



МУЗЕЙНІ ЧИТАННЯ

**Міністерство культури і туризму України
Національний музей історії України
Музей історичних коштовностей України
Центр пам'яткоznавства НАН України та Українського товариства
охорони пам'яток історії та культури**

МУЗЕЙНІ ЧИТАННЯ

**Матеріали наукової конференції
"Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки"
9–11 листопада 2009 р.**

Київ 2010

Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”. 9–11 листопада 2009 р. – Київ, 2010. – 271 с.

Чергова конференція “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”, що відбулася в рамках щорічних “Музейних читань”, зібрала науковців з України, а також – інших держав. Співробітники музеїв, науково-дослідних інститутів та університетів обговорювали проблеми дослідження історії художньої обробки металу та збереження культурних цінностей, питання мистецтвознавчих та техніко-технологічних аспектів вивчення та експертизи ювелірних творів.

Збірник містить матеріали конференції, проведення якої щорічно здійснює Музей історичних коштовностей України у співпраці з Центром пам'яткоznавства НАН України та Українського товариства охорони пам'яток історії та культури.

Автори наукових робіт, представлені у кількох розділах збірника, розглядають широке коло питань, цікавих для фахівців, студентів та всіх небайдужих до культури.

Редакційна колегія:

Відповідальна за випуск *Л.В. Строкова*;

Відповідальний секретар *Л.С. Клочко*;

Літературний редактор *Ю.М. Олійник*.

ББК 79. 1я 43 = 85. 12я43

Видано в рамках пам'яткоохоронних програм Українського товариства охорони пам'яток історії та культури.

**З ІСТОРІЇ
ЗБЕРЕЖЕННЯ
КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ**



МІЖНАРОДНІ ДОКУМЕНТИ ЩОДО ОХОРОНІ ПАМ'ЯТОК АРХЕОЛОГІЇ

Нерухома історико-культурна спадщина представлена в Україні пам'ятками різних видів, взятими на державний облік та під правовий захист держави. Відповідно до підписаних Україною міжнародних конвенцій, охорона національної історико-культурної спадщини – це обов'язок української держави не лише перед своїми громадянами, а перед світовою спільнотою¹.

На сьогодні під охороною держави знаходиться найбільше пам'яток археології. Значимість археологічних пам'яток як історичного джерела з появою писемності не зменшується, адже писемні джерела фіксують лише деякі аспекти людської діяльності, і без археологічних методів дослідження важко правильно визначити, осмислити певні факти, культурно-історичні процеси, взаємодію різних народів, окреслити певні території давніх етносів конкретного історичного часу.

Питанням, що стосуються охорони пам'яток археології у міжнародних документах приділяли увагу такі науковці, як: В. Акуленко, Н. Гаврилюк, О. Грищенко, А. Манаєв, О. Мельничук, В. Мурзін, В. Прибєга, О. Принь, Ю. Шемшученко, однак зазначена тема потребує і подальшого дослідження у зв'язку з постійними змінами законодавчої бази, ратифікацією нових міжнародних договорів українською державою.

Відповідно до ч. 1. ст. 9 Конституції України, чинні міжнародні договори, згода на обов'язковість яких надана Верховною Радою України, є частиною національного законодавства України. Тобто, норми таких міжнародних договорів України повинні мати силу не меншу, ніж закони України, але не силу Конституції України. Згідно із ч. 2. ст. 9 Конституції України, для того, щоб укласти міжнародний договір, який суперечить Конституції України, необхідно внести необхідні зміни до неї².

Якщо міжнародним договором, згода на обов'язковість якого надана Верховною Радою України, встановлені інші правила, ніж передбачені законодавством України, повинні застосовуватися правила міжнародного договору – ст. 27 Віденської конвенції про право міжнародних договорів 1969 р., учасницею якої є Україна³.

Першим міжнародним документом з охорони культурних цінностей став Договір щодо охорони художніх та наукових за-

кладів та історичних пам'яток (Пакт Періха), підписаний у Білому Домі представниками двадцяти одної американської республіки, 15 квітня 1935 року. Він заклав основи законодавчого забезпечення охорони пам'яток у випадку військового конфлікту на міжнародному рівні⁴.

Крім того, Україна ратифікувала значну кількість міжнародних документів щодо охорони пам'яток, оскільки є учасницею міжнародних організацій, провідними серед яких є UNESCO (Організація Об'єднаних націй з питань освіти, науки та культури), ICOMOS (Міжнародна рада з питань пам'яток і визначних місць), ICCROM (Міжнародний центр досліджень в галузі консервації й реставрації культурних цінностей). Україна є членом цих міжнародних організацій (крім ICCROM) і повинна виконувати чи враховувати (стосовно хартії ICOMOS) їхні рекомендації⁵.

United National Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) – Організація Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури (ЮНЕСКО) є міжнародною міжурядовою організацією, спеціалізованою установою ООН. Офіційно існує з 4 листопада 1946 року, коли набрав чинності її Статут.

Діяльність ЮНЕСКО щодо культурної спадщини зокрема охоплює сферу стосовно збереження та відродження матеріальної і нематеріальної культурної спадщини; сприяння поверненню втрачених культурних цінностей країнам їхнього походження.

Важливою функцією ЮНЕСКО є її нормотворча діяльність (розроблено 22 міжнародні конвенції та багатосторонні договори, а також 34 рекомендації і декларації, що регулюють міжнародну діяльність у сferах освіти, науки, комунікації, обміну та збереженню культурних цінностей).

Україна є членом ЮНЕСКО з 12 травня 1954 року. Координацією співпраці національних інституцій з ЮНЕСКО покладено на Національну комісію України у справах ЮНЕСКО – міжвідомчий орган при МЗС України – створену Указом Президента України № 212/96 від 26 березня 1996 р.

У 1992 році з метою заохочення приєднання країн до Конвенції про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини, прийнятої ЮНЕСКО 1972 р., та більш ефективного її застосування був створений Центр всесвітньої спадщини. Основним завданням Центру є вироблення комплексного підходу до збереження культурної й природної спадщини, що має визначне універсальне значення, відповідно до директив, прий-

нятих Комітетом всесвітньої спадщини та Генеральною асамблеєю країн-учасників конвенції.

З моменту створення Центр всесвітньої спадщини тісно співпрацює із започаткованими на базі Конвенції консультативними органами – ICCROM, ICOMOS, UICN (Міжнародний союз охорони природи і природних багатств), а також з відповідними секторами ЮНЕСКО⁶ [6, 17–21]. Тож пропозиції щодо занесення пам'яток до Списку всесвітньої культурної та природної спадщини подаються відповідними державними органами за участю національних комітетів ICOMOS та UICN; для фахової оцінки запропонованих до Списку пам'яток запрошується експерти ICOMOS і ICCROM⁷.

Основними міжнародно-правовими документами ЮНЕСКО щодо охорони культурної спадщини в цілому та археологічних пам'яток, зокрема, є:

- Конвенція про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту (1954 р.); Конвенція про заходи, спрямовані на заборону та запобігання незаконному ввезенню, вивезенню та передачі права власності на культурні цінності (1970 р.); Конвенція про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини (1972 р.);
- десять рекомендацій, прийнятих на генеральних конференціях ЮНЕСКО, а саме: Рекомендація щодо міжнародних принципів, які застосовуються при археологічних розкопках (1956 р.), Рекомендація щодо найефективніших заходів забезпечення загальнодоступності музеїв (1960 р.), Рекомендація про збереження краси й характеру пейзажів і місцевостей (1962 р.), Рекомендація про заходи, спрямовані на заборону і запобігання незаконному вивезенню, ввезенню та передачі права власності на культурні цінності (1964 р.), Рекомендація про збереження культурних цінностей, яким загрожує небезпека внаслідок проведення громадських чи приватних робіт (1968 р.), Рекомендація про охорону на національному рівні культурної та природної спадщини (1972 р.), Рекомендація про збереження і сучасну роль історичних ансамблів (1976 р.), Рекомендація про міжнародний обмін культурними цінностями (1976 р.), Рекомендація про охорону рухомих культурних цінностей (1978 р.), Рекомендація про охорону та збереження рухомих зображень (1980 р.);

- Декларація про охорону підводної культурної спадщини (2001 р.), Декларація про охорону нематеріальної культурної спадщини (2003 р.) та інші⁸.

Важливою передумовою вдосконалення методики охорони та реставрації пам'яток на національному рівні є вивчення та впровадження в пам'яткоохоронну практику принципів, узагальнених світовим співовариством у міжнародних хартіях (ICOMOS). Надзвичайно важливою у розвитку теорії і практики охорони історико-культурних надбань стала Венеціанська хартія з охорони і реставрації нерухомих пам'яток і визначних місць, ухвалена в 1964 р. на II Міжнародному конгресі архітекторів і технічних спеціалістів з питань збереження монументальних пам'яток (у 1965 році в Парижі Хартію було схвалено ICOMOS); до хартії ICOMOS відноситься і Міжнародна хартія з охорони та використання археологічної спадщини (Лозанська хартія, 1990 р.)⁹.

Україна є членом Ради Європи з 1995 року (Уряд України підписав Рамкову конвенцію 1995 року, Верховна Рада України ратифікувала її у 1997 році). Рада Європи – міжнародна організація, метою діяльності якої є забезпечення основних прав і свобод людини, захист та зміцнення демократії, співробітництво європейських держав; була заснована після промови Вінстона Черчіля в Університеті Цюриху 19 вересня 1946 року незабаром після завершення Другої світової війни.

Серед документів щодо охорони культурної спадщини, прийнятих Радою Європи потрібно назвати Європейську культурну конвенцію (1954 р.), Європейську конвенцію про охорону археологічної спадщини (переглянуту) (1992 р.), Європейську ландшафтну конвенцію (2000 р.), Конвенцію про охорону архітектурної спадщини Європи (1985 р.)¹⁰.

14 травня 1954 року в Гаазі було прийнято Гаазької конвенції із захисту культурних цінностей у випадку збройного конфлікту (ратифікована УРСР 1957 року)¹¹.

Після двох світових воєн проблема збереження культурних цінностей у випадку збройного конфлікту була першочерговою; ці питання, власне, і були врегульовані Конвенцією; було визначено поняття культурних цінностей у ст. 1 і задекларовано положення щодо їхнього захисту, що включає охорону і повагу (ст. 2–4)¹².

Безпосередньо проблеми збереження пам'яток археології стосується Рекомендація 1956 року, яка визначає принципи

міжнародної регламентації археологічних розкопок. В ній зазначається, що археологічні пам'ятки, їх збереження та дослідження мають значення не лише для держави, на території якої вони знаходяться, а й для всього людства загалом. Визначено головні засади захисту археологічних пам'яток: державний контроль за здійсненням археологічних досліджень, проведення розкопок лише з дозволу спеціальних компетентних установ, відповідальність за збереження матеріальних знахідок та їхню своєчасну реставрацію.

В Рекомендації вказано основні принципи охорони археологічних об'єктів, вимоги щодо наукового забезпечення досліджень та охорони пам'яток. Наголошено на необхідності збереження контрольних ділянок культурного шару чи інших різновидів археологічних пам'яток для майбутніх досліджень досконалішими методами та інструментами. Документ також регламентує міжнародне співробітництво в галузі археологічних досліджень. Зокрема, науковцям гарантується авторське право наукової власності на результати археологічних досліджень, зроблені відкриття. Держави мають вдаватися до санкцій щодо незаконного проведення археологічних досліджень та знищення або пошкодження пам'яток археології, а також недозволеного вивозу археологічних знахідок, виявлених розкопками¹³.

Подальший розвиток міжнародного законодавства з охорони культурних цінностей врегулював і таке важливе питання як ввезення, вивезення та повернення культурних цінностей.

14 листопада 1970 року в Парижі Генеральна конференція ООН з питань освіти, науки і культури прийняла Конвенцію про заходи, спрямовані на заборону та запобігання незаконному ввезенню, вивезенню та передачі права власності на культурні цінності. Конвенцію ратифіковано із заявою Указом Президії Верховної Ради України № 5396-ХІ від 10.02.88 (Відомості Верховної Ради Української РСР, 1988, № 8, ст. 211)¹⁴.

В ст. 5 даної конвенції перераховані функції, які покладаються на національну службу охорони культурної спадщини, пункт d стосується археологічної спадщини: організація контролю за археологічними розкопками, забезпечення збереження "in situ" визначених культурних цінностей та захисту деяких районів, які залишаються для майбутніх археологічних розкопок.

У п. б говориться про те, що учасники даної конвенції зобов'язуються прагнути за допомогою урядових засобів створювати

і розвивати суспільну думку щодо значення культурних цінностей та загрози культурній спадщині, яку представляють крадіжки, таємні розкопки і незаконний вивіз¹⁵.

Особливого значення для збереження і охорони культурних цінностей набуло підписання Конвенції про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини. Дану Конвенцію було прийнято в Парижі Генеральною конференцією ООН з питань освіти, науки і культури, що зібралась на свою сімнадцяту сесію 16 листопада 1972 року; ратифіковано указом Президії Верховної Ради України № 6673-ХІ від 04. 10. 88¹⁶.

Зазначена конвенція розділила "культурну" і "природну" спадщину та зазначила, що сторонам належить визначити її розмежувати різні цінності, які перебувають на їхній території (ст. 1–3), а також передбачила особливості створення і функціонування Комітету всесвітньої спадщини – Міжнародного комітету з охорони всесвітньої та природної спадщини, який своєю діяльністю забезпечує складання списку найвизначніших пам'яток світової культури та списку всесвітньої спадщини, що перебуває під загрозою¹⁷.

Значення Конвенції про охорону всесвітньої культурної та природної спадщини полягає у систематизації міжнародного співробітництва в галузі охорони історико-культурних надбань. Під міжнародною охороною всесвітньої культурної та природної спадщини, зазначається у Конвенції, слід розуміти створення системи міжнародного співробітництва і допомоги для надання державам – сторонам Конвенції підтримки в зусиллях, спрямованих на збереження спадщини. Учасниці Конвенції визнають, що вона належить світовій цивілізації, з метою створення умов колективної охорони пам'яток все міжнародне співтовариство зобов'язане співробітничати. Разом з тим кожна держава має усвідомлювати, що зобов'язання забезпечувати виявлення, охорону, популяризацію культурної та природної спадщини, яка знаходиться на її території, покладається насамперед на неї¹⁸.

Важливе значення саме для правової охорони археологічних пам'яток має Міжнародна хартія з охорони та використання археологічної спадщини (Лозанська хартія, 1990 р.), яка була прийнята в доповнення до Венеціанської хартії. У ній дається визначення археологічної спадщини (археологічна спадщина – це частина матеріальної спадщини, основну інформацію про яку можна отримати археологічними методами. Спадщина

включає всі сліди людського проживання й складається з місць, що фіксують усі прояви діяльності людини, в тому числі із залишених будівель і руїн усіх видів (включаючи підземні й підводні) разом з усім підйомним (культурним) матеріалом); визначається загальна політика охорони археологічної спадщини; декларується втілення принципів розробки планів економічного розвитку з мінімальним впливом на археологічну спадщину; визначаються принципи інвентаризації, польових досліджень, дотримання, консервації, музеофікації, реконструкції, також важливість підготовки фахівців і міжнародного співробітництва¹⁹.

Європейська конвенція про охорону археологічної спадщини (переглянута), Валлетта, 16 січня 1992 року; дата підписання: 2 липня 1998 р.; Ратифіковано Законом № 1369-IV від 10.12.2003 (Відомості Верховної Ради, 2004, № 15, ст. 224) є не менш важливим міжнародним документом з охорони пам'яток археології²⁰.

У цьому документі дається визначення археологічної спадщини (археологічна спадщина включає споруди, архітектурні ансамблі, розбудовані та облаштовані ділянки території, рухомі об'єкти, інші пам'ятки, а також їхній контекст, незалежно від місця розташування на суходолі або під водою (ст. 2)).

Особливо важливими для збереження археологічної спадщини і забезпечення наукового значення археологічних робіт і фізичного її збереження є положення ст. 3–4 даної конвенції, які передбачають застосування процедури видання дозволів на розкопки та інші види археологічної діяльності і здійснення нагляду за ними таким чином, щоб запобігати будь-яким несанкціонованим розкопкам або вилученню об'єктів археологічної спадщини. Важливою умовою здійснення археологічних розкопок і досліджень є їхнє здійснення на наукових засадах та за умови використання у міру можливості неруйнівних методів дослідження; запобігання тому, щоб об'єкти археологічної спадщини розкривалися або залишалися у розкритому вигляді під час або після завершення розкопок без забезпечення їхнього належного збереження, консервації та раціонального використання.

Ст. 3 також задекларовані положення, які передбачають забезпечення того, щоб розкопки та інші потенційно руйнівні роботи здійснювалися лише кваліфікованими, спеціально упов-

новаженими на те особами; запровадження процедури видання попереднього спеціального дозволу, якщо це передбачено внутрішнім законодавством держави, на використання в археологічних дослідженнях детекторів металу та будь-якого іншого обладнання чи методів виявлення археологічних об'єктів.

У ст. 4 зазначеної конвенції говориться про придбання або охорону державними органами за допомогою інших відповідних засобів територій, які мають стати археологічними заповідниками; збереження та підтримання в належному стані археологічної спадщини переважно *in situ*; облаштування належних сховищ археологічних залишків, які були вилучені з місця їхнього розташування²¹.

Європейська ландшафтна конвенція (Флоренція, 20 жовтня 2000 року), ратифікована Законом України № 2831-IV від 07.09.2005 (Відомості Верховної Ради, 2005, № 51, ст. 547), цілями якої є сприяння охороні, регулювання та плануванню ландшафтів, а також організація співпраці з питань ландшафту, застосовується щодо всієї території Сторін і охоплює природні, сільські, міські та приміські території, разом із землями, внутрішніми водами та морськими акваторіями. Це стосується ландшафтів, які можна вважати винятковими, а також звичайних або занедбаних²².

Безсумнівно важливою для збереження культурних цінностей, що знаходяться під водою є Конвенція про охорону підводної культурної спадщини, яка була прийнята Генеральною конференцією ООН 2 листопада 2001 року, яка зібралася в Парижі (Конвенцію ратифіковано із заявами Законом України № 164-V (164–16) від 20.09.2006)²³.

Відповідно до конвенції, “підводна культурна спадщина” – це всі сліди людського існування, які мають культурний, історичний або археологічний характер і частково або цілком, періодично або постійно знаходяться під водою протягом не менше 100 років.

Цілі та загальні принципи сформульовані у ст. 2 даної Конвенції²⁴. Оскільки в останні роки інтерес щодо археологічного дослідження підводної культурної спадщини зростає, то очевиднішим стає важливість того, що Україна ратифікувала дану Конвенцію, яка, власне, і врегульовує всі суперечливі моменти щодо визначення підводної культурної спадщини, принципів її дослідження та міжнародного співробітництва.

Правова охорона археологічних пам'яток як предмет наукового дослідження є, безсумнівно, актуальною в наш час. Оскільки аналіз законодавчої бази (міжнародне і українське законодавство), що стосується даної тематики допоможе нам краще зрозуміти проблеми у сфері охорони зазначених пам'яток і внести свої пропозиції щодо їхнього вирішення.

Примітки:

- ¹ Культура в законі: Стан та проблеми правового регулювання культури в Україні / За ред. О. Грищенка. – К.: УЦКД., 1998. – С. 23.
- ² Конституція України (із змінами і доповненнями). – К.: Атака, 2006. – 64 с.
- ³ Міжнародне право в документах / За заг. ред. М.В. Буроменського. – К. – С. 54–61.
- ⁴ Договір про захист художніх і наукових закладів та історичних пам'яток (Пакт Періха). Україна в міжнародно-правових відносинах. Кн. 2. Правова охорона культурних цінностей / Відповід. ред.: Ю.С. Шемшученко, В.І. Акуленко. – К., 1997. – С. 88–101.
- ⁵ Івакін Г., Титова О. Критерій класифікації та поціновування пам'яток археології // Пам'яткоznавчі студії в Україні: теорія і практика. – К., 2007. – С. 141–144.
- ⁶ Принь О.В., Бритюк О.О. Пам'ятки. Земля. Корупція. Досвід та рекомендації щодо антикорупційних і пам'яткоохоронних заходів для правоохоронців. – Луганськ: Янтар, 2008. – С. 17–21.
- ⁷ Прибєга Л.В. Конвенції про охорону культурної та природної спадщини – 30 років // Праці Центру пам'яткоznавства. – Вип. 4. – К., 2002. – С. 47.
- ⁸ Принь О.В., Бритюк О.О. Вказ. праця... – С. 19–24.
- ⁹ Там само. – С. 108–109.
- ¹⁰ Правова охорона культурної спадщини. Нормативна база: Зб. Документів (2-е видання) / Автори-упорядники: Левада М.Є., Пархоменко М.Т., Титова О.М. – К.: ХІК, 2006. – 596 с.
- ¹¹ Гаазька конвенція про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту 1954 р. // Україна в міжнародно-правових відносинах. – Кн. 2. Правова охорона культурних цінностей / Відповід. ред.: Ю.С. Шемшученко, В.І. Акуленко. – К., 1997. – С. 457–459.
- ¹² Там само.
- ¹³ Івакін Г., Титова О. Вказ. праця. – С. 144.

¹⁴ Конвенція про заходи, спрямовані на заборону та запобігання незаконному ввезенню, вивезенню та передачі права власності на культурні цінності // Правова охорона культурної спадщини. Нормативна база: Зб. документів // Автори-упорядники: Левада М.Є., Пархоменко М.Т., Титова О.М. – К.: ХІК, 2006. – С. 6–15.

¹⁵ Там само.

¹⁶ Конвенції про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини // Правова охорона культурної спадщини. Нормативна база: Зб. документів / Автори-упорядники: Левада М.Є., Пархоменко М.Т., Титова О.М. – К.: ХІК, 2006. – С. 21–33.

¹⁷ Там само.

¹⁸ Прибега Л.В. Україна в контексті міжнародної системи охорони культурної спадщини // Пам'ятки історії та культури України: Каталог довідник. – Зошит I. – К., 2005. – С. 103–104.

¹⁹ Охорона культурної спадщини: Збірник міжнародних документів. – К., 2002. С. 78–82.

²⁰ Європейська конвенція про охорону археологічної спадщини // Правова охорона культурної спадщини. Нормативна база: Зб. документів / Автори-упорядники: Левада М.Є., Пархоменко М.Т., Титова О.М. – К.: ХІК, 2006. – С. 38–46.

²¹ Там само. – С. 40.

²² Європейська ландшафтна конвенція // Правова охорона культурної спадщини. Нормативна база: Зб. документів / Автори-упорядники: Левада М.Є., Пархоменко М.Т., Титова О.М. – К.: ХІК, 2006. – С. 47–54.

²³ Конвенція про охорону підводної культурної спадщини // Правова охорона культурної спадщини. Нормативна база: Зб. документів (2-е видання) / Автори-упорядники: Левада М.Є., Пархоменко М.Т., Титова О.М. – К.: ХІК, 2006. – С. 64–83.

²⁴ Там само.

ЗАБУТІ СТОРІНКИ З ІСТОРІЇ ПЕРШОГО МІСЬКОГО МУЗЕЮ В КІЄВІ (за архівними документами НА ІА НАНУ)

Питання про необхідність існування міського музею мало тривалу історію та почало серйозно обговорюватись в Києві ще 1888 року, коли з відома генерал-губернатора О.Р. Дрентельна проводилися збори щодо влаштування громадського музею. Однак по його смерті тодішня влада дійшла висновку, що “за свідченнями, зібраними по губернії, в установі подібного роду потреби немає”.

До питання організації музею повернулися 1894 року, коли під головуванням генерал-губернатора О.П. Ігнатьєва було створено особливий Комітет по збору пожертв на музей та складанню планів його будівництва. Згодом Комітет передав справи щодо спорудження музею Товариству старожитностей та мистецтв, створеному у вересні 1897 року, яке ставило собі за мету створення міського музею. 21 вересня 1897 року відбулося урочисте закладання будівлі на відведений міською Думою ділянці по вул. Олександрівській напроти парку “Шато-де Флер”. Збирання колекції майбутнього музею розпочалося ще до початку будівництва приміщення. Організував та координував цю діяльність згаданий Комітет. Київська міська Дума ще 1894 року призначила “тимчасове приміщення для колекцій та різних предметів, що мають надійти до музею, [...] відвівши місце колишнього приміщення ощадної каси в міському будинку на Хрестатику”. У 1897 році для опрацювання та оформлення у вигляді експозицій цих старожитностей та їх збереження було запрошено уже відомого в науковому світі В.В. Хвойку, призначивши його на посаду завідувача музею Київського товариства старожитностей та мистецтв, призначивши йому платню 600 крб. на рік. Проведення роботи по впорядкуванню колекцій майбутнього музею, дозволило В.В. Хвойці вже наприкінці 1897 року влаштувати першу археологічну виставку київського Товариства старожитностей та мистецтв. Але вона була тимчасовою.

Наступна підготовлена В.В. Хвойкою виставка була відкрита до XI Археологічного з'їзду в 1899 році. Від цієї виставки, організованої В.В. Хвойкою в стінах недобудованого приміщення, власне, й починає відлік свого віку міський Музей. У резолюції XI Археологічного з'їзду з цього приводу було зроблено

висновок: "працею Б.І. Ханенка та В.В. Хвойки було відкрито Музей". В подальшому ця тимчасова виставка поступово перетворилася на постійну експозицію. Вона розмістилася в трьох залах музею, що були надані в розпорядження археологічного відділу. Розташовані анфіладою зали знаходились на першому поверсі ліворуч від головного входу в Музей¹.

У Науковому архіві ІА НАНУ зберігається чимало документів, які відображають давно забуті події з історії першого київського міського музею.

Наприклад, фрагмент чернетки листа В.В. Хвойки, написаного у вересні місяці 1899 року до графині Параски Уварової, який свідчить про величезну зайнятість Вікентія В'ячеславовича справами музею перед відкриттям виставки в під час проведення XI Археологічного з'їзду: "*Ваша доброта, глубокоуважаемая графиня, дает мне смелость обратиться к Вам с покорнейшей просьбой: не будете ли Вы так добры распорядиться, чтобы мне были выданы или высланы полный экземпляр "Известий XI Арх. Съезда", которые я, будучи занят устройством музея и приемом в нем посетителей, не успел получить своевременно?*"²

Велику кількість експонатів музею складала колекція самого В.В. Хвойки, що була його власністю, оскільки розкопки він проводив на власні кошти. З чернетки листа вченого до графині Уварової, написаного десь в листопаді 1899 року: "*<...> обратиться к Вам с моей покорнейшей и усерднейшей просьбой, от исполнения которой зависит для меня в настоящее время весьма многое. В бытность Вашу в Киеве Вы изволили выразить желание, чтобы коллекция моих раскопок была приобретена в собственность Киевского Городского музея, в котором она в настоящее время находится. В высшей степени лестное для меня желание это вызвало с моей стороны глубочайшую благодарность за Ваше внимание к моим трудам и на основании его я обратился в Общество Древностей и Искусств с предложением приобрести мою коллекцию во всем ее наличном составе, назначив при этом цену, в которую она обошлась материально мне самому, так-как, при моем отношении и любви к делу я не считаю возможным определять денежной стоимостью понесенных мною при сорирании ея трудов и личных неприятностей. Цена эта назначена мною в 8000 р.. Тем не менее я должен сознаться, что еще раньше этого я получил несколько весьма выгодных предложений со стороны заграничных*

ученых учреждений относительно приобретения той же коллекции, причем, кроме того требовалось обязательство с моей стороны предоставить как самые предметы, так и описания результатов моих раскопок в полную издательскую собственность приобретателя. Не будучи в состоянии сочувствовать этому вследствие моей нелицемерной привязанности ко второму моему отечеству – России, столь гостеприимно принявшему меня под свой кров и столь щедро вознаградившему меня добрым ко мне отношением за мои всегдашие к нему симпатии, я предпочел, однако-же, отклонить эти невыгодные для его интересов предложения и ограничиться несравненно меньшей суммой, лишь бы близкие моему сердцу предметы могли оставаться в распоряжении русской науки и притом там, где-бы я мог не вполне с ними расстаться, имея возможность видеть их по желанию. В виду всего этого я взял на себя смелость, глубокоуважаемая графиня, обратиться к Вашему просвещенному и великодушному ко мне участию и покорнейше просить Вашего содействия по поводу этого важного для меня вопроса, разрешение которого имеет для меня, в особенности в настоящее время, громадное значение. Дело в том, что я человек с весьма ограниченными средствами; употребленные мной для моей коллекции деньги составляют весь мой наличный капитал; поэтому более или менее скорое разрешение вопроса в положительном или отрицательном смысле будет иметь решающее значение для возможности с моей стороны делать дальнейшая раскопки и вообще продолжать мои занятия. Поэтому, глубокоуважаемая графиня, удостойте принять участие в моем положении, которое я осмелился высказать перед Вами со всей откровенностью, и не откажите оказать Ваше влияние на членов правления Общества, для которых Ваше мнение будет законом и которые до сих пор не сообщили мне никакого ответа по поводу моего предложения. Опись моей коллекции предоставлена Обществу. <...>⁸.

Відповідь графині Уварової від 23 листопада 1899 року була такою: "Милостивый Государь, Викентий Вячеславович, в ответ на Ваше письмо, при котором Вы прислали мне каталог Вашей коллекции имею честь сообщить следующее.

Я не отвечала до сих пор относительно покупки Вашей коллекции потому, что хотела выяснить положение этого дела. Ныне могу сообщить, что вчера от Управляющего Н.А. Терещенко я получила 5.000 рублей, назначенные для покупки Вашей

коллекции. Сумма эта будет передана мною Б.И. Ханенко, как распорядителю Музея, но вместе с тем с сегодняшней-же почтой я пишу Н.А. Терещенко, чтобы сообщить ему, что Вы требуете за свою коллекцию не пять, а восемь тысяч. На этом основании советую Вам пока ничего не говорить и не уступать с запрошенной Вами суммы, так как я все-таки надеюсь так или иначе устроить, чтобы Вы получили сполна все восемь тысяч. Во всяком случае прошу меня не выдавать и держать письмо мое в секрете, ибо иначе Вы попортите собственное дело, да и возбудите против меня Н.А. Терещенко и Б.И. Ханенко, с которыми мне не хотелось бы ссориться.

*Примите уверения в совершенном моем к Вам уважении.
Графиня Уварова*⁴.

І нарешті, лист графині Уварової від 16 січня 1900 р., який свідчить про те, як вирішилась справа з колекцією В.В. Хвойки: “Очень рада была узнать из письма Вашего и Ханенко об окончательном приурочиваны Вашей коллекции к собранию Киевского Городского Музея. Жаль, что Музей не нашел возможным приобрести все ваше собрание, но утешаюсь мыслию, что это может быть устроено в будущем”.⁵

Як відомо, виставка, організована до відкриття XI Археологічного з'їзду, перетворилася на постійну і стала початком існування музею. Причиною того, що тимчасова виставка перетворилася на постійну, була велика кількість бажаючих її оглянути. Ось що пише про це Вікентій Хвойка в своєму листі (чернетка якого зберігається в його фонді) від 15 червня 1901 року до Анатолія Миколайовича (призвіще не встановлено): “Спешу успокоить Вас относительно Ваших прелестных этюдов, выставку, действительно, предполагалось закрыть, но в виду многочисленных коллективных посещений различных экскурсантов – воспитанников многочисленных учебных заведений, просивших заранее разрешения осмотреть музей, ее решено продолжить еще на некоторое время”.⁶

Приблизне уявлення про контингент відвідувачів музею та їх кількість можна зробити з листа В.В. Хвойки до Голови київського Товариства старожитностей і мистецтв, написаного в червні 1902 року: “В ответ на запрос Вашего Пр-ва относительно того, кто и в каком количестве пользовался правом бесплатного входа в Киев[ский] Город[ской] музей в течении настоящего года честь имею сообщить следующее:

1) Местные, иногородние и иностранные ученые, занимающиеся исследованием древностей юго-западной Руси и нуждавшиеся в детальном осмотре как отдельных предметов, так и в связи с окружавшей их обстановкой.

2) Воспитанники почти всех учебных заведений г. Киева, как мужских, так и женских, в том числе студенты Киевской Духовной Академии, воспитанники Владимирского кадетского корпуса, военно-фельдшерской школы, ученики городских и приходских училищ, воспитанницы Киев[ского] Института и т.д., в количестве более 2300 человек.

3) Экскурсанты – ученики различных иногородних учебных заведений обоего пола, главным образом из Полтавской губ. (18 учебных заведений), а также из Виленской, Гродненской, Минской, Варшавской, Черниговской, Екатеринославской, воспитанники Тифлисского реального училища и Глуховского учительского института, числом более 3000 человек.

4) Ученики рисовальной школы, бывшей школы Мурашко и вообще художники и некоторые частные лица, занимавшиеся копированием картин, в распоряжение которых безвозмездно предоставлялись мольберты и другие принадлежности для рисования.

При коллективных посещениях учащихся <...> администрацией музея даваемы были соответствующие объяснения⁷.

Під цим листом вказана посада В.В. Хвойки: "Хранитель Київського Городського Музея".

Основним джерелом поповнення фондів музею стали пожертви та подарунки, на купівлю експонатів грошей майже не виділяли. Ось наприклад, лист В.В. Хвойки від 5 грудня 1901 року до І.А. Лінніченка в Одесу: "< ... > мне давно уже предстояло исполнить приятную обязанность поблагодарить Вас за ценное и весьма важное для нас пожертвование скифских предметов. Кстати, не найдется ли у Вас еще чего-нибудь подобного для повторения? Мы не прочь были бы получить побольше таких хороших вещей"⁸.

Директором музею М.Ф. Біляшівського призначили дещо пізніше. В листі до Ф.К. Вовка від 24 вересня 1902 р. він пише: "Я тепер директором Київського музею". З цього часу Вікентій Хвойка стає хранителем археологічного відділу і працює на цій посаді до кінця життя, але реально він був правою рукою М.Ф. Біляшівського, багато допомагав йому, а при необхідності заміняв його під час хвороби чи експедицій.

Лист В.В. Хвойки до графа Бобринського від 20 вересня 1902 року: "Глубокоуважаемый граф Алексей Александрович! Письмо Ваше от 5 сентября я имел честь получить, а также и предметы, присланные на мое имя для Киевского Музея Древностей и Искусств <...>. Из числа полученных предметов многие весьма интересны и принадлежат к таким, каких у нас еще не было, так что они являются цennыми приобретениями для музея. Я был бы очень счастлив, если-бы Ваше намерение посетить Киев лично осуществилось и притом в возможно скромном времени, так как наш музей хотя и медленно, но все же обогащается новыми предметами из раскопок и частных коллекций, относительно которых было бы интересно выслушать Ваше просвещенное суждение"⁹.

Як свідчить листування Федора Вовка з академіком М.Ф. Біляшівським, останній, також дбав про поповнення Київського музею, як порадами, так і збиранням експонатів. Під час свого тривалого перебування в еміграції він не раз бував на тій території України, що не входила до складу Російської імперії. Наприклад, в листі від 29 листопада 1903 року зі Львова, він пише: "<...> Зібрав я тут дещо етнографічного (почти вже що археологічного) у Гуцулів. Чудові річи ... і знаєте як що хочете (а я це дуже радив би) пошліть Ви карбованців з 60–70 Грушевському та попросіть його щоб він зібрав тут таку колекцію для Вашого музея. Де хочете візьміть гроши, а це зробіть, бо може років через 2–3 вже буде за пізно – <...> [тут] скуповують усе по горах і продають у німецькі і американські музеї... А це усе-ж таки наша українська етнографія. А що за оригінальні ріchi: намисто з хрестів, хрести котрих я вже тут набрав щось з 15 один до одного неподібних, зашпаки до манж, кожухів і т.п. пороховниці, сумочки, килими, топірці [...] і усе роскішно орнаментоване..."

... Бувайте-ж здоровеньки та зробіть, ... те що я прошу
Дуже Вам прихильний Хв. Вовк.¹⁰

В листі від 1 січня 1905 року Федір Вовк пише М.Ф. Біляшівському:

"Дорогий Миколо Хведотовичу, Оце як бачите аж тепер тилькі вертаюсь зі Львова, та оце, зупинившись днів на 2 чи що у Швейцарії, пишу до Вас щоб повідомити що перед самим виїздом зі Львова (23 Дек. здається) я послав Вам паку етнографічних річей і рушницю окрімно. Може Ви вже їх і оді-

брали, а як ні то мабуть одберете незабаром. Майже усі річи гуцульські (є й інші) і я купив їх сповняючи свого обіцянку на Ваше прохання. Вибачте що не багато – але усі річи більш або меньш цікаві. Не було часу їх перенумерувати і понадписувати звідки котрі, але у приведеному списі Ви то все знайдете. Там же знайдете й скільки я за їх заплатив. А позаяк я так гарно випорожнив свої кишені у Галичині що я до Парижу приїду цілком як турецький святий то Ви би зараз-же прислали мені таї гроші переводом ...

Напишть що у Вас робиться, а я Вам напишу з Парижу як я там довго забарюся і коли вже рушатиму "в любезнє атечество!"¹¹.

Відповідь академіка Біляшівського Федору Вовку з Києва від 3 лютого 1905 року: "Дорогий Хведор Кондратович, Я вже не знаю як і дякувати Вам – тепер можна цілу шафу наповнити гуцульськими речами. Вибачте, що спізнився з посилкою грошей: 30-го у нас святили музей – він тепер звеця "Художественно-промышленный научный имени Николая II-го" – так хтів п.Ханенко, так що тепер археологию, исторію й етнографію хоч викидай! Але про те, поки я тут – буду своє діло робити... <...>

Посилаю Вам 190 fr. – 166 за речі, а 24 – це моя позичка – памятасте я позичив у Вас 10 гульденів.¹²

Ще один лист Федора Вовка, від 2 липня (нового стилю, штамп Києва на конверті – 21 червня) 1905 року: "Гребенів (Стрийський пов.) Дорогий Миколо Хведотовичу. Оце як-бачите я знов у Галичині. Поки що відпочив трохи від Парижу, а завтра вже їду до Будапешту щоб випросити собі усі потрібні папери до подорожі по Угорщині/ <...> Чи хочете Ви і чи знайдуться фонди за для того щоб купувати знов які річи до Музею? Я вже знайшов тут кілька дуже гарних гуцульських річей (дуже гарна порошниця цвяхована з ремнем, порошниця з овечачого рогу різблена, кілька згардів і хрестів, тобівка велика з гудзиками, тобівка маленька з бляхою – дуже стара, барильниця різблена (одна з перших праць Шкрибляка) дуже гарна, келих(?) старий мідний, топорець старий гарно різблений <...>. От-же-ж як у Вас гроші будуть і схочете мати тиі річи до Музею, то я їх придержу... Та мабуть і ще назібраю де-що, особливо на Угорщині. Як-би Ви здобули хоч карб. з 150, то й то можна-б було багато зробити. Тилькі здобувайте тепер, себ-то до кінця сентября, бо щоб не вийшло як торік, що я усі гроші які у мене були і музейні і свої повидавав, а як прийшлося їхати до

Парижу та мусив узяти у Франка, а Ви мені гроші надіслали тільки через 2 місяця пізніше...¹³

Відповідь на це М.Ф. Біляшівського в листі від 30 червня (старого стилю) 1905 р. була такою: “Що до річей етногр[афіч-
них] то грошей ніц ма! Ще й за ті мені не вернули!”¹⁴.

Багато зробив для поповнення Київського музею і Д.М. Щербаківський, який, будучи з 1902 року його кореспондентом, збирав для нього етнографічні експонати. Пізніше, працюючи вчителем в Уманській гімназії, де він знайшов собі викладацьку роботу після служби в російській армії (як військовозобов'язаний відбував її з осені 1904 по весну 1906 р. на Кавказі), він і учнів своїх долучав до збирання. А з 1910-го року вчений почав працювати в музеї. Листування Данила Щербаківського з академіком М.Ф. Біляшівським показує, як відбувався його переїзд до Києва. Ось лист академіка Біляшівського Щербаківському від 20 вересня 1909 року: “В Петербурзі багато дечого і декого бачив, набравсь вражень на кілька місяців. Бачився часто з панею Ханенко – дуже вона побивається, щоб Вас перетягти в Київ – кілька разів казала мені про се. Як Ви думаєте? Як би добре було, якби Ви сюди переїхали – віджив би я. Та поволі – і в музей Вас. Візьміться за сю справу. Ханенки підтримають Вас. В музеї багацько змін. Працює новий комітет і поки що дуже добре. Не знаю, як далі буде. Побільшало трохи грошей – не так вже скрутно, як раніш, але все ж таки ще мало.

Поки що дуже багато роботи з організацією – усе треба по-новому як слід завести, а не так, як було до цього часу.

*Пишіть, серце, як Ви там, та мерщій в Київ. Ваш
М. Біляшівський¹⁵.*

Але пройшло ще чимало часу, поки вченому вдалося перебратись до Києва. В листі від 27 квітня 1910 року М. Біляшівський пише: “Дорогий Данило Михайлович, Учора балакав з Ханенко, просить, що-б Ви зараз подавали прошеніс про перевод Вас у Київ. Він буде хлопотати у Зілова, а то і у Шварца. Ради бога, не пропускайте мента – тепер саме час, бо я вже Чернявському об’явив, що він не остається, і що Ви будете з літа. Робіть же діло! Ваш М. Біляшівський¹⁶.

На прохання Д.М. Щербаківського, розпорядженням попечителя Київського навчального округу за № 27357 від 5 липня 1910 року Данило Михайлович був переведений у Київську приватну жіночу гімназію пані Клуссінш на посаду вчителя

історії та географії, з дозволом одночасного викладання географії в 7-й Київській чоловічій гімназії¹⁷. Академік М.Ф. Біляшівський запросив його в музей на посаду завідувача відділами історико-побутовим та народного мистецтва¹⁸, де він і працював до кінця життя, з перервою під час Першої світової війни.

Сім'я Ханенків внесла великий вклад в розвиток музею. Вони не тільки надавали свої колекції для виставлення в музеї, а й допомагали організаційно та фінансово, купували для музею експонати. Окрім того, Богдан Іванович був головою Правління київського Товариства старожитностей та мистецтв. “*В Киевскую Городскую Думу. Председателя Правления Киевского Общества Древностей и Искусств Б.И. Ханенко Прошение. Имею честь просить об выдаче назначеннай субсидии на 1906 год Киевскому Городскому Музею имени Императора Николая Александровича под расписку казначея Общества В.Н. Бужевич(?), или Хранителя Музея В.В. Хвойко. Председатель Правления [Б. Ханенко]*”.¹⁹

Лист від Б.І. Ханенка: “*Милостивый государь Викентий Вячеславович. Я получил от Г-и Зноско-Боровской приложенное при сем письмо, которое прошу Вас взять с собой когда поедете в ея имение и засим, как документ, сохраните в бумагах общества.*

Г-а Зноско-Боровская разрешает нам сделать описание, упаковать и немедля, сразу, забрать всю коллекцию. Нельзя посему медлить ни часу и я посему прошу Вас взять с собой толкового человека понимающего укладку и прошу Вас поехать возможно скорее пароходом в Канев, оттуда почтовым в село Берестян, где дом Зноско-Боровской и там предъявить Г-е Шилинской письмо Зноско-Боровской и мое которое к ней адресую и при сем прилагаю. Затем немедля сделайте формально описание вещей, уложите и заберите в Киев, где невыкладывая из ящиков, поставьте в Музее, до моего приезда. Для упаковки возьмите с собой ваты, стружки, бумаги и несколько ящиков и коробок. Ящики быть может можете взять у меня в доме. Если витрины Зноско-Боровскойгодны то отправьте тоже их в Киев, – на первое время для установки вещей витрины будут нужны. Обо всем, что сделаете сообщите мне. Но поездку в Канев и забор вещей не откладывайте.

Опись когда составите заставьте подписать и Г-у Шилинскую, дабы потом не было претензий что мы не все поместили в Музей, что взяли от Шилинской <...>²⁰.

Документи свідчать, що музей надавав можливість незаможним громадянам відвідувати виставки безкоштовно. Наприклад, лист з Київського Політехнічного Інституту від 12 лютого 1904 року, підписаний П.М. Чирвінським: “*Многоуважаемый Викентий Вячеславович, я бы хотел посетить вместе с курсистками и курсистами сельско-хоз. курсов Музей древностей. Верно это удастся сделать в праздник, напр. 19-го или 22 февраля, так что будьте любезны мне сообщить, будет ли тогда Музей открыт. Также могу ли я рассчитывать на даровой вход для слушателей, а также на пользование каталогов и, может быть, Ваше личное участие, т.к., конечно, Вы являетесь единственным компетентным хозяином дела. О времени и дне посещения я сообщу Вам особо, когда условлюсь с участниками экскурсии*”.²¹

Ось ще один з листів, що зберігаються в особовому фонді В.В. Хвойки, з проханням про безкоштовну екскурсію, датованій 1 травня 1912 року, написаний вченому інспектором народних училищ з Могилевської губернії: “*В 10 – 20-ых числах мая месяца в г. Киев имеет прибыть группа учащих начальных училищ Быховского уезда, в количестве 50-и человек, имеющая целью <...> ознакомиться с святынями и художественными памятниками и произведениями искусства.*

Экскурсанты, по преимуществу, из бедного крестьянского, мещанского и чиновничьего сословия, рассчитывая каждой копейкой скромного учительского бюджета, предполагают и вынуждены будут во всем экономить <...>.

Уверенный в благосклонном отношении к расширению, увеличению знаний народных учителей и учительниц, в симпатиях Ваших к труженикам, селятелям света в глухи деревенской, так нуждающимся в разумном и полезном отдыхе, – я имею честь покорнейше прочить Вас предоставить возможность экскурсантам бесплатно осмотреть (вверенное Вам) хранилище древностей и искусств в день и час по предварительному обоюдному соглашении. О решении своем благоволите уведомить меня”.²²

З реклами на поштовій листівці на якій М.Ф. Біляшівський написав листа П.П. Курінному 17 липня, 1913: “*<...> Музей открыт ежедневно, кроме понедельника от 10 до 3 ч. дня. Плата за вход 30 к., с учащихся 15 к. Экскурсанты, учащие и учащиеся, при групповых посещениях, пользуются бесплатным входом. По воскресеньям для учащихся, нижних чинов, лиц рабочего класса и крестьян выдается 200 бесплатных билетов*”²³.

Листування М.Ф. Біляшівського з Д.М. Щербаківським відображає також деякі сторінки з історії музею періоду Першої світової війни. В цей час музей продовжував збирати експонати. Данило Щербаківський навіть і на фронті продовжував збирати експонати для музею. Ось що пише йому Біляшівський в листі від 22 жовтня 1914 року: *"Дорогой Данила Михайл[ович]. <...> Сегодня же пришли и Ваши иконы – 7 штук – просто удивительно, где Вы такие добываете – пришли вполне сохранно. Первая партия также давно получена через Рогозинского, через него я передал письмо и будет оч[ень] досадно, если Вы его не получили.*

<...> Нового в музее мало – как-то без Вас вяло идет работа. Еще кое-что поступило по Ст[арому] Киеву – вот почти и все. В виду того, что на будущий год вероятно никаких субсидий не получим – я придерживаю капиталы и почти ничего не покупаю, да и не попадается ничего путного... "24 .

А вже 26 жовтня 1914 року М.Ф. Біляшівський пише: *Дорогой Данила Михайл[ович].*

Вот только сейчас солдаты передали Ваше письмо. Иконы получены в 3-х тюках, но их 12, а не 14, большие получены, дошли хорошо. Рогозинский также доставил 1 – было это уже давно <...>

І далі він повідомляє про тяжку втрату: *я <...> нахожусь все время в угнетенном настроении, 20-го окт[ября] умер Викентий Вячеславович* – тяжело було видеть – одиноким умер, вещи его достались какой-то даме, но мы успели откупить, что было интересное. Вчера избрали на его место Валерию Евгеньевну, а на место Дорошenko, к[о]т[орый] ушел, – Прокоповича. Поступлений интересных – никаких – берегу гроши, т.к. на будущий год вероятно ничего не получим на покупки. Кое-что из рисунков и фотографий поступило в «Старый Киев», кое-что в археологический отдел – вот и все. Витрин также не заказывал – все из-за денег. Докончили развеску дерева, теперь переносим посуду, разбираю и привожу в порядок разные шпаргалки. В общем, без Вас и виду событий работа идет вяло, без одушевления – всюду, говорят, так – все мысли там.

... Я Вам писал, что хотел исхлопотать командировку, чтобы пособирать старину, но Бобринский молчит, и видно ничего из сего не будет. Ваши присылки производят здесь

фурор, Б[огдан] Иванович] собирается переслать Вам даже деньги на покупки – у него завалялись австрийские деньги – никто их не меняет здесь.

Очень восхищалась иконами великой княжна – дочь главнокомандующего – она живет в Киеве и учащает в музей – быть может через нее можно что-нибудь сделать – у меня уже мечта – приставили б Вас к этому делу, вместо того, чтобы таскать снаряды, но навряд ли исполнится мечта. Беспокоит меня, что пришло 12 икон – в 3-х тюках, повидимому не расшитых, а Вы пишите о 14-ти...²⁵.

Далі лист академіка Біляшівського на фронт Данилу Щербаківському від 2 листопада 1914 року: “*Дорогий Данило Михайлович, <...> Така думка: чи не можна прикомандірувати Вас до львівського генер[ал]-губ[ернатора] з метою розвідок старовини? Хоч Бобр[инський] нічого мені не одповів на моого листа, але хочу ще написати до нього, іменно, про Вас. Як Ви на се дивитесь і чи можливо се? Галичина ѹ ті скарби, що вона має просто не дають мені спокою. Бо тут у нас – зовсім тихо – як я Вам писав – перебираємо старе, а нового – нічого. Оце розібрали спадщину по Вікентієві Вяч[еславовичу] – цікаві тільки кахлі та де-що з бронзової доби. Валер[ія] Єв[генівна] вже взялася за діло, Прокопович теж став на службу – потроху ожива музей.*

У Київі перекупці працюють, не дивлячись на війну, “во всю”. Оце не так давно Дехтерев купив килими за ... 1250 р.! і купив чорт зна що. Варвара Миколаївна [Ханенко] закупляє скло і платить скажені ціни. Взагалі настрій такий у антикварів, що купувати ѹ купувати – чують, що після війни ціни знов підскочуть...

Я думаю днів через 10 поїхати у Полтаву, а потім у Чернігів – трохи провітриться і може що-небудь попадеться.

Зараз у нас маленька виставка (в церковному відділу) – фотографій (100!) деревляних церквів Волині – Леонтовича – є дуже цікаві.

Ну, ось і усі новини!²⁶.

*Лист на фронт від 31 грудня 1914 року: “*В музее жизнь идет тихо, но музей посещается, кое-что поступает*”²⁷.*

В листі від 14 червня 1915 року, коли М.Ф. Біляшівський перебував на своєму хуторі “Княжа Гора”, він пише Д.М. Щербаківському: “*В музее остался Вяч[еслав] Конст[антинович], который взял бразды правления в свои руки – он весь отдается музею.*

Жил одно время у меня Шероцкий – его выписал Кульженко для работы – кажется путеводителя по Киеву. Приезжал и Мощенко – накупил тут всякой всячины – дали им больше денег и он не знает, что с ними делать! Музей наш считается закрытым до 15 августа, но он открыт – доход идет в пользу служителей. Из них пока все, за искл[ючением] Константина, на местах – теперь будет новое переосвидетельствование – не знаю, уцелеют ли. <...>

Музей во все это время сделал довольно много приобретений – не особенно видных. Последнее – оч[ень] хороший Иппоклит XVIII в. из Лохвицы. Вообще Музей остался, кажется, единственным покупателем – остальная публика сидит тихо.

Ваш портрет Кульчицкой – один восторг. Но как быть с копией? Я думаю, что теперь можно обождать – туда нет ходу. Риза также любопытная. <...>

Сейчас тревожит мысль о зиме – о топливе, не знаю, что будет, – б[ыть] м[ожет] придется закрыть лавочку²⁸.

Наприкінці літа 1915 року загроза взяття Києва німцями змусила готувати музейні експонати до евакуації. Це відобразилось в листуванні цих двох вчених. Лист від 22 серпня 1915 року: “Дорогой Данило Михайлович, <...> идет усиленная работа по упаковке. Более ценное едет, я остаюсь. Настроение тревожное – не такое как у Вас. Но б[ыть] м[ожет] все обойдется. Полтаву или Екатеринослав – еще не решили. <...> Ханенки зафрахтовали пароход. Гансен уже уложился – 165 ящиков! Нового поступало мало. Да и не до покупок теперь”.²⁹

Далі, в листі від 11 вересня 1915 року: “<...> 6-го с. м. музей частично эвакуирован в Москву. В Екатеринославе места не было, Полтава давала не совсем безопасное, Воронеж – конюшни, я решил, что в Москве, в Историч(еском) музее будет безопаснее всего. Здорово были заняты упаковкой – вышло 110 мест, заняли 2 вагона. С вещами уехал Данило – пока от него никаких вестей. Упаковали все серебро – светское и церковное, медные тяжелые предметы <...> и др., кроме паникадил – трудно снимать), монеты, фарфор, стекло, межигорье, картины, шитье и т.д. А 15-го хочу открыть музей и – не будет заметно, что увезена такая масса вещей. Сейчас с Иваном Кондр[атьевичем] переделываем все отделы – выходит ничего. Нечем пока заменить межигорья.

Было заседание Комитета и решено, что я остаюсь с музеем даже в случае визита немцев – иначе я и не мог бы поступить.

А паника в Києві була страшна <...>

Із служителій 3-го дня забрали Семена, заберуть вероятно і Данила – говорят снова будуть переосвідчествовать, через 2 месяца строк поправки Гаврила – одним словом – буде чисто. Думаю взяти баб – спрятатся з уборкої”. <...>³⁰.

Лист від 1 липня 1916 року: “Дорогий Даниил Михайлович, <...> Чудесную посуду прислали – дошла отлично, она из Пистыни, возле Коломыи – так сказал Свенцицкий, который смотрел очень завистливым оком на некоторые миски – относится посуда к середине XIX в. У нас в музее – совсем тихо – ничего, абсолютно ничего – да и вообще на антикварном рынке полное отсутствие старины. Кое-что доставляет следователь Фарбовский из Барзенск[ого] у[езда], но цены ломит невозможные. <...>

Много планов на будущее – после войны – если б скорей кончилась – необходимо напрячь все силы по собиранию, а то скоро нечего будет собирать – все вылавливают, все идет”³¹.

В листі від 17 липня 1916 року йдеться про таке: “<...> Вещи вот сейчас распаковывают, тут и К. Шероцкий, который шлет Вам привет <...>

Плохо, что этнографию трудно доставать – а я спорядил в Буковину небольшую экспедицию – часть уже там, а часть с Зборовским скоро двинется – трудно было переслать подводы и лошадей”. <...>³².

Лист від 7 серпня 1917 року з Києва на фронт: “Дорогий Данило Михайлович, <...> Скільки змін за сей час! Як важко було пережити усе, що трапилося на фронті, а особливо втратити надію, що до зими цей кошмар – війна скінчиться. А тепер знов затяглась, знов прийдеться відкласти культурну роботу. Як Вас не хвата тут.

В музеї у нас тихо, робота йде тільки внутрішня, їздити нема кому, але тепер (як було й раніш) – як не пойдеш, то й не достанеш, задля того здобутків нових обмаль. Пльонок постараюся набути, як тільки вони є у Києві. – <...> М. Біляш(івський)³³.

Лист від 20 листопада 1917 року: “<...> В музеї – тихо, а головна річ – холодно – не топимо і не будемо топити – вугілля ані фунта. Нічого цікавого і не поступало. Карти XVIIIв. (одна з краєвидами Києва) давно вже в музеї. <...>³⁴.

Наприкінці 1923 року М. Ф. Біляшівський стає заст. директора музею. Ось що він пише в листі від 1 січня 1924 року до

П.П. Курінного: “За цей час багато води втекло: Ви мабуть чули, що я вже не директор музею, а „зам”. Директором став Вінницький...”³⁵.

А ось сторінка з життя музею через кілька років – чернетка листа Д.М. Щербаківського до Андрія Васильовича від 5 вересня 1924 року: “..До виставки готуємось повним темпом: всі килими пересушені, витріпані; зроблена іх загальна сортировка, при чим забраковані килими залишились на складі, а 400 кращих, одібраних на виставку винесено на гору – в верхній поверх. З Шевченківської залі всі вітрини й картини винесені; теж зроблено і з середніми вітринами етнографічної залі. Все це складено в чотирьох закутках етнографічної залі, які превращено в свалки.

Зараз іде набивка килимів на планки і монтіровка рваніх. Для останньої роботи спеціально нанято два чоловіки.

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

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

Що до ремонту то він майже вже був закінчився: великі шиби привезені, вставлені в вікна замісць рішток, і фасад Музею зараз вже не нагадує прохожим про клясову боротьбу на Україні, але одна з робітниць, присланіх для мойки свіже вставленіх вікон все таки спромоглася розчавити одно вікно в Археологічному Відділі. Якби не це, то Археологічний відділ був би цілком готовим. В ньому навіть встигли вікна замастити на зиму (на жаль на музейній кошт).

Фотографічна лабораторія теж закінчена, і Демуцький упевняє, що Артеневському стане від заздрості млюсно, коли він її забачить³⁶.

Детальне вивчення архівних матеріалів, передусім листування з особових фондів В.В. Хвойки, Ф.К. Вовка, Д.М. Щербаківського та П.П. Курінного, може допомогти у вивчені історії першого в Києві міського музею, відновивши давно забуті події.

Примітки:

- ¹ НА ІА НАНУ, фонд 12, № 846., арк. 140–143; Колеснікова В.А. Наукова та культурно-просвітницька діяльність В.В. Хвойки. Дис. на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук. – С. 154–155.
- ² НА ІА НАНУ, ф. 2, №№ 1–11203; [особовий фонд В.В. Хвойки], № 1178.
- ³ Там само. – № 1180.
- ⁴ Там само. – О-3, № 453.
- ⁵ Там само. – О-3, № 459.
- ⁶ Там само. – О-3, № 1125.
- ⁷ Там само. – О-3, № 1126.
- ⁸ Там само. – О-3, № 1100.
- ⁹ Там само. – О-3, № 1136.
- ¹⁰ НА ІА НАНУ, ф. 1, №№ 1–455 та 1л – 4765л (листи); [особовий фонд Ф.К. Вовка] – л. № В/830л.
- ¹¹ Там само – № В/833л.
- ¹² Там само – № В/397л.
- ¹³ Там само – В/834.
- ¹⁴ Там само – В/399л.
- ¹⁵ НА ІА НАНУ, ф. 9, №№ 1–279, [особовий фонд Д.М. Щербаківського] – № 168/Б-217.
- ¹⁶ Там само – № 168/Б-218.
- ¹⁷ Там само – № 231/4, арк. 2, 4.
- ¹⁸ НА ІА НАНУ, ф. ВУАК, №№ 1–688; [фонд Всеукраїнського Археологічного Комітету] – № 108/1, арк. 6.
- ¹⁹ НА ІА НАНУ, ф. 2, №№ 1–11203; [особовий фонд В.В. Хвойки]; ф. 2, О-3, № 550].
- ²⁰ Там само. – ф. 2, О-3, № 539.
- ²¹ Там само. – ф. 2, О-3, № 602.
- ²² Там само. – ф.2, О-3, № 699.
- ²³ НА ІА НАНУ, ф. 10, №№ 1–56; [особовий фонд П.П. Курінного] – № 56, арк. 24.
- ²⁴ НА ІА НАНУ, ф. 9, №№ 1–279, [особовий фонд Д.М. Щербаківського]; ф.9, № 168/Б-223, 4 с.]
- ²⁵ НА ІА НАНУ, ф. 9, №№ 1–279, [особовий фонд Д.М. Щербаківського] – № 168/Б-222.
- ²⁶ Там само – № 168/219.

- ²⁷ Там само – № 168/222.
- ²⁸ Там само – № 168/224.
- ²⁹ Там само – № 168/225.
- ³⁰ Там само – № 168/226.
- ³¹ Там само – ф.9, № 68/Б 227.
- ³² Там само – № 168/228.
- ³³ Там само – № 168/229.
- ³⁴ Там само – № 168/230а.
- ³⁵ НА ІА НАНУ, ф. 10, №№ 1–56; [особовий фонд П.П. Курінного] – № 56, арк. 148.
- ³⁶ НА ІА НАНУ, ф. 9, №№ 1–279, [особовий фонд Д.М. Щербаківського] – № 168/9–1634, арк. 110–111.

**ПАМ'ЯТКИ ЙОВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА
ВІД ДОБИ РАННЬОГО ЗАЛІЗА
ДО РИМСЬКОГО ЧАСУ**



ТЕМА АМАЗОНОМАХИИ И ГРИФОНОМАХИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АНТИЧНЫХ ТОРЕВТОВ

Мифологические и исторические сюжеты на военную тематику относятся к числу наиболее распространенных в искусстве античного мира. Наряду с другими, часто изображались эпизоды Троянской войны, участие в которой, по свидетельствам древних авторов, принимали и амазонки. Иллюстрации этих баталий воспроизведены на фризах многих общественных и сакральных сооружений, в монументальной скульптуре, на различных по назначению рельефах, в отделке внутренних интерьеров помещений, в декоре парадной столовой посуды и т.д. Такая популярность сюжета амazonомахии – битвы между амазонками и греческими героями, иллюстрирующего общегреческие мифы, не могла, очевидно, оставить в стороне и мастеров-торевтов, которые использовали эту тему в украшении вещей самого разного характера.

На произведениях торевтики сюжет битвы с амазонками представлен в двух вариантах – амazonомахии и грифономахии. В ряду интересующих нас артефактов можно назвать, прежде всего, золотое украшение *калафа* из погребения жрицы Деметры (склеп 1) в кургане Большая Близница на Боспоре (рис. 1).



Рис. 1. Калаф из кургана Большая Близница. Эрмитаж, СПб.

Памятник датируется второй половиной IV в. до н.э.¹ На широкой орнаментальной ленте, полностью повторяющей форму кожаной основы², изображена сцена битвы воинов варварского облика с грифонами. Композиция разделена на несколько групп (по 2–3 фигуры). В центре почти зеркально размещены две пары персонажей – воины отчаянно защищаются от вцепившихся в них передними лапами монстров. Далее по кругу – уже стоящие на коленях, но яростно сопротивляющиеся и один убегающий воины в остроконечных головных уборах с развевающимися длинными клапанами, коротких широких хитонах, подпоясанных на талии, узких узорчатых штанах и коротких мягких сапожках. Воины определяются исследователями по-разному. Традиционно сюжет на золотом калафе трактовался как битва аrimаспов с грифонами³. Усматривают в противниках грифонов и амазонок⁴. Последнее предположение, думается, более правомерно в силу наличия на пластине ряда деталей. При всей уплощенности рельефного рисунка, на нем хотя и слабо, но все-таки различимы под одеждой специфические женские формы. Кроме того, в руках у воинов характерное оружие ближнего боя, в том числе боевой топор⁵ и щит в форме полумесяца. Да и позы воинов вполне сопоставимы с изображениями амазонок в упоминавшихся выше сценах амазономахии, хорошо проиллюстрированы они и вазописцами. Схватки амазонок с грифонами или свободное изображение протом амazonки, грифона и коня – довольно популярный сюжет боспорских полихромных пелик – принадлежности сопровождающего инвентаря, особенно характерного для погребальных комплексов Боспора второй половины IV в. до н.э. Сюжет борьбы амазонок с грифонами (как, собственно, и аrimаспов с грифонами) нес в себе идею бессмертия – поражение воина в схватке с грифоном символизировало путь через гибель к бессмертию, перекликаясь, таким образом, с сюжетами терзания (животных грифонами)⁶.

Близкая композиция сцены грифономахии украшает бронзовый таз из насыпи кургана близ с. Темижбекская (Краснодарский край). Рисунок размещен на одной из блях, крепившихся на поверхность сосуда. Здесь представлена пара персонажей⁷. Амазонка, упавшая на колени, правой рукой опирается на землю, поднятой левой рукой слабо пытается защищаться от нападающего существа. Клюв атакующего грифона

раскрыт, крылья широко распахнуты, левая лапа впилась в грудь жертвы. Головной убор, напоминающий повязку, длинные волосы, браслеты на руках и, наконец, обнаженная правая грудь не оставляют никаких сомнений в том, что мастер изобразил женщину. В отличие от сцен сражения, изображенных на калафе, темижбекский экземпляр отличает некая статичность, как будто подчеркивающая неминуемость надвигающейся смерти воительницы.

Из того же склепа кургана Большая Близница, что и калаф, происходит серия из двадцати бронзовых фаларов — украшений конской упряжи. На них также изображены сцены боя, но теперь противниками амазонок выступают греки⁸. Фалары однотипны и слегка различаются размерами (диаметр 8,7–9,4 см). Представляют собой литой диск с загнутым внутрь краем, центральную часть которого украшает круглый рельеф. На обороте — пара петель для крепления. Сюжет представлен тремя вариантами. На фаларе № 1 представлены четыре персонажа — две амазонки и два греческих воина (рис. 2). Изображение разбито на два уровня. В нижнем показаны два поверженных воина. Слева внизу — убитая амазонка, лежащая на спине с закинутой за голову правой рукой, согнутой в локте. Внизу справа — вероятно, раненый грек, который еще пытается сопротивляться, занеся в правой руке оружие для удара. Через левое его плечо переброшен плащ, складки которого составляют своеобразный фон. Две трети изобразительного поля пластины занимают две главные фигуры — конная амазонка и греческий воин. Атлетически сложенный молодой воин обнажен. Через левое плечо его перекинут широкий развевающийся плащ, грудь наискось пересекает портупейный ремень, на котором слева прикреплен, очевидно, горит. Справа от него стоит лук. Левой рукой, на которой закреплен круглый щит, воин ухватил за волосы амазонку и пытается стащить ее с коня. Раненая амазонка сидит верхом на



Рис. 2. Бронзовый фалар № 1 из курга на Большая Близница. Эрмитаж, СПб.

коне, который продолжает движение, оглядываясь на хозяйку. Правой рукой дева пытается вырвать стрелу, попавшую в правый бок. Кисть поднятой левой ее руки схватилась за руку противника. Грек попирает левой ногой павшую амазонку. Обе амazonки одеты в легкие подпоясанные хитоны, подчеркивающие стройные фигуры. На ногах высокие сапожки со шнуровкой впереди. У всадницы обнажена правая грудь, а на шее — круглая фибула, скрепляющая плащ. Фоном для центральных фигур служат широкие складки разметавшихся за спинами сражающихся плащей и ветви с продолговатыми листьями.



Рис. 3. Бронзовый фалар № 2 из кургана Большая Близница. Эрмитаж, СПб.

мечом занесена над головой для удара. Он наступает на амazonку слева. Амazonка отступает, корпус повернут в противоположную от противника сторону, как будто оглядываясь, она прикрывается от удара щитом, поднятым в левой руке, в правой ее руке копье, направленное острием к неприятелю. Она одета в мягкий остроконечный головной убор с развивающимися боковыми клапанами, легкий короткий хитон, облегающий тело, и подпоясанный на талии, и высокие сапожки. Через левую руку перекинут плащ. В нижней правой части пластины, фактически в ногах у мужской фигуры, — распростертая на земле вторая амazonка. Она как будто пытается приподняться на локте левой руки, в которой держит щит. Правая рука, вероятно, поднята, но плохая сохранность не позволяет восстановить первоначальный замысел мастера. Одета эта амazonка так же, как и левая на этой пластине. Акцент в данном случае сделан на фигуру побеждающего воина, а вся сцена развернута влево.

В сцене на фаларе № 3, как и в предыдущем случае, также представлены три персонажа – две амазонки и греческий воин (рис. 4). Композиционный ряд практически повторяется, но сцена на этой пластине развернута вправо. В центре изображение обнаженного воина с развевающимся за спиной плащом. В левой руке он держит перед собой круглый щит с эмблемой, в поднятой правой руке – копье, направленное на амазонку, упавшую практически под ноги воина. Корпус ее приподнят и опирается на левую руку, правая рука сжимает короткий меч, занесенный над головой для удара. За спиной грека вторая амazonка. Поза ее фактически повторяет левую амазонку на предыдущем фаларе, но в данном случае она показана почти в горизонтальном положении. Одежда воительниц одинакова – мягкие головные уборы с длинными клапанами, красиво драпированные легкие короткие хитоны, подпоясанные на талии, плащи и высокие сапоги. Экземпляры отличает тщательная проработка деталей. Круг аналогий (типологических и стилистических) позволяет определить время производства этих украшений конской сбруи второй половиной IV в. до н.э.⁹ Композиция, моделировка и стилистические особенности изображений на фаларах позволяют усматривать в них руку одного мастера.

