



МУЗЕЙНІ ЧИТАННЯ

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



Музейні читання

Матеріали наукової конференції
"Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки"

14 – 16 листопада 2011 року.

Київ 2012 р.

Редакційна колегія: Л.В. Строкова, Л.С. Клочко, С.А. Березова

Редактор Ю.М.Олійник

Конференція “Ювелірне мистецтво – погляд крізь століття”, відбулася в рамках “Музейних читань”, які з 1993 р. проводить Музей історичних коштовностей України. Співробітники музеїв, науково-дослідних інститутів та університетів з України, Росії, Молдови, Республіки Беларусь обговорювали проблеми дослідження історії художньої обробки металу та збереження культурних цінностей, питання мистецтвознавчих та техніко-технологічних аспектів вивчення ювелірних творів, експертизи ювелірних виробів, особливості розвитку сучасного ювелірного мистецтва.

Науковці не обійшли увагою визначну дату в історії науки: 40-річчя з дня знахідки золотої пекторалі в кургані Товста Могила (поблизу м.Орджонікідзе Дніпропетровської обл.). Крім того, віддали шану світлій пам’яті Б.М.Мозолецького, оскільки в 2011 йому б виповнилося 75...Завдяки копіткій праці вченого археологічна наука збагатилася новими знаннями з історії Скіфії.

У збірнику з належною глибиною висвітлене широке коло питань, тому книга буде цікавою для фахівців, студентів та всіх небайдужих до культури.

Вступне слово.

«Музейні читання» – так у 1993 році співробітники Музею історичних коштовностей України – філіалу Національного музею історії України назвали конференцію, маючи на меті щорічно збирати спеціалістів різного профілю, щоб обговорити різноманітні теми: формування музейних колекцій, результати археологічних досліджень (від передскіфського часу до середньовіччя), питання історії художньої обробки металу. Деякі конференції було присвячено пам'яті видатних українських учених (О.І. Тереножкіна, Б.М. Мозолевського, В.А.Іллінської), які не тільки залишили яскравий слід в археології, але й сприяли народженню музею.

У 2005 р. було започатковано тематичні конференції: "Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки", оскільки МІКУ (з 1991 р це абревіатура від офіційної назви: Музей історичних коштовностей України) є основним центром вивчення та зберігання історичних і мистецьких раритетів із дорогоцінних металів та коштовного каміння. Назва конференції говорить про певні акценти у наукових дослідженнях. Зазначена спрямованість у вивченні матеріалів не звужила коло спеціалістів різного профілю – археологів, істориків, мистецтвознавців, не послабила їхньої цікавості до наших «Музейних читань», навпаки – конференції стали міжнародними, адже в їх роботі в різні роки брали участь науковці не тільки з України, але й Білорусі, Росії, Молдови, Грузії, Польщі, Німеччини.

На «Музейних читаннях» у 2011 році виступили 45 фахівців із різних закладів – музеїв, заповідників, науково-дослідних інститутів, університетів. Вони запропонували увазі колег розвідки, у яких висвітлювали загальні питання з історії художньої обробки металу та коштовного каміння, проблеми вивчення музейних колекцій та окремих творів ювелірного мистецтва, сучасні тенденції його розвитку.

Початок конференції – традиційний – привітальне слово генерально-го директора Національного музею історії України С.М.Чайковського. Але цього року Сергій Михайлович більшу частину доповіді присвятив найбільш визначному твору в експозиції нашого музею – золотій пекторалі – унікальній знахідці зі скіфського кургану Товста Могила на Дніпропетровщині. Про цю нагрудну прикрасу написано десятки наукових та науково-популярних праць, знято фільми, створено телепередачі. Дослідження мистецтвознавчі, технологічні... А скільки ін-

терпретацій сюжетів та окремих образів! Серед предметів, які належать до категорії пекторалей, тобто нагрудників, тільки витвір, знайдений у кургані Товста Могила, піднесено до рангу «знахідки століття». Справді, за художніми властивостями, технічною досконалістю та інформативністю – пектораль є неперевершеним шедевром античного мистецтва.

З плином часу цікавість до нагрудника не зменшилась, а в 2011р. навіть зросла. Адже 21 червня виповнилося 40 років з того дня, коли Б.М.Мозолевський – керівник археологічної експедиції, знайшов предмет, який ще в розкопі одержав назву пектораль (від латинського *pektos* – груди). Зараз цим мистецьки витвором милуються і надихаються численні відвідувачі МІКУ. Але й за кордонами держави пектораль добре відома з альбомів, каталогів, а особливо тим шанувальникам прекрасного, хто буває на виставках скарбів з нашого музею. Різниця тільки в тому, що в експозиції МІКУ представлено оригінал, а світом мандрує копія знаменитого шедеву. Але були випадки, коли оригінал вивозили з України. Якраз про це розповів С.М. Чайковський. Саме йому випало вивозити пектораль ще в 1975 році на виставку античних творів у всесвітньовідомому Метрополітен музеї (США, Нью-Йорк). А в 1991 р., коли постало питання про реставрацію та дослідження знахідки зі скіфського кургану Товста Могила у знаному в Європі Реставраційному центрі в німецькому місті Майнці, Сергій Михайлович Чайковський зумів обґрунтувати необхідність цієї акції і також взяв на себе місію перевезення коштовного експонату.

Пролунали спогади і про розкопки Товстої Могили. Небагато лишилося учасників експедиції, і тому присутні з великою увагою слухали виступ Олександра Загребельного. – зараз це старший науковий співробітник Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника, а тоді, в 1971 році – лаборант в експедиції. Він розповів «Як це було...», тобто, про те, як Б.М. Мозолевський збирав «команду», які особливості треба було враховувати в роботі, про членів експедиції. Слухали і поринали в той світ, сповнений важкої праці, але й романтикою, надіями на відкриття, жагою до знань.

Мирослав Жуковський – заступник директора Нікопольського краєзнавчого музею розповів про «один маловідомий момент – чому саме вона стала об'єктом археологічних розкопок Б.М. Мозолевського».

Учасники конференції віддали шану пам'яті визначній особистості – археологу і поету Б.М. Мозолевському. Про нього вже і написано не-

мало, і фільми створені, але кожен, хто знайомиться чи з науковим, чи з поетичним доробком Бориса Миколайовича, відкриває нові грані його мислення та душі. Про це сказала В.Д.Мозолєвська – дружина вченого. Вона натхненно прочитала вірші Б. Мозолєвського. А в них – безкінечна любов до людей, степу, життя. Борис Мозолєвський умів надзвичайно глибоко проникати у сутність історичних процесів, але й надзвичайно тонко відчувати далекі світи – віддалені у часі, але близькі й зримі для нього. Своїми відчуттями він щедро ділився – у віршах, науково-популярних працях.

Б.М.Мозолєвський за життя був оточений любов'ю, повагою. Він випромінював особливу ауру, яка приваблювала до нього людей. Про це йшлося у виступі колишнього директора Нікопольського краєзнавчого музею П.К.Ганжі, який почав співробітничати з Б.Мозолєвським в 1974 р. Завдяки Борису Миколайовичу поглибився зміст роботи археологічної секції. Археологи – працівники музею брали участь у археологічних експедиціях Б.Мозолєвського, набували досвіду, високої кваліфікації. Зараз учні вченого продовжують дослідження Нікопольщини і вшановують пам'ять вчителя. Завдяки підтримці багатьох людей й допомозі міської влади підготовлена до друку й видана документально-публіцистична збірка "Співець скіфського степу". Обласний осередок Дніпропетровської спілки письменників в особі її голови, редактора журналу "Січеслав" Лесі Степовички присвятив один із номерів журналу (№ 2, 2011 р.) пам'яті поета і археолога. До 75-ліття Бориса Мозолєвського при краєзнавчому відділі обласної публічної бібліотеки було проведено урочисте засідання клубу "Ріднокрай", який очолює доктор історичних наук, професор ДГА Ганна Швидько, і також видано збірку спогадів "Життя у саяві пекторалі".

Саме Б.М.Мозолєвському належать найбільш натхненні слова про пектораль. Він розглянув різноманітні теми: техніко-технологічні характеристики, семантику та семіотичний статус пекторалі. Розгорнутий, глибокий аналіз прийомів її виготовлення, а також – антропоморфних і зооморфних образів, орнаментальних мотивів – це дозволило і науково обґрунтувати зміст сюжетів на трьох ярусах пекторалі, і зробити висновок, що це – «не довільно орнаментована прикраса, а культова річ певного призначення. Композиція її відбиває космогонічні уявлення скіфів, пов'язані з концепцією трьох сфер світобудови» На думку Б.М.Мозолєвського художні особливості знаменитого «нагрудника» свідчать, що принципи

створення композицій на фризах пекторалі, відповідають канонам грецького мистецтва. Її образне вирішення можна зіставити з оформленням фронтонів Парфенона – творіннями великого Фідія.

Але, оскільки Б.М. Мозолевський був не тільки вченим, але й поетом, то присвятив прекрасному твору немало поетичних рядків, у яких оспівані ідеї, що надихнули давніх митців створити «симфонію степу».

Як вже зазначено, учасники конференції підготували доповіді з різноманітних тем історії декоративного мистецтва – найдавнішого у творчій діяльності людини.

Велику цікавість учасників конференції викликала заключна частина конференції, коли з повідомленням "Сучасні українські ювеліри – кавалери Меморіального фонду Карла Фаберже" виступив відомий російський дослідник Валентин Васильович Скурлов. Він є вченим секретарем названої фундації, створеної в Москві у 1996 році.

Для відзнаки кращих сучасних ювелірів Меморіальний фонд затвердив нагороди: ордени Фаберже трьох ступенів, М.Є. Перхіна та О.К. Денисова-Уральського. Останні два прізвища не такі відомі широкому загалу, як Карл Фаберже, але свого часу вони посідали значне місце серед ювелірів. Так, Михайло Євлампійович Перхин – селянин, який став головним майстром фірми Фаберже і працював до 1903р. Він є автором 28 з 50 імперських пасхальних яєць.

Під час проведення конференції в Музеї були нагороджені українські ювеліри: О.В. Мирошников – орденом А.К. Денисова-Уральського та В.Г. Чубюк – малим знаком цього ордену.

За великий внесок у розвиток культури, зокрема, ювелірного мистецтва, Музей історичних коштовностей України був нагороджений Почесним пам'ятним знаком ордену Перхіна.

**До 40-річчя
знахідки пекторалі**





Борису Мозолевському – державне визнання

Краєзнавче товариство Нікопольщини висловлює організаторам конференції щире вдячність за високу честь взяти участь в роботі поважного форуму, який красномовно демонструє всенародну шану й повагу дослідникові й співцеві скіфського степу – Борису Миколайовичу Мозолевському.

Історико-культурний доробок Мозолевського всеукраїнського і навіть міжнародного рівня лаконічно, але надзвичайно виразно охарактеризувала його колега, доктор історичних наук, професор ДНУ Ірина Ковальова: "Свого часу він був лідером українського скіфознавства не тільки за кількістю досліджень скіфських пам'яток, а й за витонченими, правильними визначеннями архітектури насипів, за оригінальними творами в галузі скіфської етнографії, територіальної структури Скіфії".

Більш ніж двадцятилітня діяльність археологічної експедиції Інституту археології АНУ, яку очолював Б. Мозолевський, залишила глибокий слід в історії нашого Нікопольського краю золотими скарбами сивої давнини, безцінними багатствами легендарної Землі Геррос, на всю планету прославила наш рідний край. Саме на Нікопольщину припадає головний науковий доробок вченого й дослідника, саме тут він знаходив невичерпні джерела натхнення до літературно-поетичної творчості.

Наше співробітництво розпочалося з 1974 року і продовжувалося до останніх днів життя Бориса Миколайовича. Не без його допомоги і впливу при краєзнавчому музеї поглибився зміст роботи археологічної секції, до складу якої входили працівники музею Мирослав Жуковський, Василь Шатунов, Галина Григор'єва, Наталія Жаринова, Світлана Міщенко, Тетяна Булдименко. Члени секції в складі Орджонікідзевської археологічної експедиції Б. Мозолевського брали участь в розкопках Довгої Могили, курганної групи епохи неоліту в районі Чкаловського кар'єру, знайшли коштовні золоті прикраси в кілька разів пограбованій могилі Малого Чортомлика, розкопували останці знаменитого Чортомлицького царського кургану.

На майданчику біля нашого краєзнавчого музею відвідувачі й зараз можуть побачити унікальні скульптури, стели, кам'яний жертовник, подаровані музею Б.М. Мозолевським. Довготривалий і складний процес

переростання колишньої археологічної секції у відділ археології НКМ в малосприятливий період економічної кризи – безумовний результат, наслідок і коштовна спадщина багатолітнього співробітництва нашого музею з експедицією Бориса Мозолєвського.

Завідувач відділом археології музею Василь Шатунов успадкував від свого наставника і вчителя захопленість і захоплення улюбленою справою пошуку скарбів, а часом подає і свій голос співця натхненними поетичними рядками. Заступник директора музею з наукової роботи Мирослав Жуковський – продовжувач археологічних досліджень на Нікопольщині, очолює місцевий осередок краєзнавчого товариства, амбітно претендує на роль єдиного наступника школи і традицій Бориса Миколайовича.

Нікопольщина високо цінить і віддає глибоку шану дослідникові й співцеві скіфського степу. В нашому музеї, в навчальних закладах і бібліотечній системі міста систематично проводяться дні пам'яті, краєзнавчі конференції, поетичні читання та інші заходи, присвячені Борису Мозолєвському.

Стараннями наукових працівників музею, шанувальників творчості поета й археолога при сприянні й допомозі міської влади, депутатів обласної ради Володимира Куціна, Олександра Фельдмана, депутата міської ради Андрія Фісака, директора Нікопольського рекламно-поліграфічного центру "Січ" Олега Фельдмана та редактора газети "Перспектив Трубників" Олени Дашук в цьому році підготовлена до друку й видана (поки що не в повному об'ємі накладу) документально-публіцистична збірка "Співець скіфського степу" до 75-річчя з дня народження Б. Мозолєвського й 40-ліття знахідки пекторалі. Означена збірка була представлена на III Всеукраїнському фестивалі "Музеї України у всесвітньому культурному просторі" в номінації музейних видань, де отримала високу оцінку. Ми сьогодні з превеликим задоволенням презентуємо збірку і вручаємо екземпляри цієї збірки колективу музею історичних коштовностей і присутній на конференції дружині Бориса Миколайовича – Вірі Андріївни Мозолєвській.

Вшанування пам'яті Мозолєвського відзначається й за межами Нікополя. Обласний осередок Дніпропетровської спілки письменників в особі її голови, редактора журналу "Січеслав" Лесі Степовички присвятив один із номерів журналу (№ 2, 2011 р.) пам'яті поета і археолога. За дорученням Лесі Степовички вручаю екземпляр журналу музею історичних коштовностей. В лютому цього року до 75-ліття Бориса

Мозолевського при краєзнавчому відділі обласної публічної бібліотеки було проведено урочисте засідання клубу "Ріднокрай", який очолює доктор історичних наук, професор ДГА Ганна Швидько, і також видано збірку спогадів "Життя у сяйві пекторалі" (упорядник Ірина Голуб).

Можна навести ще багато свідчень глибокої шани і вічної пам'яті Борису Мозолевському. Наприклад, в м. Орджонікідзе одну з вулиць названо його ім'ям, йому присвоєно звання почесного громадянина міста. Пам'ять про нього увічнена зображенням пекторалі на гербі Нікопольського району.

Та все ж ми вимушені звернути увагу шановних учасників конференції на прикрий і навіть ганебний факт: всесвітньо відомі й загально-визнані заслуги Мозолевського в науці й на літературному, публіцистичному і поетичному поприщі до цих пір залишаються на Україні не визнаними й не відзначеними на державному рівні. Досі Мозолевський не має жодної державної відзнаки чи нагороди.

Всі звернення громадських організацій до органів державної влади (до Президента України включно) залишилися поза їхньою увагою і без відповіді. В газеті "Літературна Україна" (№ 5 від 9 лютого 2006 р.) був опублікований відкритий лист до Президента Віктора Ющенка "Хоча б посмертно...". Жодної відповіді збоку адміністрації Президента на цей лист не послідувало. Незрозумілим для нас є байдуже ставлення Спілки письменників України до посмертної долі свого відомого члена Спілки. Жодним словом не згадав про співця скіфського степу Голова Спілки письменників Володимир Яворівський у своїй звітній доповіді на останньому з'їзді Спілки.

В публікаціях преси та інших засобів масової інформації заслужено і справедливо вшановано 75-ліття миколаївського барда Миколи Вінграновського. Але жодним словом автори публікації чомусь не згадують про його земляка, ровесника, побратима й сподвижника Бориса Мозолевського, не менш шанованого й відомого на Миколаївщині, на терені якої їхні долі дуже тісно переплелися. Та й наша сучасна наука так слабує, що не здатна переконливо визначити ким же все-таки був автор пекторалі – античним торевтом чи скіфом-аборигеном. Серед наших краєзнавців-делітантів продовжується спір про авторство шедевр, і більшість схильна до визнання автором скіфа-аборигена. А як воно насправді? Доводиться чекати до експертно-професійного наукового визначення спірного питання.

Не можна миритися також з тим, що наші науковці й до цього часу не дійшли до наукового визначення призначення й змісту пекторалі. В багатьох сучасних виданнях шедевр античного мистецтва трактується то як золота жіноча прикраса (альбом "Дніпропетровщина", 2001 р., стор. 199), то як "нагрудна золота прикраса, символ сонця, відродження, родючості, як сакральний священний атрибут" ("Неповторна Дніпропетровщина", АртПрес, 2006 р., стор. 27), то ще й ще якось.

Але всі ці "шедеври" перевершив экс-Президент України Леонід Кучма в книзі "Україна не Росія" (Москва, 2004 р., стор. 193): "Золота пектораль (металева оздоблення) цариці-богині родючості Деметри (!) з кургану Велика Близниця на Таманському півострові, IV ст. до н. е.". Ось вам і символ України з російського кургану! Ну нехай то буде редакційний недогляд, помилка — чого не буває. Але жодного спростування, жодної поправки, жодного вибачення перед читачами за абсурдну дезінформацію від редакції чи автора ми не бачили. Це не тільки дивно, а й обурливо!

Ми звертаємося до учасників і організаторів конференції з проханням підтримати клопотання краєзнавчої громади Нікопольщини й в резолюціях конференції сформулювати звернення до Міністерства культури й Президента України Віктора Януковича відзначити історико-культурний доробок Б.М. Мозолевського на державному рівні й належним чином оцінити його доробок належною державною відзнакою.

Жуковський М.П.

Остання таємниця Товстої Могили

Дослідження, проведені Борисом Миколайовичем Мозолевським в 1971 році у царському скіфському кургані Товста Могила, відомі не тільки в Україні, а й далеко за її межами. Виявлені в кургані золоті прикраси та пектораль — є одними з найцінніших експонатів Музею історичних коштовностей України.

Проте в історії дослідження Товстої Могили є один маловідомий момент — чому саме вона стала об'єктом археологічних розкопок Б.М. Мозолевського. Григорій Лукич Середа, директор Орджонікідзевського гірничо-збагачувального комбінату (далі ОГЗК), який фінансував роз-

копки, безперечно, знав, наскільки це була об'ємна робота з точки зору використання матеріальних ресурсів та оплати. Г.Л. Середа мав можливість познайомитись з роботою археологів у 1950-ті роки, коли будували Каховську ГЕС та чашу однойменного рукотворного моря на місці Великого Лугу, а також в 1961 і 1964 роках під час роботи Скіфської археологічної експедиції під керівництвом О.І. Тереножкіна в Нікопольському краї.

Г.Л.Середа – кандидат технічних наук, Герой Соціалістичної Праці, лауреат Державної премії УРСР – був непересічною людиною. Як спостережливо відзначив один з відомих археологів України С.В.Полін: «... его хватало на все: и на добычу марганца, и на строительство нового города Орджоникидзе, и на рекультивацию уничтоженных карьерами земель – возвращение их к жизни, и на создание музея в городе. Огромный интерес вызывали у него и археологические исследования».¹

Середа і Мозолевський вперше познайомились завдяки О.І. Тереножкіну в 1964 році під час роботи Скіфської експедиції Інституту Археології АН УРСР по дослідженню курганів у районі с. Капулівка Нікопольського району, Північно-Шевченківського кар'єру ОГЗК, курганних груп Страшна Могила та Свиная Могила².

У 1969 році, за підтримки О.І.Тереножкіна та В.І.Бідзілі, Борис Мозолевський очолив Орджонікідзевський археологічний загін, який відновив дослідження курганів у районі річок Солоної, Базавлук, Чортотлик, що потрапляли під територію кар'єрів ОГЗК. Тоді й налагодилися у нього на довгі роки дружні стосунки із Г.Л.Середою, котрий всебічно підтримував діяльність Мозолевського. Можливо, зіграло роль і те, що обидва свого часу були військовими льотчиками. Перший – у воєнні 1940-і, а другий – був курсантом Єйського училища військово-морської авіації у першій половині 1950-х років.

У той час О.І.Тереножкін, захищаючи Б.Мозолевського від репресій органів КПУ та КДБ УРСР, високо оцінював його здібності: «Б.Н. Мозолевский – 1936 г. рождения, из крестьян, воспитывался в армии. Был разнорабочим, комсомольским работником, кочегаром. В 1964 г. окончил заочное отделение истфака Киевского университета. С 1965 по 1968 г. работал в издательстве «Наукова думка». Имеет сборники стихов: «Начало марта», «Шиповник». С 1962 по 1965 гг. участвовал в моих экспедициях в качестве рабочего и лаборанта. Так как он хорошо овладел методами опасных раскопок глубоких подземных скифских гробниц,

я счел возможным привлечь его в 1968 г. в Северно-Рогачинскую экспедицию в качестве своего заместителя. В выборе своем не ошибся: не смотря на крайние затруднения, Б.Н. Мозолевский проявлял отличные научно-организаторские способности, обеспечил выполнение задач, стоявших перед экспедицией»³.

Борис Мозолевський згадував, що вперше він побачив Товсту Могилу під час приїзду в Нікопольський край у 1964 році, коли археологи під керівництвом О.І.Тереножкіна проводили буріння цього кургану. Повернувся він до кургану через шість років, після розкопок Хоминої Могили у 1970 році. Під час його огляду разом з Середою між ними виникла жвава розмова про скарби, заховані в ньому. Він згадував: «Я так наполегливо переконував Григорія Лукича в необхідності розкопок і змальовував йому таку перспективу нечуваних знахідок, що вже й сам повірив в існування їх. У моїй уяві вони набули реального змісту, – так як колись на Гаймановій Могили»⁴. Ймовірно, що цими настроями перейнявся і Серeda.

У лютому 1971 року Борису Мозолевському повідомили з Орджонікідзе, що є можливість розкопати Товсту Могилу. Це було пов'язано з необхідністю «вивезти насип могили на платформах до м. Дніпродзержинськ, звідки звернулися до комбінату по чорнозем для озеленення нового житлового масиву...»⁵.

Але як і чому був розкопаний курган Товста Могила вдалося з'ясувати тільки в останні роки. В Нікополі жив свідок того, з чого почався поштовх до дослідження кургану. Це був Гаврило Іванович Чаплигін (1928-2010 рр.): *«У 60-х роках минулого століття я працював заступником керуючого тресту «Орджонікідземарганець» по економіці. Потім перейшов працювати на Нікопольський завод феросплавів заступником директора по капітальному будівництву. У 1970 році до мене звернувся за допомогою мій знайомий з Дніпропетровська Колохов Володимир Миколайович. Ми разом з ним служили на кораблях Балтійського флоту, потім вчилися у Дніпропетровському інженерно-будівельному інституті. На той час його обрали головою виконкому ради депутатів трудящих Індустріального району м. Дніпропетровська, що за згадками старожилів називався ще й Амур-Піски. Він просив мене влаштувати зустріч з директором реорганізованого тресту «Орджонікідземарганець» в Орджонікідзевський гірничо-збагачувальний комбінат Середою Г.Л., якого я добре знав з попередньої*

роботи. Метою мого товариша було добитися згоди керівництва комбінату на передачу запасу чорнозему, який був на його складах для рекультивації, для озеленення центральної частини території індустриального району. Я дав згоду і невдовзі до мене приїхав Колохов В.М. разом з керівником Придніпровської залізниці Ломоносовим В.О. Наступного дня ми прибули в Орджонікідзе до Середи Г.Л. На початку зустрічі він хитрувато посміхнувся до нас й запитав: «А чого ви, хлопці, до мене приїхали?». Коли Колохов В.М. пояснив йому суть справи, то Григорій Лукич відповів, що землею він не торгує. Проте, визнавши, що залізниця виділить додаткові вагони не тільки для вивезення чорнозему, але й руди на феросплавний завод, — він звернувся до мене з проханням показати гостям 8-ми метровий курган Товста Могила, який знаходився біля електродепо комбінату. Цей курган в зону кар'єрних розробок не потрапляє, але височів поруч із залізницею.

Оглянувши Товсту Могилу і врахувавши обсяги її чорноземного насипу, ми повідомили Середу Г.Л., що кількість землі з кургану задовольнить на першому етапі озеленення Індустриального району м. Дніпропетровська. Григорій Лукич відповів, що зв'яжеться з Мозолевським у Києві на предмет досліджень Товстої Могили і це питання буде обов'язково позитивно вирішене. Прізвище Мозолевського на той час мені ні про що не говорило, але я був задоволений, що допоміг своєму другу...»⁶.

Дійсно, Середа організував приїзд Бориса Миколайовича до Орджонікідзе у лютому 1971 року і надав всебічну допомогу для дослідження кургану Товста Могила. Про день 30 березня 1971 року Б. Мозолевський згадував: «Переді мною стояла гора, яка 23 століття німо берегла свої таємниці, гора, під якою лежали могутні володарі старовини, від самого погляду котрих тремтіли тисячі. Біля підніжжя ревла сталева армада механізмів і від одного помаху моєї руки залежало — воскресити цю таємницю для світу чи навіки залишити її в землі, обережно підняти над світом чи грубо зламати.

Так почався той важкий і нерівний поєдинок з вічністю. Два тижні підряд я прокидався о 5.30 і по 16 годин щоденно, без відпочинку і вихідних, до болю в очах вдивлявся в землю, намагаючись прочитати кожну її грудку, чистив і заміряв, знову все кидав і бігав від скрепера до скрепера, хапався за лопату, креслив і описував. Незабаром до мене присєднався лаборант Сашко Загребельний, щойно демобілізований із

армії. Ми поверталися близько півночі до готелю, задубілі від холоду і глухі від реву машин і, навіть не вмиваючись, мертві падали в ліжку, щоб завтра знову продовжити той шалений герць...»⁷.

Багатоденна робота дала плідні наслідки: курган розкрив свої таємниці. Першим було знайдено комплект бронзових оздоб воза та поховальної упряжки, а у боковій гробниці – непограбоване поховання царівни-скіф'янки, з вбранням, розшитим безліччю великих та малих золотих пластинок. Шию жінки прикрашала важка лита золота гривна, скроні – великі підвіски, зап'ястя охоплював широкий браслет. Поруч з жінкою було поховано дитину, теж із золотими оздобами. Царівну та її дитину супроводжували на той світ четверо забитих слуг. Також було знайдено два кінських поховання з багатими прикрасами вуздечок та кістяками трьох конюхів.

А 21 червня о 14.30 у пограбованому центральному похованні, під час розчистки долівки, Борис Мозолевський особисто знайшов велику нагрудну прикрасу – золоту царську пектораль.

Це була зоряна мить не тільки одного вченого, а й всієї української археології. Золота пектораль та інші археологічні знахідки Б. Мозолевого зберігаються у скарбниці Національного Музею історії України – Музеї історичних коштовностей України у м. Києві.

Пектораль є видатним твором античного ювелірного мистецтва; вона відтворює уявлення скіфів про три сфери світобудови, втілених у три пояси – надра землі, астрально-космічна сфера і земний світ.

Чистим сонцесяйним золотом пектораль прославила на весь світ Україну та стала символом її давньої історії. Саме пектораль лягла в основу фундаментальної монографії Б. Мозолевого та його дисертації на здобуття наукового звання кандидата історичних наук. Ім'я Бориса Мозолевого стало відомим у світовій археології. Золоті скарби Товстої Могили подорожували по континентах..., але автор видатних знахідок, за негласним наказом «компетентних органів», був «невиїзним».

Чаплигін Г.І. згадував: «... І ось у червні 1971 року я взнаю приголомшливу новину про знахідки у Товстій Могили. Лечу до Середи Г.Л. з проханням дати щось на згадку про наш візит до нього минулого року, який мав такі вікопомні наслідки. Григорій Лукич був дуже тоді задоволений результатами розкопок, але сказав, що знахідки пойдуть до Києва. Проте, я був наполегливий, і мені вручили на пам'ять наконечник скіфської бронзової стріли і донну частину давньогрецької амфори із кургану Товста Могила»⁸.

Коли у лютому 2006 року в Нікопольському краєзнавчому музеї відбувався урочистий вечір, присвячений 70-річчю з дня народження Б.М.Мозолецького, Г.І.Чаплигін після розповіді передав до фондів музею фрагмент амфори (наконечник стріли за 35 років загубився).

Знайомство з документальними матеріалами про розгляд вищими партійними і радянськими органами результатів наукових досліджень кургану Товста Могила показали, що за пропозицією на той час заступника Голови Ради Міністрів УРСР Тронька П.Т. розглядалося питання про будівництво підземного археологічного музею на місці катакомб її царствених небіжчиків. Та за якихось причин ця ідея не була реалізована. Зараз через місце центральної частини кургану проходить ще одна залізнична гілка, яку проклали двадцять років тому і знаходиться платформа для пасажирів зупинки «Електродепо».

Якими іноді бувають несподіваними повороти долі людей та створених ними шедеврів. Заховані скіфами в надрах Товстої Могили у могилах царської родини золоті скарби німо лежали століттями. За цей час повз курган пронеслися кочові орди, козацькі полки і воєнні лихоліття. І курган у середині XX століття опинився між символами індустріалізації – залізницею, електродепо та лінією електромереж. Здавалося ніщо вже не потривожить його спокій, оскільки він не потрапляв до зони кар'єрів. Та поступ людського суспільства, конкретизований у соціальній ініціативі за півтори сотні кілометрів у обласному місті привів до нього різних людей з різними інтересами, у перетині яких виникла невидима іскра. В ній відбилосся все – і досвід О.І.Тереножкіна, і бажання Б.М.Мозолецького, і можливості Г.Л.Середа, який перейнявся настроями перших двох науковців і не відмовив у бажанні можновладців того часу зробити добро людям у одному із районів Дніпропетровська.

Пектораль відома у всьому світі. На жаль, не всі пам'ятають, де саме її знайшли. Це місце не відзначено пам'ятним знаком, але щорічно 21 червня всі, хто небайдужий до таємничої матерії історії – археології і «батька історії» Геродота Галікарнаського відзначають, започатковане Борисом Мозолецьким неформальне свято – День Пекторалі.

Література

- ¹ Мозолевський Б.Н., Полин СВ. Кургани Скифського Герроса IV в. до н.е. (Бабина, Водяная, Соболева Могили). – К.: Изд. дом «Стилос», 2005. – С. 10-11.
- ² Жуковський М.П. Літопис археологічних досліджень Нікопольського краю (сер. XIX – поч. XXI ст.). – Нікополь: НЧ НДКМ, 2008. – С. 6, 24.
- ³ Из жизни Алексея Тереножкина (написано его рукой, собрано его сыном). – К.: Корвин-Пресс, 2006. – С. 28.
- ⁴ Мозолевський Б. Скіфський степ. – К.: Наукова думка, 1983. – С. 145.
- ⁵ Так само – С. 146
- ⁶ Жуковський М.П. «І слава, і терни...». (Борис Мозолевський в історії археологічних досліджень Нікопольського краю у 1960-ті–1990-ті рр.); Мозолевський Б.М. Золота симфонія пекторалі. – Нікополь: НМО ВСК. – 2011. – С. 6-7. *В своїх спогадах, написаних для дітей, Колохов В.М. підтвердив цей факт приїзду до Середи Г.Л. з даним проханням.*
- ⁷ Мозолевський Б. Скіфський степ... – С. 146.
- ⁸ Жуковський М.П. «І слава, і терни...». (Борис Мозолевський в історії археологічних досліджень Нікопольського краю у 1960-ті – 1990-ті рр.); Мозолевський Б.М. Золота симфонія пекторалі. – Нікополь: НМО ВСК. – 2011. – С. 8-9.



Курган Товста Могила. Загальний вигляд



Знахідки в дрімоті кургану Товста Могила.

***З історії вивчення
культурної спадщини та правові
засади її збереження.***



Основні принципи наукової реставрації та їх правове забезпечення на сучасному етапі

Культура – спадок вікових традицій. Тому людство має усвідомлювати цінність пам'яток, вироблених віками, і передавати їх наступним поколінням. Вперше ці принципи було визначено Афінською хартією 1931 року¹. Це сприяло розвитку міжнародного руху охорони пам'яток та створенню таких міжнародних організацій, як Міжнародна рада з питань пам'яток і визначних місць (ICOMOS – International Council on Monuments and Sites) та Міжнародний центр досліджень консервації та реставрації культурної спадщини (ICCROM – International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property). Головними завданнями ICCROM є розвиток консерваційної та реставраційної практики в усьому світі та підвищення розуміння суспільством необхідності збереження культурної спадщини, формування відповідної громадської думки.

В системі ICOMOS створено низку спеціалізованих фахових комітетів, які вирішують проблеми пам'яткоохоронної діяльності. Український національний комітет ICOMOS, до складу якого входить майже 200 фахівців, є членом цієї організації з 1994 р.². Передумовою вдосконалення методики охорони та реставрації пам'яток на національному рівні є вивчення та впровадження в пам'яткоохоронну практику принципів, узагальнених світовим співтовариством в 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)³.

Відповідно до Хартії, культурна спадщина кожного народу є невід'ємною складовою світової культурної спадщини. Збереження, консервація, реставрація повинні проводитися згідно із загальноприйнятими нормативними засадами. Відповідно до положень, визначених Хартією, розкопки слід проводити згідно з науковими нормами та за міжнародними принципами археологічних досліджень, прийнятою

UNESCO у 1956 р. Потрібно забезпечувати консервацію руїн, а також уживати заходів для охорони й постійного захисту архітектурних елементів і виявлених під час розкопок предметів. Крім того, необхідно вживати заходів, що мають сприяти усвідомленню значимості пам'ятки, а не спотворювати її змісту. Будь-які реконструкції слід виключити відразу; можна вдаватися лише до анастилозу, тобто до відтворення фрагмента пам'ятки з наявних, але розрізнених елементів. Нововведені сполучувані елементи мають бути завжди пізнаваними та мінімальними, необхідними для забезпечення умов охорони пам'ятки та відтворення втрачених зв'язків цілісної форми ⁴.

До хартій ICOMOS належить і Міжнародна хартія з охорони та використання археологічної спадщини (Лозаннська хартія, 1990 р. ⁵), 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, музеєфікації, реконструкції, також важливість підготовки фахівців і міжнародного співробітництва.

В зазначеному контексті варто згадати і про декларацію, прийняту Комітетом ICOMOS 27-30 березня 1996 р. на Симпозіумі в Сан-Антоніо, присвяченому автентичності та консервації пам'яток культурної спадщини. Відповідно до зазначеного документу, автентичність пам'яток є невідновлюваною, тому важливо, щоб документація була ретельною, а охорона і консервація проводилися таким чином, щоб інформація, взята з нової пам'ятки археології, була об'єктивною ⁶.

Цікавим також є і те, що Нарський документ про автентичність, складений відповідно до Конвенції про всесвітню спадщину 45-ма учасниками конференції про автентичність, яка проходила в місті Нага (Японія) в листопаді 1994 р., задуманий в дусі Венеціанської хартії 1964 р. Спираючись на цю Хартію, документ становить її концептуальне продовження. У ньому

враховано значну роль, яку посідає сьогодні культурна спадщина майже в усіх сучасних суспільствах. Нарська конференція була організована у співпраці з UNESCO, ICCROM та ICOMOS; основні доповідачі – Раймон Лемер та Герб Стовел.

Документ задекларував важливість різноманітності культур, які становлять інтелектуальне та духовне багатство, незмінне для всього людства. UNESCO фундаментальним принципом вважає той факт, що культурна спадщина кожного є культурною спадщиною всіх. Відповідальність за спадщину та спосіб управління нею належить передусім культурній спільноті, що створила цю спадщину, а потім вже тій спільноті, яка нею опікується. Проте приєднання до відповідних хартій та конвенцій передбачає також прийняття зобов'язань та етики, покладених в основу цих хартій та конвенцій.

Крім того, в документі порушено питання цінності та автентичності (її роль є провідною як у всіх наукових дослідженнях, втручаннях з метою збереження або реставрації, так і в процедурі занесення до Списку всесвітньої спадщини чи до якогось іншого інвентарного списку культурної спадщини) ⁷.

Слід зазначити, що хартії та інші документи ICOMOS є детально виписаними конкретними приписами та настановами, спрямованими на допомогу в реалізації на національному рівні положень конвенцій та рекомендацій UNESCO, які доцільно було б впроваджувати на сучасному етапі, зокрема, це стосується і реставрації пам'яток історії та культури.

Стан сучасної реставрації – це процес, який включає в себе вивчення пам'ятки на основі документальних свідчень, його фотофіксацію на різних етапах роботи, попереднє всебічне вивчення об'єкта реставрації сучасними науково-технічними методами та способами дослідження і, що не менш важливо, колегіальне обговорення, гласність та постійний контроль за виконанням робіт.

Термінологія, пов'язана з реставрацією, для багатьох незрозуміла. Це пов'язано передусім з різницею між реставрацією і консервацією: в деяких країнах ці два слова мають однакове значення, тоді як в інших – суттєво відрізняються. Втім, в усіх визначеннях основною метою є збереження культурних цінностей з мінімальним втручанням в історичний контекст. Це і є головним принципом наукової реставрації, основи якого закладено у Венеціанській хартії реставраторів:

- продовження термінів життя експонатів;

- мінімізація хімічних та фізичних руйнувань, а також збереження інформативності;
- документування;
- комплекс реставраційних заходів, що базується на наукових дослідженнях із застосуванням матеріалів, підтверджених науковими даними;
- детальне ведення фотофіксації зазначених вище процесів⁸.

Нижче наведенні приклади визначень, пов'язаних з реставрацією, прийняті визнаними міжнародними організаціями.

Консервація. Система заходів, метою яких є збереження культурних цінностей. Це, зокрема, огляд, документування, комплекс профілактичних заходів, що базуються на наукових дослідженнях.

Збереження. Захист об'єктів культурної спадщини за допомогою заходів, спрямованих на мінімізацію хімічних та фізичних пошкоджень або руйнувань, та збереження інформативності. Першочерговим завданням збереження є продовження життя об'єкта культури.

Реставрація. Система заходів, спрямованих на повернення первинного стану предмета, іноді за допомогою поповнення втрат не оригінальним матеріалом.

Активна консервація. Осмислене змінення хімічних та фізичних умов збереження об'єкта, метою якого є продовження термінів його існування. Заходи можуть включати в себе стабілізацію або реставрацію.

Превентивна консервація. Зниження пошкоджень або руйнування пам'ятки за допомогою визначення та застосування таких методів підтримання прийнятних зовнішніх умов; підтримання умов зберігання (контроль температури та вологості повітря); експонування (освітлення, атмосферні та побутові забруднення, безпека збереження при експонуванні); пакування; транспортування; страхування; профілактика від пошкоджень шкідниками; стійкість до надзвичайних умов; зміна формату, копіювання. До превентивної консервації належать всі можливі опосередковані дії по зниженню пошкоджень культурних цінностей, в тому числі і форми юридичного, законодавчого захисту пам'яток - акти та договори про тимчасову передачу на зберігання або виставку, фінансове забезпечення захисних заходів, професійну підготовку фахівців. Ще одним важливим аспектом використання стратегії превентивної консервації є ведення адекватної комп'ютерної документації збереженості творів та ретельна високопрофесійна фотофіксація, яка дозволяє фіксувати найменш незначні особливості збереження витвору⁹. За

останні роки превентивна консервація перетворилась на самостійну дисципліну, проте, на жаль, в нашій країні превентивні заходи все ще не вважаються важливим інструментом збереження культурних цінностей, що дозволило би в багатьох випадках уникнути необхідності радикального реставраційного втручання.

Спеціалісти дуже добре знайомі з випадками, коли сховища не відповідають нормам збереження, що приводить до ускладнення робіт з укріплення експонатів, та вимагають частого повторення цих заходів через короткі проміжки часу. Непрофесійне зберігання, відсутність фінансування всіх наведених вище аспектів збереження культурних цінностей інколи приводять до катастрофічних наслідків. Альтернативою «лікувальній» реставрації, спрямованій на лише на усунення наслідків, мають стати превентивні заходи, що включають у себе всі опосередковані дії, спрямовані на створення навколишнього середовища, сприятливого для збереження творів.

Превентивна консервація – це сфера, в якій поруч з реставратором повинні активно працювати історики, фізики, хіміки, біологи, кліматологи та інші спеціалісти. Крім того, важливим фактором превентивного захисту пам'яток є турбота про сприятливе для збереження спадщини культурно-соціальне середовище, тобто моральний клімат. Потрібно усвідомлювати ціннісний статус пам'яток, кількість та направленість реставраційного впливу, істинну атрибуцію, умови збереження. Вибір критеріїв оцінки збереження культурних цінностей слід орієнтувати на визнані міжнародні стандарти.

Література

¹ The Athens Charter for the Restoration of Historic Monuments Adopted at the First International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments. – Athens, 1991.

² Л. Прибега. Пам'яткознавство: правова охорона культурних надбань. Збірник документів. – К., 2009. – С. 18.

³ Прибега Л. В. Україна в контексті міжнародної системи охорони культурної спадщини.//Пам'ятки історії та культури України: Каталог-довідник.– Зошит I. – К., 2005. – С.108-109.

⁴ *Journaux Scientifiques/ Scientific Journals*, №4: La Charte de Venise/ The Venice Charter. Paris: ICOMOS, 1994. 212 p. ISSN: 1391 – 1147.

⁵ Прибега Л. В. Україна в контексті... С. – 108-109.

⁶ Międzynarodowe zasady ochrony i konserwacji dziedzictwa archeologicznego/ Wybrał i opracował Zbigniew Kobyliński. – Warszawa, 1998. – S. 129-130.

⁷ Міжнародні засади охорони нерухомої культурної спадщини. – К., 2008. – С. 139-141.

⁸ Jornaux Scientifiques/ Scientific Journals, №4: La Charte de Venise/ The Venice Charter. Paris: ICOMOS, 1994. 212 p. ISSN: 1391 – 1147.

⁹ <http://www.conservation-us.org>.

Станиціна Г.О.

Доля деяких археологічних пам'яток (за архівними документами НА ІА НАНУ)

Тисячі років берегла земля пам'ятки давно минулих часів. Це надбання предків, свідчення про їхнє життя, культуру та досягнення. Для сучасних поколінь такі пам'ятки – цінне джерело інформації про минуле, це наша історія, але, на жаль, не всі це цінують. Переглядаючи документи в архівах, можна знайти відомості про те, що порівняно недавно ще існували пам'ятки давно минулих часів, які, однак, були або безжально знищені, або просто не збережені. Наприклад, в Науковому архіві Інституту археології НАН України можна натрапити на архівні документи, що повертають нас до подій давно минулих десятиліть і нагадують про втрачені для науки пам'ятки, про які всі давно забули і про втрату яких відомо тільки вузькому колу спеціалістів.

Наприклад, в особовому фонді В.П. Петрова, зберігається кілька документів, що свідчать про сумну долю древніх пам'яток, втрачених недослідженими вже в часи існування археології. Про одну з таких втрат йдеться у виписках, зроблених В.П. Петровим з публікації професора В.Г. Ляскоронського, де сповіщається, що в 1842 році, при відбудові Десятинної церкви, було знайдено великий скарб, який таємно привласнив собі поміщик А.С. Анненков, а науковці ці речі навіть не побачили¹.

Історія цього знищеного скарбу стародавніх речей така: багатий курсько-орловський поміщик, поручик гвардії А.С. Анненков за жорстоке поводження з кріпаками був, за царським велінням, засланий на прожи-

вання до Києва. Тут він, спокутуючи гріхи, вирішив побудувати церкву і, на нещастя для науки, захотів відновити Десятинну церкву. В 1828 р. це відновлення розпочалось. Поки розчищались старі фундаменти і велось будівництво, митрополит Євгеній, любитель історії та археології, стежив за всіма роботами і знахідками під час цих робіт. В 1842 році будівництво храму було закінчене і спостереження завершилися. Але під час приведення в порядок території та встановлення огорожі було знайдено великий скарб стародавніх предметів².

Виписки, зроблені В.П. Петровим з публікації В. Ляскоронського, свідчать: «... рабочие случайно наткнулись в одном месте на драгоценный клад, который, по словам слуги Анненкова, не был расхищен, а осторожно собран и затем спрятан очень ловко Анненковым. Клад был настолько обилен предметами древности, что их едва можно было поместить в два больших мешка. Открыв клад, Анненков не делал огласки о нем и держал найденные предметы у себя дома. По словам слуги Анненкова, старика, сообщавшего означенные сведения, все открытые драгоценности были найдены в одной пещере или же лехе, т.е. помещении, несколько напоминавшем собою погреб, вырытый в отвесной толще земли или глины. Спустя некоторое время после открытия означенного клада, Анненков получил разрешение поселиться в Полтавской губернии, где и купил себе имение в Лубенском уезде, неподалеку от м. Лазорок. Затем г. Анненков решил прикупить к своему имению хутор Дымный, находящийся неподалеку от м. Лазорок ...»³.

Купуючи хутір Димний, А.С. Анненков не встиг оформити документи купівлі-продажу, а, заплативши половину вартості садиби, поїхав у Київ, де зберігався привласнений скарб. Повернувшись через деякий час, він привіз з собою запаковані мішки зі скарбом і вже збирався оформити належним чином придбане помістя, як був терміново викликаний до Києва, де пробув досить довго. А тим часом закінчувався термін оформлення документів, що призвело б до втрати покупки. Цим вирішили скористатись родичі старого власника помістя, вони написали донос на Анненкова, звинувативши його, в підробці грошей. А.С. Анненков був заарештований і, поки велось слідство, помер, а помістя перейшло до колишніх власників. Потім спадкоємці А.С. Анненкова довго судились зі старими власниками помістя, звинувачуючи їх в несправедливості та захопленні привезеного Анненковим майна. Виявивши золото в запакованих мішках, старі хазяї помістя продавали масивні золоті речі

різним ювелірам, сплачуючи судові витрати вирученими грошима. Таким чином, всі масивні золоті речі були просто переплавлені на звичайний дорогоцінний метал. Залишалась ще велика кількість дрібних речей, коли старий власник помістя помер, а хутір Димний через деякий час перейшов у спадок родичам померлого – багатодітній сім'ї малограмотних козаків, які не знали цінності знайдених в мішках предметів. Який вигляд мали залишки скарбу та їх доля відомо з розповідей власників хутора Димного⁴: *«Родственница этих новых владельцев хутора Дымного рассказывала, что зять ея, пересматривая эти вещи и замечая на некоторых из них цветные изображения человеческих лиц, на манер святых, хотел привечить их к образам, но «я отказалась, от этого», – говорит рассказчица, – «затем, что там были якісь-то чорни, темни дуже, боги намалевани: так я боялась, що, може, це якісь други боги, а не наши, тай не схотила их причеплювать до об-разив».* Большинство сохранившихся вещей, по словам рассказчиков, имело дугообразную форму, с утолщением в нижней части, почему вещи эти и назывались у них «замками». Новые хозяева хутора мало придавали цены всем этим вещам; они ссыпали их в комод, в котором означенные предметы древности заняли два больших ящика. По словам владельцев хутора Дымного, отдельных экземпляров древностей было несколько сот штук, быть может, даже их было там и больше тысячи. Сложенные в комод старинные вещи, повидимому мало интересовали наследников хутора Дымного... Как относились они к сложеным в комод древностям, можно видеть из рассказов самих же владельцев означенного хутора. По словам их, очень часто, когда дети надоедали своими капризами родителям, последние, не долго думая, обращались к комоду, вынимали из него тот или другой предмет и давали детям для забавы. Конечно, дети, забавляясь этими интересными предметами, переводили их, со свойственной детскому возрасту живостью и страстью к разрушению даже своих наиболее занимательных вещей. По словам одного из участников этих игр, в момент записи рассказа бывшего уже человеком пожилым, дети немилосердно обходились с такого рода игрушками, попадавшими в их руки: они бросали эти вещи, где попало – забрасывали в огород, в колодцы, в ближайшую сажалку; мало того, нанизывали из более мелких вещей целые ошейники собакам, которые, конечно, вскоре теряли их и проч. При таких условиях, без всякого сомнения, в непродолжительном времени от этого клада

не осталось бы никакого следа, если бы судьба случайно забросила в хутор Дымный одного из любителей древностей, страстного коллекционера г. С. Кирьякова, бывшего мировым судьей г. Лубен. Увидев в руках детей блестящие игрушки, г. Кирьяков заинтересовался поближе посмотреть на них, и когда дети вручили ему их, Кирьяков убедился, что это очень интересные и ценные предметы древности... Кирьяков попросил детей отыскать ему еще несколько штук таких предметов, пообещав за них привезти детям лакомства. Польщенные наградой, дети отыскили вскоре и передали г. Кирьякову семь штук золотых колтов – все, что еще могло уцелеть от их детского вандализма: все последующие поиски за такими предметами не увенчались успехом, так как дети не могли уже отыскать ни одного из таких предметов древности. Получив в свои руки эти интересные предметы, г. Кирьяков один или два экземпляров подарил только что открывшейся тогда Лубенской гимназии, а часть продал, кажется, г. Звенигородскому за значительную сумму денег, за несколько сот рублей как сообщали. ...

В.В. Хвойка, проезжая в 90-х годах через х. Дымный, не преминул расспросить у владельцев означенного хутора подробно обо всем, касавшемся оставленных г. Анненковым предметов древности, и, так как они охотно и живо сообщали ему об этих древностях, часто прибегая к сравнениям и даже изображая их, то г. Хвойка попросил владельца х. Дымного, человека уже пожилого, который в детстве забавлялся вышеописанными древними предметами, изобразить их на бумаге. Просьба г. Хвойки была охотно исполнена и в записной книжке г. Хвойки было сделано ... несколько рисунков древностей...»⁵.

В особовому фонді В.В. Хвойки, який зберігається в Науковому архіві ІА НАНУ, не було виявлено ні записної книжки, ні малюнків колтів. В особовому фонді В.П. Петрова є описи шести колтів та згадуються кілька срібних гривен, які Р.Ф. Корзухіна відносить до скарбу, привласненого А.С. Анненковим⁶.

Також в особовому фонді В.П. Петрова зберігається кілька газетних вірізок про знищену будівельними роботами пам'ятку з давньої історії Києва, втрачену для науки. Мова йде про знищене наприкінці ХІХ ст. давнє городище в районі сучасної вул. Обсерваторної та Кудрявського провулку. Це городище могло б уточнити дату заснування Києва, оскільки, можливо, що з цього місця розпочався Київ.

Влітку 1895 року кілька номерів газети «Жизнь и Искусство» над-

рукували великі статті Т.В. Кибальчича під назвою «Уничтожение древнего Ярославова вала в Киеве». В цих же газетах також публікувались ілюстрації, надані Т.В. Кибальчичем і зазначалося, що Ярослав Мудрий збудував свій вал на залишках більш давнього валу, який захищав стародавнє городище, залишки якого було знищеного будівельними роботами. Ось, що писалось влітку 1895 року в газеті «Жизнь и Искусство» № 215:

«По представлению Киевскаго губернскаго акцизнаго управления, Министерство Финансов в июне месяце текущего [1895] года приобрело усадьбу на углу Кудрявскаго (Обсерваторнаго) и Подвального переулков для устройства на ней оптового винного склада, необходимого при введении в Киеве с будущаго года казенной продажи питей. Усадьба эта, на которую пал злощасный выбор служит целям винной монополии, находясь приблизительно на 40 саженой высоте над уровнем р. Днепра, в глубокой древности представляла по всем признакам городок или городище, и, быть может, это был один из тех холмов, на которых предание, переданное нам летописцем, поселило трех братьев, основателей Киева: Кия, Щека и Хорива... В более позднее время в усадьбе этой находился северный угол (бастион) крепостного вала, известного по историческим данным под наименованием «Ярославова вала», названного так по имени строителя его великого князя киевского Ярослава (1019-1054 г.). Положение этого бастиона древней крепости, неприступность к нему со стороны долины р. Глубочицы, по которой издревле пролегла дорога из Белгорода и Галиции на «Подоліе», а также связь этого бастиона с валами и бастионами, окружавшими «Гору» (Старый Киев), свидетельствуют о важном значении его в исторической топографии Киева... Уничтожение этих последних остатков Ярославова вала, предпринятое киевским губернским акцизным ведомством в усадьбе Министерства Финансов, стирает с лица земли один из интереснейших и драгоценнейших в научном отношении памятников, уцелевших до настоящего времени только по счастливой случайности, благодаря тому, что он находился в захолустном неупорядоченном уголке Старого Киева, находящемся в настоящее время в Лукьяновском участке, в узком Кудрявском переулке, не представляющем особой ценности при эксплуатации в ряду городских имуществ, имеющих значение не менее сохраняющихся «Золотых ворот», как известно, составляющих гордость и украшение не только Киева...»⁷.

В газетах був поданий також план тієї частини м. Кисва, де велось вка-

зане будівництво (рис. 2), з поясненнями: «1) Остатки Ярославова вала, находившиеся в усадьбе Министерства Финансов, на углу Кудрявского (Обсерваторного) и Подвального переулков, уничтоженные в июле месяце 1895 г. 2) Остатки древняго каменного фундамента церкви, открытые в 1884 г. 3) Церковь Всех Скорбящих Радости. 4) Церковь Вознесения Господня (старая упраздн). 5) Церковь Вознесения Господня (новая). 6) Церковь Покровского женского общежительнаго монастыря, основ. Е. И. В. Великою Княгиней Александрой Петровной. 7) Церковь Воздвижения Честн. Креста. 8) Церковь Всех Святых. 9. Астроном[ическая] обсерватория». План цей зробив сам Т.В. Кибальчич, крім того, він опублікував ще й давню гравюру зі своєї колекції (рис. 1), на якій був показаний Київ, оточений валами та частоколом, а також зробив і опублікував малюнок згаданого валу⁸.

Публікації Т.В. Кибальчича про зруйновану древню пам'ятку свідчать, що люди жили на території старої частини міста ще в ті часи, коли користувалися кам'яними знаряддями праці, а значить, місто Київ набагато старше, ніж прийнято вважати:

«Случайныя археологическия находки, сделанные несколько лет тому назад при прокладке, расчистке, а затем расширения Подвального переулка, состоящая из массы костей животных, перемешанных с золою и углем, частей человеческих остовов, каменных орудий, в виде ножей, скребков, грубой работы посуды (сделанной без помощи гончарного круга), глиняных бус, украшенных прямолинейным орнаментом и др. подобных предметов, а также резко обрисовывающаяся древнейшая насыпь (основание) интересующего нас вала, отделяющагося от позднейшей (ярославова сооружения) тонкою полосой черной земли, убеждают нас в древнейшем происхождении этого уголка Старого Киева, по всей вероятности, давно уже получившаго название «Кудрявца», по своему изолированному положению от большой площади Старого Киева в виде кудрявой горы. Это был городок или городище доисторических обитателей Киева, а один из подобных ему замечается на горе, находящейся между Глубочицкою и Сырецкою долинами, над Кирилловскою улицею. Позднейшее сооружение вала, которым был обнесен весь Старый Киев, в тех огромных размерах, в которых он сохранялся, и (несомненно, только от части реставрированный в XVII и XVIII стол.) почти до половины нынешняго столетия доходивший до 10 саж. высоты и до 15 саж. ширины (в основании), как это, например, было

вблизи усадьбы Министерства Финансов, на углу улицы Ярославов вал (Большой подвальной) и Львовской площади, и который еще помнят многие старожилы Киева, несомненно, относящегося ко времени вел. кн. Ярослава. Этот вал в интересующей нас усадьбе состоял из сплошной массы сбитой глины с песком, по крепости своей не уступающей твердости кирпича, так что, разрушая его, строителям оптового винного склада приходилось разбивать его железными ломami и то с большими усилиями рабочих, отбивающих его кусками по несколько пудов. Вал этот имел со стороны Подвального переулка, обращенного к Подолу, до 12 аршин, а со стороны того же переулка, обращенного к Глубочице, от 3 до 10 арш. высоты. До уничтожения этого вала усадьба Министерства Финансов представляла из себя остатки древняго крепостного вала с укрепленных углом (бастионом); внутри ея была довольно обширная котловина, находящаяся над уровнем Подвального переулка сажня на 1½ - 2, в которой можно было стоять под прикрытием большому количеству древнего войска»⁹.

Із підібраних знахідок, викинутих будівельниками, Т.В. Кибальчич зробив кілька таблиць, опублікованих в газеті «Жизнь и Искусство»:

«Собранные нами археологические предметы, изображенные на прилагаемых при сем таблицах, представляют лишь только незначительную коллекцию, составленную из выброшенных строителями оптового винного склада предметов на места свалок. ... Какие драгоценные для ... археологии предметы, при работах спешной уборки вала, пропали безследно, и что могло пропасть, предоставляем судить непричастным читателям... Представляемая нами в настоящее время в рисунках, коллекция древностей, состоящая из 84 номеров, делится нами на две группы. Первой группой мы позволим себе назвать первобытные и доисторические предметы, добытые из свалок земли городища или городка, случайно открытого под «Ярославовым» валом, а второй – предметы находившиеся в «Ярославовом» валу и части площади бастиона, относимому нами к более позднему наслоению. К группе первобытных древностей мы позволим себе отнести предметы, изображенные на таблице I [1. Кусок кремня от большого круга со следами употребления его как шлифовального орудия. 2 и 3 Кремневые скребки. 4 Точильный камень. 5. Глиняная бусина, украшенная прямолинейным орнаментом. 6 – 14 Орудия из рогов животных]; к более позднему, доисторическому, мы относим предметы, изображенные на таблице II, №№ 15, 16, 18 и 21 [15. Точильный камень. 16. Сосуд из

черной глины, сделанный без помощи гончарного станка. 18. Глиняный сосуд в виде стакана. 21. Бронзовый топорик] а к эпохе исторической, приблизительно соответствующей первым векам христианской эры и Великокняжеской Руси, мы относим остальные предметы [17. Тигель для сплава драгоценных металлов. 19. Глиняный сосуд с клеймом на дне в виде грифа. 20. Клеймо в виде монограммы (X) Христа, находящейся на дне глиняного сосуда. 22. Бубенчик из меди] ...»¹⁰.

На поданій в газеті таблиці 3 було зображено: «23-26. зубы дикого кабана, 27 – 30. бусы из глины. 31 – 39. бусы из шифера (одна из них с нарезкою прямых линий). 40 и 41 бусы из янтаря. 42 и 43. бусы из кости. 44. медный медальон. 45. привеска из синяго стекла. 46. предмет из слоновой кости неизвестного назначения. 47 – 50. разные остатки предметов из бронзы и меди. 51. кусок заостренной палочки из слоновой кости, быть может, орудие для письма или чертежей. 52. бронзовый наконечник стрелы. 53. кусок неизвестного предмета из шифера. 54 и 55. клейма из кости, повидимому для украшения посуды орнаментом. 56. бусина из композиции с изящной мозаикой. 57. бусина из стеклянной композиции черного цвета. 58 – 60. три бронзовых браслета. 61. Медная монета, как полагают великого князя Владимира. 62. Кусок бронзовой серьги с изящным изображением грифика. 63. Девятнадцать бусин из металла, стекла с золотом и разноцветной композиции. 64 – 65. Формы из шифера для отливки ювелирных изделий. 66. Кусок древней смальты от мозаики»¹¹.

«В настоящее время высокий вал, находившийся с восточной стороны усадьбы, обращенной к Подолу уже снесен, снесен также и вал с северной стороны усадьбы, обращенной к Глубочиской долине. Уже приступлено к большой выемке земли в уровень с Подвальным переулком, что составит съемную площадь приблизительно в 4.000 кубов земли. На помещенном в настоящем № газеты плане части г. Киева изображены остатки северного бастиона Ярослава вала, находившиеся в усадьбе Министерства Финансов, на нем же нанесены и улицы, Высочайше утвержденныя к исполнению. На снимке же с древней гравюры изображена часть Киева, укрепленная валами и частоколом. По всей вероятности, изображающая древнейший «Град Киев» в XVI или XVII в.»¹².

Як можна бачити з цих газетних статей, археологи не досліджували територію будівництва, проте частина знахідок була врятована і відомості про зруйновану пам'ятку археології дійшли до нас тільки завдя-

ки Т.В. Кибальчичу. Очевидно, велику кількість цікавої та важливої інформації могла б одержати наука, якби це городище розкопали та дослідили археологи. Можливо, тут було укріплене сарматське місто, засноване прибулим сюди родом, очолюваним трьома братами, звали яких: Кий, Щек і Хорив, і разом з ними прибула їх сестра Либідь. Адже родовий знак Кияновичів, який потім привласнили собі Рюриковичі як знак влади, так схожий на сарматську тамгу. А в недатованій частині літопису говориться, що «... слов'яни, прийшовши, сіли по Дніпру і назвалися полянами...»¹³. Поляни, чи не від поля, тобто степу їх назва?

Був час, коли київськими древностями опікувався Київський університет св. Володимира, але: *«ГОСУДАРЬ ИМПЕРАТОР, во время пребывания в Киеве, в 25 день Мая 1845 года, ВЫСОЧАЙШЕ повелеть изволил: учрежденный при Университете Св. Владимира Комитет для изыскания древностей в Киеве упразднить, а изыскание древностей не только в Киеве, но и в губерниях Киевской, Подольской и Волынской возложить на Временную Комиссию для разбора древних актов ВЫСОЧАЙШЕ учрежденную при Киевском Военном, Подольском и Волынском Генерал-Губернаторе.*

Временная Комиссия, приступив к исполнению ВЫСОЧАЙШЕЙ воли, прежде всего обратила внимание на изыскание древностей, об'ясняющих доисторическое существование народов, о которых письменные памятники не сохранили никаких известий или сохранили не ясные намеки.

*В ряду подобных памятников, главное место занимают курганы, которыми, с незапамятных времен, усеяны равнины Юго-Западной России: на них, прежде всего, Комиссия обратила свое внимание».*¹⁴

Про ще один втрачений пам'ятник давньої історії Києва згадується в чернетці листа Данила Михайловича Щербаківського, що зберігається в його особовому фондi в Науковому архіві Інституту археології НАН України:

«11/І.23 р. _ Полозу_ Москва

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

держава отпустила хоч мінімальні кошти.

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

У Києві Комітет охорони пам'ятників старовини й мистецтв, (на відповідальності якого лежить охорона першорядних пам'ятників світового значення таких як Софій[ський] Собор, Лавра, Кири[лівська церква], [Михайлівський] Золотовер[хий]), в який входять представники Академії Наук, Ак[адемії] Мистецтв і цілий ряд музейних діячів рахується напівофіційною інституцією при інструкторі по музейним справам ГубПолітосвіти. Не тільки всі члени Комітета працюють безплатно, але взагалі коштів не отпускають на охорону старовини, а кошториси, що їх представляв Комітет в 1922 р. викидались зовсім з кошторису Наробразу»¹⁵.

Коли пам'ятками сивої давнини опікуються не вчені, а чиновники, частина їх просто зникає навіть не дослідженими. Потрібно докладати максимум зусиль, щоб надалі археологічні, історичні та культурні цінності старанно оберігались.

Література

¹ НА ІА НАНУ, ф. 16, № 271/2, арк. 1 – 4.

² В.Г. Ляскоронский. Судьба одной археологической находки. - С-Пб., 1913 р. - С. 4-5.

³ НА ІА НАНУ, ф. 16 № 271/2, арк. 1; та В.Г. Ляскоронский. Судьба одной археологической находки. - С - Пб., 1913 р. - С. 5.

⁴ В.Г. Ляскоронский. Судьба одной археологической находки. - С-Пб., 1913 р. - С. 5-6.

⁵ В.Г. Ляскоронский. Судьба одной археологической находки. - С-Пб., 1913 р. - С. 6-8.

⁶ НА ІА НАНУ, ф. 16, № 271/2, арк. 3, 4; № 271-2а, 35 арк.

⁷ Там же, ф. 16, № 270/1, вирізка з газети «Жизнь и Искусство». – 1895. № 215. – С. 3.

⁸ Там же, № 270/1, вирізка з газети «Жизнь и Искусство». – 1895. - № 215. С. 3, 4; та № 236. – С. 4

⁹ Там же, № 270/1, вирізка з газети «Жизнь и Искусство». – 1895. – № 215. – С. 3.

¹⁰ Там же, № 270/1, вирізка з газети «Жизнь и Искусство». – 1895. – № 236. – С. 4.

¹¹ Там же, № 270/1, вирізка з газети «Жизнь и Искусство». – 1895. –

№ 236. – С. 4.

¹² Там же, № 270/1, вирізка з газети «Жизнь и Искусство». – 1895. –
№ 215. – С. 4.

¹³ Літопис руський. - К., «Дніпро», 1989. – С. 2.

¹⁴ НА ІА НАНУ, ф. Музею Древностей..., № 4-а, арк. 6, 7.

¹⁵ Там же, ф. 9, №168/9-1632.

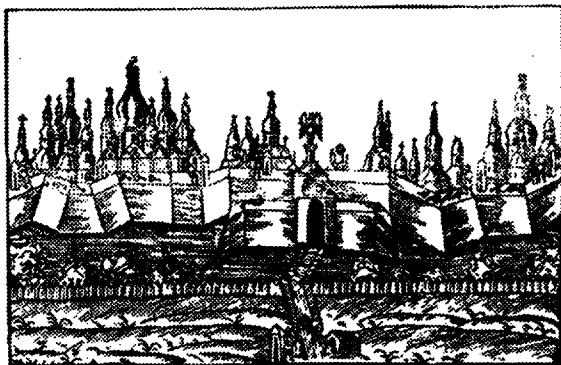


Рис. 1.

«Вид части Киева, укрепленного валами и
частоколом. Снимок с древней гравюры, находящейся
в коллекции древностей Т.В. Кибальчича».



Рис. 2.

«План части г. Киева с показанием остатков Ярославова вала, находящихся на углу Кудрявского (Обсерваторного) и Подвального проулков в усадьбе Министерства Финансов, уничтоженных Киевским губернским акцизным управлением в июле 1895 года.... Составил Т.В. Кибальчич».



Рис. 3.

Монета Ярослава Мудрого.

**Творчі надбання
давніх майстрів
за доби раннього заліза.**



**Тенденции взаимовстречаемости
металлических украшений в сарматских
памятниках Северного Причерноморья**

Во все времена металлические украшения (из золота, серебра и бронзы) относились к кругу «вещей престижа» и свидетельствовали об определенном уровне богатства и высокого социального положения их обладателя. Традиционно из металла изготавливали: серьги, височные подвески, перстни, браслеты, нашивные пластины для декорирования одежды и различные типы шейных украшений – сложные ожерелья или гривны.