Созвучны с фаларами и три идентичные золотые обкладки ножен мечей из курганов Чертомлык, Чаян и Восьмого Пятибратнего с изображением батальных сцен, которые датируются 340–320 гг. до н.э.¹⁰ Изображение трактуется как иллюстрация эпизода греко-персидского сражения при Марафоне¹¹ либо Троянской войны¹². На пластине представлены одиннадцать персонажей – девять пеших и два всадника, которые скомпонованы в четыре или пять (считая отдельной павшего всадника с конем в конце пластины) групп (рис. 5). В центре пластины расположена пара воинов – слева атакующий гоплит в широком развивающемся плаще, в выставленной вперед левой руке он держит большой окружный щит, в отведенной назад для удара



Рис. 4. Бронзовый фалар № 3 из кургана Большая Близница. Эрмитаж, СПб.

правой руке сжимает короткий меч. Справа от него – упавшая на колени амazonка. Корпус ее чуть откинут назад, левой рукой она упирается в землю, очевидно пытаясь удержать равновесие, в поднятой правой руке зажата рукоять секиры, занесенной для удара. Несмотря на неистовый напор противника, амazonка еще отчаянно обороняется. Такая трактовка персонажа основывается не только на позе воина и секире с тонкой рукоятью, характерных для передачи женских образов в батальных сценах, но и на иконографических моментах – изящной фигуре с подчеркнутой грудью (последние черты просматриваются у единственного персонажа). Замыкает композицию фигура скачущего во весь опор оседланного коня, который тащит по земле раненного (или мертвого) воина, еще сжимающего в левой руке повод. Голова воина безвольно повисла, правая рука волочится. Одет он так же, как и амazonка – короткий складчатый хитон и мягкую шапку с длинными развивающимися клапанами. Этот персонаж, очевидно, представляет поверженную амazonку. Местом производства золотых накладок ножен мечей так называемой троянской серии считается Госпорское государство.



Рис. 5. Золотая обкладка ножен меча из скифского кургана Чертолык. Эрмитаж, СПб.

Рельефами со сценами амazonомахии украшали также доспехи. Известно несколько бронзовых пластин, украшивших наплечники кирас из коллекций Античного собрания Базеля, Британского Музея, Археологического музея Палестрины¹⁸.

Композицию сцен, где задействованы два-три персонажа, обусловливала форма относительно узких прямоугольных пластин. Любопытно, что практически во всех случаях греческие воины показаны атакующими, а амазонки в позе защиты. Кроме того, на них присутствует так называемый "мотив хватания за волосы", призванный, очевидно, подчеркнуть всю безнадежность положения амазонки и характер исхода сражения.

Из числа недавних находок можно вспомнить бронзовую накладку со сценой амазономахии, случайно (?) обнаруженную в 2004 г. в Елизаветовском могильнике, в районе курганной группы Пять Братьев. Ныне хранится в Ростовском областном музее краеведения.

На пластине представлены две пары воинов (рис. 6). В левой части, внизу, изображена поверженная на колени амазонка в коротком легком хитоне. Корпус ее откинут назад, с упором на правую руку, в поднятой левой руке она сжимает меч. Над ней буквально нависает обнаженный греческий воин со шлемом на голове и накинутым на левую руку плащом, свисающим широкими складками. В левой руке он держит круглый щит, а правую руку с оружием (очевидно, мечом) занес для финального удара. В правой части накладки – симметричное изображение: сраженная амазонка изображена, фактически, в той же позе, что и левая, с той лишь разницей, что занесенный для удара меч она держит в правой руке. Мужская фигура с поднятой правой рукой подалась вперед. Этот воин одет в короткий хитон, поверх которого металлический панцирь типа "мускульной кирасы", и плащ. Голову его защищает коринфский шлем. Защитный доспех дополняет большой круглый щит, который воин держит в левой руке. Стиль и характер батальной сцены позволил определить время ее изготовления второй половиной IV в. до н.э. [Копылов, 2008, рис. 1–2, с. 92]. Ассиметричность пластины, ее неровные края и небрежность расположения крепежных отверстий наводят на мысль о вторичном использовании возможно поврежденного предмета. Складывается впечатление, что она вырезана из более крупного по размерам



Рис. 6. Бронзовая накладка из Елизаветовского могильника.

бронзового листа, декорированного многофигурной композицией на сюжет амазономахии. В результате отдельные детали рельефных изображений "уходят" за края пластины. Вероятно, именно поэтому часть головы левой амazonки, кисть правой руки правой амazonки и оружие в правой руке обнаженного греческого воина "не поместились" в пределах орнаментального поля.

На основании условий находки пластина интерпретирована как деталь конского убранства, точнее, накладка на нагрудный ремень коня¹⁴. Позволю себе не согласиться с таким определением использования рассматриваемой пластины по двум причинам. Во-первых, размер пластины (11,8×9,0 см) явно не соответствует размерам ремня — пластина должна быть, по крайней мере, длиннее, равняясь приблизительно ширине груди коня. Во-вторых, пластина найдена вместе с семью бронзовыми круглыми бляхами с отверстиями вдоль их краев, предназначеными для крепления к какой-то основе. Такие бляхи хорошо известны в погребальных памятниках скифов. Существует достаточно надежно аргументированная точка зрения, согласно которой подобные бляхи соотносятся с пологами повозок¹⁵. Думается, елизаветовская пластина имела непосредственное отношение к декору повозки — размещаясь либо в верхней ("парадной") части полога, либо (что вероятнее) на деревянном борту повозки.

Мифологический сюжет, связанный с девятым подвигом Геракла, украшает серебряный сосуд из Рогозенского клада в Болгарии¹⁶. Рисунок выполнен в невысоком рельефе (рис. 7). По сути, здесь представлены четыре персонажа — Геракл и Иппо-



Рис. 7. Серебряный сосуд из Рогозенского клада. Болгария.

лита, взнужданный конь и рогатый грифон, размещенные по кругу. Человеческие фигуры составляют первый план, при этом сцена сражения повторяется трижды. На втором плане – протомы вздыбленных животных, которыми, фактически, заполнено свободное пространство между основными фигурами. Безбородый Геракл обнажен, спину его, очевидно, покрывает плащ из львиной шкуры, который виднеется под согнутой левой рукой, сжимающей дубинку. Правой рукой он срывает с Ипполиты пояс. Фигура героя передана в движении влево (от амазонки), хотя он еще как будто оглядывается на нее, но цель поединка уже достигнута – пояс в его руке. Царица в коротком развевающемся хитоне, босая, с распущенными рассыпавшимися за спиной длинными волосами, двумя руками держит короткое копье, направленное на противника. Ее фигура, как будто отпрянувшая назад, опирается на правую ногу, при этом согнутая в колене левая нога поднята. Таким образом, мастер, вероятно, пытался передать динамизм и напряжение поединка. При этом фигура и голова Ипполиты развернуты к зрителю (в сторону от противника).

В качестве аналогий из круга фракийских памятников можно привести близкое изображение Геракла, украшавшее бронзовый шлем IV в. до н.э., найденный близ с. Гърло (Брезнишко)¹⁷. Фигура сражающейся амazonки, датирующаяся III в. до н.э., найдена в Несебре¹⁸. Орнамент рогозенского сосуда подтверждает, что мифы об амазонках были хорошо известны на периферии греческого мира и за его пределами, в данном случае на территории Фракии¹⁹. Интересующий нас серебряный сосуд, безусловно, принадлежит к числу работ фракийских мастеров IV в. до н.э., представивших вариант греческого мифа о похищении пояса Ипполиты в местной фракийской обработке.

В сценах амазономахии тореуты, впрочем как и мастера иных направлений художественной культуры, представляли участников батальных сцен в различном облачении. Амазонки всегда одеты. Чаще их костюм составляет короткий хитон (иногда обнажающий правую грудь и плечо), перехваченный на талии поясом. Иногда легкие одеяжды дополняют шлем, полотняный панцирь и высокие сапожки со шнурковкой. Реже (преимущественно в эллинистический период) их убор напоминает мужской наряд восточного (скифского) типа. Воительницы представлены идеально сложенными, без каких-либо физических изъянов и с весьма развитыми мускулами. Мужские персонажи часто показаны нагими.

Считается, что в бою греческие воины таким способом демонстрировали врагу свое мужество и презрение к смерти. При этом часто в одной батальной сцене рядом сражаются обнаженные и одетые воины. Последние, как правило, облачены в характерный длинный хитон и защитный доспех – полотняный или металлический панцирь, металлический шлем. Защитный доспех дополняет большой округлый щит²⁰. Подходить к такому смешению обнаженных и одетых воинов только с позиции героизации вряд ли возможно. Интересны в этой связи изображения беотийских воинов последней четверти V – первых десятилетий IV в. до н.э. На надгробных рельефах и расписных сосудах гоплиты показаны полуобнаженными, их одежды составляют только плащ и шлем. Однако при этом они обуты. Поскольку предметы снаряжения на изображениях этих персонажей подробно детализированы, можно рассматривать их как воссоздание реальной действительности. Вероятно, так была снаряжена только наиболее знатная часть гоплитов, тогда как остальные были одетыми. В то же время, греки презирали варваров, которые, в отличие от них, не придавали такого большого значения красоте и совершенству тела и потому не занимались закаливанием и физическими упражнениями (Xen. Ages. 1, 28). Поэтому считалось, что обнаженные греческие гоплиты уверенностью в себе могли вселять страх в противников-азиатов²¹.

Как видно из рассмотренных выше произведений торевтики, изображениями сражающихся амазонок украшались не только вещи, непосредственно связанные с мужчинами-воинами – оружие, доспех и уздечные уборы коней, но и бесспорно женские вещи – головные уборы, зеркала, парадная столовая посуда. Таким образом, речь идет о предметах, несомненно, престижного характера. При этом хорошо известны случаи вторичного использования рельефов со сценами амazonомахии (вследствие их поломки или по иным причинам). Примером тому могут служить упоминавшаяся выше бронзовая накладная пластина из Елизаветовского могильника, серия зеркал, их крышек и футляров, украшенных пластинами от нащечников шлемов и проч., относящихся к периоду раннего эллинизма. Небольшая подборка таких предметов опубликована М.Ю. Трейстером²². С учетом композиционного построения, изображения сцен амazonомахии на произведениях античной торевтики представлены двумя основными вариантами – двухфигурными и трех-четырехфигурными композициями²³. В то же время выбор варианта ком-

позиции обуславливала форма и размеры рельефов, безусловно зависевшие от назначения украшенного ими изделия.

Хронология и география распространения произведений искусства с сюжетами амазономахии довольно широки и отражают художественные ориентиры и пристрастия как эллинов и римлян, так и варварского (в нашем случае скифского) населения. Сюжеты грифономахии более характерны для произведений художественной культуры периферии античного мира. Здесь амазонки воспринимались как служительницы Великой богини и олицетворяли связи с загробным миром²⁴. Вероятно, эти изображения иллюстрировали какие-то местные варианты мифов об амazonках, не сохранившиеся в нарративных источниках.

Примечания:

- ¹ Пругло В.И. К вопросу о дате кургана Большая Близница // СА. – 1974. – № 3. – С. 77.
- ² Мирошина Т.В. Греческие головные украшения Северного Причерноморья // КСИА. – 1983. – № 174. – С. 15.
- ³ Piotrovsky B., Galanina L., Grach N. Scythian Art. – Leningrad, 1986. – Pl. 226–228.
- ⁴ ОАК за 1864 г. – СПб., 1865. – С. VI; Мачинский Д.А. Пектораль из Толстой Могилы и Великие женские божества Скифии // Культура Древнего Востока. Древность и Раннее Средневековье. – Л., 1978. – С. 137–138; Шауб И.Ю. Погребения кургана Большая Близница как источник по истории религиозных представлений жителей Боспорского царства // КСИА. – 1987. – № 191. – С. 30.
- ⁵ Шауб И.Ю. Указ. соч. – С. 30.
- ⁶ Шауб И.Ю. Религиозно-мифологические представления жителей Боспорского царства (некоторые сюжеты боспорских пелик) // Consilium Eirene XVI. – Vd. 2. – Prahae, 1983. – С. 73.
- ⁷ Анфимов Н.В. Комплекс бронзовых предметов из кургана близ ст. Темижбекской // Культура античного мира. – М., 1966. – Рис. 3; Вахтина М.Ю. Греческое искусство и искусство Европейской Скифии в 7–4 вв. до н.э. // Греки и варвары Северного Причерноморья в скифскую эпоху. – СПб, 2005. – Рис. 45.
- ⁸ Атлас к ОАК за 1865 г. – Спб., 1866. – Табл. 5.
- ⁹ Трейстер М.Ю. Тема амазономахии в торевтике поздней классики и раннего эллинизма (к вопросу о фаларах из кургана Большая Близница) // Боспорский рельеф со сценой сражения. – М., 2001. – С. 252–256.

- ¹⁰ Алексеев А.Ю., Мурзин В.Ю., Ролле Р. Чертомлык (Скифский царский курган 4 в. до н.э.). – Киев, 1991. – С. 105, кат. 191; The Metropolitan Museum of Art. Greece and Rome (Edd. J.O'Neill). – New York, 1987. – Fig. 59–60.
- ¹¹ Мальмберг В.К. Воин, защищающий павшего товарища, на чертомлыцких ножнах и других памятниках греческого искусства // Сборник Харьковского историко-филологического общества в честь проф. В.П. Бузескула. – Харьков, 1914. – С. 1–10.
- ¹² Раевский Д.С. Эллинские боги в Скифии? (к семантической характеристики греко-скифского искусства // ВДИ. – 1980. – № 1. – С. 49–71.
- ¹³ Трейстер М.Ю. Указ. соч. – Рис. 4–6.
- ¹⁴ Копылов В.П. Накладка со сценой амазономахии из Елизаветовского могильника // РА. – 2008. – № 4. – Рис. 1–2, с. 93.
- ¹⁵ Болтрик Ю.В., Савовский И.П. Курган Плоская Могила // Курганы Степной Скифии. – К., 1991. – С. 107
- ¹⁶ Фол А., Николов Б., Машов С., Иванов П. Тракийското съкровище от Рогозен. – София, 1988. – С. 119, № 154.
- ¹⁷ Велков И. Новооткрити старини // ИАИ. – № 12. – 1938. – С. 434.
- ¹⁸ Фол и др. Указ. соч. – С. 124.
- ¹⁹ Маразов Ив. Амазонката и самодивата // Митология, изкуство, фолклор. – № 1. – София, 1985. – С. 90–117.
- ²⁰ Никулина Н.М. Искусство Ионии и Ахеменидского Ирана. – М, 1994. – Рис. 2–14.
- ²¹ Нефедкин А. Нагота греческого воина: героика или реальность? // Проблемы античной истории. Сборник научных статей к 70-летию со дня рождения проф. Э.Д. Фролова. – СПб., 2003. – С. 151–170.
- ²² Cahn D. Waffen und Zaumzeug: Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig. – Basel, 1989. – S. 25; Трейстер М.Ю. Указ. соч. – С. 245.
- ²³ Treister M. The Theme of Ama // Pontus and the Outside World. Studies in Black Sea History, Historiography and Archaeology. – Colloquia Pontica. – Vol. 9. – Brill Leiden-Boston, 2004. – P. 197.
- ²⁴ Шауб И.Ю. Амазонки на Боспоре // Скифия и Боспор. Материалы конференции, посвященной памяти академика М.И. Ростовцева. – Новочеркасск, 1993. – С. 85.; Мачинский Д.А. Страна аримаспов, простор ариев и “скифские” зеркала с бортиком // Проблемы археологии. – Вып. 4. – Спб., 1998. – С. 114.

ЮВЕЛІРНІ ВИРОБИ З КУРГАНУ ПОБЛИЗУ СЕЛА БУДКИ НА ПОСУЛЛІ

На території Лівобережного Лісостепу серед пам'яток скіфської культури особливе місце посідають кургани Посульської групи. Як вважає О.І. Тереножкін вони не мають аналогів у Північному Причорномор'ї¹. Значну частину цих пам'яток (приблизна кількість до 400 курганів) було досліджено ще у 19 столітті. На жаль, багато з них виявилися розграбованими та зруйнованими, тому тільки третина з них має наукове значення². У Музеї історичних коштовностей України зберігаються матеріали, що походять з деяких посульських курганів.

Метою цієї розвідки є аналіз знахідок з кургану поблизу с. Будки, дослідженого С.А. Мазаракі в 1897–1898 р. У насипу кургану висотою 2,8 м. було відкрито впускне поховання заможної скіф'янки, здійснене у дерев'яному склепі. Ймовірно, одним з елементів похованального обряду було трупоспалення. Про це свідчать насип з чорнозему з великою кількістю вугілля, сліди вогню на дубових брусках, кістках та багатьох предметах похованального інвентарю. Жінку поховали з витягнутими вздовж тулуба руками, головою на південь. Біля ший небіжчиці знаходилося намисто, а зліва біля черепа – золота пластинка (метопіда), на якій зображені оленя та двох грифонів. По обидва боки черепа зафіксовано дві золоті сережки, а на лівій руці золоте кільце. Дослідники відмітили ще деякі подробиці похованального обряду. Зліва від черепа, на висоті голови, були підставка з білої маси та шматок синьої емалі, а також – 4 бронзових люстерка. У південній стороні могили стояли 3 теракотові вазочки, грецька срібна орнаментована посудина і лежали деталі вузди. Біля ніг скелету, у північній частині могили, знайдено золоті пластинки, які, можливо, прикрашали одяг. Біля північної стіни та у північно-східному кутку могили стояли 2 амфори та 9 посудин грубої роботи, а біля східної стіни лежали 26 бронзових дзвоників³.

Можливо, це жіноче поховання відносилося до основного чоловічого, але на жаль, дослідники не мають інформації про основне поховання. О.І. Тереножкін зазначає, що ні один з курганів цієї групи не було досліджено повністю⁴. Однією з особливостей посульських курганів V-IV ст. до н.е. є звичай робити впускні поховання у насип більш ранніх курганів.

Облаштування склепу впускних поховань не відрізняється від основних. Мабуть, у насипу більш раннього кургану робили впускні могили для родичів померлого, над похованням якого і споруджували курган. Крім того, у більшості випадків саме такі могили залишалися непограбованими. Можливо, це ще одна з причин здійснення обряду поховання у насипу⁵.

Завдяки публікації матеріалів розкопок цього поховання у "Древностях Приднепров'я" нам відома більш-менш точна кількість знайдених предметів торевтики. Штамповані пластини-аплікації – одна з найбільших груп серед предметів торевтики, які знаходилися у похованні. Їх кількість дорівнює більше ніж 426 одиниць.

Прикраси, знайдені у кургані поблизу с. Будки можна розділити за двома ознаками: особисті та прикраси одягу.

До особистих прикрас належать дві золоті сережки та золотий перстень з широкою дужкою і пласким щитком. Слід зазначити, що у публікаціях цих речей є деякі розбіжності. Так, у таблиці "Древности Приднепровья" під номером 421 опубліковано 2 сережки, знайдені у похованні, які мають вигляд двох конусів із заокругленою вершиною. Але у більш пізній публікації В.А. Іллінської, також йдеться про дві сережки, але вони належать до іншого типу: одна кільцеподібна (з круглого у перетині дроту) з підвіскою – камінцем, форму іншої зрозуміти важко за невиразною фотографією⁶. До уваги було взято обидві публікації, але у колекції музею знайдено лише кільцеподібну сережку з золотого дроту. Саме її слід розглянути, аналізуючи знахідки з поховання.

Сережка у вигляді кільця з круглого у перетині дроту з не зімкненими кінцями, на кільце надіто просвердлений камінь чорно-золотистого кольору (пірит?). Такі сережки знаходять у похованнях та на поселеннях IV-III ст. до н.е., вони були широко розповсюдженими серед скіфського рядового населення IV ст. до н.е.⁷. Сережки подібного типу мають різний характер



Рис. 1. Сережка у вигляді кільця з підвіскою-камінцем.

закінчень. За цією ознакою можна визначити, чи кріпили прикраси до головного убору, чи їх протягували у мочку вуха. На екземплярі, знайденому у похованні поблизу с. Будки, один кінець дужки ніби просто обрізаний, але інший має заокруглену форму. Виходячи з цього можна зробити припущення, що сережку носили у вусі, а не кріпили до головного убору.

До подібних сережок підвішували скляну намистину (у кількості від однієї до чотирьох), також підвіски виготовлялися з інших матеріалів – кістки, бурштину, фрагментів чорнолакового посуду у вигляді геометричних фігур: шраміди, конусу, трапеції. Іноді, у якості підвісок використовували кільця меншого або однакового з основним діаметром. У похованнях заможних осіб знайдено сережки із золотого дроту з бурштиновими або гагатовими намистинами. На думку В.Г. Петренко саме гагат прикрашав вище згадану сережку⁸. Гагат (чорна яшма) – камінь відомий з глибокої давнини, його вважали оберегом, захисним каменем від злих духів⁹. Дослідження останнього часу показали, що на сережці була підвіска з піриту (інша назва – золота обманка).



Рис. 2. Перстень з незамкненими кінцями та гладким щитком.

Перстень, знайдений у похованні, належить до типу найбільш поширених наручних прикрас: із незімкненими кінцями та гладеньким щитком¹⁰. Персні цього типу з'являються у похованнях IV ст. до н.е. Вони знайдені у більшості найбагатших курганів: Товста Могила, Діїв, Мордвинівський, Мелітопольський. Тобто, подібні золоті та срібні оздоби були у складі парадних костюмних комплектів.

Прикраси вбрання можна розподілити за призначенням: оздоба головного убору – золота смужка із заокругленими кінцями – метопіда, а також пластини-аплікації для оформлення одягу. Усі ці вироби виконані у так званій техніці штампування, тобто витискування рельєфних зображень за матрицею.

Видовжена прямокутна пластина – метопіда, належить до елементів оформлення головних уборів, властивих скіфянкам зі Степової Скіфії. У межах Лісостепового Лівобережжя знайдено лише дві метопіди: у похованні під курганом № 5 (1905 р.) поблизу

с. Аксютинці та вже описаному похованні в кургані поблизу с. Будки. Знахідка з цього кургану (тобто поблизу с. Будки) лежала зліва біля голови померлої. Декоративне поле стрічки, як це характерно для метопід, розділене на дві частини. Нижня – кайма з стилізованих наповів. Верхня частина – фриз із зображенням оленя та двох пар орлиноголових грифонів, які нападають на нього з обох боків. Подібний сюжет є досить поширеним у художньому мистецтві давнього світу. Сцени боротьби тварин бачимо на творах, що походять зі Сходу, а також та на предметах елліно-скіфської торевтики. Є.Є. Кузьміна вбачає у ньому відтворення ідеї боротьби між добром та злом, життям і смертю¹¹. Трактовка тварин на цій метопіді вирізняється значною стилізованістю та вибагливістю форм. Н.А. Онайко вважала, що подібна манера зображень відбилася на одній з кульобських чаш¹². Схожі стрічки знайдено у похованнях заможних скіф'янок. У IV ст. до н.е. ці золоті смужки використовували для оздоблення передньої частини головних уборів (налобних стрічок). Стосовно золотої стрічки з кургану поблизу с. Будки, то прямих аналогій цій прикрасі поки що немає. Але за манерою передачі міфічних істот дещо подібні зображення на метопіді з кургану № 5 (1905 р.) поблизу с. Аксютинці. На ній представлено образи крилатих левів та грифонів, які терзають оленя.

Метопіди є характерною складовою жіночого костюма, хоча, можливо, їх використовували і як прикраси чоловічих головних уборів. За реконструкцією Г. Боровки такі начільні стрічки – метопіди входили до складу головного убору з високим верхом (типу калатоса)¹³.

На думку Л.С. Ключко подібні золоті стрічки – метопіди прикрашали налобні пов'язки, які були знаками соціального та суспільного статусу власниць. А якщо їхній супровідний інвентар за багатством, формою та декором прикрас можна зіставити зі знахідками з царських курганів, то це дозволяє вважати поховання із золотими пов'язками могилами представників аристократії. Сакральні риси у цих жіночих могилах відсутні,



Рис. 3. Метопіда (фрагмент).

але символіка зображень на знайдених прикрасах не виключає участі у ритуальних дійсностях¹⁴.

Переходячи до розгляду найбільшої групи західок із цього поховання, а саме пластин-аплікацій, слід зазначити, що весь комплект знайдено в ногах небіжчиці. Представлені пластинки можна розподілити за сюжетами: антропоморфні; зооморфні; з рослинними мотивами; з геометричним орнаментом.

Антропоморфні зображення. Антропоморфні образи представлені на пластинках розмірами 25×30 мм (12 екземплярів). Це зображення жіночої голови у фас. Пишина зачіска розділена



Рис. 4. Пластина з зображенням жіночої голови у фас.

зачіскою, облямованою, можливо, покривалом, з гривною та намистом на шиї, друге – майже подібне до першого, але нема опуклини на зачісці (покривало), а зачіска доповнена двома косами по обидві сторони голови. Більш витонченими і реалістичними є зображення жіночої голови в фас на пластинах з Великої Близниці та Єлізаветинського кургану. Можливо, пластиини з курганів біля с. Вовківці та Будки – це спроба передачі боспорськими торевтами етнічного типу, як, наприклад, у творах синдської культури: жіночому зображені на ритоні з Мерджану, а також на керамічних виробах Боспору¹⁵.

Зооморфні зображення. Пластиини золоті із зображенням трифона вирізані за контуром зображення, знайдені у кількості 7 екземплярів (розміри 30×23 мм).

Орлиноголового грифона показано в русі, в профільному ракурсі, оберненим праворуч. Зображення стилізоване, чіткими тонкими лініями позначені контури тварини. Орлиноголова істота з великим загнутим гострим дзьобом, круглим оком і трикутними, вертикально піднятими, вухами. Крило і лапи позначені рельєфними лініями, горизонтальними рельєфними рисками – пір'їни на крилах.

Опуклинами позначено хутро на шиї, трикутниками – хутро на животі. Хвіст по-змійному зігнутий і піднятий вгору.



Рис. 6. Пластина прямокутна з зображенням грифона.



Рис. 5. Пластина золота із зображенням грифона вирізана по контуру зображення.

Ще один тип зображення цієї міфічної істоти міститься на золотих прямокутних пластинах (6 екземплярів, розміри 31×33 мм). Грифона на них зображено у геральдичній позі, оберненим праворуч. Істота ніби на щось спирається передніми лапами із загнутими довгими пальцями (пазурами). На шиї та голові вигнутими лініями передано гребінь. Хвіст схожий на хвіст павича або півня. Опуклинами на шиї позначена шерсть, об'ємними рисками та опуклинами – пір'їни на крилах. Деталі передачі міфічної істоти з кургану поблизу с. Будки дещо подібні до зображень грифона на пластинах-прикрасах костяному з кургану Товста могила. Схожа передача крила з допомогою опуклин та горизонтальних ліній.

Приведені вище трактування образу грифона є досить схематичними і дещо спрощеними. Прямих аналогій описаним зображенням поки що не знайдено. Тому можна лише окремо розглянути постановку цієї міфічної істоти у русі, коли вона крокує, або готується до нападу. Такі зображення зустрічаються

на предметах з курганів IV ст. до н.е.: ажурних пластинах – прикрасах головного убору з кургану № 21, поховання 2, поблизу с. Кам'янка (Миколаївська обл.); пластиини з кургану № 2, поховання 2 поблизу с. Вільна Україна (Херсонська обл.); пластиини – обшивки чаші та чотирикутні пластиини із зображенням міфічної істоти з кургану поблизу м. Бердянськ (Запорізька обл.); пластина, у вигляді грифона, вирізана за контуром зображення з жіночого поховання в кургані Гайманова могила поблизу с. Балки (Запорізька обл.); на пластинах-прикрасах головного убору, пластинах – прикрасах костюма та на одному з навершників з кургану Товста Могила (Дніпропетровська обл.); навершнику з Краснокутського кургану (Херсонська обл.); на обкладці гориту з кургану Дорт-Оба (Крим); навершнику з Александропольського кургану; широкі золоті браслети та кубок зі сценами боротьби тварин з кургану Куль-Оба (Крим); калаф із зображенням битви варварів з грифонами з кургану Велика Близниця (Крим); пластиини-аплікації з кургану Верхній Рогачик (Дніпропетровська обл.); пластина-аплікація з Червонопerekопського кургану; пластина – аплікація з кургану Жовтокам'янка (Дніпропетровська обл.).

Крім того, можна простежити схожість деяких деталей на пластинах з інших курганів IV ст. до н.е.: постановка крила подібна до зображень грифонів на підвісках з кургану № 4 поблизу с. Новосілки (Черкаська обл.) та на чаші з кургану поблизу м. Бердянськ, подібна петелька хвоста з того ж кургану № 4 поблизу с. Новосілки, пластина, у вигляді грифона, вирізана за контуром зображення із жіночого поховання кургану Гайманова Могила.

Ще один набір пластиин – із зображенням оленя (6 екземплярів, розміри 22×20 мм). Образ цієї тварини досить часто вміщували на предметах елініско-скіфської торевтики. У даному випадку на золотих чотирикутніх пластинах було передано фігуру оленя, оберненого ліворуч, який лежить з підігнутими ногами. Розлогі роги дорівнюють довжині тулуба тварини і, ніби, лежать на ньому. Зобра-



Рис. 7. Пластина квадратна з зображенням оленя.

ження обрамлене рамкою з опуклин, які йдуть по краю пластини. Аналогії: кургани поблизу с. Шульговка, Огуз (Запорізька обл.). На пластинках бачимо майже ідентичне зображення оленя на чотирикутній пластині в рамці з опуклин.



Рис. 8. Пластина ажурна з зооморфними та рослинними мотивами.

Лінійних пагонів. Ажурні пластини з рослинними мотивами відомі з інших курганів, але за стилістикою та іконографією подібних знайдено не було.

Рослинні мотиви. Було знайдено лише 7 екземплярів круглих опуклих пластин, прикрашених рослинним візерунком – одинадцятипелюстковою розеткою з опуклиною посередині, по краю оточеною бордюром, як і край пластини. Розміри 18×17 мм. Аналогічні пластини походять з кургану Жовтокам'янка, їх поверхню прикрашає подібний рослинний мотив.

Геометричні мотиви. Пластини з геометричним орнаментом мали значне поширення в оздобленні скіфського костюму. Такими екземплярами з кургану поблизу с. Будки є

пластини у вигляді трьох з'єднаних кружків (8 одиниць, розміри 16×13 мм). Аналогічні пластини знайдено у курганах Бердянському, Чортомлику, Александropолі, Мелітопольському, Першому Мординівському, Бабина Могила.

Універсальними прикрасами, які використовували в декорі головних уборів, взуття, і одягу слу-



Рис. 9. Пластина з 11-ти пелюстковою розеткою.



Рис. 10. Пластина у вигляді трьох з'єднаних кружків.

гували пластини у вигляді трикутника, заповнені орнаментом з псевдозерні (64 екз.)¹⁷. Розміри цих пластин: висота – 16 мм, ширина основи – 14,5 мм. Аналогічні оздоби знайдено у багатьох курганах: Куль-Оба, Огуз, Чортомлик, Александрополь, Мелітопольський курган, Верхній Рогачик, I Мордвинівський курган, Червонопerekopський, Бабина Могила тощо.

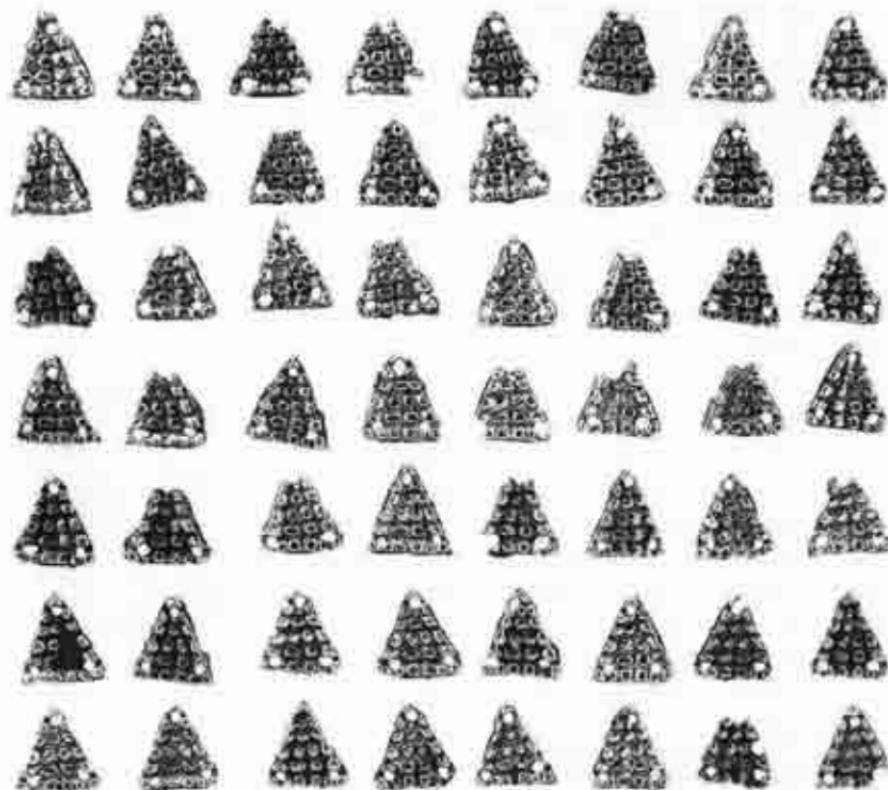


Рис. 11. Пластини у вигляді трикутника з орнаментом з псевдозерні.

Найбільшим за кількістю набором є напівсферичні пластини у вигляді гудзиків (314 одиниць). Оздоби такого типу були досить розповсюдженими. Аналогічні вироби походять з курганів Чортомлик, Огуз, Александрополь, Діїв, Мелітопольський, Товста Могила, Каменська Близниця, Тетяніна Могила, Бабина Могила¹⁸.

Дослідивши комплекс ювелірних прикрас із жіночого поховання з кургану поблизу с. Будки можна зробити висновок, що зображення на пластинах та сама манера їх виконання досить

оригінальна, а створені майстром образи, не дивлячись на деяку примітивність втілення, унікальні. Прикраси, приведені у даній роботі як аналогії знайденим, є характерними для IV ст. до н.е., зображення на них не є зовсім близькими за своєю іконографією. Тому можна припустити, що пластини з кургану поблизу с. Будки були виготовлені майстром-ювеліром у V ст. до н.е. – IV ст. до н.е. на замовлення представника знаті місцевим майстром, який не досить вміло скопіював поширені образи і сюжети з більш досконало виконаних предметів торевтики. У весь комплект пластин-аплікацій знаходився біля ніг небіжчиці. Прикраси могли використовувати для оздоблення головного убору, покривала або певного елементу одягу, який поклали у могилу. Додаткові отвори, пробиті на пластинах по краях відламаних частин та загальна потертість предметів свідчать про те, що вони були у використанні, не виключно похованого, а святкового чи ритуального вбрання.

У розглянутому похованні знатної скіф'янки у складі інвентарю було знайдено предмети, які роблять його цікавим для подальшого вивчення: це срібна посудина та кінська вуздечка. Подібні сосуди характерні для інвентарю поховань представників місцевої знаті і входять в серію широко відомих в IV ст. до н.е. срібних і електрових кубків грецької роботи¹⁹. Наявність у могилі вуздечки замість принесення у жертву коня, який мав би перенести померлу до загробного світу вказують на повагу родичів до похованої і досить високий соціальний статус, який вона мала за життя. Також, слід зазначити, що срібні кубки та кінське спорядження є більш характерними складовими інвентарю чоловічих поховань.

Пластини-аплікації зі скіфських курганів, не припиняють дивувати свою різноманітністю зображень і серед тисяч подібних пластин можна знайти унікальні незвичайні екземпляри, які не здивують своєю оригінальністю, майстерністю виконання або реалістичністю зображень, але будуть притягувати погляд і викликати цікавість дізнатися про їхнє “життя” якомога більше.

Примітки:

- ¹ Ильинская В.А., Тереножкин А.И. Скифия VII – IV вв. до н.э. – К., 1983. – С. 312.
- ² Археология Украинской ССР. – Т. 1. – С. 119.; Ильинская В.А., Тереножкин А.И. Скифия VII-IV вв. до н.э. – К., 1983. – С. 312–314.

- ³ Древности Приднепровья. – Вып. II. – К., 1899. С. 7–8.; Ильинская В.А., Тереножкин А.И. Скифия VII–IV вв. до н.э. – К., 1983. – С. 326–327.
- ⁴ Ильинская В.А., Тереножкин А.И. Вказ. праця. – С. 315.
- ⁵ Ильинская В.А. Скифы Днепровского лесостепного Левобережья. – К., 1968. – С. 84–85.
- ⁶ Там само. – С. 42, 143.
- ⁷ Там само. – С. 42, 140.
- ⁸ Петренко В.Г. Украшения Скифии VII – III вв. до н.э. – М., 1978. – С. 37–38.
- ⁹ Драгоценные камни и лечебные минералы. – СПб., 2008. – С. 41.
- ¹⁰ Ильинская В.А. Скифы Днепровского... – С. 42, 140, 142.
- ¹¹ Клочко Л.С. Скифские налобные украшения VII – III вв. до н.э. // Новые памятники древней и средневековой художественной культуры. – К., 1982. – С. 45.
- ¹² Ильинская В.А. Скифы Днепровского... – С.42 , 138; Онайко Н.А. Античный импорт в Приднепровье и Побужье в IV – II вв. до н.е. – М., 1970. – С. 64–65.
- ¹³ Ильинская В.А. Скифы Днепровского... – С. 42, 138.
- ¹⁴ Клочко Л.С. Скифские налобные украшения ... – К., 1982. – С. 51–52.
- ¹⁵ Ильинская В.А. Скифы Днепровского. – С. 42, 143
- ¹⁶ Там само. С. 42, 143; Онайко Н.А. Античный импорт в ... – С. 66.
- ¹⁷ Фиалко Е.Е. Золотые бляшки из кургана Огуз // РА. – 2003. – № 1. – С. 127–128.
- ¹⁸ Там само. – С. 132–133
- ¹⁹ Ильинская В.А. Скифы Днепровского. – С. 163–164.

ОБРАЗ ВОДОПЛАВНОГО ПТАХА НА ДЕКОРАТИВНИХ ЕЛЕМЕНТАХ СКІФСЬКОГО КОСТЮМА

Декоративні елементи скіфського вбрання: головних уборів, одягу, взуття – знімні прикраси та аплікації – вирізняє розмаїття форм, орнаментальних композицій, сюжетів. На оздобах різних категорій вміщували зоо-, антропо-, фіто- морфні, міфічні образи, геометричні візерунки. Серед зображень тварин превалують традиційні мотиви копитних, хижаків із породи котячих. Але значне місце посідають і образи птахів, зокрема – водоплавних. Останні були характерними у образотворчому мистецтві племен Євразії з найдавніших часів і мали глибокий сакральний зміст. У деяких регіонах відтворення птахів цього виду є прикладом художньої досконалості, а також змістовності (наприклад, мистецькі витвори II тис. до н.е., знайдені на Криті)¹.

На території Центральної і Східної Європи також збереглися зразки творчості племен різного часу із зображенням водоплавних птахів. Серед них привертають увагу, наприклад, пам'ятки гальштатських племен.² Взагалі, різноманітні твори давнини та середньовіччя містять образи лебедів, гусей, качок, гагар. Змальовані у образотворчому мистецтві, міфах, легендах, казках, вони відбивають давні уявлення про устрій світу та причинно-наслідкові явища буття соціуму. Іншими словами, водоплавні птахи мали глибоке змістовне навантаження, яке залежало від контексту, в якому їх відтворювали.

Зображення водоплавних птахів мали у I тис. до н.е. поширення і на сході скіфського (у широкому сенсі) світу – у декоративних витворах алтайських племен, і європейських скіфів – на землях Північного Причорномор'я. За спостереженнями Е. Королькової, серед птахів Поволжя та Приуралля переважають підкresлено агресивні хижаки, і майже нема інших видів. Натомість, у канву декоративного мистецтва скіфів Північного Причорномор'я вплетені образи голубів (25%), водоплавних птахів (15,7), дроф, а хижаки (узагальнені мотиви, сокіл, орел) – посідають 7–10 місця (за визначеннями Н. Гаврилюк)³.

Дослідники не раз зверталися до семантики мотивів водоплавних птахів. Так, Д.С Раєвський підкresлив: “Істориками релігії встановлено міцний зв'язок образу водоплавного птаха з

міфом про створення Всесвіту. Цей сюжет розповсюджене надзвичайно широко – його ареал включає значну частину старого і нового світу. У більшості випадків його передають як мотив пірнання за землею, тобто, за матеріалом для створення світу, в глибину первісної води”.⁴ У деяких сюжетах, властивих релігіям іndoевропейських народів, водоплавні птахи уособлюють світ смертних, на противагу хижим, які символізують світ богів⁵. Але, як наголошує О.О.Кузьміна, іndoіранська міфологія відбиває також інші плани образу: водоплавну птицю вважали уособленням і супутницею богині матері⁶. Цієї думки дотримувався і Ю.А. Рапопорт: птахи означали первинність водної стихії, втіленням якої у авестійському пантеоні була Ардvi Сура Анахіта.⁷ Отже, образ водоплавного птаха відбиває різні аспекти культу плодючості, а також поєднання трьох стихій.

Аналіз етнографічних матеріалів доводить, що водяні птахи є фольклорним символом наречених і відбивають зв'язок з Богинею-Матір'ю. Наприклад, в слов'янських міфах, казках та піснях качечка уособлює наречену, а селезень – нареченого⁸. Про особливe ставлення до образу водоплавного птаха свідчить головний убір кіка, який надівала пошлюблена жінка. На думку деяких дослідників, назва кіка (кічка) означає качка. У епосі “Алтай – Бучай” народів Алтаю качка (селезень?) є віщим птахом – посланцем від жениха, і, крім того, втілення нареченого⁹.

З огляду на таке трактування образу водоплавного птаха, цікаво “прочитати” його зміст у складі прикрас скіфського вбрання.

У декоративному мистецтві племен, які мешкали на землях Скіфії, зображення водоплавних птахів є елементами оформлення деяких жіночих костюмів. На окремих екземплярах майже всіх категорій декоративних виробів, крім перснів, вміщено образи, які найчастіше асоціюються із качкою. Цей мотив представлено на золотих пластинках-аплікаціях, сережках, нашийних прикрасах, шпильках – у комплектах костюмів сакрального характеру. Це наводить на думку про специфіку вбрання, образне оформлення якого вирізняє зображення качки.

Почнемо з аплікацій. Золоті пластинки зафіксовано у кургані Малий Чортомлик (гробниця № 1) (Дніпропетровська обл.). Знахідки походять із могили, у якій побували “грабіж-

ники". Але за деякими ознаками можна припустити, що названі декоративні елементи були прикріплені на головному уборі. Зокрема, у звіті про дослідження кургану Малий Чортомлик зафіксовано, що у похованні жінки на місці голови лежали пластиники із зображеннями птахів, левиноголового грифона, лева, у формі закрученого дзьоба, а крім того, золоті сережки-човники.¹⁰

У комплекті прикрас було 9 пластинок (розміри: 14 x 13 мм), вирізаних із золотого листа. Форма цих мініатюрних виробів повторює обриси фігури водоплавного птаха, який стоїть, обернений вліво. Образ птаха трактовано узагальнено, але за силуетом, окресленим замкнутою лінією, можна упізнати качку. Виділено її голову із підкреслено збільшеними дзьобом та оком з круглою опуклою зініцею.

Тулуб качки також змальовано геометричними засобами. Спереду шия плавно "перетікає" у випнуту грудину. Далі чітко окреслено лапку, хвостик і спинку птаха. Лінії спинки та шиї подано під прямим кутом. Хвостик передано короткими рельєфними рисками, а крильця – довгими горизонтальними. Штамп для мініатюрних виробів зроблено вправною рукою, можливо, в V ст. до н.е. Але у результаті тиражування деякі зображення втратили виразність (рис. 1). Отже, всі образи, включені до оздоб головного убору: качка, лев, грифон – символи культу плодючості. Зміст декоративних елементів підкреслюють сережки – човники (чи кораблики).

Аналогічні пластинки – 20 екземплярів – знайдено в кургані № 20 (п. № 1) поблизу с. Велика Білозерка (Запорізької обл.) (рис. 2). Вироби також не зафіксовано *in situ*, але, мабуть, припущення про те, що пластинки були прикріплені на головному уборі, має підстави. Адже, вище сказано про аплікації, виготовлені за такою ж матрицею. Крім того, вивчення предметів, на яких вміщено образ водоплавного птаха, дозволяє зробити висновок про домінування серед виробів саме оздоб для голови. У їх переліку – сережки, які складали ансамбль з головними уборами різних видів.



Рис. 1. Пластинки, вирізані за контуром зображення качки з к. Малий Чортомлик (Дніпропетровська обл.).



Рис. 2. Пластинки із зображенням качки з к. № 20 поблизу с. Велика Білозерка (Запорізька обл.).

Вивчення знімних прикрас показує, що сережки у скіфських костюмах були найбільш поширеною категорією декоративних елементів. Навіть на перший погляд вражає розмаїття моделей, вищуканість форм, художня довершеність. У рамках заявленої теми особливо цікаво розглянути сережки, оформлені, зображеннями водоплавних птахів. Насамперед, це екземпляри, які належать до групи так званих сережок – "човників" чи "корабликів"*. Треба зазначити, що в нашій літературі їх (тобто прикраси такої форми) часто називають калачиками чи калачикоподібними сережками.¹¹ Зарубіжні дослідники найчастіше застосовують такі визначення: "човникоподібні", "кораблики", "місяцеподібні".¹² Ці терміни відбивають уявлення про витоки форми оздоби – від мотиву човна-місяця, який з'явився в декоративному мистецтві Єгипту ще в III тис. до н.е., і, можливо, став основою для створення прикрас, популярних у I тис. до н.е.¹³ С.С. Бессонова та інші науковці, вивчаючи місяцеподібні сережки, накреслили певну схему їх поширення у вбранні населення Скіфії. За часів скіфської архаїки (VII – початок VI ст. до н.е.) на землі Скіфії потрапляли окремі екземпляри, які належать до близькосхідного варіанту прикрас. А пізніше – наприкінці VI – на початку V ст. до н.е. "човники" іншого абрису стали елементами убрання гречанок з міст Ольвії, Німфею, Корокондами. Найбільшого розповсюдження сережки-

човники набули у V – IV ст. до н.е. у костюмах скіфської племінної верхівки.¹⁴ Причому, спостерігаємо значну різноманітність виробів. В.Г.Петренко, розглянувши знахідки човників (“калачиків”, як називає їх дослідниця) зі скіфських поховань, зазначила, що тотожних серед них нема. “Вони не стали масовою продукцією ..., а залишались індивідуальними творами”.¹⁵ Дослідниця об’єднала всі відомі на той час зразки в один тип, в якому за абрисом корпуса, а також його завершень (тобто, “ріжок” місяцеподібного корпуса) та іншими істотними деталями виділила сім варіантів.¹⁶ Сережки виконано в руслі художнього стилю, що склався на цей час у Північному Причорномор’ї: є моделі грецьких зразків, але більшість переоформлені у відповідності з місцевою естетикою та ідеологічними нормами. Можна зробити висновок, що “човники”, з’явились як інокультурна модель, але стали невід’ємною частиною скіфського жіночого костюма. С.С. Бессонова підкреслила, що ці сережки набули поширення у середовищі еллінізованої соціальної верхівки, а форма і декор прикрас відбивають символіку водної стихії¹⁷. Зображення качки, вміщене на сережках, мабуть, поглиблює цей зміст, оскільки водоплавний птах втілює уявлення про поєднання трьох стихій (неба, землі, води). 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, сплетений у візерунки, властиві парадним костюмам, ймовірно, акцентував якусь специфіку вбрання.

Аналіз морфологічних особливостей сережок-корабликів дозволяє виділити з їх розмаїття кілька варіантів. Зокрема, у світлі заявленої теми увагу привертає оздоблення корабликів у вигляді скульптурних мініатюр – фігурок качок.

Отже, розглянемо матеріали археологічних досліджень. Цікаву інформацію можна вилучити, вивчаючи знахідки у кургані № 38 (поховання № 3) поблизу с. Любимівка (Херсонська обл.). Біля скронь небіжчиці лежали сережки – кораблики (висотою 56 мм). Їх корпус зроблено з двох опуклих половинок, абрис яких нагадує півмісяць, обернений “ріжками наверх”. На корпусі, повторюючи його контури, напаяно паралельно одна одній 4 смужки візерунків, які нагадують косу. Кожна “кіска” створена з двох перекрученіх дротин, розділених гладеньким дротом. Дві з них – найкоротша і найдовша – закривають місця

з'єднання деталей. Поверхню сережки між рядами "косичок" прикрашають орнаменти із горизонтальних S-подібно вигнутих спіралей. Центр кожного завитка виділено кулькою зерні. Своєрідність саме цим сережкам надає оформлення їх закінчень ("ріжок") об'ємними зображеннями качок, напаяних на гладенькі циліндри з дротяними обідками зверху і знизу.¹⁸ Фігури птахів – пустотілі, складаються з двох частин. Образ качки трактовано в умовній манері: плавною лінією окреслено силует, тоненьким пружком виділено тулууб. А крильця позначені короткими навскісними рельєфними рисками (рис. 3).

На думку деяких науковців (О. Лесков, С. Бессонова), у могилі було поховання чоловіка.¹⁹ Це припущення виникло через те, що при небіжчикові, крім знімних прикрас – сережок та плетеної гривни, знайдено зброю: меч, два списи, вістря стріл, а також інші речі, властиві чоловікові: бронзовий казан, бронзовий черпак з ручкою у формі голови лебедя. Але треба відзначити, що серед предметів, покладених у могилу, були дзеркало та лекиф, характерні як жіночі атрибути. Археологічні дослідження доводять, що сережки-кораблики часто належали так званим "амазонкам", тобто жінкам-воїнам. Варто згадати про знахідки в кургані № 45 поблизу с. Любимівка, тобто у цьому ж могильнику. У поховані зафіксовано золотий декор головного убору – пластинки-аплікації, сережку-кораблик, а також зброю.²⁰ На відміну від поховання у кургані № 38, антропологи дослідили останки небіжчиків, захоронених під курганом № 45. У могилі, яка привернула увагу своєрідним супровідним інвентарем – поєднанням прикрас і зброї, було поховано літню жінку. Знахідки з могили скифянки в кургані № 38 свідчать не тільки про її певні обов'язки у



Рис. 3. Сережка-кораблик, оформленна скульптурними фігурами качок (к. № 38, п. № 3 поблизу с. Любимівка, Херсонська обл.).

суспільстві – була воїном, а також високий соціальний ранг. Декоративні елементи – сережки-кораблики, оформлені зображеннями водоплавних птахів, ймовірно, акцентують особливості костюма як шлюбного.

Крім того, згадаймо про черпак, ручку якого завершує зображення голови водоплавної птаха. Цей предмет додає своєрідності набору супровідного інвентарю. Можливо, черпак, був атрибутом якихось церемоній, які здійснювали при обряді поховання.

Схожі сережки зі скульптурними фігурками качок на ріжках корабликів, були у декорі багатого убрання скифянки, поховання якої дослідили в кургані № 9 поблизу с. Мала Лепетиха (Великий курган М. Веселовського, Запорізька обл.)²¹. Небіжчиця – жінка 30–35 років мала головні убори, прикрашені золотими аплікаціями. Налобна пов'язка оформлена прямокутними пластинами з відтиснутими зображеннями оленя, а також – грифона; оздоби шапочки-полоса – вирізані за контуром рельєфні зображення сфінкса, “здвоєний” сфінкс (його тулуб передано в дзеркальній симетрії відносно голови), трикутні платівки з опуклими напівсферами на поверхні (пуансонна псевдозернь), так звані “виноградні грона”. Край покривала були облямовані прямокутними пластинками із зображенням сцени “шматування” (лев насів на лань). Вбрання жінки довершують знімні оздоби. Серед останніх особливою пишністю вирізняється так званий сітчастий “нагрудник”, складений з тоненьких трубочок-пронизок, перенизаних кулястими намистинками, облямований порожнистими підвісками у формі бутона квітки. Унікальною є нашийна прикраса зі з’єднаних між собою прямокутних пластинок з рельєфним зображенням сцени “шматування” (аналогічні аплікаціям на покривалі). Знизу пластинки доповнені підвісками, що нагадують нерозкритий пуп’янок. У звіті про розкопки зазначено, що при небіжчиці, крім човників, знайдено також браслети, перстень. Разом з тими прикрасами, що ми реконструювали, вони утворюють так званий “повний” комплект декоративних елементів²².

Сережки (висота – 92 мм) вкриті візерунками: чотири “ко-
сички” з тоненького дроту, які повторюють контури кораблика, а між цими орнаментальними смужками напаяно ритмічні ряди трикутників із дрібних гранул. Завершення (ріжки) корабликів – циліндричні, оформлені дротяною обмоткою. Зверху на

ріжках – скульптурні фігурки птахів. Силует чіткий, змальований замкнутою лінією. Виразності образу надають деталі: хвостик, округла спинка, контури якої повторюють крильця з вертикальними рельєфними рисками (рис. 4).

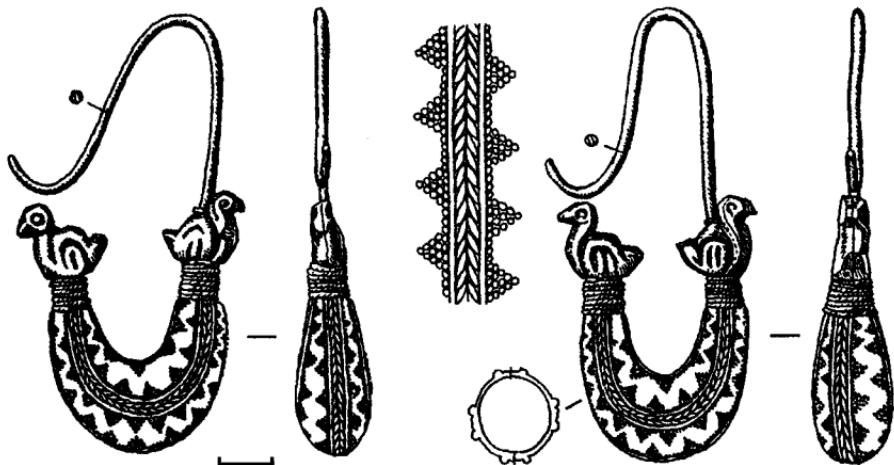


Рис. 4. Сережка-кораблик, оформленена зображеннями качок (к. № 9 поблизу с. Мала Лепетиха (Великий курган М. Веселовського), Запорізька обл.).

Як бачимо, скифянка була похована у пишному костюмі. Розміщення у спеціальних нішах жертвопринощень, тобто підлітків, котрі супроводжували небіжчицю, крім того, наявність у могилі сагайдака з луком та стрілами, а головне – сакральний зміст головних уборів та всього вбрання – все це виділяє її навіть з числа осіб, котрі належали до аристократичних кіл. Їхнім статусом досить часто передбачено жрецькі функції, хоча й не завжди. Як відомо, лук зі стрілами у сагайдаку клали до могил так званих амазонок, але лише зрідка їх ховали у такому пишному вбранні (з “повним набором” прикрас), у супроводі залежних осіб. У данному випадку особливу роль жінки у суспільстві підкреслено всіма ознаками, що складають своєрідність поховання. Можливо, небіжчиця була жрицею божества, у вшануванні якого певну роль відігравала зброя, крім того, воно, тобто, божество, виступало покроителем жінок – воїнів. Такими властивостями наділена богиня Аргімпаса. Скіфи сприймали її як божество плодючості. С.С. Бессонова зазначила, що багато богинь плодючості й материнства мали і войовничі риси. Їх часто уявляли озброєними. Про Аргімпасу С.С. Бессонова пише: “...Важливою її рисою було заступництво, покровительство люд-

ському роду".²³ Отже, особа, ймовірно, була жрицею Аргімпаси. Убрання та поховальний обряд скифянки яскраво відбивають функції, які вона виконувала за життя. Сережки – кораблики вказують, що при похованні жінки, крім ритуалів, продиктованих її суспільною роллю, були здійснені шлюбні обряди, пов'язані з індивідуальними обставинами.

Ще один варіант оформлення сережок: мініатюрні фігурки водоплавних птахів прикріплювали не тільки на ріжках кораблика, а й до нижньої частини корпусу сережок (на коротеньких ланцюжках). Такі знімні прикраси також були елементами костюмів скіф'янок, які належали до високих соціальних верств. Про це свідчать не тільки розміри і складність поховальних споруд, але й пишність парадного вбрання, а також багатство ритуальних предметів, покладених у могилу.

Один з курганів, в якому знайдено сережки-корабликами – Чмирева Могила (с. Велика Білозерка, Херсонська обл.)²⁴. Су-провідні речі, а точніше їх залишки, тому що поховання пограбоване, дають підстави припустити, що в могилу поклали чоловіка і жінку. Значна кількість жертвоприношень коней у багатьох уборах, тайник з пишно декорованими металевими посудинами, – все це виділяє небіжчика як особу, що за життя мала високий суспільний ранг. В могилі залишилися деякі елементи жіночого супровідного інвентарю – згадані вище сережки, пластинки із зображенням Афіни та кістяне веретено. Розглянемо кораблики: на кожному по 11 скульптурних зображень качок – по 2 на ріжках, та по 9 на підвісках до корпусу. Вироби оздоблено візерунками із гладеньких та перекрученіх дротинок, а також дрібних гранул (так звані техніки скані та зерні). З обох боків корпуса, повторюючи його абрис, напаяно по одній вузенькій "косичці". Їх з'єднує поперечна смужка, яка перетинає сережку у верхній частині – у найбільш широкому місці корпуса. У проміжках між косичками розміщено трикутники із золотих гранул.

Тепер придивимось до образів водоплавних птахів. Стилізовані скульптурні зображення качок на ріжках корабликів відрізняються від деталей на сережках з кургану № 38 поблизу с. Любимівка та з Великого кургану М. Веселовського. Чіткий силует "чмиревських" фігурок дозволяє побачити довгу шийку, тулуб, на якому тоненьким пружком виділені крильця, підкреслені довгими горизонтальними рисками. На голові кожної пташкі – пірамідки із зерні, до дзьобиків приєднано ланцюжки

(з трьох колечок) з круглими пластинками на кінцях. Скульптурні зображення качечок, які завершують підвіски до корпусу, більш схематичні, але можна побачити різницю між ними та вміщеними на ріжках. Пташки на підвісках мають короткі шию і тулуб, крильця показано вертикальними (ледь навскісними) рисками²⁵. Отже, у костюмі поєднані символи Великої богині – Афіна і водоплавний птах. Останній вказує, можливо, на особливості сімейного статусу жінки і здійснення певних шлюбних церемоній при похованні.

Слід наголосити, що образ водоплавного птаха вміщено також на посуді із тайника: на круглодонній вазі з боковими ручками – сцена пірнання за рибою, фіалах – орнамент у вигляді меандра, основним мотивом якого є стилізована фігурка качки²⁶. Ці предмети належать до чоловічих атрибутів і декор на них має інший зміст, ніж у жіночому костюмі. Д.С. Раєвський проаналізував сюжети на чашах із курганів Чмирєва Могила, Куль-Оба, Патинютті, ритоні із Карагодеуашху, залучаючи праці спеціалістів, які вивчали іndo-іранські релігійні традиції. Дослідник дійшов висновку, що образ водоплавного птаха у такому контексті, тобто у композиціях на сакральних предметах з поховань чоловіків, відбиває культу Таргітая.²⁷

Повернемось до ювелірних пам'яток, пов'язаних із жіночим убранням. У кургані № 4 поблизу с. Новосілки (Черкаської обл.) ще на початку минулого століття дослідили поховання чоловіка і жінки, яке привертає увагу багатьма ознаками принадлежності небіжчиків до соціальної верхівки²⁸. Особливо це відбувають елементи жіночого костюма – прикраси головних уборів та одягу: золота стрічка – метопіда для оформлення налобної пов'язки, пластинки-аплікації, якими оздоблювали конічну шапочку та сукню. Основні мотиви, вміщені на аплікаціях: голова лося (на метопіді), сфінкс з подвійним тулубом (символ Кібелі), рослинні візерунки. Особливе місце належало знімним прикрасам. Комплект містить усі категорії ювелірних виробів, тобто, оздоби, призначенні для голови, шийно-нагрудні, наручні – так званий “повний набір”. Він відбиває не тільки соціальний і суспільний статус власниці, а також, можливо, її особисту роль у певній спільноті.

Варто ще раз підкреслити, що найважливіші знакові функції зосереджені не тільки у формах та декорі головних уборів, але й знімних прикрас – сережок і підвісок²⁹. Сережки-

кораблики скифянки, похованої у кургані поблизу с. Новосілки, оформлені зображеннями водоплавних птахів. На корпусі виробів (висота яких 80 мм) припаяно чотири косички з перекрученіх дротинок, між якими – трикутники дрібної зерні. Ріжки кораблика підкреслено суцільною дротяною обмоткою, а зверху вміщено пустотілі фігурки качок. До корпусу внизу приєднано дротяні кільця, а до них за допомогою проміжної ланки підвійного ланцюжка – скульптурні зображення качок (на одній сережці таких підвісок шість, на другій – п'ять)³⁰. Образи птахів на сережках виконані за однією схемою (рис. 5).

Одним із важливих елементів комплекту оздоб голови, крім сережок, є скроневі підвіски. Це унікальні прикраси, які прикріплюють до налобної пов'язки. Основна деталь кожної підвіски – пластина складної конфігурації – три сторони (бічні та нижня) утворюють прямокутник, верхній край якого – хвилястий. Знизу пластина оформлена каскадом трапецієподібних привісок на коротких ланцюжках. Скроневі підвіски привертують увагу не тільки формою, але й зображеннями на основній деталі. На прямокутному полі – сцена “боротьби героя з грифоном”, а у верхній (фігурній) частині – пагони рослин. Обидва сюжети взаємопов'язані і належать до кола знаків божеств житедайних сил природи. Такий же зміст мають і елементи нашій оздоби – намистини, зроблені у вигляді жіночих голівок³¹. Отже, різноманітні мотиви на прикрасах убрання є символами культу плодючості. Це, безумовно, свідчить про особливу роль небіжчиці у суспільстві, мабуть, жрецький статус. Образи водоплавних птахів у декорі костюма відбивають його специфічний зміст, а саме – вказують на церемоніальний характер, можливо, пов'язаний зі шлюбом.

Слід зауважити, що у цьому ж похованні була золота сережка, форма якої нагадує силует качки. Зображення стилізо-

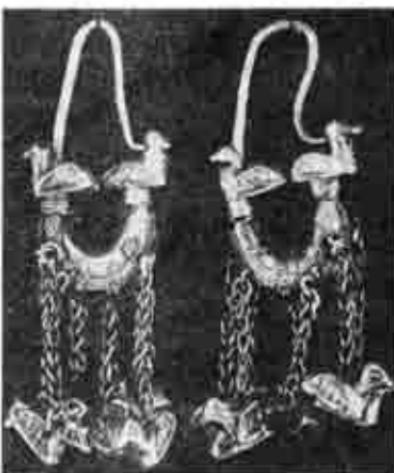


Рис. 5. Сережки з ланцюжками-підвісками на корпусі (х. № 4 поблизу с. Новосілки, Черкаська обл.).

ване, але чітко виділені видові ознаки птаха: голова з невеликим дзьобом і круглими очима (замість них пробито отвори) на досить довгій шиї, обтічний тулуб, на якому ледь помітними лініями накреслено контури крил. Висока дужка одним кінцем припаяна до корпусу, а другий її кінець загнутий і цільно прилягає до голови качки³². Дослідники, керуючись описом супровідних речей вважають, що сережка належала чоловікові. На мою думку, у такому контексті ця прикраса є додатковою ознакою того, що при похованні обох небіжчиків переважала шлюбна обрядовість.

Нагадаємо, що костюмні комплекси з курганів Чмиріва Могила та № 4 поблизу с. Новоселки належали жінкам, похованним поряд з чоловіками. У кургані № 8 (п. 2) поблизу с. Вовчанське (Запорізька обл.) досліджено декоративні залишки убрання скіф'янки, для якої було споруджено окрему могилу. Жінку поховали у костюмі із золотими аплікаціями та особистими знімними оздобами. До перших належать пластинки: із зображенням сфінкса, тулуб якого передано в дзеркальній симетрії відносно голови; хрестоподібні; з відтиснутою фігуркою лева. Ці вироби використовували як аплікації на головному уборі. Знімні прикраси: золоті сережки-кораблики та намисто із фігурних намистин у вигляді людської голови, а також разок скляного намиста³³. Розглянемо сережки. Їх довжина – 115 мм і 114 мм. Корпус прикрашено чотирма повздовжніми смугами плетінки із золотих дротин і трикутниками із дрібних гранул. На ріжках корабликів, підкresлених суцільною дротяною обмоткою та пояском зерні знизу, вміщено пустотілі фігурки качок. Кожна скульптурка зроблена з двох штампованих половинок. Образи трактовані схематично, силуети невиразні, деякі екземпляри непропорційні: маленька голівка на коротких шиях не гармонує з тілом. На деяких екземплярах показано крильця у вигляді навскісних борозенок. У місцях з'єднання деталей на шії і голові окремих пташок припаяна дрібна зернь. Внизу до корпусу прикріплена дротяна кільця, а до них – ланцюжки з фігурками качок (на одній сережці їх десять, на другій – вісім). Вони майже за всіма ознаками нагадують скульптурки, описані вище. Їх особливість у оформленні хвостиків, виготовлених із тонкої золотої пластинки, прикрашених трьома дротяними пелюстками (рис. 6). Перелік образів, вміщених на прикрасах, в основному, збігається зі згаданими комплектами декоративних

елементів: знахідки у кургані № 4 поблизу с. Новосілки, Великому кургані М. Веселовського. Як сказано вище, мотиви є символами культу плодючості. Серед речей, які поклали до могили, слід виділити дзеркало, веретено, 10 бронзових наконечників стріл, маленьку ліпну посудинку, бронзовий казан, плаский шматок крейди. Скифянка не належала до "амазонок": невелика кількість стріл, як і всі перераховані предмети складають певний набір сакрального змісту. Його (тобто, зміст) розкрити складно, але можна висловити деякі припущення.



Рис. 6. Кораблики з ланцюжками-підвісками, приєднаними до корпусу (к. № 8 (п. 2) поблизу с. Вовчанське (Запорізька обл.).

Парарадний головний убір, сережки, оформлені зображеннями водоплавних птахів, нашана оздоба із пластин з рельєфними візерунками – елементи убрання особи, яка за життя у своїй спільноті набула особливого статусу – виконувала жрецькі функції, хоча її ранг, можливо, був не таким високим, як у скифянки, похованої у Великому кургані М. Веселовського. І знову зауважимо, що образ качки можна трактувати як знак шлюбного вбрання.

Ще одна категорія знімних прикрас із мотивом водоплавного птаха – шийно-нагрудні оздоби. Особливо яскрава пам'ятка походить з поховання у Деевому кургані (с. Нижні Сирогози, Запорізька обл.). Костюм жінки вирізняє багатий головний убір із золотими аплікаціями, а також повний набір знімних прикрас. Цікаво, що образ качки є деталлю оформлення сережок і нашійної оздоби із фігурних намистин. Сережки у вигляді сфінкса, який сидить на прямокутному постаменті, орнаментованому тоненькою дротинкою. Підвіски (по 4 на кожній сережці) – скульптурні зображення качки – приєднано за допомогою ланцюжків до проміжного кільця, а воно – до неру-

них прикрас. Цікаво, що образ качки є деталлю оформлення сережок і нашійної оздоби із фігурних намистин. Сережки у вигляді сфінкса, який сидить на прямокутному постаменті, орнаментованому тоненькою дротинкою. Підвіски (по 4 на кожній сережці) – скульптурні зображення качки – приєднано за допомогою ланцюжків до проміжного кільця, а воно – до неру-

хомих колечок, припаяних знизу до постамента. Образи водоплавних птахів, на відміну від сфінкса, подано умовно, узагальнено. Фігурки качок схематичні, непропорційні, тільки на деяких екземплярах нанесено горизонтальні чи навскісні риски, якими позначено крильця (рис. 7).