Серьги и височные кольца - один из видов личных украшений, наиболее часто встречаемых в погребениях. В отличие от серег, которые вдевали в уши, височные кольца крепили на головном уборе, налобной ленте и т. п. По конструкции этих предметов не всегда можно определить, с каким именно видом украшений мы имеем дело. В могилах и те, и другие находятся обычно в районе височных костей. В качестве формального признака для определения предмета как серьги можно использовать наличие аппарата застежки. Все формы колец без застежки могут быть названы височными кольцами, хотя прямых доказательства именно такого их назначения нет.

Браслеты – украшения запястий рук и ног, распространенные во всех культурах человечества. Украшение концов браслетов головками или фигурами животных (как и в случае с гривнами в ранний период), указывает на восточную традицию¹. По мнению Э. Рэм, необычно большие размеры некоторых браслетов позволяют сделать вывод о том, что их, возможно, изготавливали не для ношения, но в качестве дани или для посвящения в храм².

Однако, как справедливо отметила Е. Ф. Королькова, такие украшения могли носить в качестве наплечных браслетов, чему есть соответствия в изобразительном материале³. По мнению М. Ю. Трейстера, браслеты этого типа появляются в Северном Причерноморье около середины I в. н. э. и широко представлены в погребениях второй пол. I-II вв. н.э.⁴.

Гривны - шейные украшения в виде обруча различных конструкций. Их изготавливали как из драгоценных металлов, так и из бронзы, железа и дерева. Обычай ношения этого украшения связывается традиционно с культурой варваров - персов, скифов, кельтов, германцев и других народов⁵. В глазах греков именно мужская шейная гривна была символом варварских народов - северных и восточных, хотя ношение гривен женщинами не рассматривалось как варварский обычай. Это отражено как в античной литературе, так и в древних изображениях. В греческом искусстве, по наблюдению В. Адлера, гривну стала изображать как атрибут чужеземных народов только со времени эллинизма. Это относится не только к северным варварам (кельтам или галатам), но также к скифам и персам⁶.

Мужские нашейные кольца восточных народов выделяют зооморфные окончания, а галатов или кельтов - простые утолщения без фигурных украшений. Во всяком случае, изображения гривны с зооморфными концами практически всегда означают «ориентальный» контекст.

Золотыми штампованными бляшками и пластинами с изображениями расшивали в древности ткани. Идея нашивать золотые пластины на одежду появилась очень давно. Из раскопок возле Варны в Болгарии происходят одни из древнейших золотых украшений одежды⁷. Известны металлические нашивные аппликации и в крито-микенской культуре.

Бляшки нашивали на ткань при помощи маленьких отверстий или напаянных с оборотной стороны петелек. Как правило, изображения выполняли в технике тиснения одним пуансоном. Главной стилистической особенностью большинства бляшек является геометризация формы, которая в условной манере передает тот или иной мотив. Данная особенность этих изделий в значительной степени затрудняет их осмысление.

Принадлежность пластинок к одному из жанров прикладного искусства, а именно к орнаменту, подтверждается, прежде всего, их назначением в качестве декоративного элемента одежды. Бляшки нашивали на ткань в определенном порядке, образуя различные орнаментальные композиции, с соблюдением ритма и принципа симметрии. В одном комплексе почти всегда встречается несколько разновидностей бляшек, каждая из которых представлена некоторым количеством экземпляров. К сожалению, в большинстве случаев не удастся восстановить первоначальное расположение нашивок. Поэтому особенно ценна реконструкция орнамента на платье знатной сарматской женщины из Соколовой

могилы⁸. Среди многочисленных аппликаций, найденных в сарматских погребальных комплексах, выделяются экземпляры с растительными, геометрическими и зооморфными мотивами⁹.

Украшения из металла использовали все, хотя стоит признать, что наиболее часто они встречаются именно в женских погребениях. Важно помнить, что подобные украшения не были обязательным сопроводительным инвентарем – само их наличие в погребении свидетельствует об определенной исключительности умершего. Стоит отметить, что для сарматской культуры наиболее массовыми были украшения из бус и бисера (они встречаются даже в очень бедных захоронениях), из которых собирали ожерелья, браслеты на ноги и руки, расшивали одежду. Украшения из бусин зачастую дополняли и комплект из металлических украшений, богатейшие «царские» комплексы не становились исключением.

Вопрос о возможных центрах производства металлических украшений и принадлежности различных их типов к античной либо сарматской культурной традиции до сих пор остается открытым. Все ювелирные изделия и предметы торевтики из сарматских могил всегда считались импортными «по определению», и лишь сравнительно недавно начались попытки их разделения на привозную (италийскую, ближневосточную и т.п.) и местную (т.е. произведенную в античных центрах Северного Причерноморья) продукцию¹⁰.

Сравнение причерноморских драгоценностей с ювелирными изделиями Центральной и Западной Европы обнаружило достаточную разницу между ними¹¹. На их местное происхождение в мастерских Ольвии, Херсонеса или Боспора указывает отсутствие аналогий большинству украшений в европейских материалах, однако это единственный и притом косвенный аргумент: в причерноморских античных центрах до сих пор не обнаружено материальных следов подобного производства.

Украшения из металла известны приблизительно в 15% сарматских памятниках степей Северного Причерноморья.

Анализ взаимовстречаемости различных типов металлических украшений позволил выявить следующие характерные для сарматского времени наборы: браслет + серьги; браслет + перстень; серьги – нашивные пластины - аппликации, браслет + гривна; перстень + серьги.

В раннесарматское время металлические украшения встречаются достаточно редко.

Гривны - не являются характерным украшением для этого периода.

Браслеты составляют 10% металлических украшений периода, отличаются простотой формы (свернуты из проволоки) и зачастую изготовлены из бронзы. Из золота были выполнены только многовитковые браслеты в 6,5 оборотов из комплекса в дюне у пос. Солонцы Херсонской области¹².

Серьги и височные подвески – наиболее распространенная форма украшений; составляют 16% от учтенных. Встречаются преимущественно в виде простых колечек. Однако известны и более сложные формы, например, из комплексов в Солонцах Херсонской области, Червоной могилы у с. Соколово Днепропетровской области¹³, кургана № 56 у деревни Петуховка Николаевской области¹⁴, Смольяниново Луганской области¹⁵. Для этого периода характерно использование и одной серьги – 66%; и двух – 34%.

Перстни и кольца составляют 8% от учтенного материала. Варианты форм – от свернутых в несколько оборотов из проволоки до импортных экземпляров сложной формы (например, в комплексе из Солонцов Херсонской области).

Пластины-аппликации (10%) – не отличаются большим разнообразием форм и большим количеством экземпляров в наборах.

Среднесарматский период характеризуется значительным всплеском использования металлических украшений разных типов, как в количественном, так и в качественном отношении. Именно к этому периоду относится большинство высокохудожественных изделий из драгоценных металлов. Среднесарматским временем датируются и богатейшие комплексы степей Северного Причерноморья, такие как Пороги¹⁶, Соколова могила¹⁷, Михайловка¹⁸.

Мода на использование браслетов (60%), серег (48%), перстней и колец (71%) для сарматов Северного Причерноморья в этот период достигает своего пика; существуют как простые, проволочные, так и сложные типы, что объясняется увеличением количества и качества импортных образцов, на основе которых разрабатывались местные формы.

Для этого времени характерно использование одного браслета – 67%; двух – 33%. Количество серег в погребениях зарегистрировано следующим образом: по одной – в 46%; по две – в 48%; более двух – в 6%. Использование одной серьги не зависело ни от половой принадлежности умершего, ни от степени его богатства. В далеко не рядовом погребении Камовой могилы (с. Родионовка Днепропетровской области) – была всего одна

серьга¹⁹, в сарматском комплексе группы «Водоканал» (г.Светловодск Кировоградской области) были непарные золотые серьги со вставками из граната и стекла. Это свидетельствует, в первую очередь, о высокой ценности сережек как личного украшения. Перстни преимущественно встречаются по одному – 82%; по два – 15%, более двух – 3%.

Шейные металлические украшения этого периода составляют 56% общей массы и представлены как простыми формами, так и сложными высокохудожественными композициями. Это шейные гривны (60%) и сложные ожерелья тонкой работы (40%). Гривна, как и металлическое ожерелье, в это время становится своеобразным атрибутом принадлежности к высшим социальным слоям. Известны случаи использования нескольких ожерелий и гривен одновременно. Например, в Соколовой могиле²⁰, п. 5, к. 8 у с. Писаревка Винницкой области²¹ и др. Формы гривен разнообразны. Это и простые, свернутые из проволоки изделия, и более сложной формы, оформленные в полихромном зверином стиле (например в мужском погребении у Порогов²²). Известны также случаи использования явно импортных экземпляров (клад у с.Залевки Черкасской области)²³.

Для пластин-аппликаций (75%) среднесарматское время становится периодом расцвета. Именно для него характерна наибольшая вариативность форм и самые богатые по количеству пластин комплексы. Кроме того, именно в среднесарматское время появляются первые известные в Северном Причерноморье случаи использования золотого шитья в качестве дополнительного декора одежды.

В позднесарматское время прослеживается тенденция к уменьшению использования металлических украшений. Формы изделий упрощаются, сокращается и количество экземпляров в погребениях.

Гривны и металлические ожерелья (44%) продолжают выполнять функцию атрибута принадлежности высшим социальным слоям. В большинстве случаев это свернутый из проволоки обруч. Как гривны, так и металлические ожерелья зачастую дополняются бусами, из которых то -ли состояли ожерелья, то-ли был расшит костюм.

Браслеты составляют 30% от учтенного количества. В этот период они в большинстве своем изготовлены из бронзы или серебра. Золотые экземпляры для эпохи не известны.

Серьги и височные подвески – наиболее распространенной форма украшений для этого периода – составляют 36% от учтенных. Встре-

чаются они преимущественно в виде простых колечек. При этом характерно использование одной серьги – 66%; двух – 34%.

Перстни и кольца – 21% от учтенного материала. Варианты форм – от свернутых в несколько оборотов из проволоки до импортных экземпляров сложной формы со вставками.

Мода на пластины-аппликации в этот период постепенно исчезает (15% от общего количества). Они встречаются преимущественно в начале III в. н. э. и уже не отличаются большим разнообразием форм и большим количеством экземпляров в наборах.

Літєратура

¹ Amandry P. Orfèverie achéménidè // Antike Kunst. – № I. – 1958. – S. 18ff. Tab. 13: 37, 38, Tab. 14: 41–45.

² Rehm E. Der Schmuck der Achämeniden. – Münster, 1992. – S. 48.

³ Королькова Е.Ф. Звериный стиль в оформлении гривен скифо - сарматской эпохи // Ювелирное искусство и материальная культура. – СПб., 2001. – С. 68.

⁴ Мордвинцева В.И., Трейстер М.Ю. Произведения торевтики и ювелирного искусства в Северном Причерноморье во 2 в. до н.э. – 2 в. н. э. – Симферополь–Бонн, 2007. – С. 145.

⁵ Adler W. Der Halsring von Männern und Göttern. Schriftquellen, bildliche Darstellungen und Halsringfunde aus West-, Mittel- und Nordeuropazwischen Hallstatt- und Völkerwanderungszeit. – Saarbrücker Beiträge zur Altertumskunde. – Bd. 78. – Bonn, 2003. – S. 13, 16.

⁶ Adler W. Der Halsring von Männern und Göttern. Schriftquellen, bildliche Darstellungen und Halsringfunde aus West-, Mittel- und Nordeuropazwischen Hallstatt- und Völkerwanderungszeit. – Saarbrücker Beiträge zur Altertumskunde. – Bd. 78. – Bonn, 2003. – S. 59.

⁷ Rehm E. Der Schmuck der Achämeniden. – Münster, 1992. – S. 210.

⁸ Ковпаненко Г.Т. Сарматское погребение I в. н. э. на Южном Буге. – К., 1986. – С. 25.

⁹ Засецкая И.П. Зооморфные мотивы в сарматских бляшках//Античная торевтика. – Л., 1986. – С.128-13.,Рис.1-5.

¹⁰ Трейстер М. Ю. Еще раз об ожерельях с подвесками в виде бабочек в I в. н. э. из Северного Причерноморья // Санкт-Петербургский археологический вестник. – Вып. 4. – СПб., 1993. – С. 87 – 96. ; Трейстер М.Ю. Ювелирная мастерская I в. н. э. в Северном Причерноморье (К находке из сарматского погребения в Петриках)//Северное Причерноморье в эпоху античности'и

средневековья. – Тр. ГИМ. – Вып.159. – М., 2006. – С.245-258.

¹¹ Симоненко А.В. Римский импорт у сарматов Северного Причерноморья. – СПб. 2011. – С. 94.

¹² Симоненко А.В. Сарматы Таврии. – К., 1993. – С.15-18; Симоненко О.В. Ранньосарматський період в Північному Причорномор'ї// Археологія. – 1994. – №1. – С.115, №42; Мордвинцева В.И., Трейстер М.Ю. Произведения торевтики и ювелирного искусства в Северном Причерноморье во 2 в. до н.э. – 2 в. н. э. – Симферополь–Бонн, 2007. – Кат. В.40.; Былкова В.П. Комплекс сарматского времени из села Солонцы Херсонской области. // СА. – 1993. – №1. – С. 164– 168.

¹³ Костенко В.И. Наиболее ранние сарматские погребения в бассейне Орели и Самары // Курганные древности степного Поднепровья III – I тыс. до н.э. – Днепрпетровск, 1979. – С. 19, рис. 4,12.; Смирнов К.Ф. Сарматы и утверждение их политического господства в Скифии. – М., 1984. – С.107, вклейка фото 3.; Костенко В.И. Сарматы Самарско-Орельского междуречья III в. до н.э. – Днепрпетровск, 1986. – С. 7,18.

¹⁴ Ebert M. Ausgrabungen auf dem Gute Maritzyn, Gouv. Cherson (Sud-Russland) // Prähistorische Zeitschrift. – 1913. – №5. – S. 74; Полин С.В. От Скифии к Сарматии. – К., 1992. – С.6 -9.; Мордвинцева В.И., Трейстер М.Ю. Произведения торевтики и ювелирного искусства в Северном Причерноморье во 2 в. до н.э. – 2 в. н. э. – Симферополь–Бонн, 2007. – Кат. А. 229.1.

¹⁵ Вязьмитина М.И. Золотобалковский могильник. – К., 1972. – С. 148; Симоненко О.В. Ранньосарматський період в Північному Причорномор'ї// Археологія. – 1994. – №1. – С. 106 №1; 121, рис.2.1; Мордвинцева В.И., Трейстер М.Ю. Произведения торевтики и ювелирного искусства в Северном Причерноморье во 2 в. до н.э. – 2 в. н. э. – Симферополь–Бонн, 2007. – Кат. В.39.1.

¹⁶ Симоненко А.В., Лобай Б.И. Сарматы Северо – Западного Причерноморья в 1 в. н.э. – К., 1991; Симоненко А.В. Фарзой и Инисмей – аорсы или аланы? // ВДИ. – 1992. – №3. – С.148 – 162.

¹⁷ Ковпаненко Г.Т. Сарматское погребение I в. н. э. на Южном Буге. – К., 1986. – 152 с.

¹⁸ Субботин Л.В., Дзиговский А.Н. Сарматские древности Днестро – Дунайского междуречья. – Вып.2. Курганные могильники Дивизийский и Белолесский. – К., 1990. – С.19; Гросу В.И. Хронология памятников сарматской культуры Днестро – Прутского междуречья. – Кишинёв, 1990. – С.92; Симоненко А.В. Михайловские «рюмки» // Северное Причерноморье в античное время. – К., 2002. – С.132 – 136.

¹⁹ Мельник А.А. Работа Криворожского историко-краеведческого музея.// Археологические открытия за 1986 г. – М., 1988. – С. 311; Simonenko A.V. Sarmatian relics of the “Eastern Wave” in the North Pontic Region.// Silk Road Art

and Archaeology 8, 2002. – S.27 : Мордвинцева В.И., Трейстер М.Ю. Произведения торевтики и ювелирного искусства в Северном Причерноморье во 2 в. до н.э. – 2 в. н.э. – Симферополь–Бонн, 2007. – Кат. А. 102,2.

²⁰ Ковпаненко Г.Т. Указ. соч. ... – С. 28-30.

²¹ Загоруйко В.Т. Звіт про проведення охоронних археологічних досліджень в 1992 році курганного могильника біля села Писарівка Ямпільського району Вінницької області // Архів ІА НАНУ, ф.е. 24987, 1992/48.

²² Симоненко А.В., Лобай Б.И. Сарматы Северо–Западного Причерноморья в 1 в. н.э. – К., 1991. – С. 25–26; Рис.15; Трейстер М.Ю. Гривна из сарматского погребения у с. Пороги. // ВДИ. – 1995. – №1. – С. 148 – 152.

²³ Бобринский А. Курганы и случайные археологические находки близ местечка Смелы. – Вестник раскопок 1887 – 1889 гг. – СПб., 1894. – С. 153, №103 - 104, таб. XXI, 2; Adler W. Указ. соч. – S. 279,378; Мордвинцева В.И., Трейстер М.Ю. Произведения торевтики ... – Кат. В.11.1.

Вертієнко Г. В.

Дзеркало в скіфській та іранській ритуалістиці

Предметом даної статті є дослідження місця та функцій дзеркала в ритуалі іраномовних народів. Добре відомо, що в Скіфії дзеркало було сталим атрибутом поховального інвентарю. Однак такої археологічної інформації недостатньо для реконструкції ритуальної практики скіфів, пов'язаної з цим предметом. До числа найважливіших образотворчих джерел за темою дослідження належать золоті нашивні пластинки, які застосовували в урочистому поховальному вбранні скіфських аристократів у другій пол. IV ст. до н.е., відомі, зокрема, з курганів Куль-Оба (рис.1), Чортотлик, Носаки (рис. 2), Мелітополь, Перший Мордвинівський (рис. 3), Огуз і Верхній Рогачик із сюжетикою жіночого божества з *дзеркалом*¹ та юнаком з ритон². Їх змістовне наповнення неодноразово привертало увагу дослідників.

Роль дзеркала на серії вказаних бляшок інтерпретувалась як атрибут жіночого божества, передусім божества землі, родючості, безпосередньо пов'язаного з культом сонця; як маркер божественної влади, що уособлює життєвий (жіночий) початок; або як джерело магічних сил³.

Інші дослідники вказували на притаманну іраномовним народам віру в особливу магічну силу дзеркала й пов'язаний з цим культ жіночого божества⁴. Визначались семантичні поля дзеркала як постгійного атрибута «скіфської богині», що віддзеркалює її певні функції в релігійно-міфологічній системі, зокрема солярно-відтворюючу та магіко-мантичну функції⁵. Тракувалось дзеркало і через призму далекосхідних паралелей як матеріальне втілення богині сонця й атрибут верховної влади⁶. Зіставлялись скіфські дзеркала й з індійськими «бронзовими дзеркалами героїв» (*vīra-kāñśya*), доторкнувшись до яких, після випитого священного меду *кайлавата*, епічні герої подвоювали свою силу⁷.

Д.С. Раєвський, спираючись на дані етнографії, розуміє дзеркало як виключний атрибут індоіранської весільної обрядовості⁸. Ця гіпотеза була підтримана багатьма іншими дослідниками⁹. Наприклад, Г.М. Курочкін вважає зображення на бактрійській чаші, де показано сцену весільного бенкету (жінку з «дзеркалом» та чоловіка з чашею), ілюстрацією використання дзеркала під час іранської шлюбної церемонії, тобто аналогією скіфським сценам, (рис. 4)¹⁰. Зазначимо, проте, що жінка на зображенні тримає предмет у правій руці, а не в лівій, як на скіфських пам'ятках, а посудина в руках чоловіка не є ні ритон, ні кубком. Крім того, К.В. Тревер відзначає, що в руці нареченої зображено квітку або плід граната¹¹. Отже цей приклад не може бути безперечним доказом «весільної інтерпретації» для скіфських сюжетів.

У «Рігведі» відоме ідеальне весілля Сомі (божества Місяця) і Сур'ї (дочки Сонця) (РВ, X, 85). Сонячний диск, еквівалентом якого є дзеркало, виступає символом і атрибутом цієї ведичної богині і в іконографії¹². Дзеркало займає важливу позицію в пізнішій індійській шлюбній церемонії: молодята вперше бачать один одного відображеними у дзеркалі, хоча існує більш ускладнений звичай, де вони бачать один одного через систему дзеркал¹³. Цей предмет відіграє значну роль також у весільній обрядовості іраномовних народів¹⁴. У таджиків Ура-Тюбе та в районах з таджицьким населенням існує звичай споглядання в дзеркало¹⁵. Аналогічний обряд відомий як у представників середньоазійської іраномовної етнографічної групи іроні та у мешканців областей, де проживало іраномовне населення¹⁶, так і в тюркомовних кочівників Ірану¹⁷. Акцентуючи увагу на звичаї «споглядання у дзеркало» молодят, зазначимо, що саме одночасне їх «споглядання» ілюструє «тимчасово вмирання» їх в одній якості і «народження» вже в новій – як подружжя

(на зразок *ініціації*). На нашу думку, саме тому наречена вже не може відмовитись від весілля після «споглядання»¹⁸, бо, припускаємо, завдяки дзеркалу відбувся символічний «перехід» нареченої (= об'єкту, що підлягає «передачі») ¹⁹, після якого зворотного ходу немає. Варто нагадати, що індійське весілля можна розуміти як «яджню, жертвоприношення, в якому тим, хто жертвує, є батько нареченої, а сама наречена – жертвою, *пашу* (*paśu*), тоді як майбутній чоловік (*vara*) грає роль божества²⁰. Теж саму семантику ілюструє і таджицький шлюбний обряд²¹ (пасивність, плач, колір одягу (червоний / кров, білий / жалоба) нареченої)²², чого ми не бачимо на скіфських сценах.

Поряд зі «спогляданням» у дзеркало важливим елементом у весільному ритуалі є куштування спеціального напою з одного посуду, який тримає наречений (у таджиків – напій «ширіні» чи «ширі равган») ²³, позаяк використання напоїв (води, вина) та ритуальних посудин однаково характерне як для заупокійних культів, зокрема, перського, так і для заупокійної ідеології²⁴.

Як зазначалося²⁵, на весіллі в іраномовних народів *дзеркало приносить і тримає сам наречений*²⁶ або третя особа²⁷, що ще раз демонструє відмінність від сюжету скіфських бляшок. Ідея «священного шлюбу», не суперечить есхатологічному контексту, оскільки *шлюбні* та *поховальні* обряди, мають тотожну семантику²⁸, де метафора *смерть-весілля* обумовлена переносом на поховальний обряд саме весільної термінології²⁹, а сам похорон уподібнюється *смутному весіллю*³⁰. Присутність саме трічної структури в осетинському весільному обряді – *сафайы рæхыз* «приготування» – *хызисæн* «перехід» – *мыдыкъус* «закріплення нового статусу», ще раз вказує на існування тотожності між ними на структурному рівні³¹.

Іранська традиція свідчить про використання дзеркала і в інших «перехідних» обрядах. А саме в ритуалі подорожі при якому, перед тим, як відправлятися у дорогу, готуються майже ті ж самі ритуальні речі, що й при укладанні шлюбу³² (вихід за межі «свої» території і «контакт» з «новим (= іншим) світом» потребував відповідного «портального» / апотропейчного набіру). Перед купівлею будинку³³ також застосовували дзеркало, тому що відбувався символічний *перехід* людини на нове місце, яке завжди вибиралось з «оглядкою на потойбічний світ»³⁴. Для забезпечення «переходу» від старого до нового року, як ритуального «повторення» космогонічного акту³⁵, дзеркало ставлять на святковий стіл *Хафт-сін* під час свята Ноуруз³⁶.

Отже, дзеркало є одним з предметів «універсального набору» для різних іранських ритуалів життєвого циклу, але можна помітити і певну закономірність: дзеркало фігурує в обрядах, що починають перехід людини у якісно новий стан (соціальний, територіальний, життєвий), тобто воно вельми важливе при «переході» та певною мірою символізує ідею оновлення, *переродження* тощо. Семантика дзеркала тісно пов'язана з ідеєю переміщення та відображення («подвоєння») світу, тобто має виразний зв'язок з інобуттям³⁷. Через свою якість відтворювати реальний світ у «зворотному» вигляді («задзеркалля» – потойбічний, примарний світ), дзеркало виконує роль *порталу*³⁸, проходу між цим та іншим світом³⁹, чим, мабуть, і пояснюється роль його у весільній обрядовості іраномовних народів⁴⁰.

Припущення Д.С. Раєвського про те, що саме весільне дзеркало супроводжувало одружених скіф'янок до могили⁴¹ може підтверджувати наявність дзеркал не лише у скіфських, а й у сарматських (імовірно, жрецьких⁴²) та сакських жіночих похованнях. Подальшого уточнення семантики дзеркала в поховальній традиції іраномовних номадів вимагають знахідки дзеркал в дитячих і чоловічих похованнях (жертв-*енареїв*?)⁴³. Надзвичайно цікавим є поховання з периферійної зони скіфського світу, в кургані Кизил-Джар IX на Алтаї, де була відкрита непограбована могила чоловіка (VII–VI ст. до н.е.) без голови й кісті правої руки. Єдиним супровідним інвентарем у похованні виявилось бронзове дзеркало з високим бортиком, яке стояло на ребрі біля лівого крила тазової кістки, тобто могло бути підвішеним до пояса⁴⁴. Відсутність голови і правої руки може свідчити, що цей чоловік загинув внаслідок міжродової ворожнечі (про яку йдеться у повідомленнях Геродота – *Herod.*, Hist., IV, 64–65). Цього єдиного випадку, однак, не досить для висновків Т.М. Кузнєцової⁴⁵ про відповідність чаш-фіал, що їх, за Геродотом, скіфи носять на поясі (*Herod.*, Hist., IV, 10). Втім, безперечним є той факт, що єдиного дзеркала виявилось цілком достатньо для супроводження чоловіка у потойбічний світ, що є наслідком (і підтвердженням) його особливої функціональності та високого семіотичного статусу в поховальному обряді.

Дзеркала відомі й у чоловічих похованнях уюцько-саглинських курганів Туви VI–V ст. до н.е., зокрема в могильнику Догее-Баари 2⁴⁶. Матеріали цього могильника показують, що дзеркало може бути як предметом супровідного інвентарю безпосередньо в могилі, так і

атрибутом всього поховального комплексу: в курганах № 10 (*in situ*) та № 15 (?) дзеркала були покладені на верхніх колодах зрубу, що свідчить про використання цього предмету в заупокійних ритуалах під час і після похорону⁴⁷. Етнографія описує лише перший етап поховального обряду – «відокремлення» (померлого від живих), а наступні етапи, «перехід» та «приєднання», померлий (його «душа») проходить вже самостійно (хоча і з певною ритуальною допомогою). На наш погляд, дзеркало у скіфських похованнях відповідало потребам саме останніх двох етапів. Те, як саме мислився цей перехід, ми вважаємо, і можна побачити на розглянутих скіфських бляшках, що ілюструють *ідеологічний* бік обряду.

У сарматській культурі був поширений звичай «ламання дзеркал» для поховального інвентарю, але ця проблема потребує окремого спеціального дослідження⁴⁸. Про збереження у сарматському середовищі міфологеми, аналогічної до скіфської, може вказувати знахідка у багатому похованні жриці з Соколової Могили (с. Ковалівка Миколаївської обл.) I ст. н.е.⁴⁹ *неушкодженого* бронзового дзеркала зі срібним руків'ям у вигляді *фігури бородатого чоловіка, що сидить з ритонем в руках* (рис.5)⁵⁰. Міститься воно й на аланських срібних бляшках з тайника біля с.Даргавс (Північна Осетія) та коб'яківській гривні⁵¹. Що ж до історії використання дзеркал у поховальній традиції іракомовних народів, то показовим є факт, існування цього звичаю в осетинів-мусульман ще до середини XX ст.⁵².

Образ богині, ім'я якої було табуйованим («одна жінка», «добра жінка»), зберігся в оповіді нартівського епосу про подорож Сослана до нижнього світу – Країни мертвих («Про те, як нарт Сослан живим побував в Країні мертвих»). Опис цієї подорожі передає основні елементи топографії потойбічного світу. Сослан, озброєний луком, стрілами і мечем-*церх*⁵³, добирається до гірської місцевості (фортець Чорної гори), звідки у цілковитій темряві спускається вузькою ущелиною до річки і, зрештою, потрапляє до чудової рівнини, небо над якою не містить ані сонця, ані місяця⁵⁴. Слід зазначити, що з цього моменту Сослан відчуває постійний голод. На цій рівнини герой знаходить озеро, біля якого його зустрічають семеро красивих дівчат. Одна з них, найгарніша, кидає Сослана до середини озера, після чого той провалюється ще нижче у потойбіччя⁵⁵ й опиняється на іншій чудовій рівнині. Продовжуючи відчувати голод, Сослан знаходить «добру жінку», яка сидить на золотому стільці та називає себе матір'ю сімох синів і вказує, що в її руках

достаток. Її атрибутом постає столик-*финг* з їжею, що не закінчується, якою вона й частує Сослана⁵⁶. Дзеркало прямо не фігурує в даній оповіді, але структурно його роль виконує озеро (поверхня водойми має ту ж якість відображення), через яке Сослан потрапляє до безіменної богині.

В іншому випадку наближення нартівського героя, що потрапляє до іншого світу, богиня *бачить* крізь дзеркало. Прикладом цього мотиву є оповідь «Нарти вели суперечку», в якій Батраз сперечався з Сосланом з приводу того, хто з нартів є найкращим та найгіднішим. Перший з них, за порадою Сирдона, вирушає на Небесну рівнину за «дівчиною, що створена богом». Кінна подорож туди також містить ознаки перетинання кордонів потойбічного світу (печера, в який мешкає одноокий велетень-*уайг* («вартовий»)), безводний степ, безкрайне море, гори, що стинаються між собою) й ця «дівчина» бачить слід Батразового коня у дзеркалі, сидячи у вежі, яка не має входу⁵⁷.

Чарівне небесне дзеркало *арвы айдаен* є атрибутом безсмертної матері нартів Сатани, дочки небесного бога Уастирджи і Дзерасси (мертвої дочки володаря води Донбеттира)⁵⁸, за допомогою якого вона бачить все, що відбувається на землі, на небі та під землею⁵⁹ (функція «умоглядної переправи»⁶⁰). Водночас, в осетинському фольклорі існує міфологічне уявлення і про «дзеркало мертвих» – *мæрдты айдаен*:

«Перед входом до країни мертвих знаходиться дзеркало... Кожен померлий не може не заглянути в це дзеркало. В тому місці виявляються всі його гріхи. Після того його в тому місці судять. Звідти душі померлих вирушають у пекло або рай. Йти їм доводиться через вузький міст. Души праведників пробігають по ньому весело, з піснями, але тяжке випробування випадає на долю грішників, коли вони йдуть по мосту. Жодна душа грішника не може дійти по мосту до кінця, провалюється в пекло»⁶¹.

В цій оповіді без труда упізнається зороастрійський образ мосту Чинват (*činvat-peretûm* – «Перехід-розлучник»), що лежить між світами живих і мертвих. На можливість ідейного зв'язку між скіфськими сценами «залучення» й іранськими зороастрійськими есхатологічними уявленнями вже вказував Г. Віденгрен⁶², а наведені вище дані з осетинського епосу і міфології тільки підтверджують плідність такого пошуку і аналогій. Однак у зороастрійських текстах на перший погляд не існує еквівалента дзеркалу / богині з дзеркалом на зразок скіфських чи осетинських образів. Втім, ми вважаємо, що для розв'язання цієї проблеми слід докладніше зупинитися на образі Даєни (авест. *daēnā*;

пехл. *dēn*)⁶³. У розумінні значення цього терміна немає єдиної думки. Звичайно його переводять як «віра», «релігія»⁶⁴. М. Моле відзначає, що в *Гатах* *daēnā* виступає як «віра», пов'язана з певними ритуальними діями й посмертною долею людини⁶⁵. М. Ньюберг вбачає в *daēnā* видиму сутність людини: «*Schauseele*» (у Даєні, що зустрічає душу біля моста *Чинват* – «*collectivité des Schauseelen*»), а Л. Ломмель зіставляє її з душею-*fravaši*⁶⁶. Л.А. Лелеков трактує Даєну як «внутрішній духовний світ людини або громади в цілому»⁶⁷. Дж. Мултон трактує її як «двійник» людини, що існує у вищому духовному світі, з яким душа возз'єднується після смерті, а також «его», «совість» індивіда⁶⁸. Були спроби встановити значення цього терміна й через етимологічні паралелі в інших індоєвропейських мовах (санкр. *dhi* (М. Хумбах), *dhénā* і литов. *dainà* (М. Моле, С. Оліфант)).

У зороастрійських текстах Даєна на зорі четвертого дня після смерті зустрічає душу покійного біля (мосту-)Розділяючого. Праведній душі Даєна з'являється у вигляді 15-річної юної діви⁶⁹ й на питання хто вона, відповідає, що вона – його власна Даєна: його добрі думки, добрі слова та добрі діяння. Вона проводить душу праведника в горній світ (*Яшт* 22, 7–15; *Відеват* 19, 28–30; *АВн* 8–10; *МХ* 12–13). Душі грішника Даєна уявляється у вигляді старої жінки, відповідаючи, що вона – його злі діяння; таку душу Даєна скидає до пекла (*Яшт* 22, II, 27–32; *Відеват* 19, 28–30; *АВн* 21–23; *МХ* 16–17). Дуальність вікових характеристик зороастрійської Даєни може містити ремінісценції більш ранніх іранських танатологічних ідей. Підкреслимо тотожність віку Даєни в 15 років з уявленням про 15-річний вік душі праведного померлого в потойбічному світі, якого вона досягає на третій день по смерті⁷⁰ в чому ми вбачаємо мотив *віддзеркалення*. Вік Даєни як старої жінки, в якому вона з північним вітром з'являється душам грішників (в тому числі язичникам), можна трактувати як ремінісценцію образу давньоіранської богині потойбічного світу, на зразок того, що ми бачимо на скіфських бляшках. Імовірно, ця ж сама дуальність жіночого божества загробного світу простежується і в наведеній вище нартівській оповіді про подорож Сослана до Країни мертвих.

Отже, в образі Даєни насамперед звертає на себе увагу мотив *відображення*, функціонально властивий і дзеркалу. Як показав Дж. Моді, термін *daēnā* сходить до іранської кореневої основи *dī*, *day* (перс. *didan* دیدن) – «бачити, дивитися, думати, показувати»⁷¹. До цієї ж осно-

ви «бачити» сходить і сам іранський термін для позначення дзеркала: **ā-dayana-*, тобто це віддієслівний іменник з приблизним значенням «зиркалка»⁷². Від цього ж кореня походить назва і в інших іранських мовах, в тому числі пехлевійській (*ādēnak*), сакській (*āyana*), согдійській (*ādēnak*), таджицькій (*оина*) та осетинській (*айдәен*)⁷³.

Відзначимо й тісний семантичний зв'язок дзеркала з водою. Не виключено, що саме асоціацією дзеркального й водного відбиттів пояснюється наділення Даени епітетами Ардвісури Анахіти⁷⁴ (букв. «Ардві, могутня, непорочна»), богині води й родючості⁷⁵. Згідно з «Абан-Яштом», що присвячений богині вод і родючості Ардві(-Сурі), яку ототожнюють з божеством ріки Амудар'ї, за описом дельти останньої, згадуються притоки і озера, які, кожне з них, «за сорок днів об'їхати встигне лише вершник на гарному скакуні» (*Яшт* 5, I, 4). Імовірно, що ці 40 днів для вершника є апофеозом зустрічі з богинею вод та родючості Ардві (припустимо, в потойбіччі).

Спираючись на наведені аргументи, ми припускаємо в образі зороастрійської Даени антропоморфізований і наділений виразним етичним компонентом *еквівалент дзеркала*, як атрибута загальноіранської архаїчної богині потойбічного світу, що безпосередньо відбився в скифській образотворчій традиції і знаходить продовження в осетинському епосі, етнографії та фольклорі. В цілому ж, в іранському світі ритуальні функції дзеркала («портальні», магичні, апотропеїчні та регенеративні) не обмежуються суто шлюбними чи поховальними традиціями. Їх роль помітна в тих обрядах, сутність яких пов'язана з ідеєю переходу чи зміною статусу на індивідуальному, соціальному й космічному рівнях.

Література

¹ Образ богині з дзеркалом відомий вже хетському мистецтву, зокрема на рельєфі в Зінджирлі, а також зустрічається в Південній Месопотамії (Мухитдинов Х.Ю. Статуетки женского божества с зеркалом из Саксонохура // СЭ. – 1973. – № 5. – С. 103). З середини II тис. до н.е. богиня з дзеркалом (/ двома дзеркалами) з'являється в гліптиці Мітанні (Курочкин Г.Н. Богиня с зеркалом и герой с секирой (к проблеме антропоморфизации скифского искусства) // Скифия и Боспор. Материалы конференции памяти акад. М.И. Ростовцева. – Новочеркасск, 1993. – С. 176, Рис. 1,8), де в цей час фіксуються індоіранські власні імена та термінологія (можливо, маємо тут приклад іконографічних прообразів індійських богинь Ушас (ранкова зоря) або Сур'ї (дочки сонця)). На

відбитку однієї з циліндричних печаток з Нузі дзеркало в руках сидячої фігури має рукоять, стилізовану як жіночу фігуру, що тримає диск обома руками (чи з руками піднятими догори) (Там же. – С. 176, рис. 1,7). Цікавим постає питання й щодо семантики численних середньоазійських теракот, що зображують т.зв. богиню з дзеркалом (Мухитдинов Х.Ю. Указ. соч. – С. 99–107). Такі фігурки були поширеними на теренах Північної Бактрії, Парфії та Хорезму та мали кілька іконографічних типів. Фігурки з Хорезму (IV–III ст. до н.е.) зображують богиню з дзеркалом в правій руці та лівою рукою вздовж тіла. Саксонохурські статуетки (III–II ст. до н.е.) показують богиню, яка тримає дзеркало двома руками (типологічно близькі до них статуетки IV ст. до н.е. з Хан-Шейхуна (Там же. – С. 103). Фігурки з Маргіани (II–I ст. до н.е.) зображували богиню з дзеркалом в правій руці та лівою біля стегна, іноді теж з дзеркалом (кількість статуеток такого типу збільшується до II–III ст. н.е.) (Там же. – С. 101–102). Ці фігурки, на відміну від скіфських парних пам'яток, представляють одиночні зображення жінки з дзеркалом (Раевский Д.С. Мир скифской культуры / предисл. В.Я. Петрухина, М.Н. Погребовой. – М., 2006. – С. 127, прим. 20). Підкреслимо, що за стилістичними, іконографічними і, вочевидь, семантичними характеристиками ці приклади не виявляють аналогій до скіфських зображень.

² Близьку за іконографією сцену відтворено в центрі золотої пластини жіночого головного вбрання з сахнівського кургану, де вона включена в композицію багатофігурного фризу, але її певна відмінність від бляшок, на нашу думку, полягає в змалюванні різних етапів у «залученні до богині» (Вертієнко Г.В. Зображення скіфської танатологічної міфологеми на сахнівській пластині // Східний світ. – 2010. – № 3. – С. 63–64; 69, прим. 24.). До зазначеної групи пам'яток можна з певною обережністю додати т.зв. «перстень Скіла» з Добруджі, на якому, втім, представлено *поодинокую* фігуру *молодої* богині (?) з дзеркалом на троні, яку показано, однак, у *протилежному* іншим прикладам розвороті (Виноградов Ю.Г. Перстень царя Скила. Политическая и династическая история скифов первой половины V в. до н.э. // СА. – 1980. – № 3. – С. 93–94, рис. 1–2). Графіті із зображенням жінки (імовірно, богині) зберігалося на тильному боці неопублікованого бронзового дзеркала (у вільній площині між фігурами барана і кошачого хижака), ручка якого оформлена у вигляді двогорбого верблюда, з поховання 1 кургану 40 курганної групи «Первомайская» на Алтаї (ми вдячні Ю.Б. Полідовичу за вказівку на цей пам'ятник).

³ Литвинский Б.А. Зеркало в верованиях древних ферганцев // СЭ. – 1964. – № 3. – С. 103. Хазанов А.М. Религиозно-магическое понимание зеркал у сарматов // СЭ. – 1964. – № 3. – С. 93–94.

⁴ Мухитдинов Х.Ю. Указ. соч. – С. 104.

⁵ Бессонова С.С. Религиозные представления скифов. – К., 1983. – С. 102–107. Онайко Н.А. О сахновской пластине // СА. – 1984. – № 3. – С. 25–26. Кузнецова Т.М. Богиня с зеркалом в скифском пантеоне // Конференция «Религиозные представления в первобытном обществе». – М., 1987. – С. 188–189. Она же. Зеркала Скифии VI–II вв. до н.э. – М., 2002. – Т. I. – С. 9. Она же. Золотые бляшки из скифских курганов // Боспорский феномен. Искусство на периферии

античного мира. – СПб., 2009. – С. 522–525.

⁶ Шавкунов Э.В. Скифские богини с зеркалами и их дальневосточные параллели // Конференция «Религиозные представления в первобытном обществе». – М., 1987. – С. 214.

⁷ Федоров В.К. Раннекочевнические зеркала и *vīra-kāṇṣya* древнеиндийской литературы // Скифы, Хазары, Славяне, Древняя Русь. Международная конференция, посвященная 100-летию со дня рождения проф. М.И. Артамонова. – СПб., 1998. – С. 88–90.

⁸ Там же. – С. 122–137.

⁹ Курочкин Г.Н. Указ. соч. Виноградов Ю.А. О ритонах из кургана Карагодеу-ашх // ΣΚΙΘΑΙ, SARMATAE, СЛАВЯНЕ, РУСЬ. Сборник в честь Д.А. Мачинского. – СПб., 1993. – С. 66–71. Яценко С.А. О сармато-аланском сюжете росписи в Пантикапейском «склепе Анфестерия» // ВДИ. – 1995. – № 3. – С. 191.

¹⁰ Тревер К.В. Памятники греко-бактрийского искусства. – М. - Л., 1940. – Табл. 19. Курочкин Г.Н. Указ. соч. – С. 71; 176, рис. 1,3.

¹¹ Тревер К.В. Указ. соч. – С. 81, 83.

¹² Мухитдинов Х.Ю. Указ. соч. – С. 107.

¹³ Раевский Д.С. Указ. соч. – С. 125, прим. 15, 16; Тревер К.В. Указ. соч. – С. 77. Лобачева Н.П. Свадебный обряд хорезмийских узбеков // КСИЭ. – 1960. – Вып. 34. – С. 46.

¹⁴ Галунов Р.А. Средняя персидская свадьба // МАЭ. – 1930. – Т. 9. – С. 187–197. Садек Хедаят. Нейрангистан / пер. с перс., предисл. и ком. Н.А. Кислякова // Переднеазиатский этнографический сборник. – Вып. I. – М., 1958. – С. 263. Литвинский Б.А. Указ. соч. – С. 102–103. Раевский Д.С. Указ. соч. – С. 124–126. Бессонова С.С. Указ. соч. – С. 102–103. Газданова В.С. Традиционная осетинская свадьба: миф, ритуалы и символы. – Владикавказ, 2003. – С. 53 и сл.

¹⁵ Молодята, перед тим як побачитись, дивились у дзеркало (Кисляков Н.А. Семья и брак у таджиков (по материалам конца XIX – начала XX века). – М. - Л., 1959. – С. 130, 132. Троицкая А.Л. Некоторые старинные обычаи, обряды и поверья таджиков долины верхнего Зеравшана // ТИЭ. – 1971. – Т. 97. – С. 232) або в першу шлюбну ніч вперше разом дивляться у дзеркало (Мухитдинов Х.Ю. Указ. соч. – С. 105).

¹⁶ Люшкевич Ф.Д. Этнографическая группа ирони // Занятия и быт народов Средней Азии / Среднеазиатский этнографический сборник. – Вып. III. – М., 1971. – С. 63. Лобачева Н.П. Свадебный обряд хорезмийских // КСИЭ. – 1960. – Вып. 34. – С. 44. Снесарев Г.П. Реликты домусульманских верований и обрядов у узбеков Хорезма. – М., 1969. – С. 86–87.

¹⁷ Иванов М.С. Племена Фарса (кашкайские, хамсе, кухгилуйе, мамасани). – М., 1961. – С. 106.

¹⁸ Раевский Д.С. Указ. соч. – С. 125.

¹⁹ Новик Е.С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме: Опыт сопоставления структур. – М., 2004. – С. 182.

²⁰ Маламуд Ш. Испечь мир. Ритуал и мысль в древней Индии / пер. с фр. – М., 2005. – С. 88.

²¹ Крюкова В.Ю. Таджикский свадебный обряд как воспроизведение древ-

нейшого індоіранського міфа і ритуала // Лавровський збірник. Матеріали Середнязіатсько-Кавказських досліджень. Етнологія, історія, археологія, культурологія (2006–2007). – СПб., 2007. – С. 184–188.

²² Крюкова В.Ю. Указ. соч. – С. 185.

²³ Сухарева О.А. Свадебні обряди таджиків г. Самарканда і деяких інших районів Середньої Азії // Советська етнографія. Збірник статей. – М., 1939. – Вип. 3. – С. 175. Троицька А.Л. Указ. соч. – С. 232.

²⁴ Бессонова С.С. Указ. соч. – С. 105.

²⁵ Вертієнко Г.В. Зображення... – С. 64.

²⁶ Садек Хедаят. Указ. соч. – С. 263. Раєвський Д.С. Указ. соч. – С. 125.

²⁷ Люшкевич Ф.Д. Указ. соч. – С. 63. Газданова В.С. Указ. соч. – С. 54–57.

²⁸ Байбурин А.К., Левинтон Г.А. Похорони і свадьба // Конференція «Балто-славянські етнокультурні і археологічні древності: Погребальний обряд». – М., 1986. – С. 5–9. Вони ж. Похорони і свадьба // Дослідження в області балто-славянської духовної культури: (погребальний обряд). – М., 1990. – С. 64–99. Новик Е.С. Указ. соч. – С. 190. За своєю схемою вони *співпадають і з обрядом жертвоприношення* (Там же. – С. 163).

²⁹ Смерть в образі весілля розглядає антична традиція (Есхіл («Хоеф», 486), Софокл («Антигона», 810, 815), Еврипід («Орест», 1109)). В елліністичних надгробних епітафіях померла жінка характеризується нареченою Аїда, смерть називається весіллям, а могила – палатами нареченої (Брагинська Н.В. Епітафія як письмовий фольклор // Текст: семантика і структура. – М., 1983. – С. 131. Молок Д.Ю. Черти імпліцитної міфології в надгробках грецької класики // Життя міфа в античності. ГМІІ ім. А.С. Пушкіна. Матеріали наукової конференції «Випперовські Читання – 1985». – Вип. XVIII, Ч. I: Доклади і повідомлення. – М., 1988. – С. 152). В іконографії жіночих надгробків також проявляється весільна атрибутика: приношення взуття, відкривання покривала і, головне, зображення в руках померлої дзеркала (Молок Д.Ю. Указ. соч. – С. 152).

³⁰ Седакова О.А. Поетика обряду. Погребальна обрядність східних і південних славян. – М., 2004. – С. 140–141.

³¹ Дзлієва Д. Свадебний фольклор в циклі обрядів осетинської свадьби: «Сафайи рэхыз» – «Мыдыкхус» – «Хызысæн» // Лавровський збірник. Матеріали Середнязіатсько-Кавказських досліджень. Етнологія, історія, археологія, культурологія (2006–2007). – СПб., 2007. – С. 189–191. Новик Е.С. Указ. соч. – С. 182.

³² Садек Хедаят. Указ. соч. – С. 263, 272.

³³ Там же. – С. 295.

³⁴ Апинян Т.А. Міфологія: Теорія і подія. – СПб., 2005. – С. 106. Пор.: ван Геннеп А. Обряди переходу: Систематичне вивчення обряду: Пер. с фр. – М., 2002. – С. 23 і сл.

³⁵ ван Геннеп А. Указ. соч. – С. 161 і сл.

³⁶ Садек Хедаят. Указ. соч. – С. 316.

³⁷ Апинян Т.А. Указ. соч. – С. 109. Загальний культурологічний аналіз образу

дзеркала див.: Рон М. Мифология зеркала // Интеллект, воображение, интуиция: размышление о горизонтах сознания (мифологический и художественный опыт). – Вып. 11. – СПб., 2001. – С. 72–85. Она же. Метаморфозы образа зеркала в истории культуры: Автореф. дис. канд. культурологии. – СПб., 2004. Дегтярева О.Д. Зеркало как общекультурный феномен. Автореф. дис. канд. культурологии. – СПб., 2002. The Book of the Mirror. An Interdisciplinary Collection exploring the Cultural Story of the Mirror / Ed. by M. Anderson. – Cambridge, 2007.

³⁸ Левин Ю.И. Зеркало как потенциальный семантический объект // ТЗС. – 1988. – Т. XXII. – С. 11. Пор. також: Голан А. Миф и символ: пер. с фр. – М., 1993. – С. 128.

³⁹ Цим пояснюється визначна роль дзеркала в шаманстві (докладніше див.: Элиаде М. Шаманизм. Архаические техники экстаза: Пер. с фр. – М., 1998).

⁴⁰ Галунов Р.А. Средняя персидская свадьба // МАЭ. – 1930. – Т. 9. – С. 187–197. Садек Хедаят. Нейрангистан / пер. с перс., предисл. и ком. Н.А. Кислякова // Переднеазиатский этнографический сборник. – Вып. I. – М., 1958. – С. 263. Литвинский Б.А. Указ. соч. – С. 102–103. Раевский Д.С. Указ. соч. – С. 124–126. Бессонова С.С. Указ. соч. – С. 102–103.

⁴¹ Раевский Д.С. Указ. соч. – С. 125, прим. 21.

⁴² Смирнов К.Ф. Савроматы. Ранняя история и культура сарматов. – М., 1964. – С. 152. Пор., однак: Зуев В.Ю. Греческие импорты художественной бронзы и подражания им в районе Центрального Предкавказья. 1. Крымгиреевское зеркало // Боспорский феномен ... – 2009. – С. 494.

⁴³ Граков Б.Н. Пережитки матриархата у сарматов // ВДИ. – 1947. – № 3. – С. 104–105. Смирнов К.Ф. Указ. соч. – С. 135. Черненко Є.В. Скифські кургани V ст. до н. е. поблизу м. Жданова // Археологія. – 1970. – № 23. – С. 177.

⁴⁴ Могильников В. А. Некоторые аспекты этнокультурного развития Горного Алтая в раннем железном веке // Материалы по археологии Горного Алтая. – Горно-Алтайск, 1986. – С. 35–67. Кузнецова Т.М. Алтайский памятник и скифские обычаи // Киммерийцы и скифы. Тезисы докладов Всесоюзного семинара, посвященного памяти А.И. Тереножкина. – Ч. 2. – Кировоград, 1987. – С. 4–6. Ее же. Зеркала Скифии... – С. 327 (99).

⁴⁵ Кузнецова Т.М. Алтайский памятник... – С. 6.

⁴⁶ Чугунов К.В. Погребальный комплекс с кенотафом из Тувы. (К вопросу о некоторых параллелях археологических и письменных источниках) // Жречество и шаманизм в скифскую эпоху. Материалы международной конференции. – СПб., 1996. – С. 74.

⁴⁷ Там же. – С. 71, 74; 77, Рис. 1, б; С. 78, Рис. 2, 3; С. 80, Рис. 5, 3.

⁴⁸ Див.: Шилов В.П. Калиновский курганный могильник / МИА. – № 60. – М., 1959. – С. 436–438. Литвинский Б.А. Указ. соч. – С. 98–100. Хазанов А.М. Указ. соч. – С. 91–95. Кузнецова Т.М. Зеркала в погребальном обряде сарматов // Всесоюзная археологическая конференция «Достижения советской археологии в XI пятилетке». Тезисы докладов (Баку, 17–21 мая 1985 г.). – Баку, 1985. – С. 199–201.

⁴⁹ Ковпаненко Г.Т. Сарматское погребение I в. н.э. на Южном Буге. – К., 1986. Вона ж. Сарматська жриця із Соколової Могили // Золото степу. Археологія

України. – К. – Шлезвіг, 1991. – С. 221–225.

⁵⁰ Ковпаненко Г.Т. Сарматское погребение... – С. 68–70, Рис. 70–72. Вона ж. Сарматська жриця... – С. 224, мал. 4..

⁵¹ Цуциев А.А. Об одном аланском антропоморфном изображении // Античная цивилизация и варварский мир (Материалы 6-го археологического семинара. Ч. 1). – Краснодар, 1998. – С. 43–45. Прохорова Т.А. Некоторые аспекты идеологии сармато-алан (По материалам кургана 10 Кобяковского могильника) // ВДИ. – 1994. – № 4. – С. 178–182. Яценко С.А. Некоторые культовые сюжеты в искусстве сарматов Северного Кавказа I в. до н.э. – I в. н.э. // Между Азией и Европой. Кавказ в IV – I тыс. до н.э. К 100-летию со дня рождения А.А. Иессена. – СПб., 1996. – С. 141. В сарматській та сакській іконографії відомі й інші аналогічні зображення – Он же. О преемственности мифологических образов ранних и средневековых аланов // Проблемы этнографии осетин. – Владикавказ, 1992. – Вып. 2. – С. 76–77. Он же. Сидящий мужской персонаж с сосудом в руке на сакской бронзовой «курильнице» из Семиречья // История и археология Семиречья. – Вып. 4. – Алматы, 2011 (в печати).

⁵² Після омивання та одягання померлого, дзеркало клали йому на груди, причому всі інші дзеркала в домі завішували. Перед виносом тіла дзеркало забирали, мили та продовжували використовувати у побуті (іноді дітям заборонялось дивитись в нього). На початку подібна практика існувала і в осетинів-християн, але внаслідок заборони використання дзеркал у будь-яких християнських обрядах цей звичай у них зникає (Газданова В.С. Указ. соч. – С. 63–64).

⁵³ В зв'язку з цим звертає на себе увагу те, що на сахнівській пластині герой перед богинею з дзеркалом і посудиною в руках показаний з тим самим набором озброєння. Цікаво, що у єдиному випадку знахідки скіфських бляшок з богинею *in situ* в Мелітопольському кургані, одяг, на який вони були нашиті (імовірно, головне вбрання (Клочко Л.С. Чоловічі головні убори на землях Скіфії // Епоха раннього заліза. Сборник научных трудов к 60-летию С.А. Скорого. – К. – Полтава, 2009. – С. 177–179, рис. 4)), був покладений на горит зі стрілами. Можна згадати і зображення в боспорському склепі Анфестерія (I ст. н.е.), де підвішений на дереві горит змальовано в одній композиції з богинею, яка зустрічає героя (Вертиченко А.В. К семантике горита в представлениях ираноязычных народов Евразии // Східний світ. – 2010. – № 4. – С. 94; 99, рис. 16).

⁵⁴ Нарты. Осетинский героический эпос / сост. Т.А. Хамидзаева, А.Х. Бзыров; вступл. В.И. Абаев. – Кн. 2. – М., 1989. – С. 156–157.

⁵⁵ Надзвичайно показовим є опис часу цього падіння, що втрачає реальні ознаки і перетворюється на міфологічний час.

⁵⁶ Нарты... – С. 158–159. Яценко С.А. О сармато-аланском сюжете... – С. 191.

⁵⁷ Нарты... – С. 261–262.

⁵⁸ Этнография и мифология осетин. Краткий словарь / сост. А.Б. Дзадзиев, Х.В. Дзуцев, С.М. Караев. – Владикавказ, 1994. – С. 120

⁵⁹ Там же. – С. 17. Схожий сюжет існує в руському фольклорі (Рон М. Мифология... – С. 76).

⁶⁰ Рон М. Мифология... – С. 76.

- ⁶¹ Газданова В.С. Указ. соч. – С. 63.
- ⁶² Widengren G. Eschatology, Iran // Encyclopedia of World Art. – N.Y. - Toronto - L., 1961. – Vol. IV. – Col. 808–809. На можливість есхатологічної семантики у скіфських бляшок вказували також М.І. Артамонов, С.С. Бессонова та С.О. Яценко (Артамонов М.І. Антропоморфные божества в религии скифов // АСГЭ. – 1961. – Вып. 2. – С. 64–65. Бессонова С.С. Указ. соч. – С. 102, 106–107. Яценко С.А. О некоторых антропоморфных сюжетах кочевников Европы V–IV вв. до н.э. // Проблемы скифо-сарматской археологии. (К 100-летию Б.Н. Гракова. Материалы международной научной конференции). – Запорожье, 1999. – С. 282).
- ⁶³ Вертиенко А.В. Атрибут скифской богини и его семантика // Проблемы истории и культуры Древнего Востока. Материалы международной научной конференции, посвященной памяти Г.М. Бонгард-Левина. 15 декабря 2010 г. – М., 2010. – С. 19–20.
- ⁶⁴ Kramers H. The Daēnā in the Gāthās // *Analecta Orientalia*. – 1954. – Vol. 1. – P. 225. Molé M. Daēnā, le pont Cinvat et l'initiation dans le Mazdéisme // *Revue de l'histoire des religions*. – 1960. – T. 157, № 2. – P. 159–160.
- ⁶⁵ Molé M. *Op. cit.* – P. 170.
- ⁶⁶ *Ibid.* – P. 159–160.
- ⁶⁷ Лелеков Л.А. Дазна // Мифы народов мира. – Т. 1. – М., 1991. – С. 355.
- ⁶⁸ Moulton J.H. Early Zoroastrianism: lectures delivered at Oxford and in London. – L., 1926. – P. 264.
- ⁶⁹ Рапопорт Ю.А. Из истории религии древнего Хорезма (оссуарии) / Труды Хорезмской археолого-этнографической экспедиции. – Т. VI. – М., 1971. – С. 29.
- ⁷⁰ Див.: Рапопорт Ю.А. Указ. соч. – С. 29, прим. 72. Крюкова В.Ю. Зороастризм. – СПб., 2005. – С. 238–239. Вертиенко Г.В. Зображення... – С. 65. Відзначимо, що 15 років це також вік зороастрійської ініціації (посвячення в повноправні члени общини) (Хисматулин А.А., Крюкова В.Ю. Смерть и похоронный обряд в исламе и зороастризме. – СПб., 1997. – С. 206. Чунакова О.М. Пехлевийский словарь зороастрийских терминов, мифических персонажей и мифических символов. – М., 2004. – С. 70, 260).
- ⁷¹ Modi. J.J. Oriental conference papers. Papers read at the Oriental conferences held in India. – Bombay, 1932. – P. 122.
- ⁷² Пор.: Рон М. Мифология... – С. 77.
- ⁷³ Абаев В.И. Историко-этимологический словарь осетинского языка. – Л., 1958. – Т. I. – С. 41. Литвинский Б.А. Указ. соч. – С. 103.
- ⁷⁴ Рапопорт Ю.А. Указ. соч. – С. 29.
- ⁷⁵ Брагинский И.С. Ардвисура Анахита // Мифы народов мира. – Т. 1. – С. 100.



Рис. 1.

Золота нашивна бляшка, курган Куль-Оба, IV ст. до н.е.
(Державний Ермітаж, Санкт-Петербург) (фото за: *Поль Дюбрюкс*.
Собрание сочинений. – СПб., 2010. – Т. II. – С. 119, рис. 276).



Рис. 2.

Золота нашивна бляшка, курган № 4, гробниця 1. ур. Носаки, IV ст. до н.е.
(Державний музей історичних коштовностей, Київ). (фото за: *Золото степу*.
Археологія України. – К. - Шлезвіг, 1991. – С. 394).



Рис.3.

Золота нашивна бляшка, Перший Мордвинівський курган, IV ст. до н.е.
(розкопки Н.С. Макаренко, 1914 р.) (фото за: *Бессонова С.С. Религиозные*
представления скифов. – К., 1983. – С. 99, рис. 23, 2)



Рис. 4.

Срібна бактрійська чаша, Сасанідський період (Державний Ермітаж, Санкт-Петербург) (фото за: Тревер К.В. Памятники греко-бактрійского искусства. – М. – Л., 1940. – Табл. 19).



Рис. 5.

Сарматське бронзове дзеркало зі срібним руків'ям, курган Соколова Могила (с. Ковалівка Миколаївської обл.), I ст. н.е. (Державний музей історичних коштовностей, Київ) (фото за: Золото степу... – С. 224, Мал. 4).

Грібкова А.А.

Зооморфні сюжети на пластинах-аплікаціях з курганів Дніпровського Лісостепу на основі колекції Музею історичних коштовностей України

Характерними для скіфського мистецтва є звірині образи, представлені зображеннями таких тварин, як гірські козли, олені, хижаки з породи котячих та птахи. Сюжетами у звіриному стилі прикрашали озброєння, предмети кінської вузди, ритуальний посуд та костюм. Пластини – аплікації як складові елементи парадного вбрання несуть у собі цінну інфор-

мацію щодо духовної та матеріальної культури скіфів. Крім того, вони є найчисленнішими знахідками у похованнях скіфської знаті. Вивчення цієї категорії прикрас дозволяє краще зрозуміти повсякденне життя, світогляд, прослідити торгівельні та культурні зв'язки давнього населення.

Саме прикраси одягу – пластини-аплікації з зооморфними сюжетами складають найбільшу групу виробів із цієї категорії, знайдених на землях Лісостепової Скіфії. Пластинки із зооморфними образами складають певну частину колекції Музею історичних коштовностей України. Метою даної роботи є аналіз аплікацій із зображенням тварин, пошук аналогій.

Систематизуючи прикраси із зооморфними сюжетами, можна виділити кілька типів зображень. Мабуть, найдавнішими іконографічними типами є образи гірських козлів та оленів, представлені на золотих пластинках – аплікаціях. Вони знайдені в похованнях VII - VI ст. до н.е.

Пластини (17 одиниць) з кургану №35 поблизу с. Бобриця (Черкаська обл.) у вигляді гірських козлів, вирізані по контуру профільного зображення тварини. Вони показані з підігнутими ногами та повернутою праворуч головою. Вздвож шиї довгий ріг, який передано рельєфними рисками. Розміри 40 x 27 мм. Техніка витискування (штампування) (рис.1.1).

Образи тварин, вирізані по контуру зображення, є характерною рисою скіфського звіриного стилю архаїчного періоду. Як зазначив відомий дослідник давнього мистецтва Г.А.Федоров-Давидов: «Для раннього періода скифо-сибирского «Звіриного стиля» характерен в высшей степени автономный, самодовлеющий анималистический образ. Нарочитая замкнутость линий фигуры или нескольких фигур составляет особенность пришедений этого искусства»¹.

Ця традиція створення образу, не вплетеного в сюжет, а навпаки – підкреслено самостійного, знайшла втілення у степових пам'ятках торевтики Північного Причорномор'я до IV ст. до н.е. Ще однією особливістю звіриного стилю є зооморфні перетворення, коли частина тіла однієї тварини перетворюється у самостійну фігуру іншої. Яскравим прикладом таких трансформацій є пластина із зображенням гірського козла, знайдена в кургані №1 поблизу с. Жаботин (Черкаська обл.) (V ст. до н.е.) (рис.1.2.). Поза тварини подібна до зображень згаданих вище: голова повернута праворуч, довгий ріг. Рельєфними крапками виділено вигин шиї та передню лопатку. Круп гірського козла ніби огортає крилами обернений праворуч птах з довгим гострим дзьобом. Складається враження, що птах є продовженням тулуба тварини, а хвіст

замінено дзьобом птаха. Рельєфними рисками передано пір'я на крилах птаха, тулуб декоровано рельєфним орнаментом який нагадує луску. Розміри 40х27 мм. Техніка штампування.

Описані пластини з Бобриці та Жаботина неодноразово привертали увагу дослідників. М.І. Артамонов вважав, що на пластинах втілено образ гірського козла. А В.А. Іллінська доводила, що на пластинах передано зображення коня². Цікаве трактування цього мотиву належить Я.О. Вингородській. Дослідниця, проаналізувавши обидві гіпотези і досить детально розглянувши представлені пластини, висловила думку, що на мініатюрах відтворено саме гірського козла з елементами передньоазіатських прийомів зображення тварини. Крім того, Я.О. Виногородська одосить обґрунтовано припускає, що пластини виготовлені місцевим майстром (тобто, з населення Лісостепового Правобережжя) і саме цією обставиною можна пояснити особливості трактування образу гірського козла³.

Три пластини, подібні до попередніх, походять з **кургану №11, біля с. Пруси (нині Михайлівка), Черкаська обл.**: аплікація у вигляді профільного зображення козла, який лежить з підібраними під животом ногами обернений ліворуч. Голова тварини повернута назад. Акцентовані велике крутле око та довгий ріг, який повторює контури шиї. Схематично передано сухорлявий тулуб козла, короткий хвіст, копита. Більше уваги приділено рогу, який майстер виділив підквадратними опуклинами, великими у верхній частині, та меншими на кінці. Розміри 26х24 мм. Техніка штампування. кін. V- поч. IV ст. до н. е. (рис.1.3.).

Зображення гірського козла є досить розповсюдженими на пластинах - аплікаціях прикрасах костюма. Ця тварина була символом плодючості у багатьох народів⁴. У пізніші часи цей образ елінізовані скіфи з середовища аристократії могли сприймати як символ Діоніса⁵. Аналогічні зображення бачимо на золотій пластині та бронзовому наверші з Ульського кургану №2 (Кавказ) (VI - V ст. до н.е.); дві скульптурні фігурки козлів на обушку сокири з Келермеського кургану №1(Кубань) (VI ст. до н.е.); піхвах меча з Литого кургану (Кіровоградська обл.) (VI ст. до н.е.) та на бронзовому наверші з Семібратнього кургану (Кубань) (V ст. до н.е.). Але найближчі аналогії з пам'яток Лісостепового Правобережжя: золоті пластини з кургану № 449 поблизу с. Гладківщина (Черкаська обл.).

Один з найпопулярніших у скіфському мистецтві – образ оленя. Зображення цієї тварини може фігурувати як самостійне, так і у сцені терзання, де олень виступає у ролі жертви. Але, якщо у сценах шмату-

вання оленя, як правило, зображено досить схематично: з підібганими ногами та витягнутою шиєю, то індивідуальне зображення трав'яного вирзняється іконографією образу, модифікаціями пози та окремих деталей. Яскравий приклад пластинки у вигляді оленів (31 екземпляр), знайдені в кургані №100 поблизу с. Синявка (Черкаської обл.). Вироби вирізані за контуром профільного зображення тварини. Олень, обернений праворуч, лежить зі складеними під животом ногами. Шия витягнута, голову вінчають роги, передані в схематичній манері у вигляді S - подібних петель. Розміри виробів: 40 x 30 мм. (рис.1.4.).

Образи оленів на цих пластинах мають безпосереднє відношення до східних сюжетів, представлених на численних предметах скарбу з Зів'є VII ст. до н.е. Олені зображені з підібганими ногами, витягнутою шиєю та масивними рогами, але відростки рогів тут трактовані як пагони дерева життя, з яких складено орнамент на фрагментах пластинчатих поясів з цього ж скарбу. У скіфському мистецтві збереглася форма стилізованих рогів оленя, але їх зв'язок з деревом життя було втрачено: вони перетворилися у спрощенні орнаментальні завитки.