Зображення водоплавних птахів на фігурних пластинках, які разом з намистинами у вигляді подвійних напівкуль, складали нашийну прикрасу, виконані на високому (рис. 8).



Рис. 7. Сережка у вигляді сфінкса на постаменті з підвісками у формі качки (Десь курган поблизу с. Ніжні Сирогози, Запорізька обл.).



Рис. 8. Зображення водоплавних птахів на фігурних пластинках нашійної прикраси (Десь курган поблизу с. Ніжні Сирогози, Запорізька обл.).

Декор головного убору включає елементи, характерні для полосів, реконструйованих за матеріалами з курганів Чортомлик, Великий Рижанівський, тощо. Фронтальна частина убору була оздоблена пластинками, на яких подано образи менад.

Аналогічні аплікації знайдено в курганах Гайманова та Денисова Могила, Велика Близниця, Рижанівський. Як відомо, появу зображень “супутниць Діоніса” деякі дослідники вважають свідченням поширення елевсинських містерій у Північному Причорномор'ї³⁴. На думку С.С. Бессонової образи менад можна включити до кола скіфських символів культу плодючості. Дослідниця підкреслила, що “атрибути і вигляд менад ... свідчить про намагання наблизити їх до норм скіфського культу”. Зокрема, голова козла в руках деяких персонажів: ця тварина була знаком божества родючості. Цікаво, що у весільних обрядах деяких народів, як засвідчили етнографи, збереглися звичаї жертвоприношення козла³⁵.

Форма убору, символіка його оздоблення, а також – всіх компонентів убрання, повний комплект знімних прикрас – все свідчить про те, що власниця костюма була жрицею богині плодючості. Образи качок, мабуть, позначили, як і в інших декоративних наборах, особливості вбрання скіфянки – його використання у шлюбних церемоніях.

Серед знімних елементів убрання населення Скіфії певне місце посідають шпильки. Це характерні елементи костюмів населення Лісостепових регіонів Скіфії. Металеві стрижні – шпильки мали, насамперед, утилітарне призначення, на відміну від прикрас інших категорій. Але це не виключає знакові функції виробів. На землях Степової Скіфії шпильки з'явилися в IV ст. до н.е. Вони мають вигляд коротких стрижнів, звужених на одному кінці, а другий вигнутий так, що верхівка утворює хвилясту лінію. Такі шпильки з “хвилястими голівками” (переважно срібні та золоті), зафіковано в похованнях представниць соціальної верхівки суспільства (виключення – бронзова шпилька з Кам'янського городища). В.Г. Петренко вважала, що оздоби з характерним хвилеподібним навершям належали до своєрідних племінних емблем, які відзначали скіфів-царських.³⁶ Але з цим твердженням не узгоджуються деякі знахідки на території Лісостепового регіону. Так, з Мотронинського городища походить хвилястий навершник, крім того, шпильки, схожі на описані були у населення милоградської культури.³⁷

Особливо вирізняється золотий екземпляр з кургану Куль-Оба: її верхівкою є мініатюрна фігурка качки (рис. 9). З цього ж кургану походить і веретено, увінчане зображенням водоплав-

ного птаха, яке доводить сакральне значення предмета³⁸. Мабуть, символічний зміст притаманний і шпильці з таким же оформленням. На користь припущення свідчить і той факт, що вироби з хвильстою верхівкою пов'язані з головними уборами. В усікому разі, в кургані Гайманова Могила *in situ* зафіковано, що всередину ажурних пластинок – аплікацій, які прикрашали фронтальну частину шапки, було вставлено три шпильки зазначеного типу.³⁹ Вірогідно, за допомогою стрижнів прикріплювали високий полос до зачіски або покривало до шапки. Хоча, про утилітарне призначення шпильок у даному випадку не йдеться, адже першому місці їх знакова функція – демонстрація належності до певного роду чи соціальної групи.

Елементи костюма особи, похованої в кургані Куль-Оба, відбивають її високий соціальний статус.⁴⁰ Знімні прикраси її вбрання утворюють повний комплект, який включає високохудожні витвори: підвіски із зображенням голови Афіни, сережки-човники з пишним декором, золоту гривну і браслети. Головний убір жінки – полос – прикрашали стрічки з рослинними візерунками, а налобну пов'язку – золота накладка з рельєфним зображенням річного бога Ахелоя. Символіка усіх образів на декоративних елементах вбрання відбуває уявлення про певні аспекти культу плодючості. Мотив водоплавного птаха надає особливої своєрідності костюму власниці – підкреслює роль жриці.

Аналізуючи склад убрання та деталі похувального обряду, можна зробити висновок, що майже всі костюмні комплекси, розглянуті у цій розвідці, належали особам, які виконували функції жриць різного рангу. Семантика образу водоплавного птаха дозволяє припустити, що його зображення у поєднанні з іншими сюжетами і мотивами, акцентувало специфіку вбрання і ситуації, для якої воно було створене. Аплікації та знімні прикраси, мабуть, позначали характер костюма як шлюбного. Церемонії “вінчання небіжчиць”, як свідчать етнографічні матеріали, існували у багатьох племен і народів. Вони від-

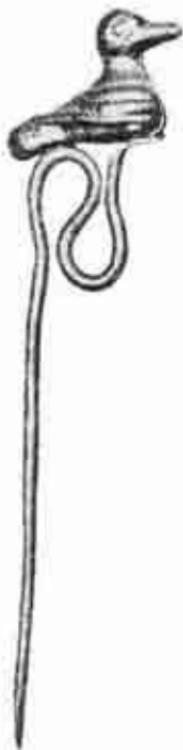


Рис. 9. Золота шпилька, увінчана зображенням водоплавного птаха, з к. Куль-Оба.

бивають цілий спектр уявлень про перехід з одного світу в інший, тощо. У скіфів, можливо, шлюбне вбрання (чи його деталі) жриць свідчило про їхню велику роль у культовій практиці, присвяченій не абстрактному божеству життєдайних сил природи, а богині Аргімпасі, яка втілювала риси Великої богині – матері, заступниці, покровительки воїнів (і амазонок) і, можливо, шлюбів.

Примітки:

- 1 Эгейское искусство: Альбом / Г. Соколов. – М., 1972. – Рис. 72, 99.
 - 2 Монгайт А.Л. Археология Западной Европы. Бронзовый и железный века. – М., 1974. – С.188, 204.
 - 3 Гаврилюк Н.А., Грищенко В.Н., Яблоновская-Грищенко В.Д. Авифауна скифской торевтики // Музейні читання: Матеріали наук. конференції, присвяченої 30-річчю з дня відкриття музею історичних коштовностей України. – К., 1999. – С. 56–58.
 - 4 Раевский Д.С. Очерки идеологии скифо-сакских племен. – М., 1977. – С. 59.
 - 5 Бессонова С.С. Калачиковидные серьги и греко-варварские контакты VII – IV вв. до н.э. // Боспорские исследования. – Вып. XVI. – Симферополь-Керчь, 2007. – С. 3–26.
 - 6 Кузьмина Е.Е. О двух перстнях Аму-Дарьинского клада с изображением цариц // СА. – 1979. – № 1. – С. 44.
 - 7 Рапопорт Ю.А. Космогонический сюжет на хорезмийских сосудах // Средняя Азия в древности и средневековье. – М.: Наука. – 1977. – С. 68.
 - 8 Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. – М., 1981. – С. 344, 365.
 - 9 Чагаева В.Ю. Образ птицы в наскальном искусстве Алтая (мифо-эпические и этнографические параллели). – Новосибирск, 1999. – С. 23.
 - 10 Мозолевский Б.Н. Малый Чертомлык // Скифы Северного Причорномор'я. – К., 1987. – С. 70, рис. 6.
- * Так, з V ст. до н.е. у костюми скіф'янок було включено сережки, які в нашій літературі одержали назву “калачики”. (Дивна назва прикрас з’явилася завдяки специфічній ситуації, що виникла у ми-нулому столітті в середовищі вчених – працівників Імператорської археологічної комісії. Частина з них мала прихильність до грецьких термінів, тому в літературі стали вживати такі слова, як калатос, метопіда. А патріотичні поривання інших стали ґрунтом, на якому народилися терміні, притаманні російській етнографії: кафтан, кокошник, згадані вже “калачики”).
- ¹¹ Бессонова С.С. Калачиковидные серьги... – С. 3–26; Петренко В.Г. Украшения Скифии VII-III вв.до н.э. – М., 1979. – С. 29.

- ¹² Hadaczek K. Der Ohrrschmuck der Griechen und Etrusker. – Wien, 1903. – S. 23.
- ¹³ Ibid. – S. 13.
- ¹⁴ Бессонова С.С. Калачиковидные серьги ... – С. 22.
- ¹⁵ Петренко ... Вказ. праця. – С. 29.
- ¹⁶ Там само. – С. 29.
- ¹⁷ Бессонова С.С. Калачиковидные серьги ... – С. 24.
- ¹⁸ Лесков О.М. Скарби курганів Херсонщини. – К., 1974. – С. 63, рис. на с. 37.
- ¹⁹ Лесков О.М. Вказ праця... – С. 63; Бессонова. Калачиковидные серьги ... – С. 25.
- ²⁰ Лесков О.М. Вказ праця... – С. 63.
- ²¹ Вітрик І.С., Данилко Н.М. Поховання знатної скіф'янки у “Великому кургані” М.І. Веселовського // Музейні читання. Матеріали наукової конференції Музею історичних коштовностей України. – К., 2002. – С. 138–149.
- ²² Кличко Л.С., Васіна З.О. Реконструкція жіночого вбрання за знахідками скіф'янки у “Великому кургані” М.І. Веселовського // Музейні читання. Матеріали наукової конференції Музею історичних коштовностей України. – К., 2002. – С. 150–166.
- ²³ Бессонова С.С. Религиозные представления скифов. – К., 1983. – С. 39.
- ²⁴ Ильинская В.А., Тереножкин А.И. Скифия в VII – III вв. до н.э. – К., 1983. – С. 148–149; Петренко В.Г. Украшения Скифии... – С. 30, табл. 19, 12.
- ²⁵ Ильинская В.А., Тереножкин А.И. Скифия... – С. 148.
- ²⁶ Трейстер М.Ю. Серебряные сосуды из тайника Чмырева Могила // Древности Боспора: Международный ежегодник по истории, археологии, эпиграфике, нумизматике и филологии Боспора Киммерийского. – Т. 13. – М., 2009. – С. 417–419.
- ²⁷ Раевский Д.С. Очерки идеологии... – С. 71.
- ²⁸ Bydlowski A. Mogily w Nowosiolce w pow. Lipowieckim guberni Kijowskiej // Swiatowit. – Warszawa, 1904. – Вып. 5.
- ²⁹ Кличко Л.С. Конусоподібні головні убори скіф'янок // Археологія. – 1986. – № 56. – С. 21–43.
- ³⁰ Петренко В.Г. Вказ праця. – С. 30, табл. 19 (13).
- ³¹ Бессонова С.С. Религиозные представления ... – С. 39.
- ³² Петренко В.Г. Украшения Скифии... – Табл. 18 (7–10); Бессонова С.С. Калачиковидные серьги ... – С. 17.

- ³³ Кубышев А.И., Дорофеев В.В., Шилов Ю.А. и др. Отчет о раскопках Херсонской археологической экспедиции ИА АН УССР в 1980 году / НА ІА НАН України. – 1980/15. – С. 62, табл. XLI (7); Полин С.В., Кубышев А.И. Скифские курганы Утлюкского междуречья (в Северо-Западном Приазовье). – К., 1997. – С. 9–10.
- ³⁴ Рябова В.А. Женское погребение из кургана Денисова Могила // Памятники древних культур Северного Причерноморья. – К., 1979. – С. 49.
- ³⁵ Бессонова С.С. Религиозные представления ... – С. 74 –75.
- ³⁶ Кличко Л.С. Шпильки у вборанні населення Скіфії // Музейні читання. Матеріали наукової конференції Музею історичних коштовностей України “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”. – К., 2007. – С. 37 – 38.; Петренко В.Г. Вказ. праця. – С. 19.
- ³⁷ Кличко Л.С. Шпильки... – С. 37.
- ³⁸ Яковенко Е.В. Про скіфські веретена // Золото Степу. Археологія України. – Шлезвіг, 1991. – С. 112 –114.
- ³⁹ Кличко Л.С. Новые материалы для реконструкции скифских головных уборов // Древности степной Скифии. – К., 1983. – С. 127.
- ⁴⁰ Долгоруков В.С. Курганы Боспора // Античные государства Северного Причерноморья. – М., 1984. – 94–95.

ЗОЛОТА СКУЛЬПТУРКА ДИКОГО КАБАНА З КУРГАНУ ХОМИНА МОГИЛА

Б.М. Мозолевський, який керував розкопками Хоминої Могили (Дніпропетровська область) 1970 року, написав про цю знахідку: "У самому ж склепі центральної гробниці грабіжники воїстину підсунули нам "свиню" – і в прямому, і в переносному розумінні слова. Вони геть усе винести із могили, але згубили в ній невелику золоту скульптурку дикого кабана, що ймовірно правила за ручку до дерев'яної чаші. Знайшовши її, лаборантка Віра Левицька від несподіванки аж підкинула бідного вепра ногем, – подібні шедеври не часто трапляються навіть у непограбованих царських могилах. Виходячи з розмірів гробниці та багатства тих нечисленних речей, які в ній залишилися, курган мав належати надзвичайно заможній людині – визначному представнику скіфської знаті". Знахідку датують IV ст. до н.е.¹ Трапляється й датування IV-III ст. до н.е. Розмір скульптурки 2,8×5 см, вага 20,58 г (рис. 1). Хоча кабан зображеній стоячим рівно, проте він має досить грізний вигляд. У нього непропорційно велика голова з довгим рилом і великими іклами (наскільки це видно за їх залишками – слідами припаювання), настовбурчені вуха,



Рис. 1. Золота скульптурка дикого кабана з кургану Хомина Могила.



Рис. 2, 3. Дикий кабан та дика свиня з поросятами
(фото з сайту www.misvit.com.ua/content/view/548/188).

нетовстє жилясте тіло, міцні ноги з великими копитами. Очі уважно дивляться вперед. Звір наче весь напружився в готовності якщо не до нападу, то до відбиття нападу на своїх сородичів. Живе, загалом реалістичне зображення з підкресленими характерними рисами є певною мірою схематичним, типовим (рис. 2, 3). Зокрема, пригадуються знакові зображення живих істот у давньоегипетських іерогліфах.

Скульптура зроблена з високопробного золота лимонного відтінку. В загальних рисах технологію її виготовлення ми з'ясовували з київським художником-ювеліром С.М. Серовим. При огляді видно, що вона зроблена у змішаній техніці з застосуванням литва, кування, карбування, діфовки, монтування, гравіювання. І враховуючи малу вагу, і, ще точніше, через маленькі розриви в кількох місцях голови: біля нижньої частини правого вуха, посередині верхньої частини лоба, на п'ятаку, зрозуміло, що верхня частина – тулуб з головою, – порожня всередині. Очевидно, вона карбувалася з золотого листа. Оскільки у ті часи золоті листи виготовляли куванням, вони виходили нерівномірної товщини. Це помітно й на фігурці кабанчика. До того ж деякі опуклі частини, зокрема, верх лоба та п'ятака, потоншилися в результаті карбування і згинання – на них виникли тріщинуваті розриви. Окремо вставлялися і припаювалися вуха, вирізані з цільних пластинок. Тут біля пайки теж з'явився розрив. До фігурки був припаяний хвіст з золотого дроту. Весь тулуб з'єднувався та запаювався на животі. Окремо робилися ноги; маленькі й тонкі, вони, вірогідно, в основному цільні.

У виробі видно помарки, і в цілому інше, не властиве еллінським майстрам, начеркове художнє рішення. Найпомітніше, що майстру було складніше змонтовувати фігурку. На всіх місцях з'єднання ніг з тулубом добре видно стики й сліди нашарування і затвердівання золота, особливості припаювання. Також в процесі доводки майстер допустив більше, так би мовити, рисуночних, а точніше начеркових, характерних для швидких замальовок, ефектів: менше шліфовки, зовсім вільне гравіювання. Хоча деталі були пророблені старанно: зроблені очі, рило з п'ятаком, деталі вух; дороблені гострі видовжені подвійні копитця (підкреслено, що тварина парнокопитна); хаотичними подряпинами по всьому тілу показана груба щетина; припаяні срібні ікла; припаяний хвіст, – видно, що з самого початку робота велася не в класичній манері. Значне послаблення еллінської

школи цілком очевидне, й головне, що не тільки у виконанні. У даному разі це простежується від початку роботи в основних, саме художніх етапах. Такі здвижки за умов нестабільності можуть відбуватися досить швидко – протягом кількох десятиліть. Отже можна навіть говорити про деякі зміни в культурно-художньому середовищі.

Скульптурка пласкуватої форми і добре підходила б як ручка до чаші. Ноги кабанчика досить рівні й паралельні (такі конструктивні елементи – держачки з двома ребрами жорсткості, – можна побачити навіть на сучасних чашках), копитця внизу з'єднані припаяними тонкими пласкими перетинками, вірогідно для міцності й кріplення. Якщо фігурка була закріплена на чаші, то напевне так, щоб кабан опинився рилом догори. Форма його копит також добре підходить для цього – в такому положенні вони гакоподібно утримувалися б за кріплення до основи. Схожих чащ такого типу відомо кілька (й багато їх імовірних металевих деталей).

Як приблизно могла виглядати подібна чаша з ручкою у вигляді фігурки тварини можна побачити на прикладі срібної посудини з сарматського поховання біля с. Пороги (рис. 4). Відомі й інші посудини такого типу з золота і срібла, зокрема, з археологічних комплексів, відкритих у Ростовській області. На скульптурних ручках зображували різних тварин. Однотипні дерев'яні чащі не звужувалися вгорі. Золота або дерев'яна з золотими накладними пластівками чаша – атрибут знатного скіфа, воєначальника.

У філософсько-змістовому та художньому планах у таких предметах відклалося багато нашарувань від часів самого початку відображення людиною навколоїшнього світу.

В.Н. Топоров пише, що роль тварин у міфології визначається значенням яке вони мали на ранній стадії розвитку людства, коли ще “не відділялися з усією різкістю від людського колективу – ні в його синхронічному стані (включення тварин в соціальну ієрархію, поміщення священих тварин на вершині

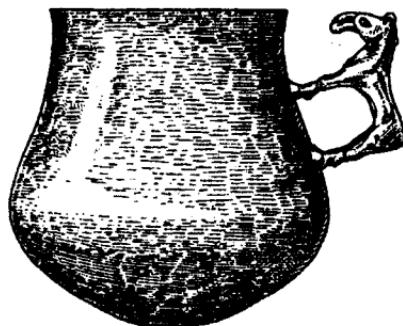


Рис. 4. Срібна посудина з сарматського поховання біля с. Пороги.

ієрархічних сходів), ні в діахронічному аспекті (ідея походження даного колективу від тварини або від тваринного предка), ні, нарешті, онтологічно (уявлення про тварину як особливу іпостась людини). В силу цих особливостей тварини протягом довгого часу слугували декотрою наочною парадигмою, відношення між елементами якої могли використовуватися як певна модель життя людського суспільства та природи в цілому (передусім в аспекті родючості й циклічності)². Існує багато етнографічних порівнянь. Наприклад, вожді індіанських племен сучасної Америки, представники народів Сибіру та ін. етносів зі збереженим архаїчним світосприйняттям, підкреслюють, що в їхніх культурах людину не ставлять вище за інших живих істот.

Щодо іndoєвропейських витоків, то, ґрунтуючись на глибокому всебічному вивченні, С. Кузьміна пише: "... ідеологічні уявлення, круг міфологічних персонажів та сюжетів, ритуальна практика предків іndoіранських народів походять від одного джерела. А це дає підстави використовувати іndoіранські матеріали при вивченні скіфської духовної культури. ... що породило таку популярність звіриних образів? Я належу до числа тих, хто пояснює це тією стадією мислення, на якій знаходилися скіфи та інші іndoіранці. Скіфи представляли своїх богів і героїв в образі конкретних або фантастичних тварин, наділяючи своїх персонажів здатністю до надзвичайних перевтілень.

В складених індійцями гімнах Рігведи бог Сонця Сур'я втілюється в коня, птаха і орла; бог неба і грому, покровитель воїнів Індра – в коня, бика, барана, козла; а в Авесті іранців, у гімні, присвяченому богу грому й перемоги Веретрагні – іранський паралелі індійського Індрі Вртрагана, – описані ті ж перевтілення бога в білого коня, бика, барана, козла, а також в хижого птаха, кабана, двугорбого верблюда й вітер. В джерелах про скіфів немає відомостей про культ цього божества, але в різних зооморфних подобах Індрі поклоняються архаїчні племена Гіндукуша, а в нартовських сказаннях потомків скіфів осетин фігурує герой Батраз, ім'я якого походить від іранського Веретрагна і котрий, подібно до своїх найдревніших іndoіранських сородичів, зберіг надприродну здатність втілюватися в коня та вітер.

З цих прикладів, гадаю, виходить, що зображення деяких тварин у скіфському мистецтві пов'язані з конкретними персонажами скіфського пантеону й присвяченими їм міфами³.

Очевидно, зображення дикого кабана пов'язане з грізним богом, та в екстраполяції на людську спільноту – з царем. Подібні перевтілення надавали невластивих людині якостей, давали можливості діяти в інших середовищах. Зокрема, таким властивостям кількох тонких структур особистості надавали великого значення у давньоєгипетській філософії.

На величезних обширах Євразії протягом довгого часу художнє втілення цих образів постійно розвивалося, набувало нових рис. В міфах а також у мистецтві, що їх закріплювало, завжди фігурують сильні, прудкі, добре знайомі місцеві тварини. У творах очевидні спостережливість, накопичення художнього матеріалу. Є підстави вважати, що вдали, виразні, красиві мистецькі вироби могли сприяти посиленню певних ідеологічних аспектів та давати поштовх їх поглибленню. Місцеві виражальні засоби і навики роботи, схоже, залишалися в певних проявах й при зміні та асиміляції етносів.

На територіях де пізніше з'явилися і мігрували протоскіфські племена за доби неоліту великого значення набула дрібна пластика. Фігурки тварин робилися з глини, дерева, рогу, кістки, рідше з каменя. Вони виразні, в них майже завжди добре передана порода тварин, хоча майстер часто оперує тільки окремими деталями, показуючи, наприклад голову, роги. Прагнення передати характерність вигляду звіра говорить про спадковість з мистецтвом палеоліту. Круглі скульптури завжди невеликого розміру 5–10 см. Дрібна скульптура з дерева та кістки в значній кількості збереглася на Уралі, в Західному і Східному Сибіру. Зображення відрізняються виразністю й лаконізмом трактовки⁴. Серед пам'яток, знайдених на території європейських лісових регіонів, можна назвати крем'яну фігурку кабана з поселення Юртік, датовану першою половиною 2 тис. до н.е.⁵.

За доби енеоліту основні простори лісостепу сучасної України були обжиті громадами дереївської культури. Серед глиняної пластики з Дереївки є цікавий зразок ліплення – фігурка кабана (рис. 5)⁶.

У дрібній пластиці з металу, зокрема кобанської культури (період пізньої бронзи – кінець

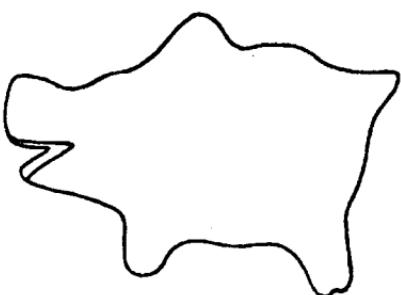


Рис. 5. Фігурка кабана з Дереївки.

ІІ – початок І тисячоліття до н.е., Північний Кавказ і Осетія), часто зображувалися тварини. Відліти з металу, вони вочевидь несуть сліди традиції примітивної ліпки з глини, як тільки згодом виробляються прийоми, що відповідають новому матеріалу⁷.



Рис. 6. Сцена полювання на дикого кабана з інтер'єру палацу Тірінфа.

Семантика зображення дикого кабана схожа й у Середземномор'ї. Це сильний та цінний мисливський звір, полювання на якого пов'язане з великою небезпекою. Здобування його вимагало неабиякої сміливості, піднімало авторитет мисливців, про що свідчать і шоломи з ікол диких кабанів, які були не тільки хорошим захисним спорядженням, а й свідченням одержаних перемог.

Сцена полювання на кабана відкрита в інтер'єрі палацу Тірінфа (рис. 6). В різні часи було знайдено кілька шоломів з ікол диких кабанів міценської доби (рис. 7). Відомі також зображення воїнів у таких шоломах.

Богині Артеміді в Етолії був присвячений вепр. У Пісандра третій подвиг Геракла – полювання на ерімантського вепра, який пустошив Аркадію⁸.

До числа кращих чорнофігурних ваз належить підписаний кратер з Кьюзі ("Ваза Франсуа") гончара Ерготіма та вазописця Клітія, другої чверті VI ст. до н.е. (рис. 8). Кратер заввишки майже 70 см розписаний стрічковими фризами. На верхній частині горловини розміщена сцена полювання на каледонського вепра⁹. Тут дикий кабан показаний як великий розлючений дуже небезпечний звір, який тільки-но убив одного з мисливських псів.



Рис. 7. Шолом з ікол дикого кабана. Крит.



Рис. 8. Кратер з Кіюзі ("Ваза Франсуа") Еротима та Клітія.

Мелітопольського кургану й на більш давній (VI-V ст. до н.е.), як вважається, прикрасі піхов меча з кургану біля села Олександрівки Дніпропетровської області (рис. 9, 10, 11).



Рис. 9. Зображення дикого кабана на пекторалі з кургану Товста Могила.



Рис. 10. Зображення голови кабана на піхвах меча з Білозерського кургану.

Власне, майже всі інші зображення диких кабанів, знайдені в Північному Причорномор'ї, очевидно, виконані еллінськими майстрами. Однак воно також значно відрізняється від зображень диких кабанів сибірського та східного походження, зокрема: срібного, позолоченого навершя (Уляп) та золотої статуетки з сибірської колекції Петра I (рис. 12, 13); зображень кабанів з Пазирікських курганів та в петрогліфах Алтаю, що належать до скіфо-сибірського звіриного стилю та датуються більш давніми часами; зображення дикого кабана на зворотному боці срібного дзеркала з позолотою, знайденого в кургані Келермес і декорованого сценами у середньосхідному та іранському стилях (простежується й традиційний єгипетський вплив)¹⁰.



Рис. 12. Кабан. Золота статуетка з сибірської колекції Петра I.



Рис. 11. Кабан. Прикраса піхов меча з с. Олександрівки.

Можна назвати ще кілька значних археологічних комплексів в яких були знайдені зображення кабанів. Серед предметів, знайдених у Філіпповському курганиному могильнику (Оренбурзька область), є зображення диких кабанів. Могильник датують поч. IV або рубежем V-IV ст. до н.е. і відносять до ранньої пори прохоровської (ранньосарматської) культури. Своєрідність звіриного стилю матеріалів з могильника дозволяє говорити про особливий, сарматський уральсько-поволжський стиль, що відрізняється від сакського, скіфського, сибірського.

Примітно, що знайдено було багато золотих прикрас дерев'яного посуду, в тому числі ручки, вушка¹¹.

Відоме жіноче скіфське поховання з великою кількістю платівок-кабанів. В кургані № 18 (V-IV ст. до н.е.) біля села Колбіно (Воронезька область) 1997 року була відкрита могила з багатим непограбованим жіночим похованням (вік похованої 55–60 років) та поруч чоловічим (35–40 років). Головна роль у цій парі, безумовно, належала жінці. Саме її поховали першою, а отже, для неї побудували простору гробницю з дерева і землі. Її належала більшість ювелірних прикрас та предметів. Біля нижньої частини черепа лежала по дузі розсип золотих прикрас з тонкої фольги з тисненими зображеннями голови кабана. Вірогідно, вони були на нагрудній прикрасі зі шкіряною основою. З боків платівок є дірочки для пришивання. *In situ* зберігся лише один, самий верхній ряд з 18 екземплярів. Всього "кабанчиків" знайдено цілими та в уламках – 72¹².

Наявність такої великої кількості платівок "кабанчиків" як основного декору жіночого одягу спершу видається дивною, але, вірогідно, це свідчить про принадлежність особи до царської родини (кровна рідні) й за змістом пов'язане ще й з тим, що дики свині – тварини які дуже дбають про своє потомство, родини та стада.

Нашивні досить рельєфні платівки-кабанчики, на яких голова кабана показана зверху з підкресленими іклами, відкриті у Мелітопольському кургані. В цих знахідках можна добачати й дотичні до ознак культу Артеміди.

Скульптурку дикого кабана з кургану Хомина Могила можна віднести до мистецького напрямку з вираженою місцевою народною лінією. Подібні речі є носіями дуже давніх широко популярних поліетнічних традицій.

У художньому виробі бачиться натурність, спостережливість, знання предмету. Розглянути, приміром, гіпертрофовану голову. Таке враження може сформуватися, якщо майстер бачив кабана спереду з досить близької відстані, можливо під кутом, трохи збоку (вірогідніше, багато разів з різних точок). Він міг так і відклалася в пам'яті – у перспективному скороченні.



Рис. 13. Кабан. Срібне, позолочене навершя. Уляп.

Окрім того, саме на голові важливі виразні деталі, що привертають основну увагу, і для майстрів, які не одержали художні знання академічного типу, часто властиво її збільшувати. Пропорційно збільшена голова зі старанно проробленими деталями, які створюють вираз люті в кабана з сибірської колекції Петра І. У таких творах, як звернув нашу увагу С.М. Серов, майстри показують знання поведінки дикого кабана, обумовленої анатомічною будовою. Малорухомий хребет і потужний перед з великою міцною головою з іклами робить його дуже небезпечним коли він мчить як таран. Але через його низьку маневреність можна відскочити вбік. Після невдалої атаки кабан рідко повторює свій напад. Через слабку задню частину він вразливий для мисливських собак. Цікаво також, як штриховкою у протилежному напрямку майстер показав настовбурчену щетину зверху на спині вздовж хребта.

З'ясовано, що наприкінці IV-III ст. до н.е. частіше трапляються речі, виготовлені в інших культурних традиціях – фракійській, сарматській, що пов'язане зі значним проникненням іноетнічного населення¹³. Це цілком стосується Хоминої Могили. Знахідки з двох кінських поховань вважають фракійськими¹⁴. Стилістично вони різні й у них не видно схожості з фігуркою кабана.

Скульптурка кабана, вірогідно, могла бути зроблена місцевим (негрецьким, фракійським, скіфо-фракійським?) майстром. За словами фахівців, така робота не потребує особливо складних й громіздких знарядь та умов. Це міг бути навіть пожідний ремісничий набір. У степняків, безперечно, були кузні для ремонту зброї, металевих частин кінської вузди, реманенту та ін. Отже була можливість розігрівати метал й займатися літвом, паянням, робити доводку. Працювати з золотом міг тільки майстер високого професійного рівня, але складається враження, що в цю добу майстри вже не спеціалізувалися по роботі тільки з дорогоцінними металами. Фігурку міг зробити здібний ремісник, який мав досвід роботи з більш поширеними виробами з металів, зокрема, бронзовими. В них особливо виражені народні, місцеві навики ліпки.

Паралелі між виліпленими з глини та відлитими з металів, здебільшого бронзи, виробами дуже поширені й обумовлені технологією, оскільки відливки похідні – робилися по ліплених моделях. Подібними виглядають, наприклад, бронзове навершя з зображенням бога Папая із урочища Лиса Гора в Дніпропетровській області

(IV ст. до н.е.), бронзове навершя з трьома птахами із Олек-сандропольського кургану (тепер датують поч. третьої чверті IV ст. до н.е.)¹⁵, ліпленій виріб типу підставки (інв. ОАМ – 24977) та ін.



Рис. 14. Керамічна чаша з ручкою, виліплена у вигляді фігурки дикого кабана. Пантікале.

тей матеріалу – глини, – кабанчик зроблений досить узагальнено: передні ноги злиплені разом і задні теж, хоча деякі невідстаючі деталі: рило, вуха, хвіст показані. Він також з завеликою головою. Загальні типажі й постави цього кабана-ручки та золотого кабана з Хоминої Могили схожі. Вірогідно, для золотої скульптури теж попередньо була виліплена ескізна модель. Відомі й інші керамічні посудини – глеки, – з ліпленими ручками у вигляді тварин з району Пантікалею (колекція Ермітажу). Ручка одного з них, схоже, теж виліплена у вигляді фігурки кабана. На всіх цих посудинах фігурки тварин задля функціональності отрублени, заокруглені по внутрішніх частинах й доведені до обрисів саме ручок керамічних виробів. На золотій, срібній, керамічній чаші та глеках фігурки тварин ергономічні в якості ручок. Розповсюдженість схематично близьких зображень, в тому числі у посуді, протягом значного часу, самого типу виробів з фігурками тварин, свідчать про їх інформативно-культурну зрозумільність, важливість як спадку.

Продовження споконвічних традицій ліпки сьогодні можна бачити у народних художніх промислах, зокрема, таких як керамічна скульптура та посуд з деталями у вигляді ліпленіх фігурок людей, тварин, птахів, рослин та ін., опішнянські, мозирські та ін.¹⁷. Останнім часом значного поширення набуває дерев'яний посуд, особливо зроблений за традиційними технологіями.

За художніми особливостями – відсутністю класичної майстерності, фракійськими рисами, для скульптурки дикого кабана з кургану Хомина Могила бачиться більш пізнє датування – IV–III ст. до н.е., проте цілком переконливо визначити не можна. Подібно до інших пам'яток, вона потребує подальшого, зокрема технологічного, дослідження.

Примітки:

- ¹ Мозолевський Б.М. Скіфський степ. – К.: Наукова думка, 1983. – С. 141–142, 195.
- ² Химик И.А. Мировая художественная культура. – Кн.1. Художественная культура первобытного общества. – Спб : Славия, 1994. – С. 96.
- ³ Кузьмина Е.Е. historic.ru/f00/s00/z0000055/st000.shtml
- ⁴ История искусства зарубежных стран. Первобытное общество, Древний Восток, Античность. – М., 1979. – С. 16, 11, 17.
- ⁵ Первобытное искусство. Памятники древнего творчества в собрании Государственного Исторического музея. – М., 1975 – С. 18.
- ⁶ Давня історія України. – Т. 1. Первісне суспільство. – К.: Наукова думка, 1997. – С. 289–290.
- ⁷ История искусства зарубежных стран ... – С. 21.
- ⁸ Словник античної міфології./ Відповід. Ред.. А.О. Білецький. -- К.: Наукова думка, 1989. – С. 40, 64.
- ⁹ Памятники мирового искусства. – Выпуск III (серия первая) // Коллинский Ю.Д. Искусство эгейского мира и Древней Греции. – М., 1970. 90 с. 318 ил. Список иллюстраций, указатель, библиография. – С. 45.
- ¹⁰ Сокровища мира / Под ред. Дж. Гуадалупи. – М., 2001. – С. 120–121.
- ¹¹ А.Х. Пшеничнюк. Филипповский курганный могильник. 2002. Институт Истории и Археологии УрО РАН. <http://www.ihist.uran.ru/>
- ¹² В. Гуляев. Скифы на Среднем Дону: Новые находки и открытия. <http://fandag.ru/news/2008-03-07-111>
- ¹³ Давня історія України. – Т. 2. Скіфо-антична доба. – К., 1998. – С. 145.
- ¹⁴ Мозолевський Б.М... – С. 141.
- ¹⁵ Полин. С. Столица скіфов и остатки царских поминок // Газета "Сегодня". – 1 декабря 2009. – С. 12.
- ¹⁶ Ori dei cavalieri delle steppe. Collezioni dai Musei dell'Ucraina. 2007. Silvana Editoriale Spa Cinisello Balsamo. – Milano, 1988. – С. 234, 348.
- ¹⁷ Народные художественные промыслы Белоруссии. – Минск, 1985. – С. 20–22.

ПЕКТОРАЛЬ РАНЬОГО ЗАЛІЗНОГО ВІКУ З БРЯНСЬКО-ЧЕРНІГІВСЬКОГО ПРИКОРДОННЯ

У 2005 році на території Клімовського району (південь Брянської області, Росія) шукачі скарбів, які збирали на ріллі монети XVIII ст., знайшли бронзовий виріб, як вони вважали, фрагмент окладу великої ікони (німб). Чотири роки знахідка пролежала в гаражі серед різного металевого мотлоху, піднятого на полях. Лише в 2009 р. знахідку вдалося оглянути фахівцям-археологам. Вона виявилася пектораллю доби раннього заліза.

На жаль, про топографію і контекст залягання виробу скрати практично нічого не можна. Точна прив'язка речі була втрачена. Відома лише прив'язка її до якогось поля на вододільному плато. За словами авторів знахідки, переданими “через другі руки”, поруч на ріллі нібито знайдено кілька фрагментів ліпної кераміки. За даними А.В. Кашкина, на території Клімовського району (басейн р. Снов) є як мінімум два городища юхновської культури, що належать до скіфського часу¹. Але шукачі стверджують, що знахідка зроблена поза територією пам'яток археології, які внесені в охоронний реєстр.

Однак знахідки пекторалей – велика рідкість навіть у степової зоні, а на північній околиці скіфського світу і зовсім унікальні. Таким чином, навіть без точної прив'язки, знахідка має екстраординарний характер і заслуговує на введення в науковий обіг, незважаючи на “сумнівний” з правової точки зору спосіб її отримання “чорними шукачами”. Ми не будемо дотримуватися хибної ідеї повної відмови від введення в обіг знахідок “чорних шукачів”, які висловлюються курським філософом, істориком і краєзнавцем С.П. Щавельзовим з гідною іншого застосування наполегливістю², адже цим ми істотно не перешкодимо “чорним археологам” збагачуватися і вести руйнівну діяльність (перешкоджати таким злочинам повинні законодавство та якісна робота правоохоронних органів, а не науковці). Відмовляючись від публікації, ми, кажучи привсеслюдно про дотримання позірної “цинотливості”, автоматично станемо пасивними співучасниками злочинного знищення історико-культурної спадщини, оскільки незаконно здобуті унікальні предмети, не будучи оперативно і максимально повно введеними в науковий оборот,

виявляться назавжди втраченими для науки. Тут правомочним є підхід лікаря, який надає допомогу хворому незалежно від його походження, переконань, релігії та правового статусу. У нашому випадку в ролі "хворих" виступають археологічні речі, що мають наукову вартість, але "неповинні" у тому, що грабіжники вирвали їх з археологічного контексту.

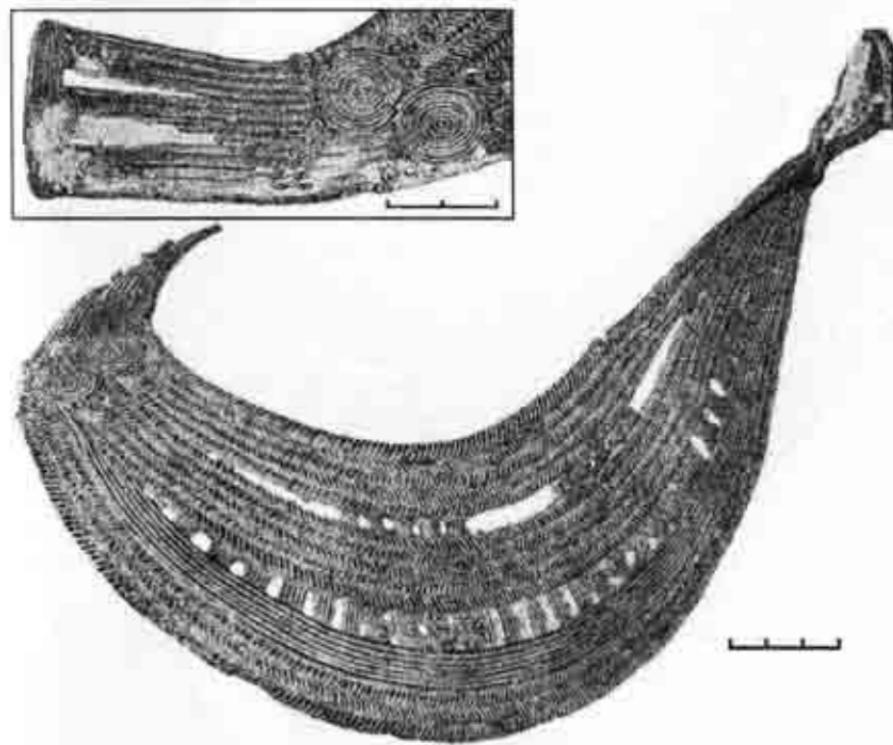


Рис. 1. Брянська пектораль. Бронза. Фотографія.

Отже, пектораль являє собою вигнутий плоску пластину місяцеподібної форми з незімкнутими кінцями. Її діаметр – 28 см, внутрішній діаметр – 16 см. Ширина кінців – 4,5 см, максимальна ширина в середній частині досягає 8 см. Товщина в середньому 4–5 мм. Вага виробу близько 500 грам (рис. 1). Лицьова поверхня пекторалі імітує пучок джгутів, з'єднаних в деяких місцях вертикальними перемичками (як прямими, так і зигзагоподібними), з S-подібними спіральними волютами різного розміру, накладеними поверх як додатковий орнаментальний елемент (рис. 2).



Рис. 2. Брянська пектораль. Прорисовка.

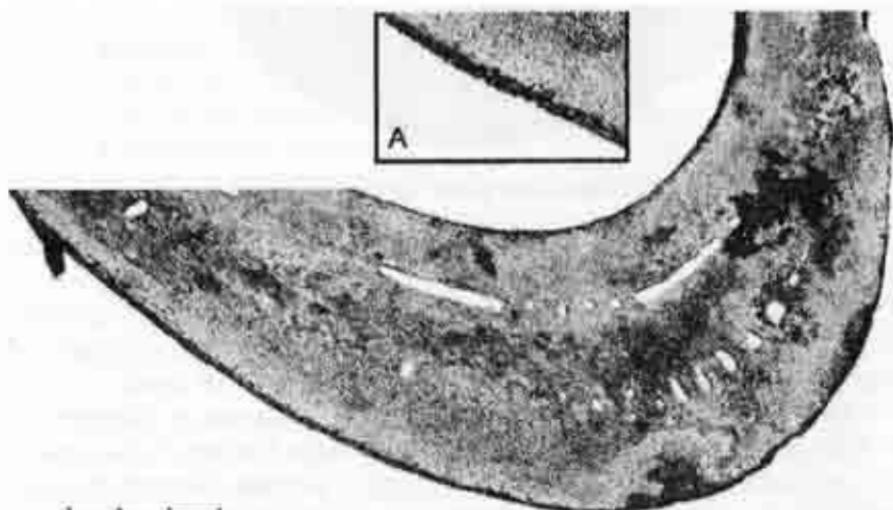


Рис. 3. Брянська пектораль. Типний бік. Фотографія. А – ділянка краю великим планом.

Гладка тильна поверхня виробу (рис. 3) свідчить про те, що пектораль виконана методом ліття за воскової виплавлюваної моделі, яка була отримана за відтиском якогось оригінального готового ювелірного виробу. Аналогічна технологія часто застосовувалася для виготовлення різних ювелірних прикрас скіфського часу лісової та лісостепової зон⁸. Таким чином, ми маємо імітацію пучковій пекторалі на пекторалі пластинчастої. Пектораль покрита патиною, з лицьового боку в основному благородною, тоді як тильна сторона, а так само місця наскрізних отворів майже цілком вражені "бронзовою хворобою", вкриті "дикою патиною". Те, що тильна пласка сторона дуже сильно окислена, може бути пов'язане з тим, що пектораль кріпилася на шкіряний обладунок, разом з яким потрапила до поховання. Продукти розкладу шкіри могли привести до бурхливого окислення. Права гілка пекторалі погнута (можливо, плугом при розорювання), на верхньому "джгуті" – кілька свіжих надломів, правий кінець виробу і зовсім обламаний (злам свіжий).

Джгути, зображені на лицьовій поверхні пекторалі, поділяються на три пучки. Верхній пучок складається з п'яти крученых джгутів (в оригінальному виробі, який, імовірно, послужив майстер-моделлю, крученими джгутами слугували зігнуті стрижні, оповиті дротом). Нахил витків на кожному наступному джгуті чергується: у верхньому витки нахилені вправо, в наступному – ліворуч і т.д. Товщина джгута, що обрамлює пектораль зверху, – 6 мм, інші чотири джгути мають товщину по 4 мм. Середній пучок так само складається з п'яти "крученых джгутів", кожен діаметром 4–5 мм. Він з'єднаний з верхнім джгутом трьома групами плоских вертикальних перемичок – в кожній групі їх по п'ять. Нижній пучок ділиться на дві групи – верхню його частину складають сім паралельних тонких гладких стрижнів (кожен діаметром близько 2 мм), замикають же пектораль ще три крученых джгути (два з діаметром 4 мм і останній, що замикає ряд – з діаметром 6 мм). Перемички, що з'єднують нижній і середній пучки, являють собою чергування прямих і зигзагоподібних форм, симетричних в правій і лівій частинах пекторалі. Загальна їх кількість – 28. Від кінця пекторалі до її центру чергування йде так: 7 прямих – 4 зигзаги (утворюють дві X-подібні фігури) – 5 прямих – 3 зигзаги. Потім у зворотному порядку.

Кінцеві частини пекторалі відділені від основної частини великими S-подібними спіральними волютами, оточеними

композицією з шести попарно з'єднаних під прямим кутом дрібних S-подібних волют. Власне кінцева частина являє собою імітацію 13 гладких стрижнів, розділених на три пучки (у верхньому – 4, в середньому – 4, в нижньому – 5). Підстави стрижнів впираються в торцевий край, який, можливо, імітує дротяну стяжку. В основі кожного з трьох пучків, поверх стрижнів розташовуються попарно з'єднані під прямим кутом дрібні S-подібні волюти, аналогічні тим, що примикають до подвійної спіралі.

Про датування і культурну приналежність пекторалі з причини того, що вона вирвана з археологічного контексту, можна судити з великою обережністю. Проте зауважимо, що панцири з бронзовими пластинами-пекторалями у верхній нагрудній частині обладунків відомі на Передньому Сході і в Закавказзі вже з VIII-VII ст. до н. е. Пектораль, близька за формою до передньосхідних пластин, виявлена в похованні VI ст. до н.е. біля Требеніште в Болгарії⁴. Принаймні 15 пластинчастих пекторалей походять з території Фракії, вони датуються періодом до початку IV століття до н.е. включно⁵. На відміну від класичних скіфських пекторалей, на брянській пекторалі абсолютно відсутні натуралистичні зображення людей, тварин, рослин.

Аналогів брянської пекторалі в археологічних матеріалах лісової та лісостепової зони Східної Європи, нам знайти не вдалося. Але віддалено схожий за формою виріб існує. Це бронзова пектораль з Селецького городища дяківської археологічної культури (Московська обл., Росія) (рис. 4). Складений втричі бронзовий прут, на якому півкільця дроту імітують навивки, складає її основу. Зовнішній ряд складається з дев'яти трапецієвидних, розширених донизу і з'єднаних між собою дротяних фестонів, які виконані в техніці скані⁶, відсутніє як у самій брянській пекторалі, так і, судячи з усього, у виробі, що стала для неї оригіналом. При цьому в селецькій пекторалі відсутні навіть натяки на спіральні волюти, настільки виразні в брянському екземплярі.



Рис. 4. Селецька пектораль (дьяковская археологическая культура). За І.П. Чернай.

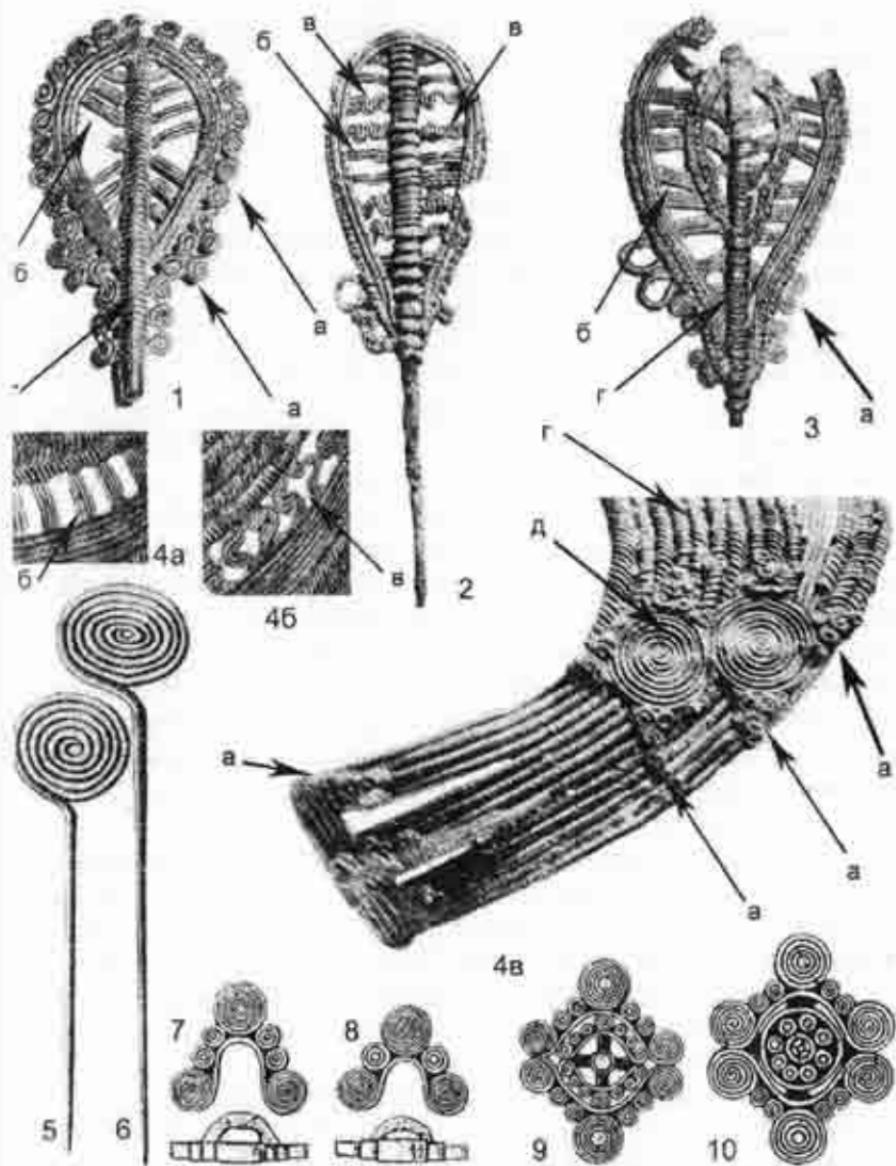


Рис. 5. Порівняння елементів орнаменту: А – малі S-подібні волюти; б – прямі рифлені перемички; в – звивисті перемички; г – імітація обмотки дротом; д – великі спіральні волюти. 1–3 – ажурні шпильки з бронзовою вершкою (1 – північний схід Брянської області, 2008, басейн Десни; 2 – Горналь, Курська область, 2009, басейн Псла; 3 – Курська область, Жовтневий район, 2008, басейн Сейму), 4-а, б, в – деталі брянської пекторалі, 5–6 – бронзові шпильки зі спіральним навершям (за В.Г. Петренко), 7–10 – кістяні лунниці та бляхи з поховання вершника в кургані поблизу с. Зольное (за Б.Н. Граковим).

Цікавим є інший порівняльний аспект: практично всі орнаментальні мотиви, використані в брянській пекторалі, простежуються в ювелірних виробах балтського кола старожитностей раннього залізного віку. Всі основні деталі орнаментації пектoralі – мініатюрні S-подібні волюти, хвилясті та прямі перемички, кручений джгут або його імітація – присутні на так званих шпильках з ажурною верхівкою, які поширені в межах ареалів передусім юхнівської та верхнеокської, а також дніпро-дніпровської, милоградської і деяких суміжних культур (рис. 5). Датування таких шпильок лежить, наймовірніше, в межах IV–І ст. до н.е.⁷ Великі спіральні волюти, розташовані на рогах пектoralі, знаходять аналогію в шпильках типу 22, зроблених з круглого в перетині бронзового дроту, кінець якої згорнутий в спіраль, що має до семи витків (саме по сім витків і у великих волютах брянської пектoralі). Відомі екземпляри зі скіфських комплексів кінця VII – початку VI ст. до н. е., і пов’язані з впливом лужицької культури VII–V ст. до н.е.⁸ Цілком ймовірно, що лужицький вплив знайшов відображення і в орнаментації брянської пектoralі. Ще більш схожі S-подібні багатовиткові волюти зустрінуті в уборах сосницької (східношинецької) культури, яка є, ймовірно, генетичною попередницею юхновських та верхнеокських старожитностей. Композиції з великих і малих волют відомі і зі степових східноєвропейських старожитностей передскіфського періоду (наприклад, з кістяних блях і лунниць поховання вершника поблизу с. Зольное)⁹.

Таким чином, датування брянської пектoralі укладається в рамки раннього залізного віку, найбільш імовірно, що її можна пов’язати з періодом, близьким до рубежу нашої ери, але окремі елементи дозволяють припускати і більшу давність знахідки.

Детальна інтерпретація семантики орнаментальних мотивів знахідки поки що входить в коло завдань, пов’язаних з введенням її в науковий обіг.

Дякую за допомогу у праці над статтею В.Н. Гурьянову (Брянський державний університет) і О.Е. Черненко (Чернігівський державний педагогічний університет).

Примітки:

1 Кашкин А.В. Археологическая карта России. Брянская область. – М., 1993.

2 Незаконные раскопки и археологическое наследие России: Материалы круглого стола, проведенного редакцией и редколлегией журнала "Российская археология" // РА. – 2002. – № 4. – С. 85–89; Щавелев С.П. Новый этап фальсификации нумизматических источников по истории и археологии

- Древней Руси (по курским и брянским материалам) // Проблемы истории Центральной и Восточной Европы. – Брянск, 2009. – С. 184–191; Щавелев С.П. Феодосий Печерский – куряин. – Курск, 2008. – С. 197–205; и т.п.
- 3 Сапрыкина И.А. Ювелирные украшения Дьяковской культуры по материалам памятников бассейна Москвы-реки. Автореферат дисс. канд. ист. наук. – М., 2006
- 4 Черненко Е.В. Скифский доспех. – К., 1968. – С. 126–128.
- 5 Венедиков И., Герасимов Т. Тракийского искусства. – София, 1973. – С. 104–106.
- 6 Чернай И.Л. Пектораль из Селецкого городища // СА. – 1980 – № 4. – С. 218–221.
- 7 Чубур А.А. Курский край. Т. 2. Эпоха раннего металла. – Курск, 2000. – С. 182.
- 8 Петренко В.Г. Украшения Скифии VII–III вв. до н.э. – М., 1978. – Рис. 15: 14–18. – (Археология СССР, САИ Д4–5)
- 9 Граков Б.Н. Ранний железный век. – М. 1977 – С. 140, рис. 101а: 3–4.

ЗОЛОТНЕ ШИТТЯ З САРМАТСЬКОГО ПОХОВАННЯ У ДОНЕЦЬКІЙ ОБЛАСТІ

У 1984 році загін археологічної експедиції Донецького університету під керівництвом С.М. Санжарова досліджував курганну групу біля селища Чугуно-Крепінка Шахтарського району Донецької області.

У сарматському кургані 2 ним було досліджено поховання заможної жінки. За кількістю юштових речей (бронзового та срібного посуду, амулетів, ювелірних прикрас, тощо) його можна співставити з такими відомими пам'ятками, як Ногайчинський курган, Соколова Могила, хутор Алітуб, Сладковський курган тощо.

Окремі речі з поховання вивчалися Л.Г. Шепко¹, графічне відтворення комплексу та аналіз римських імпортних предметів з нього опублікований О.В. Симоненком²; деякі ювелірні прикраси проаналізовано М.Ю. Трейстером та В.І. Мордвінцевою³. Проте й досі матеріали з комплексу фактично залишаються невідомі широкому науковому загалу.

Одяг небіжчиці по традиції був багато прикрашений золотими пластинами, намистинами та дрібним бісером. Такі елементи декорування одягу часто залишаються єдиним джерелом, що дозволяє відтворити костюм. Дрібні деталі одягу, його прикраси сьогодні дуже важко виокремити, але в свій час вони могли відігравати дуже важливу роль. Декор костюму є цікавим насамперед тим, що це завжди складна знакова система. Відповідно, його відтворення може значно доповнити інформацію про соціальний статус, вік, спосіб життя померлого, тощо.

Нажаль, чугуно-крепінське поховання сильно постраждало від гризунів, тому реконструювати вбрانня жінки та його декор є неможливим. Проте, окрім нашивних прикрас одягу в похованні було знайдено залишки "золотої парчі" та тканини фіолетового та бежевого кольорів⁴, що розміщувалися на стопах померлої та під ними.

Зазвичай, залишки текстилю у похованнях зберігаюся завдяки консервуючим властивостям окислів металів у вигляді фрагментів, якщо вони контактували з металевими виробами (як у цьому випадку), або у вигляді відтисків. Стародавнім та ранньосередньовічним шовкам присвячена низка фундаментальних досліджень⁵. Досить добре досліджено золоте шиття та

золотошвійна справа середньовіччя⁶. В той самий час, через малочисельність знахідок золотого шиття ранньої залізної доби до недавнього часу, та іхньої географічної розрізленості спеціальні роботи по цьому виду джерел практично відсутні. Певні дослідження проводилися у зв'язку з відкриттям комплексів Тілля-Тепе та Соколової могили⁷. Проте в цілому, цей вид джерел ще чекає свого дослідника.

“Золота парча” з чугуно-крепінського поховання, судячи за її розташуванням, прикрашала взуття померлої. Це була не просто тканина, оздоблена золотною вишивкою, а фрагменти парчі, сплетеної з золотних ниток. Структура матеріалу простежується дуже чітко; можна прослідити основу та уток. Тканинне взуття, в тому числі й парадне, прикрашене пряденим золотом та сріблом було широко розповсюджено і дуже високо цінувалося в середині I тис. н.е. в Китаї та Східному Туркестані⁸. Залишки схожого взуття, розшитого золотними нитками, були знайдені в курганах 3 та 4 Першого Ісаківського могильника та в кургані біля Сватової Лучки⁹.

На сьогодні залишки золотої вишивки в пам'ятках першої половини I тис. н.е. відомі на території Північного Афганістану в комплексах Тілля-Тепе; в Північному Причорномор'ї в курганах біля с. Новопилипівка, Сватова Лучка, в Соколовій могилі, в жіночому похованні біля Керчі; в Прикубанні в кургані біля ст. Тифліська; в Поволжі в курганах Сусловського, Старицького, Нікольського могильників, біля с. Косики, тощо¹⁰.



Рис. 1, 2. Фрагменти „золотої парчі” з сарматського поховання біля с. Чугуно-Крепінка.

Аналіз золотних ниток з чугуно-крепінського поховання показав¹¹, що технологія їх виготовлення була ідентична тій, що використовувалася для ниток з Соколової могили. На відміну від середньовічних золотних ниток, де чітко простежується

структуря спіралі, нитки, що збереглися з поховань ранньої залізної доби зазвичай нагадують золоту трубочку: краї золотої стрічки дуже щільно прилягають один до одного, не рідко один край накладається на інший, в результаті чого нитки виглядають цільнозолотими. Товщина золотих ниток може бути різною – від дуже тонких до порівняно крупних. Аналогічно типології ниток з Соколової могили вони традиційно поділяються на три типи: тонкі, середні та товсті¹². Проте варто брати до уваги, що така типологія є в значній мірі умовною. Зазвичай одні й ті самі вироби (особливо великі) розшиті нитками різної товщини: на одних виробах зустрічаються тонкі і середні, або середні і товсті нитки. Товщина золотих ниток, очевидно залежить від низки факторів: традицій та технологічного рівня майстерень, хімічного складу металу, товщини органічної основи, тощо.

Аналіз чугуно-крепінських ниток показав, що за товщиною, та хімічним складом вони дуже близькі з “середніми” нитками з Соколової могили (див. таб. 1). За набором основних складових елементів близько до них стоять і інші екземпляри з поховання біля с. Ковалівка.

Таблиця 1.

Комплекс	Cu	Ta	In	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Ni	Pt	Au
Тілля-Тепе ¹³	1	–	–	0,001	0,01	–	0,001	1	–	–	0,1	0,01	0,01	97,86
Соколова могила (товсті) ¹⁴	1,33	–	–	–	–	–	–	24,92	–	–	–	–	2,09	71,65
Соколова могила (середні) ¹⁴	–	–	–	0,35	–	–	–	0,70	0,05	–	–	–	2,97	95,93
Соколова могила (тонкі) ¹⁴	–	1,86	–	0,40	–	–	–	0,74	–	–	–	–	2,69	94,32
Чугуно-Крепінка ¹⁴	–	–	0,03	0,23	–	–	–	0,48	–	–	–	–	2,89	96,37

Спектральний аналіз золотих ниток від футляра для дзеркала з Першого Ісаківського могильника показав, що вони „аналогічні за технологією виготовлення, вмісту золота та міді” товстим ниткам з Соколової могили. Нитки з цих пам'яток досить близькі і „за морфологічними властивостями, типом деформації та структурою поверхні”¹⁵. Від хімічного складу залежав колір металу: від яскраво – жовтого до світло-червоного. Дещо остроронь, за своїм хімічним складом, стоять нитки з некрополю Тілля-Тепе. Однак за технологією

виготовлення, та товщиною смужок, з яких було скручене нитку, вони відповідають товщині вже досліджених на сьогодні сибірських та сарматських екземплярів – 3 – 10 мк.¹⁶

Вочевидь, одинаковий хімічний склад та товщина металу, єдині технологія виготовлення та морфологічні ознаки ниток з синхронних, проте розташованих на величезній відстані один від одного пам'яток Поволжя, Прикубання, України та Північного Афганістану передбачають едину технологічну школу, за традиціями якої виготовлялись золотні нитки.

Особливістю чугуно-крепінської знахідки є те, що судячи за все, з золотих ниток було виткано тканину чи стрічки, що використовувались для виготовлення чи декорування взуття. Структура плетіння цієї тканини простежується досить чітко, що дозволяє розрізнати основу та уток. Можна припустити існування певних традицій златоткацтва у I тис. н.е. Нажаль, недостатність матеріальної бази не дозволяє зробити висновки про розповсюдження та можливі центри виготовлення золотої парчі. Однак, тотожність ниток, що застосовувались для виготовлення тканини з тими, що використовувались для гаптування, дають змогу припустити, що зародження і розвиток златоткацтва та золотного шиття проходили в межах єдиної технологічної школи.

Примітки:

- ¹ Шепко Л.Г. Археологічні вивчення Донецького краю в 1965–1985 р. // Регіональне і загальне в історії. – Дніпропетровськ, 1995. – С. 46–49.
- ² Simonenko A., Marchenko I., Liberis N. Romischen importe in sarmatischen und maeotischen graben. – Mainz, 2008. – S. – 17–20, 35, 65–66, taf. 56–66.
- ³ Мордвинцева В.И., Трейстер М.Ю. Произведения торевтики и ювелирного искусства в Северном Причерноморье. – 2 в. до н.э. – 2 в. н.э. – Симферополь – Бонн, 2007. – Кат. А 382.1 – А 382.6
- ⁴ Моруженко А.А., Санжаров С.Н., Посредников В.А. Отчет об археологических исследованиях курганов в Донецкой области в 1984 г. / НА ІА НАНУ. – С. 24–25.
- ⁵ Засецкая И.П. Савроматские и сарматские погребения Никольского могильника в Нижнем Поволжье // Труды ГЭ. – Вып. 20. – 1979. – С. 87–113; Иерусалимская А.А. К сложению художественного шелкоткачества в Согда // Средняя Азия и Иран. – Л., 1972. – С. 64–83; Лубо-Лесниченко Е.И. Древние китайские ткани и вышивки V в.

до н.э. – III в. н.э. в собрании Государственного Эрмитажа. – Л., 1961; Лубо-Лесниченко Е.И. Китай на шелковом пути. – М., 1994; Майтдинова Г. Шелка Бактрии – Токаристана // Культурно-историческое единство Евразии и Великий шелковый путь. – М., 1993. – С. 33–41.

- ⁶ Фехнер М.В. Некоторые данные о внешних связях Киева в XII в. // Культура средневековой Руси. – М., 1974. – С. 56–31; Фехнер М.В. Золотное шитье Владимира-Сузальской Руси // Средневековая Русь. М., 1976. – С. 35–40; Фехнер М.В. Золотное шитье древней Руси // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность, искусство, археология. – М., 1978. – С. 56–68; Фехнер М.В. К истории торговых связей Руси со странами Востока в домонгольское время // Кавказ и Средняя Азия в древности и средневековье. – М., 1981. – С. 13–17; та ил.

- ⁷ Писарев С.А., Устинов С.В. Комплексное исследование археологических материалов из раскопок Тилля-Тепе // Сарианиди В.И. Храм и некрополь Тилля-Тепе. – М., 1989. – С. 235–237; Черных Е.Н. Химический состав золотых изделий из погребений Тилля-Тепе // Сарианиди В.И. Храм и некрополь Тилля-Тепе. – М., 1989. – С. 237 – 239; Ёлкина А.К. О тканях и золотном шитье из Соколовой могилы // Ковпаненко Г.Т. Сарматское погребение I в. н.э. на Южном Буге. – К., 1986. – С.131 – 135; Голиков В.П. Исследование золотных нитей шитья // Ковпаненко Г.Т. Сарматское погребение I в. н.э. на Южном Буге. – К., 1986. – С. 135–140.

- ⁸ Восточный Туркестан в древности и раннем средневековье. Хозяйство. Материальная культура. М., 1995. – С. 87–88.

- ⁹ Вязьмитина М.И. Сарматские погребения у с. Ново-Филиповка // ВССА. – М., 1954. – С. 241; Шрамко Б.А. Древности Северского Донца. – Харьков, 1962. – С. 243–244.

- ¹⁰ Веселовский Н.И. Курганы Кубанской области в период римского владычества // Труды XII археологического съезда. – М., 1905. – Т. 1. – С. 355–357; Вязьмитина М.И. Сарматские погребения у с. Ново-Филиповка // ВССА. – М., 1954. – С. 241; Дворниченко В.В., Федоров-Давыдов Г.А. Памятники сарматской аристократии в Нижнем Поволжье // Сокровища сарматских вождей и древние города Поволжья. – М., 1989. – С. 8; Засецкая И.П. Савроматские и сарматские погребения Никольского могильника в Нижнем Поволжье // Труды ГЭ. – Вып. 20. – 1970. – С. 97–98, 110; Ковпаненко В.П. Сарматское погребение I в. н.э. на Южном Буге. – К., 1986. – С. 46–49; Ростовцев М.А. Скифия и Боспор. – Л., 1925. – С. 222–223; Рыков П.С. Сусловский курганный могильник. – Саратов, 1925. – С. 15; Сарианиди В.И. Храм и некрополь Тилля-Тепе. – М.,

1989. – С. 51, 88, 113; Шилов В.П. Очерки по истории древних племен Нижнего Поволжья. – Л., 1975. – С. 157; Шрамко Б.А. Древности Северского Донца. – Харьков, 1962. – С. 243–244.
- ¹¹ Велика подяка Л.С. Клочко за докладну консультацію, щиру допомогу та цінні поради, надані в процесі дослідження.
- ¹² Голиков В.П Исследование золотых нитей шитья // Ковпаненко В.П. Сарматское погребение I в. н.э. на Южном Буге. – К., 1986. – С. 139.
- ¹³ Дані подаються за: Сарианиди В.И. Храм и некрополь Тилля-Тепе. – М., 1989. – С. 238.
- ¹⁴ Дослідження були зроблені на базі лабораторії КНТУ на рентгенофлюорисцентному спектрометрі Elvax '03.
- ¹⁵ Голиков В.П. Указ. соч. – С. 137–139.
- ¹⁶ Голиков В.П. Указ. соч. – С. 139; Писарев С.А., Устинов С.В. – С. 236.