Найближчі аналогії до вищеописаних пластин знайдені в Чіліктінському кургані (Казахстан, VII—VI ст. до н. е.); Келермесському кургані (Кавказ, VI ст. до н.е.) – золота пластина із зображенням оленів; руків'я сокирки; оббивка гориту; VI - V ст. до н.е. курган № 1 поблизу станиці Костромської (Кубань), нашитна бляха; курган №17 Німфей (Керчь) – пластинка у вигляді оленя (друга пол. – третя чверть V ст. до н.е.); пластина з кургану № 401 поблизу с. Журовка, ур. Криворукове (V ст. до н.е.) та кургану №407 поблизу с. Журовка Черкаської обл. VI ст. до н.е.⁶

Ще один іконографічний тип образу оленя бачимо на пластинках з кургану №4, пох. 2 в ур. Галушино (Черкаська обл.)(17 екземплярів, розміри 23 x 25 мм; техніка штампування). Вироби виконані в кін. V - поч. IV ст. до н.е. і відрізняються від архаїчних. Тварину показано оберненою праворуч з підігнутими ногами, розлогими рогами та великим круглим оком. На лобі два невеликі загнуті відростки рогів (рис.1.5.). Найближчі аналогії походять з кургану Солоха (IV ст. до н.е.): пластинки – аплікації у вигляді оленя та оббивки чаші з образом оленя. Подібні зображення відомі на золотій оббивці гориту з кургану №6 Єлизаветинська станиця (Кубань) (V ст. до н.е.); на пластинах - оббивках чаші кургану №13, пох. 1. поблизу с. Велика Знам'янка Запорізька обл. (V ст. до н.е.); золота вуздечкова пластина з кургану № 401с. Журовка, ур. Криворукове

Черкаська обл. V ст. до н.е. та Курган №2 Пісочинського могильнику Харківської обл. (V - IV ст. до н.е.).

Образ оленя є одним з найбільш поширених у скіфському звіриному стилі. З V - IV ст. до н.е. під впливом грецького мистецтва зображення облямовують рамкою і від цього вони ніби втрачають зв'язок із простором і стають більш статичними та схожими між собою. Подібні пластини із зображенням оленя походять з кургану поблизу **с. Будки Сумської обл.** (6 одиниць; IV ст. до н.е. (рис.1.6.)⁷. Розміри 22 x 20 мм. Техніка штампування. У даному випадку на золотих чотирикутних пластинах у профільному ракурсі (обернений ліворуч) передано фігуру оленя. Тварина у статичній позі з підібганими під животом ногами. Голова оленя з трикутним вухом та круглим оком піднята. Розлогі роги за довжиною більші за тулуб і складають враження важкості та масивності. Зображення досить схематичне, більш ретельно прокреслені лише відростки рогів та ребра оленя. По краю пластини – кант у вигляді плетінки.

Аналогічні образи оленя вміщені на витворах, що походять з кургану поблизу **с. Шульговка Запорізької обл.** Абсолютно ідентичне за іконографією зображення знайдене в кургані Огуз (IV-III ст. до н.е.).

Образ оленя був відомий багатьом індоіранським народам, і вважався семантичним еквівалентом коня. У скіфському звіриному стилі олень – символ сонця, родючості, асоціювався з деревом життя, культом богині-матері. Появу характерного для скіфського мистецтва образу оленя зі складеними під животом ногами Н. Л. Членова пов'язує з художніми традиціями III та II тис. до н.е., які народилися на землях Ірану та Месопотамії. Л.Л. Баркова бачить витоки у відомих наскельних зображеннях та оленних каменях Монголії та Туви кінця бронзового та початку залізного віку⁸.

Зображення хижаків з породи котячих також властиві скіфському мистецтву. Це і поодинокі фігури, і сцени терзання. Рідкісними є пластинки, на яких показано лише морду тварини. Такими є маски у вигляді голови хижака з породи котячих, що походять із вже згаданого вище **кургану №11 поблизу м. Стеблів, Черкаська обл.** (дві одиниці)⁹. Пластини у вигляді голови звіра у фас, вирізані по контуру зображення. Великі розкосі очі із круглими зіницями, довгий ніс, який переходить у завитки на кінцях, вертикально посаджені невеликі овальної форми вуха. Внутрішню площину вух та щік покривають опуклі діагональні риси. Над очима вертикальними опуклими рисками передано хутро. Поясками опуклин оформлено верхню частину морди та краї щік. Роз-

міри 30 x 31 мм. Техніка штампування. Вироби виконані в V ст. до н.е. (рис.1.7.). Пластини аналогічні за абрисом, але з іншим трактуванням морди, знайдено в кургані Казенна Могила Запорізької обл. Близькими стеблівським пластинкам є ажурні маски з кургану Товста Могила¹⁰. Також можна провести паралель із подібними зображеннями барса на дерев'яній накладці з Пазирикського кургану № 5 (V - IV ст. до н.е.).

Трьома екземплярами представлені пластини IV ст. до н.е. зі сценою терзання знайдені у кургані №1, поблизу с. Волківці, Сумська обл. С.А. Мазаракі 1897 – 1898 р.р. (рис.1.8.)¹¹. Пластина золота чотирикутна із зображенням лева, який терзає козла. Образи досить схематичні, фігури передані нечітко. На тілі лева ледь прокреслено м'язи, голова опущена до передніх лап. Над головою хижака зображено голову козла з двома довгими витими рогами та круглими очима. По краю пластини рамка з рельєфних квадратів. Зображення на пластину нанесено у техніці штампу у невисокому рельєфі без додаткової обробки. Краї пластини загнуті. Розміри 35 x 27 мм. Пластинки із зображенням сцени терзання левом оленя або козла походять з кургану поблизу с. Архангельська Слобода Херсонської обл. (V ст. до н.е.); з курганів IV ст. до н.е.: Чмирева Могила, Солоха (обидва – в Запорізькій обл.); найближчі аналогії за іконографією походять з кургану Товста Могила, Чортотлик, Велика Білозерка (Запорізька обл.).¹²

У мотиві терзання хижаком травоядного, який є характерним для мистецтва кочовиків Євразії епохи раннього заліза, є багато спільного з мистецтвом Переднього Сходу та Ірану. Крім степів Північного Причорномор'я, цей сюжет бачимо на виробах з Алтайських курганів. Але, як вже згадувалося, вміщення сюжетів у рамку – це ознака впливу грецького мистецтва, яка особливо чітко проявляється у IV ст. до н.е.

В світлі означеної теми привертають увагу чотири пластини із зображенням птаха з розкритими крилами (з к. №4 поблизу с. Новосілки, Черкаська обл.). Кожна вирізана за контуром зображення. Тіло птаха передане у фас, маленька голова з великим оком та загнутим дзьобом у профільному ракурсі (обернена ліворуч). Верхня частина розкритих крил заповнена рельєфною спіралью закрученою лінією. Пір'я знизу на крилах передано підквадратними опуклинами та прямими рельєфними лініями. Пояском з вертикальних прямокутних опуклин передано пір'я на розправленому хвості птаха. Розміри пластин 19 x 20 мм. Виконані у техніці штампування в IV ст. до н.е. (рис.1.9.).

Аналогічні зображення походять з таких курганів: **№401 поблизу с.Журовка, (Черкаської обл.)** – прикраси кінської вузди (V ст. до н.е.); Золотого кургану (Крим) – поясна бронзова бляха (V ст. до н.е.); Александропись Дніпропетровська обл. IV ст. до н.е., Солоха Запорізька обл. IV ст. до н.е.; пох. **№1 Товста Жовтокам'янська Могила (Драна кохта), поблизу ст. Жовтокам'янка, Дніпропетровська обл. IV ст. до н.е., курган Бабина Могила IV ст. Дніпропетровська область.; курганна група “Носаки” поблизу с. Балки, Василівський р-н, Запорізька обл. IV ст. до н.е.**¹³. Мотив птаха з розкритими крилами та повернутою у профіль головою відомий ще у II тисячолітті до н.е. на кам'яній печатці-амулеті з Середньої Азії та Індії – на печатці з Хараппи. У I тисячолітті до н.е. цей образ з'являється і у степах Євразії. У скіфському мистецтві подібний сюжет представлений у вигляді орла з Мельгуновського кургану та зображенні птаха на золотій діадемі з Келермеського кургану (VII—VI вв. до н. е.). У сакському мистецтві Казахстану зображення орла виконаного по такій самій іконографічній схемі, представлено золотою пластиною з Чіліктінського кургану №5 (VII—VI вв. до н. е.).

З кургану №4, пох.2 в ур. Галушино походить пластина чотирикутної форми із зображенням орла, який клює рибу (IV- поч. III ст. до н.е.) (рис.1.10.). Площина тулубів птаха та риби залишена не заповненою. Маленька голова птаха із закрученим дзьобом, велике око, як і в риби, яку він клює, вирішено подібно попередньому зображенню птаха з розкритими крилами. Орел низько схилив шию до голови риби, його пазурі впилися у її тулуб. Пір'я птаха передано горизонтальними рисками. Голова риби невелика, відділена від тулуба двома вигнутими рельєфними лініями зябер, горизонтальними рельєфними рисками передано пір'я хвоста. Зображення вирізняється лаконічністю у створенні образів. Розміри 30 x 27мм. Техніка штампування. Аналогічні зображення V ст. до н.е. пластини – оббивки чаші із зображенням орла, що клює рибу з кургану № 1 Завадська Могила, Дніпропетровської обл.; зображення на верхній частині ритону з кургану №9 Єлизаветинської станиці; на бляшці з Куль-Оби (IV ст. до н.е.). Більше точних повторень подібної сцени невідомо, тому на думку Л.В. Копейкіної зображення орла з рибою у дзьобі це чисто скіфська образотворча традиція¹⁴.

Як аналогію до вищеописаного сюжету можна навести сцену на золотій пластині – прикрасі головного убору з кургану № 8 Песочинського могильнику Харківської обл., на якій можна побачити унікальне зобра-

ження інше за трактовкою, але подібне за сюжетом, де орел замість риби клює зайця, який лежить на спині (IV ст. до н.е.)¹⁵ та з Семібратнього кургану № 4 – оббивки ритону, на яких орел терзає ягня V ст. до н.е.¹⁶

Розглянуті пластини належать до періоду VII - IV ст. до н. е. Наявність широкого кола аналогій представленим виробам вказує на популярність даних образів на досить великій території Лісостепу, Степу, Керчі, Кубані, Кавказу. Це допомагає прослідити торгівельний та культурний обмін між населенням Степової та Лісостепової території Скіфії, території Кавказу та Кубані.

Безумовно, кількість різновидів зооморфних пластин-аплікацій з курганів Лісостепу значно поступається різноманітності аналогічних прикрас зі скіфських поховань степової зони. Основна частина пластин з колекції Музею несе образ оленя або гірського козла. Одиначні образи птахів і хижаків з породи котячих, а також сцен терзання. Очевидно, що на описаних пластинах вплив грецьких культурних та мистецьких традицій має прояв лише у поодиноких випадках, на них переважають образи тварин, художні традиції у зображенні яких відбилися у пам'ятках скіфських курганах Кубані та Алтаю. Пластини-аплікації з території Лісостепу є яскравим прикладом поєднання різних художніх традицій, адже саме у скіфських курганах лісостепової території поєднуються самотутні трактовки образів та сюжетів, притаманні мистецтву Сходу та Греції.

Пластини - аплікації – категорія прикрас, яка є досить молододослідженим джерелом інформації. У похованнях скіфської знаті такі оздобы одягу можуть знаходити у кількості сотень та навіть тисяч одиниць. Але майже кожну пластинку можна вважати, якщо не унікальним, то безсумнівно цінним джерелом інформації щодо духовного та матеріального життя давнього населення України.

Література

- ¹ Федоров-Давыдов Г.А. Искусство кочевников и Золотой Орды. – М, 1976. – С.17.
- ² Ильинская В.А., Тереножкин А.И. Скифия VII – IV вв. до н.э. – К., 1983. – С.271.
- ³ Виногородська Я.О. До інтерпретації зображень на бляшках скіфського архаїчного головного убору.// Музейні читання: Матеріали наукової конф. – Київ, Музей історичних коштвностей України, 24 грудня 1999. – К., 2000. – С. 17-23.
- ⁴ Бессонова С.С. Религиозные представления скифов. – К., 1983. – С.
- ⁵ Ключко Л.С. Зооморфні образи в декорі скіфських головних уборів V-IV ст. до н.е.//Музейні читання: Матеріали наукової конф. – Київ, Музей історичних коштвностей України, 24 грудня 1999. – К., 2000. – С.23-29.
- ⁶ Артамонов М.И. Сокровища скифских курганов. –Л. – Прага, 1966. – С. 32. Табл. 79.

- ⁷ Древности Приднепровья. – Вып. II. – К., 1899. – С. 7-8.
- ⁸ Баркова Л.Л. Образ оленя в искусстве древнего Алтая (по материалам Больших Алтайских курганов). // АСГЭ – 30. – 1990. – С. 55-66.
- ⁹ Скорый С.А. Стеблев: скифский могильник в Поросье. – К., 1977.
- ¹⁰ Мозолевський Б.А. Курган Товста Могила. – К., 1979. – С.62, рис.47.
- ¹¹ Ильинская В.А. Скифы днепровского лесостепного Левобережья. – К., 1968. – С. 48, 139. – Табл. XXXVII, 18.
- ¹² Онайко Н.А. Античный импорт в Приднепровье и Побужье в IV – II вв. до н.э. – М., 1970 – С. 67, табл. XL, 491л, 496л.
- ¹³ Артамонов Указ. соч. – Рис. 31, 77; табл. 74.; Манцевич А.П. Курган Солоха. – Л., 1987. – С.31-31, кат. 4. Фялко Е.Е. Золотые бляшки из кургана Огуз// РА. – 2003– №1. – С. 131, рис. 2.21.
- ¹⁴ Л.В. Копейкина. Золотые бляшки из кургана Куль-Оба// Античная торевтика. – Л., 1986. – С.56-57.
- ¹⁵ Бабенко Л. И. Песочинский курганный могильник скифского времени. – Харьков, 2005. – С.124, фото. 12.
- ¹⁶ Артамонов Указ.соч.-Л. – Прага, 1966. – С. 36. Табл. 120.



Рис. 1.

1. Пластини у вигляді гірського козла. Курган №35 біля с. Бобринця, Черкаської обл.; 2. Пластина з зображенням гірського козла. Курган №1 біля с. Жаботин Черкаської обл.; 3. Пластини у вигляді гірського козла. Курган №11, біля с. Пруси (нині с. Михайлівка Черкаської обл.); 4. Пластини у вигляді оленів. Курган №100 біля с. Синявка Черкаської обл.; 5. Пластини-аплікації із зображенням оленя. Курган №4, пох. 2, в ур. Галушино Черкаської обл.; 6. Пластини із зображенням оленя. Курган поблизу с. Будки Сумської обл.; 7. Пластини-маски у вигляді голови хижака породи котятчих. Курган №11 біля смт. Стеблів Черкаської обл.; 8. Пластини зі сценою терзання. Курган №1 поблизу с. Волківці Сумської обл.; 9. Пластини із зображенням птаха з розкритими крилами. Курган №4 біля с. Новосілки Черкаської обл.; 10. Пластина із зображенням орла, який клює рибу. Курган №4, пох.2, в ур. Галушино Черкаської обл.

Кореляція сюжетів у декорі вбрання скіф'янок

Специфічні особливості костюма як історичного джерела спонукали спеціалістів різного фаху до його вивчення. За останні роки значно зросла кількість археологічних знахідок, інтерпретація яких стала основою для відтворення костюмів давнього населення. Про це йдеться в численних публікаціях (статтях, монографіях), у яких подано графічні реконструкції різних компонентів убрання, способів їх виготовлення, оздоблення, знакових функцій.

Значно повніше у порівнянні з іншими періодами вивчено костюми різних етносів Скіфії – за археологічними знахідками та писемними документами. Ця сукупність матеріалів становить основу для реконструкції убрання та визначення особливостей їх функціонування¹.

Найбільш важливим джерелом є комплекти прикрас – знімних та незнімних. До останніх належать: аплікації (збереглися здебільшого металеві), вишивка, намисто. Дослідники не раз зверталися до аплікацій, що прикрашали головні убори, одяг та взуття. Різноманітні за формою та сюжетами пластинки відбивають форми елементів убрання, а також його символіку. Семантика костюмів скіф'янок втілена у головних уборах. За різноманітними оздобами, залишками текстилю, шкіри, зафіксованих *in situ*, а також на підставі вивчення пам'яток образотворчого мистецтва відтворено види та типи головних уборів, притаманних жінкам Скіфії. Вони носили налобні стрічки, шапки та покривала, прикрашені золотими пластинками різної форми із зооморфними, міфологічними, рослинними, антропоморфними та геометричними мотивами. Ці елементи поєднували у наборах чи ансамблях оздоб. Разом з візерунками на інших складових костюма образи на аплікаціях головних уборів створювали символічний текст, в якому було закодовано відомості про статус власниці, її суспільну роль.

Найдавнішими за походженням були стрічки різного типу, вінки, діадеми. Скіф'янки здебільшого носили неширокі (2-3 см) пов'язки, на яких спереду пришивали суцільну золоту смужку з рельєфним візерунком. Вони, тобто орнаментовані смужки, давно одержали в літературі назву «метопіда». Візерунки на них розміщували двома ярусами: зверху – фриз із рослинних, зооморфних або антропоморфних

образів, а знизу – бордюр чи кайма з овів, іоніків, перлин². У деяких похованнях зафіксовано такі декоративні елементи, як скляні намистини, металеві накладки. Наприклад, у кургані поблизу с. Корніївка (Запорізька обл.) знайдено великі золоті пластинки із зображенням грифона – аплікації на стрічку, що оперізувала чоло жінки³.

Ще один вид головних уборів скіфських жінок – покривала. Основою їх був шматок чи відріз тканини. Краї покривал оздоблювали пластинками (найчастіше прямокутними) з різними мотивами (образ грифона, «сцена братання», «сцена адорації», «богиня біля жертovníка»). Фіксація декору у похованні дозволила встановити розміри полотнища – до п'ястків рук – тобто 2-2,5 м. Покривала, як правило, поєднували зі стрічками та шапками. Останні, зазвичай, були домінантою у представницькому вбранні.

Шапки систематизовано за умовними ознаками. Це «жорсткі» або «тверді» убори циліндричного, конусоподібного та напівсферичного абрису. Для їх оформлення використовували золоті оздоби з рельєфними візерунками: стрічки, прямокутні та дугоподібні пластини, обідки з підвісками у формі бутонів. Зазначені декоративні деталі є «формотворчими», тому що чітко відбивають особливості поверхні, на якій їх прикріплювали. Прикраси призначали для різних варіантів циліндричних уборів – полосів та калафів. Визначення «циліндричні» має недоліки, адже насправді силует уборів не завжди відповідає рамкам названої геометричної фігури. Однак термін дозволяє знайти закономірності у їх створенні, зрозуміти принципи модифікації. Найбільш пишні убори реконструйовано за матеріалами з курганів Товста Могила, № 22 поблизу с. Вільна Україна, Велика Рижанівка, Чортомлик та ін. Орнаменти на золотих аплікаціях, що прикрашали названі циліндричні шапки, можна систематизувати за такими мотивами: рослинні, зооморфні, міфічні, антропоморфні. Найбільш поширені образи – грифон та сфінкс в різних композиціях.

Загалом, всі убори призначалися для створення «золотого сяйва» навколо обличчя жінки. Це було естетичним знаком, що підкреслював роль жінки у суспільстві.

У похованнях скіф'янок різного соціального рівня знайдено рештки уборів, прикрашених пластинками, форми яких не відбивають тип шапочки, її контури. Відновити абрис декорованої поверхні можна за точною фіксацією аплікацій *in situ*, а також – загальними принципами їх розміщення на предметах⁴. Такі ж «точки опертя» потрібні і для реконструкції одягу за археологічними матеріалами⁵.

Оздоблення вбрання окремими візерунками є властивістю декоративного мистецтва часів скіфської архайки. В оформленні костюма бачимо пластинки, вирізьблені за контурами зображення: образ грифона – аплікації були прикріплені на полосі, а також – оленя, гірського козла. Останні, у поєднанні з геометричними символами (трикутниками), складеними з трьох концентричних кіл, прикрашали конусоподібні убори⁶.

У V-IV ст. до н.е. розширилася образна палітра: на стрічках, шапках, покривалах, плечовому одязі переважають комбінації 3-5 мотивів, але було вбрання, оформлене пластинками з одним сюжетом. Як правило, власниці костюмів з такими одноманітними золотими прикрасами поховані під невисокими курганами, супровідний інвентар – небагатий, а вбрання виділено тільки оздобами головного убору. Наприклад, за знахідками у похованні молодої жінки у кургані №4 поблизу с. Ізобільне (група «Дідова Могила», Дніпропетровська обл.) реконструйовано конусоподібну шапочку, на фронтальній частині якої прикріплено мініатюрні пластинки (13x9 мм) із зображеннями зайця. Воно, тобто зображення, невиразне, погано «читається», мабуть, внаслідок тиражування, адже зроблено у невисокому рельєфі у техніці витискування за матрицею. Хоча є й чіткі відбитки. Вони свідчать, що, незважаючи на узагальненість, збережено «пізнаваність» тварини: заєць сидить у характерній позі – зіщулившись, притиснувши довгі вуха до спини, підібгавши під себе лапки (рис.І.1). Описаний образ (як і всі у скіфському мистецтві) – полісемантичний. Його сприймали як знак культу Афродіти-Аргіпмаси, а в широкому сенсі – плодючості.

Скіф'янка, поховання якої дослідили в кургані № 4 поблизу с. Ізобільне, мала ще один головний убір – покривало, прикрашене маленькими гудзиками. Такі напівсферичні пластинки, мабуть, також посідали певне місце серед естетичних знаків поряд з іншими геометричними символами. Смуги з опуклих гудзиків, прикріплених по краях намітки, створювали свого роду магічний рубіж, забезпечували захист від злих сил.

У декоративному комплекті костюма скіф'янки були сережки типу «кораблики», які відображають символіку водної стихії⁷. Варто зауважити, що з інших категорій знімних прикрас, жінка мала тільки браслет – перев'язку зі скляних намистин та кісточок плодів, тобто виразного амулетного характеру.

У похованні літньої жінки в кургані № 45 поблизу с. Любимівка (Херсонської обл.) зафіксовано мініатюрні овальні пластинки з рельєфним зображенням хижака із породи котячих⁸. Тварину показано у профільному ракурсі. Вона сидить, припавши на міцні передні лапи, а задні підтягнуті майже впритул до них. Це створює враження напруги, внутрішньої динаміки. Характерні риси хижака – великі пазури – відтворені тонкими рельєфними лініями. У трактуванні образу акцентовано велику голову тварини: опукле око, заокруглене вухо, вишкірені зуби. Велика паща виділена дугоподібним пружком. Довгий хвіст лежить на її спині, повторюючи її обриси, а кінчик хвоста – відігнутий у протилежний бік, створюючи своєрідний візерунок (рис. I, 2). Образ хижака сприймали як оберіг, а також символ жіночого божества життєдайних сил природи.

Описані образи (зайця та хижака з породи котячих) виконані в манері, властивій у художній творчості населення Скіфії впродовж VI-V ст. до н.е. Майстри поєднували стилізацію і реалізм, узагальнення та деталізацію. Проте всі ці характерні риси знівельовані через тиражування виробів. Очевидно, дотримання певних канонів у зображенні тварин пов'язано зі сталим змістом вказаних мотивів.

Мініатюри, на яких показано хижака (тобто з к. 45), також, можливо, прикрашали конусоподібний головний убір. Крім того, скіф'янка мала одну сережку-кораблик. С.С.Бессонова підкреслила, що ці сережки набули поширення у середовищі елінізованої соціальної верхівки⁹. Але небіжчиці з курганів поблизу с. Ізобільне та Любимівське – представниці нижнього щабля аристократії. Вони були поховані далеко одна від одної, належали до різних вікових категорій: перша жінка – молода, а друга – літня. Але обидві вони мали зброю, тобто належали до соціальної групи «амазонок». Отже набори оздоб семантично рівнозначні, акцентуючи суспільну роль їхніх власниць – жінок-воїнів.

У похованнях, досліджених у курганах Бердянському (№3) поблизу с. Стайкин Верх (Сумська обл.), Огуз (Запорізька обл.) також знайдено пластинки із зображенням хижака. Аплікації, ймовірно, прикрашали головні убори різних видів. Це зафіксовано у двох похованнях: у Бердянському кургані зображення хижака поєднано з дрібними трикутниками (з пуансонними напівсферами на поверхні – тип «виноградні грона») в оформленні конусоподібного убору, а в убранні небіжчиці в кургані Стайкин Верх – зазначений зооморфний образ використали для

оздоблення покривала¹⁰. Цікаво, що схожі за абрисом і сюжетом пластинки входили до складу декоративних наборів, знайдених у похованнях скіф'янок в курганах Казенна Могила (поблизу с. Тополине Запорізької обл.) та № 3 поблизу с. Богданівка (Херсонської обл.) один екземпляр). Що стосується знахідок у похованні з Богданівки, то тут до комплекту оздоб належали пластинки трьох типів (за формою та сюжетами), які, можливо, прикріплювали на фронтальній частині конусоподібної шапки: так звані «маски» – зображення людської голови без деталізації обличчя та будь-яких атрибутів (рис.2, 3, а, б), хижака з породи котятчих, багатопелюсткових розеток, з'єднаних між собою по три. Всі елементи відбивають різні аспекти культу божеств плодючості. Перераховані мотиви разом створюють композицію у формі трикутника – символу дерева життя, центральне місце у якій належить «маскам»¹¹.

Але продовжимо огляд пам'яток – декоративних наборів з однотипними пластинками. У кургані №1 поблизу с. Володимирівка (Херсонська обл.) зафіксовано аплікації, на яких подано образ козеняти. Невеличкі пластинки (2х3 см), вирізані за контуром малюнка, показують тварин, які йдуть направо й наліво. Мініатюрні вироби привертають увагу виразністю, художньою досконалістю (рис.1,3). Поховання здійснене у першій половині IV ст. до н.е., проте пластинки, можливо, виготовлені раніше, адже фігурки – без обмежувальної рамки; крім того, вони складають пари – стоять один проти одного у геральдичній позиції, утворюючи смуги. Їх, мабуть, прикріплювали до циліндричної поверхні. За цими накладками відтворено полос¹². Зауважимо, що золоті стрічки з таким візерунком прикрашали пишний головний убір з кургану Чортотлик¹³. На золотих ажурних смугах з рубчастими пружками (зверху і знизу) показано дорослих тварин (видно бороди). Цап чи козел – символ божеств плодючості у багатьох народів¹⁴. Окремі дослідники пов'язують деякі рослинні, міфічні та зооморфні мотиви (зокрема, цапа) з поширенням, навіть пропагандою культу Діоніса. Справді, скіфським уявленням відповідали інкарнації Діоніса: він поставав у вигляді тварин, часто козла. Тобто цей зооморфний образ могли сприймати як символ Діоніса, особливо в середовищі аристократії.

Крім того, варто звернути увагу на знахідки ще в деяких похованнях. Йдеться про вбрання небіжчиці, поховання якої дослідили в кургані № 16 (п.№2) поблизу с. Златопіль (Запорізька обл.). Обряд не вирізнявся пишністю, а в декорі костюма – намисто зі склоподібної маси та золоті

прикраси: 26 прямокутних пластинок (26х22 мм), на яких відтиснута сцена «шматування» – лев терзає оленя. На площині, обрамлений рубчастою рамкою, бачимо оленя у профільному ракурсі: тварина обернена вліво, лежить у характерній позі – ноги складені під животом, але права передня зігнута у коліні і трохи піднята, наче олень намагається підвестися – деталь, яка надає образу динаміки. З цією ж метою художник зобразив високо піднесену на довгій вигнутій шії, ледь закинуту назад голову тварини. Другий персонаж композиції – лев. Показано його видові ознаки – насамперед, густу гриву. Хижак з відкритою пащею стоїть на спині оленя, вп'явшись пазурами у його шкіру. Ми відчуваємо напруженість, драматизм ситуації (рис. I, 4).

За даними «Звіту про археологічні дослідження» відомо, що аплікації лежали навколо черепа, тобто, можливо, були нашиті на головний убір. Прямокутна форма накладок, а також характер їх розміщення після того, як убір з часом розвалився (по боках від черепа), дозволяють припустити, що аплікації прикрашали передню частину полоса¹⁵.

У цьому ж могильнику – поблизу села Златопіль – виявлені залишки головного убору в п. № 5 в к. № 5. Незначна висота кургану (0,3 м), небагатий інвентар, ординарний поховальний обряд – все свідчить про те, що небіжчиза належала до нижчих щаблів суспільства. Проте деякі елементи убрання (золоті оздобы уборів, підвіски, намисто з електра, золоті персні) виділяють жінку з «простих общинників»¹⁶. Домінантою в її костюмі були головні убори – налобна стрічка та шапочка. Від начільної пов'язки збереглася золота накладка (30х2,1 см) – так звана метопіда. Візерунок на ній дуже простий – округлі фестони. Другий головний убір скіф'янки – шапочка, прикрашена круглими пластинками – гудзиків (тобто з петелькою на звороті, 22 екземпляри, d – 6 мм) і багатопелюсткових розеток (28 екземплярів, d – 15 мм)¹⁷. Реконструкція форми убору має значні гіпотетичні припущення, оскільки в наборі нема «формотворчих» елементів. Відправною точкою для відтворення шапки є рештки повсті: овальна пляма тліну свідчить про контури убору типу «ток», тобто – циліндричний.

В усіх зазначених випадках скіф'янки були представницями тих соціальних верств, яких називають «прості общинники». Мотиви всіх золотих аплікацій убрання сприймали насамперед як апотропеї; крім того, вони були знаком особливого статусу в своїй соціальній чи віковій групі, а також – індивідуальних сімейних ситуацій.

Вирізняються декоративні набори з аплікаціями, на яких вміщено антропоморфні образи. Вони походять з курганів, що належать до поховальних споруд для небіжчиків-аристократів. На думку С.С.Бессонової, антропоморфізм увійшов до міфологічного мислення населення Скіфії у V ст. до н.е.¹⁸. Першим етапом у процесі залучення антропоморфних образів для відображення релігійних ідей було звернення до зооантропоморфних мотивів (сфінкси, горгони, силени, тощо), а також, як зазначено вище – так званих «масок». Згодом, у IV ст. до н.е., серед художніх витворів з'явилися зображення божеств з акцентованими функціями та сюжетні картини. Їх репертуар не дуже великий. Поряд з персонажами, яких можна ототожнити з власне скіфськими (завдяки відповідності у фольклорній традиції), в художньому мисленні мешканців Північного Причорномор'я органічними є і образи еллінських міфів, зокрема менад, які, мабуть, нагадували місцевих богів. Умовні «маски» і надалі посідали певне місце в орнаментальних композиціях як основний чи допоміжний елемент. Напевне вони належать до універсальних знаків, за допомогою яких створювали символічні візерунки в залежності від семіотичного статусу декорованих речей.

Антропоморфні мотиви акцентують сакральний зміст убрання. Яскравий приклад: матеріали з кургану № 1 поблизу с.Вовківці (Сумська обл.): пластинки із зображенням жіночої голівки (всього 28 екземплярів, розміри – 35x44 мм). На виробках показано кругле обличчя з повним підборіддям, великими мигдалеподібними очима та ротом з вибагливо піднятими кутами. Обличчя облямоване, наче ореолом, головним убором, який разом із зачіскою має незвичний віялоподібний абрис (рис.2,1). «Портрети» нагадують образи Афродіти, Сирени та Сфінкса на лекифах з Фанагорії¹⁹. Особливо привертають увагу їхні головні убори – пишні стефани. Вони, на думку відомого вченого Б. Фармаковського, підкреслювали ідею безсмертя та вічного світла²⁰.

Найперша інтерпретація образу жінки з кургану поблизу с.Вовківці: перед нами втілення богині плодючості (в широкому сенсі), адже цей культ є найбільш поширеним у давньому світі. Тим більше, що головний убір на «портреті» нагадує стефану, притаманну богам життєдайних сил природи – Деметрі, Афродіті. Інша версія: прикраси на уборі є емблемами богині, наділеної особливою функцією: оберігати воїнів. Ймовірно, такою уявляли Аргімпасу – богиню любові, покровительку скіфських царів (і, напевне, всіх, хто належав до «касти» воїнів). Прикра-

си знайдено у чоловічому похованні: це був сакральний убір – подарунок чоловікові від дружини, мабуть, з метою подання йому «благословіння», захисту у потойбічному світі.

За пластинками, на яких вміщено образи менад (вирізані за контурами зображення) відтворено убори типу полосів: Велика Близниця, Гайманова Могила, гробн.4, Деев курган, Денисова Могила, курган №6 поблизу с.Водославка, к.№8 (п.1) поблизу радгоспу Песочинський, Рижанівський курган²¹. Композиція, що представляє менад в танці, несе особливе змістовне навантаження. Їхні образи, саме у такому трактуванні, з'явилися в мистецтві Північного Причорномор'я в IV ст. до н.е. Скіфологи не раз відмічали своєрідність іконографії, що відбиває обряди, ритуали, властиві скіфам²². Можливо, менади демонструють поширення культу Діоніса серед представників скіфської еліти в IV ст. до н.е. (рис.2,2). Власниці костюмів, які відзначаються аплікаціями із зображеннями менад, були, очевидно, жрицями культу Діонісійського кола.

У Бердянському кургані (с.Нововасилівка поблизу м.Бердянська, Запорізька обл.) аплікації з антропоморфними образами було прикріплено на уборах двох видів: конічній шапці та покривалі. Прикраси лежали серед інших декоративних елементів костюма у чоловічому похованні. На шапочці розміщено пластинки: трикутні з дрібними опуклими півкульками, овальні із зображенням хижака котячої породи, прямокутні з заокругленим верхнім краєм, на яких подано погрудні «портрети»²³. Ці останні пластинки є головним фактором оформлення убору і у художньому, і у змістовному планах. Представлені на них образи дуже схематичні: обличчя, показане в профільному ракурсі, дещо грубувате, можливо, чоловіче, а в фас – відзначається більш м'якими рисами (рис.2,3, а, б). Крім того, на розпущеному волоссі особи кількома штрихами намічено вінок. Отже, є підстави вважати, що на мініатюрі *en face* змальовано жіноче божество, атрибутом якого є вінок – символ родючості. Всі мотиви складають загальне тло, на якому виразно звучить ідея «життя та відродження».