ЮВЕЛИРНЫЕ УКРАШЕНИЯ САРМАТСКИХ ПЛЕМЕН ДНЕСТРОВСКО-ПРУТСКОГО МЕЖДУРЕЧЬЯ

С сарматами связан определенный период древней истории юга Восточной Европы. На данный момент по различным вопросам, связанным с культурой сармат, накоплен обширный исследовательский материал, который все время пополняется новыми археологическими данными.

Сарматские древности Днестровско-Прутского междуречья начали изучать только в 1953 г., а первая сводная карта памятников была опубликована исследователем Э. Рикманом в 1956 г.¹ Необходимо отметить, что подавляющее большинство памятников сарматской культуры в Днестровско-Прутском междуречье датируется I-II вв. н.э. В первые века нашей эры заметно усиливается социальная дифференциация и имущественное неравенство внутри сарматского общества, что не могло не сказаться на инвентаре погребений и могильников данного региона. Богатые захоронения свидетельствуют о наличии военной и племенной аристократии, обогащавшейся, в основном, благодаря повинностям, взимаемым с земледельческих племен, и платившимся натурой – железом, украшениями, оружием, мехами, тканями². В то же время, сарматы установили контроль над торговлей с восточными странами, выполняя роль посредников и импортируя в рассматриваемый регион из Китая шелковые ткани и бронзовые зеркала, из Индии – кораллы для ожерелий, из Ирана – сердолик, из Египта – пастовые бусы и амулеты. Изделия западного происхождения представлены фибулами, стеклянными сосудами и браслетами³.

Выделяются типы украшений, которые встречаются чаще всего. Особую категорию составляют бусы, широко представленные в коллекциях Национального музея археологии и истории Молдовы (НМАИМ). Наиболее распространенными у сарматов были стеклянный бисер и бусы минералогических пород, которые весьма многообразны по форме, размерам и цвету. Характерными для сарматских захоронений, в особенности, для женских комплексов, являются серьги, кольца, браслеты, железные, серебряные и бронзовые пряжки, в то время как бронзовые колокольчики встречаются намного реже⁴. Сарматские племена использовали предметы декоративно-прикладного искус-

ства в магических и ритуальных обрядах, для декорирования деталей одежды и в качестве личных украшений, амулетов и оберегов.

Хронологически, развитие сарматских древностей на данной территории можно условно разделить на следующие периоды: 1) памятники рубежа эр – первой половины I в. н.э.; 2) памятники I в. н.э.; 3) памятники второй половины I-II вв. н.э.; 4) памятники конца II-III в. н.э. и 5) памятники второй половины III-IV в. н.э.⁵. Исходя из данной хронологии, мы постараемся выделить наиболее характерные типы украшений по периодам.

На первом этапе можно проследить следующие типы украшений: немногочисленные браслеты, фибулы и бусы. Встречаются в сарматских захоронениях и металлические зеркала, которые мы в дальнейшем будем рассматривать совместно с предметами ювелирного убora.

1. Фибулы. В основном, это бронзовые фибулы различных типов, исходя из общепринятой классификации А. Амброза⁶. Фибула (Дубэсарий Векь-Криуленъ) относится к типу "воинских" фибул позднелатенской схемы с прогнутым корпусом, характерных для I в. до н.э. – I в. н.э. Особый интерес представляет бронзовая пряжка (Сэрата Веке-Флорешть), которая состоит из овального кольца, на задней стенке которого свободно крепился фигурный язычок из плоского стержня⁷.

2. Зеркала. Свообразную категорию представляют массивные бронзовые или серебряные зеркала, которые выполняли многообразные защитные функции и использовались в качестве оберегов, например, зеркало из Скэень-Флорешть⁸.

3. Бусы. В основном бусы представлены экземплярами из многоцветной пасты, а также из глухого белого стекла с синебелыми глазками.

4. Браслеты. Преобладают бронзовые дротовые браслеты с заходящими расплощенными концами, декорированными схематическими изображениями змеиных головок (Дубэсарий Векь-Криуленъ). Подобные украшения типичны для Северного Причерноморья I-III вв. н.э.⁹

5. Подвески. Представлены бронзовыми позолоченными подвески-ведрочки (Зыренешть-Кахул)¹⁰, а также миниатюрные колокольчики, выполненные из листовой бронзы, использовавшиеся для украшения одежды¹¹.

В памятниках I в. н.э. найдены зеркало из белого металлического сплава, бронзовое кольцо, скарабеи из египетского фаянса со змеевидными знаками на нижней стороне (Вэратик-Рышкань), а также большое количество бус. В основном, это мелкий стеклянный бисер короткоцилиндрической формы; бусы из египетской пасты; бисер из пасты светло-бирюзового цвета; округлые бусины из белого глаухого стекла; агатовые и сердоликовые бочковидные бусины (Грэдиште-Чимишля), а также коралловые бусы (Севирова-Флорешть)¹². Для этого периода весьма популярны и ожерелья из сердоликовых бус (Ханкэуць-Единец)¹³.

Целая подборка украшений данного периода происходит из могильника Скаены-Флорешть. Были найдены бронзовая фибула длиной 5.6 см. с короткой пружиной и выпуклой полушаровидной спинкой; два бронзовых перстня, откованных из тонкой проволоки в виде незамкнутых пластинчатых колец. Бусины с золотой подкладкой стандартные, окружной формы, пропорциональные, поперечно сжатые, изготовлены в сложной технике из прозрачного стекла с золотой фольгой. Также представлены однотипные бусы из многоцветной пасты, бочковидной формы, которые были изготовлены из синего стекла и украшены фестонообразным орнаментом из стеклянных нитей белого цвета, полихромные бусины различных цветов (синий, зеленый), украшенные "глазками" сине-голубого или белого цветов, намного реже встречаются сланцевые бусы серого цвета. Из этого же некрополя происходит крупное бронзовое зеркало, отлитое в односторонней форме в виде круглого диска диаметром 14.3 см, украшенное по краям двумя углубленными концентрическими линиями¹⁴.

Изделия второй половины I-II в. н.э. представлены следующими предметами:

1. Зеркала происходят из нескольких пунктов, например, Бурсучень-Сэнджерей, бронзовое зеркальце с тамговым сарматским знаком и боковой ручкой представлено в Брынзень-Единец, зеркальце из белого металла с тамгообразным сарматским знаком на обратной стороне найдено в Пашкань-Криулень.

2. Височные кольца и фрагмент серьги происходят из Кодрул Ноу-Теленешть. Особый интерес представляют височные кольца (Севирова-Флорешть)¹⁵, изготовленные из серебряной проволоки, раскованной на одном конце и оформленной в виде

змеиной головки. В некоторых местах изделие сохранило следы позолоты, и было свернуто в виде спирали в 2–2,5 оборота.

3. Подвески. Бронзовая подвеска в виде бычка происходит из богатого захоронения в могильнике Токиле-Радуканы. В Пашканах были найдены бронзовая подвеска-кулон и миниатюрные бронзовые колокольчики¹⁶.

4. Бронзовая фибула из Костешт относится к римским шарнирным фибулам с рельефной спинкой (без эмали), которые появляются в 41–54 гг. и наиболее распространены в 69–96 гг.¹⁷ К этому периоду относится бронзовая фибула (Кодрул Ноу-Теленешть), характерная для второй половины I в. – первой половины II в. н.э., а также бронзовая фибула с завитком на конце. Известны и сильно профицированные фибулы (Зырнешть-Кахул); бронзовая фибула с бусинкой на головке приемника и крючком для тетивы (Бутешть-Глодень); бронзовая двучленная фибула с гребнем на дужке (Бокань-Фэлешть); бронзовая фибула со спиральным завитком на конце приемника и бронзовая шарнирная фибула-брошь со сквозным железным стержнем в центре¹⁸; бронзовая фибула (Олэнешть-Штефан Водэ), которая относится к дужковым, шарнирным, с эмалью и датируется II в. н.э.

5. Бусы этого периода весьма разнообразны. Встречаются бусы биконической формы, поперечно сжатые светло-бирюзового цвета, наиболее распространены на рубеже II–III веков. Характерны короткоцилиндрические гагатовые бусины; янтарные бусы неправильной формы (Куконештий Векь-Единец, Селиште-Орхей, Бурсучень-Сындженерей) и ожерелья из янтарных пронизей, бусины с лазурным покрытием, а также ожерелья из диско- и шарообразных бусин различной расцветки и материалов (белой пасты, темно-лилового стекла, глухого желтого стекла, янтаря). Находят и бусины из египетского фаянса бирюзового цвета; бусины из темно-синего стекла, украшенные множеством рельефных сине-белых глазков и бусины, орнаментированные семью рельефными сине-белыми глазками¹⁹. Бусы из голубого египетского фаянса были популярны в связи с ввозом фаянса в Северное Причерноморье особенно в I в. н.э. Во II в. импорт становится менее интенсивным, что и привело к сокращению данных бусин в этот период²⁰.

Из стекла ультрамаринового цвета изготовлены бусы-подвески пирамидальной формы, найденные в захоронении

Брэвичень-Орхей; некоторые ожерелья представляют сочетание мелкого бежевого и голубоватого стеклянного бисера и черного гагата²¹. Часто встречаются крупные халцедоновые бусы (Чимишлия), типичные для памятников I-II вв. н.э., сердоликовые 14-гранные бусы, которые встречаются в комплексах II-IV вв. н.э., а также бусы из горного хрусталя. Известны и бронзовые бусины. В то же время, встречаются и бусины из крученої бронзовой пластинки с отверстием (Гура Галбенэ-Чимишлия) и бусины, свитые из медной пластинки, относящиеся к I-II вв. н.э. (Думень-Рышкань).

Часто встречаются бусы и пронизи из меловой мелкозернистой породы белого цвета, которые датируются I-II вв. н.э. (Брынзень-Единец, Опачь-Кэушень). Большое количество бус – пастовых красного цвета, матовых, из темно зеленого стекла, короткие и цилиндрические, – были найдены в Комратском захоронении²².

Популярные на рубеже эр сердоликовые бусы, весьма распространены и в I-II вв., принимают округлые, короткоцилиндрические и бочковидные формы. В сарматском захоронении (Тараклия) также представлены многочисленные бусины различных цветов и материалов. Среди них ожерелья из округлых поперечно сжатых сердоликовых бус, округлые ребристые бусы из египетского фаянса, округлые бусины из прозрачного желтовато-зеленого стекла, украшенные шестью глазками сине-белой окраски, бочковидные сердоликовые бусы красноватого цвета, скарабеи из египетской пасты светло-голубого цвета со знаком в виде змеи, подвеска бирюзового цвета в виде сдвоенных цилиндриков и скарабеи²³.

Из памятников рассматриваемого периода особый интерес представляют украшения, найденные в богатом погребении Хрушка-Каменка. В захоронении представлены бронзовая фибула с укороченным сплошным приемником, сердоликовая бусина вишневого цвета, золотая подвеска-амулетница, золотые нашивные бляшки в виде стилизованной головы горного козла-архара и золотые бляшки в виде ромбиков, а также серебряный фалар с сарматским тамговым знаком, который встречается и на золотых монетах царя Фарзоя 50–70 гг. I в. н.э.²⁴. Весьма интересно ожерелье, найденное в сарматском захоронении в Переярта. Ожерелье состоит из 23 бусин и золотой полихромной подвески в виде сильно стилизованной бабочки или цикады,

выполненной из золота 750 пробы в технике проковки и дальнейшей спайки деталей²⁵. Крылья представляют собой две ячейки в виде перевернутых запятых, заполненных смальтой синего цвета. Туловище миндалевидной формы украшено зеленой смальтой. Подвеска заканчивается гроздью из трех напаянных шариков, а к голове насекомого крепилось круглое ушко для подвешивания, выполненное из прокованной проволоки.

Украшения конца II-III вв. н.э. представлены многочисленными предметами, происходящими из Олэнештского захоронения, среди которых миниатюрная бронзовая пронизь в виде астрагала с отверстием, через которое проходит железный стерженек, также аналогичные изделия, выполненные из гагата и халцедона. Бронзовая фибула из этого погребения сильно профилирована, имеет высокий приемник, завершающийся бусинкой без крючка для тетивы²⁶. Весьма интересно серебряное зеркало из Севирова²⁷, диаметр которого 4,5 см. и ширина до 0,2 см. Зеркало отлито в односторонней литейной форме, имеет вид небольшого диска и снабжено боковой прямоугольной ручкой с отверстием для подвешивания. Лицевая сторона зеркала тщательно отполирована, а обратная сторона украшена рельефным выпуклым х-образным знаком с точкой в центре, которая окружена двумя выпуклыми концентрическими ободками по краю диска.

Украшения второй половины III-IV в. н.э. представлены многообразными типами, среди которых выделяются четыре серебряные пряжки (серебро 960 пробы): две овальные и две прямоугольные (Казаклия-Чадыр Лунга). Пряжки выполнены в технике литья и ковки, представляют кольца овальной формы с утолщенной передней частью. К украшениям позднего сарматского периода относятся и предметы из захоронения Сэрата Веке-Фэлешть²⁸, среди которых железное кольцо и бронзовая пряжка с треугольной обоймой и тремя заклепками; две крупные поперечно сжатые янтарные бусины, характерные для памятников I-III вв. н.э. Янтарные бусы вишневого цвета в форме полусферы характерны для памятников IV в. н.э.²⁹ Типичными для женских украшений этого периода являются небольшие серьги-колечки из бронзовой проволоки, которые имели крючок и петлю для застегивания (Шендрень, Негурень, Тараклия), также встречаются небольшие бронзовые колечки, которые вплетались в волосы (Бокань)³⁰.

Об изготовлении зеркал в Прuto-Днестровском регионе свидетельствуют находки формочек, предназначенных для их отливок³¹. Из окрестностей села Липчены происходит фрагмент литейной формы для отливки сарматских зеркал с тамгообразном знаком в виде буквы “Н” в центре, характерных для первой половины III в. н.э. Данные находки свидетельствуют о существовании в Поднестровье мастерских по производству зеркал, а также о развитии домашних ремесел, таких как металлургическое, бронзолитейное, ювелирное³². Собственно, богатство разнообразных орнаментов и символических знаков придают оригинальность сарматским зеркалам, найденным на территории Молдовы. Это стилизованные геометрические мотивы предметов из Негурень, зигзаги на зеркале из Маркауць³³, декоративные решетки, свойственные только сарматским украшениям (Комрат)³⁴, солярные знаки (Токмазея), солнечные диски и квадраты с отходящими лучами (Бокань), христианская символика (Чимишлия), стилизованные буквы (Виишоара), х-образные знаки (Мэркуць).

Таким образом, можно заключить, что зеркала-подвески с тамгообразными магическими знаками, связанные с солярным культом, или с тамгообразным знаком в виде ромба с высоким остроконечным умбоном в центре (Перерыта-Бричень), свидетельствуют о тенденции к геометризации орнамента, свойственной декоративному сарматскому искусству первых веков нашей эры.

Среди женских украшений особенно популярными были, безусловно, ожерелья. По наиболее часто встречающимся формам можно определить характерные типы бус для каждого периода. Так, например, для I в. н.э. характерны бусы грушевидной формы, тогда как во II в. н.э. предпочитали бусы в форме сжатого шара, впрочем, данный тип появился еще в III в. до н.э.³⁵ Для комплексов I в. до н.э. – I в. н.э. свойственны бусы бочковидной ребристой формы с дольками мягких очертаний и бусины двудольчатой формы из глухого стекла. Сарматские женщины носили ожерелья из многочисленных пастовых и глиняных бус, бусы в форме параллелепипеда из горного хрусталия, из белого с желтыми прожилками мрамора и халцедона молочно-голубого цвета в форме поперечно сжатого шара (Севирова-Флорешть)³⁶.

На основании анализа погребального инвентаря, можно заключить, что для позднесарматских захоронений наиболее

характерны находки мелких бус и бисера самых разнообразных форм – цилиндрической, шаровидной, биконической, бочкообразной, округлоребристой, уплощенной, подпрямоугольной, округлой, поперечно сжатой, биусеченноконической, бочонковидно-цилиндрической и др.

Бусы делали из пасты, синего, белого и желтого стекла, янтаря и коралла, сердолика и лазурита, горного хрусталя и агата. Некоторые янтарные бусы носят следы неоднократных попыток обработки, что позволяет предположить феномен изготовления таких изделий в варварской среде³⁷. В состав ожерелий или элементов одежды входили весьма редко встречающиеся бронзовые колокольчики пирамидальной и конусообразной формы (Бокань, Тараклия, Шендрень). Весь ювелирный убор дополнялся подвесками, браслетами, кольцами, характерными бронзовыми и железными пряжками, которые украшали одежду и обувь.



Рис. 1. Перстень. Золото, смальта. С. Мохра Рыбницкого района. 2 в. н.э. Коллекция Национального музея истории и археологии Молдовы.

Примечания:

- ¹ Рикман Э. Поздние сарматы Днестровско-Дунайского Междуречья // СЭ. – 1966. – №. 1.
- ² Чаплыгина Н. Население Днестровско-Карпатских земель и Рим в I – начале III в. н.э. – Кишинев: Штиница, 1990. – С. 57.
- ³ История Украинской ССР. – Т. I. – К.: Наукова Думка, 1981. – С. 198.
- ⁴ Гроссу В. Хронология памятников сарматской культуры Днестровско-Прутского междуречья. – Кишинев: Штиница, 1990. – С. 35.
- ⁵ Там же.
- ⁶ Амброд А. Фибулы юго-европейской части СССР – М., 1966.
- ⁷ Национальный Музей Археологии и истории Молдовы, в дальнейшем НМАИМ. Ф. 7260.
- ⁸ НМАИМ. Ф. 7266.
- ⁹ Гроссу В., Указ. соч. – С. 42.
- ¹⁰ Рикман Э. Памятники сарматов и племен Черняховской культуры. – Археологическая Карта Молдавии. – Кишинев, 1975. – С. 27.
- ¹¹ НМАИМ. Ф. 20991.

- ¹² НМАИМ. Ф. 7259.
- ¹³ Гроссу В. Указ. соч. – С. 47.
- ¹⁴ НМАИМ. Ф. 7266.
- ¹⁵ НМАИМ. Ф. 7259.
- ¹⁶ Гроссу В. Указ. соч. – С. 56, 77.
- ¹⁷ Там же, с. 49.
- ¹⁸ Там же, с. 70–71, 82.
- ¹⁹ Там же, с. 52.
- ²⁰ Рафалович И., Лапушнян В. Работы реутской археологической экспедиции // Археологические Исследования в Молдавии (1972). – Кишинев: Штиинца, 1974. – С. 123.
- ²¹ НМАИМ. Ф. 26673.
- ²² НМАИМ. Ф. 7265.
- ²³ Гроссу В. И. Указ. соч. – С. 63, 53.
- ²⁴ Antichitatea târzie în bazinul Prutului, Catalog, coord.: I.Ioniță, M.Mamalaucă, V.Vornic, Bârlad: Editura Afera. – 2009, p. 5.
- ²⁵ Курчатов С., Исследование курганов эпохи бронзы на Среднем Пруте // Revista Arheologică, Chișinău. – 2006. – Vol. II, nr. 1-2. – С. 268–271.
- ²⁶ Гроссу В. Указ. соч. – С. 85.
- ²⁷ НМАИМ. Ф. 7259.
- ²⁸ НМАИМ. Ф. 7260.
- ²⁹ Рафалович И., Лапушнян В., Могильники и раннеславянское городище у с. Селиште // Археологические Исследования в Молдавии в 1974 г. – Кишинев: Штиинца, 1975. – С. 122–123.
- ³⁰ Чаплыгина Н. Указ. соч. – С. 60.
- ³¹ Рикман Э. Памятники искусства ... – С. 82.
- ³² Чаплыгина Н. Указ. соч. – С. 59.
- ³³ Рикман Э., Памятники сарматов... – С. 22.
- ³⁴ НМАИМ. Ф. 7265.
- ³⁵ Гроссу В. Указ. соч. – С. 38.
- ³⁶ НМАИМ. Ф. 7259.
- ³⁷ Чаплыгина Н. Указ. соч. – С. 59.

К ВОПРОСУ О ТЕХНИКЕ ИЗГОТОВЛЕНИЯ ЗОЛОТОЙ МАСКИ ИЗ ПАНТИКАПЕЯ

В 2009 году был издан каталог выставки “Тайна золотой маски. СПб., Издательство Государственного Эрмитажа, 2009”, где в статье Р.С. Минасяна, Е.А. Шаблавиной “Техника изготовления вещей из погребения Рескупорида” рассматривается технология изготовления золотой погребальной маски, найденной А.Б. Ашиком в 1837 году в кургане на Глинище (северный район г. Керчь). В частности, на стр. 78 сказано: “... трасологическое изучение свидетельствует о том, что она сделана в технике басмы по деревянной модели”.

Сразу же возникает ряд вопросов: почему не даны результаты трасологической экспертизы и кто ее проводил, каким образом подобная экспертиза определяет технику изготовления вещи? В следующем абзаце авторы недоумевают: “Резная модель по каким-то причинам была сверху покрыта тканью, отпечатки которой остались на обратной стороне предмета (ил. 2, 2)”, а эта причина как раз и объясняет суть самого технологического процесса.

Стоит упомянуть еще об одной версии, выдвинутой в 1906 году профессором Казанского университета С.К. Кузнецовым. Он предполагал, что маска выдавливалась непосредственно по гипсовому слепку (негативу), а следы ткани оставлены инструментом, обернутым этой тканью. Вариант использования деревянной модели поддерживается О.В. Шаровым и мои доводы в пользу версии со свинцовой моделью, высказанные в кулаурах “Боспорского феномена”, не повлияли на его первоначальное мнение.

Я считаю, что маска была выполнена по свинцовой модели¹, отлитой в гипсовой посмертной маске, а слой ткани, наклеенный на модель, являлся изолирующим слоем между материалом маски (в данном случае золота). Такой изолирующий слой для золота мог быть только для свинцовой модели (или сплава свинца и олова). Для понимания этого утверждения необходимо упомянуть некоторые особенности технологических процессов холодной обработки металла. Одним из важнейших промежуточных этапов холодной обработки металла является отжиг. В процессе изготовления маски ее надо было неоднократно

отжигать (нагревать до температуры не менее 700°C) для удаления "наклена"².

Что происходит при этом с золотом и свинцом, при их соединении описывает Бреполь: "...Несколько десятых долей процента свинца достаточно для того, чтобы образовалось хрупкое соединение Au₂Pb. Оно располагается на границах зерен, и, так как это соединение плавится при 418°C, то сплав не поддается обработке давлением. Свинец может попасть в сплав из подкладок при выколотке рельефа"³, т.е. в местах попадания на золотую пластину свинца будут сквозные утраты. Аналогичная технология существует в современном протезировании зубов. Методика зубного протезирования свидетельствует: "Чтобы вернуть ковкость и необходимую пластичность металлу, гильзу вновь подвергают обжигу. Коронку, изготовленную из золота, до термической обработки во всех случаях после снятия с металлического штампа следует обязательно прокипятить в 40–50% растворе соляной или азотной кислоты для очистки от следов легкоплавкого металла. Коронки из золотых сплавов освобождаются от штампа с осторожностью, так как расплавленный легкоплавкий металл очень легко проникает в золото и вызывает его разрушение. Полезно до окончательной штамповки золотой гильзы смазать штамп тонким слоем масла, чтобы создать разделительный слой между золотом и легкоплавким металлом". Еще в Древнем Египте обрабатывали золотую руду расплавленным свинцом, растворяющим благородные металлы, и таким образом извлекали золото из руды, затем подвергали этот раствор окислительному обжигу.

Учитывая тот факт, что древние ювелиры не располагали соляной или азотной кислотами, но зная о последствиях соединения золота и свинца, они тщательно изолировали свинец от золота и не исключено, что ткань была еще и смазана маслом (оливковым ?)

Те же следы ткани говорят о технике изготовления – дифовке (выколотке)⁴, именно при такой технике проклеенная ткань могла отпечататься на маске и только тонкие линии глаз, губ и носа были доработаны в технике басмы и чеканки. Относительно глаз, скорее всего они были "открыты" уже на свинцовой модели при её доработке после отливки. В одном авторы совершенно правы, первым этапом было изготовление заготовки из золотого листа в технике выколотки с грубой проработкой носа и щек с внутренней стороны листа.

Сама же модель была изготовлена, как уже упоминалось выше, из свинца или сплава свинца с оловом заливкой в гипсовую посмертную маску. Еще одним веским аргументом в пользу свинцовой или свинцово-оловянной модели является отсутствие на внутренней стороне маски отпечатков структуры древесины, которые непременно были бы, учитывая особенности строения дерева, наличие твердых и мягких прослоек годичных колец. Они непременно отпечатались, даже если дерево оклеить тканью.

Опять же, технологически процесс изготовления свинцовой модели намного проще, и не требует особых художественных навыков, а только хороших знаний свойств материалов (гипса, свинца и золота) и определенных технических навыков на уровне ювелира средней руки, о чём и говорят остальные ювелирные изделия, найденные в захоронении.

Что касается материала модели, свинец или сплав свинца и олова, конечно же, предпочтительней сплав, т.к. он имеет более низкую температуру плавления (температура плавления свинца $327,4^{\circ}\text{C}$, температура плавления сплава свинца и олова менее 200°C), что меньше повлияло бы на саму гипсовую посмертную маску, но подобных сплавов на территории Боспора пока не найдено, да и олова в чистом виде тоже, так что остается вариант свинцовой модели. И самое замечательное в этом то, что не надо иметь под руками профессионального скульптора и резчика по дереву, а всего лишь 5–10 кг гипса, 20 кг свинца, кусок ткани 50×50 см, 100 г рыбьего клея, 254,2 грамма золота не ниже 700 пробы (с учетом отжига 270–280 г) и ювелира средней руки с помощником, набором инструмента, небольшим горном. Весь этот процесс может занять от одних до двух суток, включая сушку гипсовой посмертной маски и клея на модели и учитывая профессионализм мастера. И еще, весь этот процесс легко повторить сегодня на практике, заменив золотую пластину, например, на медную.

Таким образом, маска боспорского царя Рескупорида (?) была выполнена по свинцовой модели, отлитой в гипсовой посмертной маске, с небольшой доработкой. Прослойка ткани на маске являлась изолирующим слоем материала маски от материала формы, обусловленная особенностью химических свойств свинца и золота. Если не учитывать незначительную толщину металла, то маска с полной достоверностью передает черты

лица оригинала, включая асимметрию, присущую всем людям. Мaska выполнена в смешанной технике обработки холодного металла; дифовки, чеканки, басмы с промежуточным отжигом металла.

Примечания:

¹ Консультантами в описании техники изготовления изделий из золота были И.Л. Ермолин – зубной техник-профессионал, и О.Л. Ермолина (Гунчина) – заведующая реставрационным отделом КРУ КИКЗ, реставратор изделий из металлов, ювелир. Я благодарю за помощь в написании статьи также Н.Ф. Федосеева.

² Наклёт металлов и сплавов, изменение структуры и соответственно свойств металлов и сплавов, вызванное пластической деформацией при температуре ниже температуры рекристаллизации. Наклёт называется также технологический процесс создания упрочнённого состояния материала холодной поверхностной пластической деформацией. Явление наклёпа объясняется накапливанием в металле части энергии деформации, которая расходуется на искажение кристаллической решётки, образование преимущественно ориентированных кристаллов (текстур), изменение дислокационных структуры, а также на увеличение удельного объёма металла в слое. Наклёт может быть результатом действия внешних деформирующих сил (деформационный наклёт) или, реже, фазовых превращений (фазовый наклёт). Наклёт сопровождается увеличением прочности и твёрдости и снижением пластичности материала. Бернштейн М.Л., Займовский В.А. Структура и механические свойства металлов. – М., 1970.

³ Браполь Э. Теория и практика ювелирного дела. – Л., 1982.

⁴ “Дифовка... – прием холодной обработки листового металла, производимой непосредственно ударами молотка...” А.В. Флеров. Технология художественной обработки металлов. – М., 1968. – С. 147).

**ПАМ'ЯТКИ ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА
ЗА ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ
(IV – XIV СТ.)**



К ВОПРОСУ ОБ АТРИБУЦИИ УНИКАЛЬНОГО БРАСЛЕТА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ МУЗЕЯ ИСТОРИЧЕСКИХ ДРАГОЦЕННОСТЕЙ УКРАИНЫ

Византийская империя просуществовала около тысячелетия. За это время ее многочисленные художники, архитекторы, скульпторы, мастера декоративно-прикладного искусства создали замечательные произведения, которые хранятся во многих собраниях мира, в том числе, в Музее исторических драгоценностей Украины¹. Византийская культура не имеет четких границ, ни хронологических, ни территориальных. С самых первых лет существования империи укреплению власти императора в Византии способствовало необычайное богатство церемониала. Многочисленные изделия из золота и серебра делали быт императора особенно роскошным.

Наряду со знаменитыми византийскими сокровищами из Глодос, Келегейских хуторов, которые несколько десятилетий известны науке, в научный оборот сегодня мы вводим уникальный экспонат ДМ-1631, памятник византийского искусства ювелирного, из фоновой коллекции МИДУ (рис. 1). В 2004 году после окончания комплексного капитального ремонта, реконструкции и создания новой экспозиции в зале № 4 (витрина № 2) был выставлен впервые для широкой публики золотой браслет с лаконичной аннотацией: Византия, VII ст.



Рис. 1. Браслет ДМ-1631. Сиракузы – Константинополь. 668–685 гг. Общий вид.



Рис. 2. Браслет ДМ-1631. Щитки с монограммами-крестограммами.



Рис. 3. Браслет ДМ-1631. Шарнирное соединение с бронзовым штифтом.

Браслет золотой (золото 833°), трубчатый, двухчастный с расширенными концами. Внутри был заполнен мастикой ярко-красного цвета. На сужающихся концах имеет шарнирное соединение с бронзовым штифтом (рис. 3). Расширяющиеся концы с двойными поясками псевдозерни, соединяются штифтом, прощетым в три пластинчатые кольца (два – на профилирующем крае одного конца, одно – на профиле другого) (рис. 4, 5).



Рис. 4. Браслет ДМ-1631. Профилирующий край расширяющегося конца браслета с двумя пластинчатыми кольцами.



Рис. 5. Браслет ДМ-1631. Профилирующий край расширяющегося конца браслета с одним пластинчатым кольцом

На обоих концах по четыре треугольника зерни, образующие кресты, в центре которых напаяны круглые щитки с черневыми монограммами, образованными буквами греческого алфавита. На одном щитке: "Богородица помоги" (рис. 6), на другом: "Константину" (рис. 7).



Рис. 6. Браслет ДМ-1631. Щиток с монограммой на греческом языке "Богородица помоги".



Рис. 7. Браслет ДМ-1631. Щиток с монограммой на греческом языке "Константину".

Особый интерес представляет литая накладка с поясным изображением анфас мужчины в головном уборе "туфа" или же шлем с перьями, на который надета диадема из четырех медальонов. Лицо с ярко выраженнымими круглыми глазами, крупным носом, с длинными густыми горизонтальными усами, короткой дугообразной бородой, прической, прикрывающей лоб, локоны покрывают уши. На правом плече крупная трех-

пальчатая фибула, опускающаяся к центру груди. В правой руке, согнутой в локтевом суставе, держит копье с наконечником, левая рука прикрыта щитом с умбоном. Видимые части рук и тела прикрыты доспехами (рис. 8).

Браслет представляет образец формы, которая была популярна в VII ст. в Византии. Аналогичен по форме браслет, опубликованный Марвином Росом, предположительно, предназначавшийся для искусной прически или же для поддерживания драпировки² (рис. 9). Другой браслет, аналогичный по форме и некоторым деталям (монограммы-крестограммы) браслету ДМ-1631 из коллекции МИДУ представлен в коллекции Byzantine Museum в Афинах³ (рис. 10). Автор каталога "Greek Jewellery. 6000 years of tradition". Demetra Papanikola предполагает, что браслет сделан в VII ст. в Константинополе, и учитывая небольшой диаметр (5,7 см), не исключает его принадлежность ребёнку.

Важным элементом для атрибуции являются монограммы-крестограммы, которые были особенно популярны на щитковых перстнях Христианского Востока, найденные в Египте⁴, Палестине⁵, Малой Азии⁶, и Сицилии⁷ (рис. 11, 12). Этот тип перстней настолько прост, что атрибутируя их только по монограммам, невозможно сказать что-либо больше, чем то, что они происходят из региона Восточного Средиземноморья. Образцы щитковых перстней с монограммами, фигурными или композиционными изображениями представлены в Британском музее, Музее Виктории и Альберта, Benaki Museum в Афинах⁸ и в Cairo Museum⁹. В Британском музее представлен серебряный



Рис. 8. Браслет ДМ-1631. Литая накладка с мужским поясным изображением.

перстень указанного типа, найденный с монетами Ираклия (610–641)¹⁰, позволяющими более точно датировать щитковые перстни с монограммами, которые, в общем, датируют VI–VII ст. Марвин Росс перстень с проволочной шинкой-кольцом и подовальной формы щитком с монограммой из букв греческого алфавита на верхней поверхности датирует VII ст., а место производства определяет как Константинополь или Восточное Средиземноморье¹¹.

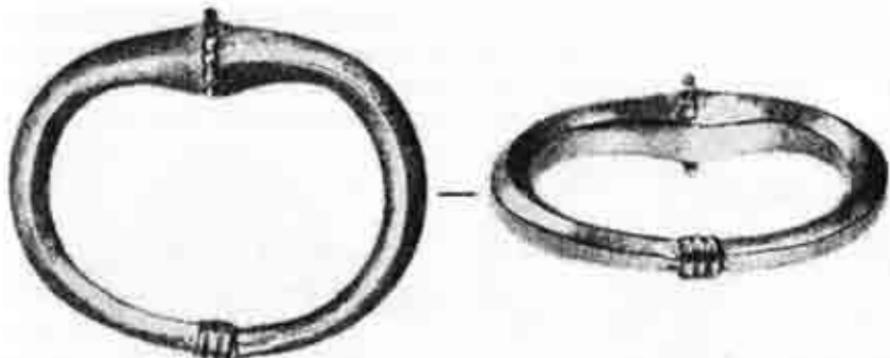


Рис. 9. Браслет из коллекции Dumbarton Oaks Museum в Вашингтоне.

Для меня было загадкой, почему такой известный исследователь, как Марвин Росс, после ознакомления с браслетом в 1970-е годы, о месте его производства указал в общем – византийская провинция. Ничего нового к указанному М. Россом не добавили О.М. Приходнюк, Е.Л. Гороховский, О.А. Щеглова, И.Т. Черняков, В. Пуцко, которым был показан браслет в 1980–1990-е годы, но исследователи однозначно говорили об уникальности браслета. Двадцать лет назад В.А. Анохин прочитал монограмму-крестограмму из букв греческого алфавита на браслете и сделал перевод "Богородица, помоги Константину". По рекомендации Павла Ивановича Левченко я обратилась с просьбой о повторном прочтении монограмм к Александру Вадимовичу Левко – лингвисту, преподавателю греческого и латинского языков Киевского Национального Университета. Александр Вадимович, прочитав текст надписи, подтвердил, что надпись означает молитвенное проше-



Рис. 10. Браслет из коллекции Byzantine and Christian Museum в Афинах.

ние: "Богородица, помоги Константину". Александр Валимович задал вопрос: "Кому принадлежал браслет?". Четкого ответа не было. Отправной точкой в исследовании браслета ДМ-1631 для меня стал текст надписи. Выписав императоров Византии по имени Константин, я воспользовалась Энциклопедическим словарем Брокгауза и Эфрона, содержащим лаконичную и исчерпывающую информацию о византийских императорах. Читая информацию о Константине IV Погонате, мне встретилось имя некоего Мизизия, "армянина, отличавшегося благовидностью и величавостью"¹². Мне вспомнилось предположение, высказанное Е.В. Старченко, главным хранителем МИДУ, об Армении, как о возможном варианте места производства браслета.



Рис. 11. Щитковые перстни с монограммами на греческом языке из коллекции Byzantine and Christian Muzeum в Афинах.



Рис. 12. Щитковый перстень с монограммой – крестограммой на греческом языке из коллекции Dumbarton Oaks Museum в Вашингтоне.

Следующим шагом в исследовании стала информация о Константине IV Погонате, которую на официальном сайте представила группа российских исследователей в рамках проекта "Хронос – всемирная история в интернете"¹³. На одной из страниц я увидела монету с иконографией, идентичной изображению мужского лица на накладке браслета. Интересную информацию, касающуюся изображения скulptурной накладки на браслете и её деталей, я получила, обратившись к реставраторам МИДУ за консультацией по поводу технических приёмов, которые использовал мастер при изготовлении браслета. Анастасия Иваненко (заведующая научно-исследовательского отдела реставрации МИДУ), глядя в микроскоп, перечислила четко детали головного убора: шлем с перьями, четыре медальона, образующие диадему у основания головного убора, подтвердив мнение Сергея и Виталия Проволовских, накануне смотревших

браслет, что накладка литая, искусно, прямо в притир соединена с браслетом. С этого момента началась раскрутка информации, способствующая более точной атрибуции, места и времени производства, принадлежности браслета. При этом для меня по-прежнему был вопрос, почему Марвин Росс и другие исследователи, прекрасно понимая, что браслет уникальный, очень просто говорили о месте и времени его производства. Всё оказалось очень просто. Какая история стоит за браслетом?

Обратимся к событиям, происходившим в Византии в VII ст. Констант II – византийский император (641–668)¹⁴, ребенком наследовал отцу своему Константину III, возведен на трон войском, устранившим мачеху Константа, Мартину, и Гераклеона. Молодой император сначала почти исключительно был занят монофелитскими спорами¹⁵, пока в 654 году нападения арабов не заставили его сразиться с ними; морская битва близ берегов Ликии окончилась его поражением. Подозрительность постоянно заставляла Константа II верить в существование заговоров против него; поэтому сначала он велел посвятить своего брата в дьяконы, а потом предал его казни. Весной 663 года он сделал попытку овладеть Нижней Италией, но неудачно. Констант II вынужден был прекратить войну. В Риме он захватил с собой многие из лучших произведений искусства и перевез их в Сиракузы, где устроил свою резиденцию. Если на Востоке причиной антагонизма была приверженность к монофелитству и братоубийству, то в Сиракузах против него население вооружили тяжелые налоги. Умер Констант II летом 668 года в Сиракузах от удара, нанесенного ему во время купания. Константин IV – старший сын Константа II, вместе с братьями остался в Константинополе, когда его отец отправился в Италию. Жители столицы, не желая перевода резиденции в Сиракузы, не исполнили требования Константа о присылке к нему детей и, узнав о смерти Константа, тотчас же провозгласили Константина императором. Сицилианцы и армия в Сиракузах возмутились, и избрали императором некоего Мизизия, армянина, отличавшегося благовидностью, величавостью, благородством, знатностью. Константин IV, получивший прозвище Погонат (668–685), узнав о кончине своего отца в Сиракузах, немедленно отправился с флотом в Сицилию и при помощи войска, доставленного ему экзархом из Италии, вскоре потушил бунт в Сиракузах, и предал смерти как самозванца (узурпатора)

Мизизия, так и убийц своего отца. Говорят, что при отправлении в экспедицию он был безбородым, а возвратился с густыми на щеках волосами, откуда и произошло данное ему прозвище Погонат (бородатый)¹⁶. В высшей степени трудно характеризовать деятельность Константина IV, и это не потому, что его время было бесцветным и не представляло выдающихся событий, напротив, внутри и вне империи совершается процесс громадной исторической важности, подготовивший полный переворот политических отношений империи как на Востоке, так и на Западе. Устроив все дела на западе, Константин IV возвратился в Константинополь и начал царствовать вместе со своими братьями Тиберием и Ираклием¹⁷. В последующие годы он вел тяжелую, но, в общем, удачную войну с арабами. В 670 году арабы захватили на малоазийском побережье Кизик, а в 672 году арабский флот подступил к Константинополю. Константин выступил с большим флотом, вплоть до поздней осени ежедневно происходили многочисленные морские сражения и схватки. Зимой арабский флот переправился в Кизик, а с приходом весны подступил снова и, таким образом, вел войну в течение семи лет. Однако арабы так и не достигли цели и, понеся значительные потери в битвах с римскими огненосными кораблями, должны были возвратиться домой. Вблизи Силейского моря их флот был захвачен сильной бурей, так что все корабли погибли. После этого в 678 году был заключен мир с халифатом на тридцать лет. Война во Фракии закончилась не столь удачно. В 680 году Константин, узнав, что племя болгар поселилось за Дунаем на Огле и совершает набеги на селения, прилегающие к Дунаю, был очень обеспокоен. Он приказал собирать войска во Фракии и, снарядив флот, отправился сам против них по суше и по морю. Пешее войско он поставил близ Огла на берегу Дуная, флот стал неподалёку. Болгары, увидев войско, собранное в полном боевом порядке, потеряли надежду на спасение и скрылись в укрепленном месте. Но вскоре император, страдая от подагры, был вынужден отплыть с пятью кораблями и со всей свитой в Месемврию, чтобы по обыкновению, принять ванны. Он оставил стратегов и войско, приказав им вызывать болгар на бой и выманивать их из укрепления. Но конница, распустив слух, что император бежал, охваченная страхом, сама обратилась в бегство. Болгары, увидев это, начали преследовать римлян. Многих они погубили

мечом, а многих казнили. Добравшись до Дуная и переправившись через него, болгары дошли до Варны. Здесь они увидели хорошо укрепленную местность водами Дуная, ущельями и Понтийским морем. Покорив живущих там славян, болгары поселились среди них. Отсюда они стали нападать на крепости и города римлян. Войско, посланное против них Константином, было разбито, и мир пришлось купить данью. После этих событий Константин не вел войн и прилагал все усилия для прекращения церковных распри. В ноябре 680 года он собрал в Константинополе Шестой Вселенский собор, который утвердил догматы, установленные пятью предыдущими соборами, осудил монофелитов и принял учение о двух волях и двух силах (Никифор: 673). Незадолго до смерти (685 год) Константин сверг с престола братьев, приказал отрезать им носы и в дальнейшем царствовал один со своим сыном Юстинианом (Феофан: 673).¹⁸

В 680 году императором Константином Погонатом был создан Шестой Вселенский Собор для рассмотрения учения монофелитов, учивших, что во Христе была одна воля – божественная, и одно хотение, человеческой же воли и деятельности в Богочеловеке не было. Императоры Ираклий и Константин II были поборниками этого учения, надеясь с его помощью воссоединить с церковью монофизитов. Однако, как и следовало ожидать, успех способствовал православию. В заключении собор признал во Христе “два естественных хотения нераздельно, неизменно, неслитно; и две естественные воли непротивоположные”, так что “человеческая Его воля уступает, не противоречит, не противоборствует, а подчиняется воле божественной, всемогущей”¹⁹.

Убийство Константа было, возможно, не только актом гнева, ярости или безумия, как иногда пытаются представить, но скорее всего это была часть тайного заговора, подготовленного аристократией Константинополя. После смерти Константа армия Сицилии провозгласила императором армянина Мизизия. Монеты Мизизия представлены только золотой серией, чеканились только монетным двором в Сиракузах, являются очень редкими (рис. 13). Фактически они напоминали по стилю монеты, которые выпускали в Константинополе. Возможно, что штемпели были вырезаны в Константинополе и привезены в Сиракузы, когда Констант ещё был жив. В связи с чем исследователи поначалу считали, вернее, предполагали, и приписывали монеты Мизизия Константину IV, или же выпуску варварс-

кой серии до тех пор, а именно до 1978 года, когда был найден образец монеты с четкой полной надписью (легендой). Таким образом, были идентифицированы точно солиды Мизизия узурпатора, которые в течение многих десятилетий вызывали сомнения исследователей²⁰.



Рис. 13. Солиды Мизизия узурпатора 668–669 гг.

Очевидно, браслет ДМ-1631 из коллекции МИДУ делали для Мизизия на Сицилии в Сиракузах, и, возможно, мастер-мусульманин, вследствие чего иконография на накладке с портретным барельефом соответствует иконографии на золотом солиде Мизизия, а вот вместо креста на правом плече мастер сделал трехпальчатую фибулу, и на головном уборе вместо креста – диадему. Но после свержения и гибели Мизизия, когда Константин Погонат занял трон, изображение на накладке было откорректировано – нанесены вмятины, имитирующие следы ранения на щеке и носе – подобно изображению Константина IV на золотых солидах периода его правления (рис. 14). Тогда же были сделаны (не исключено, что в Константинополе) и напаяны на браслет искусные треугольники псевдозерни, в центре которых напаяны щитки с монограммами-крестограммами. По нашему мнению, не исключено, что данный браслет являлся частью фибулы.

Таким образом, браслет является уникальным историческим памятником и произведением ювелирного искусства, относится к кругу императорских, и может быть датирован 668–685 годами.

Научный поиск истории происхождения браслета продолжается.



Рис. 14. Солид Константина IV.

Примечания:

- ¹ В. Лихачева. Искусство Византии IV-XV веков. – Л.: Искусство, 1981. – С. 7.
- ² Marvin C. Ross. Catalogue of Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. Volume two. Jewelry, enamels and art of the Migration period. The Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies. – Washington: D.C., 1965. – № 4. – Табл. IX, с. 7.
- ³ Greek Jewellery. 6000years of tradition. Athens. – 1997, p. 203, № 231. The salonike, Villa Biaca. December 1997 – 21. February 1998. Published by the Archaeological receipts fund. Byzantine Hours works and days in Byzantium. Athens–Thessaloniki–Mystras. Everyday life in Byzantium. Edited by Demetra Papanikola–Bakiptzi. Athens, 2002. – № 51. – P. 410.
- ⁴ Oman C. C. Catalog of Rings, Victoria and Albert Museum. – London, 1930. – Kat. № 208, 211.
- ⁵ Ibid., № 210.
- ⁶ Dalton O.M., Catalogue of the Finger Rings, Early Christian, Byzantine, ... (Franks Bequest, British Museum). – London, 1912. – Kat. № 179.
- ⁷ Orsi P.. Giojelli bizantini della Sicilia. Melanges offerts a M. Gustave Schlumberger, II. – Paris, 1924. – P. 392, fig. 61 and p. 395, fig. 65.
- ⁸ Berta Segall. Katalog der Goldschmiedearbeiten. Museum Benaki. – Athens, 1938. – Nos 258,259,260.
- ⁹ Strzygowski J. Koptische Kunst. Catalogue general des antiquites egyptiennes du Musee du Caire. – Vienna, 1904. – Pl. XXXVIII, no. 7047.
- ¹⁰ Dalton Catalogue, no. 189.
- ¹¹ Marvin C. Ross. Catalogue of Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. Volume two. Jewelry, enamels and art of the Migration period. The Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies. – Washington, D.C. 1965. – P. 63–64, № 77, pl. XLVI.
- ¹² Энциклопедический словарь / Издатели: Ф.А. Брокгауз (Лейпциг), И.А.Ефрон (Спб). – Т. XVI. – Спб, 1895. – С. 67.
- ¹³ Хронос: всемирная история в интернете // www.hrono.ru
- ¹⁴ Энциклопедический словарь... – С. 67, 77.
- ¹⁵ Монофизиты утверждали, что Христос, хотя рожден из двух природ или естеств, но не в двух пребывает. Монофелиты утверждали, что у Христа, как абсолютно безгрешного, при двух естественных хотениях могла быть только одна нравственная воля (как изображено в евангельском повествовании о душевной борьбе в саду Гефсиманском). Но многие православные, неискусные в логике и

диалектике, были запутаны двусмысленностью терминов и утверждением монофелитов, что признавать в Христе две воли, значит признавать в Нём добрую и злую волю. Во Христе без сомнения только одна воля – благая согласная с Божеством, и что весь этот вопрос поднят напрасно. Энц. Словарь. Бр., Эфр., т. XIX-A, 1896, с. 786–789.

- ¹⁶ Успенский Ф.И. История Византийской империи. Период III (610–716 гг.). Иконоборческий период (717–867 гг.). – М.: Астрель. – С. 73.
- ¹⁷ Феофан: 660, главный источник биографии Константина наряду с Кедрином, Никифором и другими византийскими писателями; Рыжов К. Все монархи мира. Древняя Греция. Древний Рим. Византия. – М., 2001.
- ¹⁸ Братья Константина, имевшие титулы августов, при помощи азиатских легионов стали домогаться участия в управлении, ссылаясь, между прочим, на пример св. Троицы. Константин велел повесить депутатов от войска, принесших ему это предложение, прочие были устрашены, братьев же он простили. Когда около 682 года, они повторили подобное покушение, он лишил их титула августов и велел отрезать им носы.
- ¹⁹ Успенский Ф.И. История Византийской империи. В 5-ти томах. – Т. 2. Период III (610–716). Иконоборческий период (717–867) . – М.: Астрель, 2005. – С. 79.
- ²⁰ Толстой И.И. Византийские монеты. – Вып. VII. Монеты Константа II и Константина Погоната. – Спб, 1914. – С. 731, 736; Ancient coin collecting: The Roman-Byzantine culture by Wayne Sayles. – P. 48; Grierson P. A semissis of Mezezius (668–9) // Numismatic Chronicle, 1986. – P. 231–232; Byzantine Coins, Berkeley. – P. 139; Ostrogorsky George. History of the Byzantine State. – Rutgers, 1957. – P. 123+fn.; Sear David R. Byzantine Coins and Their Values. – London, 1987. – P. 230.

ХРЕСТ ДАВНЬОРУСЬКОГО ЧАСУ З ГОРОДИЩА КНЯЖА ГОРА У ЗІБРАННІ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

У НМІУ зберігається важливий історичний артефакт XII–XIII ст. – бронзовий хрест з Розп'яттям (Мт – 279; 15×8,2 см), що походить з городища Княжа Гора, розташованого біля с. Пекарі під Каневом. Вперше цей хрест був опублікований у першому томі каталогу “Собрание Б.И. и В.Н. Ханенко. Древности русские. Кресты и образки” (К., 1899, табл. IV, № 46). У анотації до фотографії укладачі каталогу зазначили, що це – “бронзове наскрізне лите расп'яття з предстоячими Богоматір'ю і Іоанном Богословом, без написів; вірогідно, від дарохранительниці; знайдене на Княжій Горі Канівського повіту Київської губернії; може бути віднесене до татарського періоду російської історії”. Обставини виявлення цієї знахідки невідомі. Можна припустити, що її виявив один зі скарбочуків, які у XIX ст. видобували з культурного шару Княжої Гори вироби давньоруського ремесла з коштовних і кольорових металів і збували їх київським антикварам та збирачам старовини.

Можливо, саме у одного зі скупників цей хрест придбав київський меценат Богдан Іванович Ханенко (1849–1917 р.) – юрист за освітою, нащадок козацького роду, зять міліонера-підприємця М. Терещенка. З 1892 р. – директор-розпорядник, потім – голова Південноросійського Товариства сприяння землеробству, з 1896 р. – директор-розпорядник і голова правління Товариства цукрових і рафінадних заводів братів Терещенків, у 1890-х рр. – член Всеросійського Товариства цукрозаводчиків, Київського Біржового Товариства, член Державної Думи (1906–1912 р.). Разом з дружиною Б. Ханенко збирав колекцію археологічних знахідок та творів світового мистецтва, які купував на європейських аукціонах та у антикварів Петербурга, Москви, Києва і Варшави. Вийшовши у відставку у 1881 р. і оселившись у Києві, Б. Ханенко очолив Правління Товариства старожитностей і мистецтв і взяв активну участь у створенні Київського міського музею, колекції якого стали основою НМІУ, Національного художнього музею України, Державного музею декоративно-прикладного мистецтва. Свій особняк по вул. Терещенківській подружжя Ханенко пристосували під експонування власної колекції, яку заповіли Києву. Із зібрання Богдана та Варвари Ханенко був утворений Київський музей західного та східного мистецтва, якому у 1999 р. присвоєно ім'я його засновників.



Рис. 1. Хрест з городища Княжа Гора.

У 1907 р. хрест-розділ з Княжої Гори Б. та В. Ханенко подарували Київському художньо-промисловому і науковому музею; він був записаний під № 14008 до інвентарної книги Археологічного відділу і розміщений у одній з експозиційних вітрин. Потім “Ханенківський хрест” надійшов до Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка (створеного на базі колекцій КХПІМ) – предтечі сучасного НМІУ.

Хрест виготовлений з кольорового металу (бронзи?) у техніці ажурного ліття у так званому романському (візантійському) стилі. Головною віссю його композиції є 6-кінцевий хрест, верхня частина якого має форму грецького хреста, горизонтальне рамено якого символізує дощечку з написом, що з'являється на більш пізніх середньовічних хрестах.

Подібне завершення хреста є ще на чотирьох хрестах, виконаних у техніці і мистецькій манері, подібних до хреста з НМІУ, більшість з яких також виявлена на Княжій Горі. Вони опубліковані у каталогі зібрання Б. Ханенка: табл. IV, № 54; табл. X, № 116; табл. XVII, № 186; табл. XXII, № 260.

Петербурзький археолог Г. Пескова у публікації “Херсонеський кіотний хрест та його місце серед синхронних пам'яток давньоруської культової пластики” згадує про кілька археологічних знахідок, подібних до хреста з Княжої Гори. Всі вони 6-кінцеві, виготовлені з мідного сплаву, постаті “предстоячих” у них розташовані на спеціальних консолях. Це хрест з давньоруського храму м. Василівка на Дністрі та кілька фрагментів, один з яких перебуває у Державному історичному музеї у Москві, другий походить зі Старої Рязані. Верхньою межею побутування подібних вівтарних хрестів авторка публікації вважає XIV-XVI ст.

Нижня частина композиції хреста з Княжої Гори має вигляд кронштейна у формі літери “В”, поверненої на 90°. Така деталь є “гліками” Роз’яття “Хресного дерева”, прототипом якого є “Дерево життя”, характерне для багатьох “дохристиянських” релігій.

На подібних консолях зображуються постаті “предстоячих” на західноєвропейських коштовних вівтарних хрестах-релікваріях XII-XIII ст., виготовлених за візантійськими традиціями з елементами романського мистецтва. Такий тип хреста з 3-ма постатями відігравав важливу роль в іконографії раннього та пізнього середньовіччя, особливо у галузі “вівтарного мистецтва” доби готики.

Отже, можна припустити, що хрест з НМІУ є імпортом або виробом іноземного майстра, що працював на теренах Давньоруської держави. Можливо і те, що розп'яття з Княжої Гори є місцевим наслідуванням привізних культових предметів, що ввозились з кримських провінцій Візантії чи Західної Європи.

Постаті “предстоячих” на хресті з Княжої Гори зображені по обидві боки центрального Розп'яття – з німбами над головами і у довгому одязі: ліворуч – Богоматір, що простягає руки до Розп'яття, праворуч – Іоанн Богослов, що притискає до грудей книгу. Між ними, на хресті – видовжена постать розп'ятого Ісуса з німбом над головою, ноги якого спираються на підніжжя у формі паралелепіпеда, характерне для візантійської іконографії. Голова Христа нахиlena до правого плеча; він вбраний у довгу драгіровану нараменну пов'язку на стегнах.

Стосовно призначення цього хреста існує кілька думок. Укладачі каталогу зібрання Б. Ханенко визначили його як деталь дарохранительниці – спеціальних скриньок для зберігання священих реліквій. За аналогіями з середньовічними західноєвропейськими релікваріями (колекція яких, зокрема, перебуває у Державному Ермітажі у Санкт-Петербурзі) можна припустити, що хрест (подібний до того, що зберігається у НМІУ) міг кріпитися на кришці дарохранительниці.

Однак те, що хрест з НМІУ є одностороннім (його зворотній бік – плаский, позбавлений зображень) дає підстави припускати дещо інше його призначення. Найбільш імовірним є припущення про те, що це металеве розп'яття використовувалось як виносний (яким священики благословляли мирян) чи стаціонарний напрестольний хрест, що стояв на церковному вівтарі.

Хрестом з композиційною побудовою, подібною до знахідки з Княжої Гори, є так званий “хрест св. Трудперта” з монастиря у Мюнстерталі (Шварцвальд), який перебуває у Державному Ермітажі. Він належить до “процесійних” хрестів, проте міг використовуватись і як “вівтарний” (напрестольний). “Хрест св. Трудперта” виготовлений зі срібла у формі латинського хреста, унизу якого розташовані дві дугоподібні гілки, на яких стоять “предстоячі”. Цей хрест під час церковних процесій носили на спеціальному шесті або ставили на спеціальній підставці на вівтарі. У церквах існували і малі “вівтарні” хрести, які постійно стояли на вівтарях.

З датуванням укладачами каталогу Б. Ханенка хреста з Княжої Гори домонгольським часом можна погодитись, адже, на думку дослідників, на Княжій Горі було розташоване давньоруське місто Родень (згадуване у літописах), знищene під час монголо-татарської навали. Тому, очевидно, цей взірець металевої пластики давньоруського часу могли створити не пізніше 40-х рр. XIII ст.

Примітки:

Некрасова Е. Крест св. Трудперта: описание, материалы, техники, камни, реликвии, размеры, сохранность [резюме статті] // Крест св. Трудперта в Мюнстертале (Шварцвальд) из коллекции Государственного Эрмитажа [нім. та рос. мовами]. [Зб. наук. статей]. – Мюнхен, 2003. – С. 177.

Пескова А. Херсонесский киотный крест и его место среди синхронных памятников древнерусской культовой пластики // Церковная археология. Материалы Второй Всероссийской церковно-археологической конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Н.В. Покровского (1848–1917): Сб. науч. статей. – СПб, 1998. – Вып. 4.– С. 238–252.

Скубичевский П. Форма и иконография креста св. Трудперта [резюме статті] // Там само. – С. 182–183.

Фрітц Й. Крест из монастыря св. Трудперта: его литургическая функция и положение как одного из главных произведений готического ювелирного искусства [резюме статті] // Крест св. Трудперта в Мюнстертале (Шварцвальд) из коллекции Государственного Эрмитажа [нім. та рос. мовами]. [Зб. наук. статей]. – Мюнхен, 2003. – С. 184.

УНИКАЛЬНАЯ ДРОБНИЦА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ДОНЕЦКОГО ОБЛАСТНОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ

В археологической коллекции Донецкого областного краеведческого музея насчитывается более 4 тыс. единиц основного фонда. В основном, это изделия из кремня и керамики. Металлические предметы немногочисленны, и ювелирных изделий среди них совсем немного. К ним можно отнести скифскую золотую гривну, половецкие браслеты и колты, украшения салтово-маяцкой культуры и казацкой эпохи. Все эти предметы являются типичными для конкретных археологических культур.

В 1988 г. в музей поступила случайная находка, сделанная местным краеведом на территории средневекового Царина городища близ с. Маяки Славянского района Донецкой области. Данный памятник относится к компактной группе городищ среднего течения р. Северский Донец, принадлежащих к болгарскому варианту салтово-маяцкой культуры. Городище датируется VIII-X вв., однако практически на всей территории памятника в 70 га зафиксирован слой XIII – XIV вв.¹

Именно в слое XIV в. был найден медальон (D – 5,5 × 5,2 см), изготовленный из медного сплава (рис. 1). В основе находится круглая пластина с неровным краем, вырезанная из листового металла, толщиной 0,5–0,7 мм. По кромке пластины припаян ложноскальный проволочный ободок шириной до 1 мм, выполненный в технике накатки (покрыт кольцевыми нарезами). По окружности расположен орнаментальный пояс из двенадцати S-видных элементов, выполненных из припаянных отрезков медной скани, сложенной вдвое. 8 элементов, расположенных внизу, выполнены из цельных кусочков проволоки, верхние состоят из двух половинок. В центре медальона находится круглый каст (D – 3,2 см) с невысоким вертикальным бортиком, в который вставлена выпуклая пластина. Каст вплот-



Рис. 1. Дробница.

ную окружен двумя проволочными ободками. Внешний ободок сделан из скани, внутренний выполнен в той же технике ложной скани, что и ободок по краю изделия. Затем изделие было позолочено. После этого в верхней и нижней части изделия немного наискосок от центральной оси сделано по два сквозных круглых отверстия. Отверстия были сделаны после того, как медальон был завершен – они слегка повредили сканые элементы. В отверстиях нет следов крепления с помощью металла, скорее всего, изделие крепилось к основе нитками.

На выпуклой пластине, вставленной в каст, расположено пятицветное поясное изображение святого, выполненное в технике перегородчатой эмали. В металлической основе было отчеканено контурное углубление, затем напаяны тонкие перегородки, впоследствии заполненные горячей эмалью.

Лицо желтовато-белого цвета с мелкими красными вкраплениями, детали лица проработаны примитивно. Глаза обозначены черными горизонтальными черточками, узкий нос – двумя вертикальными линиями. На щеках – два красных пятнышка румянца. Лоб обозначен П-образной линией перегородки и вертикальной черной черточкой. В этом месте эмаль вогнута и частично разрушена. Рот обозначен перегородкой, отделяющей нижнюю часть лица, светлым квадратиком показана борода. Голова не покрыта. Контур головы сверху и слева обведен узкой красной полосой с неровными краями, слева также полукругом расположена зубчатая черная полоса до 2 мм шириной (волосы?). Вокруг головы – округлый нимб темно- и светло-зеленого оттенков. Одеяние темно-зеленого цвета, в районе плеч и пояса расположены три крестчатых элемента или “городка” – два желтых с красной серединой, один красный с желтой серединой. Правая рука святого согнута в локте перед грудью. Рукав красного цвета, на запястье зеленый поруч (или манжет) с красным кантом. Кисть руки белого цвета, три пальца сомкнуты, один палец отставлен в сторону. Вероятно, это попытка изобразить благословляющее перстосложение. Левая рука не показана.

С двух сторон от фигуры расположены два кружка (D – 6 мм), вычеканенные в основе. В них перегородками изображены ступенчатые “городки” светло-зеленого цвета на темно-зеленом фоне, вокруг – красная кайма. Оборотная сторона гладкая, со следами позолоты.

В целом предмет изготовлен довольно грубо, с погрешностями (примитивизм изображения, непроработанные детали, небрежность в изготовлении сканых фигур).

Медальон в целом сохранился удовлетворительно. Пластина основы немного деформирована. Перегородки в эмали почти разрушены, металл подвержен стабильной коррозии. Утрачен фрагмент внешнего сканого ободка, края каста рваные. Позолота по всей поверхности полустерта, вокруг эмалевого изображения практически утрачена. Эмаль потускнела, имеются многочисленные сколы*.

Иконографический анализ изображения, хотя и довольно схематичного, позволяет предположить, что на медальоне изображен святой Николай Чудотворец. Это пожилой человек с бородой, высоким лбом и непокрытой головой. “Городки” на одеянии, скорее всего, имитируют кресты на епископском облачении, в котором традиционно изображают Николая: полиставрии – крестчатой фелони, либо омофоре, спускающемся с плеч. Сочетание поясного образа, благословляющего жеста правой руки и отсутствия левой, скорее всего скрытой под одеждой, с крестчатым одеянием характерно для ранних иконографических изводов образа Николая, сформировавшихся в византийском и русском искусстве в XI-XIII вв. Что касается кружков с двух сторон от образа, то можно предположить, что это схематичный аналог круглых медальонов, в которых на иконах, начиная с XIII в. изображают Иисуса Христа и Богоматерь в память о Никейском чуде 325 г.².

Общий вид медальона и наличие отверстий для крепления его к тканевой основе позволяет с уверенностью интерпретировать его как дробницу – пластинчатое украшение для парадного богослужебного облачения православного священника. Расположение отверстий наискосок от центральной оси предмета, возможно, говорит о том, что изделие крепилось к омофору или епитрахиili.

Прямых аналогий такой дробнице среди известных памятников древнерусского эмальерного и ювелирного искусства нет. Детальный анализ медальона и поиск возможных аналогий был проведен Э.Е. Кравченко³. Он считает, что по стилистическим особенностям изделие близко к группе киевских эмалей, отличаясь от них грубостью исполнения и цветовой гаммой. По мнению исследователя, ближайшей аналогией является плас-

тина с изображением Святого Георгия, найденная в Новгороде⁴. Изделия сближает материал – медь с позолотой (в подражание дорогим предметам), цветовая гамма, в целом не характерная для древнерусских изделий, примитивизм изображения и даже характер повреждений, свидетельствующий о близком составе эмали. Новгородская пластина так же, как и дробница, была найдена в слое начала XIV в.

Анализируя особенности изделия из Царинского городища и факт его находки на территории южно-русских земель, далеких от традиционных центров русского эмальерного производства, Э.Е. Кравченко высказывает предположение о возможном происхождении данной дробницы. Он считает, что этот центр производства предметов православного культа находился за пределами Руси. К моменту начала его функционирования уже были утрачены основные навыки ювелирного дела (в связи с татаро-монгольским нашествием), а сканый орнамент был распространен не только в русском искусстве, но и искусстве Степи этого периода. Наличие ювелиров в городах Золотой Орды достоверно зафиксировано историческими источниками.

Известно, что в 1261 г. была основана Сарайская православная епархия с центром в столице Орды – г. Сарай-Бату. Она охватывала большую территорию юга Руси от Волги до Днепра. Количество православного населения в Орде неуклонно возрастало, и для удовлетворения его религиозных нужд была необходима новая кафедра, максимально приближенная к местам проживания славянского населения. Орду постоянно посещали русские князья, купцы, различные посольства, там проживали бродники – христианизированное население степи. Ордынские власти наладили хорошие отношения с духовенством, находившемся в привилегированном положении по сравнению с остальным русским населением. К тому же для русской церкви весьма важной представлялась задача организации широкой христианской миссии среди ордынцев⁵. Ремесленные и ювелирные центры, обслуживающие священников, проводивших службы на ордынских территориях, вероятно находились там же. Вполне возможно, что дробница (деталь облачения священника высокого ранга) с территории степного городища, находившегося в XIII-XIV вв. в зоне ордынского влияния, является свидетельством миссионерского служения православной церкви.

Примечания:

- * Благодарим за консультацию В.В. Курлова, сотрудника Центра реставрации Киево-Печерского заповедника.
- ¹ Кравченко Э.Е. Городища среднего течения Северского Донца // Харьковский альманах / Редкол.: Михеев В.К. (гл. ред.), Айбабин А.И., Аксёнов В.С. и др. – Киев-Харьков, 2004. – Т. 3. – С. 242–276.
- ² Нечаева Т.Н. Некоторые иконографические типы Святителя Николая Чудотворца Мирликийского в русской иконописи XVI–XIX вв. // Вестник российского гуманитарного научного фонда. – 2001. – № 3.
- ³ Кравченко Э.Е., Швецов М.Л. Новые данные о христианском населении края в XIII–XIV вв.// Материалы исследований, реставрации и использования памятников истории и культуры (к 15-летию основания Славяногорского заповедника). – Славяногорск, 1995. – С. 70–79.
- ⁴ Макарова Т.И. Две находки предметов с перегородчатой эмалью из Новгорода и Смоленска // СА –1985. – № 3. – С. 241–243.
- ⁵ Махнач В. Основание Сарайской (Крутицкой) епархии // Русский архипелаг – www.archipelag.ru/authors/mahnach/?library=1207

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



ПЕРСТЕНЬ З РОДОВОГО ЗАМЧИЩА ГЕТЬМАНА Б. ХМЕЛЬНИЦЬКОГО У СУБОТОВІ

Влітку 2008 р. експедиція археологічної інспекції управління культури Черкаської обласної державної адміністрації проводила науково-дослідні розкопки на території визначеної пам'ятки археології – середньовічному замчищі, яке слугувало родинним маєтком та заміською резиденцією гетьмана Богдана Хмельницького¹. Пам'ятка розташована на південний схід від сучасного центру села Суботів Чигиринського району Черкаської області, поруч з відомою Іллінською церквою, що була збудована коштом Б. Хмельницького у 1653 р.

У результаті попередніх археологічних досліджень на Суботівському замчищі, які з перервами тривали із 50-х до початку 90-х рр. минулого століття, було виявлено ряд об'єктів XVII ст.: господарчі ями, землянки, курінь, підмурки в'їздної вежі та підвал оборонної вежі-донжону. Крім того знайдено залишки дерев'яно-земляних фортифікаційних споруд: ровів та валів. Знахідки доби пізнього середньовіччя представлені будівельними та архітектурними елементами (цеглою, черепицею, пічними кахлями), керамічним та скляним посудом, свинцевими кулями, ядрами та іншими виробами².

Нові дослідження були зосереджені у центральній частині замчища, де раніше розкопки майже не проводились. Пізньо-середньовічним часом датуються дві господарчі ями та великий погріб-льох. Значна кількість знахідок цього періоду походить з культурного шару пам'ятки. Найцікавіша серед них – золотий перстень. Він був виявлений на глибині 0,25–0,30 м. На тому самому рівні у радіусі 2-х метрів знайдено 4 монети. Ймовірно, разом це залишки розораного монетно-речового скарбу. Усі знайдені монети – білонові (сплав срібла і міді) соліди прибалтійських володінь Шведського королівства. Один з них – королеви Христини Августи (1633–1654), чеканений для м. Риги, два – короля Карла X Густава (1654–1660), Лівонії та один – цього ж монарха, м. Риги. Тобто за монетними знахідками виявлений перстень датується серединою XVII ст. Схоже на те, що скарб заховали у 1664 р. (в усякому разі не пізніше цього часу), коли родове замчище Хмельницьких було знищене загоном польської шляхти на чолі зі Стефаном Чарнецьким³.

За типологією знайдений перстень належить до класу III (персні, що складаються з дужки, оправи та вставки), тип 14 (перстень зі вставкою, закріпленою "глухим" способом)⁴. Хронологічні рамки подібних прикрас досить широкі: від давньоруського до нового часу. Дужка і оправа персня виготовлені зі щирого золота, його вага 1,73 гр. (разом зі вставкою). Дужка пластинчаста, замкнута, вона вузька, з паралельними краями, її ширина 2,5 мм. Оправа лита висотою 3 мм. Основа оправи дископодібна, а верх циліндричної форми діаметром 0,6 мм. Її приєднано шляхом паяння у місці з'єднання кінців пластинки дужки. Боки оправи по околу прикрашені карбованим орнаментом у вигляді косої сітки. На дужці з обох боків від оправи викарбовано зображення у вигляді стилізованих листочків (рис. 1-3).

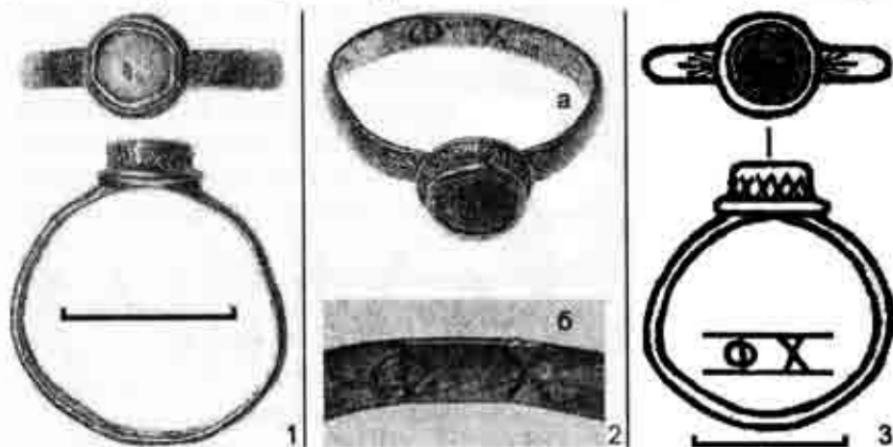


Рис. 1-3. 1 – фото персня, знайденого на замчищі Б. Хмельницького у Суботові; 2 – фото персня: а – кутовий ракурс; б – деталь з викарбуваною монограммою; 3 – промальовка.

Шляхом обтискання країв у оправі закріплена кам'яна вставка круглої форми. Поверхня вставки слабо випукла з запліваною поверхнею (по центру ледь надщерблена). Камінь, з якого виготовлено вставку – бірюза зелено-блактного кольору. Судячи з невеликого розміру персня (діаметр дужки 15 мм), він, очевидно, належав дівчинці або тендітній жінці. Зсередини нижньої частини дужки викарбовано монограму з двох букв, подібних до кириличних літер "ферть" та "хер": "ФХ" або "ХФ" (рис. 2).

Бірюза, використана для вставки – мінерал класу фосфатів ($\text{CuAl}_6[\text{PO}_4]_4 \cdot [\text{OH}]_8 \cdot 5\text{H}_2\text{O}$). Це дорогоцінний камінь небесно-блакитного або блакитно-зеленого кольору. Його часто називають каме-

нем Сходу. Справді, здавна регіоном широкого поширення прикрас з бірюзи були Єгипет, Іранське нагір'я та прилягаючі до нього райони Середньої Азії, Кавказу, Малої Азії та Північної Аравії. У перекладі з деяких східних мов назва бірюзи означає “камінь перемоги”, “камінь сану”, або “камінь щастя”. Тому часто саме вставками з бірюзи прикрашалися коштовна зброя, регалії влади, кінська зброя, золотий та срібний посуд, різноманітні ювелірні вироби. Варто пригадати хоча б “бірюзовий престол”, подарований московському царю Борису Годунову перським шахом Аббасом у 1605 р. У період розквіту Арабського халіфату бірюза поширилася по всьому Середземномор'ю, а після хрестових походів – по всій Європі⁶. У східній традиції бірюза наділялася надзвичайними якостями. Вона уособлювала процвітання, благочестя та мужність. Бірюзі приписували і неабиякі цілющі властивості, зокрема, вважали її свого роду індикатором стану здоров'я господаря. Вважалося, що камінь міг міняти забарвлення: бліdnішав, якщо хазяїн хворів, відновлював колір у випадку одужання або білів, коли той помирає⁶. Бірюза застосовувалася і як культовий камінь – на ній вирізалися вислови з Корану, і навіть саме споглядання бірюзи прирівнювалося до читання священної книги мусульман⁷.

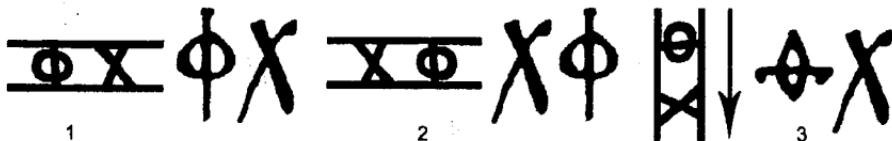


Рис. 4. Різні варіанти прочитання монограм на персні.

Цінність виявленого персня полягає не стільки у коштовному матеріалі, з якого він зроблений, скільки у монограмі на ньому. Написи на виробах могли означати клейма майстрів, ініціали власників чи священні тексти-обереги. У даному випадку на виробі східного типу присутній напис кириличним шрифтом, отже, ці літери, найімовірніше, слід тлумачити як ініціали власниці каблучки: “Х” могла означати прізвище “Хмельницька / Хмельниченкова / Хмельниченківна”, а “Ф” – ім’я котроїс із родини гетьмана (рис. 4: 1, 2).

На жаль, свідчення про родину гетьмана Б. Хмельницького, особливо представниць слабкої статі, досить скруп. Нам відомі три його дружини: Ганна Сомкова, Мотронна (Олена) Чаплинська, Ганна (в чернецтві – Анастасія) Золотаренківна, прозвана Філіппикою, тому що була вдовою полковника Пилипа. Також у гетьмана було принаймні три дочки: Катерина, Олена та Степаница⁸. У поми-

нальній книзі Михайлівського Золотоверхого монастиря у м. Києві, складений 1667 р., серед переліку близьких гетьмана присутні такі жіночі імена: Агафія, Пелагея, Ганна, Єва, Єфимія, Ірина⁹.

Не так давно історикам став доступний ще один документ, де згадана родина Хмельницьких. Це помянник Золотоніського Красногірського монастиря¹⁰. Відомо, що він був переписаний у 1771 р. з більш старої поминальної книги Ірдинського монастиря, ктитором (меценатом) якого був Б. Хмельницький¹¹. У списку родичів гетьмана з Золотоніського помянника є три жіночих імені: Феодосія, Марія, Олена. З приводу ідентифікації власниці персня з Суботівського замчища нас зацікавило ім'я Феодосія. Воно у переліку третє з кінця, але перше з поміж інших жіночих імен (рис. 5). Однак у книзі це ім'я починається не з "Ф" (ферть), а з кириличної літери "Ө" (фіта): "Өеодосія" – звучить як "Теодосія". Але, якщо читати монограму на персні, розташувавши літери не горизонтально, а вертикально, то отримуємо сполучення "ӨХ" (рис. 4: 3). Про правильність саме цього варіанта прочитання монограми свідчать графічні особливості написання першої літери. Добре помітно, що горизонтальна перетинка "скелету" літери "Ө" розташована ледь зміщено донизу відносно середини, а це якраз характерно для графеми кириличної літери "фіта". Отже, правильність саме такого прочитання монограми можна вважати найбільш вірогідним. Ким доводилася Феодосія (Теодосія) гетьманові достеменно невідомо: дочка, онука чи небога?

Така атрибуція виявленого персня дозволяє віднести його до раритетів, які належали родині видатного державного діяча і полководця, гетьмана Богдана Хмельницького. Втім, це лише

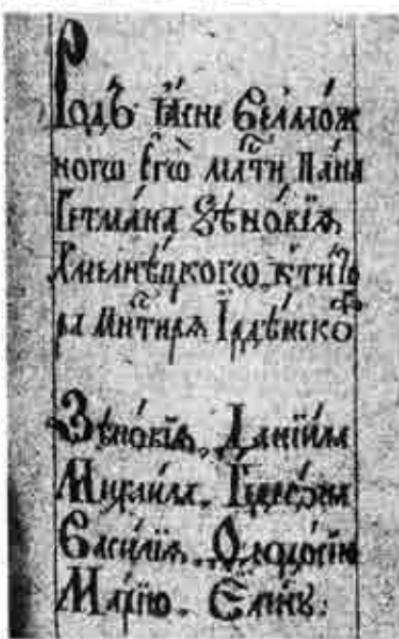


Рис. 5. Фрагмент тексту з помянника Золотоніського Красногірського монастиря (1771 р.) із переліком членів родини гетьмана Б. Хмельницького (за Нестеренко, 2006).

версія автора, остаточні ж висновки щодо даної знахідки можна буде зробити лише після залучення до її дослідження фахівців у галузі історії, філології та архівознавства.

Золотий перстень з Суботова, як і решта колекції знахідок з розкопок родового замчища Б. Хмельницького, передані на постійне зберігання до фондів Національного історико-культурного заповідника “Чигирин”. Найближчим часом цей раритет прикрасить експозицію музею Б. Хмельницького у м. Чигирині.

Примітки:

- ¹ Куштан Д.П. Звіт про науково-дослідні археологічні розкопки на багатошаровому поселенні-замчищі Б. Хмельницького у с. Суботів Чигиринського району, рятівні розкопки у смт. Черкаси та Чигирин та розвідки на території Черкаської області за 2008 рік / НА ІА НАНУ; 2008. – С. 5–35.
- ² Горішній П.А. Археологічні дослідження в Суботові // Археологія. – 1995. – № 4. – С. 143–147.
- ³ Похилевич Л. Сказания о населенных местностях Киевской губернии. – К., 1864. – С. 680–682.
- ⁴ Щапова Ю.Л., Лихтер Ю.А., Столярова Е.К. Морфология древностей. – М., 1990. – С. 9.
- ⁵ Данилов А.А. Бирюза в культуре древних народов // Археомінералогия и ранняя история минералогии: Материалы Международного семинара. – Сыктывкар, 2005. – С. 60–61; Данилов А.А. Драгоценные камни в поэзии Фирдоуси “Шахнаме” // Археомінералогия и ранняя история минералогии: Материалы Международного семинара. – Сыктывкар, 2005. – С. 152–154.
- ⁶ Цыдыпов Ж.Н. Роль некоторых минералов и камней у народности бурят // Археомінералогия и ранняя история минералогии: Материалы Международного семинара. – Сыктывкар, 2005. – С. 72–73.
- ⁷ Данилов А.А. Бирюза в культуре ... – С. 61.
- ⁸ Ролле Й. Жінки при Чигиринському дворі. – К.: Україна, 1994. – С. 5–37.
- ⁹ Крип'якевич І.П. Богдан Хмельницький. – Львів: Світ, 1990. – С. 59.
- ¹⁰ Нестеренко В. Раритети Чигиринського краю у фондах та експозиції Черкаського обласного краєзнавчого музею // Чигиринщина: історія і сьогодення. – Черкаси, 2006. – С. 151–153.
- ¹¹ Ластовський В.В. “Помянник” Золотоніського монастиря як історична пам’ятка і джерело з історії України // Болховітіновський щорічник 2008. – К.: НКПКЗ, 2009. – С. 16.

ВКЛАДНІ РЕЧІ АДАМА КИСЕЛЯ – КІЇВСЬКОГО ВОЄВОДИ (1649–1653 рр.) У ЗБІРЦІ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

У збірці НМІУ зберігається чимало козацьких дорогоцінних речей, які представники української еліти дарували до церков і монастирів. Ці вклади різноманітні як за виготовленням, так і за призначенням. Частина з них виконана на замовлення і коштом вкладників, частина подарована з особистих скарбів. Традиція дарування церковним установам коштовних предметів здебільшого пов'язана з відмолованням гріхів вкладника, а також із вшануванням пам'яті померлих та загиблих родичів та товаришів-козаків. Більшість таких предметів має вкладні написи, в яких вказувалась назва церкви, ім'я вкладника і час дарування. Таким чином, ктитор* церкви увічнював своє ім'я і намагався зробити неможливим вилучення свого подарунка з храму. Священики в свою чергу намагалися віддягнути своїм покровителям: відмоловали гріхи, вносили їх родичів до “пом'яніків”, благословляли на добрі справи, надавали місця в церквах і біля церков під поховання померлим та загиблим ктиторам.

Козацька старшина за свій кошт будувала храми, а іноді й цілі монастири, стаючи основними ктиторами. Нові споруди потребували церковного наповнення, яке здебільшого виготовлялось місцевими майстрами, що в свою чергу вело до розвитку мистецтва в Україні. Найбільшого розмаху козацьке меценатство набрало у XVII–XVIII ст. Не випадково найкращі, найкоштовніші вклади належали козацькій верхівці, адже саме в її розпорядженні нагромаджувалися величезні матеріальні цінності. Крім виробів із срібла і золота, дарували і коштовний літургійний одяг, який виготовлявся умілими і талановитими черницями-рукодільницями багатьох відомих монастирів України. У жіночих монастирських обителях зналися на рукоділлі: шили, пряли, ткали, вишивали шовком, золотою та срібною сухозліткою**, а також займались іконо-

* Ктитор (від грец. – *засновник*). Ктиторство – заснування і господарське забезпечення церкви.

** Вишивка коштовних тканин золотою та срібною ниткою отримала назву гаптування.

писом. Особливо виділялось і користувалось великою пошаною мистецтво гаптування. Шиті роботи розглядались як дорогоцінні вклади до монастирів, церков.

У музейній колекції зберігаються унікальні зразки гаптова-ного літургійного одягу середини XVII ст. Серед них – риза та епітрахиль, які були подаровані як коштовний вклад від щедрого земляка – волинського шляхтича, а згодом поважного воєводи київського Адама Киселя до родинної церкви у с. Низкиничі (нині Іваничівського р-ну Волинської обл.). Ці речі надійшли до музеїної збірки у 1960 р. за розпорядженням Уповноваженого Ради в справах православної церкви Петренка М.З.¹

Твори літургійного шитва – синтетичні, оскільки в їх виконанні для створення рисунку беруть участь живописці, які виконували "прорисі" та малювали для рукодільниць, а також самі гаптувальниці, які доводять у матеріалі і увиразнюють техніку зображеній. Яскраві зразки літургійного шитва відігравали певну змістовну роль і значення у сюжетно-символічній структурі, яка включала всі елементи – від загальної системи монументально-декоративних розписів, іконостасного комплексу, до композицій конкретно взятих зразків: ризи, епітрахилі, покрівців-“воздухів”, плащаниць, тощо².

Пам'ятки – дарунки від Адама Киселя вражают вишука-ністю художньо-стилістичних засобів шитва. Риза належить до верхнього одягу священика, і за своїм внутрішнім змістом і зна-ченням є символом праведності й духовної радості (рис. 1). Виго-



Рис. 1. Риза. Невідомий майстер. Середина XVII ст. Оксаміт, картон, золоті та срібні нитки. Ткання, шиття, гаптування

товлена вона з оксамиту червоного кольору, має форму намету, на тлі якого мерехтять золоті і срібні нитки. Це створює піднесено-святковий настрій. На її опліччі збереглася унікальна одноярусна композиція, яка вражає своєю цілісністю і узгодженістю декоративних можливостей гаптарства. Українське гаптування протягом XVI-XVII ст. оперувалось невеликим колом сюжетів. Найбільше поширення в оздобленні фелонів, риз мали деіусні, пророчі композиції. На музейній пам'ятці, в центрі опліччя яскраво вирізняється ікона "Знамення", що становить одну із центральних композицій деіусного ряду. По обидві сторони від неї, в овальних картишах майстерно вигаптувані в техніці "за лічбою" постаті святих – св. Григорія Богослова з книгою в руках ліворуч та св. Іоанна Златоуста праворуч. Слід зазначити, що гаптовані фігури святих мають рельєфне зображення. Вони виготовлені як змінні прикраси-медальйони, які по мірі зношення замінювали іншими. Про це свідчать шви від пришивання деталей на зворотній стороні виробу. У нижній частині подолу ризу обрамлено широкою смugoю рослинного орнаменту з пишних, стиглих грон винограду, листя і лози. Майстрині наче голкою розписали дорогоцінний оксамит. Цей експонат має цінність як мистецьку, так і історичну. Мистецька полягає в тому, що це складне як в технічному, так і в художньому плані завдання виконане на найвищому професійному рівні і є неперевершеним зразком "живопису голкою". Загалом, робота надзвичайно декоративна, урочиста, позначена яскраво вираженими рисами барокового стилю, демонструє блиск золота і срібла, передає внутрішню одухотвореність та емоційну піднесеність.



Рис. 2. Гаптований родинний герб Адама Киселя.

Пам'ятка цікава не лише оригінальністю вирішення сюжету й глибиною образів, а й тим, що пов'язана з персоною відомого українського магната. Про це свідчить родинний герб Адама Киселя, який вишитий у техніці "за лічбою" у нижній частині ризи (рис. 2). Він отримав назву "Намет або Свентольдич" і має зображення намету на червоному полі з хрестом і

двома зірками над купулою. Родинна символіка обрамлена вищитим колом, над яким видно три замкові вежі. Цей герб, згідно з твердженням Шимона Окольського, автора гербівника, виданого у Krakovі у 1641–1645 рр., пращур Киселя “рицар Свентольдич” отримав від київського князя близько 1054 р.³ Першим автором легенди про походження Киселів був, очевидно, префект Києво-Могилянської колегії, з часом митрополит Сільвестр Косів. У передмові до свого “Патерикону” (1635 р.) Косів виводить ім’я Киселів від знаменитого літописного епізоду 897 р., коли кмітливі білогородці, взяті в облогу печенігами, показали наївним посланцям противника колодязі, наповнені киселем і медом, а ті “подивишаася и от града всвояси идоша”⁴. Ініціатором дотепної вигадки, за версією митрополита Косова (епізод перенесено з Білгорода до Києва), був “Свентольдич, летъман війська русскаго”, який і отримав відповідне прізвисько *Кисіль*. Патрономічний додаток до свого імені (*Свентольдич*) Адам Кисіль починає вживати з кінця 30-років XVII ст.⁵ Тоді ж згадана легенда набуває широкого визнання, служачи ніби віправданням блискавичного кар’ерного злету Адама Киселя. У цій легенді заслуговує на увагу епізод, який прив’язує Киселів до Київської землі, а не до Волині, і це може служити ще одним доказом київського коріння роду. Не менш цікавими є літери, вищиті польською мовою навколо герба: A, Z, B, K, G, W, Z, K, S, T, N. Вони читаються як: “Адам з Брусила Кисіль, Гнівошович (фамільне прізвище), воєвода з Києва, староста Носовський” і тим самим розкривають походження та сходження нагору відомого, а з часом і впливового волиняніна Адама Киселя.

Наведемо кілька фактів про його походження та рід. Народився Адам Кисіль 1600 р. у с. Низкиничах (нині – Іваничівсько-го р-ну Волинської обл.) у сім’ї спадкових волинян, православних шляхтичів Григорія Гнівошовича Киселя-Низкиницького і Терези Іваницької. Його пращури – дрібні овруцько-житомирські зем’яни. Житомирська отчина Киселів (Киселівщина) – це, ймовірно, частина Брусилівської волості, від якої Адам Кисіль іменував себе Брусиловським. Але остання здавна належала київським зем’янам тюркського походження – Бутовичам, які також іменувалися “Брусиловськими”.⁶ Родинна традиція Киселів виводить волинську гілку від якогось Олександра (Олехна), що брав участь у феодальних війнах 40-х років XV ст. Одружений був Олехно з киянкою Немиричівною, що додатково підтверджує

припущення про київські витоки роду. Основа волинського маєтку Киселів – це вислужені села Низкиничі і Дорогиничі, отримані згадуваним Олехном від волинського князя Свидригайла орієнтовно в середині XV ст.⁷ Стрімкий політичний злет Адама Киселя здійснювався за підтримки товариша студентських літ, сина засновника Замойської академії, а згодом впливового протектора Томаша Замойського, який посприяв старому товаришеві, тим більше, що і польський король Владислав IV ставився до молодого Киселя з прихильністю. Тоді ж саме він і отримує, почергово, ряд високих урядових посад, що відкрили йому шлях до сенату. Кисель починає дипломатичну кар'єру у комісії по розв'язанню польсько-російських поземельних суперечок на Чернігово-Сіверщині протягом 1634–1635 р. і за це обіймає посаду чернігівського підкоморія (1633–1639 р.) та отримує у власне володіння багате старство носовське⁸. З 1639 по 1645 р. він є чернігівським каштеляном, київським каштеляном (1645–1648 р.), брацлавським (1648 р.) і нарешті київським воєводою (1649–1653 р.). Не менш стрімко зростали і маєтки. Скромному власнику спадкового с. Низкиничі Володимирського повіту на Волині, що складалося з 37 димів, яким ми бачимо Киселя в його заповіті 1621 р. та в подімному тарифі 1629 р.⁹, наприкінці життя належить 65 поселень, у тому числі 37 на Волині, 18 – на Київщині, 7 – на Чернігівщині і 3 – у Белзькому воєводстві з річним прибутком – 150 тис. золотих¹⁰. Зі зміною суспільного і майнового становища міняється і родовий герб впливового пана: замість печатного знаку у традицій-



Рис. 3. Єпітрахоль.
Невідомий майстер. Серед.
XVII ст. Оксамит, картон,
золоті та срібні нитки, олія.
Ткання, шиття, живопис.

них формах власницького клейма Адам Кисіль і його родичі починають вживати герб власний "Намет або Свентольдич".

Цікавою за художнім та історичним значенням є і вкладна спітракхиль (з грецької – "та, що на шні") (рис. 3). Вона – невід'ємна частина священного вбрания¹¹ і має вигляд стрічки з вишитими хрестами. Спітракхиль знаменує собою благодать Божу і тому без неї священнослужитель не здійснює богослужіння чи священнодійства. Ця пам'ятка виготовлена також з червоного оксамиту, прикрашена двома гаптованими нашивними медальйонами, між якими видно майстерно виготовлені 4-х кінцеві хрестики з блискітками. Медальйон у верхній частині прикрашає композиція – "Голгофський Хрест з предстоячими". Праворуч хреста – Богоматір, ліворуч – постать св. Іоанна Богослова. Для них характерна витонченість пропорцій та тонке моделювання облич. Слід зазначити, що в цій роботі обличчя святих не вишиті, а написані олійними фарбами. Це наводить на думку про те, що над нею працювали не тільки гаптувальниці, а й живописці. Середовище сюжету Голгофи передає смиренно-притихлу ауру християнської моралі.

Інший медальйон, у нижній частині виробу, має круглу форму і прикрашений майстерно вигаптуваною фігурою св. Романа Солодкоспівця, улюбленого персонажа іконографічного сюжету Покрови, який оспівував влахернське диво (рис. 4). По колу, навколо нього вишигтий напис: "КОНЪДАКОМЪ ЕiСИ РОМАНЪ ПЕВЕЦЪ ТВОРЕЦЪ". Червоний колір оксамитового тла чудово виявляє і підкреслює ошатність зображень, шитих золотом і сріблом. Спітракхиль, за художніми властивостями, має прикладне, ужиткове застосування, дає можливість відчути рукотворність гаптування, наближує шитво до творів декоративного мистецтва. За історичним значенням, ця пам'ятка належить до робіт, де іконографічний сюжет Покрови, який символізує захист християн від іновірців і прославляє українське козацтво, знайшов своє вті-



Рис. 4. Сюжет із зображенням Романа Солодкоспівця. Картон, золотні та срібні нитки. Шиття, гаптування.

лення в гаптарському мистецтві. Вказана іменна річ висвітлює ктиторську та благодійницьку діяльність відомого волинянина. Для освячення свого панування, за традиціями тих часів, Адам Кисіль, як набожна людина і щедрий благодійник Православної церкви заснував ряд церков і монастирів в межах своїх володінь. Серед них – Максаківський Преображенський чоловічий монастир (1642 р.)¹² в чернігівському маєтку поблизу м. Борзни та Свято-Успенський Низкиницький чоловічий монастир (1643 р.) в родовій обителі на Волині, відроджений в сучасні часи¹³. Серцем обителі став муріваний храм Успіння Пресвятої Богородиці, який на момент заснування мав назву Покровського, тому й на спітрахилі розміщений сюжет із улюбленим персонажем ікони Покрови. До цього храму й були подаровані дорогоцінні іменні вклади від щедрого земляка-мецената. Там вони й зберігались, доки у 1961 р. храм закрили і всі церковні цінності були передані до музеїв України. Так поповнилась колекція НМІУ вкладними речами відомого політичного і державного діяча, одного з чотирьох православних сенаторів Речі Посполитої напередодні Війни за незалежність України (1648–1654 р.). Ідеалізуючи республіканські порядки, за якими жила політична еліта Польщі, князь щиро вірив у можливість громадянського миру між польською шляхтою та українським козацтвом і доклав чимало зусиль до їхнього замирення, проте виявився чужим для обох сторін. Він стійко захищав віру земляків та її права перед урядом Польщі¹⁴. 1653 р. Адам Кисіль помер і був похований у родинному монастирському храмі, в боковому вівтарі св. вмч. Георгія Переможця. Над могилою споруджено монументальний надгробок: виконана до колін скульптура Адама Киселя стоїть у склепінчастій ниші, прикрашений орнаментом з елементами військової символіки. У склепі зберігалась виготовлена з олова старовинна домовина із рештками спочилого¹⁵. Обитель у Низкиничах стала гідним пам'ятником князю, охоронцем його могили, місцем молитви за душу благодійника¹⁶. Після закриття храму (1961 р.), сюди увірвалися молоді богоборці, спалювали вівтар, відкрили саркофаг, розкидали рештки спочилого, скинули на підлогу надгробну скульптуру князя, від чого вона розкололася. З часом, після довготривалого розслідування, львівські фахівці відреставрували низкиницькі сакральні пам'ятки. Впродовж 1987–1994 р. служіння

настоятеля храму ніс майбутній владика Павел (Лебедь), нині архієпископ Вишгородський, вікарій Київської митрополії, намісник Києво-Печерської Лаври. Рішенням Священного Синоду УПЦ від 28 жовтня 1997 р. при храмі відроджено монастир.



Рис. 5а. Федонь священника (фрагмент). Невідомий майстер. Середина XVII ст. Оксаміт, золоті та срібні нитки. Шиття "за лічбою", гаптування. (Фонди НКПЗ).

Ці вкладні речі, які збереглися до нашого часу складно ідентифікувати через відсутність дарчих написів, поміток, клейм. У 2004 р. вони були відреставровані музейним художником-реставратором Мінжуліною Т.В., якій вдалося усунути потертості, ліквідувати розриви тканини¹⁷. За художньо-стилістичними засобами українського шитва вони належать до XVII ст. Щодо місця їх виготовлення, визначення можливе лише за припущенням. Порівнюючи зразки літургійного шитва музейної збірки та атрибутовані тканини з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника (НКПІКЗ № КПЛ Т – 208; Т – 978; Т – 148) (рис. 5а-б), можна припустити, що описані речі виготовлені у майстерні Київського Вознесенського (Печерського) монастиря, який впродовж XVII ст. був визначним осередком гаптарського мистецтва.



Рис. 5б. Федонь священника. Загальний вигляд.

Особливо цікаві спогади про монастир залишив арабський мандрівник – архидиякон Павло Алепський, що відвідав його у 1654 р.: “Цей монастир упоряджений, в ньому більше як 50 або 60 черниць і всі вони вельможного походження. Більшість цих черниць з багатих та давніх польських родин, ігуменя належить до родини самого польського короля”¹⁸. Ця інформація може послужити аргументом доказу на користь цієї обителі, адже абревіатура титулів Адама Киселя вишита на ризі польською мовою. З таким завданням могли впоратись тільки добре обізнані і освічені майстрині, яких було багато саме у Вознесенському монастирі. У середині XVII, за описом П. Алепського, при монастирі існувала школа, де підростаючі черниці отримували певне виховання, тобто Вознесенський монастир був значним мистецьким центром, в якому виховували з дитинства. Тут навчали гаптувати й різних ремесел. Черниці й вихованки монастиря вільно відвідували Києво-Печерську лавру. Тож, атмосфера монастиря, а також його розташування навпроти Києво-Печерської лаври, де працювали іконописці й гравери, формували основні прийоми художнього стилю українського гаптарства XVII ст. Митці лаври, безперечно, брали участь у розробці “прорисів” для шитва. Ці данні є ще одним аргументом доказу на користь Вознесенської майстерні, адже вкладні речі, зокрема епітрахиль, містить тонкість і майстерність живописної роботи. У майстернях Вознесенського монастиря замовлялися найвідповідальніші і найкоштовніші вклади до Києво-Печерської лаври й інших відомих церков і монастирів. Тож, настільки впливова і поважна особа, як київський воєвода Адам Кисіль (1649–1653 р.) міг замовити у прославленому своєю майстерністю авторитетному Вознесенському монастирі високої якості гаптовані роботи для родинної волинської обителі.

Унікальність цих пам'яток ще й в тому, що вони передають історичні події через сприйняття безпосередніх їх учасників і створюють для нас можливість глянути на минулі часи їх очима, ніби зсередини, з уяви тих людей про себе і оточуючий світ, і зробити більш узагальнюючі висновки історико-культурного характеру.

Примітки:

¹ НМІУ. – Інвентарна книга тканин. – Т. VIII, – № 6270–6660. Запис про речі (Т – 6484, 6485) здійснено 06.08.1960 р.

- ² Кара-Васильєва Т.В. Мистецтво монастирського шитва // Україна – козацька держава. – К., 2007. – С. 1012.
- ³ Niesiecki S.J. Herbarz polski. – 1840. – Т. 5. – S. 95 – 98; Яковенко Н.М. Українська шляхта. – К., 1993. – С. 198.
- ⁴ Сазонова Л.І. Русская старопечатная литература XVI – первая четверть XVIII в.: Тематика и стилистика предисловий и послесловий. – М., 1981. – С. 173; Яковенко Н.М. Вказ. праця. – С. 198.
- ⁵ Sysyn F.E. Between Poland and the Ukraine. The dilemma of Adam Kysil, 1600 – 1653. – Cambridge (Mass.), 1985. – P. 258.
- ⁶ Яковенко Н.М. Вказ. праця. – К., 1993. – С. 197.
- ⁷ Архив Юго-Западной России. – К., 1863. – Ч. 3. Т. 1. – С. 402.
- ⁸ Новицкий И. Адам Кисель, воевода киевский // Киевская старина. – 1885. – Октябрь. – С. 205.
- ⁹ Каманін М. Три тестаменти Адама Киселя // Україна. – 1918. – Кн. 1–2. – С. 57–60; Яковенко Н.М. Вказ. праця. – С. 198.
- ¹⁰ Яковенко Н.М. Там само.
- ¹¹ Практична енциклопедія православ'я. – СПб., 2003. – С 205.
- ¹² Лазаревский А. К портрету Адама Киселя // Киевская старина. – 1885. – Август. – С. 748.
- ¹³ Краткие сведения о монастырях Волынской епархии, в настоящее время не существующих // Волынские епархиальные ведомости. – 1867. – № 8. – Часть неофициальная. – С. 140–141.
- ¹⁴ Ричков П., Луц В. Сакральное мистецтво Володимира-Волинського. – К., 2004. – С. 124–126.
- ¹⁵ Там само.
- ¹⁶ Свистун В. Свято-Успенському Низкиницькому монастирю – 360 // Вісник прес-служби УПЦ. – Вип. 25 (жовтень). – 2003. – С. 38–39.
- ¹⁷ НМІУ. – Сектор обліку. – Книга обліку „Реставратори”. – Т. 1. – 2005.
- ¹⁸ Алеппский Павел. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в., описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским. – М., 1897. – Вып. 2. – С. 15–20.

КРЕСТЫ С ИМЕНАМИ МАСТЕРОВ ДЕРЕВЯННОЙ МИНИАТЮРЫ XVII – XVIII ВЕКА В СОБРАНИИ НАЦИОНАЛЬНОГО КИЕВО-ПЕЧЕРСКОГО ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ЗАПОВЕДНИКА

Как известно, большинство произведения декоративно-прикладного искусства особенно XVII – XVIII веков на сегодняшний день остаются анонимными, так как на них отсутствуют какие-либо клейма или имена мастеров. Особенno это касается имен мастеров-резчиков миниатюрной резьбы. Надписи, встречающиеся на их изделиях, как правило, являются подписями к изображенными сюжетам или к образам святых. О месте производства этих изделий либо о мастерских можно узнать, в основном, из архивных документов, но в большинстве случаев сведения эти очень скучны и касаются, преимущественно, мест производства, поступления (или закупки) материала – главным образом кипарисовой древесины.

Из различных источников известно, что производством деревянных резных панагий, иконок, складней и, конечно же, крестов в XVI – XVIII веках занимались насельники монастырских обителей. Монастырские уставы предписывали инокам заниматься различными рукоделиями, среди которых деревянной миниатюре отдавалось особое предпочтение, так как она считалась “одним из истинно монашеских занятий” и требовала “исключительной сосредоточенности, большого духовного и физического напряжения, почти подвижничества”¹. Источниками этой традиции являются древние обители пустынников Сирии, Палестины и Египта, где художественная обработка дерева была известна с ранневизантийского времени². Постепенно, изготовлением деревянной миниатюры начинают заниматься и городские мастера. Однако, как уже упоминалось, имена мастеров как городских, так и монастырских – неизвестны. Поэтому обнаружение на изделиях деревянной миниатюры имени или даже просто инициалов резчика – является редкой удачей.

Из более чем 150 изученных деревянных резных крестов XVII – XVIII веков коллекции Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника только на 14 были обнаружены надписи, имеющие отношение к мастерам-резчикам. Шесть из них – дата изготовления, и только 8 – имеют отношение к именам самих мастеров. На двух крестах вырезаны только инициалы мастера: на одном благословленном кресте –

1700/1702 гг. (КПЛ-М-8760) – “Л.М”; на другом благословенном кресте – 1701/1706 гг. (КПЛ-М-8762) – “М”. На двух следующих крестах имена вырезаны полностью: на одном – “Никол[ай]” (1737 г. (КПЛ-М-8763)) на другом – “Леонтий” (1757 г. (КПЛ-М-9368)). Еще на трех крестах были обнаружены не только имена мастеров – рядом с ними вырезано старославянскими буквами “иером.”, что расшифровывается как “иеромонах” (КПЛ-М-6120, 6297, 8775). Эти подписи на крестах подтверждают то, что кресты изготавливались иноками монастырских обитателей. И только на одном кресте мастер подписался как “Художник Мануил” (КПЛ-М-8776).

С художественной точки зрения резные кресты с именами (или инициалами) мастеров мало, чем отличаются от “безымянных” изделий. Однако некоторые из них достойны более внимательного рассмотрения.

Одним из таких крестов является благословенный крест “художника Мануила” (1742 г.). Крест выполнен в технике ажурной резьбы с применением техники подклейки. В связи с хрупкостью изображений, выполненных в этой технике, ряд сюжетов на кресте, к сожалению, не сохранились полностью. Сюжеты оборотной стороны креста посвящены Богородице. В трех композициях – центральном изображении Богоматери с Младенцем, в сюжете “Рождество Богородицы” (нижняя часть вертикальной балки) и в сюжете на правом рамене повторяется один элемент – чаша. В средокрестье Богородица изображена стоящей в чашечке распустившегося цветка. Внизу вертикальной балки – Мария изображена ребенком, стоящим по колено в воде, по центру полусферической чаши (форма чаши перекликается с формой чашечки цветка). В сюжете на левом рамене также присутствует изображение чаши, которую протягивает Деве Марии ангел. Последний сюжет представляет особый интерес, так как является иллюстрацией одного из апокрифов жизни Богородицы, повествующем о том, что во время пребывания Марии в храме еду ей приносили ангелы. В частности, Епифаний говорит о том, что Пречистой Деве, как и другим девушкам в храме, давали еду от храма, “но ее съедали нищие и путешественники. Она же питалась хлебом небесным”³. Святой Андрей Критский (VIII в.) повествует, что “в Святая Святых,⁴ [...] Она принимала необычайную и нетленную еду”. Описывает житие Марии в юном возрасте и Иероним, говоря о том, что свою жизнь она проводила по строгому распорядку храма – в молитвах

и рукоделии. “С 9-и⁵ снова начинала свою молитву и не принимала еды до тех пор, пока не являлся Ей Ангел, с рук которого Она обычно принимала еду”⁶. Иконография сюжета напоминает построением композицию “Благовещение”. Мария изображена сидящей за небольшим столиком с молитвенно сложенными перед грудью руками, справа от нее (левая часть композиции) стоит Ангел, протягивающий ей полусферическую чашу. На втором плане композиции выполнены палаты – символическое пространство храма. При огромном богатстве сюжетов и их трактовок, которое демонстрируют украинские деревянные резные кресты XVII-XVIII веков, изображения на тему апокрифов на них отсутствуют. На сегодня крест “художника Мануила” является единственным памятником украинской миниатюрной деревянной резьбы, на котором есть такой сюжет. Интересна, также, трактовка композиции “Рождество Богородицы”. Мастер, учитывая плоскость вертикальной балки креста, использует ярусное построение композиции. В верхней ее части изображена полулежащая на ложе св. Анна, несколько в стороне, на втором плане, традиционно изображен св. Иоаким, заглядывающий в окно. В нижней части композиции изображены служанки (сохранилась фигурка только одной служанки), стоящие по сторонам большой полусферической чаши, в центре которой стоит крошечная фигурка Марии. Под композицией, на выступающей планочке, мастер выполнил надпись: “Рождество Богородицы. Художник Мануил”.

Заслуживает внимание иконография еще одного креста с именем мастера. Это стационарный крест 1759 года, выполненный, судя по надписи на его поддоне, “коштом ... знатніх товарищій козака Кірика Куреня Менского: покійного” резчиком Леонтием. Крест уникален своими изображениями, иллюстрирующими отдельные сцены из жития св. великомученицы Варвары. Следует отметить, что на резных крестах образы отдельных святых встречаются достаточно часто и особое место среди них занимают св. Николай Мерликийский⁷, а также свв. великомученицы Варвара и Екатерина. Однако житийные сцены этих святых на крестах, как правило, не изображались. Единственным исключением на сегодняшний день является крест мастера Леонтия.

Высота креста (вместе со стоянком и поддоном) составляет 35,5 см, длина горизонтальной балки (вместе с декоративными элементами) – 10 см, параметры клейм с сюжетами: 3–3,5 см высотой и 1,7–2,3 см в длину. Всего на кресте выполнено 12

клейм с композициями, две из которых – традиционные ("Распятие с предстоящими" на лицевой стороне и "Крещение" на обратной). Десять сюжетов посвящены житию св. вмч. Варвары.

Ниже центральной композиции лицевой стороны размещена сцена, в которой мастер, используя образную систему изобразительного искусства, раскрывает конфликт Варвары с отцом – Диоскиром (рис. 1). Его приподнятые плечи, поворот головы, скорбное лицо с закрытыми глазами, жесты рук – передают глубокое недоумение и разочарование, приведшее к последующему его отречению от дочери, которая избрала веру в Иисуса Христа. На втором плане композиции изображена башня, которую построил Диоскир для своей красавицы дочери "искусно обустроив ее чудесными палатами".

Сюжет, иллюстрирующий последующие за этим спором события, расположен на левом рамене креста. Разгневанный непокорностью дочери Диоскир попытался убить ее, выхватив меч. Спасаясь бегством от отцовского гнева св. Варвара, укрывается в одной



Рис. 2. Пленение Диоскиром св. Варвары.



Рис. 1. Святая Варвара и Диоскир.

из пещер горы, где, по подсказке одного из пастухов, ее настигает отец. Жестоко избив, он, *скватив упавшую девушку за волосы*, тащит ее через весь город домой. Именно этот момент и изобразил мастер в этой композиции (рис. 2). Такая необычная трактовка этого сюжета из жития св. Варвары очень редка и для изобразительного искусства. С особой тщательностью и детальностью резчик Леонтий изображает сцены истязания великомученицы. Из 10

житийных сцен – три посвящены именно мучениям святой. В одной из них (нижний конец вертикальной балки) она изображена лежащей на узорчатом полу (дворец Мортириана) и ее обнаженное тело избивают воловыми жилами двое мужчин (бичующие держат воловы жилы в каждой руке) (рис. 3). В следующем сюжете – девушка изображена подвешенной на дыбах, двое мучителей истязают ее страшным пыточным орудием того времени – “когтями” – толстыми палками с большими заостренными (под коготь хищника) металлическими наконечниками. Хрупкое обнаженное тело жертвы прикрывает только узкая набедренная повязка⁸. Мастер тщательно передает анатомические подробности строения женского обнаженного тела, детально воспроизводит орудия пытки (рис. 4).



Рис. 3. Избиение святой Варвары во дворце Мортириана.



Рис. 4. Истерзание святой Варвары “когтями”.

Тему истязания продолжает композиция, расположенная внизу вертикальной балки оборотной стороны. Сцена поражает своей жестокостью. Обессиленная фигура святой изображена в центре композиции. Один из палачей поддерживает ее под руку, не давая упасть, в другой руке он держит огромные щипцы с острыми зазубринами. Второй мучитель такими же щипцами отрывает обнаженную грудь девушки. Мастер не изображает головы палачей. На этих местах изображены крупные шишкы хмеля, являющиеся составляющим элементом орнаментального оформления сюжета (рис. 5). Именно под этой сценой мастер вырезал свое имя “Леонтий”. На

правом рамене изображено усекновение главы св. вмч. Варвары. На этой же стороне креста святая изображена еще в двух местах: на левом рамене – со всеми своими атрибутами – пальмовой ветвью и мечом в левой руке и потиром – в правой. Второй ее образ выполнен на верхнем конце вертикальной балки, где она изображена в царских одеждах с короной на голове. В верхнем левом углу – треугольник в лучах с монограммой Иисуса Христа⁹.

Пластичность линий рисунка, тщательная проработка мельчайших деталей в изображении демонстрируют высокое мастерство резчика Леонтия, его прекрасное владение материалом. Выдержанное, уравновешенное построение композиций, эмоциональная выразительность образов, использование в декоративном оформлении klejim ornamentalные мотивов барокко, изысканность их сочетаний и согласование композициями дают возможность характеризовать его как профессионального художника.

Произведений украинской деревянной миниатюры высокого художественного и технического уровней исполнения, с богатой и глубокой иконографической и философской программой – много, но, к большому сожалению, мастера создавшие их, все еще остаются неизвестными.



Рис. 5. Пытки святой Варвары (Деталь 2).

Приложение

1. Крест благословенный, 1700 г.; оправа – 1702 г. Киев. Кипарис, ажурная резьба; КПЛ-М-8760; Мастер: монографист "Л М". Монограмма мастера – старославянские буквы "Л М" и дата – "1700" вырезаны внизу Голгофского креста в центральной композиции лицевой стороны – "Распятие с предстоящими". Надпись на оправе: "Сей Крест надал чеснii ієромонах Гедеон Думи[ч] на пещеру прп. Феодосія за отпущеніе Греков своих. Року 1702 мце декабря: 20".

2. Крест благословенный, 1701 г.; оправа – 1706 г. Киев. Кипарис, ажурная резьба; КПЛ-М-8762; Мастер: монографист "М". Инициал мастера – старославянская буква "М" и дата "1701".

вырезана внизу Голгофского креста в центральной композиции лицевой стороны – “Распятие с предстоящими”; На оправе надпись “Се[й] честній креть даде іеромонах: Веннямін Шацкій: в храмъ Успенія Пресвятої Богородиці Печерськія Київські 1706 апреля 23”.

3. Крест благословенный, 1729 г. Кипарис, ажурная резьба; КПЛ-М-6120; Мастер: ”и[е]ро[манах] Иереем[ей]”. Надпись имеющая, скорее всего, отношение к мастеру – “И..РО.ИЕРЕМ”, ниже в прямоугольном щитке старославянскими буквами вырезана дата – “1729” выполнена внизу вертикальной балки креста, ближе к ковчегу и металлической рамке оправы.

4. Крест благословений, 1742 г. Украина. Кипарис, ажурная резьба, подклейка; КПЛ-М-8776;

Мастера: оправы – Мощенко В.; креста – “художник Мануил”. Надпись старославянскими буквами выполнена на обратной стороне, внизу вертикальной балки креста, под композицией “Рождество Богородицы” – “РОЖДЕСТВОБЦИХУДОЖНИК МАНУИЛ”. Надпись на оправе: “Зделан сей крест тщанием Преосвященнего Кюре Рафаїла Забаровского Архієпископа Київського 1742 года марта дня”.

5. Крест благословенный, 1737 г. Киев. Кипарис, плоскостная резьба; КПЛ-М-8763; Мастер Никола; Надпись вплетена в геометрический орнамент ковчежка креста – старославянскими буквами “НИКОЛ[а]”, лицевая сторона; Надпись на оправе: “Сей Креть Приложил в церковъ Соборную Лаври Печерскія Іеромонахъ Ануфрій 1737 года Мая 30”.

6. Крест благословенный, 1744 г. Дерево, плоскостная резьба; КПЛ-М-8775; Мастер: иеромонах Иоанн; Надпись – старославянскими буквами “ІОАН(подчеркнуто) ИЕРО(под чертой)” вырезана между образами Богородицы и Иоанна (композиция “Распятие с предстоящими”) ближе к металлической рамке оправы. На оправе надпись: “Сей крест зделан до церкви Успенія Пресвятої Богородиці Печер ской коштом честного соборного старца іеромонаха Венедікта Блюстителя пещeri Препд Антонія 1744”.

7. Крест стациональный, 1759 г. Киев. Дерево, плоскостная резьба; КПЛ-М-9368; Мастер: Леонтий; Надпись старославянскими буквами “ЛЕОНТИЙ” вырезана внизу вертикальной балки креста, оборотная сторона. На поддоне надпись: “Сей крест сооружен коштом во Управе знатних товарищай козака Кірика Куреня Менского: покійного: 1759 году”.

8. Крест благословенный, 1763 г. Киев. Дерево, плоскостная резьба; КПЛ-М-6297; Мастер: иеромонах Леонтий; В самом низу вертикальной балки, ближе к ковчегу вырезана надпись "Ієрм. Леонтий". Дата – "1763 го" вырезана на планочке ковчежка на обратной стороне креста, внизу вертикальной балки.

Примечания:

- ¹ Залесская В.Н. Резьба по дереву // Афонские древности. Каталог выставки из фондов Государственного Эрмитажа. – Санкт-Петербург, 1992. – С. 38.
- ² Рудаков А.П. Очерки византийской культуры по данным греческой агиографии. – М., 1917. – С. 148 – 149.
- ³ Св. Дмитрий Ростовский. Житія Святих (вибрані). – Т. 6. – С. 375.
- ⁴ Святая Святых в котором находился ковчег, располагался за вторым пологом храма. В эту часть храма могли заходить только первосвященники и то (согласно св. Дмитрию Ростовскому) один раз в год. Пречистой Деве Захария, внемля тайным Божиим наставлениям, позволил заходить в Святая Святых, где он отвел Ей место для молитв, в любое время. (Св. Дмитрий Ростовский. Житія Святих (вибрані). – Т. 6. – С. 376).
- ⁵ Израильтяне считали дневное время от восхода солнца. Согласно этому 3 часа дня соответствовала – 9 часам утра; конец 6-го – полдню; с 9-го – начинался вечер.
- ⁶ Св. Дмитрий Ростовский. Ук. сочинение. – С. 379-382.
- ⁷ Это единственный святой, образ которого иногда встречается на верхнем конце вертикальной балки оборотной стороны.
- ⁸ В двух сюжетах этого креста мастер Леонтий изображает святую практически обнаженной. Ее тело прикрыто в районе бедер узкими полосками ткани. В иконописи (особенно старообрядческого толка) в сценах истязания такое изображение святой встречается, что совершенно необычно для православных крестов. Видимо, делая акцент на обнаженности святой, мастер напоминает о первом мучении св. Варвары, когда по приказу правителя города Мортириана, девушка была раздета перед многими мужчинами.
- ⁹ Еще одна необычная и интересная деталь в этом произведении. Как известно, сияющий треугольник является символом Бога Отца и в нем изображалось либо Всевидящее Око либо выполнялась сокращенная надпись – "Бог Отец".

СРІБНИЙ ОКЛАД XIX СТ. З ЧИГИРИНСЬКОГО ТРОЇЦЬКОГО МОНАСТИРЯ

За писемними джерелами, Чигиринський Троїцький монастир було засновано не пізніше 1627 р. і він функціонував як чоловічий до 1735 р., коли з достеменно невідомих причин був перетворений на жіночий¹. Обитель припинила своє існування з розгортанням антирелігійної діяльності більшовиків у 20-х роках. Архів монастиря, за винятком поодиноких документів, втрачено.

За час існування монастиря відомо про три церкви. Церква Івана Богослова, Свято-Троїцька – найдавніший храм монастиря, кілька разів перебудовувався на попередньому місці і проіснував до 1935 р. Преображенська трапезна церква первісно побудована у 1776 р. поряд з Троїцькою, останнє будівництво храму здійснене у 1907 р. Церкву остаточно зруйновано у 1935 р.

Під час охоронних археологічних обстежень в липні 2009 р. самовільно відкритого черницями фундаменту Преображенської церкви Чигиринського Троїцького монастиря було виявлено значну кількість археологічних та історико-культурних пам'яток XVII – початку ХХ ст. Серед них два фрагменти риз до ікон. Перший – низької якості та стану збереженості, з тонкого листа металу, що нагадує бронзу, дуже покритий кіптявою. На фрагменті рельєфне зображення одягу святого. Місце знахідки – центральний неф храму, в районі розташування іконостасу.

Другий фрагмент особливо цікавий, оскільки виготовлений якісно, з застосуванням дорогоцінних металів і містить на собі інформативні клейма. Це смуга металу завширшки 2–3 см, має форму півкола досить великого діаметру. На тильному боці зовнішнього діаметру по всій довжині – вузька загнута смужка, що, очевидно, використовувалась як кріплення. Виготовлено зі срібла та позолочено. Стан збереженості знахідки – низький, вона серпантиноподібно деформована та має велику тріщину. Очевидно, це деталь ризи ікони, що зображала собою німб, оскільки на лицевій площині у техніці контррельєфу зображені промені, а зовнішній край систематично прикрашений невисокими трикутними виступами. Знахідку виявлено в північній частині притвору церкви.



1



2

Рис. 1. Срібний оклад: 1 – загальний вигляд; 2 – фрагмент з клеймами.

На лицевій площині виробу витиснено підряд три клейма:
1) форма клейма – аркоподібна (наполовину квадратна, наполовину кругла). Зображене вершника зі списом, що вражає змія (Святий Георгій Побідоносець), під ним дата "1841";
2) прямокутне з цифровим позначенням "84";
3) овальне клеймо з нерозірвливими дрібними курсивними літерами "Ф.Р".

Користуючись монографією М.М. Постникової-Лоссової та інших, можна отримати детальнішу інформацію про знахідку завдяки описаним вище клеймам. Клеймо № 1 свідчить про те, що оклад було виготовлено в Москві у 1841 р. Георгій Побідоносець на коні – герб Москви, що зображався на клеймах у 1741–1899 рр. Клеймо № 2 позначає пробу срібла. Складніше з'ясувати значення клейма № 3, яке позначає автора виробу, оскільки

точного відповідника не знайдено². Припускаємо, що це досі не відомий майстер, тобто клеймо якого раніше не описувалось.

Таким чином, срібний оклад до великої ікони був виготовлений у Москві у 1841 р. і привезений до Чигиринського Троїцького монастиря.

Крім того, знахідка несе в собі інформацію і про торговельні зв'язки, і про рівень достатку монастиря, оскільки описів церковного начиння обителі того часу ми не маємо.

Примітки:

¹ Материал для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи / Сост. В.В. Зверинский – Кн. 2. – СПб., 1892. – С. 378–379.

² Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ушакова Б.Л. Золотое и серебряное дело XV–XX вв. – М.: Наука, 1983. – С. 201, 203, 229.

ДАРОХРАНИЛЬНИЦЯ З ВКЛАДНИМ НАПИСОМ 1793 РОКУ

У Музеї історичних коштовностей України зберігається чимало експонатів, пов'язаних з відомими історичними особами. Серед них є дарохранильниця (ДМ-5857). Вона походить з фондів Всеукраїнського історичного музею ім. Т.Г. Шевченка, була передана на зберігання в Київську Контору Держбанку згідно з актом № 31 від 27 лютого 1934 р. під № 1169. Після реевакуації була повернута музею серед інших експонатів Гохраном СРСР відповідно до акту від 13.10. 1946 р. А 25 серпня була записана в інвентарну книгу з шифром "ДМ" під номером 5857. З великою долею вірогідності можна припустити, що ця дарохранильниця знаходилася серед ювелірних цінностей, вилучених з церков, відповідно до декрету ЦВК РРФСР від 23 лютого 1922 р. "Про вилучення церковних цінностей в фонд допомоги голодуючим" та аналогічного правового акту "Про передачу церковних цінностей в фонд допомоги голодуючим", виданого в Україні 8 березня того ж таки року. В середині 1922 року значну частину вилучених з Києва, Харкова, інших обласних та губернських міст України вже встигли відправити в Москву. Але завдяки зусиллям Д.М. Щербаківського, на початку осені 1922 р. з Московського Гохрану було повернуто 3200 пам'яток з коштовного металу. Всі ці речі були передані в І-й Державний музей Києва для вивчення спеціалістами. З них було створено окремий фонд



Рис. 1. Дарохранильниця.
Загальний вигляд.

художніх предметів з дорогоцінних металів¹. Саме речі цього фонду й були передані у 1934 р. в Київську контору Держбанку.

Дарохранильниця двохярусна. Виготовлена вона зі срібла 500 проби. Очевидно, наявного срібла, котре було у майстра, не вистачило, тому приблизно половину ваги предмету складають деталі, зроблені з недорогоцінного металу (колони, ніжки, окремі фігурки чи їх частини, гайки, стрижні). Основа техніка виконання витвору – карбування, але окрім деталі виконані у техніці ліття. В декорі дарохранильниці використана позолота, яка дозволяє підкреслити окрім конструктивні деталі та елементи оздоблення. Наприклад, позолоченими є колони обох ярусів, передня стінка висувного ящика ковчега; волосся, одяг, німби янголів, Сіяння, корогва Христа, фігурка Агнця. Розміри експонату: висота – 500 мм; основа – 160×190 мм. Клейма на виробі відсутні, але є вкладний напис 1793 року, котрим, імовірно, й можна датувати дарохранильницю.

Нижній ярус цього експонату виконано у формі легкого павільйону з вісімома квадратними у плані колонами, завершеними профільованими капітелями. Вони спираються на східчасті бази. Колони стоять на восьмикутній основі з трохи відігнутими краями, прикрашеними карбованим рослинним орнаментом. Тут же по периметру розташований і вкладний напис. Основа спирається на чотири ніжки у формі завитків, звернених всередину. На чотирьох коротких сторонах основи, що мають дугоподібні вирізи, прикріплені зображення Євангелістів (одне з них – новотвір, зроблений з олова), виготовлені з фігурних карбованих в невисокому рельєфі пластин. Посередині основи між колонами розташовано жертвовник прямокутної форми з карбованими зображеннями з усіх видимих боків. На кришці жертвовника розміщено зображення Ісуса Христа з пов'язкою на стегнах, який ніби виходить з розкритої домовини (обличчя та корпус представлені – анфас, ноги – в профіль). На лицьовій стінці жертвовника представлена сцена "Бичування", на зворотній – "Моління про чашу в Гетсиманському саду". На бокових



Рис. 2. Сцена "Моління про чашу в Гетсиманському саду" на стінці жертвовника (деталь дарохранильниці).

стінках – Агнець з корогвою та “Ісус Христос з очеретом в руках” (сюжет, що рідко зустрічається). Очерет символізує натовп віруючих, які ведуть праведне життя і йдуть шляхом Вчення та Церкви, які є для них як вода для очерету животворною силою (книга Йова: 8:11 – “Чи папірус росте без болота? Чи росте очерет без води?”). На площині з цим сюжетом, що є передньою стінкою ящичка для зберігання Святих Дарів, прикріплено кільце, яке дозволяє його відкривати.



Рис. 3. Символи Страстей Господніх перед жертвником (деталь дарохранительниці).



Рис. 4. Агнець з корогвою на пагорбі (деталь дарохранительниці).

З лицьового боку перед жертвником і колонами – фігурні карбовані зображення символів Страстей Господніх: посередині Голгофський хрест, ліворуч стовп для бичування у формі колони з півнем на верхівці, обвитий батогом; праворуч – драбина з напівфігурою янгола вгорі. Жертвник перекрито сінню, яка повторює трохи в зменшених розмірах форму основи дарохранительниці та спирається на вісім колон. Сінь має напівсферичне завершення у формі круглого пагорба, вкритого травою та квітами, на якому стоїть фігурка Агнця з корогвою – символ перемоги Ісуса Христа над смертю. З правого боку пагорба знаходиться напівкруглий отвір, що символізує вхід до печери. З чотирьох коротких боків сені розташовані чотири фігурні плас-

тини у вигляді стилізованих рокайльних кошників з плодами та квітами (з них повністю збереглася тільки одна), котрі є символом багатих дарів Господніх. За ними розташовані круглі колони з перехватом, що завершуються доричними капітелями. Вони підтримують архівольти, на верхній частині яких – фігурні карбовані зображення янголів зі знаряддями Страстей Господніх (збереглися частково). Одна з фігурок на $\frac{1}{2}$ доповнена новотвором.

Архітектурна деталь, що є обрамленням арки, відома на території України з епохи Відродження, але набуває особливого поширення в епоху бароко та класицизму.

Другий ярус дарохранительниці у формі павільйону з колонами, перекритими арками з архівольтами, нагадує, вірогідно, відому майстріві споруду над центральною частиною Київського водогону на Контрактовій площі, побудовану у 1747–49 р. видатним українським архітектором І. Григоровичем-Барським.

У чотирьох кутах біля основи арок закріплено рокайльні завитки з центральним пагоном, зверненим догори. Сінь у формі чотирикутника зі східчастою коробчатою конструкцією, піднята чотирима пагонами, завершується дужками у формі спарених С-подібних завитків. Між їхніми верхніми кінцями пригвинчена баласина зі штирем (новотвір з олова), котрі підтримують фігурну пластину з Христом з корогвою в Сиянні ("Воскресіння").

Предмет привертає увагу не тільки своєю художньою досконалістю, а й вкладним написом, розміщеним на відігнутому краї основи:

"СІЯ ГРОБНИЦА ВЪ ЦЕРКОВЬ КРОПИВЯНСКУЮ
ПРЕОБРАЖЕНСКУЮ КОШТОМ РАВНЫХ ДОБРОХОТНЫХ
ДАТЕЛЕЙ ИЗЪ СТАРЫХ ТРЕХ ЛЯМПЪ ПОЛКОВНИКОМЪ
КОСТАНТИНОМ МОКИЕВСКИМ НАДАНЫХЪ ЗА СВЯЩЕ-
НИКА АНТИПА ПЕТРАШЕВИЧА УРСАЛОВА 1793 ГОДА".



Рис. 5. Янгол зі знаряддям Страстей Господніх (деталь дарохранительниці).

Таким чином, як свідчить напис, дарохранильниця була зроблена у 1793 р. для Кропивнянської Преображенської церкви, священиком у якій в цей час був Антип Петрашевич, з трьох старих лампад, котрі свого часу були подаровані полковником Костянтином Мокієвським.

Відомо, що в Україні є три населених пункти зі схожими назвами: с. Кропивне Бахмацького району Чернігівської області, Кропивна Золотоніського району Черкаської області та Кропивна Хмельницького району Вінницької області. Вони зберегли свої історичні назви. Перші два пов'язані з історією козаччини.

Одне (с. Кропивне) було сотенным центром Кропивнянської козацької сотні (1649–1654 р.), утвореної у 1649 р. у складі Прилуцького полку. Однак у 1654 р. після Переяславської угоди вона була ліквідована, а територія і козаки увійшли до Красннянської сотні Прилуцького полку. Друге (с. Кропивна) було центром Кропивнянської сотні, що сформувалася ще у 30-х рр. XVII ст. у складі Переяславського полку. З початком 1648 р. вона стала основою для формування самостійного Кропивнянського полку. У 1658 р. Кропивнянський полк було ліквідовано гетьманом І. Виговським, а Кропивнянську сотню було включено до Іркліївського полку. Після ліквідації останнього у 1663 р. Кропивнянська сотня увійшла до Переяславського полку і від 1663 р. аж до ліквідації у 1782 р. була його військовою, судовою та адміністративною одиницею.

Спираючись на згадані історичні факти, маємо підстави вважати, що у напису мова йде про с. Кропивна Черкаської області. На цю ж думку наводить ще один цікавий факт: у переліку населених пунктів Кропивнянської сотні (на 1750 р.), наведеному у книзі Заруби В.М.², згадуються хутори, що належали золотоніському священику Петрашевичу та Кропивнянському – Якову Петрашевичу. Очевидно, у цій місцевості існувала династія священиків з прізвищем Петрашевич, одним з яких мабуть і був Антип Петрашевич, згаданий у вкладному напису на дарохранильниці.

Непрямим підтвердженням цього може бути виявлений нами продряпаний по краю другого ярусу напис: “Ново-Успенської церкви Кр.....” та номер 2692, написаний фіолетовими чорнилами на внутрішньому боці основи другого ярусу. Відомо, що в цьому селі на початку ХХ ст. було три церкви: кладбищенська Покровська (побудована у 1716 р.), Старо-Успенський храм

(1858 р.) та Ново-Успенський храм (побудований у 1885 р.), з якого, імовірно, і була вилучена у 1922 дарохранильниця³.

На жаль, у нас немає документальних свідоцтв про існування Преображенського храму в с. Кропивна. Однак вкладний напис вказує на те, що він мав бути саме в цьому селі. І саме для нього була зроблена дарохранильниця зі старих трьох лампад, пожертвуваних полковником Мокієвським за його життя (тобто до 1709 р.) в цей же храм. Потім з невідомих нам причин вона з'явилася в Ново-Успенському храмі.

Вкладний напис на дарохранильниці незвичайний насамперед тим, що в ньому йде мова про предмет, зроблений зі старих вкладних речей, і при цьому згадується ім'я попереднього вкладника. Це свідоцтво уваги та намагання Церкви зберегти пам'ять про особу останнього, в даному випадку – полковника Костянтина Мокієвського.

Мокієвський – історична особа, родич гетьмана Івана Мазепи по матері останнього (за деякими джерелами – небіж, тобто син її брата). Походив з Білоцерківської шляхти. Дата народження його не встановлена, дата смерті – 1709 р. Про діяльність Мокієвського достатньо відомостей. У 1691 р. Мазепа призначив його київським полковником. Резиденція полку знаходилася в Козельці. І у підпорядкуванні полковника опинилася велика територія з населенням західної Чернігівщини та лівобережної Київщини. Для гетьмана дуже важливо було мати тут свою людину, оскільки найчастіше цим шляхом він посылав таємних агентів до Польщі⁴. На чолі київського полку полковник Мокієвський брав участь практично у всіх військових акціях Гетьманщини. Під час однієї з них – походу проти Криму у 1696 р. навіть сталася прикра неприємність – частина козаків залишених у Таванську, за відсутності полковника намагалася замістити його з посади і обрала замість нього полкового хорунжого Сергія Солонину. Справу залагодив Мазепа.

Неодноразово через запальну вдачу і амбіційність Мокієвський конфліктував з козацькою старшиною. Це привело до того, що на деякий час він був відсторонений від влади. У 1708 р. Мокієвського було призначено Чигиринським полковником. Як наказний гетьман під час союзу шведів та українців, він іздив з дипломатичними місіями на Запоріжжя та в Крим. Очевидно, Мокієвського “в противной стороне

умерлого" поховали у 1709 році, бо про перебування його в Бендерах немає жодних відомостей⁵.

Одна з дочок полковника, Ганна, вийшла заміж за Василя Мировича, теж мазепинця. Разом із дітьми її заслали до Москви, потім до Тобольська (до 1716 р.). Її чоловік помер у 1732 р. на засланні в Сибіру. Інша дочка полковника померла в юному віці. Вона була похована в Острі у Троїцькому соборі, в якому коштом Мокієвського зроблено боковий вівтар св. Трійці, виконано розпис стін. Коштом Мокієвського були також побудовані церкви у Вишгороді (Борисоглібська), у Києво-Печерській лаврі – велика семикупольна церква Різдва Богородиці (1696 р.) та Феодосіївська (1678–1702 р.) – поруч з лаврою.

У Музеї є й інші вкладні предмети, пов'язані з Мокієвським. Це вкладені в Києво-Печерську лавру парні кубки (ДМ-2231–2232), виготовлені гданським майстром Натанаелом Шлаубітцем⁶, та потир (ДМ-1541), зроблений, відповідно до напису, 1703 р. золотарем з Вроцлава Крістіаном Ментцелем-молодшим і вкладений в храм Різдва Богородиці в печеру препод. Феодосія⁷. Цей факт свідчить про те, що Мокієвський, як і багато заможних людей того часу (в тому числі і козацька старшина), традиційно надавав кошти на будівництво культових споруд та виготовлення дарчих предметів з дорогоцінних металів.

Українські золотарі середини XVIII – першої чверті XIX ст. використовували архітектурні мотиви не тільки в оздоблюванні своїх витворів, а й нерідко надавали предметам форму тих чи інших споруд. Найчастіше це стосувалося саме дарохранильниць. Призначенні для прикрашання інтер'єру з суворими вертикалями колон та прямолінійною глибиною анфілад ці вироби вторили останньому стрункістю силуету, правильністю геометричних форм та лаконізмом декору.

Для дарохранильниці 1793 р. характерна особлива пропорційність частин та елементів декору. А в її силуеті проглядаються архітектурні форми, що нагадують творчість одного з найбільш яскравих майстрів європейської школи бароко-рококо – українського архітектора І. Григоровича-Барського, в спорудах якого вже помітно відхід від надмірної пишності орнаментального декору. Те, як він переусвідомив форми європейської архітектури, добре видно на прикладі дзвіниць на Близких та Дальніх печах Києво-Печерської лаври⁸. Золотар, який зробив дарохранильницю, імовірно, був добре знайомий не тільки з

київськими будовами архітектора, а й спорудами, зведеними ним в інших місцях, зокрема зі Спасо-Преображенським собором Красногорського монастиря, побудованим у 1767–1771 р. Примітно, що вказаний монастир знаходився неподалік від с. Кропивна.