Декор покривала: прямокутні пластинки зі «сценою братання». Вона подана на невеличкій площині: двоє чоловіків у скіфському вбранні обнімають один одного і разом п'ють з ритона²⁴. Сюжет, напевне, є ілюстрацією розповіді Геродота про звичай братання (Геродот, IV,). Аплікації зі «сценою братання» у поєднанні з іншими прикрасами використовували як декоративні елементи костюма (рис.2, 3в). У цьому

контексті наративний сюжет набирає символічного значення. Його можна розкрити, зіставивши всі образи на пластинках з найбільш змістовною «розповідною» композицією, представленою на «пластині Гезе»²⁵. Це декоративний витвір з кургану № 2 поблизу с. Сахнівка (Черкаської обл.), який іноді називають діадемою, хоча предмет не відповідає параметрам уборів такого виду. Сахнівську пластину (її розміри 365х98 мм) використовували як накладку на фронтальну частину циліндричної шапочки, схожої на ту, що увінчує голову центральної особи в багатофігурній композиції, вміщеній на поверхні. З часу знахідки виробу науковці не залишали її поза увагою. Щоправда, у деяких скіфологів були сумніви у його автентичності через протиріччя між недосконалим технічним рівнем виконання та художньою виразністю і «картини» в цілому, і окремих образів²⁶. Аналіз останніх дозволяє вилучити надзвичайно цікаві відомості для вивчення такої царини культури, як костюм. Майстер детально відтворив жіноче та чоловіче вбрання, підкреслюючи характерні ознаки, властиві саме скіфам: видовжені поли курток, капюшони, різновиди поясного одягу²⁷.

На сьогодні більшість дослідників вважає, що всі особи, показані на пластині, складають сюжет культово-міфологічного характеру. Його трактують як священний бенкет-жертвоприношення. Головні персонажі: богиня з дзеркалом та посудинкою, перед якою навколішки стоїть чоловік з ритонем і скіпетром у руках. Як свідчать атрибути, жіночий образ втілює Аргімпасу²⁸. Варто ще раз підкреслити, що всі дійові особи створюють єдиний «текст», відбиваючи різні аспекти культу Аргімпаси. Можливо, існував тісний зв'язок між відправою її культу – покровительки царів, які були уособленням найбільшої воїнської вправності, звитяги, інших чеснот і ритуалом братання. Головний убір, знайдений в кургані поблизу с. Сахнівка, прикрашений пластиною з такою глибокою і водночас прозорою символікою, відбиває жрецький сан власниці. Таку ж суспільну роль могла відігравати жінка, убори котрої поклали до камери чоловічого поховання у Бердянському кургані. Адже, як бачимо, декор на шапочці та покривалі утворено за схемою, яка у загальних рисах збігається з «сахнівською»: жіночий та чоловічий образи, «сцена братання».. Ідейне наповнення обох композицій також аналогічне: вони присвячені культу Аргімпаси. І в даному випадку на перший план виступає її функція покровительки скіфів – царів, а також усіх воїнів, належних до вищих верств.

Як сказано вище, значне місце у переліку мотивів, що складали оформлення костюма, зокрема головних уборів, посідають міфічні образи – грифон та сфінкс. Звернемо увагу на декор шапки, яка була композиційним і семантичним центром у вбранні скіф'янки, поховання якої дослідили у кургані №4 поблизу с. Новоселиця (Черкаська обл.)²⁹. Жінку поклали поряд з чоловіком, але вона була не супровідною особою, якщо судити за пишністю її одягу та декоративних елементів. Взагалі, в могилі дослідники відмітили багато ознак приналежності обох небіжчиків до соціальної верхівки. Головний убір скіф'янки – ансамбль з налобною стрічки, конусоподібної шапки та покривала – вирізняється унікальним поєднанням образів у оформленні. Оздоба пов'язки – метопіда - прямокутна золота смужка. Основний фриз на ній – орнамент із зооморфних мотивів (стилізовані голови лося). Спереду на шапці було прикріплено 26 золотих аплікацій – округлих пластин із зображенням так званого «здвоєного» сфінкса (його тулуб передано в дзеркальній симетрії відносно голови) (рис.3,1) Образ сфінкса був близький світосприймання населення Скіфії як синкритична істота, що уособлювала життєдайні сили природи. Ідейно близькі сюжети на фігурних пластинках, які прикрашали плечовий одяг скіф'янки: розетки та пальмети. Особливе місце належало знімним прикрасам. Комплект містить усі категорії ювелірних виробів, тобто оздобу, призначені для голови, шийно-нагрудні, наручні – так званий «повний набір». Найбільш виразні знакові функції втілені в сережках-корабликах, оформлених зображеннями водоплавних птахів, а також – скровених підвісках. Останні зроблені у вигляді пластини складної конфігурації – три сторони (бічні та нижня) утворюють прямокутник, верхній край якого хвилястий. Знизу ця фігурна деталь оформлена каскадом трапецієподібних привісок на коротких ланцюжках. Скровені підвіски привертають увагу не тільки формою, а й зображеннями на пластині. 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 життєдайних сил природи. Такий же зміст мають і елементи нашійної оздобу – намистини, зроблені у вигляді жіночих голівок³⁰. Загалом, в комплекті прикрас убрання зібрано зображення антропоморфні, зооморфні, міфічні, фітоморфні. Різноманітні мотиви є символами культу плодючості. Це, безумовно, свідчить про особливу роль небіжчиці у суспільстві, мабуть її жрецький статус. Образи водоплавних птахів у

декорі костюма відбивають його специфічний зміст, а саме – вказують на церемоніальний характер, пов'язаний, можливо, зі шлюбом.

Міфічні образи складають основу декоративного комплексу, призначеного для оформлення костюма скіф'янки, поховання якої дослідили в кургані М.І.Веселовського (Херсонська обл.)³¹. У складі оздоб – пластинки із зображеннями оленя (були прикріплені на налобній стрічці), деталі нашийної прикраси, на яких вміщено сюжет «лев насів на лань», аплікації із зображенням сфінкса, що стоїть з піднятою передньою лапою. Міфічного перснажа змальовано у манері, притаманній художникам Північного Причорномор'я V - IV ст. до н.е.: саме в цей час образи цих фантастичних істот поширюються у витворах, призначених для оздоблення костюма. Бачимо їх, наприклад, на золотих смугах, що прикрашали убір з кургану №22 поблизу с.Вільна Україна (Херсонська обл.), сережках, знайдених у кургані Старший Брат з групи Трьохбратніх курганів (с.Огоньки, Крим), тощо. Певну кількість пластинок (22 фігурки, розміри: 2,3х3,0) було прикріплено на двох вузьких золотих смужках (ширина 0,3 см, а довжина – 38,6 см). Кожен з міфічних персонажів є елементом так званої геральдичної композиції, побудованої на протиставленні образів (грифонів, сфінксів). Вона була поширена в античному мистецтві особливо в класичний та елліністичний періоди.

У комплект слід, очевидно, включити й пластину, що вирізняється більшими розмірами (4,2х4,0 см) та сюжетом: це «здвоєний» сфінкс (його тулуб передано в дзеркальній симетрії відносно голови). Як сказано вище, таке трактування образу художники здійснювали у V – IV ст. до н.е. (рис.3,3).

Пластинки, що передають сфінкса у «геральдичній позиції», мабуть, прикрашали убір спереду та по боках. Між ними залишається поле, в центр якого добре «вписується» аплікація, що зображує сфінкса з подвійним тулубом. Вона виділена не тільки місцем на уборі, а й кольоровим тлом, імовірно, для підкреслення ідейного навантаження мотиву.

Ще 24 екземпляри аплікацій із зображенням сфінкса можна розмістити також двома смугами (різними за довжиною: 14 та 10 платівок, оскільки убір звужується донизу). Між ними, для підсилення змісту образів та декоративного ефекту, очевидно, були прикріплені трикутні платівки з опуклими напівсферами на поверхні (пуансонна псевдозернь), так звані «виноградні грона» (144 штуки, розміри 1,0х1,1 см). Трикутники закріплювали на нижньому пружку убору «вершинами вверх та вниз».

Таку ж орнаментальну стрічку відтворено за матеріалами з курганів часів архаїки (поблизу сс.Синявка та Бобриця Черкаської обл.), а також - більш пізнього періоду - V-IV ст. до н.е. (поблизу с. Богданівна Херсонської обл. і Бердянського кургану).

Геометричні символи – багатозначні, дуже давні за походженням, є втіленням ідей, що вважаються універсальними. Наприклад, трикутник відбиває уявлення про домінанті культів плодючості (поєднання трьох стихій, чоловічого і жіночого начал), безперервність життєвого циклу (життя – смерть – нове життя).

Вбрання жінки довершують знімні оздобы. Серед останніх особливою пишністю відрізняється так званий сітчастий «нагрудник», складений з тоненьких трубочок-пронизок ($d - 0,2$ см, довжиною $2,0 - 3,5$ см), перенизаних кулястими намистинками ($d - 0,4$ см), облямований порожнистими підвісками у формі бутона квітки. У звіті про розкопки зазначено, що при небіжчиці знайдено сережки (так звані «човники»), браслети, перстень. Разом з тими прикрасами, що ми реконструювали, всі вони утворюють так званий «повний» комплект (тобто, який включає в себе всі категорії знімних оздоб). За нашими дослідженнями, такі комбінації золотих ювелірних виробів відбивають особливе становище власниці у суспільстві: позначають не тільки її високий соціальний стан, а й, можливо, жрецькі функції. Крім того, набори з повним складом декору були притаманні костюмам молодих жінок – матерів, котрі народили синів-спадкоємців.

Унікальний склад комплекту золотих прикрас костюма зафіксовано в кургані Казенна Могила (поблизу с. Тополине Запорізької обл.)³². Жінку віком близько 50 років поховали у боковій могилі з пишністю, властивою для небіжчиків, які за життя належали до аристократичних кіл: курган висотою 4,5 м, складна поховальна споруда, багатий супровідний інвентар, повозка. На жінці було убрання з унікальним набором аплікацій. Вони прикрашали головні убори: налобну пов'язку, оформлену золотою метопідою, шапку, на якій були прикріплені пластинки різних типів з рельєфними зображеннями, покривало, а також – ошатну сукню.

На стрічці з Казенної Могили основне місце посідає бордюр із овів, окреслених чотирма рельєфними лініями. Зміст орнаменту збагачено завдяки пальметкам, вписаним в ови. Різноманітні візерунки на золотих стрічках утворені з мотивів, які є семантично однорідними, тобто мають однаковий зміст – це символи плодючості та знаки захисту.

Золоті аплікації, що були прикріплені на шапці та покривалі, лежали за черепом, під ним і по боках. Порядок розміщення оздоб на

головних уборах через обвал стелі поховальної камери порушено. Однак дані для реконструкції не втрачено. Комплект прикрас складають пластинки різної форми і сюжетів: 1) прямокутні, на яких в обрамленні тонких рельєфних ліній вміщено зображення зайця, що біжить (30х25 мм): тваринку показано в русі, реалістично відображено характерні особливості; 2) трикутні із заокругленими кінцями: на мініатюрі представлено постать чоловіка, який іде; образ виконано узагальнено, але можна розгледіти деталі костюма, властиві скіфам – видовжені поли куртки, пояс (висота пластинки – 30 мм, основа 25 мм); контури пластинки окреслені тоненьким пружком; 3) вирізані за контурами зображення стилізованої морди хижака (анфас) із породи котячих; поверхня фігурної пластини вкрита рельєфними лініями, які надають виразності образу (50 мм); 4) прямокутні мініатюри з рубчастою рамкою по периметру (31х30 мм) (на маленькій площині відтиснено за матрицею сцену: чоловік (показаний у профільному ракурсі) сидить і натягує лук; відбитки нечіткі, хоча деякі деталі можна роздивитись на пластинках з хорошим рельєфом; персонаж без головного убору – пасма волосся звисають на плечі, одягнений у халат-кандіс, правий рукав якого звисає вздовж спини чоловіка; його ноги витягнуті, ліва трохи припіднята. Це нагадує позу скіфа у сцені «перев'язування ноги» на чаші з кургану Куль-Оба; положення рук персонажа з мініатюри також нагадує сюжет з Куль-Оби – «скіф – натягує лук»³³; 5) округла пластинка із зображенням грифона, який згорнувся (18 х 15 мм); 6) дрібні гудзики (d - 2 мм).

Дослідники кургану чітко зафіксували розміщення кожної пластинки. Всі вони, крім дрібних гудзиків, утворювали ряди, які можна відновити, встановивши місце кожної аплікації³⁴. В результаті чітко вимальовуються три пояси, в яких кількість оздоб збільшується знизу вгору: нижній ряд – 10 пластинок, середній – 15, верхній – 17. Проміжок між рядами 3,5 см, а між пластинками 3-5 мм. Такий принцип декорування свідчить про те, що пластинки були прикріплені на циліндричній поверхні шапки. Її можна реконструювати у вигляді високого пояса (за розрахунками – близько 20 см), характерною ознакою якого є незначна різниця між нижнім та верхнім діаметром (рис. 4,1).

Комплект аплікацій пояса унікальний. У їх розміщенні добре видно симетричність відносно центру шапки: кілька пластинок (6 екземплярів) із зображенням голови хижака з породи котячих були прикріплені в усіх трьох рядах у формі трикутника вершиною вгору (рис.4,2). З обох

боків послідовно розміщено оздоби з іншими сюжетами, які підібрані, мабуть, відповідно до знакової функції головного убору.

Для оформлення костюмів часто вибирали аплікації з образами «котячого хижака» та грифона. Ці мотиви вважали апотропеями, крім того, пов'язували з культом плодючості³⁵. Як зазначено вище, так само сприймали і зображення зайця (рис.4,3). Слід зазначити, що пластинок з цим сюжетом – найбільше у цьому комплекті. Надзвичайно цікавим є вплетення в систему оздоблення ще й сюжетів «скіф, який іде» та «скіф, що сидить і натягує лук» (рис.4,4,5) Композиція, призначена для фронтальної частини головного убору, є своєрідним текстом. Його ідею можна, мабуть, зрозуміти, проаналізувавши образи скіфа та зайця. Згадаймо сцену під умовною назвою «полювання на зайця», представлену на пластинці з кургану Куль-Оба. Цікаву інтерпретацію сюжету подала О.Ю.Кузьміна на основі сказання «Про нарта Хамица, білого зайця і сина Хамица – Батраза»³⁶. Коротко легенду можна переказати так: герой Хамиц полює на зайця, не знаючи, що насправді тваринка є дочкою бога води Дон-Бетура. Вона вибрала Хамица своїм нареченим і від їхнього шлюбу народився герой Батраз. У сюжеті переплетені культи предків, плодючості, води, як це властиво для «легенд про походження». За структурою сказання про Хамица нагадує (за загальною ідеєю) одну з розповідей Геродота про етногенез скіфів³⁷. Слід зазначити, що за нартівським сказанням герой був на коні (тому і виникла думка про аналогію з сюжетом на мініатюрах з кургану Куль-Оба). Проте на головному уборі з Казеної Могили вміщено пластинки, на яких представлено скіфа, який іде. Це відрізняє побудовану сцену: скіф іде, скіф натягує лук і стріляє в зайця – від зображень на пластинках з Куль-Оби та на диску з Аму-Дар'їнського скарбу. Втім, якщо припустити, що ця різниця не є істотною перешкодою для зіставлення сюжетів (тобто, що вони є семантично однорідними), то можемо говорити про зв'язок усіх мотивів, які складали декоративний набір, з культом плодючості. Демонстрація на шапці (полосі) аплікацій з його символікою підкреслює жрецький статус власниці.

Ще один головний убір скіф'янки – платовий, тобто покривало – було прикрашене дрібними гудзиками (d – 2 мм) – напівсферичними пластинками з петлею на звороті. Вони поєднуються за змістом з образами декору шапки як солярні символи. Вище було висловлено припущення про те, що облямування країв покривала, ймовірно, мало функцію підсилення захисної функції оздоблення.

До комплекту декоративних засобів убрання жінки, поховання якої дослідили в кургані Казенна Могила, належать і золоті пластинки із зображенням пальметок, розеток, так званих «масок з обличчя». Щодо першого, тобто пальметок, то в їх основі - зображення паросток-крин (рис.4,6). Це один із найдавніших образів, який уособлював уявлення про відродження сил природи. Таким самим змістом були наділені і розетки. Про зміст антропоморфних образів у такому варіанті (масок) сказано вище. Згадаймо, що одним з аспектів їх значення, є магічний захист. Вироби прикрашали наплічне вбрання – зафіксовані на комірці сукні та на рукавах (рис. 4,7).

Отже, в наборі аплікацій – оздоб головних уборів та одягу скіф'янки (похованої в кургані Казенна Могили) – були пластини із зооморфними, антропоморфними, міфічними, фітоморфними та геометричними мотивами. Їх поєднання акцентує високий жрецький статус власниці костюма, а знімні прикраси (сережки у формі півмісяців, персні, браслети – перев'язки) . Про жрецькі функції жінки свідчать і рештки повозки.

Досліджені матеріали дозволяють дослідити святковий костюм, оскільки знахідки походять з поховань. Обряди поховання належать до сакралізованих дій, семантично тотожних таким суспільним явищам, як свято. Відомий етнограф П.Г.Богатирьов наголосив: «Повсякденний одяг є насамперед річчю, святкове убрання – переважно знаком»³⁸.

Прототипи зображень на пластинках виконували за мистецькими канонами. Численні повторення відбитків, тиражування виробів призводило до втрати їх художньої досконалості. Особливо це проявилось на аплікаціях, зроблених зі сплавів з невеликим вмістом золота. Використання таких виробів, ймовірно, відбиває майнові спроможності сім'ї.

З представленого огляду декоративних наборів костюмів скіф'янок, можна зробити висновок: різноманітні золоті аплікації поєднували в парадних убраннях за певними принципами. Комплекти прикрас відбивали не тільки соціальний і суспільний статус власниці, а також її особисту роль у певній спільноті та сімейні ситуації.

Література

¹ Ключко Л.С. Вивчення давнього костюма давнього населення на території України. Використання в сучасному моделюванні // Народний костюм як виразник національної ідентичності: Наук. зб. за матеріалами Всеукраїнської наук. конф. – К., 2008. – С.19-28.

- ² Ключко Л.С. Скифские налобные украшения IV – III вв. до н.э. // Новые памятники древней и средневековой художественной культуры – К., 1982. – С.59.
- ³ Ковалев Н.В., Полин С.В. Скифские курганы у с. Корнеевка Запорожской области // Курганы Степной Скифии – К., 1991. – С.59
- ⁴ Ключко Л.С. Реконструкція конусоподібних головних уборів скіф'янок // Археологія. – 1986. – №56. – С.14 -20.
- ⁵ Ключко Л.С. Плечовий одяг скіф'янок // Археологія – 1993 – №1 –С.81.
- ⁶ Іллінська В.А. Золоті прикраси скіфського архаїчного убору // Археологія. – 1971. – С.73 – 79.
- Ключко Л.С. Жіночі головні убори племен Скіфії за часів архаїки // Музейні читання: Мат. наук. конф. «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». – Київ, Музей історичних коштовностей України, 12-14 листопада 2007 р. – К, 2008. – С.23-42.
- ⁷ Бессонова С.С. Калачиковидные серги и греко-варварские контакты VII-IV вв. до н.э. // Боспорские исследования. – Вып.16. – Симферополь – Керчь, 2007. – С.3-26.
- ⁸ Ключко Л.С. Реконструкція конусоподібних.... – С.14-24; Ключко Л.С.Зооморфні образи в декорі скіфських головних уборів V-IV ст. до н.е. // Музейні читання: Матеріали наук. конференції. – Київ, грудень 1999 р. – К., 2000. – С.23 – 29.
- ⁹ Бессонова С.С. Калачиковидные серьги... – С. 22 – 23.
- ¹⁰ Ключко Л.С. Головні убори жінок із Лісостепового Лівобережжя Скіфії // Музейні читання: Мат. наук. конф. «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». – Київ, Музей історичних коштовностей України, 10-12 листопада 2008 р. – К, 2009. – С.66.
- ¹¹ Там само... – С. 65.
- ¹² Ключко Л.С. Зооморфні образи в декорі... – С. 23-29.
- ¹³ Алексеев А.Ю. Мурзин В.Ю., Ролле Р. Чертомлык (Скифский царский курган IV в.до н.э.). – К., 1991. – С.208, (кат. 136).
- ¹⁴ Бессонова С.С. Религиозные представления скифов. – К., 1983. – С.75.
- ¹⁵ Бидзиля В.И. Отчет Запорожской экспедиции за 1973 год // Науковий архів ІА НАНУ. – 1974/10. – С.60; Ключко Л.С. Новые материалы к реконструкции головного убора скифянок // Древности Степной Скифии. – К., 1982. – С.122.
- ¹⁶ Бидзиля В.И. Отчет Запорожской экспедиции за 1973 год... – С.119.
- ¹⁷ Ключко Л.С. Новые материалы к реконструкции головного убора скифянок... – С. 123- 124.
- ¹⁸ Бессонова С.С. Религиозные представления... С.73.
- ¹⁹ Фармаковский Б.В. Три полихромные вазы в форме статуэток, найденные в Фанагории // Записки Российской Академии истории материальной культуры. – Петербург, 1921. – С.45.
- ²⁰ Ключко Л.С. Антропоморфні образи в оздобах скіфських головних уборів // Музейні читання: Мат. наук. конф. «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». – Київ, Музей історичних коштовностей України, 5 – 6 грудня 2005 р. – К, 2006. – С.66.
- ²¹ Там само... –С.72– 74.
- ²² Бессонова С.С. Религиозные представления ... - С. 75.
- ²³ Там само... – С.67–68.
- ²⁴ Музей історичних коштовностей України / Кол. авторів МІКУ – К.: Мистецтво, 2004. – С.379, кат. № 29.
- ²⁵ Там само... – С.53, кат. № 22.
- ²⁶ Черненко Е.В., Ключко В.И. О подлинности золотой пластинки из Сахновки // СА – 1979 - №4 –С.270 – 274.

- ²⁷ Ключко Л.С. Костюми населення Скіфії // Історія українського мистецтва/ Ін-т фольклористики, етнології та мистецтвознавства НАНУ. – К., 2007. – с.324.
 Ключко Л.С. Плечовий одяг скіф'янок... – С. 97.
²⁸ Бессонова С. С. Религиозные представления скифов. – К., 1983. – С.101.
²⁹ Bydlowski A. Mogiły w Nowosiołce w pow. Lipowieckim gub. Kijowskiej// Swiatowit.-Warszawa,1904.-Вып.5. – S.59-63.
³⁰ Ibid.
³¹ Ключко Л.С., Васіна З.О. Реконструкція жіночого вбрання за знахідками у «Великому кургані» М.І.Веселовського // Музейні читання: Матеріали наукової конф., грудень 2001 р. – К., 2002. – С.150-168.
³² Бидзиля В.И. Отчет Запорожской экспедиции за 1973 год... – С.121.
³³ Schiltz V. Les Scythes et des nomades des steppes. –Gallimard, 1994. – S.173? 175.
³⁴ Ключко Л.С. Новые материалы к реконструкции... – С. 124 –125.
³⁵ Пугаченкова Г.А. Грифон в античном и средневековом искусстве Средней Азии // СА – 1959 – №2 – С. 80.
³⁶ Кузьмина Е.Е. Семантика изображения на серебряном диске и некоторые вопросы интерпретации Амударьинского клада // Искусство Востока и античности. – М., 1977. – С.20 – 21.
³⁷ Там само. – С.21.
³⁸ Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. – М., 1971. – С.307.

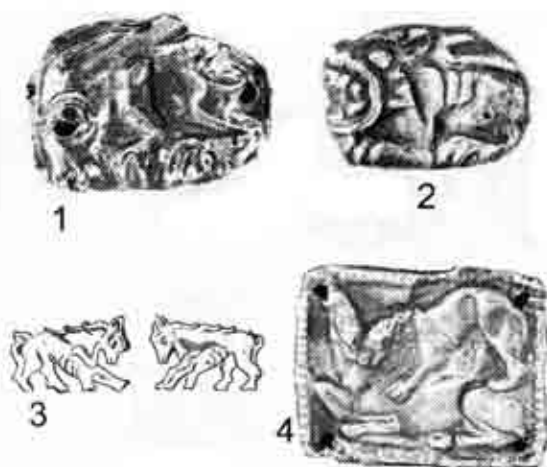


Рис. 1.

Зооморфні образи в декорі убрання скіф'янок.

- 1.Зображення зайчика з к. №4 поблизу с.Ізобільне (Дніпропетровська обл.).
2. Зображення хижака із породи котячих з к. № 45 поблизу с. Любимівка (Херсонська обл.).
3. Образ козеняти, з к. №1 поблизу с.Володимирівка (Херсонська обл.).
4. Зображення сцени «шматування» – знахідки з к. № 16 (п.№2) поблизу с. Златопіль (Запорізька обл.).



Рис. 2.

Антропоморфні образи в декорі скіф'янок.

1. Зображення жіночої голівки - знахідки з к. № 1 поблизу с.Вовківці (Сумська обл.). 2. Зображення менад з Рижанівського кургану (Черкаська обл.). 3,4. Знахідки із Бердянського кургану.
5. Пластинки з сюжетом «братання».



Рис.3.

Міфічні образи в декорі убрання скіф'янок.

- 1, 2. Зображення «здвоеного» сфінкса з к. №4 поблизу с. Новоселиця (Черкаська обл.); к. 8, п.2 поблизу с.Волчанське (Херсонська обл).
- 3.Зображення здвоєного сфінкса та грифона, що стоїть (к. М.І.Веселовського, Херсонська обл.).



Рис.4.

Елементи декоративного набору з к. Казенна Могила
(поблизу с. Тополине Запорізької обл.).

1. Реконструкція головного убору.
2. Пластинки із зображенням
голови хижака з породи котятчих.
3. Образ зайця.
4. Образ скіфа, який іде.
5. Зображення скіфа, який натягує лук.
6. Пластинки із зображенням пальметки.
7. Реконструкція плечевого убрання скіф'янки.

Кронотов В.В.

О ремонте северопричерноморских фибул в сарматское время

Металлическая застежка-фибула – важная деталь костюма древнего населения Европы, предназначенная скреплять между собой отдельные части верхней одежды и одновременно служить эффектным украшением. Постоянно изменяясь по форме и стилю, эти предметы на протяжении многих столетий оставались одним из наиболее массовых видов ювелирных изделий у большинства европейских народов. В числе последних и многочисленные племена, населявшие во II в. до н.э. – III в. н.э. причерноморские степи и Предгорный Крым, – поздние скифы, сарматы, меоты и др. Постоянное употребление в быту этих народов металлических застежек неизбежно приводило к деформации и поломке многих изделий.

А поскольку быстрая замена износившихся образцов новыми была не всегда возможна, местные мастера быстро выработали универсальные приемы ремонта незначительно поврежденных экземпляров.

Наиболее изнашиваемые из-за постоянной нагрузки части фибулы – приемник и пружина с иглой. В случае поломки приемника, древний мастер либо прикреплял отпавшую деталь к ножке с помощью проволоочного колечка или заклепки (рис.2,1,2), либо для приема иглы подгибал пластинчатый край ножки (рис.2,3). Отремонтированные таким образом изделия, вероятно, продолжали использоваться недолго, так как их находки немногочисленны.

Гораздо чаще мы встречаем застёжки со следами ремонта пружины или иглы. Такие образцы известны уже в самых ранних позднескифских комплексах (II в. до н.э.) – могиле 17 Беляусского могильника и могиле 18 могильника у с. Левадки (рис.1,1,2). Обе фибулы были поломаны в месте соединения иглы с пружиной. Чтобы продлить их срок службы, древний мастер из железной проволоки изготовил новую иглу, которую закрепил на головке фибулы. К сожалению, описать особенности ее крепления не представляется возможным из-за сильной коррозии металла, однако можно предположить, что свободный конец новой иглы был пропущен между витками пружины и обвит вокруг шейки фибулы. Во всяком случае, именно таким образом новые детали были закреплены на застёжках I в. до н.э. (Водяное, случайная находка; Никитин, группа I, курган 3; Акимовка, курган 13; и др.) (рис.1,3-6).

Фибулы среднелатенской схемы из Аккермена (гр. I, к. 11), Арпачина (курган 40) и Золотого (могила 167), по-видимому, сломались в районе тетивы. Чтобы продолжить их использование, мастер размотал несколько витков проволоки с каждой из сторон пружины и обернул их вокруг дужки фибулы, закрепив, таким образом, отпавшую часть (рис.1,7-9).

Перечисленные случаи иллюстрируют формирование унитарного способа ремонта повреждений пружинного аппарата у фибул уже во II – I вв. до н.э., однако абсолютно стандартным этот способ стал только в первые века н.э. В это время, в случае поломки иглы или пружины, мастера стали полностью удалять поврежденную деталь, оставляя лишь полуторавитковую спираль от пружины, в которую закрепляли ось. На ось в один-два оборота наматывали новую пружину; один ее конец становился иглой, другой – обвивался вокруг шейки фибулы, скрепляя конструкцию (рис.2,1,4-7). Если фибула ломалась в месте соединения

пружины с корпусом, мастер, чтобы закрепить ось, сгибал в кольцо верхний край дужки, часто деформируя при этом изделие (рис.2,8). В остальном технология ремонта оставалась прежней.

Такой прием был настолько прост и надежен, что очень быстро получил повсеместное распространение. Его мы можем наблюдать как на прикубанских застёжках, так и на экземплярах из Нижнего Поволжья и Приуралья¹. Однако наиболее массовым он был в Крыму, особенно в конце II – первой половине III вв. н.э., где сконцентрировано большинство (более 60% находок) отремонтированные таким образом фибул (рис.3). Столь высокая концентрация на полуострове описанных изделий позволила некоторым исследователям поставить вопрос об их местном, локально крымском, производстве, существовавшем в течении ограниченного промежутка времени. По мнению этих авторов, изготовление из отдельного куса проволоки пружины и иглы и скрепление их с корпусом с помощью завязки – преднамеренные действия мастера, приведшие его, в конечном итоге, к изобретению двучленной конструкции².

С подобной точкой зрения трудно согласиться. Не столь значительное количество надставленных изделий, их равномерное распределение как в Центральном, так и в Юго-Западном Крыму, частое сочетание в захоронениях вместе со стандартными одночленными экземплярами и многочисленные находки за пределами полуострова противоречат такому выводу. Скорее всего, причины данного явления следует искать в области экономики. Конец II – первая половина III вв. н.э. – пик популярности на юге Восточной Европы металлических застёжек-фибул. В это время они встречаются не реже, чем в каждом третьем-пятом погребении на всей территории степи и лесостепи от Карпат до Урала. Старые производственные центры в такой ситуации, по-видимому, уже не могли справиться с огромным числом заказов на свою продукцию, и в результате в некоторых регионах стал формироваться своеобразный «фибульный голод», наиболее резко выразившийся в Предгорном Крыму. Именно здесь лишенные достаточных объемов новых поступлений потребители были вынуждены максимально продлевать срок службы уже имевшихся в их распоряжении изделий и широко использовать отремонтированные экземпляры.

Несостоятельной представляется и гипотеза о возникновении в Крыму лучковых фибул двучленной конструкции со свободно вращающимися вокруг своей оси пружины и иглой (группа 15 серия III по

классификации А.К. Амброза¹), широко распространившихся на юге Восточной Европы во второй половине III в. н.э.⁴ Новая схема не могла возникнуть в регионе, в котором безраздельно господствовали одночленные застежки. Более того, на Крымском полуострове и после появления двучленных изделий продолжали использовать одночленные образцы (лучковые подвязные II серии и смычковые), а в некоторых случаях новые экземпляры даже переделывали под старый стандарт. Яркий пример тому – фибула из могилы 793 Усть-Альминского некрополя (рис.2,9). Это типичная двучленная лучковая застежка III серии по классификации А.К. Амброза, отличающаяся от других однотипных изделий одной специфической чертой – противоположный конец ее пружины обмотан вокруг шейки фибулы, как у отремонтированных одночленных экземпляров. В результате, игла данного образца не может вращаться на оси и сгибается только за счет сжатия пружины (как у одночленных застежек). Единственное объяснение этой уникальной особенности: переработка фибулы – умышленные действия местного мастера. Жители полуострова привыкли к одночленным украшениям с жесткой иглой, и двучленные изделия с шарнирным, по сути, механизмом не соответствовали их вкусам. Именно поэтому крымские мастера вынуждены были иногда переделывать новые застежки, подгоняя их под местный стандарт.

В этой связи, более вероятной представляется гипотеза румынского археолога Г. Дьякону о возникновении лучковых фибул III серии на Нижнем Дунае – западной окраине их ареала, где двучленная конструкция на пружинных застежках (провинциально-римских типов) широко применялась по крайней мере с конца II в. н.э.⁵ Готское вторжение середины III в. н.э. и последовавшие вслед за ним бурные события полностью разрушили старые ремесленные традиции Причерноморья и повсеместно распространили новое конструктивное решение – двучленный пружинный механизм, ставший главной отличительной чертой фибул последующей, позднеантичной, эпохи.