Не виключено, що представлена дарохранительниця виконана місцевим майстром, котрому найкраще вдалася її архітектоніка, що надала цьому витворові особливої легкості, витонченості та пропорційності.

Анонімний автор цього витвору, як і його відомі сучасники, такі як Климент Чижевський, Самійло Ростовський, Федір Баранович, котрі працювали у стилі рококо, були останніми його послідовниками⁹.

Дарохранительниця 1793 р. не тільки відображає художні спрямування та естетичні смаки останньої чверті – кінця XVIII ст. в Україні, але й зберігає історичну пам'ять про часи гетьмана Івана Мазепи.

Примітки:

- ¹ Лисенко Т.О. Данило Михайлович Щербаківський (1877–1927). Його життя і доля // Лаврський альманах. Києво-Печерська лавра в контексті української історії і культури. – К., 2001. – Вип. № 3. – С. 119.
- ² Заруба В.М. Адміністративно-територіальний устрій та адміністрація Війська Запорізького. – Дніпропетровськ, 2007. – С. 162.
- ³ Голиш Г.М., Голиш Л.Г., Пономаренко М.Ф. Подорож Златокраєм. – Черкаси, 2008. – С. 292.
- ⁴ Павленко С.О. Оточення гетьмана Мазепи: соратники та прибічники. – К., 2004. – С. 89.
- ⁵ Там само, с. 83.
- ⁶ Музей історичних коштовностей України. – К., 2004. – Кат. № 240.
- ⁷ Березова С.А., Волковинська О.А. Вроцлавське срібло із зібрання Музею історичних коштовностей України // Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво-погляд крізь віки” (5–6 грудня 2005 р.). – К., 2006. – С. 52.
- ⁸ Логвин Г.Н. Українське бароко в контексті європейського мистецтва // Українське бароко та європейський контекст. – К., 1991. – С. 19–20.
- ⁹ Петренко М.З. Українське золотарство XVI–XVIII ст. – К., 1970. – С. 142.

**ДАРОХРАНИТЕЛЬНИЦЯ КИРИЛА ТАРЛОВСЬКОГО З КОЛЕКЦІЇ
ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ
ІМ. Д.І. ЯВОРНИЦЬКОГО**

Продовжуючи дослідження дарохранительниць з культової колекції Дніпропетровського історичного музею ім. Д.І. Яворницького (далі – ДІМ), в даній роботі ми розглянемо дарохранительницю російського виробництва 80-х рр. XVIII ст., що належала, разом з іншим церковним начинням, одному з фундаторів Самарського Пустинно-Миколаївського монастиря Кирилу Тарловському і була знайдена Яворницьким у Введенській церкві села Залінейного Полтавської губернії¹ (наприкінці XVIII ст. – Царичанського повіту Катеринославської губернії). У 1782 році Введенська церква була перенесена з фортеці Федоровської до села Залінейного і повністю облаштована коштом колишнього лейб-компанії священика Кирила Тарловського².

Кирило Миколайович Тарловський походив з польського роду Тарах-Тарловських. Його далекий предок у 1587 році переселився з Мазовецького округу до Києва, де закінчив духовну академію. Згодом він переїхав до Козельця Чернігівської губернії, де, “получа оседлость”³, оженився на Софії Ходавській, яка була шляхетного роду. Від цього шлюбу в третьому чи четвертому поколінні народився Кирило Миколайович. Його батько був священиком у Козелецькій церкві Святого Миколая. Продовжуючи сімейну традицію, Кирило Тарловський навчався в Київській духовній академії, по закінченні якої був священиком спочатку при Козелецькому дівочому монастирі, а після смерті батька зайняв його місце у Миколаївській церкві Козельця. У 1744 році, подорожуючи до Києва, імператриця Єлизавета зупинилася у Козельці, і у дерев'яному палаці, улаштованому на березі річки Остер, вона таємно вінчалася з графом О.Г. Розумовським, який був уродженцем села Лемеші Козелецького повіту Чернігівської губернії. Обряд вінчання здійснив отець Кирило Тарловський. Від’їжджаючи з Козельця, імператриця Єлизавета забрала з собою отця Кирила до Петербурга і зробила його вчителем і духовним наставником Катерини Олексіївни – жінки спадкоємця російського престолу Петра Федоровича, майбутньої імператриці Катерини II. У Петербурзі Тарловський познайомився з багатьма особами вищого світу, особливо близь-

ко він зійшовся з В.О. Чертковим – майбутнім генерал-губернатором Азовської губернії. Після смерті імператриці Єлизавети Петрівни Кирило Тарловський потрапив у немилість. У 1762 році він отримав указ Священного Синоду про звільнення з усіх посад: “По указу Его Величества Государя Императора Петра Федоровича Самодержца Всероссийского и прочая, и прочая. Объявитель сего находившийся в бывшем лейб-компании корпусе при церкви священник Кирилл Тарловский, который по имениному Его Императорского Величества Высочайшему указу, по упразднении оной церкви через военную коллегию прислан в Св. Правительствующий Синод, поданным Св. Синоду прошением просил, о увольнении его за болезнию от всех мест, а до выздоровления и свободы от тех болезней, о даче ему от Св. Правительствующего Синода указа о житии ему в Санкт Петербурге, в Белоградской и Малороссийской епархиях свободно с отправлением священнодействий, по указу Его Императорского Величества и по определению Св. Правительствующего Синода велено ему священнику Кириллу Тарловскому, до освобождения от показанных его болезней, в Санкт Петербурге и в реченных епархиях, где он пожелает, жительство иметь позволить, а священнослужение отправлять с ведома и дозволения оных мест епархиальных архиереем, и о том дать ему Тарловскому паспорт, чего ради сей паспорт от Святейшего Правительствующего Синода ему священнику Тарловскому и дан апреля 25 дня 1762 года”⁴.

Як писав Феодосій Макаревський: “... вечно незабвенный и приснопамятный, доселе живущий в памяти народной под именем “дикого попа”, ... о. Кирилл”, у тому ж 1762 році заснував слободу Воскресенівку, оселившись в ній сам, населив її сімейними селянами з міста Козельця, села Лемеші Чернігівської губернії і звідти почав свою діяльність по заселенню майбутніх Павлоградського і Новомосковського повітів Катеринославської губернії і створенню в них церков. Кирило Тарловський особисто оглядав степи Орільські, Бритайські, Самарські й Терновські, вказував людям місця для поселення, наділяв поселенців трошима на влаштування слобод і будинків, власним коштом споруджував для слобожан храми й молитовні будинки⁵.

Під час свої поїздок по степам, в балці, неподалік від майбутнього села Кочережки Павлоградського повіту Катеринославської губернії – також заснованого Тарловським, – він

зустрів запорожців, що іхали у Січ. У розмові, запорожці з'ясували, що перед ними не простий монах, а людина освічена, яка добре знає священне писання, і запросили його до Січі. Тарловський прибув з козаками до Січі, де був прийнятий запорожцями, і скоро став настоятелем січової Покровської церкви. З того часу отець Кирило став відомий під іменем Дикий піп, тому що запорожці знайшли його у дикому степу⁶. Але Дикий піп не довго затримався у Січі і повернувся в Орільсько-Самарські степи до своєї колонізаторської діяльності. Так він заснував села: Малу Тернівку, Кочережки, Межиріччя, Булаховку, Василівку, Бузовку, Піски, Новоселку⁷ та інші. Крім того, він своїм коштом переніс і обладнав церкву у с. Залінейному, як це було зазначено раніше.

Як фундатор Самарського Пустельно-Миколаївського монастиря Кирило Тарловський будував нові монастирські споруди, у тому числі, ймовірно, і двоповерхову церкву Святого Миколая, жертвував монастирю худобу, хліб і різні продукти. Наприкінці життя отець Кирило відійшов від справ і оселився у Самарському Пустельно-Миколаївському монастирі, де і помер у 75-річному віці. В помяннику, що зберігався у церкві села Воскресенівки записано: "Священноерей Кирилл Тарловский скончался 1784 года декабря 4 дня и погребен в Самарском монастыре в камениной церкви"⁸.

Наприкінці XIX – початку ХХ ст. в монастирі знаходився портрет Дикого попа (рис. 1), копія якого зберігається у фондах ДІМ. На портреті зображені Кирила Тарловського на повний зріст, одягненого у зелену рясу, праву руку він притиснув до грудей, ліву поклав на Євангеліє, що розкрите на тексті: "Господи, возлюбивъ благолепіе дому твоего и место селенія славы твоя". Поряд з Євангелієм на столі стоїть розп'яття з пристоячими, праворуч від постаті Тарловського, у відкрите вікно видно споруду церкви у будівель-



Рис. 1. П. Окулов. Портрет Кирила Тарловського. 1873 р. Полотно, олія.

них лісах, що символізує діяльність Дикого попа по зведенняю церков і молитовних будинків. Внизу портрета був розміщений вірш: “Тарловського портретъ священника кирилла, / Щедрота коего сей храмъ осоружила”⁹, що також підтверджував цю діяльність. На портреті художник вдало передав характер Кирила Тарловського: перед нами постає хитрий, владний, впевнений в собі чоловік з пильним, пронизливим поглядом очей, ніби здивовано припіднятими бровами і ледь помітною посмішкою на вустах. Таким був “незабвенный” Дикий пп – Кирило Тарловський.

З’ясувавши особу Кирила Тарловського, повернемося до предметів, що були знайдені у Введенській церкві села Заліненного і належали Дикому попу. Тут були різні напрестольні хрести, потир, копіє, вінці, похідні дарохранительниці і одна напрестольна, що була “в виде ковчежца, цинковая, литая. На передней стороне – Нерукотворный Образ, под ним – явление трех странников Аврааму, с херувимами по сторонам; ниже – Богоматерь, в короне с нимбом и в царском облачении, стоит на камне; в правой руке Ее скипетр, левая протянута к окружающим ее верным. Во втором ярусе ковчежца с передней стороны Деисис, с задней – два ангела, держащие корону”¹⁰. В інвентарній книзі 1948 року дана дарохранительница (ДІМ, інв. № К-1339) записана так: “Дарохранительница с литым изображением святых на верхнем ярусе, с одной стороны изображена богоматерь, на крышке ангел”. Матеріал – олово, стан – задовільний, посилення на каталог музею 1910 року, стор. 185, запис № 4 (відповідний до запису в каталозі 1905 року), надійшла від Д.І. Яворницького¹¹. Сьогодні в колекції ДІМ зберігається тільки перший ярус дарохранительниці Кирила Тарловського, але і він дає змогу дослідити художні особливості декору, а також певною мірою атрибутувати цей предмет.

В записах музейних каталогів 1905 та 1910 років і в інвентарній книзі є розбіжність щодо матеріалу дарохранительниці: у першому випадку – цинк, у другому – олово. Оскільки атрибуція проводилася тільки візуальним методом, то неможливо визначити справедливість того чи іншого ствердження, для цього потрібен фізико-хімічний аналіз матеріалу дарохранительниці. Реставратор ДІМ, Десятерик В.В., вважає, що дарохранительница виготовлена з олова. У даному дослідженні умовно будемо вважати матеріал дарохранительниці – олово.

Ще у XVII ст. вироби з олова користувалися значним попитом. В Росії, яка не мала власних розробок, привозне олово часто використовувалося замість срібла у виготовленні посуду для царської родини і бояр, для культових виробів та елементів декору. У XVIII ст. виробництво предметів з олова значно збільшується, і церковне начиння залишається традиційною сферою олов'яного виробництва. З олова виробляють потири, дискоси, дарохранительниці, хрести, блюда, свічники¹². Але на сьогодні предмети з олова є рідкими експонатами музеїв та колекцій, оскільки цей метал швидко руйнується від переохолодження, так званої "олов'яної чуми", а ті предмети, що існують, маловивчені й атрибутовані.

Отже, дарохранительниця Кирила Тарловського – лита, з рельєфними зображеннями, відлитими разом з основним корпусом; двоярусна; її нижній ярус спирається на чотири могутні лев'ячі лапи (рис. 2). Як свідчить запис у каталозі 1905 р., наведений вище, на передній стінці верхнього яруса було зображення вгорі – образ Спаса Нерукотворного, нижче – Старозавітної Трійці, ще нижче – образ Богородиці Всіх Скорботних Радість.



Рис. 2. Дарохранительниця Кирила Тарловського. Нижній ярус. Росія, 1759–1762 рр. Олово, ліття. ДІМ, інв. № К-1339.



Рис. 3. Деісус. Передня сторона нижнього яруса

Нижній ярус прикрашений такими зображеннями: передня стінка – Деісус (рис. 3), права бічна – святий Ангел-хоронець, Преподобні Зосима і Савватій Соловецькі (рис. 4); ліва бічна – Святі митрополит Філіп, Микола Чудотворець та Іоанн Богослов (рис. 5); задня – янголи, які тримають корону, в оточенні вибагливої рамки з акантового листя (рис. 6). Передня стінка нижнього яруса підйомна, всередині ярус розділений на дві половини, де знаходились потирчик зі лжицею та скринька (нині втрачені) для зберігання Освячених Дарів.



Рис. 4. Ангел-хранитель, Преподобні Зосима і Савватій. Права сторона нижнього ярусу.



Рис. 5. Святі митрополит Філіп, Микола Чудотворець, Іоанн Богослов. Ліва сторона нижнього ярусу.

Якщо порівняти дарохранительницю Дикого попа – виріб російських майстрів 1860-х років, з дарохранительницями, що були досліджені раніше, і виготовленими у той же час українськими майстрами, то ми побачимо, наскільки перша відрізняється простотою форм і суворою стриманістю декору. Майже всі зображення, крім ангелів з короною, оточені прямокутними або квадратними простими рамками, що створює ефект мідних іконок-образків; постаті святих розташовані на гладенькому



Рис. 6. Ангели Господні. Зворотна сторона нижнього ярусу.

або рифленому тлі; тільки ніжки у вигляді лев'ячих лап, примхлива рамка з акантового листя на задній стінці нижнього ярусу і крупний візерунок з завиванців на облаченні митрополита Філіпа та Миколи Чудотворця говорять про стиль бароко, що в цей час проникає у вироби художнього металу. Однак, попри всю видиму простоту дарохранительниці Кирила Тарловського, слід зауважити, що всі елементи декору виконані надзвичайно майстерно. Складки і візерунки на одязі, руки, найдрібніші деталі рельєфу – пасмо і завитки волосся та борід, риси обличчя, пір'я на крилах ангелів, хвилясте натуралістичне хутро, – передані в техніці ліття без ручної доробки¹³. Гармонійне заповнення простору іконки, пропорційність постатей, індивідуальні риси обличчя також свідчать про високу художню якість ліття.

Така майстерність і висока якість виконання були притаманні виробам Виговського монастиря, що знаходився у Карелії на березі річки Виг, – найзначнішого центру старообрядського ліття. В монастирській ливарній майстерні крім хрестів і образків на потребу прочан, виготовляли створи й складні, серед яких значним попитом користувалися 3-стулкові складні “Деісус”, що відливалися різних розмірів: від маленьких наперсних до великих урочистих образів для молельні. У Виговському монастирі були розроблені нові іконографічні типи для складнів. Серед них – 3-стулковий складень “Деісус з вибраними святыми”, так звана “Дев'ятка”. На складні представлена 9 фігур: в середнику – Спас на престолі з пристоящими Богородицею та Іоанном Предтечею; на лівій стулці – апостол Іоанн Богослов, святитель Микола Чудотворець і митрополит Філіп; на правій – Ангел-хоронитель і преподобні Зосима і Савватій Соловецькі. Такий вибір святих не випадковий, оскільки преподобні Зосима, Савватій і митрополит Філіп були пов'язані з Соловецьким монастирем, спадкоємицею традицій якого вважала себе старообрядська Виговська обитель. Ангел-хоронитель і Микола Чудотворець були покровителями як всього монастиря, так і кожного, хто став володарем такого складня¹⁴.

Я не випадково так детально зупинилася на Виговському монастирі й 3-стулковому складні, так званій, “Дев'ятці”. Розташування зображень і вибір святих на дарохранительниці Кирила Тарловського вказують на її поморське походження або принаймні на “коло пам'яток поморського ліття”¹⁵.

Якщо скласти Деісус з передньої стінки дарохранительниці із зображеннями на бічних гранях (рис. 7), то ми отримаємо іко-

нографічний тип Виговської "Дев'ятки" – "Деісус з вибраними святыми". Особливість нашого складня порівняно зі Виговським складнем – композицію Деісуза складають півпостаті Ісуса Христа (тип "Господь Вседержитель"), Богородиці та Іоанна Предтечі, тоді як у "Дев'ятці" Вони зображені на повний зріст. Можна припустити, що для дарохранительниці виговські майстри дещо спростили іконографію "Деісуза з вибраними святыми".



Рис. 7. Складень "Дев'ятка".

Щодо зображень на верхньому ярусі, нині втраченому, дарохранительниці Дикого попа, то, відповідно до опису передньої стінки у каталозі музею за 1905 р. ("...Нерукотворный Образ, под ним – явление трех странников Аврааму, с херувимами по сторонам; ниже – Богоматерь, в короне с нимбом и в царском облачении, стоит на камне; в правой руке Ее скипетр, левая протянута к окружающим ее верным"), – можна стверджувати, що зображення Богородиці Всіх Скорботних Радість також було запозичене з аналогичної мідної іконки (рис. 8). Іконки або складні з центральною стулкою образу Богородиці Всіх Скорботних Радість, були дуже поширені в народі, ймовірно, люди часто звертались до Неї зі своїми бідами та смутком. І, як ми бачили на прикладі нижнього яруса, таке запозичення композиційної схеми для декорування дарохранительниці цілком виправдано.



Рис. 8. Образ Богородиці Всіх Скорботних Радість. Центральна стулка складня. Росія, XIX ст. Мідь, ліття. ДІМ, інв. № 1837.

Датування нашої дарохранительниці можна визначити на основі того факту, що у 1744–1762 р. Кирило Тарловський перевував у Петербурзі як духовний наставник майбутньої імператриці Катерини II і саме в цей час міг придбати свою дарохранительницю. Елементи стилю бароко в оздобленні дарохранительниці звужують цей проміжок часу до 1759–1762 років.

Таким чином, дослідивши художні, стилеві і технологічні особливості дарохранительниці Кирила Тарловського, ми переконалися, що вона є виробом російських майстрів Виговського монастиря або “кола пам’яток поморського ліття”, створена у 1759–1762 роках, і заслуговує на подальшу увагу і поглиблене дослідження.

Примітки:

- ¹ Каталог Екатеринославского областного музея им. А.Н. Поля: Археология и этнография. – Екатеринослав: Типография Губернского земства, 1905. – С. 95.
- ² Макаревский Феодосий. Материалы для историко-статистического описания Екатеринославской епархии: Церкви и приходы прошедшего XVIII столетия. – Дніпропетровськ, 2000. – С. 471.
- ³ Еварницький Д.І. (Яворницький Д.І.). Запорожжя в залишках старовини і переказах народу: Ч. I; Ч. II. – К.: Веселка, 1995. – С. 95.
- ⁴ Макаревский Феодосий. Вказана праця. – С. 510.
- ⁵ Там само. – С. 509.
- ⁶ Еварницький Д.І. Вказана праця. – С. 96.
- ⁷ Там само. – С. 97.
- ⁸ Там само. – С. 96–97.
- ⁹ Там само. – С. 97.
- ¹⁰ Каталог Екатеринославского областного музея ... – С. 95.
- ¹¹ Інвентарна книга ДІМ: Група культова, книга 2. – 1948. – Арк. 67.
- ¹² Марченко А.А., Марченко А.И. Реставрация и атрибуция оловянного потира XVIII века из собрания Киево-Печерского Заповедника // Могилянські читання 2004: Зб. наукових праць. – К., 2005. – С. 358–359.
- ¹³ Лучшева З.А. Старообрядческое медное литье в собрании ГМИР // Музейні читання. – К., 2007. – С. 230.
- ¹⁴ Винокурова Э.П. Поморские датированные складни // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1988. – М., 1989. – С. 338–345.
- ¹⁵ Лучшева З.А. Вказана праця. – С. 228.

СЕРЕБРЯНАЯ КРУЖКА РАБОТЫ МОСКОВСКОГО МАСТЕРА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ МУЗЕЯ ИСТОРИЧЕСКИХ ДРАГОЦЕННОСТЕЙ УКРАИНЫ

Среди произведений декоративно-прикладного искусства, собранных в Музее исторических драгоценностей Украины, более двадцати серебряных кружек, выполненных, в основном, в крупнейших ювелирных центрах Западной Европы – Аугсбурге, Нюрнберге, Брауншвейге, Гамбурге, Лейпциге, Вроцлаве, Гданьске, и лишь одна кружка работы московского мастера.

Кружка представлена в экспозиции. Инвентарный номер – ДМ 1339, высота – 20 см, диаметр – 13 см. Лигатурный вес – 924 г, чистый – 646, 8 г, серебро 700 пробы.

Кружка – особый вид питьевого сосуда, в основном цилиндрической формы, с боковой ручкой, чаще всего с откидной крышкой, закрепленной на шарнире, на поддоне или литых ножках. Считают, что кружки с крышкой были распространены главным образом в тех странах, где пили пиво. Серебряные кружки очень ценились не только из-за дорогого материала, но и за то, что в них пиво долго оставалось холодным. Использовали такой сосуд также для эля, браги, вина. Из очень больших кружек не пили, в них хранили, подносили к столу и разливали напитки.

До введения метрической системы в России кружку использовали не только в качестве сосуда для питья, но и как неизменную меру объема жидкости в 3 фунта воды, что соответствует 1228, 5 грамма или 1,23 литра.

Русские златокузнецы начали изготавливать кружки в конце XVII века, а до этого в России пользовались только привозными европейскими. Как форма, так и оформление кружек были заимствованы русскими мастерами у иностранных коллег. В связи с этим, говоря о произведении русского ювелира, уместно обратиться к западноевропейским образцам, собранным в крупнейших музеях России и Украины – Эрмитаже, Оружейной палате, Государственном историческом музее, Музее исторических драгоценностей Украины. Анализ более ста кружек, выполненных в крупнейших ювелирных центрах Европы на протяжении четырех столетий, позволил проследить развитие и смену форм изделий, изменение их художественных особенностей и технических приемов исполнения.

По разнообразию видов и числу изготовленных изделий кружки занимали первое место среди многочисленных видов немецких питьевых сосудов. Как правило, они имели цилиндрическую форму, широкое основание, часто сводчатое, которое орнаментировали так же, как полуувалик крышки. Иногда кружки устанавливали на ножки-шары, завитки, птичьи лапы или фигурки. Часто в этом случае такой же декоративный элемент использовался в качестве упора под палец и навершия крышки. Упор также мог иметь вид литой фигурки путто, гермы, головы Амура, маскаrona, шишечки, цветка или бутона. Со второй половины XVII века более популярен двурогий отъем в виде раздвоенного завитка, скрученных полос бумаги или с кнорпелевидными элементами.

Поверхность крышек либо полностью декорировали нарядным растительным узором или чеканными сюжетными композициями, либо расчеканивали лишь сводчатую часть крышки, при этом основным декоративным элементом ее центральной части было навершие – литая шишечка, антропоморфная фигурка, лебедь, олень, балясина, шарик, пирамидка и др.

Особенно выразительной деталью кружки часто являлись ручки. Они имели С-образную или S-образную форму, в виде завитка ормушеля, двойного или тройного завитка; гладкие или с жемчужником по верху, декорированные чеканными или литыми гермами, головками херувимов, маскаронами, акантами и другими орнаментальными мотивами.

Серебряные кружки небольшого размера (от 12 до 15 см в диаметре), простого силуэта, с откидной крышкой на шарнире и небольшой дугообразной ручкой в богатых немецких домах стали появляться в середине XVI века. Родоначальницей являлась кружка конической формы – устойчивая, с широким дном, суживающаяся кверху¹. Именно такие изначально делали из дерева и глины для использования в народном быту. Со временем форма кружки несколько изменилась: появился круглый поддон-основание, откидная крышка для удобства ее открывания получила изящный упор для большого пальца. В XVI – начале XVII века поверхность корпуса и крышки декорировалась сплошным ковровым нарядным узором, состоящим из ленточных геометрических фигур, закручивающихся завитков-волют, рамок-картушей, стилизованных растительных мотивов, причудливых арабесок либо мелких буклей². Так оформлена и

самая ранняя из кружек, хранящихся в МИДУ. Она небольшого размера: высота – 17,5 см; диаметр – 11,5 см. Кружка выполнена в 1556–1574 годах во Вроцлаве мастером Йоргом Шлефусом. Корпус чеканен рольверком – разнообразно перекрещенными ремешками, перевитыми лентами, образующими вычурные картины. Расширенная книзу форма корпуса типична для этого периода, популярна она была приблизительно до 1615–1620 годов.

Подобная форма в дальнейшем “прижилась” в России, на Урале. Здесь, начиная с 1730 года, на заводах Демидовых и Осокиных выпускали кружки усеченно-конической формы или в виде усеченного конуса с вогнутыми стенками и откидными крышками³. Уральские медные изделия активно покупало местное население, их вывозили в Москву и Петербург и даже отправляли заграницу.

В северогерманских городах, особенно в торговых центрах на Балтике, издавна объединявшихся в союз – Ганзу, во второй половине XVI – начале XVII века был широко распространен другой тип кружек, которые традиционно называли ганзейскими⁴. Они представляли собой высокий сосуд (диаметр основания приблизительно в 2,5 раза меньше высоты) с крышкой и дугообразной ручкой. Такую форму заимствовали мастера-серебряники Риги, Таллина, она была распространена также в Дании и в Англии, подобные ганзейским делали и в Польше⁵.

Приблизительно со второй четверти XVII века кружка приобретает цилиндрическую форму, укрупняются ее размеры. Мастера продолжают использовать в орнаментации изделий растительные мотивы, при этом детали декора укрупняются. Мощные завитки побегов аканта, цветы, разнообразные фрукты, овощи, ягоды, собранные в связки и чеканные вразброс, нередко сочетаются с кнорпельверком. Вместе с тем, на поверхности корпуса и крышки мастера начинают размещать чеканные сцены на библейские и мифологические сюжеты, аллегории добродетелей и чувств.

На протяжении XVII–XVIII веков форма кружки мало эволюционировала, при этом представители разных ювелирных центров неизменно отдавали предпочтение своей излюбленной разновидности этого питьевого сосуда. Так, для гданьского цеха златокузнецов были характерны более низкие, приземистые, кружки на широком основании, нередко имеющие завершение в

виде фигурки лебедя и ручку в виде завитка ормушеля, ухообразную⁶. Кружки, выполненные во Вроцлаве, в отличие от гданьских, имели С-образную ручку, утолщенную вверху, с небольшим характерным заострением либо гербовым щитком внизу⁷.

Кружка, являющаяся объектом этого исследования, типична для своего времени и по форме, и по орнаментации (рис. 1). Корпус цилиндрический, традиционного размера и пропорции. Крышка отъемная, закреплена на шарнире, сводчатой формы, с профилированным краем. Упор двурогий, в виде раздвоенного завитка. Такие отъемы популярны уже с середины XVII века.

Основание кружки – три шарика, зажатые когтистыми птичьими лапками, – достаточно типично. Такая деталь во второй половине XVIII века использовалась в оформлении разнообразных предметов утилитарного значения: кружек (ДМ 1325), солонок, стаканов, молочников⁸, шкатулок (ДМ 4442), дарохранительниц (ДМ 7903).

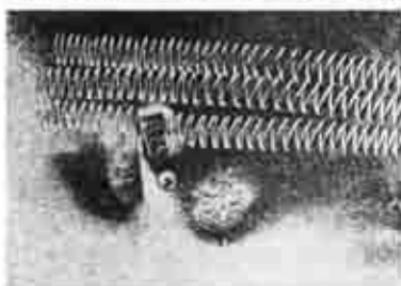


Рис. 2. Клейма на внешней части основания кружки.

но, их отливали по одному образцу.

На кружке есть оттиски трех клейм (рис. 2), каждое из которых простилено дважды – на внешней поверхности дна и крышки. Одно из них – герб города Москвы – плохо читается: на крышке не визуализируется нижняя часть клейма, на



Рис. 1. Кружка, общий вид, Россия, 1743 г, МИДУ, ДМ-1339.

Ручка массивная, С-подобная, прямоугольного сечения, гладко полированная, расширенная кверху, внизу имеет пластину в форме незаполненного гербового щитка. Такие ручки были популярны практически во всех западноевропейских ювелирных центрах, особенно во Вроцлаве⁹. Известно, что ручки часто заказывали отдель-

донце – левая. Но, тем не менее, сопоставив видимые части оттисков, оказалось возможным идентифицировать как изображение Георгия Победоносца, пронзающего копьем дракона, так и указанный в нижней части прямоугольного щитка год – … 43.

Отлично читаются инициалы “АК” в прямоугольном щитке. Этот оттиск соответствует клейму пробирного мастера Анисима Кузьмина, который работал в Москве с 1741 по 1748 годы¹⁰. Таким образом, клеймо города, хоть и нечеткое, и клеймо пробирного мастера в совокупности позволяют датировать предмет 1743 годом.

На внешней стороне вертикального профилированного ободка крышки и на донце кружки присутствует сердцевидный оттиск с волнистым нижним краем с инициалами ДСС. Очевидно, что это именник мастера, а не альдермана, поскольку первые клейма московских “мастеров по качеству” фиксируются несколько позднее – с 1759 года¹¹. Есть еще один формальный признак, подтверждающий, что данное клеймо не может принадлежать альдерману: первая из трех букв, расположенных в сердцевидном щитке мастера, подтверждающего качество изделия, обязательно “А”, две последние буквы обозначают его имя и фамилию. Ни в одном из известных каталогов ни прорисовки, ни фотографии, ни даже описания клейма с инициалами ДСС в сердцевидном щитке не представлено. Таким образом, установить имя мастера на сегодняшний день, к сожалению, не представляется возможным.

С точки зрения ювелирного и художественного исполнения кружка типична. Мастер использовал технические приемы ковки, литья, чеканки с последующей доработкой штихелем, пушоном. Кружка частично позолочена. Этот ювелирный прием почти всегда использовали мастера, желая путем сочетания и противопоставления желтого цвета позолоты и белого простого серебра обогатить колорит своих произведений.

Кружка орнаментирована в стиле рококо, который основан на асимметрии, движении, искривленной форме. Орнаменты со стилизованными раковинами и прихотливыми завитками использовались и в предыдущие периоды, но в начале XVIII века они были переосмыслены и модифицированы: линия стала грациозной и изящной, неправильной, края – неровными, бахромчатыми, причудливыми и редко повторяющимися. В стиле рококо русские серебряники начинают работать с 1740-х годов.

Если для петербуржцев, среди которых было много мастеров иностранного происхождения, обращение к этому стилю было простым и естественным, то русские ювелиры в Москве с трудом переходили от орнаментации барокко к чисто рокайльным мотивам. Часто рядом с барочными связками плодов, характерными для конца XVII – начала XVIII столетия, размещали рокайльные элементы, не скомпонованные в единый узор¹². Таково блюдо 1745 года известного московского мастера Михаила Клушкина; солонка, стакан, выполненные в 40-х годах XVIII века Иваном Семеновым Щеткиным¹³. Постникова-Лосева утверждает, что “еще очень долго, иногда до самого конца XVIII столетия, московские чеканщики и резчики отдавали предпочтение растительному орнаменту, пышным травам и цветам, не охотно принимая и по-своему перерабатывая капризные завитки рококо”¹⁴. Судя по всему, мастер, создавший рассматриваемую нами кружку в 1743 году, в период зарождения рококо, был явным исключением из общего правила. Либо он действительно легко и быстро освоил принципы построения рокайльного орнамента, либо имел образец, который достаточно удачно скопировал.

На гладко полированной поверхности корпуса представляющей кружки по одному образцу чеканены три асимметричные рамки сложной конфигурации, образованные крупными рокайлями. Некоторые из них напоминают прихотливые контуры набегающей на берег волны – своеобразные гофрированные гребни, венчающие динамичные завитки своеобразными коронами. Мы не видим характерного для конца XVII – начала XVIII века акантового барочного орнамента, крупных плодов, пышных цветов с сочными листьями на длинных стеблях. Растительные элементы достаточно скромны: в каждой рамке совершенно не выделяющиеся на общем фоне единичные головки цветов и небольшие округлой формы плоды, иногда в обрамлении продолговатых зубчатых листьев, иногда связанные в небольшие гирлянды. Основной элемент декора – рокайли, они соприкасаются, сплетаются, как бы наплываю друг на друга, образуя плотный узор. Своеобразный элемент – крупный, драпированный, изогнутый S-подобно завиток, сужающийся книзу, который своим концом рассекает двойной рокайль, как бы проникая, вплетаясь в него. Подобный элемент декора встречается на гравюрах Кристофа Ямнитцеля¹⁵.

Видимо, желая “утяжелить” рамку, сделать ее более объемной, мастер иногда располагает завитки параллельными парами, тщательно прорабатывая пространство между ними пуансонными волнистыми штрихами. Вообще, нужно сказать, что мастер внимателен к деталям декора, тщательно и тонко дорабатывает отдельные орнаментальные элементы пуансоном и штихелем, благодаря чему удачно контрастируют матовые и полированные детали, что усиливает впечатление живописности, присущей произведениям рококо.

В каждом картуше размещены античные сюжетные композиции, популярные в разные времена и у разных народов. Античные мифы и история находят отражение в немецком серебряном деле уже с первой половины XVI века, когда на смену поздней готике приходит Ренессанс¹⁶. Обращение к античной тематике, а также изображение современных персонажей в образе греко-римских героев характерно для мастеров крупных художественных центров в XVII-XVIII столетиях¹⁷. В России до конца XVII века основное место в декоре занимал растительный орнамент. Ко второй четверти XVIII века он практически исчезает. Вместо него золотых дел мастера вводят сюжетные сцены, а также новые мотивы: гербы, монограммы, картины из завитков, крылатые гении. Московские и петербургские златокузнецы XVIII века в декоре ювелирных изделий активно начинают использовать изображения людей и животных, создают многофигурные композиции на библейские и светские сюжеты. Образы мифологии Древней Греции и Древнего Рима, приобретя символический, аллегорический и даже морализаторский смысл, вновь становятся чрезвычайно популярными в ювелирном и прикладном искусстве разных стран, в том числе и в России.

Таким образом, мастер, создавший рассматриваемую нами кружку, в ее декоре отразил современные, модные веяния и тенденции. В одной из рамок изображена греческая богиня охоты Артемида с атрибутами: в правой вытянутой руке она держит лук, в левой – колчан со стрелами. У ее ног лежит собака. Обе фигуры напряжены и достаточно динамичны. Девушка, кажется, почувствовала опасность: она приготовила оружие и готова вскочить на ноги, голова ее повернута в сторону исходящей угрозы. Голова собаки развернута в ту же сторону, пасть грозно оскалена.

Образ Артемиды был чрезвычайно популярен и в античности, и в средневековье, и в период от Возрождения до Просвеще-

щения. Среди античных скульптур богини – статуи Леохара (римская копия с греческого оригинала конца IV в. до н.э. “Артемида с ланью” хранится в Париже в Лувре). Изображения Артемиды встречаются на рельефах (на фризе Пергамского алтаря в сцене гигантомахии, на фризе Парфенона в Музее Акрополя в Афинах), в греческой вазописи (сцены убийства Ниобид, наказания Актеона и др.). В живописи XVI-XVIII веков популярен миф об Артемиде и Актеоне, а также сцены охоты Дианы (Кореджио, Тициан, Доменикино, Джуллио Романо, П. Веронезе, П.П. Рубенс и др.), “отдых Дианы” (А. Ватто, К. Ванлоо и др.) и особенно “купание Дианы” (Гверчино, П.П. Рубенс, Рембрант, Л. Джордано, А. Хоубракен, А.Ватто и др.) Среди произведений европейской пластики – “Диана – охотница” Ж. Гудона, “Диана” Ф. Щедрина¹⁸.

Образ Артемиды (Дианы) был достаточно популярен и среди серебряников. Известна плакетка с изображением Дианы работы Ионаса Зильбера, который работал в мастерской Ямнитцеров¹⁹. В Оружейной палате хранится настольное украшение и потешный кубок одновременно “Диана на олене” аугсбургского мастера Иогана Фриса (1610–1620)²⁰. Из той же коллекции выполненная в Гданьске в 1742 году Йоганом Йоде кружка с изображением Дианы с колчаном и стрелами за спиной и собакой на поводке²¹. В собрании Эрмитажа – кружка, выполненная в Кенигсберге Петером Шенермарком в 1665–1684 годах, корпус которой расчеканен многофигурной мифологической сценой “Диана и Актеон”²².

Второй сюжет связан с эпизодом из легендарной истории Древнего Рима, описанным Овидием (“Фасти”, 2:725–852) и Ливием (“История Рима от основания города”, 1:57–59). Лукреция, славившаяся красотой и добродетелью, была обесчещена Секстом, сыном тирана Тарквния Гордого. Секст явился к ней, когда она была одна у себя в комнате, и потребовал, чтобы женщина отдалась ему, угрожая в противном случае представить все так, чтобы все думали, что она убита в грязном прелюбодеянии со слугой. Перед лицом этой опасности Лукреция уступила, но затем, призвав письмом отца, консула Спурия Лукреция Триципитина, и мужа, патриция Тарквния Коллатина, покончила с собой. Это событие послужило началом бунта, поднятого Луцием Юнием Брутом, и привело к свержению власти тиранов в Риме и к установлению республики. Именно поэтому на протяжении веков римской истории Лукреция была весьма почитаема.

В XVI веке, благодаря граверу, медальеру, скульптору, мастеру немецкой плакетки Петеру Флетнеру (1485/95–1546), который работал в мастерской известного нюрнбергского ювелира Мельхиора Байера, становится популярной серия плакеток "знатные женщины прошлого", одной из героинь которых была Лукреция²³. По этим плакеткам изображены Клеопатра, Руфь и Лукреция на хранящейся в собрании Оружейной палаты вазе нюрнбергского мастера, который на своих изделиях ставил клеймо "Три желудя"²⁴.



Рис. 3. Фрагмент декора корпуса. Секст и Лукреция.



Рис. 4. Тициан "Тарквиний и Лукреция", 1571 г. Музей Фитцуильям, Кембридж.

История Лукреции не оставила равнодушными Тициана, Питера Паувелса Рубенса, Себастьяно Риччи. Можно предположить, что образцом для мастера, создавшего рассматриваемую нами кружку, явилась картина Тициана "Тарквиний и Лукреция" либо выполненная с этой картины гравюра. Отличием является то, что сцена, представленная на кружке, происходит не в комнате, а на лоне природы, на фоне деревьев, напоминающих кипарисы. И на картине Тициана, и на поверхности корпуса кружки справа изображена полуобнаженная женщина, слегка прикрытая драпировками ткани (рис. 3, 4). Правой вытянутой рукой она пытается защититься от нападающего мужчины, который замахнулся на нее кинжалом, зажатым в правой руке. Левой рукой он пытается сломить сопротивление Лукреции, но-

га его выставлена вперед и касается обнаженных ног женщины. Совершенно очевидно подобие композиционного построения сюжетов. Есть и другие детали, объединяющие эти два произведения искусства. Так, на шее тициановской Лукреции изображено ожерелье; на чеканном изображении на шее женщины гравирована нить, которая, вероятно, является имитацией этого ожерелья. Интересно, что Тициан "одел" своего героя не в древнеримских традициях, а по соответствующей XVI столетию моде. Так же и неизвестный московский мастер облачает Секста в наряд XVIII столетия, когда длиннополые одежды, традиционные для XVII столетия, заменяют французского образца кафтаны и камзолы, короткие панталоны с перевязью в виде банта, чулки и башмаки с пряжками. Следует отметить, что несоответствие одежды героев их эпохе не так уж редко встречается и в произведениях живописи, и в ювелирном искусстве. На картине Якопо дель Селайо "Орфей и Эвридида", представленной в экспозиции музея искусств имени Богдана и Варвары Ханенко, герои "одеты" в костюмы XV века. В Оружейной палате хранится две совершенно идентичные кружки, выполненные Йоганом Мейнертцом и Христианом Пихгелем в 1690 году. Образы античной мифологии, изображенные на сосудах, одеты и причесаны по моде XVII века²⁶. На кружке Йогана Роде III, выполненной в Гданьске в 1690 году, представлена многофигурная

композиция "Встреча царя Соломона с царицей Савской". Все персонажи также изображены в одежде конца XVII века²⁶.

В третьем медальоне, по-видимому, представлена сюжетная композиция "Лeda и Лебедь" (рис. 5). Мастер отразил в металле самый распространенный вариант мифа, который рассказывает о том, как Зевс, плененный красотой Леды, спустился к ней в образе лебедя и возлюбил ее на берегу реки Эврот. На поверхности кружки изображена Леда, сидящая под деревом, которое чеканено очень



Рис. 5. Фрагмент декора корпуса.
Леда и Лебедь.

схематично и не пропорционально по отношению к фигуре. Левой рукой Леда обнимает лебедя-Зевса, который пытается клювом снять покровы с красавицы.

Миф о Леде и Зевсе в античном изобразительном искусстве воплотился в пластике ("Леда и Лебедь" Тимофея, дошедшая до нас в копиях, рельефы и др.), в живописи (фрески в Помпеях и Стабиях) и особенно в вазописи. В европейском искусстве миф нашел воплощение в средневековой книжной миниатюре, а с эпохи Возрождения стал одним из популярнейших в живописи и пластике²⁷. Сюжет вдохновлял Леонардо да Винчи, Микеланджело, Корреджо, Андреа дель Сарто, Понтормо, П. Веронезе, Я. Тинторетто, Б. Челлини, П.П. Рубенса, Я. Йорданса, Н. Пуссена, постимпрессиониста Поля Сезанна и др.

Мастер, создавший рассматриваемую нами кружку, изобразил Леду с Лебедем в более сдержанной манере. Подобным образом сюжет передан и в мозаике "Дома Леды" в Куклии, близ Пафоса, в мраморной композиции Жана Тиерри из Коллекции Королевской академии, хранящейся в Лувре, а также в римской мраморной копии с греческого оригинала скульптора Тимофея. Леда с Лебедем изображена также на крышке кружки (инв. № Э 2490), выполненной неизвестным мастером из Юберлингена (Баден) в 1570 году²⁸.

Сводчатая часть крышки гладко полирована, а ее горизонтальная поверхность расчеканена по канфаренному фону в основном по такому же образцу, как и корпус: рокайлями, пунцированными гребнями, а также небольшими цветочно-плодовыми гирляндами. В центре крышки — круглый медальон, образованный двумя поясками: один из них матовый, канфаренный, другой имеет вид стилизованного лаврового венка. В центре медальона чеканено изображение богини правосудия. В правой руке она держит весы, в левой — меч. Вероятно, мастер допустил



Рис. 6. Изображение на крышке.
Богиня Фемида.

погрешность: не учел зеркальности отражения чеканного рисунка. Чеканка достаточно грубая, черты лица и фигура не пропорциональны, неестественно массивны предплечье правой руки, а также кисть и запястье левой, изображение стоп плоскостное (рис. 6). Такое же плоскостное изображение кистей Лукреции и Секста.

В каждой композиции есть общие элементы декора. Своебразным мотивом является имитация речной волны или водной ряби, тщательно переданная гравировкой и пущансоном. Все сцены изображены на фоне пейзажа, который представлен достаточно условно, схематично. Следует отметить, что мастер, достаточно искусен в изображении декоративных деталей, при этом не демонстрирует высокого мастерства в чеканке фигур, представляя их упрощенно, грубо, не пропорционально. Представляемая кружка явно подтверждает мысль Постниковой-Лосевой о том, что “на преобладающей части предметов [работы русских мастеров] до самого конца [XVIII] столетия тонкая, а порой и тончайшая орнаментация резьбы сочеталась с грубоватыми, наивными, не пропорциональными фигурами животных и людей”²⁹. Инна Костина, старший научный сотрудник Музеев Московского Кремля, говоря о произведениях известного русского мастера Михаила Клушина, обращает внимание на высокий уровень их исполнения и в то же время отмечает погрешности в моделировке человеческих фигур³⁰.

На первый взгляд, изображения не связаны между собой тематически. Хотя известно, что со второй декады XVIII века в России сложилась традиция искать тайный, аллегорический смысл, зашифрованный в произведениях ювелирного искусства. Широкое распространение получили изображения из книги “Символы и Эмблемата”, которая была издана в Амстердаме в 1705 году по инициативе Петра I. Иллюстрации из этой книги с эмблемами-аллегориями гражданской доблести и чести, верности, любви и чадолюбия переносились на серебро вместе с надписями³¹. Сюжеты, представленные на кружке, не восходят к графическим образцам книги “Символы и Эмблемата”. Однако можно предположить, что следуя традиции зашифровывать в предметах искусства всевозможные послания и символы, московский мастер также попытался вложить в свою работу некий скрытый морализаторский смысл. И действительно, при более пристальном анализе становится очевидным, что все изображения связаны одной идеей – идеей справедливого возмездия.

Секст угрозами овладевает Лукрецией и несет за это наказание – Тарквиний с семьей вынужден бежать, свергнута власть тиранов. Артемида – богиня, которая часто берет на себя карательные функции. Актеон, посмевший наблюдать за купанием Артемиды, жестоко наказан – он превращен в оленя и растерзан собственными псами. Калипсо превращена в медведицу за то, что она нарушила обет, на Калидонское царство Артемида насыпает страшного вепря, на брачное ложе царя Адмета – смертоносных змей. Зевс, приняв облик прекрасного Лебедя, фактически обманом соблазняет Леду. От этого союза она рождает яйцо, из которого появилась прекрасная Елена. Согласно этой версии, Леда позднее была обожествлена под именем Немесида, и почиталась как богиня возмездия. По другой версии мифа, Леда только сберегла яйцо, снесенное богиней Немесидой от брака с Зевсом и найденное пастухом. Когда из яйца появилась красавица-девочка, Леда воспитала ее как собственную дочь. Так или иначе, но сюжет связан с Немесидой – богиней мести, которая видит любую человеческую несправедливость и вершит свой суд над смертными. Изображали Немесиду с атрибутами равновесия, наказания и быстроты (весы, уздечка, меч или плеть, крылья, колесница, запряженная грифонами). Теперь и изображение на крышке, являющейся своеобразным венцом изделия, не кажется случайным. Богиня Фемида как бы объединяет все сюжеты общей идеей – идеей правосудия.

Ближайшей аналогией представляемой кружки является кружка, хранящаяся в Оружейной палате (инв. МР-4696), выполненная в 1782 году неизвестным петербургским мастером³² (рис. 7).

Она имеет те же пропорции, но несколько больше – выше на 3 см и на столько же шире. Ручка С-образная, в нижней части вместо гербового щитка – литой рокайльный завиток. Основание – три расчеканенных шарика. Упор – в виде головки тюльпана. Орнаментация цилиндрического корпуса аналогична декору кружки из МИДУ: в центре каждого из трех чеканных рокайльных картушей



Рис. 7. Кружка, Петербург, 1782 г.
Оружейная палата, инв. МР-4696.

представлены сюжетные композиции. В одной из рамок изображена Артемида с собакой. Совершенно очевидно, что мастера использовали один графический образец. Трактовка фигур, позы, разворот, конфигурация и расположение атрибутов, драпировка одежды – все идентично. Различия незначительны: на кружке из МИДУ изображена лежащая собака, голова Артемиды накрыта покрывалом; на аналогичной кружке из Оружейной палаты волосы девушки уложены в прическу, собака изображена в положении сидя. Интересно, что сцены, представленные в двух других медальонах (жертвоприношение Каина и Авеля, суд царя Соломона), также можно связать с темой “преступление – наказание”, с темой судейства. Таким образом, можно предположить, что такие кружки могли быть подарками служителям Фемиды.

Примечания:

- ¹ Кудрявцева Г. Маркова Г. Шедевры немецкого серебра в Кремле. Каталог выставки – М.: Художник и книга, 2002. – С. 80, кат. № 71; Лопато М.Н. Польское художественное серебро 17 – первой половины 19 века в Эрмитаже. Каталог. – Спб., 2004. – С. 21, кат. № Вр. 1; Маркова Г.А. Немецкое художественное серебро 16–18 веков в собрании Государственной Оружейной палаты. – М., 1975. – С. 9–10.
- ² Кудрявцева Г. Маркова Г. Указ. соч. – С. 80, кат. № 71, 73; Лопато М. Польское художественное ... – С. 29, 30, 33, 208, 209, 210.
- ³ Петракова А. Уральские заводы 18 века: художественные изделия из меди // Русский антиквариат. – 2001. – Сентябрь; Пудов Г. Уральские художественные изделия // Антиквариат... 2007. – Сентябрь.
- ⁴ Кудрявцева Г. Маркова Г. Указ. соч. – С. 80, кат. № 72; Маркова Г.А. Указ.соч. – С. 21–22, 37–38; Лопато М. С. Немецкое художественное серебро в Эрмитаже. Каталог. – Спб., 2002 – С. 28, 132, 160.
- ⁵ Рашкован Н.В. Художественное серебро 16–18 веков с территории исторической и современной Речи Посполитой в Музейах Московского Кремля. Каталог. – Варшава, 2006 – С. 81, кат № 52, с. 131, кат. № 87.
- ⁶ Рашкован Н.В. Художественное серебро 16–18 веков с территории исторической и современной Речи Посполитой в Музейах Московского Кремля. Каталог. – Варшава, 2006 – Кат. № 65, 75, 76, 82, 91.
- ⁷ Рашкован Н.В. Указ. соч. – Кат. № 13, 21, 29; Лопато М.Н. Польское художественное ... – С. 26, кат. № Вр. 6, с. 30, кат. № Вр. 11.
- ⁸ Русское серебро 14 – начала 20 века из фондов Государственных музеев Московского Кремля / Авт. – сост.: Коварская С.Я., Костина И.Д., Шакурова Е.В. – М., 1984. – С. 87–89, 107, 119, 124, 127, 160.

- ⁹ Рашкован Н.В. Указ.соч... – Кат. № 13, 21, 29 ; Лопато М.Н. Польское художественное ... – С. 26, кат. № Вр6, С. 44, кат. № Гд4; С. 19, кат. № Ви1, С. 30, кат. № Вр.11; Русское серебро... – С. 86, 97.
- ¹⁰ Гольдберг Т., Постникова-Лосева М. и др. Русское золотое и серебряное дело 15 – 20 веков. – М., 1967 – С. 177.
- ¹¹ Там же. – С. 178.
- ¹² Русское серебро ... – С. 100.
- ¹³ Русское серебро... – С. 88, 89, 92.
- ¹⁴ Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л., Постникова-Лосева М. Русское золотое и серебряное дело 15 – 20 веков. – М., 1983 – С. 78.
- ¹⁵ Орнаментальная гравюра 16 века в собрании Эрмитажа. Каталог выставки. – Л., 1981. – С. 37.
- ¹⁶ Маркова Г.А. Немецкое художественное серебро... – С. 16.
- ¹⁷ Лопато М.Н. Польское художественное ... – С. 12.
- ¹⁸ Мифы народов мира. Энциклопедия в двух томах. – Т. 1. – М., 1991. – С. 107–108.
- ¹⁹ Braun E.W. Die Deutschen Renaissanceplaketten der Sammlung Alfred Walcher Ritter von Molthein in Wien. – Wien, 1918, S. 22–24, 57–60; Braun E.W., op. cit., S. 21, Abb.4; S. 25, Abb. 8; Nr. 133, Taf. XXXIV; Nr. 136, Taf. XXXVI.
- ²⁰ Маркова Г.А. Немецкое художественное серебро... – С. 22.
- ²¹ Рашкован Н.В. Указ.соч. – С. 147.
- ²² Лопато М.С. Немецкое художественное серебро ... – С. 154.
- ²³ Маркова Г.А. Нюрнбергское серебро в Оружейной палате Московского Кремля // Музей. Художественные собрания СССР. – М., 1981. – Вып. 1–2.
- ²⁴ Маркова Г.А. Немецкое художественное серебро... – С. 18.
- ²⁵ Рашкован Н.В. Указ. соч. – С. 14, 122.
- ²⁶ Лопато М.Н. Польское художественное... – С. 61.
- ²⁷ Мифы народов мира. – Т. 2 – М., 1988. – С. 47–48.
- ²⁸ Лопато М.С. Немецкое художественное серебро ... – С. 209.
- ²⁹ Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л., Постникова-Лосева Указ.соч. – С. 78.
- ³⁰ Русское серебро ... – С. 69.
- ³¹ Елькова Е. “Посол желательный” или “Символы и эмблемата” русской оловянной посуды 18 века // Антиквариат... – 2004. – Ноябрь.
- ³² Русское серебро... – С. 124.

РЕЛІКВІЯ РОДУ БЕЗБОРОДКІВ

Бувають хранителі від Бога, якім згори ніби надсилаються сигнали – зверни увагу саме на ту річ, подумай, зараз чи пізніше треба розпочинати її ретельне вивчення. А, може, хай вона трохи “відстоїтися”, доки якась ідея прийде тобі звідти, звідки ти її не чекаєш. Таким хранителем була Олена Волковинська, яка якимось незрозумілим чином “відчуvala” експонати, могла безпомилково їх продатувати навіть за відсутності відповідних клейм. Серед великої групи її збереження виявилося чимало унікальних речей, але, на жаль, без “історії”, тобто місця походження, принадлежності конкретній особі, хоча зрозуміло, що протягом кількох століть вони неодноразово міняли власників і місця перебування. Так досить довго чекав “свого часу” і дуже своєрідний за формою і призначенням срібний експонат, з написом, завдяки якому було зрозуміло, до якої особи має він стосунок. Здивував навіть досить ретельний запис у інвентарній книзі, в якому є і опис предмету, і, що дуже важливо, відомості про його походження. Експонат було сфотографовано, робота по його вивченю розпочалася, але передчасна смерть Олени Анатоліївни не дозволила її завершити. Завершують інші, котрі з любов'ю і повагою ставилися до своєї вчительки, наставниці, просто чарівної жінки – Леночки Волковинської...

Мова йде про футляр у формі серця (ДМ-7117) розмірами 102×94×32 мм, вагою 316,9 г. Його зроблено з двох пластин, з'єднаних по контуру широкою стрічкою. Таким чином предмету надано об'єм. Окрім того, вгорі на ньому є отвір з кришкою на шарнірі, що закривається за допомогою гачка та петлі. До кришки припаяне кільце невеликого діаметру, в який вставлене кільце більшого діаметру, що призначалося для підвішування предмету. На кришці поставлені і клейма: двічі клеймо “12” – каратна проба срібла, яка відповідає сучасній “750” (згідно з метричною системою). Відомо, що таку пробу ставили на срібних предметах, які виготовляли саме на території Польщі та України, протягом всього XVIII ст. На початку XIX ст. в Україні була введена російська золотникова система проби срібла, і самою поширеністю стає “84”. Стосовно Польщі, то на тій її території, що входила до складу Російської імперії, каратною пробою користувалися ще до 1852 р. Це ретельне пояснення щодо

цієї проби, звісно, пов'язане з встановленням можливого місця виготовлення експоната. Стосовно ж дати, то можна з впевненістю стверджувати – не пізніше 1814 р., згідно з написом, який є з боків на футлярі. З лицьового боку (звісно, він має форму серця) вигравірувано зображення восьмиконечного хреста та текст прописними літерами “Въ Память фамилії Сердце Графа Андрея Илліча Безбородка” (рис. 1). На звороті – тільки напис: “Умрѣ іюня 22 го дня 1814 го года Герцогства Варшавскаго въ Мѣстечкѣ Заркіхъ” (рис. 2). Таким чином, згідно з цим написом, футляр має стосунок до одного з представників роду Безбородьків¹.



Рис. 1. Футляр у формі серця. Лицьовий бік.



Рис. 2. Футляр у формі серця. Зворотний бік.

Цікаву інформацію про експонат дає запис в інвентарній книзі: “Медальйон-сердце срібний позолочений, з кришечкою, що прикріплена шарніром. На кришечці вушко з кільцем та запілка з гачком”. Потім ретельно наводиться зазначений вище напис на вітві з начерканим хрестом. Далі пишеться “На кришечці клеймо “11” 12”. Всередині порожньо великі сліди окису. Рештки серця, що збереглося всередині медальйона передано Ін-ту ім. Богомольця. Далі є запис про те, звідки надійшов предмет: “Від Чернігівського обл. МВС. 1951 р. Через наукового робітника Музею т. Червінкіної Н.І. Здобуто у склепі фамілії Безбородків. Склеп розібрано 1951 р.”.

Таким чином, у футлярі дійсно були залишки органічної речовини (серця), про що свідчать численні зелені плями, які

лишились до цього часу, адже експонат не реставрували жодного разу. Є незначні пошкодження і ззовні: темні плями патини, глибокі подряпини, місцями стерта позолота (рис. 3).

Залишки серця, імовірно, зберігалися на кафедрі анатомії Медичного інституту, а сам предмет було передано в Київський державний історичний музей, заїдки він і надійшов до МІКУ. На жаль, інші конкретні документи стосовно серця та експонату найти не вдалося в жодному архіві м. Києва та Чернігова.

Хто ж такий Андрій Ілліч Безбородько? Майже всім відомо його прізвище. Старовинний рід Безбородько має українське походження. Вважається, його "розпочинає" Яків Безбородько, значковий товариш Березанської сотні Переяславського полку (1724–1730 р.).² Один з його синів – генеральний суддя Андрій Якович мав двох синів – Олександра та Іллю. Перший з них – Олександр Безбородько (1747–1799) – впливова особа при дворі імператриці Катерини II, який отримав титул світлішого князя Російської імперії та чин канцлера.³ Всі його багатства після його смерті за відсутності нащадків перейшли до молодшого брата – Іллі Андрійовича (1756–1815), дійсного таємного радника, який зробив блискучу военну кар'єру. Але основна заслуга цього представника знаменитого роду – заснування в пам'ять покійного брата у м. Ніжині Гімназії вищих наук (відкрита у 1820 р.),⁴ для потреби якої він віддав свій будинок та сад. Згідно з уставом, цей учбовий заклад прирівнювався до університету. Зараз це державний педагогічний університет ім. Гоголя.



Рис. 3. Футляр у відкритому вигляді.



Рис. 4. Портрет А.І. Безбородка кисті французького художника Роберта Лефевра. 1804 р.

Саме його сином (було у нього ще й дві дочки) є Андрій Ілліч Безбородько (1783–1814), залишки серця якого були по кладені у срібний футляр (рис. 4). Він був останнім представником роду за чоловічою лінією, але, на жаль, помер у молодому віці. Про його життєвий шлях відомо небагато. Дійсний камергер і граф Андрій Безбородько⁵ брав участь у поході антифранцузької коаліції європейських держав, командував I Полтавським регулярним військово-козацьким полком. Військові дії закінчилися весною 1814 р., а влітку цього ж року він по дорозі на батьківщину помер від ран у невеличкому польському містечку Жарки (сучасне Слізельке воєводство). На відміну від батька та дядька, яких було поховано в Александро-Невській лаврі в Петербурзі, Андрія Безбородько поховали на Чернігівщині і, як виявилося, саме в Домницькому монастирі, заснованому гетьманом Іваном Мазепою у 1696 р. на місці явлення ікони Богородиці (рис. 5). Це всталося не випадково, адже відомо, що монастирем опікувалися ще генеральний суддя Андрій Якович, потім його син і батько Андрія – Ілья Андрійович Безбородько зі своєю дружиною Анною Іванівною. Останні надали кошти на відновлення монастиря, на будівництво для нього нових споруд, на виготовлення коштовного окладу для чудотворної ікони Домницької Богоматері⁶.

Однак залишалося незрозумілим, з якого розібаного у 1951 р. склепу походить цей предмет. Після вивчення фактів з життя родини Безбородько, а також ознайомлення з різноманітними джерелами, стало відомо що на задній стінці храму Різдва Богородиці – головного храму монастиря – знаходилася мармурова дошка з написом "Действительный камергер и кавалер граф Андрей Ильич Безбородко родился в 1783 г. декабря 5 д. Находясь за границей в войне с французами и командуя I Полтавским регулярным конно-козачьим полком, скончался в местечке Зарких герцогства Варшавского 1814 г. 22 июня, перевезен и погребен здесь того же года ноября 10 д."⁷.



Рис. 5. Домницький монастир
(сучасний вигляд).

Краєзнавець, журналіст та письменник Іван Корбач, вивчаючи історію Домницького монастиря, описує такий випадок: у 50-х рр. ХХ ст. храми монастиря вирішили перебудувати під госпіталь для інвалідів. Під час будівельних робіт випадково натрапили на могилу під чавунною плитою, де у зруйнованій дубовій домовині серед останків знайшли, як його називає автор “золотий” медальйон у вигляді серця, наповнений вином. Знахідку ніби-то передали в КДБ і, як вважали очевидці, вона щезла назавжди⁸. Проте виявилося, що предмет зберігся до цього часу і знаходиться в фондах Музею історичних коштовностей України. Це нагадує детективну історію зі щасливим кінцем, але не до кінця з'ясованими обставинами мандрівки самого предмету та його наповнення (фрагмента серця).

Звісно, навряд чи буде така можливість з'ясувати, кому належала ідея поховати зберегти серце окремо від тіла в спеціальному срібному футлярі, хто безпосередньо його туди поклав, здійснивши бальзамування. Але причина цієї акції зrozуміла – Андрій Безбородько був останнім представником чоловічої статі в цій родині.

На той час церква не забороняла анатомувати тіла і тим паче бальзамувати знатних осіб. Річ у тім, що прощальна процесія з небіжчиком продовжувалася тривалий час (в залежності від титулу персони), і померлого готували до неї так ретельно, як дозволяли наукові досягнення в медицині. В тогочасній Росії найкращим бальзамувальником був Ілля Васильович Буяльський⁹, родом з Чернігівської губернії (с. Вороб'ївка розташоване недалеко від родового гнізда Безбородько – Стольного). Відомо, що Буяльський бальзамував членів імператорського двору, представників аристократії, у тому числі графа Безбородька – Іллю Андрійовича та його дружину¹⁰. Можна припустити, що він бальзамував і тіло Андрія Безбородька, яке, вірогідно, спочатку привезли до Петербурга, де практикував Буяльський. Але попередньо, одразу після смерті тіло покійного, мабуть, анатомував полковий лікар, зважаючи на те, що був літній сезон, і його треба було перевезти на батьківщину. Ми бачимо, що між датою смерті – 22 червня та датою поховання – 10 листопада досить великий проміжок часу.

Стосовно серця, яке було покладене окремо в срібний футляр, наповнений вином, то, порадившись з сучасним вченим в галузі анатомії – доктором медичних наук, професором

Національного медичного університету ім. О.О. Богомольця Черкасовим Віктором Гавrilовичем, ми припускаємо, що попередньо цей орган було препаровано та висушене.

В історії є чимало прикладів поховання серця окремо від тіла. Одним з найвідоміших фактів такої традиції є історія з серцем великого польського композитора Фредеріка Шопена (1810–1849)¹¹. Відомо, що за останнім бажанням останнього, сестра Людвіка забрала серце брата в Варшаву з Парижа (там він помер). Серце привезли у кришталевій посудині зі спиртом, яку потім помістили в гарну скриньку з чорного дерева, на котрому біліло срібне серце з датою народження та смерті Шопена. Цю герметично закриту скриньку поклали в дубову шкатулку великого розміру, которую опечатали і після цього опустили у підземелля костелу Святого Хреста у Варшаві, і лише через 30 років по смерті композитора (1 травня 1879 р.) урна з його серцем була замурована безпосередньо в костелі. Цікавий факт: в тому же костелі під підлогою було вмуроване ще одне серце – якоєсі пані Гофман.

Звісно, знайти аналогії нашому експонату дуже важко. Зрозуміло, що ідея зробити футляр зі срібла саме у формі серця належала членам родини, і таку річ, которая і не вирізняється якими-то особливими художніми якостями, все одно можна вважати рідкісною. Виготовлена вона, вірогідно, була польським майстром, котрий не поставив на ній свого клейма.

І лише дуже віддаленою і за часом, і за стилем виконання можна вважати золотий релікварій з серцем герцогині британської, французької королеви Анни, жінки Людовіка XII, котра померла у 1514 р. Її поховали в усипальниці базиліки Сен-Дені, традиційному місці поховань королів та королев Франції. Але серце Анни за її власним заповітом було привезене в Нант в золотому, прикрашенному емаллю овальному релікварії. А 19 березня 1514 р. його розмістили у кармелітському склепі поряд з могилою її батьків. Потім його було перенесено в нантський собор святого Петра. Стосовно самого предмету – золотого релікварія, то він овальний за формулою і трохи нагадує серце (рис. 6). Його прикрашено емаллю та увінчано короною з лілей та конюшини. На предметі є й віршовані написи, присвячені королеві. Автором золотого витвору є придворний ювелір з Блуа, за малюнком Жана Перреала. Цікава подальша доля цього предмету та його наповнення. Згідно з наказом Конвенту, у 1792 р.

посудину з серцем викопали, серце викинули, а релікварій був конфіскований разом з церковним майном, його передали на переплавку на монетний двір. На щастя, предмет вдалося врятувати, перевезти до Парижа та зберегти в Національній бібліотеці, а в 1819 р. після реставрації повернути в Нант. Так посудина, в якій колись з знаходилося серце правительки Британії, покровительці мистецтв та музики, французької королеви Анни, кочувала по різним музеям, доки з 1896 р. наважди залишилася у музеї Добре.¹²

Дякуючи долі, зі срібним контейнером, що містив серце Андрія Безбородька, сталася зовсім інша історія: срібна річ зберігається в МІКУ, а залишки серця, можливо, ще й досі на кафедрі анатомії Національного медичного університету ім. О.О. Богомольця.

Цікава і подальша історія роду Безбородьків. Незважаючи на те, що останній представник чоловічої статі Андрій Безбородько помер, у книзі родоводу з'явився запис про те, що за вірну службу царю та батьківщині, та з поваги до благородного роду Безбородька, за наказом Імператора Олександра I, прізвище Безбородько перейшло до старшого в роду графів Кушелевих. Ним став первісток, народжений у шлюбі Любові Іллівні Безбородько з графом Григорієм Григоровичем Кушелевим – Олександр Григорович Кушелев. З 1816 р. він отримав право зватися Кушелевим-Безбородько¹³.

Не можна стверджувати, що дослідження історії срібного футляру з серцем Андрія Безбородька повністю закінчене. Є така надія, що може знайдутися конкретні документи, пов'язані з розіbrанням склепу Домницького монастиря, будівлі якого зараз недоступні, оскільки, на жаль, в них розміщено в'язницю.

Примітки:

¹ Брокгаузъ Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь – СПб., 1980. – Т. I. – С. 269.



Рис. 6. Золотий релікварій французької королеви Анни. 1514 р.

- ² Модзалевский В.Л. Малороссийский родословник. – К., 1908. – Т. 1–2. – С. 41–46.
- ³ Там само.
- ⁴ Российская родословная книга / Изд.князь Петр Долгорукий. – СПб., 1855. – Ч. 2. – С. 176–177.
- ⁵ Модзалевский В.Л. Указ.соч. – С. 45.
- ⁶ Православные русские обители. – СПб. – С. 526–527.
- ⁷ Мужские монастыри. Историко-статистическое описание Черниговской епархии. – Чернигов, 1873. – Кн. 3. – С. 235.
- ⁸ Корбач И. Домницкий монастырь. – <http://www.gorod.cn.ua/print/city887.html>.
- ⁹ Тикотин М.А. П.А. Загорский и первая анатомическая школа. – М., 1950 – С. 167.
- ¹⁰ Чистович Я.А. Библиографический очерк. Илья Васильевич Буяльский // Русская старина. – СПБ, 1876. – С. 602–603.
- ¹¹ Krzysztof Bilica. Ktokolwiek by wiedzil... // Ruch muzyczny. – Warszawa, 2008. – № 17/18.
- ¹² Анна Бретонская. – <http://ru.wikipedia.org/wiki>
- ¹³ Высочайшие повеления и указы Санкт-Петербургским военным губернаторам // Русская старина, СПб., 1872. – С. 250.

СРІБНІ НАГРУДНІ ХРЕСТИ ІЗ КОЛЕКЦІЇ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ

Християнські церковні старожитності привертали увагу істориків, меценатів та збирачів ще з XIX ст. На межі XIX та XX ст. у багатьох містах Російської імперії почали створюватися так звані “давньосховища” (“древлехранилища”) при православних церковних осередках. Сакральні пам'ятки досліджувалися, публікувалися. Найбільш популярними старожитностями були хрести. Публікувалися хрести, що перебували у храмах та монастирях, а також у складі приватних та музейних зібрань. Катеринославські пам'ятки також оприлюднювалися¹.

За радянських часів вивчення церковних пам'яток не заочувалося. До складу каталогів великих музейних зібрань і до нечисленних спеціальних праць потрапляли лише окремі, найбільш цікаві та високохудожні предмети церковного вжитку, що складали культурно-історичне надбання. Сьогодні ставро-графічні дослідження, як і дослідження інших сакральних пам'яток, проводяться широко та у багатьох напрямках². Розвідки здійснюються із залученням музейних та приватних колекцій, архівних документів, археологічних знахідок. Маємо великий корпус публікацій музейних науковців, мистецтвознавців, істориків церкви, археологів, етнографів, який використовується для атрибуції хрестів у ще не опрацьованих музейних колекціях. Однак при великій кількості праць не завжди прозорим залишається питання про місце створення тієї або іншої пам'ятки, особливо коли йдеться про нагрудні хрести XVII-XVIII ст., оскільки майже всі вони не мають клейм. Окрім того, ідентифікація таких хрестів ускладнюється їхньою величезною регіональною розпорашеністю при подібності або навіть однаковості стилістичних особливостей. Проблемним питанням часто стає і час створення пам'ятки, адже багато типів хрестів повторювалися у пізніші часи. В цій ситуації особливо актуальності набуває публікація найбільшої кількості предметів з музейних колекцій, особливо якщо вони мають легенду, підтверджену музейними документами.

Зібрання Дніпропетровського музею, з огляду на історію комплектування збірки сакральних пам'яток, є особливим. На початку XX ст. у Катеринославі, як і в багатьох інших містах

країни, було створено своєрідне давньоосковище культових предметів. Своєрідне тому, що, на відміну від інших міст, це зібрання створювалося не на базі православного церковного осередку, духовного навчального закладу, церковно-археологічного товариства або комітету, а безпосередньо на базі музею. Єпархіальний з'їзд духовенства, ухвалюючи рішення про заснування Катеринославського єпархіального зібрання (1905 р., заходи до 100-річчя Катеринославської духовної семінарії), вирішив розмістити предмети у приміщенні обласного музею, можливо, щоб заощадити на спорудженні окремої будівлі. Про цей мотив згадує у своєму листі до окружного прокурора від 17.10.1909 року Д.І. Яворницький. Він пише: “После долгого рассуждения решено было... в виду больших расходов на устройство здания и на содержание ученого лица, отказаться от мысли устройства отдельного церковного древлехраннища. Вместо того владыка и духовенство решили обратиться с просьбой... к председателю Совета музея имени Поля М.И. Миклашевскому отвести при музее особое помещение для предметов церковной старины...”³. У Катеринославському обласному музеї організовується “церковний відділ”, а до Д.І. Яворницького звертаються з проханням посприяти збиранню предметів старовини. Науковцям, зокрема самому Д.І. Яворницькому, а також В.О. Біднову, видають відкриті листи на право пошукувати та збиральницької роботи⁴. Церковне керівництво контролювало збереження предметів у “церковному відділі” музею, вимагало звітів, проводило перевірки наявності.

До історії формування колекції дрібної церковної пластики музеїні працівники вже зверталися⁵. До складу цієї колекції були залучені різноманітні за типом речі від XII до кінця XIX ст. – змійовики, хрести-мошовики, хрести нагрудні різних типів, хрести кіотні, напрестольні, ікони нагрудні та молельні, в тому числі ікони-складні, вотуми. Передбачалося створити каталог цієї колекції, який би об'єднував близько 300 одиниць. Проте сьогодні більш раціональним здається вивчення окремих однорідних пам'яток і створення спеціальних каталогів.

Срібні нагрудні хрести зафіксовані музеиною документацією хоча і не від 1849 року – часу заснування музею, – але у каталозі зібрання О.М. Поля (1893 р.), в документах архіву діловодства початку ХХ ст. вони зафіксовані. У тих випадках, коли в облікових документах немає конкретних вказівок про поход-

ження конкретного хреста, постає необхідність окреслити при наймі коло більш чи менш імовірних джерел надходження. Наприклад, є свідчення про те, що деякі з нагрудних хрестів, знайдених на території Старого Києва, були придбані Катеринославським музеєм у киянина В. Балашова⁶.

За часів існування "церковного відділу" надходили хрести з храмів Катеринославщини. Деякі речі могли бути подаровані музею самим Д. Яворницьким, який у 1887 році подорожував до Соловецького монастиря, щоб відвідати могилу Петра Калнишевського, і, певно, купував в тому числі церковні памятки⁷. Із старого музейного фонду походять старовірські хрести. Okрім тих, що зафіксовані у каталогі 1893 року, ймовірно збереглися і такі, що за музейною легендою були передані у 1919 році із зібрання катеринославського купця-старовіра П.П. Проніна⁸.

На сьогодні срібні нагрудні хрести у колекції Дніпропетровського історичного музею налічують 27 одиниць. У своїй більшості вони північноросійського походження. Це хрести XVII-XVIII ст. Кілька хрестів записані як "придбані у центральних губерніях Росії". Вони з числа предметів колекції О.М. Поля, і один хрест записаний з таким самим визначенням в інвентарній книзі за 1948 рік. Один хрест північного типу записаний в інвентарній книзі як такий, що надійшов з Новомосковська. Okремі пам'ятки мають клейма XIX ст. Це костромські клейма (міське та іменники сільських майстрів), а також, можливо, московське.

Один із хрестів, а саме дерев'яний у срібній оправі, вірогідно є чернєцьким (рис. 1). Його дуже довго носили на тілі, і очевидно, що не одна людина і не один десяток років. Рельєф різьблення настільки стертий, що Розп'яття на лицевому боці та Хрещення Господнє на зворотному ледве вгадуються. А передавалися

натільні хрести, як зазначає дослідниця пам'яток ризниці Троїцько-Сергієвої лаври Л. Шитова, від однієї людини до іншої саме ченцями. Вона доводить, що дерев'яні наперсні хрести не лежали в ризницах "мертвим тягарем", хоча саме там вони



Рис. 1. Хрест наперсний. Росія. XVII – початок XVIII ст.

збереглися б найкраще. Ймовірно, що по смерті ченця такі хрести давали при постриженні новим ченцям. Чернецькі поховання не супроводжувалися коштовностями⁹. Хрест з колекції Дніпропетровського музею походить з дореволюційної музейної збірки. Більшої інформації у музейній обліковій документації не зазначено. (Опис в інвентарних книгах, на жаль, не докладний. За скромним описом та за розмірами, цей натільний хрест підходить під зареєстрований у 1913 році в документах, що зберігаються у Відділі рукописів музею, “кипарисовий хрестик у срібній оправі”¹⁰.) Загальний вигляд і художня концепція цієї пам'ятки (хрест має просту срібну оправу і нескладне різьблення) повторюють північні російські різьблені хрести монастирської роботи. Датується хрест XVII – початком XVIII ст. На території Катеринославщини існувало сім монастирів, в тому числі Самарський військовий Пустельно-Миколаївський, так що наш дерев'яний хрест міг мати і запорізькі гілки у своїй історії.

Серед срібних нагрудних хрестів музейної збірки – три мощовики. Вони складають єдиний комплекс, який остаточно сформувався наприкінці XIX – на початку XX ст. Ці хрести потрапили до колекції не пізніше 1938 року. Кілька нагрудних хрестів потрапили до фонду дорогоцінних металів від приватних осіб у другій половині XX ст.

Розглядаючи докладніше пам'ятки музейної колекції, зазнаємо, що більшість північноросійських срібних хрестів XVII–XVIII ст. належить до типу “розквітих” (“процветших”), які мають зображення восьмиконечного хреста на Голгофі, тексти молитов, вони також прикрашені геометричним або рослинним орнаментом, вкриті емалями. Серед них вирізняються кілька різновидів.

По-перше, це хрести кінця XVII ст., чотириконечні з килеподібними або цибульчастими кінцями, з дугами у серединохресті, прикрашеними або намистинами, або гиркам, або променями (рис. 2: 1-7). На лицевому боці ці хрести мають зображення восьмиконечного Голгофського хреста – з цатою або без неї, – біля підніжжя якого зображена голова Адама. Деякі хрести з цатою не мають зображення тростини та списа. Всі хрести з цатою прикрашені кольоровими емалями, що збереглися тією чи іншою мірою. Хрести без цати мають зображення знарядь Страстей – списа та тростини. Вони не покриті емаллю, хоча високий рельєф літва і наявність резервів на розширеніх кінцях хрестів начебто передбачають таке покриття.



1



2



3



4



5



6



7

Рис. 2. 1-7 – Хрести наперсні північнослов'янського типу. XVII – XVIII ст.

Інший різновид "розквітлих" хрестів репрезентований у збірці лише одним екземпляром. Хрест початку XVIII ст. має прямі кінці та декор у вигляді подвійних волют з промінчиком (тип декору визначений дослідниками як характерний для стилю "Петровського бароко"), на лицевому боці зображеній восъмиконечний Голгофський хрест з тростиною та списом (рис. 3: 1).

Близьким до нього є інший хрест, однак він більш пишно прикрашений волютоподібними завитками та намистинами. Цей хрест датований XVII-XVIII ст. Він має типові зображення та численні написи текстів молитов з обох боків (рис. 3: 2).

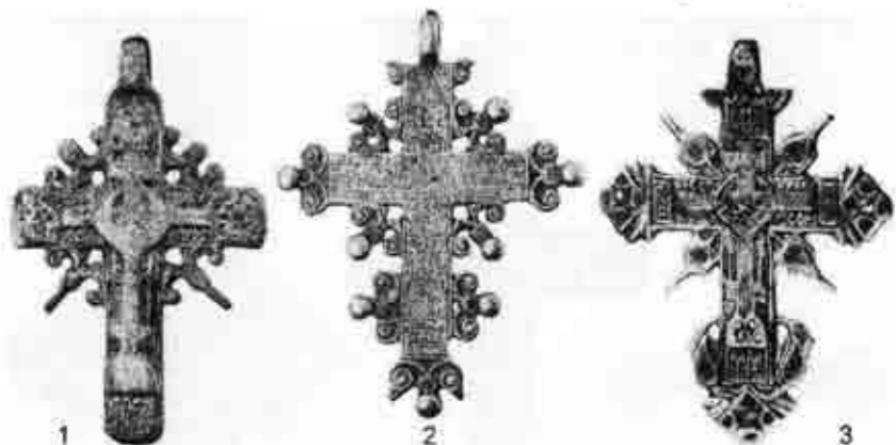


Рис. 3. Хрести наперсні: 1 – Росія, початок XVIII ст.; 2 – Росія, XVII – XVIII ст.; 3 – північна Росія, XVII – XVIII ст.

Одним хрестом представлений також різновид із ромбічними кінцями, з двома кринами, що обіймають нижній кінець, та з чотирма списоподібними променями у серединохресті. Хрест прикрашений емалями та трьома прозорими скельцями на нижньому та горизонтальних кінцях (рис. 3: 3).

Три хрести, що згідно з документами та каталогом 1893 року походять із центральних губерній Росії, зовсім різні (рис. 4). Один, датований 1750 роком, можна залучити до типу "розквітлих". Це прямий, з вузькими балками, хрест, що має кінці, розширені у вигляді прямокутних планок, які завершуються зубцями, що нагадують стилізовані рослинні елементи. На лицевому боці – рельєфне Розп'яття, на зворотному боці – гравірований напис (молитва "Да воскреснет Бог...") і дата (рис. 4: 1). Другий хрест – прямий, чотириконечний, із зображенням Голгофського хреста на лицевому боці та з квітковим орна-

ментом на звороті. З обох боків хрест прикрашений білою та чорною емаллю. У серединохресті ледве позначені коротенькі промінчики. Датується вірогідно кінцем XVIII – XIX ст. (рис. 4: 2). Третій хрест – чотириконечний, кінці розширені у вигляді трилистників. По периметру хрест обрамлений стилізованими променями сяйва у вигляді трикутних пучків. У серединохресті розміщені дрібненькі подвійні волюти з промінчиками, ледве помітні, – такий собі “спогад” про оздоблення початку XVIII ст. Хрест не має зображенень. Лише на верхньому кінці гравіроване зображення Всевидящого Ока, на кінцях перекладини – напис “ІС ХС”. Зворотний бік гладкий. Відливка хреста не якісна. Взагалі, предмет дуже затертий (рис. 4: 3).

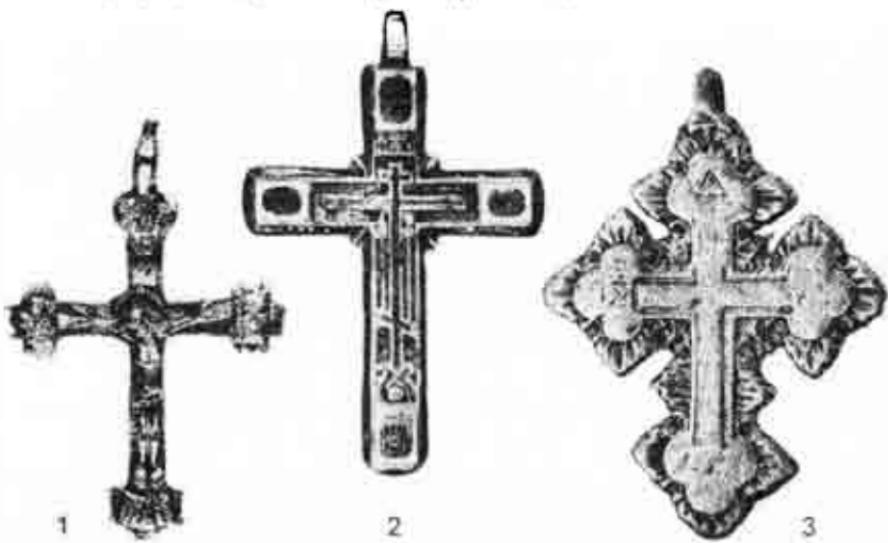


Рис. 4. Хрести наперсні. Центральна Росія. 1 – 1750 р.; 2 – XVIII–XIX ст.; 3 – XIX ст.

Старовірські срібні хрести у зібранні музею репрезентовані в основному типом так званим “з листвою” XVIII–XIX століть. Три такі хрести входили до зібрання О.М. Поля і походять з розкопок Старого Києва (рис. 5). Один з цих хрестів прикрашений трьома річковими перлинками (рис. 5: 2). Таке оздоблення було поширене у північних ливарних центрах. Інші хрести подібного типу виготовлені у сільських майстернях Костромської губернії. Один хрест, однак, міг бути виготовлений у Москві: іменник майстра на вушку хреста прийшовся на отвір, і літери можна прочитати як “АГ” (А. Постников, власник фабрики у Москві) або як “АГ” (іменник одного з сільських костромських майстрів).

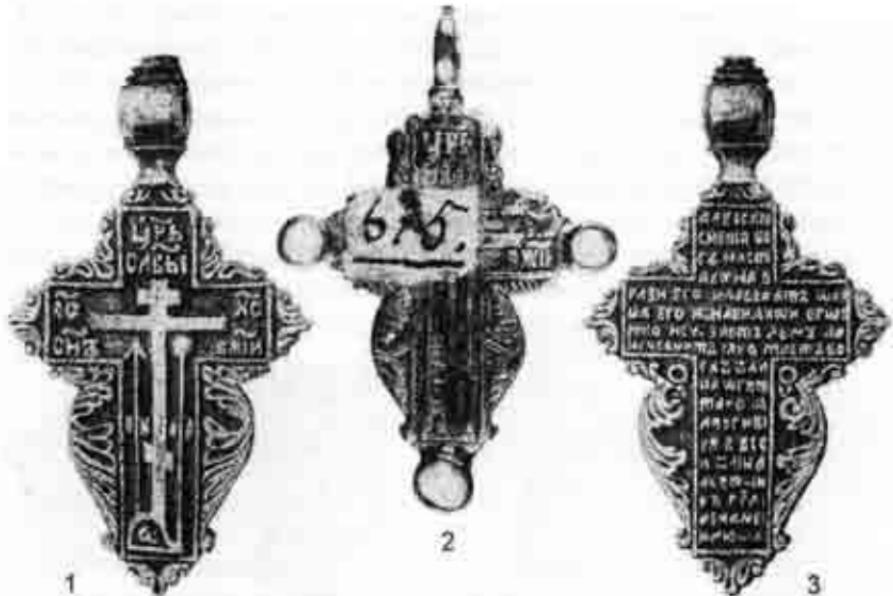


Рис. 5. Хрести натільні. Північ Росії. Центральна Росія. XIX ст.

Два хрести також залучені нами до групи старовірських. Це прямі прості тильники. Один з них з широкими кінцями (рис. 6: 1). Цей тип з'явився іще у XVI ст., і така форма хреста дожила у старовірів до XX ст. Наш хрест вірогідно XIX ст. Він придбаний у 1982 році у Дніпропетровського колекціонера Михайла Карасьова. На лицевому боці – звичне зображення восьмиконечного Голгофського хреста з відповідними написами, на звороті текст молитви "Кресту Твоему покланяємся...". Має масивне вушко. Другий – з більш тонкими кінцями, на звороті розміщений текст молитви "Да воскреснет Бог...". Хрест також XIX ст., має пробірне клеймо "84", але міський герб не читається.

Джерела надходження старовірських хрестів окреслені вище. Взагалі, Катери-



Рис. 6. Хрест натільний. Центральна Росія. XIX ст.

нословінська не стала тим місцем, куди міграція старовірів була особливо інтенсивною. Проте купецький бізнес і купецький капітал (а серед купецької верстви було багато старовірів) тут були присутні. Окрім того, подібного типу хрестики виготовлялися у величезній кількості і могли продаватися усім бажаючим. Знахідки старовірських хрестів продовжуються на Дніпропетровщині і тепер, їх дають в тому числі археологічні розвідки¹¹.

Наймолодший у музейній колекції срібних нагрудних хрестів – це маленький натільний хрестик, виготовлений майстром І.П. Козіним у с. Красне, він має пробірне клеймо після 1908 року.

Окремо у збірці стоять три мощовики, що вміщені у скриньку-ставротеку (рис. 7). Один з хрестів має клеймо петербурзької майстерні Федора Ручи 1888–1908 р. Його форма повторює форму мощовиків XVII–XVIII ст. з трилисними розширеннями кінців, однак він більш видовжений (вертикальна нижня балка довша). Хрест має традиційні зображення: восьмиконечний Голгофських хрест на лицевому боці та текст молитви “Да воскреснет Бог...” на зворотному. Має позолочену поверхню. Характер оздоблення, хоча він і доволі схематичний, вказує на вплив стилю модерн на художнє вирішення навіть при створенні предметів церковного вжитку (рис. 8).



Рис. 7. Ставротека з трьома мощовиками. XIX – початок XX ст.



Рис. 8. Хрест-мощовик. Петербург. Майстерня Ф. Ручи. 1888–1908 рр. Із ставротеки.

Другий хрест також повторює давню форму південних мощовиків – він має розширені назовні кінці. На лицевому боці хреста – гравироване зображення Розп'яття. На зворотному боці зображена Божа Мати на зристі з згорнутими на грудях руками. Над її головою, замість німбу або сяйва, розміщено сім зірочок. Символіка зображень, що згадуються у Святому Письмі,

визначає сім золотих зірочок як знак духу пізнання¹². Угорі на верхньому кінці хреста – зображення Святого Духа у вигляді голуба у сяйві, на раменах хреста літери "МР" та "ӨУ", вміщені всередину лаврових віночків. Зображення на зворотному боці хреста можуть бути визначені, можливо, як Благовіщення (руки Богородиці згорнуті у жесті покори), а можливо, і як Зішестя Святого Духа (хоча в цьому разі мали бути присутні постаті апостолів). Деталі художнього оздоблення, зокрема цілком ампірні лаврові гілочки, дають підставу визначитися з художніми уподобаннями майстра-гравера, а можливо, і з панівним стилюзовим контекстом, у якому створювався цей хрест. Хрест не має клейм, але, беручи до уваги характер зображень, слід відсунути дату виготовлення цієї пам'ятки (від дати попереднього хреста) принаймні до середини XIX ст. (рис. 9).

Третій хрест прямий. Має позолочену поверхню. На лицевому боці розміщене Розп'яття, на зворотному – Богородиця з Немовлям, зображена на зристі. З обох боків хреста на верхньому кінці розміщена хрещата квітка, а на раменах – серафими. Загалом, зображення грубі, спрошені. На лицевому боці – хвиляста смуга, що з'явилася, імовірно, замість належних написів.



Рис. 10. Хрест-мошовик. ХІХ ст. Із ставротакі.

Всі три хрести у ставротеї не мають написів про вміст ковчегів. У першому хресті воскоподібною масою залигі шість часточок святих (і сам ковчег зсередини розділений металевими



Рис. 9. Хрест-мошовик. Середина XIX ст. Із ставротакі.

Очевидно, що хрест виготовлений не професійним майстром-ювеліром. Складно припустити, що це могло бути роботою народного ремісника, коли йдеться про виготовлення мошовиків. Так що питання про місце створення та датування третього хреста залишається відкритим (рис. 10).

перегородками на шість відділень), у другому хресті міститься дерев'яний невеличкий тонкий хрестик, також залитий воском, у третьому – теж одна святыня.

Говорячи про срібні хрести із зібрання Дніпропетровського музею, маємо сказати, що вони є різноплановими за хронологією та місцем виготовлення і побутування, а також за художнім рівнем виконання. Огляд колекції також доповнює інформацію про регіональне розповсюдження різних видів цих пам'яток.

Примітки:

- ¹ Филимонов Г. Описание памятников древности церковного и гражданского быта Русского музея П. Коробанова. – М., 1849; Каталог христианских древностей, собранных московским купцом Н.М. Постниковым. – М., 1888; Леопардов Н., Чернев Н. Сборник снимков с предметов древности, находящихся в г. Киеве в частных руках. – К., 1891. – Вып. 3 и 4; Каталог коллекции древностей А.Н. Поль в Екатеринославе. – К., 1893. – Вып. I.; Собрание Б.И. и В.И. Ханенко. Древности русские. Кресты и образки. – Вып. I. – К., 1899; Вып. II. – К., 1900; Машуков В. Материалы к изучению церковной старины Украины. – Харьков, 1905; Эварницкий Д.И. Отчет Екатеринославского областного музея имени А.Н. Поля. 1905 – 1906 р. – Екатеринослав, 1907; Каталог Екатеринославского областного музея имени А.Н. Поля. Археология и этнография. – Екатеринослав, 1905 и 1910; Каталог собрания древностей графа А.С. Уварова, отд. VIII – XI. – М., 1908.
- ² Боброва А.И. Нательные кресты Тискинского могильника // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2004. – № 4 (20). – С. 107–115; Гнутова С.В., Зотова Е.Я. Кресты, иконы, складни. Медное художественное литье XI – начала XX века. Из собрания Центрального музея древнерусской культуры и искусств имени Андрея Рублева. – М.: ИНТЕРБУК – БИЗНЕС, 2000; Ставрографический сборник. Книга II: Крест в Православии. Сб. статей. – М.: Изд-во Московской Патриархии; изд-во “Древлехранилище”, 2003; Ставрографический сборник. Книга III: Крест как личная святыня. Сб. статей. – М.: Изд-во Московской Патриархии; изд-во “Древлехранилище”, 2005; Федоров Ю.А. Образ креста. История и символика православных нагрудных крестов. – СПб., 2000
- ³ Дніпропетровський історичний музей (далі – ДІМ). – Арх – 1547/в.
- ⁴ ДІМ. – Арх – 1547/в.
- ⁵ Фоменко І.А., Шамрай Г.Ф. Дрібна церковна пластика в зібранні Дніпропетровського історичного музею ім. Д.І. Яворницького (XII –

XIX ст.) // Музей на межі тисячоліття: минуле, сьогодення, перспективи. – Дніпропетровськ: Вересень, 1999. – С. 95 – 97.

⁶ Там само.

⁷ Там само.

⁸ Там само.

⁹ Шитова Л. Наперсные кресты из ризницы Троице-Сергиевой лавры // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. – 2007. – № 4 (46). – С. 42 – 47.

¹⁰ Книга поступлений экспонатов за 1908 – 1921 гг. – ДІМ. – Відділ рукописів. – Кор. 94, П. 21. – С. 482, № 873.

¹¹ Векленко В.О. Колекція натільних хрестів з території Богородицької фортеці // Проблеми археології Подніпров'я. Міжвузівський збірник наукових праць. – Дніпропетровськ: РВВ ДНУ, 2002.

¹² Православные иконы / Автор-составитель Наталия Будур. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2006.

БИБЛЕЙСКИЙ СЮЖЕТ АКЕДАТ ИЦХАК В ДЕКОРАТИВНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ПАМЯТНИКОВ ЕВРЕЙСКОГО ЦЕРЕМОНИАЛЬНОГО ИСКУССТВА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ МИДУ

В Музее исторических драгоценностей Украины представлена уникальная коллекция памятников еврейского церемониального искусства. Созданные руками серебряных дел мастеров предметы иуданки открывают целый мир ярких символов, разнообразных глубинных сюжетов, которые отражают вечный дух Торы.

Фундаментом для создания и развития традиции в еврейском искусстве является Пятикнижие Моисеево¹. Один из важнейших и основополагающих сюжетов Библии – история Жертвоприношения Авраама, или, как принято называть в еврейской традиции, акедат Ицхак (связывание Исаака).



Рис. 1. Жертвоприношение Авраама. Гравюра на дереве.
Юлиус Шнорр фон Карольсфельд.

Акедат Ицхак — один из распространенных и любимых сюжетов библейской истории (рис. 1, 2), ставший источником вдохновения для философов, художников, скульпторов, ювелиров.

В двадцать второй главе книги Бытие (Брейшит, 22) сказано: "И Он сказал: "Возьми сына твоего, единственного твоего, которого ты любишь, Ицхака, и пойди в страну Мория, и принеси его там во всесожжение на одной из гор, о которой скажу тебе". И встал Авраам рано утром, и оседлал осла своего, и взял с собой двух отроков своих и сына своего Ицхака, и наколол дров для жертвы всесожжения, и встал, и пошел на место, о котором сказал ему Всесильный. На третий день поднял Авраам глаза свои и увидел это место издали. И сказал Авраам своим отрокам: "сидите здесь при осле, а я и этот отрок пойдем вот туда и поклонимся, и возвратимся к вам". И взял Авраам дрова для жертвы всесожжения, и положил на Ицхака, сына своего, а в руку взял огонь и нож, и пошли оба вместе. И сказал Ицхак Аврааму, отцу своему, говоря: "Отец мой!". И сказал тот: "Вот я, сын мой!". И сказал он: "Вот огонь и дрова, где же ягненок для жертвы всесожжения?" И сказал Авраам: "Всесильный усмотрит себе ягненка для жертвы всесожжения, сын мой". И пошли оба вместе. И пришли на место, о котором сказал ему Всесильный. И построил там Авраам жертвенный, и разложил дрова, и связал Ицхака, сына своего, и положил его на жертвенный, поверх дров. И простер Авраам руку, и взял нож, чтобы зарезать сына своего. Но ангел Бога воззвал к нему с неба и сказал: "Авраам, Авраам!". И он сказал: "Вот я!". И сказал тот: "Не заноси руки твоей на отрока и не делай ему ничего; ибо узнал уже я теперь, что ты боишься Всесильного, когда ты не щадил своего сына, твоего единственного, ради меня". И поднял Авраам глаза свои



Рис. 2. Иоанн Георг Пинзаль.
Жертвоприношение Авраама. Скульптура.
Дерево, позолота. Львовская картинная
галерея (собор Кларисок).

и увидел – вот ягненок, сзади зацепившийся рогами своими в чаше; и пошел Авраам, и взял ягненка, и принес его в жертву всесожжения вместо сына своего... И возвзвал ангел Бога вторично к Аврааму с неба и сказал: “клянусь собой, сказано богом, что так как ты совершил это дело и не щадил сына своего единственного, то я благословлять буду тебя, и весьма умножу потомство твое, как звезды неба...”².

Еврейская традиция рассматривает акеду как высокий образец преданности Богу, как символ готовности к самым тяжелым жертвам во имя верности воле Божьей³.

“Земля Мория”, упоминаемая в рассказе об акеде, отождествляется в иудаизме с горой Мория в Иерусалиме, на которой несколько веков спустя Соломон построил Храм (II Хр. 3:1)⁴.

Акеда занимает особое место в обрядовой сфере жизни еврейского народа. Мишна⁵ (Та‘ан. 2:4) свидетельствует о том, что уже ко времени ее составления тема акеды была представлена в молитве, читавшейся в дни постов. Талмуд⁶ (Мег. 31а) предписывает, осуществляемое по сей день, чтение по свитку Торы рассказа об акеде из книги Бытие на Рош-ха-Шана (новый год) и толкует обычай трубить в шофар (изготовляемый из рога барана) в Рош-ха-Шана как напоминание о том, что овен был принесен в жертву вместо Исаака (РхШ. 16а). Тема акеды развивается также и в ряде агадических рассказов⁷.

В европейской религиозной философии акеда явилась предметом многих и разнообразных толкований. Филон Александрийский⁸ видел в акеде деяние, вызванное лишь любовью к Богу. Согласно Маймониду⁹, Бог, повелев Аврааму принести Исаака в жертву, желал не испытать Авраама, а создать эталон человеческой любви к Богу и преданности человека Божьей воле. По Нахманиду¹⁰, Бог знал, как поступит Авраам, однако для самого Авраама испытание было настоящим, так как он не знал, как поступит Бог¹¹.

В хасидизме¹², в частности в книге Зохар¹³, акеда рассматривается как своего рода катализатор, который приводит в движение сложный процесс гармонизации Божественного милосердия, которое олицетворяет Авраам, и Божественной силы, воплощенной в Исааке. Оба эти начала соединяются в сыне Исаака – Иакове, родоначальнике двенадцати колен Израилевых. Различные толкования акеды, основанные также на понимании ее как феноменализации любви человека к Богу и готовности следовать воле Его, дают выдающиеся представители хасидизма¹⁴.

Декоративно-композиционное и образное отражение акеды достаточно часто встречается на церемониальных предметах. Ярким подтверждением этому являются ритуальные изделия, подаренные евреями в связи с радостными или печальными событиями в их жизни с благодарением Всевышнему, синагогам и молитвенным домам Волыни, Галиции, Подолии – регионе, где было велико влияние хасидизма в восемнадцатом – девятнадцатом веках.



Рис. 3. Корона Торы (ДМ-7263), середина XVIII века, Галиция.

там в иудаике. Мастер гармонично соединил пышную декоративность с общей формой предмета. Это изделие ювелирного искусства отличается изысканной монументальностью формы, смелым композиционным замыслом и динамизмом. Доминирующий барочный характер декора соединен с рокайлями. Мастер позаботился о четкости композиций, сдержанности пропорций, которые соединены с насыщенным декором из цветов, гирлянд, корзинок, плодов, акантовых лент.

Памятники еврейского золотарства, связанные с акедой, можно разделить на две группы: изделия, в декоративное пространство которых включена многофигурная композиция, отражающая историю жертвоприношения, и изделия, имеющие образную связь с этим сюжетом. Следует отметить, что этот сюжет известен как на предметах имеющих непосредственное отношение к свитку Торы, так и на тех, которые используются в праздники годового цикла.

Прежде всего, следует обратить внимание на корону Торы (ДМ-7263, рис. 3, 4)¹⁵, сделанную в середине XVIII века на территории современной Украины, в Галиции. Корона принадлежит к оригинальным самобытным предметам

Особенный интерес представляет нижний ярус короны, декоративно-композиционное пространство которого отражает историю еврейского народа в образах выдающихся библейских личностей. На короне изображены праотцы: царь Давид, царь Соломон, пророк Моисей, первосвященник Аарон, Иаков – родоначальник двенадцати колен Израиля. И как свидетельство высочайшей веры и любви к Всевышнему, на короне представлен библейский сюжет "акедат Ицхак" в виде изображения Авраама, заносящего нож над связанным Исааком, лежащем на жертвенике. Изображения патриархов придают изделию особую важность и ценность, несмотря на некоторую наивность манеры технического исполнения иконографии и одежд, отображают глубинную мудрость¹⁶.

Память об испытании веры Авраама и Исаака является основной идеей в праздник Йом-Кипур – Судные дни, дни искупления и очищения, покаяния. Согласно традиции Всевышний оказывает свою милость в прощении грехов в эти дни. "Ибо в сей день очищают вас, чтобы сделать чистыми от всех грехов ваших, чтобы вы были чисты перед лицем Господним..." (Левит 16:30). "И да будет сие для вас вечным постановлением: очищать сынов израилевых от всех грехов их однажды в году" (Левит 16:34)¹⁷.

В Йом-Кипур многие евреи придерживаются обычая надевать белые одежды как символ чистоты. Некоторые одевают белый "китл" – халат, напоминающий саван, одеваемый на умерших, чтобы побудить себя к раскаянию.

Белые одежды подвязывали поясом с пряжкой. Пряжки делали прямоугольными или квадратными, двучастными, с профилирующим округлым, волнистым краем. Характерной чертой их декоративного пространства было изображение сцены



Рис. 4. Фрагмент короны Торы (ДМ-7263).

жертвоприношения Авраама, которая выражала преданность воле Бога в соединении с верой в его доброту и милосердие. Композиция "акедат Ицхак" заполняет декоративное поле пряжки (ДМ-7398, рис. 5, 6)¹⁸ из собрания МИДУ.



Рис. 5. Пряжка (ДМ-7398) 1818 г. Львов

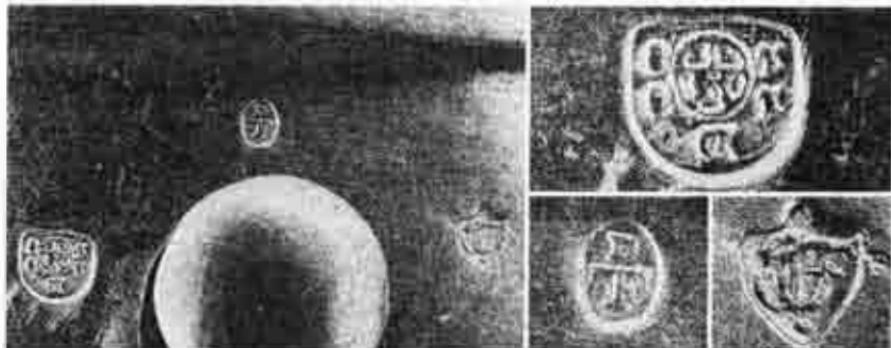


Рис. 6. Клейма на пряжке (ДМ-7398)

Пряжка (113×66 мм, серебро 800') имеет прямоугольную форму, фигурные левую и правую стороны, сделана львовским мастером в техниках ковки, чеканки, гравировки. О месте изготовления свидетельствуют клейма: клеймо Львова 1814–1866, клеймо львовского пробирного управления, клеймо мастера (не идентифицировано). Вся композиция окантована лентой с гра-

вированной надписью на иврите: "Но Ангел Господень возвзвал к нему с неба и сказал: Авраам! Авраам! Он сказал: вот я. Ангел сказал: не поднимай руки твоей на отрока и не делай над ним ничего, ибо теперь Я знаю, что боишься ты Бога и не пожалел сына твоего, единственного твоего для Меня" (Бытие 22:11–12)¹⁹.

Традиция украшать пояса серебряными пряжками, видимо, особенно популярной была в Галиции, так как большинство пряжек, известных нам, имеют городское клеймо Львова или других городов Австро-Венгерской империи²⁰.

На исходе субботы с появлением звезд на небе евреи совершают особенный обряд, который называется "хавдала" (в переводе с иврита – разделение), символизирует расставание – переход от особенной праздничной субботней атмосферы к будням. В прощальной молитве, которая отделяет субботу и праздники от будничных дней, неотъемлемым атрибутом является специальная емкость для ароматических веществ – бсамим.

Образное отражение акеды воплощено в бсамиме (ДМ-7300, рис. 7)²¹ в виде скульптурной фигурки баранчика под цветущим кустом. Этот бсамим сделан на территории Российской империи в середине XIX в. из серебра 800°, о чем свидетельствует клеймо пробы серебра – 84 в прямоугольном щите²².

Разнообразие технических приемов использовал мастер при его изготовлении: ковка, пайка, чеканка, гравировка, резьба, литье, золочение, огранка. Емкостью для благовоний служило туловище животного со съемной головой. Все детали тщательно проработаны, особенно шерсть на туловище баранчика, рога, прожилки на листочках. Баранчик и куст зафиксированы на подвижной подставке в виде Х – образной перекладины, закрепленной на двух пластинчатых тонких перекладинах, на которых крепятся пластинчатые колеса.



Рис. 7. Бсамим (ДМ-7300), середина XIX века, Российская империя.

Стилизованный куст образован семью ветками с листочками. Центральная имеет трубчатый стебель, который расширяется книзу, на вершине – цветок, образованный большой (Д – 37 мм) непрозрачной круглой граненой вставкой стекла зеленого цвета в ажурном серебряном обрамлении. К центральной ветке припаяны шесть веточек с листьями (6–8 на каждой). На вершинах веточек – стилизованные цветы, сердцевины которых образованы гранеными вставками стекла (три желтого цвета в высоких кастах из стилизованных трилистников и круглыми лепестками, одна синего цвета в высоком глухом касте с лепестками трилистниками). Цветы зафиксированы на вершинах веточек, на подвижных спиральках, позволяющих создавать впечатление динамики, напоминающее покачивание цветов при дуновении ветра. На вершинах трех веточек куста – птицы (одна – с раскрытыми крыльями, две – с прижатыми) на спиральках, при движении которых создается впечатление полета птичек.

Оригинальное конструктивное решение позволяет при механическом толчке приводить изделие в движение, при котором появляется возможность более ярко ощущать запах благовоний и видеть движение цветов и птиц. Возможно, с помощью подвижных элементов ювелир рассчитывал привлечь внимание детей, принимавших участие в семейном празднике, сделать для них субботний ритуал еще более занимательным, наглядно напомнить рассказ об испытании веры Авраама, Исаака и появлении агнца, которым Всеышний заменил жертву Авраама: “И поднял Авраам глаза свои и увидел – вот ягненок, сзади зацепившийся рогами своими в чаше; и пошел Авраам, и взял ягненка, и принес его в жертву всесожжения вместо сына своего...”²³.

Жертвоприношение Авраама – сюжет необычайной глубины, сюжет который есть, был и будет актуальным во все времена для иудеев, христиан, мусульман.

В христианской традиции жертвоприношение Авраама рассматривается как предсказание мученичества Христа, Который, будучи сыном Божиим, отдан был Своим Отцом на крестную смерть, в жертву за грехи всех людей. Исаак в глазах христиан, является прообразом Спасителя за две тысячи лет до Рождества Христова. Он так же, как Иисус Христос, безропотно шел на место жертвы. Как Иисус Христос нес на Себе крест, так и Исаак на себе нес дрова для жертвоприношения²⁴. Господу угодно было испытать Авраама, дабы он мог явить всему миру, на все

последующие времена, разительнейший пример силы веры. Гора Мория после этих событий была названа "Иегова-ире" ("Господь усмотрит"), указывая, как бы в пророческом духе, на ту великую жертву, которая, по исполнении времен, должна быть принесена на том же месте за грехи всех людей. "Авраам отец ваш, говорил однажды Спаситель неверующим Иудеям, рад был увидеть день Мой, и увидел и возрадовался" – сказано в святом благовестовании от Иоанна (Ин 8:56)²⁶. Под днем разумеют все время явления Христа во плоти, провидя которое Авраам возрадовался, что от него и его потомства произойдет Спаситель²⁶.

Испытание веры требовалось также и для Исаака, и не только веры, но и его терпения и покорности, чтобы укрепить его на грядущие испытания. В тридцатисемилетнем возрасте у Исаака умерла мать его Сарра (Быт 23:1–2)²⁷.

Сюжет библейской истории жертвоприношение Авраама часто встречается в декоре православных храмов (рис. 8).

В мусульманской традиции история акеды излагается в Коране (37, 100–106)²⁸. Отличительной особенностью является то, что имя сына Ибрахима (Авраама) не названо и под этим персонажем подразумевается Исмаил²⁹.

Пятикнижие Моисеево преисполнено захватывающими повествованиями, сюжеты которых вдохновляли многие поколения мастеров творить и создавать произведения искусства, напоминающие о законах жизни, позволяющие людям быть в радости.

Пять книг Торы, данные Всевышним Моисею на горе Синай, хранят древнюю историю еврейского народа, содержат каноны веры, устанавливающие для человека нормы поведения, в значительной мере определяющие его поступки и характер отношений между людьми, направляющие в верное русло



Рис. 8. "Жертвоприношение Авраама" – фрагмент настенной росписи Троицкой Надвратной церкви Свято-Успенской Киево-Печерской Лавры.

человеческие мысли, мечты и желания – к осуществлению замысла всего Творения, заложенного в Торе³⁰.

Тема данного исследования выбрана не случайно и дала возможность получить ответ на очередное “почему?”. В очередной раз получено подтверждение тому, что в искусстве, связанном прямой нитью с человеком, его миром видимым и не видимым, отражается “характер и форма взаимоотношений между миром и Творцом”³¹.

Примечания:

- ¹ Пятикнижие – *תורה ועשרת הסופים* – хамиша хумшай Тора, буквально "пять разделов Торы", – *תורה ספרא ועשרה* – хамешет сифреи Тора, буквально Пять книг Торы, или *שָׁמֶן* – хуммаш), так называемый Моисеев закон, – пять первых книг канонической еврейской Библии (Бытие, Исход, Левит, Числа и Второзаконие), в совокупности образующие ее первую часть – Тору. КЕЭ. – Т. 6. – Кол. 917–928.
- ² Тора. Под ред. Г. Брановера. – Иерусалим: Шамир, 5753/1993. – С. 110–111.
- ³ Краткая еврейская энциклопедия. – Т. 1. Акада. – Иерусалим, 1994.
- ⁴ Святе письмо Старого та Нового Завіту. II Хроніки 3:1. – Українське Біблійне Товариство. – 1992.
- ⁵ Мишна (*מִשְׁנָה*, мн. число *מִשְׁנָה*, мишнайот; на арамейском языке *אַתְּנִינְתָּה מִשְׁנָה*, матнита), собрание Устного Закона, включающее Мидраш, Галаху и Аггаду, составленное таннаями; древнейшая часть Талмуда. КЕЭ. – Т. 5. – Кол. 382–389.
- ⁶ Талмуд – (*תַּלְמוּד*, "учение"), свод правовых и религиозно-этических положений иудаизма, охватывающий Мишну и Гемару в их единстве. Талмуд – уникальное произведение, включающее дискуссии, которые велись на протяжении около восьми столетий законоучителями Эрец-Исраэль и Вавилонии и привели к фиксации Устного Закона. КЕЭ. – Т. 8. – Кол. 706–736.
- ⁷ Аггада – (*אַגָּדָה*, или *Хагада*, *הַגָּדָה*, "повествование"), часть Устного Закона, не входящая в Галаху, то есть не имеющая характера религиозно-юридической регламентации. Аггада включает притчи, легенды, сентенции, проповеди, поэтические гимны народу Израиля и Святой земле, философско-теологические рассуждения и т. п. КЕЭ. – Т. 1. – Кол. 39–41.
- ⁸ Филон Александрийский (также Филон Иудейский; родился, предположительно, в 25 г. до н. э. – умер, по-видимому, в 50 г.), еврейско-эллинистический философ. В сочинениях на библейские темы Филон Александрийский толкует библейское законодательство и

предлагает аллегорические философские интерпретации Пятикнижия. КЕЭ. – Т. 9. – Кол. 93–96.

⁹ Маймонид – (Моше бен Маймон, известен в еврейских источниках как מִזְמָנִיד, Рамбам – акроним от словосочетания раббену Моше бен Маймон; 1135, по собственному свидетельству в конце комментариев к Мишне – 1138, Кордова, – 1204, Фостат), крупнейший раввинистический авторитет и кодификатор Галахи, философ, ученый и врач; самый прославленный ученый послеталмудической эпохи. КЕЭ. – Т. 5. – Кол. 36–46, Исп. кол. 1–6.

¹⁰ Нахманид – (Nahmanides; Моше бен Нахман, именуется также Нахмани или, чаще, Рамбан, רַמְבָּן – акроним словосочетания рабби Моше бен Нахман; 1194, Жерона, – 1270, Акко), талмудист и галахист, библейский экзегет, каббалист, философ, поэт и врач. КЕЭ. – Т. 5. – Кол. 640–645.

¹¹ Краткая еврейская энциклопедия. – Т.1. Акеда. – Иерусалим, 1994.

¹² Хасидизм – (חַסִידִים, хасидут, благочестивый), широко распространенное народное религиозное движение, возникшее в восточноевропейском иудаизме на землях Подолии во второй четверти XVIII в. и существующее поныне. Хасидизм дал начало общинам, во главе которых стоят цаддики. КЕЭ. – Т. 9. – Кол. 671–695.

¹³ Зохар (צְהָרָא; полное название “Сефер Ха-зоХар”, “Книга сияния”), основное произведение в корпусе каббалистической литературы. ЗоХар является мистическим комментарием (мидраш) к Торе (деление комментария соответствует еженедельным чтениям Торы), перемежающимся более или менее пространными отступлениями, которые содержат поучения, предания (в основном о рабби Шим'оне бар Иохая и его сподвижниках), различные рассуждения и т.п. Зохар представляет собой написанное по-арамейски изложение высказываний, афоризмов и притч рабби Шим'она бар Иохая (2 в. н.э.) и его ближайших учеников, относящихся к периоду, когда он в течение 12 лет скрывался от преследований римлян. Однако критическое исследование текста книги показывает, что его основную часть написал между 1270 г. и 1300 г., по всей вероятности, испанский каббалист Моше бен Шем Тов де Леон (умер в 1305 г.) и опубликовал ее по частям. ЗоХар оказал огромное влияние на развитие каббалы, на все мистические течения в иудаизме и на духовную жизнь еврейства вообще, что видно, в частности, по обилию экзегетической литературы и руководств к изучению книги Зохар. Полное издание Зохар в 22 томах с переводом на иврит и текстовыми вариантами было подготовлено Иехудой Ашлагом (Ба'ал Хасулам; 1884?–1954) и вышло в свет в Иерусалиме в 1945–58 гг. КЕЭ. – Т. 2. – Кол. 568–569.

- ¹⁴ Краткая еврейская энциклопедия. – Т. 1. Акада. – Иерусалим, 1994.
- ¹⁵ Thora und Krone. – Wien, 1993; Varshavskaya M., Volkovinskaya Y., Poloznova V., Romanovskaya T., Starchenko Y. Treasures of the Torah. – Milano, Italy, 2000; Romanovskaja T., Volkovinskaja E. L'argenterie sacrale juive des collections du musée trésors historiques D'Ukraine du XVIII-e siècle au début du XX-e (histoire, traditions, vestiges) // Tresors d'Ukraine. – Luxembourg, 1997. – P. 50–57, 146–193.
- ¹⁶ Романовська Т.Ю. Унікальна корона вісімнадцятого століття з колекції МІКУ// Музейні читання. Матеріали наукової конференції 2007 р. – К., 2008. – С. 216.
- ¹⁷ Святе письмо Старого та Нового Завіту. Левит 16:30–34 / Українське Біблійне Товариство. – 1992.
- ¹⁸ Judaica. Juutalaisten katketyt aarteet. Jewish hidden treasures. Suomi. – Finland, Turku, 1991; Varshavskaya M., Volkovinskaya Y., Poloznova V., Romanovskaya T., Starchenko Y. Treasures of the Torah. – Milano, Italy, 2000; Thora und Krone. – Wien, 1993; Romanovskaja T., Volkovinskaja E. L'argenterie sacrale juive des collections du musée trésors historiques D'Ukraine du XVIII-e siècle au début du XX-e (histoire, traditions, vestiges) // Tresors d'Ukraine. – Luxembourg, 1997. – P. 50–57, 146–193.
- ¹⁹ Святе письмо Старого та Нового Завіту. Бытие, 22 / Українське Біблійне Товариство. – 1992.
- ²⁰ Романовская Т.Е. „Грозные дни”: традиция и ритуальные предметы // Музейні читання. Матеріали наукової конференції 1999 р. – К., 1999. – С. 108–113; Ewa Martyna. Judaica w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. – Warszawa, 1993; Chaya Benjamin. The Stieglitz Collection Masterpieces of Jewish Art. – Jerusalem, 1987.
- ²¹ Judaica. Juutalaisten katketyt aarteet. Jewish hidden treasures. Suomi. – Finland, Turku, 1991; Varshavskaya M., Volkovinskaya E., Poloznova V., Romanovskaya T., Starchenko Y. Treasures of the Torah. – Milano, Italy, 2000; Thora und Krone. – Wien, 1993; Romanovskaja T., Volkovinskaja E. L'argenterie sacrale juive des collections du musée trésors historiques D'Ukraine du XVIII-e siècle au début du XX-e (histoire, traditions, vestiges) // Tresors d'Ukraine. – Luxembourg, 1997. – P. 50–57, 146–193.
- ²² М.М. Постникова-Лосева, Н.Г. Платонова, Б.Л. Ульянова. Золотое и серебряное дело XV – XX вв. – М., 1983. – С. 148, № 12.
- ²³ Святе письмо Старого та Нового Завіту. Бытие, 22 / Українське Біблійне Товариство. – 1992.
- ²⁴ Закон Божий. – 1966., С. 145–147.

- ²⁵ Библейская Энциклопедия. Жертвоприношение Авраама. Труд и издание Архимандрита Никифора. Москва. 1891. (Репринтное издание 1990 г.).
- ²⁶ Благовестник, или Толкование блаженного Феофилакта, Архиепископа Болгарского. – Т. 2. – К., 2006. – С. 140.
- ²⁷ Святе письмо Старого та Нового Завіту. Історія, 22 / Українське Біблійне Товариство. – 1992; Библейская Энциклопедия. Жертвоприношение Авраама / Труд и издание Архимандрита Никифора. – Москва, 1891. (Репринтное издание 1990 г.).
- ²⁸ Коран. Сура 37 – Стоящие в ряд. Аяты 100 – 110. – М., 1990. – С. 368.
- ²⁹ Исмаил – первый сын Авраама и наложницы-египтянки Агарь, который после рождения Исаака был изгнан в пустыню. Согласно Библии, от Исмаила произошла группа кочевых племен **אַנְעָמִים** (ищме'элим) – исмаильян (ср. Быт. 37:25; Пс. 83:7 и др.). В исламе Исмаил считается пророком. КЕЭ. – Т. 3. – Кол. 894.
- ³⁰ Адін Штейнзальц. Роза о тринадцати лепестках. Глава V. Тора // http://www.judaicaru.org/steinsalz/roza_3.htm
- ³¹ Там же.

ДУКАЧ-КОРОНАТКА

В коллекции Музея исторических драгоценностей Украины хранится золотой дукач-коронатка – украинская реплика на западно-европейскую медаль XVIII в.

Небольшую группу дукачей составляют медали на память коронования римским престолом некоторых польских и западно-украинских икон.

Почти все коронатки польского происхождения и их украинские реплики найдены на Полтавщине. Видимо, их на протяжении XVIII ст. приносили на Гетьманщину выходцы из Правобережной Украины, которые расселялись на Полтавщине.

Коронатки продолжают линию развития религиозной темы в дукачах. Наиболее ранние из них относятся к XVIII ст.¹ На Украине не было условий для возникновения медальерного производства европейского типа. Когда появилась потребность в местном производстве медалей, пришла в основном, техника штамповки на тонких кружках и монтирование сборной медали.

Золотой дукач ДМ-6688 – гибридное повторение медали на коронование иконы. Изделие простой формы со сквозным отверстием вверху (ушко или бант отсутствуют); золото 750°, общий вес – 6,96 г., d – 43 мм. Выполнен способом штамповки на двух кружках.

Лицевая сторона медали: в овале помещено поясное изображение Богоматери (влево) в нимбе; левой рукой держит дитя (увенчанное короной) за талию, правой – придерживает ножки ребенка. За овалом, вверху – два крылатых ангела со слегка подогнутыми в полете ногами держат над головой Богородицы корону, состоящую из пяти зубцов. Вдоль края медали – орнаментальная рамка (рис. 1).

Как замужняя женщина Пречистая имеет на голове



Рис. 1. Дукач-коронатка. Лицевая сторона.

покрывало, ниспадающее на плечи, или накидку. Их греческое название – мафорий. Его надевали поверх туники, его длина – немного ниже колен.

На челе и плечах Богородицы обычно изображали три звездочки – символ ее приснодевства. Она – Дева до Рождества Христова (звездочка на правом плече), Дева – в самый момент непостижимого рождения Сына Божия (звездочка на челе) и остается Девой по рождении своего Божественного Сына (звездочка на левом плече покрывала).² Кроме того, три звезды – символ Святой Троицы.

На нашем дукаче фигура младенца Христа закрывает одну из звезд, символизируя тем самым воплощение второй ипостаси Святой троицы – Бога Слова.

Другая важная деталь одеяния Богородицы – поручи (рукавники). Это символ сослужения Божией Матери Первосвященнику Христу.³

Существует пять основных типов изображений Богородицы: это “Молящаяся”, “Путеводительница”, “Всемилостивая”, “Заступница” и “Умиление”.

Композиция нашего дукача (лицевая сторона), возможно, повторяет изображение последней. В народе особенно полюбили тип иконы, названной “Умиление” (по-гречески – “Милостивая”). Мать и младенец являли миру взаимную нежность, теплую заботу друг о друге и обо всем страдающем человечестве.

По преданию, Богоматерь благословила первые свои образы, зная, как важно будет людям обратиться к ней и после ее ухода из земной жизни.

Почитание Богородицы – одна из отраднейших сторон христианства и угаснет только тогда, когда будет вытравлена в душе человеческой жажда материнской любви, материнской ласки и заботы. Во все времена мастера пытались передать лицу Богоматери всю красоту, нежность, достоинство и величие.

На обратной стороне дукача изображен святой Георгий, повернутый (вправо), в кафтане с пуговицами⁴. Сидя на коне, Георгий поражает копьем распостертого на земле дракона. Интересно, что в этой сцене святой великомученик держит копье в левой руке. А на известных иконах святого Георгия Победоносца копье показано в его правой руке. Это отличительная особенность иконографии образа – зеркальное изображение Георгия на дукаче (рис. 2).

Георгий Победоносец – по сказаниям Метафраста, происходил из знатного Каппадокийского рода (территория современной Турции, III в.)⁵, занимал высокое положение в войске. Когда началось Диоклетианово гонение на христиан, он сложил с себя военный сан и явился исповедником христианства (в этой вере его воспитали родители), за что и был обезглавлен после восьмидневных тяжких мучений в Никомидии (304 г.)⁶.

На дукаче, перед всадником изображена маленькая фигурка девы Елизаветы в короне, с протянутой рукой.

Предание гласит, что близ города Ласия жил змей, который опустошал землю одного языческого царя, во избежание чего царь и граждане вынуждены были отдавать ему на съедение своих детей. Пришла очередь и царской дочери Елисавы. Тогда явился святой Георгий как молодой воин. И словом своим и крестом он усмирил змея, которого, по его повелению, царевна, как овцу привела на своем поясе в город. После этого отец царевны и многие тысячи его поданных приняли крещение.

С тех пор Георгия стали называть Победоносцем. Известны легенды, в которых рассказывается, что все лесные и полевые звери подчиняются святому Георгию. Простые люди в молитвах обращались к нему в соответствующие дни (23 ноября – Георгиев день), чтобы уберечься от укусов змей и насекомых.

Георгиев день считался и днем пастухов, которые, чтоб сберечь стадо от волков, клялись тогда не стричь на голове волосы. Святой Георгий – покровитель земных плодов. Считалось, что у Георгия есть ключ от неба и он открывает его, давая силу солнцу и звездам.⁷

Таким образом, дукачи всегда составляли предмет интереса этнографии. Золотой дукач-коронатка – прекрасное произведение народных ювелиров, которое отражает особую область украинского художественного творчества.

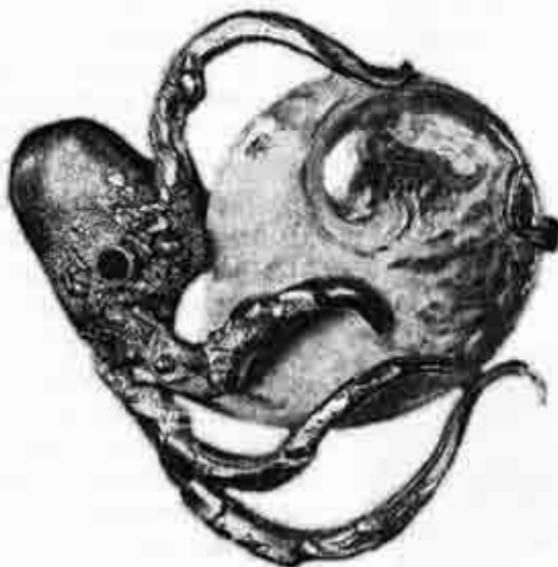


Рис. 2. Дукач-коронатка. Обратная сторона.

Примечания:

- ¹ Спаський І.Г. Дукати і дукачі України. – К., 1970. – С. 92–94.
- ² Ченнини Ч. Книга об искусстве или трактат о живописи. – Спб., 2008. – С. 259.
- ³ Басов Д., Басов С. Иконы в Храме и в вашем доме. – М., 2002. – С. 48–57.
- ⁴ Буровик К.А. Родословная вещей. – М., 991. – С. 48.
- ⁵ Аристова В. Икона. История искусства. – М., 2002. – С. 42–43.
- ⁶ Брокгауз Ф.А., Эфрон И.А. Энциклопедический словарь. – Т. 22. – Спб., 1893. – С. 419–420.
- ⁷ Войтович В. Українська міфологія. – К., 2002. – С. 103.
- ⁸ Поселянин Е. “Богоматерь”. Украинская православная церковь. Киевская митрополия. 1998. – С. 3.
- ⁹ Петров Н. Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при императорской Киевской духовной академии. – Вып. IV-V. – К., 1915.

СУЧАСНЕ
ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО



ПЕРСТЕНЬ "ВЕПР" С.М. СЕРОВА

У дослідженнях еволюції історичних, культурних, мистецьких процесів та їх складних взаємозв'язків значний інтерес становлять твори сучасних митців, у яких вони повторюють й розвивають мотиви мистецтва Давнього світу.

На виставці "Сучасне ювелірне мистецтво України" 2006 року нашу увагу привернув перстень "Вепр" С.М. Серова (рис. 1, 2). Хоча цитувань та стилістичної подібності художнім мовам попередніх епох в ньому немає, однак простежується світоглядний і мистецький зв'язок з потужними пластами давніх культур, найбільш примітні з яких: доба палеоліту, доба неоліту-бронзи, скіфська доба, часи давньослов'янські та становлення Київської держави.

Серов Сергій Миколайович, член Національної спілки художників України. Учасник багатьох республіканських та всесоюзних виставок з 1975 р. Деякі його роботи зберігаються в Музеї історичних коштовностей України.



Рис. 2. Перстень "Вепр".

вирішив зробити золотий перстень зі щитком-камеєю із зображенням сильної, енергійної тварини. Зупинив свій вибір на фігуруці дикого кабана.



Рис. 1. Перстень "Вепр". (Київ).
Перстень з камеєю, 2006 р. Золото,
геліотроп; різьблення по каменю,
металопластика. 27x23 мм.

Інв. № TB-4348.

За словами автора, це творча робота, що не була замовлена й спершу не планувалася для виставок. Йому захотілося зробити чоловічий перстень. Відповідно, почав формуватися загальний задум: великуватий розмір, лаконічні лінії форм, що сприяли б відчуттю міцності, надійності, цікавий сюжетний мотив. Митець згадував класичні зразки (антика, взагалі, дуже подобається С.М. Серову) і

Розглянемо вже готовий перстень "Вепр". Він досить масивний, але не виглядає громіздким, приемної, обтічної форми. Золота основа цільновідлита по моделі. Дужка не вузька, трохи розширяється догори і перекривається вставкою з прямокутного, видовженого по горизонталі, геліотропа на якій вирізьблений дикий кабан. Камея визначально домінує. (Принцип розміщувати на щитку цікаву, а іноді й дуже насичену композицію з'явився в ювелірному мистецтві Древнього Єгипту. Простежується походженням багатьох зображень від тотемічних уявлень).

Конструкція персня, загалом, досить поширена, спрошеною схемою дещо схожа й на персні-печатки давнього світу, хоча в них вузька рухома дужка і овальний щиток. Однак її хочеться розглянути докладніше – на таких прикладах зрозуміле взаємопроникнення мистецтва та інженерії: бачиться елемент архітектурності, навіть своєрідна ілюстрація розвитку архітектурних прийомів. В основі читається стойочно-балочна конструкція. Виникає певний асоціативний ряд: дорійський ордер, та далі до витоків європейської архітектури – ворота й проходи в стінах палаців Мікен, Тірінфа та ін., коли несучі опори перекриті монолітом, і ще глибше до самої появи цієї конструкції – найпростішого долімана з двома каменями поставленими вертикально й третім покладеним на них горизонтально. У внутрішній же формі, що тяжіє до звичайної заокругленої дужки, вже з'являється арка. (Серед досить давніх аналогів можна назвати відомий перстень Папи Сікста IV кінця XV ст. з позолоченої бронзи зі вставкою з гірського кришталю (рис. 3)¹.

Перстень підкреслено великий – очевидно ним прагнули виразити сталість, непохитність, значимість). Вдалу простоту, лаконічність та схематичну чіткість автор пояснює раціональністю та доцільністю. Вгорі на бокових частинах зроблені невеликі ввігнутості. За словами художника, це розвантаження для уникнення одноманітності в пластичній тональному сприйнятті.



Рис. 3. Перстень Папи Сікста IV.

Проте вони є й конструктивним підсиленням і на них додатково спирається камінь.

Гліптика авторська. В роботі С.М. Серов орієнтується на античні зразки, серед яких особливо відзначає давньоримські, де різьбярі по кольоровому каменю, які працювали за замовленнями двору, складали творчо-ремісничу еліту. У I ст. багато з них, як Діоскурід та Епітюнхан, входили до числа наближених до імператорської родини. Сини Діоскуріда Гілл та Євтіх теж були дуже шанованими майстрами, геми яких брали за зразки при виготовленні фалер². Опосередковано до античних митець вивчає й цінні твори доби класицизму та ампіру.

Вибір каменя для камеї С.М. Серов вважає дуже важливим. Він майже не працює з традиційними шаруватими каменями та мушлями, а надає перевагу різним – дорогоцінним, напівдорогоцінним, твердим і більш м'яким, прозорим і непрозорим, часто одноколірним, – залежно від творчого задуму. Також художник зазначає, що підібрати камінь буває непросто. Приміром, деякі задуми йому не вдається здійснити через неможливість знайти природно красиво забарвлений шаруватий онікс, подібний до тих, які використовували давньоримські майстри.

Для цього твору він обрав геліотроп. Вирішив, що до лімонного золота пасуватиме такий зелений камінь. Він має темнуватий трав'янисто-зелений колір з дрібними червонуватими та жовтуватими вкрапленнями, їй чудово підходить для створення образу дикої лісової тварини. Гра кольорів нагадує гру світла і тіней у лісі. Цікаво, що назва каменя перекладається з грецької як той, який повертається разом з сонцем. Зміст цих слів стосовно каменя не зовсім зрозумілий³. Але, напевне, він має відношення до ефектів сонячного освітлення на природі.

Геліотроп відносять до яшмоїдів – яшмоподібних суттєво халцедонових утворень з великою кількістю мінеральних домішок, що впливають на колір, структуру, текстуру. За технічними можливостями йому властиві: масивність, достатньо висока щільність, в'язкість, твердість (6–7), чудові властивості щодо полірування⁴. Пласкі вставки використовують у чоловічих персонах; традиційно він слугує також матеріалом для творів дрібної пластики, камей⁵. Геліотроп вважають каменем учених, магів, людей, які прагнуть до філософського пізнання⁶.

Заготовка каменя для камеї продумана по формі відповідно до творчого задуму й дещо нагадує спрощений варіант огран-

ки типу “багет” – смарагдову (за зрізаними кутами). Типова риса виробів з камеями – картинність вставок, а тому оправа майже завжди схожа на раму. Для цього твору автор обрав можливо менш поширеній, але досить традиційний спосіб кріплення по кутах, оскільки довгі кріплення з боків, на його думку, заважали б сприйняттю цільності. Хоча воно, загалом, теж схоже на раму зі зміцненими і водночас акцентованими кутами. Трикутні виступи імітують закриті кути каменів.

Вепр зображеній збоку, в красивому русі коли енергійна пружна хода переходить на нешвидкий біг риссю – м'язи виграють і все тіло наче переливається. Про такий рух Г. М. Карлов зазначає: “Звір, який біжить риссю, зберігає рівновагу, представляючи ноги по діагоналі. До того ж задні кінцівки, через те, що вони довші й міцніші, виставляються вперед трохи раніше, ніж передні, які не можуть робити такої ж довжини крок. Щоб ліквідувати цей розрив у часі й зберегти рівновагу, тварина ставить задню кінцівку збоку по відношенню до однайменної передньої”⁷. Автору добре вдалося передати кінематику тіла під час швидкісного алюру.

Дикий кабан (*Sus scrofa attila Thom.*) – парнокопитний ссавець роду свинячих, один з родоначальників свійських порід свиней (рис. 5). Населяє вологі ліси й чагарники, зарості очерету та річкові плавні Європейської області. Тримаються невеликими групами, як правило, неподалік води. В Україні поширені у лісах і лісостепових смугах.

Довжина тіла зрілих особин іноді досягає 2 м, висота в холці – до 1,1 м. Вага нерідко перевищує 300 кг. Самці трохи менші та легші. Тіло значно стисненіше та коротше порівняно зі свійською свинею та вкрите обрідною щетиною темно-бурого, коричневого, іноді сірого кольору. Морда видовжена, у самців – ікла, довжиною до 22 см, в поперечному розрізі трикутної форми. Останні використовуються в жорстоких бійках між самцями – своїми іклами кабани здатні наносити потужні удари по напрямку знизу-вверх, нерідко спричиняючи у суперників тяжкі травми. До природного захисту можна віднести товстий шар жирової тканини (2–5 см), яка відіграє здебільшого захисну функцію. Кабани полюбляють тертись об дерево та валитись в болоті, після чого суміш болота і деревної смоли застигає на їх щетині, утворюючи своєрідну “броню”, яка нерідко захищає їх від мисливських куль. Дикий кабан, порівняно з домашньою

свинею, має довші та грубіші ноги, що дозволяє йому швидко бігати. Дикий кабан – мисливський звір, цінний задля м'яса, шкіри, щетини та іклів. Полювання на нього пов'язане з підвищеним ризиком – поранені сікачі (молоді дики кабани) нерідко кидаються на мисливців та наносять рвані рани іклами й топчуть передніми ногами⁸.

На камеї персні кабан зображені реалістично і має дуже характерний вигляд: міцну статуру, сильні м'язи, густу щетину. У фігури простежується напруження: крупна голова з підкресленою нижньою щелепою рішуче трохи нахиlena вперед, грива піднята й настовбурчена; верхня лінія тіла являє собою пластичну дугу, контрастуючи з композиційно меншими ногами, їх гоструватими згинами. Типово для високомайстерної гілітики в малому розмірі добре пророблені деталі: око, рило з іклом і п'ятаком, нашорошене вухо, копита, хвіст, суглобні вузли задніх ніг з сухожиллями.

У наш час, коли можливо поглянути на світовий мистецький процес крізь ретроспективу тисячоліть, особливо пригадується мистецтво палеоліту, привертає увагу художня схожість та своєрідна духовна спорідненість дуже віддалених між собою в широкому розумінні творів. Наче замикається спіраль часу між самою появою високомайстерного реалістичного зображення тварин і сучасністю.