Литература

¹ *Rau P. Prähistorische Ausgrabungen auf der Steppenseite des deutschen Wolgagebiets im Jahre 1926. – Pokrowsk, 1927. – Abb.27, A; Мамонтов В.И. Материалы курганного могильника "Новый Рогачик" // Нижневолжский археологический вестник. – Вып.1. – Волгоград, 1998. – Рис.2,12; Мошкова М.Г. Фибулы из позднесарматских погребений Южного Приуралья: вопросы хронологии и производства // Нижневолжский археологический вестник. – Вып.3. – Волгоград, 2000. – Рис.3,8; Пшеничный А.Х. Культура ранних кочевников Южного Урала. – М., 1983. – Табл.Л1,3; Пшеничный А.Х. Дербеневский курганный могильник позднесарматского времени в Западном Приуралье // Проблемы хронологии сарматской культуры. – Саратов, 1992. – Рис.3,8; Лантева Т.А.*

Бронзовые фибулы Прикамья // *Congressus primus historiae fenno-ugricaе*. – Oulu, 1996. – Рис.IV,7.

² Храпунов И.Н., Масыкин В.В. Подбойная могила второй половины III в. н.э. из могильника Дружное // *Stratum+ПАВ*. – СПб.-Кишинев, 1997. – С.169; Храпунов И.Н., Масыкин В.В. Могила с двумя подбоями III в. н.э. из некрополя Дружное в Крыму // *РА*. – 1998. – №4. – С.140; Труфанов А.А. Некоторые датирующие признаки в конструкции лучковых фибул Северного Причерноморья // *Боспорский феномен: проблемы хронологии и датировки памятников. Материалы международной научной конференции*. – Ч.2. – СПб., 2004. – С.152-158.

³ Амброз А.К. Фибулы юга Европейской части СССР II в. до н.э. – IV в. н.э. // *САИ*. – Вып.Д1-30. – М., 1966. – С.52-53.

⁴ Кропотов В.В. Фибулы сарматской эпохи. – К., 2010. – С.150-154.

⁵ Diaconu Gh. Über die Fibel mit umgeschlagenem Fuss in Dazien // *Dacia*. – 1971. – Т.XV. – S.249-251. Подписи к иллюстрациям

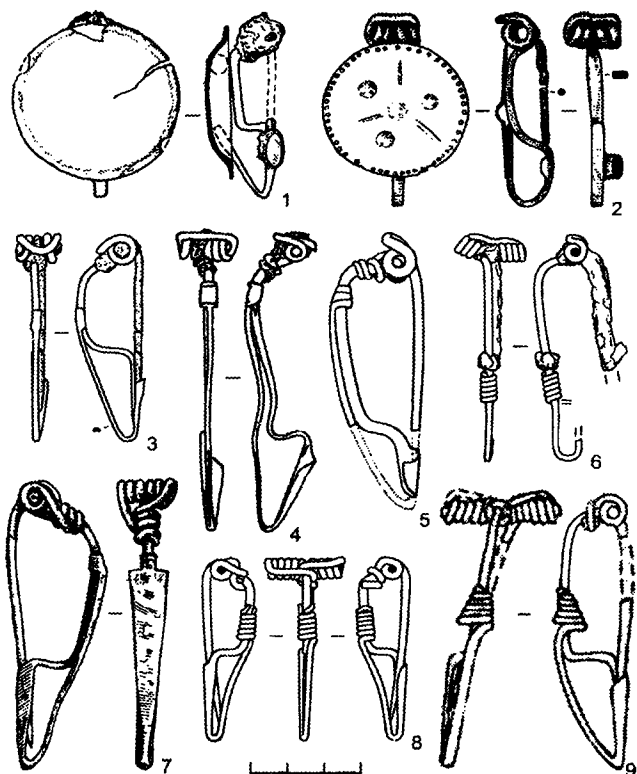


Рис.1. Ремонтированные фибулы II – I вв. до н.э.: 1 – Беляус, могила 17; 2 – Левадки, могила 18; 3 – Никитин, группа I, могила 17; 4 – Место находки неизвестно, хранится в Новочеркасском музее истории донского казачества; 5 – Водяное, случайная находка; 6 – Акимовка, курган 13; 7 – Аккермень, группа I, могила 11; 8 – Золотое, могила 167; 9 – Арпачин, курган 40.

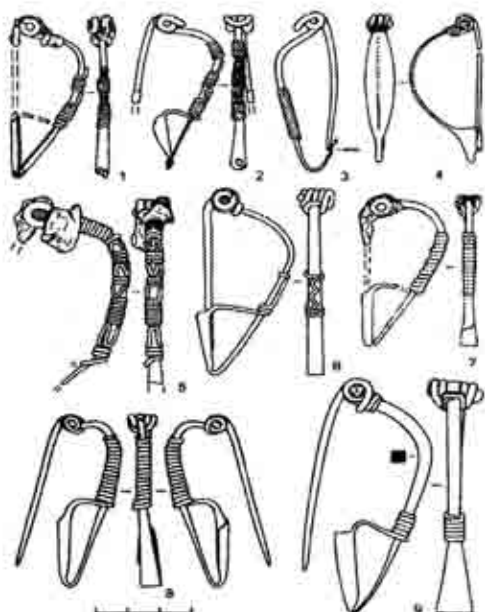


Рис.2.

Ремонтированные фибулы I – III вв. н.э.: 1 – Нейзац, могила 59; 2 – Нейзац, могила 76; 3 – Нижне-Гниловское городище, могила 14/1990 г.; 4 – Нейзац, могила 32; 5 – Неаполь, Восточный некрополь, из разрушенных могил; 6,7 – Дружное, могила 67; 8 – Левадки, могила 60; 9 – Усть-Альма, могила 793.



Рис.3.

Схема распространения отремонтированных фибул сарматского времени.

К вопросу о месте производства золотых оковок деревянных сосудов из Филипповки

Вопрос о месте производства золотых оковок деревянных сосудов из кургана №1 у с. Филипповка был поставлен автором данной статьи на основании изучения опубликованной серии оковок от примерно 50 сосудов (всего в тайнике под насыпью кургана найдено более 300 таких предметов¹). В результате корреляции технологических и стилистических признаков рассмотренных предметов выделилось четыре группы материала, для которых применим термин «мастерские» в его условном значении. Для постановки вопроса о месте производства золотых оковок существенную роль играют следующие обстоятельства. Прежде всего, это выделение группы оковок, выполненных в технике литья по утраченной модели. Наличие стеклянных вставок свидетельствует о производстве в мастерских оседлых земледельческих центров, поскольку кочевники не владели техникой производства стекла (недавно высказанный К.В. Чугуновым тезис: «едва ли нужно отказывать кочевникам в умении производить простейшее стекло»² нуждается в серьезных доказательствах). Стеклянные вставки встречены именно на литых предметах, и это наводит на мысли о том, что вещи, выполненные в этой технике, могли быть сделаны мастерами иной традиции³.

Тем самым, результаты работы, проделанной с опубликованной серией вещей, заставили усомниться в справедливости вывода о «наличии у южноуральских номадов своей мастерской или собственной школы по производству ювелирных изделий»⁴, сделанного А.Х. Пшеничнюком.

В ходе обсуждения результатов работы на конференции «Ювелирное искусство: взгляд сквозь века» в 2007 г. специалистами в области технологии ювелирного производства были высказаны сомнения в самой возможности изготовления оковок методом литья, поскольку такая работа представляется слишком сложной. Однако признаки именно такой технологии очевидны в этой группе вещей. Следовательно, надо искать мастеров, которые могли выполнить столь сложную работу.

Географически направление поисков может быть указано исследованиями Е.Ф. Корольковой, которая приходит к выводу о преобладании восточных связей в искусстве Южного Урала, основываясь на

аналогиях из памятников искусства Казахстана, Южной Сибири, Алтая, Тувы, Ордоса⁵.

Исходя из значительного преобладания материала 1 Филипповского кургана в общей совокупности произведений звериного стиля Южного Урала, был поставлен вопрос об их месте в контексте южноуральского звериного стиля и об их роли в построении картины восточных связей южноуральского искусства. Оказалось, что в материалах 1 Филипповского кургана редко встречаются самые характерные для Южного Урала типы изображений с соответствующими широкими аналогиями из восточных областей степи. Что же касается специфически филипповских вариантов изображений, то они находят стилистические параллели в алтайских памятниках. Таким образом, можно считать, что в комплексе этого кургана отражаются какие-то иные, особенные связи с территорией Алтая, выделяющие его из общего массива памятников Южного Приуралья⁶.

Сами же таблицы, составленные Е.Ф. Корольковой, весьма выразительно представляют скифский звериный стиль Южного Урала и поэтому послужили материалом для исследования, проведенного автором настоящей статьи совместно с А.Д. Таиловым. В ходе проделанного нами анализа этих таблиц учитывалась хронология памятников⁷. В результате материалы 1 Филипповского кургана выделились в особую группу, наиболее позднюю, содержащую произведения искусства, близкого к пазырыкскому. При этом они не просто составляют значительную серию, но доминируют в материалах кургана. Это явление может объясняться появлением на Южном Урале носителей традиций «пазырыкского» искусства звериного стиля, что нашло отражение в материалах Филипповки⁸.

Особое внимание привлекают изображения оленей, обилие которых, как видно из таблиц, свойственно лишь материалам 1 Филипповского кургана (рис. 1). Сравнивая таблицы с изображениями оленей и антилоп, можно заметить прежде всего их общее стилистическое сходство. При этом представленные на таблицах изображения оленей происходят, в основном, из Филипповки, а в искусстве Алтая в такой манере изображались животные других видов, преимущественно козлы и антилопы (рис. 2). Олени же не характерны для звериного стиля Алтая. Следует отметить и такую деталь, как горбоносые морды филипповских оленей, придающие им сходство с изображениями анти-

лоп: «Подчас затруднительно определить, кто изображен на том или ином рисунке – олень, лось, сайга или косуля» – пишет А.Х. Пшеничнюк⁹. Поэтому вполне возможно, что олени на чашах из Филипповки создавались по образцу изображений козлов и антилоп. Исполнявшие их мастера не были знакомы с изображениями оленей, т.к. в зверином стиле Алтая эти животные встречаются крайне редко. Такие наблюдения позволяют предположить, что перед мастерами, изготовлявшими оковки чаш с изображениями оленей, стояла задача изобразить оленей в традициях пазырыкского звериного стиля – возможно, специально для ритуалов в Филипповке, поскольку эти изображения уникальны.

Такое явление сочетается с наличием в этом кургане деревянных скульптур оленей, обложенных золотой и серебряной фольгой. При всей своей уникальности, они выглядят вполне органичными в алтайском контексте, т.к. не только обнаруживают стилистическое сходство с алтайскими произведениями звериного стиля¹⁰, но и выполнены в традиционной для Горного Алтая технике (недавние находки в Берельских курганах деревянных предметов, покрытых золотой или серебряной фольгой¹¹, усиливают уверенность в том, что ранее известные резные деревянные изделия из алтайских курганов тоже когда-то были покрыты золотом или серебром).

Одной из характерных черт этих скульптур, выделяющей их среди всех изображений оленей, являются длинные горбоносые морды, роднящие их с изображениями оленей на золотых оковках¹². Возможно, прототипами для них также послужили изображения антилоп. Скорее всего они были сделаны алтайскими мастерами специально для ритуалов, совершавшихся в Филипповке. Исследователи отмечают различную степень мастерства резчиков по дереву, выделяя более качественно выполненные экземпляры и более грубые¹³. При том, что на этих, более грубо сделанных предметах, воспроизводятся все важные детали, можно предположить, что они делались по образцу фигур, сделанных более качественно. Интересно, что половина скульптур, выполненная более тонко, носит следы древнего ремонта, а более грубые экземпляры – нет¹⁴. Эти наблюдения лежат в русле наших предположений о принесении филипповских вещей с Алтая, а также подтверждают мнение А.Х. Пшеничнюка о том, что комплекс 1 Филипповского кургана «является не набором случайных предметов, собранных, как полагают некоторые исследователи, путем обмена и торговли с южны-

ми цивилизациями или же в результате военных набегов, а представляя собой единое целое»¹⁵.

Итак, оковки, найденные в Филипповке, делали иноземные мастера, руководствуясь образцами искусства Алтая. Кем же были эти мастера, владевшие сложнейшей техникой литья из золота, при этом хорошо знакомые с пазырыкским стилем изображения животных и не оставившие каких-либо очевидных черт иной традиции на созданных ими изображениях из Филипповки?

На северо-западе Китая найдена серия комплексов с золотыми предметами в зверином стиле, по поводу которых в литературе существует мнение, что они сделаны китайскими мастерами для кочевников¹⁶. Прямое доказательство тому представлено на золотых бляшках из могильника Сигоупань, на оборотной стороне которых нанесены китайские надписи¹⁷ с указанием веса золота. Клад похожих предметов с подобными надписями был найден на поселении Яньсяду¹⁸. Для нашей темы особенно интересно, что на оборотной стороне всех упомянутых золотых бляшек прослежены отпечатки ткани – несомненный признак техники литья¹⁹. И, разумеется, необходимо подчеркнуть, что в стиле изображений животных на этих предметах не прослеживаются признаков китайского искусства: они выполнены в традициях звериного стиля кочевников. Заслуживает внимания также их близость по времени Филипповским курганам: авторы раскопок датируют могильник Сигоупань поздним периодом эпохи Чжаньгл²⁰.

В этой серии памятников особый интерес представляет могильник Алучжайдэн, где, помимо подобных золотых бляшек, найдена золотая гривна с изображениями животных в скифском зверином стиле, похожем на пазырыкский, и навершие головного убора, тоже выполненное из золота²¹. Навершие выглядит как конус, на вершине которого помещена фигура птицы с распростертыми крыльями, стоящая на расставленных ногах. Насколько можно судить по фотографиям, сам конус, подобно филипповским оковкам сосудов, представляет собой довольно тонкую изогнутую пластину, отчасти ажурную; на его поверхности изображены фигуры животных в низком рельефе. Могильник Алучжайдэн синхронен могильнику Сигоупань²².

Итак, в интересующее нас время китайские мастера делали золотые предметы, в том числе в технике литья, для кочевников, при этом не оставляя в стиле изображений следов своей изобразительной традиции.

Не прослеживается признаков китайского искусства и в стиле оформления тагарских железных акинаков, которые, по исследованиям Р.С.Минасяна, выполнены в технике литья, и, следовательно, могли быть сделаны только китайскими мастерами. Соответственно, скорее всего, литыми являются и аржанские предметы, из чего следует, что и они были сделаны китайскими мастерами²³.

С этим выводом согласуется наблюдение К.В. Чугунова, который обнаружил в декоре одного из таких кинжалов элементы китайского орнамента. Эти элементы относятся к признакам, незначимым для восприятия образа, т.е. именно тем, которые выдают руку мастера. Таким образом, это наблюдение позволяет предполагать китайское производство вещи²⁴.

Предположение о китайском производстве золотых оковок сосудов из Филипповки уже было высказано автором этих строк на конференции «Ювелирное искусство: взгляд сквозь века» в 2007 г., но тогда вопрос этот был оставлен открытым²⁵. Чтобы говорить об этом с большей уверенностью, следует поместить Филипповские предметы в некий контекст. Этот контекст составляют: ситуация китайского производства золотых вещей для кочевников (при этом некоторые из них обнаруживают определенное сходство непосредственно с филипповскими), изготовление серии подобных предметов именно в технике литья, отсутствие в стиле изображений на них явных признаков китайского искусства, и, наконец, успехи в определении незначимых, незаметных признаков, выдающих «почерк мастера».

Попробуем выделить такого рода признаки в изображениях из Филипповки (рис. 3).

В целом стиль изображений из Филипповки характеризуется витиеватостью и композиционной сложностью²⁶. Весьма пышно выглядят рога оленей, отростки которых, согласно законам скифского звериного стиля, часто принимают форму голов хищных птиц. Среди множества признаков, которыми следовало бы полностью описать такие изображения, необходимо выделить именно незначимые по отношению к созданию образа зверя. Таковыми, пожалуй, можно счесть равномерную ширину отростков рогов, как будто сделанных из ленты одной ширины, линии, проведенные посередине этих «лент», а также особую манеру ответвления птичьих голов от основного отростка: головы отходят от извилистой «ленты» на разных ее участках – никогда не прямых – при этом в точке разветвления помещается глаз птицы в виде

недорисованного кружка либо спирали²⁷, иногда посередине проходит не одна, а две линии²⁸. В пользу незначимого характера этих признаков свидетельствует подобная трактовка длинных загнутых птичьих клювов²⁹, а также ног и шей животных – они тоже равномерной ширины, посередине проведена линия³⁰. В некоторых случаях на углу между основной линией ноги и верхней частью копыта помещен подобный кружок-глаз³¹, что добавляет уверенности в незначимом характере этого признака. Иногда ноги и шеи животных разрисованы мелкими спиралями³². Эти признаки характерны для целого ряда изображений.

Описанные признаки обнаруживают сходство с орнаментами, получившими широкое распространение в китайском искусстве в эпоху Восточного Чжоу (рис. 4). Эти орнаменты, встреченные на разных бронзовых сосудах, названы ch'eh-ch'ü и p'an-ch'ih, они представляют собой переплетенные стилизованные изображения змей³³. Туловища змей трактованы в виде ленты равномерной ширины, посередине которой нарисована линия, параллельная контурам «ленты». Головки змей загнуты, что придает им сходство с птичьими клювами; торчащие острые уши отходят от основной линии орнамента³⁴. На змеиных головках может изображаться глаз – он большой, выделен concentрическими окружностями; в этом случае голова выступает за основную линию орнамента³⁵. Местами на основной линии встречаются расширения в виде кружков с concentрическими кружками в центре, от которых отходят острые загнутые отростки³⁶. Похожий орнамент встречается на бронзовых сосудах и ранее, в эпоху Западного Чжоу³⁷.

В китайском искусстве эпохи Восточного Чжоу был распространен и орнамент в виде изображений драконов, в котором тоже можно проследить интересующие нас черты³⁸. На колоколах часто помещались пары драконов, расположенных друг против друга с повернутыми назад головами. Туловища, хвост, рога, шея и лапы зверя образованы сплошной лентой равномерной ширины. Эта лента может быть оформлена по-разному: вдоль нее посередине иногда проходит одна линия³⁹, иногда – две⁴⁰, а иногда ее поверхность заполнена орнаментом из мелких спиралей⁴¹. Наше внимание привлекают также когтевидные ответвления от формирующей изображение ленты и манера изображения глаза: он небольшой круглый, к уголкам подрисованы завитки.

По выделенным признакам можно сблизить эти китайские орнаменты и филипповские изображения. Заслуживает внимания то обстоятель-

ство, что эти признаки явно не относятся к значимым, определяющим образ зверя. Они не привлекают внимания и вполне могут указывать на «почерк мастера» — в данном случае, на истоки традиции. Весьма при этом существенное отличие сравниваемых групп в том, что рисунок китайских орнаментов угловат, а изображения из Филипповки отличаются криволинейностью, плавностью контура. Однако это различие относится к очевидным, заметным с первого взгляда. Впрочем, в искусстве Китая этого времени есть и изображения с плавными контурами — например, на поясном крюке в форме дракона, трактованного тоже в виде завитков, образованных одной лентой, но плавных очертаний⁴².

К отмеченным примерам сходства предметов из Филипповки с произведениями китайского искусства можно добавить, что у китайских мастеров была производственная возможность изготавливать сложные предметы из золота в технике литья.

Производство предметов из золота в технике литья считается особо сложным по причине необходимых для этого высоких температур. Кроме того, считается очень сложной задачей выплавка тонких предметов. Упомянутые находки золотых бляшек с отпечатками ткани и китайскими надписями свидетельствуют о том, что китайские мастера владели техникой литья из золота и могли выплавлять достаточно тонкие предметы.

В связи с этим следует заметить, что к интересующему нас времени в Китае существовала многовековая традиция цветной металлургии и металлообработки. Мастера древнего Китая уже более тысячи лет производили бронзовые сосуды сложнейших форм. Изготовление бронзовых сосудов с рельефным орнаментом — процесс не только трудный и дорогостоящий, но и требовавший глубоких специализированных знаний⁴³. Этот уникальный процесс, известный только в Китае, состоял из нескольких стадий, в нем использовали составные (секционные) формы и временные модели⁴⁴. Столь развитая традиция не могла не способствовать освоению литья из золота.

Что касается самого золота, то, хотя предметы из этого металла не получили широкого распространения в древнем Китае, однако находки золотых изделий известны в эпоху Чжоу. На территории Китая есть месторождения золота, известные в древности. Имеются сведения письменных источников о плавке золота в IV в. до н.э.⁴⁵.

Возвращаясь к стеклянным вставкам на оковках сосудов из Филипповки, заметим, что технология производства стекла в интересующее

нас время уже была известна в Китае. Производство стекла появилось в Китае в эпоху Восточного Чжоу и получило широкое распространение в эпоху Чжаньго⁴⁶.

Таким образом, производственные возможности китайских мастеров в IV в. до н.э. позволяли им сделать достаточно тонкие золотые оковки со стеклянными вставками в технике литья.

Разумеется, изложенные соображения не дают окончательного решения вопроса о том, кто делал литые золотые предметы из Филипповки, однако они свидетельствуют в пользу их изготовления китайскими мастерами.

Литература

¹ Пшеничнюк А.Х. Раскопки «царского» кургана на Южном Урале. Препринт доклада. – Уфа, 1989. – С. 4.

² Чугунов. К.В. Культурные связи населения Тувы в раннескифское время (по материалам кургана Аржан-2) // Маргулановские чтения – 2011: Мат. междуна-род. археологич. конф. – Астана, 20 – 22 апреля 2011 г. – Астана, 2011. – С. 178.

³ Переводчикова Е.В. Золотые оковки сосудов из 1 Филипповского кургана: к постановке вопроса о месте производства // Музейні читання. Мат. наук. конф. МКУ «Ювеліrne мистецтво – погляд крізь віки» – Київ, 12–14 листопада 2007 р. – К., 2008. – С. 67–69.

⁴ Пшеничнюк А.Х. Звериный стиль Филипповских курганов // Южный Урал и сопредельные территории в скифо-сарматское время. – Сб. статей к 70-летию Анатолия Харитоновича Пшеничнюка. – Уфа, 2006. – С. 34.

⁵ Королькова Е.Ф. Звериный стиль Евразии. Искусство племен Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху (VII–IV вв. до н.э.). Проблемы стиля и этнокультурной принадлежности. – СПб, 2006. – С. 41–51.

⁶ Переводчикова Е.В. Филипповка и Алтай (по материалам золотых предметов из 1 Филипповского кургана). // Каменная скульптура и мелкая пластика древних и средневековых народов Евразии: сборник научных трудов /отв. ред. А.А. Тишкин. – Барнаул, 2007. – С. 60–62.

⁷ Переводчикова Е.В., Таиров А.Д. Произведения скифского звериного стиля из 1 Филипповского кургана в контексте искусства кочевников Южного Урала // НАВ. – Вып. 11. – Волгоград, 2010. – С. 198–200.

⁸ Переводчикова Е.В., Таиров А.Д. Ук. соч. – С. 200–201.

⁹ Пшеничнюк А.Х. Звериный стиль... – С. 29.

¹⁰ Королькова Е.Ф. Ук. соч. – С. 42–43.

¹¹ Samašev Z. Die Furstengräber von Berel // Im Zeichen des goldenen Greifen. – München, 2007. – S. 132–139.

¹² Пшеничнюк А.Х. Звериный стиль... – С. 32.

¹³ Бантиков А.И. Реставрация, реконструкция и научно-техническая экспертиза находок из Филипповских курганов // Золотые олени Евразии. Каталог выставки. – СПб, 2001. – С. 58; Пшеничнюк А.Х. Филипповские курганы в центре скифского мира: открытие и исследования // Золотые олени ... – С. 30–31.

¹⁴ Золотые олени Евразии. Кат. выст. – СПб., 2001 – Кат. 1-5, 21-28, 91-103.

- 15 Пшеничнюк А.Х. Звериный стиль..... – С. 32.
- 16 Li Xuequin. Eastern Zhou and Qin Civilizations. – New Haven-Lnd., 1985. – P. 335-336; Bunker E.C. Gold in the ancient Chinese world: a cultural puzzle.//Artibus Asiae. – Vol. 53, No. ½.– 1993. – P. 45 – здесь же см. ссылки на китайскую литературу.
- 17 Тянь Гуанцзин, Го Сусинь. Чжаньгоские могилы в Сигоупань //Ордосские бронзы. – Пекин 1986. – С. 353, рис. 1. (кит. яз.).
- 18 Bunker E.C. Op. cit. – P. 45-46.
- 19 Ibid. – P. 46.
- 20 Тянь Гуанцзин, Го Сусинь. Ук. Соч. – С. 363 – 367.
- 21 Тянь Гуанцзин, Го Сусинь. Золотые и серебряные вещи, найденные в Алучжайдэн //Ордосские бронзы. – Пекин 1986.– Табл. 1, 48. (кит. яз.).
- 22 Там же. – С. 348– 350.
- 23 Минасян Р.С. Сибирские железные кинжалы скифского времени.//СГЭ.– 2004. – 62.– С. 68 –71.
- 24 Чугунов К.В. Кинжал-акинак из кургана Аржан-2 // СГЭ. – 2004. – № 62 – С. 74; Чугунов К.В. Некоторые особенности искусства кургана Аржан-2 // Труды II (XVIII) Всероссийского археологического съезда в Суздале. –Том II. – М., 2008. – С. 98-101.
- 25 Переводчикова Е.В. Золотые оковки... – С. 69.
- 26 Королькова Е.Ф. Ук. Соч. – С. 43.
- 27 The Golden Deer of Eurasia. Scythian and Sarmatian Treasures from the Russian Steppes. –Нью-Йорк, 2000. – №№ 25, 26, 29, 31, 34, 43, 73, 77.
- 28 Ibid., 43, 46.
- 29 Ibid., № 32, 33.
- 30 Ibid., № 34, 27, 28.
- 31 Ibid., № 38, 39.
- 32 Ibid., № 24, 28, 39, 66, 69.
- 33 Chang Kwang-chih. The Archaeology of Ancient China. – New Haven-Lnd., 1977. – P. 372.
- 34 Ibid. – P. 373, Fig. 178. Rawson J. Ancient Chinese bronzes from the Arthur M. Sackler Collections. – V. II A. –Washington, 1990. – P. 86, fig. 122, 123.
- 35 Rawson J. Op. cit. – P. 123, fig. 176.
- 36 Chang Kwang-chih. Op. cit. – P. 373, Fig. 178.
- 37 Rawson J. Op. cit. – P. 122, fig. 175.
- 38 Rawson J. Op. cit. –P. 119, fig. 169, 170.
- 39 Rawson J. Op. cit, v. B. – P.330, fig. 29.
- 40 Rawson J. Op. cit., v. A. – P. 119, fig. 170.
- 41 Ibid. – P. 119, fig. 169.
- 42 Rawson J. Chinese bronzes. Art and ritual. Lnd., 1987. – Cat. 39a.
- 43 Chang K.C. Art, myth and ritual . The path to political authority in ancient China. – Cambridge-Lnd., 1983. – P. 101-106.
- 44 Barnard N. Bronze casting and Bronze Alloys in Ancient China // Monumenta Serica Monograph XIV. –Tokyo, 1961. – P. 75-168.
- 45 Needham J. Science and civilization in China. – V. 5, p. II. – P. 49-56.
- 46 Chêng Tê-K'un.. Op. cit. – P. 197-198.



Рис. 1.

Изображение оленей из Южного Урала и восточные аналогии к ним

1–20 – Филипповка, к. 1, Южное Приуралье; 21 – Пятимары I, к. 6, п. 4, Южное Приуралье; 22, 25, 26 – Пазырык, курганы 3, 4, 5, Алтай; 23 – Куйлут-Хем, Тува; 24 – Туэкта, к. 2, Алтай; 27, 29–31 – Минусинская котловина Южная Сибирь; 28 – Чинге, Тува; 32 – Ордос (?), Северо-Западный Китай. 1–32 – по: (Королькова, 2006. Табл. 2: 2–5, 8, 11–17, 21–27; 3: 1, 3–5, 7, 11, 12: 4: 7, 12; 5: 1–9, 11, 13, 14, 17–21; 6: 2–4, 6–9; 7: 4; 8: 1).



Рис. 2.

Изображение антилоп и кабанов из Южного Урала и восточные аналогии к ним (Переводчикова, Таиров, 2010, с. 204, рис. 2).

1–4, 22 – Филипповка, курган 1, Южное Приуралье; 5, 7, 9 – Синтас I, Южное Приуралье (5, 9 – курган 1, погребение 3; 7 – курган 2); 6 – Бесоба, курган 5, Южное Приуралье; 8 – бывшая Тургайская обл., курган (1901), Южное Зауралье; 10 – коллекция Уварова, Алтай; 11 – Юстыд XII, курган 21, Алтай; 12, 25 – резьба на саркофаге-колоде, Башадар, курган 2, Алтай; 13 – Туэкта, курган 1, Алтай; 14 – Минусинская котловина, Южная Сибирь; 15, 18–20 – Пазырык, курганы 3 и 5, Алтай; 16, 17 – коллекция Фролова, Алтай; 21 – Уландрык III, курган 4, Алтай; 23 – Чиликты, курган 5, Восточный Казахстан; 24 – наскальное изображение, аул Тамураши, Восточный Казахстан; 26 – Тасмола V, курган 3, Центральный Казахстан; 27 – Аржан, Тува;

1–3, 5–27 – по: (Королькова, 2006. Табл. 10: 1, 2, 4–7; 13: 5–10, 12–16, 18–21; 14: 1–16, 18, 19); 4 – по: (Пшеничнюк, 2006. Рис. 12: 3)

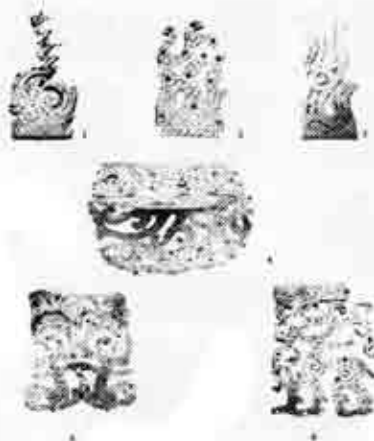


Рис.3.

Золотые оковки из I Филипповского кургана (по: The Golden Deer...)
1 - №33, 2 - № 39, 3 - № 31, 4 - № 25, 5 - № 34, 6 - № 28.

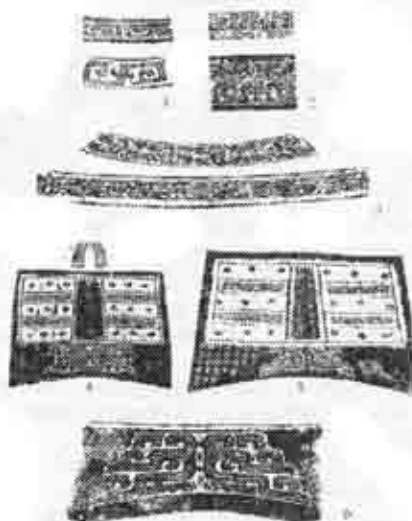


Рис.4.

Образцы китайских орнаментов: 1, 2 - Chang Kwang-chih, 1977. - P. 373, Fig. 178;
3 - Rawson J., 1990. - P. 122, fig. 175; 4 - Rawson J., 1990, v.A. - P. 119, fig. 169;
5 - Rawson J., 1990, v. B. - P.330, fig.29; 6 - Rawson J., 1990, v. A. - P. 119, fig.170.

Триколенко О. В., Триколенко С. Т.

**Изображения на драгоценной торевтике из кургана
Солоха и пластине из села Михайловка; их связь
с композициями на античных саркофагах из Сидона**

В течение 1912-1913 гг. профессор Санкт-Петербургского университета Н. И. Веселовский исследовал огромный курган, который возвышался в урочище Солоха на полдороги между сс. Большая Знаменка и Верхний Рогачик (ныне – Запорожская обл.). В юго-западном секторе кургана исследователь открыл боковое погребение, которое осталось неразграбленным. Умершего снарядили большим набором драгоценностей. Часть их положили в погребальной камере, другую – в специальном тайнике, устроенном в стене. Находки датируют IV ст. до н. э.¹

Серебряная с позолотой чаша

Изображения, составившие композицию на чаше из кургана Солоха, сделаны на основе двух источников – рельефов каменных саркофагов из Сидона: саркофага сатрапа ок. 440-430 гг. до н. э.² и «Саркофага Александра» ок. 330-320 гг. до н. э.³, которые, в свою очередь, связаны последовательным заимствованием художественных элементов.

Большой роскошный саркофаг с царского некрополя Сидона – «Саркофаг Александра» – сделан из мрамора в форме греческого храма и богато декорирован⁴. Все его стороны: длинные боковые, короткие торцевые с двумя небольшими треугольниками фронтонов над ними, заполнены динамичными, многофигурными композициями в очень высоком рельефе – горельефе, на котором довольно много даже отдельных выступающих деталей. Горельефы повествуют о героических событиях из жизни Александра Македонского и его сподвижников. На длинных сторонах – сцены охоты на льва и оленя и боя с персами (рис. 1, 2)⁵. На коротких сторонах также эпизоды боев с персами и охоты (рис. 3, 4)⁶. В целом, сюжеты и трактовка рельефов сцен охоты и боев очень сходны, охотники тоже выглядят как воины; у них похожи движения и пластика, а отчасти и одежды со снаряжением. В сцене охоты на длинной стороне восемь фигур, из них три всадника. Большая сцена

боя наиболее насыщена, накалена, в ней наибольшее количество фигур – восемнадцать. Они закомпонованы по всей плоскости в различных, часто сложных движениях: верховые, пешие, коленопреклоненные, лежащие поверженные. Рельефы раскрашены, цвета неплохо сохранились. Угадываются небольшие мраморные утраченные детали и несохранившиеся металлические, в основном оружие.