Як зазначають мистецтвознавці, основа майже всіх виразальних прийомів, якими надалі буде користуватися людство, була закладена за первісної доби⁹. А. Леруа-Гуран визначає як класичний етап (за часом – це мадлен), коли складається цілком реалістичне мистецтво. До цього часу належить більшість розписаних печер, в тому числі такі, як Фон де Гом, Кап-Блан, Комбаррель в Дордоні, Ніо, печера “Трьох братів”, Монtesпан в Арьєжі, Альтаміра та Кастильо в Кантабрії. Розписи на поверхнях палеолітичних печер хвилюють, викликають радість, піднесення як будь-які твори істинного мистецтва. Перед їх досконалістю, як влучно сказав Г. Кюн, нерідко “німіє язик”. У розписах бачиться виразна сила експресії, прагнення передати не тільки форму в її статиці, а і рух, динаміку. Приміром, фігура кабана з піднятою дібом щетиною, який кудись мчить (печера Альтаміра). Відчувається глибоке проникнення в життя звірів, їх “внутрішній світ”. Реалізм палеолітичного мистецтва, який вражає нас, мав глибоке історичне коріння. В ньому була своя специфі-

ка, особливості; знаходився в закономірному зв'язку з суспільним устроєм й світоглядом людей того часу¹⁰.

Стосовно глибинних витоків, мотивації та ін. мистецтва М.С. Каган робить висновки: "Вірогідно, визначальною ознакою мистецтва є видобута ним і та, що міститься в ньому специфічна художня інформація. ... Для того щоб виникло мистецтво ... людство мусило передусім набути здібності художньо-образного сприйняття дійсності ... це не просте зорове або слухове відчуття, а результат складного процесу переробки відчуттів людською свідомістю. В цьому легко переконатися, звернувшись до уважного розгляду ранніх з відомих нам творів первісного мистецтва. Встановлено, наприклад, що скельні розписи і скульптурні зображення доби верхнього палеоліту створювалися не "з натури", а по пам'яті й тому не могли бути простими копіями конкретних об'єктів, простим закріпленням у твердому матеріалі того, що художник безпосередньо бачив. У цих рисунках і скульптурах був утілений не індивідуально-неповторимий вигляд даного звіра ..., а узагальнене уявлення про суттєві для цілого виду ознаки ...". Далі продовжує про те, що художньо-образне пізнання виявляється метафоричним і "в найдревнішому типі художньо-творчої діяльності відображався ціннісно-піз-навальний синкретизм первісної суспільної свідомості.

Мистецтво народжувалося як спосіб пізнання системи цінностей, що об'єктивно складалася в суспільстві, бо зміщення соціальних відносин та їх цілеспрямоване формування вимагали створення таких предметів, в яких закріплювалася б, зберігалася й передавалася від людини до людини й від покоління до покоління ця єдино доступна людям духовна інформація – інформація про їх зв'язки зі світом, які соціально організувалися, про суспільну цінність природи й буття самої людини". Вона включала в себе безпосередність емоційного ставлення людини до світу¹¹.

У скельному живописі тварини майже завжди зображені збоку – так вони виглядають найбільш характерно, виразно. Так зображені і кабани, зокрема, в печерах Альтаміра, Труа Фрер ("Трьох братів") (рис. 4). Можна порівняти зображення кабанів на розписі з печери Труа Фрер ("Трьох братів"), на персоні та на фотографії (рис. 5). Помітно, що на палеолітичному розписі тіло кабана певною мірою диспропорційне – величезний тулуб на невеличких ніжках. (Знавці кажуть, що в природі у

дикого кабана ноги дійсно ілюзорно сприймаються маленькими). Кабан на персоні С. М. Серова реалістичний, пропорційний, але загалом зображення дуже схожі, силуети майже однакові, а головне – подібні враження, які спровокають ці твори. Дуже схожі вони й зі звіром на фото. Грамотно і древній майстер, і сучасний провели художній відбір, підкреслили характерні риси. Видно, як "створюючи збірний узагальнений образ, художник приводить в дію свої знання про цілий ряд об'єктів, наділених схожими типовими особливостями, реалізуючи їх у конкретному зображенні"¹².



Рис. 4. Рисунок дикого кабана в печері Труа Фрер ("Трьох братів").



Рис. 5. Дикий кабан (фото з сайту www.chornobyl.in.ua).

У художній педагогіці однією з найважливіших першочергових задач є вироблення бачення й уміння передачі тримірності. У мистецтві палеоліту це розуміли і успішно втілювали. Зображення тварин з вираженими об'ємами створені на пласкуватих та з природними опукlostями скельних поверхнях. Багато з них, окрім розпису, додатково проробляли гравіруванням, проходили крем'яним різцем. У ряді випадків майстри ще й вишкрябували фарби, посилюючі цим світло і тіні. О.П. Окладников також наводить приклад взаємопідсилюючого поєднання кольорового та пластичного рішення шляхом використання шаруватості поверхні: "Своєрідним віддзеркаленням поліхромії в техніці різьблення є незвичайні зображення в печері "Трьох братів", пов'язані з особливостями самої скелі, на якій були вигравіювані рисунки. Скеля ця тришарова, триколірна. Щоб використати, якщо цього потребував задум художника, всі три кольори або тільки один чи два з них, треба було відповідно заглибитися в скельний фон, так само як це робили античні майстри, які різали свої камеї з твердого шаруватого каміння

різного кольору. ... Так виникла нова техніка – техніка “камеї”. Винятково цікаві також зображення в яких використані текті-форми. Форми вапнякового нальоту включені до фігури мамонта з печери Пеш-Мерль. Інше зображення мамонта з цієї ж печери манерою передачі постави, об’ємів та довгої шерсті звіра вторить групі сталагмітів.

У палеолітичному мистецтві бачиться глибокі емпіричні знання, незображенна художня майстерність. Грациозі називає фігури з розписів печери Альтаміра “академічними” зображеннями¹⁸.

Безперечно, твори такого рівня не могли з’явитися раптово. Можна вести мову про передачу художніх знань і навичок з покоління в покоління, та, можливо, почали про їх “рух по горизонталі” (різними шляхами) від одних спільнот до інших.

У творах сучасних митців стрижень мистецтва залишається – природа, виразна, сильна тварина, як її символ. Проте змінилися, так би мовити, частини наповнення. Попри спільні внутрішні основи та значну зовнішню схожість, важливі складові формування творів інші. Нас оточує величезний масив інформації, і підхід до роботи – комплексний. Сучасний митець спирається на знання, передусім художньої грамоти й історії мистецтва, та, в даному разі, природничих наук.

С.М. Серов багато разів бачив диких кабанів у природі – на Житомирщині, й зазначає, що завдяки природоохоронним заходам їх кількість збалансована, а популяція в Чорнобильській зоні зростає й живе добре, фактично, в умовах самовідновлення дикої природи, однак і для нього велика дика лісова тварина – не повсякденна оточуюча реальність. І хоча останніми роками дики звірі з настанням холодів перебираються до околиць столиці у пошуках їжі, проте для багатьох киян це екзотика, яку можна побачити лише в зоопарку, у документальних фільмах та на фотографіях. Сучасний митець може вибрати особливо виразні, красиві, художньо цікаві моменти і рухи, зробити художній відбір, щось змонтувати.

Як відомо, тварину неможливо просто змальовувати. Слід ловити найбільш характерне. Тут підходять метод пізнавального об’ємного рисунка, метод начерків. Для того, щоб пов’язати накопичений матеріал у виразних творах, основою для побудови може слугувати тільки знання пластичної анатомії тварин. Про важливість поєднання лінійного рисунка і конструкції М.Ц. Рабинович зазначає: “Контур плавкий та невловимий і

стає зрозумілим та умовним тільки при чіткому й ясному розумінні та поєднанні об'ємів. Контур з'являється, буває то товстим, то зовсім тонким, заходить всередину фігури і сходить нанівець, а з-за нього з'являється інший контур – це результат взаємовідношення об'ємів, які лягають один на інший та виникають один з-за іншого”¹⁴. Говорячи про свою роботу С.М. Серов відзначає натхнення, імпульсивність, творчу переробку вражень від природи, а також здатність малювати комплексним способом та знання скульптури – рельєфу. Художник-ювелір наголошує, що він не займався анімалістикою окремо, однак тема тварин постійно проходить крізь його творчість.

Проте і тут слід зазначити, що попри такі відмінності й навики в роботі твір С.М. Серова перстень “Вепр” продовжує нести ту ж значиму інформацію про природу, тваринний світ і людину в природі, що й найдревніші твори мистецтва. Подібні роботи відносяться до важливого світоглядного напрямку сучасного мистецтва. В.О. Ватагін стояв у витоків російської анімалістики. Він писав: “З глибоким відчуттям зачарування, поваги і любові дивлюся я на світ тварин. ... Як художник, я схиляюся перед тваринним світом – могутнім проявом краси”¹⁵. Саме його заслугою вважають формування сучасного “екологічного” погляду на світ.

Крім того, ця сучасна прикраса культурологічно належить до одного з найдревніших типів, що виражає дуже глибинне, генетичне розуміння краси і величі природи, праґнення людини зливатися з нею – мати її частку з собою, на собі (риси оберегів, фетищів та ін.). З пам’яток, що збереглися, до подібних належать деякі предмети дрібної пластики із зображеннями живих істот.

С.М. Серов погоджується, що одним з поштовхів у виборі теми стало загальне захоплення східним гороскопом: 2007 рік був роком Кабана, а робота замислювалася напередодні; сам він народився 1947 р. – у рік Кабана. Проте митець говорить, що цей фактор тільки долучився до інших у творчому процесі.

Китайська легенда приписує створення дванадцяти знаків східного гороскопу напівміфічному Жовтому імператору в 2637 р. до н.е. Інша легенда – самому Будді (563–483 р. до н.е.)¹⁶. Але не викликає сумнівів той факт, що тотемічні уявлення, в яких тварини виступають як один з варіантів міфологічного коду, формувалися значно раніше. Тотемічний і наповнений символікою зміст несе й гороскоп, що ґрунтуються на проходженні Сонцем по екліптиці протягом року, поширений на Давньому Сході та пізніше на

Заході (в Європі та США). Астрономічна й астрологічна інформація зашифрована в поемі про Гільгамеша, проглядається вона і в міфах про Геракла та про Самсона. Важливо, що на величезних обширах Євразії деяких з тварин гороскопу, поширеніх в різних регіонах, наділяють однаковими якостями. Зокрема, пацюк скрізь вважається розумним, ощадливим, таким, що вміє накопичувати, бик – працьовитим, дикий кабан – сильним, сміливим, здатним йти напролом. Цінуються їх соціальні якості.

Це поєднується з одвічними місцевими традиціями, сприймається органічно. Зокрема, винятково цікавими знахідками стали підняті в різні часи з дна Дніпра поблизу гирла Десни два стовбури могутніх дубів. У них було врубано в одному випадку дев'ять, а в другому – чотири кабанячі щелепи іклами назовні. Тут простежується тісний зв'язок між культами: могутнього дерева – дуба, що присвячувався богу Перуну, та звіра-вепра¹⁷. Культ Перуна, балтського Перкунаса та ін. походить від культу Зевса-Громоверժця та ще древнішого бога грому й перемоги Веретрагні – іранської паралелі індійського Індири Вртрагана, який міг перевтілюватися, зокрема в кабана¹⁸. К. Леві-Строс пише, що в уявленні американських індіанців диким свиням покровительствує грім: він гrimить, коли люди б'ють більше дичини, ніж потрібно¹⁹.

Композиція камеї. Рух справа наліво бачиться продуманим ніби за правилами геральдики – як композиція для щита. В даному ж разі можна зазначити, що перстень значно більше підходить для носіння на правій руці. Саме так він гармонійно сприймається господарем. (Якщо перстень надіти на ліву руку, вийде, що кабан “вибігає” з зони найкращого сприйняття. Ця зона знаходитьться перед людиною й окреслюється з боків витягнутими вперед руками і спереду уявною лінією, якою поєднуються кінчики пальців.) Хоча автор говорить, що спеціально над цим не замисловався.

С.М. Серов працює з золотом, сріблом, а також усіма видами каміння. При створенні виробів застосовує різноманітні техніки художньої обробки металу, але надає перевагу металопластиці. Любить і високо цінує мистецтво й ремісництво Давнього світу.

Митець зазначає, що зараз особливо зріс інтерес до ювелірних творів високого художнього рівня, дуже цінується саме авторська творча робота. Серед модних тем називає, зокрема, античні, класицистичні, ампірні мотиви.

Примітки:

- ¹ Сокровища мира / Под редакцией Джанни Гуадалупи. – М.: Астрель, 2001. – С. 243.
- ² Неверов О. Римские фалеры // Юный художник. – 1991. – № 11. – С. 17–19.
- ³ Шуман В. Мир камня. В двух томах. – Т. 2. Драгоценные и поделочные камни. – М.: Мир, 1986. – С. 122.
- ⁴ Путолова Л.С. Самоцветы и цветные камни. – М.: Недра, 1991. – С. 169–170.
- ⁵ Шуман В. Указ.соч. – С. 122.
- ⁶ Глоба П.П. Астроминералогия / Серия “Введение в астрологические спецкурсы”. – К.: Логос, 2003. – С. 80-81.
- ⁷ Карлов Г.Н. Изображение птиц и зверей. – М.: Просвещение, 1976. – С. 112.
- ⁸ Дики кабани // www.mijsvit.com/content/view/548/188
- ⁹ История искусства зарубежных стран. Первобытное общество, Древний Восток, Античность. – М.: Изобразительное искусство, 1979. – С. 28.
- ¹⁰ Окладников А.П. Утро искусства. – Л.: Искусство, 1967. – С. 46-47, 127, 111–112.
- ¹¹ Химик И.А. Мировая художественная культура. – Кн. 1. Художественная культура первобытного общества. Хрестоматия. – Спб: Славия, 1994. – С. 191-193.
- ¹² Карлов Г.Н. Указ соч.– С. 142.
- ¹³ Окладников А.П. Указ соч. – С. 55, 88, іл. 4, 5, 6.
- ¹⁴ Рабинович М.Ц. Пластическая анатомия человека, четвероногих животных и птиц и её применение в рисунке. – М.: Высшая школа, 1978. – С. 166, 179.
- ¹⁵ Карлов Г.Н. Указ.соч. – С. 5-6.
- ¹⁶ Китайская астрология. – <http://www.astrohoroskope.org/>
- ¹⁷ Давня історія України. – Т. 3. Слов'яно-Руська доба. – К., 2000. – С. 184.
- ¹⁸ Стаття О.В. Триколенко “Золота скульптурка дикого кабана з кургану Хомина Могила” у цій збірці.
- ¹⁹ Леви-Строс К. Мифологии: от мёда к пеплу. – М.: ИД “ФЛЮИД”, 2007. – 441 с.

**НОВЕ
В НАУКОВО-ОСВІТНІЙ РОБОТІ**



ТЕАТРАЛІЗОВАНА ПРОГРАМА “СВЯЩЕННІ СКАРБИ”

Музей історичних коштовностей України 15 травня 2010 р. в рамках Європейської ночі музеїв представив нову нічну театралізовану програму “Священні скарби”, присвячену релігіям світу.

До цього, у 2006 році у просторі скіфо-античній експозиції МІКУ було запроваджено театралізовану програму “Скіфія Золота”¹. Велике зацікавлення, викликане у відвідувачів цією програмою, спонукало до подальшого розвитку такої форми популяризації інших музейних колекцій. Оскільки значну частину колекції музею складають культові речі різних релігій, призначення яких не завжди зрозуміле навіть тим, хто ці релігії сповідує, не кажучи вже про людей іншої віри або індинферентних до релігійних питань, логічним було присвятити наступну програму саме цій темі. Так виникла ідея через знайомство з певними експонатами розкрити, по можливості, їх основні постулати світових релігій.

Хотілось якомога цікавіше, емоційніше і, водночас, толерантно розкрити цю складну й інколи дражливу тему і підкреслити те, що об'єднує людей, а не розділяє їх.

Тому з'явився й образ Майстра-ювеліра, адже його вироби використовували для своїх релігійних обрядів представники різних конфесій з найдавніших часів. Допомагають пояснити призначення речей, їх символіку персонажі різних епох – руська княжна Янка, пані Марія – удова козацького сотника, цариця Естер та інші (всі ролі виконують співробітники музею). Їх поява обумовлена сюжетом, в якому однією з головних є лінія любові – божественної і земної.

Особливу атмосферу під час нічної програми допомагають створити історичні костюми, виготовлені студентами інституту технології і дизайну ім. М. Бойчука, відповідний музичний супровід, освітлення.

¹ Сценарій екскурсії опубліковано у збірнику матеріалів конференції: Дженкова О.В. Лірична театралізована програма “Скіфія золота” // Музейні читання. Матеріали наукової конференції Музею історичних коштовностей України “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”. – К., 2006. – С. 180–199.

Сценарій програми “Священні скарби” ми пропонуємо вашій увазі.

У вестибюлі на першому поверсі групу зустрічає Ведучий зі світильником у руках.

Ведучий: Вітаю вас у Музеї історичних коштовностей України. Сьогодні у нас незвична зустріч – ми повернемось у давні часи і дізнаємось, у що вірили наші предки, яким богам молились і як змінились з часом уявлення про світобудову і місце в ній людини. Німі свідки давніх часів – коштовні прикраси і культові речі розкриють сьогодні свої таємниці. А про забуті вже символи розкажуть ті, хто читав їх, мов книгу. Отже, рушаємо крізь час...

Звучить музика, ведучий веде групу на другий поверх до залу № 4.

Група розташовується півколом при вході до залу 4-б. Змінюється музична тема. Ведучий передає світильник Майстру, який виходить з глибини залу та зупиняється на порозі між залами 4-а, 4-б.

Майстер: Я працюю в княжій майстерні. Мій батько і мій дід були майстрами і передали мені свої знання та вміння. Я вмію перетворювати золото і срібло в чудові прикраси, можу оздобити їх зерню і сканню, емалями та чернью. Я знаю, що означають різні візерунки, яку силу вони мають. Дочки князя носять зроблені мною прикраси, та навіть не здогадуються, що означають зображення на них.

Майстер продовжує, переходячи до вітрини № 5:

А ось ці прикраси давно вже ніхто не носить – я бережу їх від чужого ока, бо богів, що зобразив на них мій прадід, вже давно називають злими духами, але я пам'ятаю про них, і знаю, що від них залежали життя і смерть наших предків.

На цих застібках-оберегах мудрі майстри зобразили ті сили, яким під владне життя. Владика і творець світу Сварог породив богів-Сварожичів. Найголовніший серед них – Сонце. Ось знаки Сонця-Даждьбога – зранку до вечора мандрує воно по небу, сонячне світло осяє Землю, ось вона – в центрі, вся оповита сяйвом, а під землею – володар вод, ящір, несе на своїй спині світ.

Майстер переходить до вітрини № 6, світильником вказує на предмети, про які розповідає:

Несуть Даждьбога по небу золотогриві коні – ви бачите, їх зображення було на одязі волхвів, і саме волхви поруч з ними,

танцюють магічний танець, вітаючи народження нового Сонця. Сонячні знаки носили колись на одязі і наші жінки – ці позолочені спіралі прикріпляли на стрічки біля скронь, вбираючись на свято на честь Даждьбога.

Майстер вказує на антропоморфні фібули у вітрині № 8:

І зображення богині Живи – матері всього живого, можна побачити на прикрасах.

“Життя наше залежить від того, що народить Мати-Земля”, – говорили мої вчителі. “Зерно, що поклали ви в землю, захистить і наділить вона своєю життедайною силою, в належний час Сонце-Ярило зігріє і пробудить його своїм теплом, води небесні навесні напуватимуть зерно”. (Змінюється музична тема)

Щоб щедро напоїли дощі Землю, молились колись дівчата віlam-русалкам, танцювали і співали, заквітчавшись, на зелених луках... Та і зараз співають – я чую ці пісні... (пауза).

Веснянка наближається, стає голоснішою.

Майстер: Юна княжна, красуня Янка, співає з подругами. Але не знає вже вона, що означає її пісня, іншому Богу молиться вона, прадід її Володимир привіз його від греків...

З п'ятого залу з'являється Княжна.

Княжна: Вітаю тебе, майстре!

Майстер: Вітаю тебе, княжно! Ти хочеш, як завжди, подивитись, як накладаю я кольорові емалі, чи, може, зламалась якась прикраса, або загубилась сережка?

Княжна: Ні, майстре, сьогодні я не дивитимусь, як ти працюєш. Я така щаслива, у мене радісна звістка: приїздять скоро свати по мене від ромейського царевича і я хочу, щоб зробив ти для мене коштовний весільний убір, щоб була я найкращою нареченою в Царгороді!

Майстер: Ти і так надзвичайно гарна, але є в мене прикраси, які принесуть тобі щастя і благополуччя... Давно готував я тобі посаг... Ходімо, я покажу прикраси...

Майстер веде княжну до залу № 5, до вітрини № 4, група переходить за ними.

Майстер: Ти вплетеш у коси ось такі золоті колечка – подивись, три намистинки на кожному, мов три сонця – вранішнє, полуцене та вечірнє, а кільце – то сама вічність (*вказує на вітрину № 5*). Над чолом твоїм сябитиме золоте очілля, немов небесне склепіння. З небесного склепіння навесні лягуться на землю рясні дощі – ось ці стрічки-рясна від скронь твоїх будуть

спускатись до плечей. Тут зобразив я птахів небесних, що співають, зустрічаючи весну, весь світ, всесвіт, схожий на засіяне зерном поле і дерево життя.

Княжна: На цих золотих колтах теж я бачу барвистих птахів, але з людськими обличчями. Чому так?

Майстер: Це птахи – сіріни, співають вони пісні радості, щастя і любові, якими буде сповнене твоє подружнє життя. А прадід мій казав, що Лада і Лель, котрі приносять кохання в світ, схожі на цих птахів.

Княжна: Лада і Лель? Хто це? Я чула про них пісні...

Майстер: Так звали богів, у яких вірили наші предки; і досі ще люди співають про них пісні. До них зверталися молодята, їм молились, коли засівали ниву, бо від любові народжується все – і дитина, і зерно. Ось бачиш, тут, між птахами – паросток нового життя. Ці знаки оберігатимуть тебе, дадуть здоров'я і довге життя...

Княжна: Це все прекрасно, але, чому не зобразив ти ніде того, хто насправді є живим Богом, володарем неба і землі, батьком всього сущого?

Майстер: Ти кажеш про Ісуса Христа, іменем якого хрестив Русь князь Володимир... Подивись сюди (*вказує на вітрину № 6*) – для Великого князя зробив я ці барми, і в центрі зобразив Ісуса Христа ...

Княжна уважно придивляється, бере світильник з рук майстра, висвітлюючи барми.

Княжна: Скажи мені, майстре, ти, мабуть, язичник?

Майстер: Чому ти так думаєш, князівно?

Княжна: Ти знаєш про давніх богів, але ти зробив помилку, коли зображував тих, в кого віrimо ми, християни. Тут, на бармах, має бути деісус – моління до Христа Богородиці та Іоанна Предтечі, а я знаю, що Богородицю слід зображувати праворуч від Господа, а Хрестителя – ліворуч, ти ж поміняв їх місцями.

Майстер: Ти дуже уважна і все помічаєш. Дійсно, я помилився... І скажу тобі правду – я молюся давнім богам – Богню-Сварожичу, коли розпалюю горно і починаю роботу, і Волосу, який допомагає в торгівлі, і Ладі, яка дарує любов – адже це найголовніше. Ти можеш розказати про це князеві – і мене покарають...

Княжна: Я не скажу нікому нічого, але мені шкода тебе, бо ти губиш свою душу, відвертаючись від християнської віри.

Музику вимкнено.

Майстер: Яка ж твоя віра, розкажи, княжно, у що віриш ти.

Княжна: Я вірю в Бога одного, Вседержителя, творця неба і землі, единого в трьох особах. Отець, Син і Дух Святий – Трійця, єдиносущна і нероздільна. Святий Кирило, вчитель слов'ян, казав: “Бачите на небі круг блискучий (сонце), і від нього народжується світло і тепло. Бог Отець, як сонячний круг, без початку і кінця. Від нього вічно народжується Син Божий, як від Сонця – світло; і як від сонця разом зі світлим промінням іде й тепло, виходить Дух Святий. Кожен розрізняє окремо і круг сонячний, і світло, і тепло, але це не три Сонця, а одне Сонце на небі. Так і свята Трійця: три в ній особи, а Бог єдиний і нероздільний”. Син Божий, Ісус Христос, з любові до нас, грішних, зійшов на землю і, як звичайна людина постраждав замість нас за наші гріхи, був розп'ятий, помер на хресті і на третій день воскрес. Носимо ми зображення хреста, який став знаряддям перемоги над гріхом і смертю. Знаю я, що воскреснемо і ми після смерті і будемо жити вічно в любові з Богом.

Майстер: Ти гарно говориш, та що ж головне в твоїй вірі?

Княжна: Любов.

Знову починає звучати веснянка.

Майстер: Коли ти так говориш, мені хочеться вірити в твоєго Бога. Хай же він дарує тобі щастя. А прикраси ці носи, не бійся, я робив їх з любов'ю.

Княжна віддає Майстру світильник і каже з поклоном:

Дякую тобі, майstre. I прощавай. Я буду молитись за тебе.

Княжна виходить до залу № 4.

Майстер: Княжна поїхала в далекі землі однак так і не зустрілась зі своїм нареченим – царевич загинув в битві з сарацинами. Безутішна княжна прийняла постриг і повернулась до Києва черницею. Вона заснувала дівочий монастир, котрий стали називати Янчиним.

Майстер підходить до вітрини № 9:

Я довго згадував її, і коли робив цей золотий хрест з зображенням Богородиці Оранти, яка молиться за весь світ, постать княжни Янки немов би стояла переді мною.

Музика вимикається.

Майстер передає світильник ведучій і виходить, спускаючись до залу № 6.

Ведучий: Йшов час. Забувались давні вірування, християнство поширилось по землі Руській, зросли церкви і монастири (із

залу № 6 починають звучати дзвони), прикрашали їх щедро золотом та сріблом нові майстри, які з покоління в покоління передавали секрети свого мистецтва. Великі скарби накопичувались в церковних ризницях, і саме до такої ризниці ми рушимо зараз із вами крізь сім віків. У вісімнадцяте століття ведуть нас таємничі сходи – будьте обережними – мандрівка в часі може бути складною.

Група з ведучою на чолі під звук дзвонів спускається сходами до залу № 6.

Ведуча розташовує групу перед вітрину № 4.

З глибини залу до групи підходить Настоятельниця монастиря, ведуча передає їй світильник. Дзвони стихають.

Настоятельниця: Слава Ісусу Христу! Ніколи ще так багато людей не заходило одразу до монастирської ризниці! Я не дозволяла такого, адже тут зберігається стільки скарбів! Із давніх-давен (починає звучати музика) щедро обдаровували церкву князі, гетьмани, козацька старшина, та і прості козаки не раз замовляли коштовні прикраси для церков. Не може все одразу знаходитись у храмі – багато чого зберігається тут, і лише під час найбільших свят ми беремо ці речі. Та сьогодні вам пощастило – я, хай так вже і буде – порушу правила, тим більш, що до мене приїздить сестра – удова сотника Любецького. Буде вона в селі церкву і хоче замовити для неї найкраще начиння. То ж покажу я їй, та вже і вам заодно, які прекрасні речі мають оздоблювати храм.

З залу № 7 виходить Пані, підходить до настоятельниці.

Пані: Вітаю, сестро! Благословіть!

Настоятельниця: Бог благословить! Побачились, дякуючи Господу!

Пані: Нарешті дісталася, важко доїхати по весняному бездоріжжю до Києва, та дуже вже хотіла Великдень тут святкувати! Розговіюсь та й поїду додому, церкву будувати. Тільки ж хочеться прикрасити її якнайліпше – щоб не гірше, ніж у Києві було!

Настоятельниця: Ой, сестро, чи то любов до Бога, чи, може, гордість твоя надмірна? Та облишмо... Отже, ти будуеш церкву... Гаразд, пораджу тобі. Обов'язково має бути в церкві хрест, адже хрест – це меч Божий, яким Господь переміг диявола і смерть. Подивись, цей великий хрест (*вказує на хрест у вітрині № 4*) називають запрестольним, він має стояти за престолом, у вівтарі. Ти ж знаєш, це найголовніше місце в храмі.

Пані: Так, вівтар означає Царство небесне. Там священнослужителі відправляють богослужіння і знаходиться найсвятіше місце – святий престол, на якому звершується євхаристія – Таїнство причастя. На престолі мають бути хрест, Євангеліе, дарохранильниця і дароносиця.

Настоятельница (*Прямує до вітрини № 7*): Ходи-но сюди, покажу тобі ті священні предмети, які мають знаходитись на престолі. Ось срібний хрест напрестольний – ним благословляють мирян. Він дуже давній. Зробив його сто років тому майстер Федір Золотар.

Пані: Який гарний! Тут розп'яття з пристоячими – Богородицею та Іоанном Богословом, і камені коштовні. Але я не пізнаю цього Святого...

Настоятельница: На цьому хресті гравіроване зображення Спиридона Тримифунтського, адже часточка його святих мощей зберігається тут. Праведним життям, милосердям та добротою прославився єпископ міста Тримифунта і отримав дар зцілення хворих, навіть невиліковних. І мощі його нетлінні творять чудеса, поклонитись їм їдуть звідусіль – тож особливу силу має цей хрест.

Пані: А поруч, я бачу, Євангелія в пишних шатах.

Настоятельница: Ці коштовні Євангелія подарували церкві полковники Богдана Хмельницького. А ці пишні шати зробив нещодавно майстер київський Іван Равич. Особливу повагу слід висловлювати до Євангелія – адже за заповідями цієї книги маємо ми жити, пам'ятаючи про основні завіти Господа нашого Ісуса: "Люби Господа, Бога твого, всім твоїм серцем, усією твоєю душою і всією думкою твоєю, та люби ближнього твого, як себе самого". (*переходячи до вітрини № 13*) Здавна оздоблювали цю найсвятішу для християн книгу золотом і сріблом, адже золото – це світло Божої Благодаті, а срібло – чистота цнотливого життя та покаяння. І обов'язково мають бути зображення на наріжниках, по кутах, Святих евангелістів та їх символів – ось Марк з Левом, Лука з биком, Іоанн з орлом, Матвій з ангелом, а в центрі – Господь Вседержитель на троні, або, частіше, як тут, Розп'яття.

Пані: В які чудові візерунки сплітається золотаве листя...

Настоятельница: Та не забувай, милуючись, що серед цих прекрасних візерунків – знаряддя страстей Христових. (*переходячи до вітрини № 15*) Дивись – знаряддя страстей і в руках у янголів, які зображені на дарохранильниці. В цьому ковчезі зберігаються Святі дари для причастя хворих. Дарохранильниця

теж має стояти на престолі. Вона має вигляд церкви, так само як і дароносиця (*вказуючи на вітрину № 16*), в якій священик носить Святі дари для причастя хворих у дома.

Пані: Священні сосуди для приготування святих дарів мають бути і на жертвовнику, ліворуч від вівтаря.

Настоятельниця: Так, на жертвовнику має бути потир (*вказуючи на потири в вітрині № 15*), або чаша, куди перед літургією вливається вино з водою, яке під час літургії перетворюється на кров Христову. Чашу таку оздоблюють пишно, адже в ній – найбільша святыня. Під час причастя у вигляді хліба і вина приймають віруючі істинне тіло і істинну кров Христову як запоруку вічного життя і таємного спілкування з ним і просята Його сподобити їх неосудно причаститися святих Таїн на відпущення гріхів.

Пані: Як гарно вимальовано на цих чаших образ Спасителя! Чи й ікони для церков так малюють в Києві?

Настоятельниця: Так, сестро, і ікони так гарно малюють, але інші майстри. А такі дробниці роблять ченці-фініфтярі в Лаврі та Межигірському монастирі. (*вказуючи на вітрину № 6*) Ними оздоблюють і потири, і Євангелія, і митри єпископські. Бачиш, в ризниці зберігаються митри та ризи священицькі (*вказуючи на вітрину № 5*).

Пані: Так, і до ікон ризи бачу я тут (*вказуючи на вітрину № 16*). Та де ж ікона?

Настоятельниця: Потъмянішли фарби старі, кіптявою від свічок вкрились, та віддала я богомазові поправити образ Одигітрії. А шати поки тут.

Музична тема змінюється.

Пані: Які на цій шаті чудові квіти – мов живі; і маки, і воношки... Вічно квітнуть і не в'януть... Пам'ятаєш, сестро, як приносили ми зілля паухуче на Зелені свята додому, за образ Богородиці закладали...

Настоятельниця (*переходячи до вітрини № 17*):

Так, і молились вт্রох... Пам'ятаєш цю ікону Замилування: ніжно туличко дитятко Ісус до Богородиці...

Пані: ... Молилися вт্রох і просили Божу Матір про заступництво, про заміжжя щасливє... Де ті часи безтурботні! Ти нині в монастирі, я удова, а молодша наша сестричка...

Настоятельниця: На все воля Божа, сестро! Я завжди уникала світської суєти і марнославства і хотіла присвятити себе служінню Господу, ти ж гордою та пишною була, слава та

багатство сотникові звабили тебе – пам'ятаєш, як з дитинства любив тебе хрестник батька нашого, думали батьки, що одружи-тесь ви з часом, та не до душі тобі був син простого козака...

Пані: Де ж той хлопець був – поїхав до Києва та й пропав...

Настоятельниця: Та тому, мабуть, і пропав, бо ти цуратись йо-го стала. Хотіла бути пані сотниковою – а тепер удова сотника.

Пані: Така вже моя доля...

Настоятельниця (*повільно йдучи вздовж вітрин № 18, 19, зупинившись між вітринами № 19–20*):

Мабуть, так... Шкода мені тебе, та ще більше шкода долі сестрички нашої молодшої, Ганнусі... Згинула, мабуть, в та-тарській неволі – вже більше десяти років як вкрали її, та й продали десь на ринку в Кафі...

Пані: Ні, сестро, не згинула... Маю тобі щось сказати. Їзди-ли козаки до Криму полонених викупати, бачили там сестру на-шу, звістку від неї привезли.

Настоятельниця: Боже мій мілий! Бідна Ганнуся... Може, ви-купити сестру треба, знайшла б в монастирі нашему прихисток...

Музика стихає.

Пані: Ні, сестро, не викупиш вже її... Потурчилася сестра наша і тепер дружина Гіреєва головна. Ось лист від неї, читай...

Простягає Настоятельниці лист, та поволі розгортася його і починає читати.

В ім'я Аллаха, милостивого і милосердного...

Різко відштовхує сувій:

Ні, я це не читатиму!

Пані бере сувій, розгортася, читає:

В ім'я Аллаха, милостивого і милосердного...

Світло згасає. Звучить азан.

Промінь світла вихоплює жіночу фігуру в татарському одязі біля вітрини з кримськотатарськими прикрасами. В руках у неї сувій. Жінка розгортася його і починає читати:

В ім'я Аллаха, милостивого й милосердного... Так починаю листа до вас, сестри мої, і вірю, що милостивий він буде до вас, як і до мене. Зовсім юною стала я бранкою, рабинею, та всевишній відкрив мені серце хана Гірея і відкрив нову віру, і новий шлях. Дала ця віра мені свободу, чоловіка коханого, дітей гарних, щастя і спокій; і радістю тепер сповнені дні мої. То ж не засуджуйте і не кажіть, що віра моя неправдива, бо вірю я в Бога единого – творця

, в ангелів, ним посланих, в пророків і дані їм священні книги – “Тору”, яка дана була Мусі, або Мойсею, “Забур”, або Псалтир, що даний був Дауду, “Інджиль” чи Євангелія, дані Ісі і в Коран, що даний був останньому пророку – Муххамеду, вірю в суд після смерті і воскресіння. Вчить моя віра робити добро і не чинити зла, молитись і покорятись Аллаху і не противитись призначенному. Можливо, призначено і нам колись зустрітись і жити в мирі – на все воля Аллаха і хай буде з вами його благословення.

Світло згасає. Азан звучить кілька секунд, потім ведуча вимикає музику. Вимикається світло.

Настоятельниця: Як же вона могла зреクトися віри православної, бусурманка! Нема їй прощення!

Пані: Не проклинай, сестро, не всі такі святі, як ти, будь же милосердною. Сама ж ти казала – на все воля Божа. Хто зна, яка доля тебе могла б спіткати. Згадай бабцю нашу – адже привіз наш дід з Криму жону собі татарку. Була мусульманкою – стала християнкою. Помолись краще за сестру нашу...

Настоятельниця: Так, не права я, грішу, осуджуючи... Не засуджувати маємо, а молитись за неї – адже сказано „Не судіте, щоб вас не судили, бо яким судом судите, таким і вас будуть судити, і якою мірою міряєте, такою і вам відміряють”.

Пані: Щоб молились за неї і сестри-черниці твої я зроблю внесок коштовний до монастиря – замовлю ще й дарохранительницю, таку ж гарну, як ця (*вказуючи на вітрину № 19*) – тільки скажи, де ж можна такого майстра знайти?!

Звучить музика.

Настоятельниця: Наш, київський, і шукати не треба – прийде сьогодні, роботу принесе, гарний золотар, до нього звідусіль замовники їдуть, то й ти звертайся. Та ось і він!

Із сьомого залу заходить Майстер зі згортом у руках.

Майстер: Благословіть, матушко!

Настоятельниця благословляє.

Майстер: Приніс я роботу. Ось, подивіться.

Настоятельниця: Гаразд, залишай. Є у мене для тебе ще робота, точніше у однієї пані... Пані виходить з тіні.

Майстер повертається до неї, робить крок назустріч.

Майстер: Marie!

Пані : Ти, Дмитре!... Невже ти пам'ятаєш мене...

Майстер: Хіба можна тебе забути... І хотів би, та не зміг... (*після паузи, відступаючи на крок*). Вітаю тебе, пані сотникова...

Настоятельница: Пані сотникова будує церкву на спомин душі свого чоловіка і хоче, аби ти прикрасив цю церкву коштовним начинням...

Пані: Помер пан сотник Данило минулого року, упокій Господи його душу...

Майстер: Сумуеш за ним...

Пані: Сподіваюсь, душа його в раю, а я сумую... Та й за роками давніми сумую, коли була ще дитиною, і був у мене друг вірний... хлопчик Дмитрик... тепер, кажуть, майстер знаний... (*підходячи до Майстра*) Чи прихильний ще до мене, чи допоможеш мені?

Майстер: Про що б не попросила, не зміг би тобі відмовити...

Настоятельница (*передаючи світильник Майстру*):

То берись за працю. Та покажи ж свої роботи пані Марії!

Майстер: Ходімо, майстерня неподалік...

Майстер і пані переходять до сьомого залу, група вибуває за ними.

Зал № 7 (майстерня)

Майстер (*зупиняючись біля вітрини № 9*): Поглянь, Маріє, ось остання моя робота – оклад до “Євангелія”.

Пані: Як він не схожий на все, що я вже бачила. На золотому тлі немов щиті чорними та срібними нитками образи.

Майстер: Це чернь. Московські срібллярі бережуть секрет її і передають тільки від батька до сина, та був я в німецьких землях, вчився та і взірці купував для роботи і прочитав там в одній давній книзі про виготовлення черні. Зі сплаву срібла, олова, міді і сірки зробив я порошок, заповнив ним гравірований малюнок і виплавляв в горні ці пластини, аж поки порошок не розплавився і не заповнив цільно кожну рисочку. Потім відшліфував, відполірував гарно і вийшов малюнок, мов чорнилом на золоті зроблений... Ось бачиш, вже й таємниці тобі відкриваю...

Пані: Я берегтиму твої таємниці... Та здається мені, у тебе їх багато...

Майстер: Так, у майстрів завжди багато таємниць. (*переходячи до вітрини № 8*) Хіба не таємниця, як роблять сяючі фарби фініфтяні. Кажуть, навіть камені коштовні перетворюють у фарбу фініфтярі. Розписують дробниці, обпалюють – і фарби ці не тъмянішають, не осипаються, міцні, як самоцвіти. А я вже прикрашу цими дробницями карбовані шати, митри та потири.

Пані: Як цей потир?

Майстер: Так.

Пані: Ой, а тут сходи... Куди вони ведуть, чи це може таємниця?

Майстер: Сьогодні, я, мабуть, відкрию тобі всі таємниці... Ходімо, ти побачиш цікаві речі...

Майстер і Пані переходять до залу № 8.

Пані: Які незвичні речі... Я таких ніколи не бачила.

Майстер: Звісно, не бачила. Чи була ти коли-небудь в синагозі єврейській?

Пані: Ні...

Майстер:

А в оселі?

Пані: Ні, ніколи...

Майстер: Отже, тільки у мене в майстерні ти і побачиш, як прикрашають синагогу та оселю єврейські.

Пані: Але ж ти християнин?

Майстер: Так, однак і юдеї, і католики замовляють мені речі – адже краса всім до вподоби, чи не так?

Змінюється музична тема.

Пані (вказуючи на вітрину № 1):

Твоя правда... Тут, я бачу, немов би корони царські, але з дзвониками... Вони срібні?

Майстер: Так, це срібні корони, але не царські, а для книги. Юдеї свою священну книгу – сувій Тори – прикрашають такими коронами, бо то для них річ найцінніша. А дзвоники мають сповіщати тих, хто зібрався на молитву, про наближення святині.

Пані: Про що ж написано в Торі, ти знаєш?

Майстер: Так, знаю, але й ти знаєш, бо Тора – це частина Біблії, включає вона Г'ятікнижжя Мойсеєве – книги Буття, Вихід, Левіт, Числа та Второзаконня.

Пані: Та невже ж єреї вірять як християни?

Майстер: Маріє, юдеї, визнають Старий завіт, але не визнають Новий завіт – Євангеліє, не вірять в те, що Ісус Христос є Син Божий і Спаситель, а чекають досі на свого месію, який має врятувати свій народ.

Пані: Отож, не поважають вони і Заповідей Божих?

Майстер: Євангельські заповіді – ні, але старозавітні, котрі на кам'яних скрижалях отримав Мойсей від Всешишнього на горі Синай, для них, як і для нас, священні. Ось, до речі, поди-

вісь на ці срібні пластини (*вказує на вітрину № 2*) – на деяких і зображенено скрижалі з десятма заповідями.

Пані: Їх теж прикріпляють до сувою?

Майстер: Так...

Пані: А це що таке – ніби рука з витягнутим пальцем?

Майстер: Це указка, за допомогою якої стежать за текстом, читаючи Тору – адже за уявленнями юдеїв, всі літери в цій книзі пораховані і кожна має чарівну силу, отже не можна жодну пропустити або змінити.

Пані (*вказуючи на вітрину № 3*):

А ці речі теж якось пов'язані з читанням Тори?

Майстер: Вони всі пов'язані з юдейськими релігійними святами. Щотижня єреї святкують суботу – шабат. За Біблією, Всевишній відпочивав у сьомий день творення світу. Цей день має бути днем відпочинку і для єреїв. Зустрічаючи суботу запалюють свічки в таких срібних свічниках, а вино п'ють зі срібного стакану. Завершуючи святкування, беруть юдеї до рук ось такі бсаміми – це коробочки для пащочів – гвоздики, кориці, і вдихають приємні аромати – адже гарний запах покращує настрій і немовби втішає людину, яка має від свята повернутись до важкої праці.

Пані: А крім суботи є ще свята у єреїв?

Майстер: Так, і немало. Найвеселіше з них – весняне свято Пурим. Одна з книг Біблії промовляє голосом цариці Естер, яка започаткувала це свято.

Змінюється музична тема.

Майстер і пані відходять в сутінки, з залу № 9 виходить Цариця Естер і зупиняється на порозі між залами № 9 і № 8.

Цариця Естер:

Тоді Амман – радник перського царя, під владою якого були єреї, вирішив знищити мій народ, і щоб визначити день, коли це можна зробити, кидав жереб – “пур”. Та за Божим велінням я, Естер – дружина царя, відвернула біду від єреїв і задум Аммана обернувся проти нього самого – він і його сини були вбиті. Ось чому названі ці дні Пурим – від імені “пур”, адже в дні, на які випав жереб, був покараний сам Амман. А юдеї постановили щороку неодмінно святкувати ці дні з веселощами і роздаючи милостиню убогим. Про все це і написано в Мегіла Естер – Книзі Естер за моїм велінням. Відтоді, коли єрейська дівчина виходить заміж, її батько дарує новій родині цю книгу, написану на окремому сувої, а такий срібний футляр (*вказує на*

вітрину № 3 для нього замовляє у найкращого майстра (*вклоняється Майстру*).

Естер виходить до залу № 9. Змінюється музична тема.

Майстер: Євреї надзвичайно шанують свою історію, бо це не просто певний перебіг подій, це історія відносин обраного народу з Богом. Не раз чудесні події свідчили про милість Бога до свого народу. Ось ці срібні лампи-ханукії (*вказує на вітрину № 3*) нагадують про чудо, яке сталося, коли євреї звільнили Єрусалим від загарбників і очищали Храм від скверн – освячена олія, якої могло вистачити лише на один день, горіла в храмовому світильнику вісім діб – стільки часу потрібно було для виготовлення нової олії для Храму. Цю подію відзначають євреї, святкуючи Хануку. Під час цього свята і запалюють вісім вогнів у цій лампі.

Пані: Я, здається, бачила такі лампи на вікнах будинків, коли якось взимку проїздила через Умань.

Майстер: Так, за звичаєм виставляють євреї під час Хануки запалені світильники на підвіконня, щоб всі знали і пам'ятали про давні події.

Пані (*вказуючи на вітрину № 3*):

А ці коробочки теж для якогось свята?

Майстер: В цих срібних тофілінах зберігаються у шкіряних футлярах записані на пергаменті молитви. Шкіряні коробочки зі священими текстами надівають для молитви єврейські чоловіки.

Пані: Про що ж моляться євреї?

Майстер: Про те, що і всі інші: про милість божу, прощення гріхів, здоров'я, щастя, мир і добробут.

Пані: Ти знаєш так багато і такі терпимість і розуміння в твоїх словах ...

Змінюється музична тема.

Майстер: Тебе це дивує? Хіба ж не любові і терпимості вчить нас Євангеліє?

Пані: Але ж не за Євангелієм живуть мусульмани чи іудеї...

Майстер: Можливо, у кожного свій шлях до Бога... Ти ж знаєш, що сказано: "Незвідані шляхи Господні".

Пані: Та як же не заблукати і знайти вірний шлях?

Майстер: Йди за мною... (*веде Пані до залу № 9, зупиняється в центрі залу, не підходячи до вітрин*).

Майстер: Думаю, що коли людина має в серці любов до Бога і творитиме добро, то йтиме вона вірним шляхом.

Пані: Хіба можна мати любов до Бога, коли не любив нікого на Землі?

Майстер: Ти зараз майже повторила те, що сказав колись Блаженний Августин: любов земна то є підготовка душі до любові небесної.

Пані: Блаженний Августин? Його дуже шанують католики... Не думала, що говорю як католицький священик...

Майстер: Католик теж може бути правий інколи, чи не так?

Пані: Але хіба ж правдиве вчення католицьке? Не приймають католики-миряни причастя Святою кров'ю Христовою, причащаються прісною гостією, вірять, що Дух Святий виходить і від Отця, і від Сина ...

Майстер:

Це правда, ти обізнана з католицькими звичаями. То може і монстранц та дароносицю бачила колись? Ні? То подивись... (підводить Пані до вітрини № 5).

Пані: Це теж ти робив? Як красиво!

Майстер: Подивись, тут у скляному сосуді зберігатиметься Гостія, так, щоб бачили Ії всі присутні в костьолі, а навколо – пшеничне колосся і виноградна лоза – згадка про хліб і вино, Тіло і Кров Христові.

Пані: А це дароносиця? (взявши світильник з рук Майстра) Тут так багато яскравих каменів...

Майстер: Їх дванадцять навколо Христа – дванадцять апостолів означають вони. Подобається тобі?

Пані: Так, надзвичайно! Але ти відвернув мою увагу – коли я милуюсь твоєю роботою, то забиваю вже про віровчення...

Майстер: Хотів би я, щоб ти пам'ятала про те, що об'єднує людей, а не розділяє їх. Якось зустрів я мандрівного філософа і слова його закарбувались в моїй пам'яті... Бо правдиві вони, як здається мені, для всіх – і православних, і католиків, мусульман та юдеїв.

Змінюється музична тема.

Пані: Що ж він сказав тобі?

Майстер: Усе проминає, але наприкінці всього залишається любов. Усе проминає за винятком Бога і Любові. Бережу я ці слова в серці... А ще бережу любов...

Пані: Я пам'ятатиму все, що ти сказав... Я пам'ятатиму все, що побачила. І вже ніколи не зможу забути тебе...

Майстер: Ти скоро поїдеш, побудуєш церкву, оздобиш її коштовно і, мабуть, більше не згадуватимеш мене.

Пані: Ні, я пам'ятатиму тебе... і, якщо хочеш, повернусь...

Майстер: Колись, дуже давно, я покохав дівчину Марійку і зробив для неї перстень. Я все життя беріг це кохання... і цей перстень. (виймає перстень) Ти візьмеш його?

Пані: Так!.

Майстер надіває перстень Пані, забирає світильник з її рук, і вони, взявшись за руки, вдвох поволі йдуть до залу № 8. Музика вимикається.

Ведуча: Любов – довготерплива, любов – лагідна, вона не заздрить, любов не возвеличується, не надимається, не шукає тільки свого, не поривається до гніву, не думає лихого, не радіє з неправди, але тішиться правдою, все зносить, в усе вірить, усього надіється, усе перетерпить. Любов ніколи не переминає.

Нехай завжди будуть з вами ВІРА, НАДІЯ, ЛЮБОВ.

Нашу екскурсію закінчено, її провели для вас (*персонажі по черзі заходять до залу № 8*) МАЙСТЕР, КНЯЖНА ЯНКА та ЦАРИЦЯ ЕСТЕР, ПАНІ СОТНИКОВА, ДРУЖИНА ХАНА ГРЕЯ, НАСТОЯТЕЛЬНИЦЯ МОНАСТИРЯ.

На завершення програми ви маєте змогу зробити пам'ятні фотографії в історичних костюмах.

Група переходить до вестибюлю, де відбувається фотографування.

Використана література:

Августин А. Исповедь. – М., 1991. – 488 с.

Бартон А.Є. Ризниця Успенського собору Києво-Печерської Лаври // Лаврський альманах. Збірник наукових праць. Випуск 3. – К., 2001. – С. 75–84.

Большая исламская научная энциклопедия. – Нефтечала, 2002 – 774 с.

Боровский Я.Е. Мифологический мир древних киевлян. – К., 1982;

Бочаров Г.Н. Художественный металл Древней Руси. – М., 1984 – С. 5–108; 320.

Гельфман Т.М. Ханукальные светильники в собрании Государственного музея истории религии: форма и декор// Труды Государственного музея истории религии. – Вып.2. – СПб., 2002. – С. 77–91.

Добросердова Л.О. Православні хрести в експозиції виставки “Релігія в історії культури” // Лаврський альманах. – Вип. 5. – К., 2001.– С. 127–131.

Зінченко Юрій. Кримські татари: історичний нарис. – К., 1998. – С. 14–50.

- История евреев в России. – Т. 1. – М., 1915. – 528 с.
- Канцедикас А., Волковинская Е., Романовская Т. Шедевры еврейского искусства. Серебро. – М., 1993. – 382 с.
- Коран / Пер. И.Ю. Крачковского. – М., 1990. – 728 с. ;
- Макарова Т.И. Перегородчатые эмали Древней Руси. – М., 1975;
- Макарова Т.И. Черневое дело Древней Руси. – М., 1986. – 156 с.
- Макарова Т.И., Плетнева С.А. О центрах эмальерного дела Древней Руси // Славяне и Русь. – М., 1968. – С. 98–112.
- Мішнєва О.І.Іван Равич – видатний український золотар доби бароко // Лаврський альманах. – Вип. 3. – К., 2001. – С. 124–130.
- Мішнєва О.І. Українські золотарські книжкові оправи доби бароко // Лаврський альманах. – Вип. 5. – К., 2001. – С. 83–91.
- Осипов А. Розвиток символіки сонця в українській релігійній традиції (до проблеми визначення аспектів символотворчого процесу) // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник. – Кн. I. – Львів, 2008. – С. 99–107.
- Пам'ятки єврейської культури в Україні. Пам'ятки музеїв та заповідників. – К., без року. – С. 144.
- Петренко М.З. Українське золотарство XVI-XVIII ст. – К., 1970. – 208 с.
- Рыбаков Б.А. Русское прикладное искусство X-XIII веков. – Л., 1971;
- Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси. – М., 1988. – 784 с.
- Рябцева Світлана. Древнерусский ювелирный убор. Основные тенденции формирования. – СПб., 2005. – 384 с.
- Святе письмо Старого та Нового Завіту. – Українське біблійне товариство, 1992. – 352 с.
- Сергій О.С. Деякі національні особливості орнаментики українських золотарських виробів кінця XVII – першої половини XVIII ст. // Лаврський альманах. – Вип. 11. – К., 2003. – С. 118–123.
- Скворода Григорій. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи. – К., 1983. – С.85. Слобідський Серафім, протоієрей. Закон Божий. – К., 2004. – 654 с.
- Стецкевич Т.А. Коллекция Государственного музея истории религии по исламу: история формирования и состав // Труды Государственного музея истории религии. – Вып. 2. – СПб., 2002. – С. 49–56.
- Шульц І.В. Підписні і датовані фініфті українських майстрів на пам'ятках мистецтва ХVІІ-ХVІІІ ст. // Лаврський альманах. – Вип. 3. К. – 2001. – С. 145–154.

BITAEMO



Ми давно започаткували традицію поздоровляти співробітників Музею історичних коштовностей України з їхніми ювілеями. А цього року відразу три наших колеги відсвяткували “круглі дати”! І так збіглося, що це чарівні жінки! Звичайно вони всі різні – і вік, і професійні інтереси, і уподобання, і ... Та звичайно: кожна жінка неповторна і неперевершена! А об'єднує наших колег Любов! До життя, до людей, до нашого музею, до всього прекрасного!

Ми бажаємо їм здоров'я, любові, натхнення, добра!

Колектив Музею історичних коштовностей України

Наша Світлана Григорівна Палатна святкує ювілей!



Ти скажеш слово, посміхнешся,
І хочеться уже лігатъ.
З тобою, мила, поведешся:
Бажання є такою ж стать.
Але таке лиш від природи,
Від Бога може тільки бути.
Краса душевна – босонога,
Її у злато не обуть!.
Її ніяк не приховати,
Хоч хочеться, бо всяк бува:
Бажає хтось головувати
І перекручувать слова.
Та ти не бйся. Будь такою,
Якою є. Твое життя
Нас надихає як героїв
Іти на бій за майбуття.

Одарка.

Красива жінка, щаслива мати і бабуся, наша талановита і надійна колега...

Довгими манівцями життєвого шляху йшла вона до Музею і прийшла у 2003 р.

Спочатку працювала екскурсоводом у науково-освітньому відділі, а у 2005 р. була переведена на посаду старшого наукового співробітника сектору "Ювелірне мистецтво в Україні XVI–XX ст.", яку обймає і зараз, виконуючи водночас і функцію хранителя двох груп експозицій: "Пам'ятки російського ювелірного мистецтва в Україні XVI–XX ст." та "Пам'ятки єврейського церемоніального мистецтва".

Надзвичайна працьовитість, жага знати, наполегливість у досягненні задуманого характеризують її як наукового працівника. Вона є автором кількох цікавих статей, а іх виступи на наукових конференціях викликають шире захоплення і серйозні відгуки слухачів.

Добре слово кожному, ласкавий погляд, а якщо зауваження, то в толерантній формі, щоб не образити – з цим асоціюється образ Світлана Григорівни. Її люблять усі, її чекають усі. Її бажають усі щастя, здоров'я і довголіття.

Вітаємо Малюк Наталію Іванівну!



Пані Наталія святкує свій ювілей на посаді методиста науково-просвітнього відділу в Музеї історичних коштовностей. Її діяльність, як правило, захована від очей відвідувача, була і залишається весь час цінною для достойної презентації експонатів МІКУ. Як захоплюємося сяйвом діадеми і маємо згадати про роботу рук майстра-ювеліра, так само маємо оцінити високу місію методиста обранювати талант екскурсовода.

Наталія Іванівна, випускниця Національного Університету імені Тараса Шевченка, завжди готова до цінних настанов у висвітленні

давнього минулого. Разом з тим, оригінальний підхід в описі загальновідомих подій дозволяють стати свідками історії, яка ніби оживає перед очима колег і відвідувачів. У тісній співпраці з колегами науково-експозиційного відділу, *ad unguem* опрацьований методичний матеріал екскурсії, став для екскурсоводів Музею тим детальним дорожкоказом, що виводить до кожного з численних коштовних експонатів. Головним правилом методиста Малюк Наталії Іванівни є ніколи не говорити навіть найменшої неправди під час екскурсій в експозиції МІКУ.

Своїм особистим представленням експозиції перед будь-якими відвідувачами вона дає також зразок роботи без будь-якого гніву чи упередження. Завдяки надзвичайнім старанням Наталії Малюк стало можливим для особливо зацікавленої публіки представити тепер уже всі колекції МІКУ оригінальним способом: в продовження проекту "музейних ночей" вона створила театралізовану екскурсію "Священні скарби". Її концепція стала тим шляхом через експозицію з культовими предметами з різних епох, на якому оживають персонажі різних релігій. Цей своєрідний опус оператум дарує можливість порозуміння і прагнення до вищих духовних цінностей, що мають об'єднувати людей.

Бажаємо наші шановній колезі подальших успіхів і натхнення в її багатогранній діяльності.

Вітаємо Ковальову Наталію Миколаївну!



Наталія Миколаївна Ковальова (Пустовіт) почала свою трудову діяльність в МІКУ у 17-річному віці спочатку організатором екскурсій, потім екскурсоводом і методистом у науково-просвітньому відділі. У 2000 р. була переведена на посаду старшого науково-співробітника до сектору обліку науково-дослідного відділу фондів. Після закінчення у 2002 р. культурологічного факультету Київського національного університету культури та мистецтв за фахом "музеєзнавець" вона очолила сектор обліку. Тут до певної міри знайшла прояв і спадковість:

її мати Любов Григорівна Пустовіт, музейник з 26-річним досвідом, пропрацювала на цій посаді до часу своєї передчасної смерті майже 20 років. Наталка допомагала матері в роботі і тим самим набувала першого музейного досвіду.

Як завідувач сектору обліку Н.М. Ковальова очолила роботу по проведенню повної звірки наявності музейних цінностей. Багато зусиль прикладала для забезпечення збереженості та обліку експонатів під час капітальної реконструкції музею у 2004 р. та у відродженні експозиції та фондів у 2004–2005 р.

Напрямком її наукових досліджень була тема: "Вироби з колекції Ханенків у фондах МІКУ", з якою вона виступала на семінарах і конференціях. Тепер темою її досліджень є "Вотиви у зібранні МІКУ", колекція яких досі не звертала на себе увагу дослідників.

Вона активно брала участь у науковому комплектуванні фондів, первинній обробці нових надходжень, в підготовці виставок як в музеї, так і за межами України. Зараз старший науковий співробітник відділу фондів Н.М. Ковальова виховує маленьку донечку, яка теж, як колись її мати, вже зробила свої перші впевнені кроки у стінах музею.

Щиро вітаємо Н.М. Ковальову, музейника за фахом, покликанням і сімейною традицією, з 30-річчям і бажаємо щастя, здоров'я і натхнення в подальшій роботі!

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

ВДИ	Вестник древней истории
ГМИР	Государственный музей истории религии (Москва, Россия)
ДІМ	Дніпропетровський історичний музей ім. Д.І. Яворницького
Інв. №	номер за інвентарною книгою
ІАИ	Известия на археологический институт при Болгарской Академии наук
ИАК	Известия Императорской археологической комиссии
КСИА	Краткие Сообщения Института Археологии АН СССР
МИДУ	Музей исторических драгоценностей Украины
МІКУ	Музей історичних коштовностей України
НМІУ	Національний музей історії України
НКПІКЗ	Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник
ОАК	Отчеты Императорской археологической комиссии
РА	Российская археология
СА	Советская археология

НАШІ АВТОРИ

Березова Світлана Анатоліївна

Київ, Музей історичних коштовностей України,
науково-дослідний відділ історії ювелірного мистецтва
зав. сектором.

Величко Євгенія Олександровна

Київ, Музей історичних коштовностей України,
науково-дослідний відділ історії ювелірного мистецтва
старший науковий співробітник.

Грібкова Анна Олександровна

Київ, Музей історичних коштовностей України,
науково-дослідний відділ історії ювелірного мистецтва,
зав. сектором.

Горбова Марина Вікторівна

Донецьк, Обласний краєзнавчий музей,
старший науковий співробітник фондів

Дженкісова Олена Вадимівна

Київ, Музей історичних коштовностей України,
науково-просвітницький відділ,
зав. сектором екскурсійної роботи

Ермолін Олександр Леонідович

Керч, керівник Керченської охоронно-археологічної експедиції
Кримського Філіалу ІА НАН України,
науковий співробітник.

Калашникова Ольга Леонідівна

Дніпропетровськ, Академія митної служби України,
професор кафедри мистецтвознавчої експертизи та гуманітарної
підготовки,
доктор філологічних наук.

Ключко Любов Степанівна

Київ, Музей історичних коштовностей України,
науково-дослідний відділ історії ювелірного мистецтва,
провідний науковий співробітник,
кандидат історичних наук.

Кондратікова Ліліана

Молдова, Кишинеу, Інститут культурної спадщини Академії Наук
Республіки
ст. науковий співробітник,
кандидат мистецтвознавства

Куштан Дмитро Павлович,

Черкаси, Археологічна інспекція управління культури
Черкаської ОДА,
начальник інспекції,
кандидат історичних наук

Малюк Наталія Іванівна

Київ, Музей історичних коштовностей України,
науково-просвітницький відділ
старший науковий співробітник

Пашковський О.А.

Київ, Національний університет "Києво-Могилянська академія",
студент магістеріуму

Палатна Світлана Григорівна

Київ, Музей історичних коштовностей України,
науково-дослідний відділ історії ювелірного мистецтва,
старший науковий співробітник.

Попельницька Олена Олексіївна

Київ, Національний музей історії України,
провідний науковий співробітник,
кандидат історичних наук

Романовська Тетяна Юхимівна

Київ, Музей історичних коштовностей України,
науково-дослідний відділ фондів,
проводний науковий співробітник.

Рудика Наталія Миколаївна

Київ, Музей історичних коштовностей України,
науково-дослідний відділ історії ювелірного мистецтва,
старший науковий співробітник.

Савченко Тетяна Миколаївна

Київ, Музей історичних коштовностей України,
науково-дослідний відділ фондів,
старший науковий співробітник.

Сергій Олена Сергіївна

Київ, Національний Києво-Печерський історико-культурний
заповідник,
заступник зав. відділу

Смирнова Наталія Костянтинівна

Київ, Музей історичних коштовностей України,
науково-дослідний відділ фондів,
старший науковий співробітник.

Станіцина Галина Олександровна

Київ, Інститут археології НАН України,
зав. науковим архівом.

Степаненко Наталія Олексіївна

Дніпропетровськ, Дніпропетровський історичний музей
ім. Яворницького,
старший науковий співробітник

Терещук Оксана

Київ, Національний музей історії України,
старший науковий співробітник

Тихонова Маргарита

Дніпропетровськ, Дніпропетровський історичний музей
ім. Яворницького,
старший науковий співробітник.

Триколенко Ольга Вікторівна

Київ, Національний авіаційний університет,
доцент кафедри рисунка, живопису та скульптури.

Триколенко Софія Тарасівна

Київ, Національна академія образотворчого мистецтва і
архітектури,
студентка.

Фіалко Олена Євгенівна

Київ, Інститут археології НАН України,
старший науковий співробітник,
кандидат історичних наук.

Чубур Артур Артурович,

Россія, Брянськ, Брянський державний університет,
доцент кафедри Вітчизняної історії стародавності і середньовіччя,
кандидат історичних наук

ЗМІСТ

З ІСТОРІЇ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

<i>Рудика Н.М.</i> Міжнародні документи щодо охорони пам'яток археології.....	4
<i>Станиця Г.О.</i> Забуті сторінки з історії першого міського музею в Києві (за архівними документами НА ІА НАНУ)	14
ПАМ'ЯТКИ ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА ВІД ДОБИ РАНЬОГО ЗАЛІЗА ДО РИМСЬКОГО ЧАСУ	
<i>Фіалко Е.Е.</i> Тема амазономахии и грифономахии в произведениях античных торевтов	32
<i>Грібкова Г.О.</i> Ювелірні вироби з кургану поблизу села Будки на Посуллі	44
<i>Ключко Л.С.</i> Образ водоплавного птаха на декоративних елементах скіфського костюма.....	55
<i>Триколенко О.В.</i> Золота скульптурка дикого кабана з кургану Хомина Могила.....	74
<i>Чубур А.А.</i> Пектораль раннього залізного віку з Брянсько-Чернігівського прикордоння	86
<i>Величко Є.О.</i> Золотне шиття з сарматського поховання у Донецькій області.....	94
<i>Кондратикова Л.</i> Ювелирные украшения сарматских племен Днестровско-Прутского междуречья	100
<i>Ермолин А.Л.</i> К вопросу о технике изготовления золотой маски из Пантикалея	109
ПАМ'ЯТКИ ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА ЗА ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ (IV – XIV ст.)	
<i>Романовская Т.Е.</i> К вопросу об атрибуции уникального браслета из коллекции Музея исторических драгоценностей Украины.....	114
<i>Попельницька О.О.</i> Хрест давньоруського часу з городища Княжа Гора у зібранні Національного музею історії України	125
<i>Горбова М.В.</i> Уникальная дробница из коллекции Донецкого областного краеведческого музея	130
<i>Куштан Д.П.</i> Перстень з родового замчища гетьмана Б. Хмельницького у Суботові	136
<i>Терещук О.</i> Вкладні речі Адама Киселя – київського воєводи (1649–1653 рр.) у збірці Національного музею історії України.....	141

<i>Сергій Е.С.</i> Крести с именами мастеров деревянной миниатюры XVIII века в собрании Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника.....	151
<i>Пашковський О.А.</i> Срібний оклад XIX ст. з Чигиринського Троїцького монастиря	159
<i>Березова С.А., Старченко О.В.</i> Дарохранительница з вкладним написом 1793 року	162
<i>Тихонова М.М.</i> Дарохранительница Кирила Тарловского з коллекции Дніпропетровського історичного музею ім. Д.І. Яворницького	170
<i>Дженкова Е.В.</i> Серебряная кружка работы московского мастера из коллекции Музея исторических драгоценностей Украины.....	179
<i>Березова С.А., Палатна С.Г.</i> Реліквія роду Безбородків.....	194
<i>Степаненко Н.О.</i> Срібні нагрудні хрести із колекції Дніпропетровського історичного музею	202
<i>Романовская Т. Е., Савченко Т. Н.</i> Библейский сюжет Академик Ицхак в декоративном пространстве памятников еврейского церемониального искусства из коллекции МИДУ	214
<i>Смирнова Н.К.</i> Дукач-Коронатка	227
СУЧАСНЕ ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО	
<i>Триколенко О.В., Триколенко С.Т.</i> Перстень “Вепр” С.М. Серова	232
НОВЕ В НАУКОВО-ОСВІТНІЙ РОБОТИ	
<i>Малюк Н.І.</i> Театралізована програма “Священні скарби”	244
ВІТАННЯ.....	261
СПИСОК СКОРОЧЕНЬ.....	266
НАШі АВТОРИ.....	267

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Міністерство культури і туризму України

Національний музей історії України

Музей історичних коштовностей України

Центр пам'яткоznавства НАН України та Українського
товариства охорони пам'яток історії та культури

МУЗЕЙНІ ЧИТАННЯ

Матеріали наукової конференції
"Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки"

9–11 листопада 2009 р.

ООО “Феникс”
03148, ул.Гната Юры, 9.
тел.(044) 407-11-91
E-mail:senixz1@ukr.net

Свидетельство о внесении в государственный реестр
субъектов издательского дела серии ДК №3835

Підписано до друку 16.11.2010. Формат 60×90/16.

Папір офсетний. Друк офсетний.

Гарнітура Century Schoolbook

Наклад 150 прим.