Крайне важно то, что с саркофага сатрапа для «Саркофага Александра» была заимствована композиционная схема – первый, из получающих конкретное воплощение, и один из важнейших этапов работы. Рассмотрим композицию длинной стороны саркофага сатрапа со сценой охоты (рис. 5)⁷. Ввиду значительной удлиненности изобразительной плоскости – она фризовая, с определенными акцентами. Три охотника верхом на конях: двое в центре целятся оружием типа копий или дротиков (у одной фигуры видно край древка, у другой не сохранилось) в лвицу, один, слева, подскочил на коне к опустившейся на согнутые ноги лани; и еще один, справа, показан упавшим и увлекаемым скачущим конем. В целом она сюжетно и композиционно является триптихом с кульминацией в центре и дополняющими фрагментами по бокам. Также, формально, по массам⁸, ее можно рассматривать как состоящую из двух половин, каждая из которых складывается еще из двух «модулей», где во всем формате их четыре – по фигурам коней с людьми. Все кони изображены сбоку. Если закрыть крайнюю справа фигуру коня, уносящего всадника, станет совершенно очевидно, что эта оставшаяся трехчастная композиция была взята для композиции сцены боя на длинной стороне «Саркофага Александра». И хотя ее составляющие не точно перенесены, а доработаны творчески, – композиционные, рисуночные характеристики явно производны. Видно, что именно эти три конные фигуры по схеме, как вехи, обозначают центр, левый и правый края. Сообразно формату промежутки между ними растянулись, а в соответствии с темой был изменен сюжет – убраны фигуры животных. Автор сделал общехудожественные наращивания: привнес динамику, экспрессию, значительно заполнил формат – к узловым добавил еще по конной фигуре чуть глубже в плане, поместил много пеших воинов в различных сложных движениях, внизу расположил лежащих убитых; разработал все произведение в цвете, акцентируя красный.

Целиком та же композиция саркофага сатрапа из Сидона взята за основу и для сцены охоты на длинной стороне «Саркофага Александра».

Здесь тоже усилена динамика, экспрессия, более наполнен формат. Она трансформирована в сторону сжатия, чуть смещена вправо и занимает всю большую часть основного места за исключением зеркально однотипных (кроме рук) замыкающих фигур с боков: слева – «разгоняющей» движение в соединении с тоже добавленной пешей фигурой, и справа – «останавливающей». А также еще схематично вторящих трехчастности пеших охотников в энергичных движениях⁹. Увеличен, набран массивнее центр – вместо львицы (или пантеры) в центре поставлены грозный лев и за ним – замахивающийся на него пеший охотник. Так композиция уже не разделяется пополам, а наоборот стягивается. Убрана лань – приблизительно на ее месте показана бегущая собака. На всех охотниках эффектно развиваются плащи.

Переходя к рассмотрению отдельных образов, видим, что фигура правителя положена в основу такой же ключевой фигуры, расположенной почти в том же месте – чуть левее середины, – конного охотника атакующего льва. Лев напал на его коня, вцепившись когтями левой лапы в правую лопатку.

Интересно как преобразована фигура коня, сбросившего всадника и уносящегося галопом. Она на том же месте – на правом краю. Здесь это олень. Он, естественно, меньшего размера, но в таком же движении и почти не отличается по силуэту. Прототип этого оленя, непосредственно в виде оленя, можно увидеть на рельефе храма Аполлона в Бассах ок. 430-420 гг. до н. э. На фрагменте «Колесница Аполлона и Артемиды» боги показаны едущими на колеснице, запряженной двумя оленями¹⁰. Они так же движутся слева направо. У фигур оленя саркофага и оленя, расположенного на переднем плане рельефа храма, такой же относительный размер, у них одинаково приподнята передняя часть тела и совпадают движения туловищ с передними ногами. В целом, у них весьма «лошадиные» тела. Понятно как были доработаны отличающиеся части: чтобы показать быстрый бег – задние ноги отведены назад, как у коня на саркофаге, но так, что при этом туловище осталось на той же высоте, а также, поскольку нужно было передать движение охотника, схватившего оленя за рога, у него загнута назад верхняя часть шеи и запрокинута голова. У оленя саркофага большие рога.

Художественные почерки авторов саркофагов различны, но следование найденным решениям, использование конкретных композиционных элементов все же очевидно. При этом особо хотим отметить, что это преемственность, ставшая базой для развития¹¹.

На чаше из кургана Солоха выявляются уже одновременные заимствования с обоих этих саркофагов. На ее сторонах изображены почти однотипные сцены охоты: два конных охотника нападают на льва и два конных охотника нападают на львицу (рис. 6)¹². И по сюжету, и по композиционной схеме эти сцены охоты на чаше являются заимствованием центра композиций на саркофагах: конные охотники с противоположных сторон атакуют кошачьего хищника. Такой выбор удачно соотнесен с форматами изобразительных плоскостей. В образах охотников очевидно сходство с всадниками и саркофага сатрапа и «Саркофага Александра». Показаны молодые знатные юноши. Однако проведены значительные доработки, адаптация. Изменен этнический тип – он явно скифский – надета скифская одежда. Такие трансформации не сложны для профессионалов. У охотников перед львом и львицей – копья, еще у двоих – маленькие скифские луки, которые воспринимаются как характерное и показательное в художественном плане снаряжение скифов, поскольку это оружие слабовато для охоты на львов. Сомнительно чтобы такая охота могла происходить в Скифии. Сюжет, считавшийся несомненно царским, аристократическим, возвеличивающим, скорее всего перенесен вместе с основой художественного воплощения.

По общему настроению и несколько разреженной заполненности формата, расположению действия практически на одном плане и отсутствию пеших фигур, изображения на чаше близки изображениям на саркофаге сатрапа из Сидона. Есть сходство в общих движениях коней и всадников, и в деталях: как быстрота скачущих коней показана отведенными назад задними ногами, как стилизованы конские хвосты и т. д.¹³.

Далее тоже, и в общем, и в деталях, просматривается сходство с изображениями на «Саркофаге Александра». Здесь видится уже больше прямых заимствований, очень похожи: сюжет одной из сцен – охота на льва, движения и стилизация льва и львицы на чаше и льва на саркофаге с усилением центров их активными крупными фигурами, охотничьи собаки. Весьма похожи в основе конные фигуры.

Фигура львицы, а это дофантазированное монстрическое животное – львица с козлиными рогами, – так же повернута справа налево, как и льва на саркофаге. Хотя она особенно выразительна множеством сосков, наполненных молоком, видно, что за основу была взята фигура льва саркофага. При этом фрагмент: задняя часть с лапами львицы, передние

ноги коня всадника, нога всадника на чаше, с фрагментом: задняя часть с лапами льва, передние ноги коня всадника, нога всадника в центральной части сцены охоты, изображенной на «Саркофаге Александра», совпадут почти полностью, если убрать небольшой промежуток за львицей – между нею и конем. На чаше конь чуть отодвинут, нет пешего охотника, стоящего за львом на саркофаге, а на его место изящно загнут вверх хвост львицы.

Этот конь, за львицей, выделяется среди всех конских фигур наибольшим сходством с несколькими типичными конями саркофагов и далее с их выдающимися архетипами, «кинематографичными» по восхитительно найденным движениям, прообразами – конями Парфенона; как «прямое цитирование» он даже стилистически отличается выраженной классичностью. Поэтому они смотрятся по-разному даже со всадником во фрагменте. Типически он такой же, как и конь на гребне тоже из кургана Солоха.

И львица, и лев показаны очень агрессивными, отчаянно сопротивляющимися – стоящими на задних лапах, а передними нападающими на охотников. Фигура льва, его передняя часть: то, как он, держа набок голову, перекусывает копьё, обнаруживает, кроме «Саркофага Александра», сходство с куда более древними памятниками. На сцене гигантомахии северного фриза сокровищницы сифнийцев в Дельфах ок. 525 г. до н. э.¹⁴ видим колесницу, запряженную двумя львами. Лев на переднем плане, похоже приподнявшись передней частью, держит лапами, и, наклонив голову набок, кусает воина. У него загнут вверх хвост, так же как у львицы на чаше. На этом памятнике уже присутствует такой же орнамент, как и на саркофагах сатрапа и «Александра».

Фигуры коня, которого зацепил лев, и коня, на которого бросается рогатая львица, отличаются от всех фигур коней обоих саркофагов поворотом головы. Кони, показанные сбоку с так же отвернутыми чуть назад головами, изображены (зеркально по отношению к коню напротив льва чаши)¹⁵ на сцене охоты на льва ликийского саркофага тоже из Сидона IV ст. до н. э. (рис. 7)¹⁶. Особенно похож этим движением головы и передних ног ближний конь квадриги, под копыта коней которой загнан преследуемый лев.

Небольшие собаки, в изгибе вытягивающие передние лапы, взяты с «Саркофага Александра». Три такие собаки на саркофаге показаны бегущими слева направо. Две на длинной стороне – слева, одна на

короткой — тоже слева. На чаше одна собака показана в таком же движении и очень похожа на них. Такая же собака гонится за зайцем и на пекторали из кургана Толстая Могила (если смотреть на пектораль, то в правой части). Другая такая собака с солошской чаши, направленная справа налево, довольно похожа на собаку в правой части саркофага, тоже бегущую справа налево. Собака саркофага показана кусающей льва за заднюю лапу. У собаки на чаше изменено движение головы — она боязливо смотрит на хищника; в поджатых движениях — опаска. Ее длинноватый хвост подогнут сходно с хвостами больших кошек на саркофаге.

Все они являются борзовидными ловчими собаками. Средиземноморье, вероятно, можно считать одним из древних очагов травли диких зверей верхом на лошадях с борзыми собаками. В искусстве Древней Греции очень похожую собаку видим еще на амфоре Эксекия «Ахилл и Аякс за игрой в шашки» (деталь Полидевк и Леда), из Вульчи, Этрурия. 540-530 гг. до н. э.¹⁷ Эти собаки очень напоминают некоторых современных борзых собак даже поведением. Замечательно такие собаки показаны в скульптурных произведениях, которые связывают с именем Скопаса. Для собак на «Саркофаге Александра» видна нить художественного отбора сходного с собакой на надгробии юноши с реки Илиссос ок. 340 г. до н. э.¹⁸ На чаше изображены еще две, совершенно отличные от них, большие собаки. Это мощные догообразные собаки азиатского типа (подобных им разводили, в частности, в Месопотамии)¹⁹.

Золотой гребень

Крупный (высота 12,3, ширина 10,2 см, вес 294,1 г) золотой гребень был найден справа от головы царя. О мужской принадлежности гребня свидетельствует также сюжетная сторона его скульптурной композиции (рис. 8, 9)²⁰. Над девятнадцатью четырехгранными зубцами гребня помещен горизонтальный фриз с пятью фигурками лежащих львов. На нем расположена скульптурная группа — сцена боя трех воинов, без сомнения скифов; у них скифский этнический тип, они одеты и снаряжены по-скифски. В центре композиции — всадник в панцире и шлеме. Он целится копьем и направляет коня на спешившегося противника, конь которого пал. Его враг, прикрываясь щитом, нападает на него, выхватив кинжал. На подмогу всаднику спешит пеший воин тоже со щитом в левой руке и кинжалом в правой. Скульптура изготовлена уплощенно.

В ходе изучения влияния древнегреческого искусства классического и эллинистического периодов на произведения эллино-скифской торевтики нами были замечены многочисленные признаки сходства, неоспоримо указывающие на происхождение изображений на скифском золотом гребне из кургана Солоха от изображений на саркофаге из Сидона, широко известном под названием «Саркофаг Александра»²¹.

Есть основания считать, что именно горельефы этого саркофага были взяты за основу при работе над скульптурной группой солошского гребня. На саркофаге и гребне похожи целые композиционные узлы, а не только отдельные фигуры людей и коней и детали. Но прежде всего подобны композиционная динамика, ритмы, насыщенность форматов, уравновешенность масс, общее настроение произведений, а также своеобразная фронтонность центральной части фризового рельефа со сценой охоты и сцен боя торцевой части. При сравнении этих памятников производным и в определенном направлении художественно доработанным видится солошский гребень. Очевидно, художник отшлифовывал композицию, дорабатывал ее и отдельные узлы и детали применительно к ювелирному изделию. Поскольку гребень двусторонний, некоторые соответствия есть с одной стороны, а другие – с другой. Часто именно при рассмотрении определенных узлов с одной и потом с другой стороны становится видно, как они монтировались, комбинировались.

Какими же конкретными наработками воспользовался мастер солошского гребня? Сразу заметно, что очень похожи двухфигурные фрагменты с фигурами охотника верхом на коне и обнаженного пешего охотника в левой части сцены охоты на саркофаге и фигурами всадника и пешего воина, который выступает на его стороне, на гребне. На обоих произведениях почти идентичны композиционно-рисуночные основы этой связки всадник – пеший воин: почти совпадают фигуры коней, схемы движений людей – их развороты, наклоны, изгибы и др. Одинаково и их взаимодействие: пеший спешит на подмогу всаднику. Одну важную деталь можно легко домыслить на основании имеющихся деталей. А именно, хотя на саркофаге у пешего охотника не сохранилась голова, ее разворот безошибочно угадывается по движению фигуры. При таком четко читающемся каркасе изменены только одежда и некоторые детали. На солошском гребне пеший воин одет. Вместо красного плаща-хламиды, который на саркофаге обернут вокруг его дугообразной левой

руки и свисает через локоть, на гребне, повыше – за плечом и нижней частью лица появился щит, который виден с внутренней стороны. Рука же согнута в локте так, что предплечье с кистью пошло вверх. На фоне щита акцентировалась важная и выразительная деталь – рука, которая его держит. Видно и откуда взят этот узел со щитом, а также составлен другой пеший воин. Обращает на себя внимание малоприметная поначалу фигура македонского пехотинца в защитном военном снаряжении и, как угадывается, с коротким мечом, стиснутым в опущенной для удара снизу правой руке, на одном из фронтонов, показанная в таком же энергичном выпаде к центру с разворотом. Становится понятно, как автор разрабатывал боковые фигуры пеших воинов солошского гребня. Дело в том, что они созданы, по сути, по принципу художественной одинаковости. Их силуэты почти симметричны, и в одинаковых поворотах они различаются только деталями внешности, одежды и военного снаряжения. Для того чтобы показать обоих пеших воинов развернутыми грудью, автор взял за основу одну фигуру и дополнил ее, сверяясь с еще одной фигурой, подобной по движению и подходящей по действию. Воины в развороте со спины делались в привязке к этой усредненной фигуре. Противник всадника со спины сделан на основании одной из центральных и выразительных фигур большой сцены боя – пехотинца, облаченного так же, как и воин с фронта, да и на рельефе выглядящего, за исключением движения правой руки, как он же, только со спины. Это наверняка гипаспист или воин из отряда царской охраны, агемы. Он в панцире поверх хитона, шлеме фракийского типа с верхней частью, выполненной в форме фригийского колпака, и нащечниками в виде бороды и усов, с аргивским щитом²². С пешей фигурой гребня очень похоже его движение торса с разворотом плеч и головы и бедер с выпадом левой ногой вперед. На нем кажутся знакомыми детали снаряжения: шлем, панцирь, линия пояса, пятно ножен меча, их наклон. Так же похоже показано снаряжение на фигурах воина с фронта и скифа, развернутых грудью: шлем, панцирь, линия пояса, домысливаемая линия меча. Хотя правая рука македонского воина, развернутого спиной, занесена для удара иначе, важно, в частности, то, как он прикрывает округлым краем большого щита часть лица. Этот узел идентичен соответствующему узлу на фигуре гребня, и определенно сопоставим с таким же на другой пешей фигуре гребня. По тому, как воин на сцене боя саркофага удерживает щит, легко

домысливается движение руки с его внутренней стороны – видно, что этот узел точно стыкуется с аналогичным на фигуре воина, развернутого грудью с фронтона со сценой боя, – несомненно, это движение взято именно отсюда для фигур обоих пеших воинов гребня. После детального рассмотрения становится заметно, насколько хорошо исходные три фигуры составимы в одну и как доработано общее движение. При всей производности общее движение, пластика обобщенной фигуры стали несколько иными: чуть иначе сместился центр тяжести, устойчивее и пружинистее стали движения ног, правая рука с кинжалом подогнута чуть сильнее, и выглядит более напряженной, левая рука со щитом пошла немного выше, оправдано, поскольку скифские щиты меньше и легче.

В связи с различными аспектами исключительно интересна центральная фигура гребня. Она тоже составлена. За основу взят охотник верхом на коне, изображенный перед пешим в левой части рельефа со сценой охоты саркофага. Полностью совпадает движение коня и схема движения всадника, за исключением правой руки. Фигура всадника со спины проработана по фигурам конного охотника за львом (на рельефе справа от него) и крайней справа конной фигуре со сцены боя. Кони всадника на гребне и охотника за львом на саркофаге настолько подобны, что, очевидно: именно этот конь почти повторен в обобщенной фигуре коня гребня. (В целом же, на всех рельефах саркофага девять однотипных с солохским коней – шесть изображены развернутыми в одну сторону, на четырех из них довольно однотипные всадники развернутые грудью, три – в другую, на двух однотипные всадники развернутые спиной. Высокохудожественно такой знаковый тип движения коня был выработан на рельефах зофорного фриза Парфенона («Всадники», «Юноша, ведущий коня» V ст. до н. э.)²³, а схематично еще ранее (например, килик Эпиктета «Всадник», роспись внутренней части, ок. 520 г. до н. э.)²⁴, и довольно часто повторялся, цитировался (Ликийский саркофаг с царского некрополя в Сидоне IV ст. до н. э. со сценами охоты на льва и на кабана²⁵ и др.). Поскольку обе исходные фигуры всадников почти калькируются, некоторые детали привнесены с одной на другую и собирательно на фигуру гребня. Например, всадника солохского гребня можно увидеть в крайнем справа всаднике (возможно, это тетрарх фессалийской конницы) со сцены боя. Очевидно сходство узлов: посадка фигуры с разворотом плеч, немного наклоненная голова в шлеме с правой рукой за ней, линия края льняного панциря на торсе, общее

движение руки держащей копье. Но при дальнейшем рассмотрении становится ясно, что шлем «надет» на верхового охотника за львом: такое же положение руки относительно головы, так же проходит древко копья, даже во внешности просматриваются некоторые черты сходства. Замечается и то, что на македонском всаднике беотийский шлем с серебряным венком, а на скифском – коринфский, хотя их динамические рисующие линии и объемы очень похожи, потому, что коринфский шлем скифа сдвинут назад нащечными пластинами на лоб. Поскольку очевиден исток такой поднятой руки, то проясняется и ситуация с ее передачей со стороны груди. Этот узел сделан на основе плечевого пояса с правой рукой крайней слева фигуры всадника со сцены боя; с той только разницей, что рука от локтя больше согнута и ладонь, сжимающая древко копья, подведена ближе к голове. На гребне рука выглядит немного непропорциональной, непластичной и искусственно втиснутой в композицию. Плащ всадника заменен широким овальным скифским щитом, прикрывающим верхнюю часть спины.

При рассмотрении конников выявляются увязки еще более важные, чем установление формального сходства. На крайнюю слева фигуру всадника со сцены охоты и на крайнюю слева фигуру всадника со сцены боя следует обратить особое внимание. Это сам царь Александр Македонский, который на одном рельефном фризе приближается ко льву – похоже, выбирая момент для нападения, а на другом возглавляет атаку конницы; здесь он изображен уже в львином шлеме. В этих фрагментах просматривается след к другим произведениям искусства античности. В изображении выдающегося военачальника очевидна параллель с его конным портретом в картине «Битва Александра с Дарием» Филоксена, известной по мозаичному повтору²⁶. Большая мозаика II ст. до н. э. расположена в экседре между первым и вторым перистилями в доме Фавна в Помпеях²⁷. На этой сложной батальной многофигурной экспрессивной композиции фигура Александра верхом на коне тоже крайняя слева (из числа главных действующих лиц) и показана она в таком же движении, как на саркофаге в сцене охоты. Хотя фигура на мозаике сохранилась не полностью (торс Александра вместе с головой и шеей коня, а также за разрушенной частью, передние ноги коня), однако и по этим фрагментам видно, что на саркофаге движения коня и всадника точно такие же. За исключением одежды и некоторых малосущественных деталей, фигуры Александра Македонского верхом

на коне на мозаике «Битва Александра с Дарием» и на сцене охоты на саркофаге идентичны. Фигура царя в сцене боя почти повторяет его фигуру в сцене охоты, хотя здесь торс чуть откинут в седле и правая рука занесена вверх и отведена назад для удара копьем сверху. Однако, на явную связь памятков вместе с ними, и даже еще убедительнее, указывает тоже двухфигурный фрагмент. Особо примечательно то, что конь всадника перед царем тоже показан падающим вперед почти так, как и на мозаике. Таким образом, эти композиционные узлы подобны настолько, что это не может быть простым совпадением. Подобны и сюжетные завязки фрагментов. На мозаике македонский царь Александр, пробиваясь через окружение персидского царя Дария III, поражает длинным копьем персидского всадника, очевидно знатного, который силясь удержать равновесие на тяжелораненом, с подломившимися передними ногами, коне, инстинктивно вытянулся и схватился за древко. Именно к этому событию обращен исполненный ужаса Дарий. Его возничий уже погоняет коней, чтобы пуститься в бегство. На рельефах саркофага такие детали, как копья, луки со стрелами и пр., не сохранились, и сцена не сразу понятна, но тоже видно, что Александр Македонский замахнулся на персидского воина перед собой. Даже характер отличий – симметричный, в сравнении с мозаикой, изгиб перса с таким же паническим беспомощным движением руки – только подтверждает связь этих произведений.

На повторе композиция картинна, рисунок фигур живописен и даже не совсем техничен для монументального произведения, такого как мозаика – они показаны в основном на двух планах в разных движениях и ракурсах, действия разворачиваются в нескольких направлениях. Композиции на саркофаге монументальны, специально разработаны для горельефа – действия большого количества хорошо читабельных, часто близких к профильным с развернутыми плечами, фигур, происходят почти в одной плоскости и довольно нарочиты, показательны. Четко просматриваются силуэты, проработаны детали. В частности, на мозаике ноги рухнувшего под персидским воином коня подогнуты для придания сцене экспрессии, а на рельефе продумано выложены на переднем плане. У мозаики единый композиционный центр, а на фризовой композиции рельефа поединок Александра с персидским воином является одним из эпизодов, очень подходящим для скульптуры технически. Движения обоих противников автор сделал задающими

тон всей фризовой композиции, развивающими стремительные увлекающие ритмы и повествование слева направо, для этого и лучшего пластического эффекта фигуру перса «повернул» из фронтальной, чуть ракурсной, в винтообразную, более профильную.

В мозаичной картине мы видим выброс ярких впечатлений, экспрессию, импульсивность, разнотемпность. В саркофаге же, при всей динамике, композиционное пространство просчитано по насыщенности, художественно упорядочено, в движениях просматриваются привнесенные доминирующие ритмы, своеобразная системность. Такой ход художественной работы по методике, как правило, означает последующий этап. По художественным особенностям нам представляется предпочтительным предположение, что саркофаг был сделан позднее, чем написана картина Филоксена. Хотя на основании повтора, к тому же выполненного в другой технике и сохранившегося в некоторых частях лишь фрагментально, судить об этом крайне сложно. Как работал художник возможно было бы определить непосредственно по оригиналу. Картина Филоксена и саркофаг были близки во времени, и, учитывая их трудоемкость, а соответственно длительность выполнения, можно также предполагать, что часть работ могла вестись одновременно.

Интересно, что на мозаике (а значит, вероятно, так было и на картине Филоксена), Александр Македонский изображен в защитном панцире, несколько подобном изображенному на всаднике солошского гребня. Между золотым гребнем из кургана Солоха, саркофагом Александра, картиной «Битва Александра с Дарием» Филоксена несомненно есть связь.

Известно о существовании в древности других, замечательных, и тематически близких произведений изобразительного искусства, в которых могли разрабатываться характерные и выразительные образы, движения. О синтезе скульптуры и живописи, в частности, в роскошном царском погребальном инвентаре свидетельствует описание Флавием Аррианом похоронной процессии Александра Македонского, двигавшейся по улицам Александрии, в котором он упоминает четыре картины, висевшие внутри золотого паланкина над саркофагом. На одной из них был изображен отряд кавалерии, совершающий маневр во время сражения – возможно излюбленный сюжет царя Александра, выдающегося военачальника, кавалерийского командира.

Углубляясь в предысторию саркофага, вопрос о его авторстве – возможно династии скульпторов или школе, – особо хотим отметить надгробие Дексилея 394 г. до н. э. с некрополя Керамика в Афинах (рис. 10)²⁸. Художественная преемственность этих произведений очевидна. Композиция и образное решение надгробия явно наследуемы позднее в произведениях, посвященных Александру Македонскому²⁹. Общее улавливается даже в уверенных спокойно-гордых выражениях лиц, налете отрешенности, так свойственном изображениям умерших на древнегреческих надгробных стелах. Именно фигура всадника с этой стелы довольно точно повторена в фигурах царя Александра на картине и на саркофаге. Особенно много общего выявляется при сравнении надгробия с центральным двухфигурным фрагментом торцевой стороны саркофага со сценой боя. В значительной мере совпадают: сюжет – всадник поражает копьем лежащего противника, движения коня и всадника, расположение ног поверженного за ногой коня, ритмы развивающегося плаща всадника, детали конской фигуры – мышечные узлы, голова, ноги, складки шеи, хвост.

На надгробии очень эффектно, возвышенно показан традиционный удар копьём сверху. В последующих произведениях изображен этот удар и удар от пояса. Хотя в натуре такая смена положения повлекла бы за собой заметнее иную напряженность анатомических узлов и, соответственно, пластику, в художественных воплощениях видна нивелировка различий.

Однако все эти соединения фигур, фигуры, их фрагменты, детали все же не являются истоками общего композиционного решения фигуративной сцены гребня, хотя на определенные его линии они указывают. Становится понятно, что его отправную точку следует искать в композиционных узлах всех изображений на саркофаге. Общий формат композиции просматривается в центральных частях фронтонов и одной из подфронтонных плоскостей торцевых сторон со сценами боя. Здесь же есть группы: всадник в центре и пешие воины с боков, подобные по смыслу и динамике движения пеших воинов со щитами. Почти точную схему композиции солохского гребня можно представить, если объединить фигуры всадника со сцены боя торцевой стороны и двух пеших воинов со щитами, изображенных в энергичных выпадах к центру, на фронте над ней. На саркофаге и гребне сходны соразмерности пеших и конных воинов.

Хотя на рельефах саркофага нет изображения лежащего на спине убитого коня, композиционно-смысловую аналогию можно увидеть в лежащих фигурах павших воинов на сцене боя. Подобным же образом в художественном наследии Древней Греции отыскался его прототип в виде тела охотничьего пса, смертельно раненого вепрем, показанного в профиль лежащим на спине с запрокинутой головой и скорченными лапами, со сцены «Охота на каледонского вепря» на кратере («Ваза Франсуа») из Кьюзи Клития (рописи) и Эрготима, второй четверти VI ст. до н. э.³⁰ Собака большая, похожи даже морды и силуэты животных. Поскольку памятники довольно отдалены во времени, совершенно ясно, что существовали боковые и промежуточные звенья, вероятно, в том числе и скульптурные произведения, через которые была донесена эта художественная схема, изображающая умирающего или мертвого животного. Очевидно, она тоже была наработанной и по содержанию, и по форме.

Передача движений животных в высоком искусстве Древнего мира безупречна. В частности, актеры украинского конного театра показали нам, что дрессированные кони могут лежать на спине, приняв такую же позу, как тяжелораненый конь на гребне. Она не только выразительна, но и физиологична для коня.

Не могут быть случайными и такие совпадения в небольших деталях, как стилизация конских хвостов: такие же, как на гребне, изгибы хвоста с рисующими линиями прядей волос у коня со сцены боя торцевой части саркофага.

При ретроспекции методики у древнегреческого художника прослеживается такой же порядок ведения работы, какой мог бы быть и у современного художника академической школы: выбор сюжета, работа над композицией, проработка основных узлов, фигур, деталей. Как видим, сходство произведений, следование одного другому есть на всех этапах.

В саркофаге и гребне применен одинаковый «сценографический» ход, заметный при рассмотрении «костюмов»: поединок разворачивается между действующими лицами в греческой и иранотипной (персидской, скифской) одежде со снаряжением и оружием. Хотя в гребне греческие элементы только «вписаны» в соответствии с их бытованием у скифов. Всадник тяготеет к эллинскому типу частью очень ценного снаряжения, да и чертами внешности (возможно смешанное происхождение или все-таки художественное отображение).

Чрезвычайно важно и то, что в общем скульптурном декоре саркофага находится мотив использованный мастером гребня для изображения фриза с фигурками лежащих львов. Четыре очень похожие фигуры лежащих львов расположены у краев крышки саркофага в качестве акротериев – фигур фронтона.

Поскольку для профессиональных художников³¹ совершенно очевиден ход от изображений на картине и саркофаге к изображениям на гребне, возникают вопросы относительно этических аспектов, предположения об авторстве, вероятной датировке гребня и соответственно отчасти комплекса кургана Солоха.

Несмотря на производный характер гребня, он является шедевром ювелирного искусства, работой выдающегося мастера, чей профессиональный уровень не ниже уровня мастера, сотворившего саркофаг. Скульптурная группа гребня отличается исключительной композиционной стройностью и уравновешенностью. Вместе с тем, жесткая схема с элементами симметрии и зеркальности сторон совершенно ненавязчива. В соответствии с сюжетом развивается действие. Грамотно проведен художественный отбор – взяты очень характерные, знаковые движения. Сцена великолепно прорисована. Автор мастерски доработал движения фигур, «одел» их. Двусторонность вещи создает своеобразный эффект вращения, усиливает динамику, буквально оживляет сцену. Так скомпоновать, отобрать, использовать, в чем-то обобщить имеющийся материал мог только очень сильный художник, много работающий с натуры. Перенос на другое произведение уже выработанных, узнаваемых, эффектных движений выглядит как своеобразное цитирование, запечатлевает удачно найденные мотивы, которые становятся художественными отпечатками эпохи.

Вне всяких сомнений совершенное владение автором гребня ювелирным ремеслом. В частности, средствами композиции он замкнул и усилил внешний край: выведенные на уровень груди и плечевого пояса щиты объединяют верх, нет висячих деталей, которые в ювелирных изделиях не технологичны и не практичны. Введены почти незаметные диспропорции: чуть уменьшены кони, что совпадает с описанием скифских коней, человеческие фигуры набраны массивными, коренастыми, как кинжалы выглядят, возможно, короткие скифские мечи. На пешей фигуре знатного скифа, просматривается

несоответствие клинка у него в руках и более длинных ножен. Вещь безукоризненно исполнена технически.

Понятна и образная параллель. Подражание Александру Македонскому – одному из выдающихся правителей-военачальников древности, – соответствовало скифскому духу героики.

Следует также отметить, что автор вероятнее всего работал над скульптурной группой гребня, буквально видя перед собой рельефы саркофага. Перенос изображений на основу для рисунка – папирус и др. и работа уже с них, – таких возможностей не дали бы; в рисуночно-пространственном прочтении задействованы ведь почти все композиции саркофага. Невозможно и такое воспроизведение по памяти, даже самим автором. (Подобными методами мастер саркофага мог прорисовывать фрагменты картины Филоксена. Это допустимо.) Следовательно, творческая часть гребня³² могла быть сделана там же, где делался или находился какое-то время саркофаг. При этом особенно важно явное знание автором и мастерская передача типажей, одежды, оружия, защитного снаряжения скифов, скифских тактических приемов. В частности, греческие шлемы бытовали у скифов, но шлем без нащечных пластин, приближенный к аттическому (или фракийскому, по некоторым определениям) типу, у пешего скифа на гребне выглядит адаптированным, очертания несколько сглажены и напоминают традиционную шапку. Тонко проработаны детали ножен меча. У конного знатного скифа и его пособника показаны гориты, тоже детально сделанные; у всех сражающихся – разного типа скифские щиты. Одеждой и снаряжением выделены социальные отличия. Во внешности каждого участника военной стычки автор подчеркнул индивидуальные черты, вероятно, добившись сходства. Художник, возможно, бывал в Скифии, греческих полисах Северного Причерноморья. Он мог быть каким-то образом вовлечен в исторические перипетии, торгово-культурные контакты времен царствования Александра Македонского, возможно, еще и Филиппа Македонского, а также послеалександровского времени. Либо же здесь просматриваются визиты скифов в эллинические центры³³.

Так возможно ли, что саркофаг и гребень делал один художник? Сравнивая эти произведения, все-таки так не скажешь. Творческий почерк автора гребня отличается, видится другая рука³⁴. Кроме того, работа над саркофагом, где на горельефах насчитывается пятьдесят только человеческих фигур в сложных движениях, а еще кони, собаки,

дикие животные на которых охотятся, требовала много усилий и времени и, явно была не под силу одному человеку. Очевидно, над ним под руководством ведущего художника трудилась группа мастеров; и это просматривается. Известно, что при дворе Александра Македонского существовал значительный художественный центр, где творили: Апеллес, Филоксен, Лисипп, Леохар, художники их круга, ученики, среди которых, возможно, были родственники. Апеллес, Лисипп и Леохар, как известно, создали портреты Александра. Лисипп, в частности, обращался к созданию камерных по размеру статуэток для частного созерцания; такова любимая царем статуэтка сидящего Геракла. И что важно, он учитывал различные точки зрения, чередованием аспектов достигая ощущения живой смены движений и состояний³⁵. Пространственность восприятия скульптур, интерес к колоссам и пластике малых форм могли перенимать скульпторы его круга. Мастер гребня мог быть одним из соавторов мастера саркофага, кем-то из учеников, последователей, и, возможно, продолжил часть своих же разработок.

Поскольку вероятнее всего гребень был сделан вскоре за саркофагом, то его можно и датировать приблизительно временем не ранее 330-320 гг. до н. э.

Серебряная обкладка горита

Казалось бы, совершенно незаметно особое сходство серебряной обкладки горита из кургана Солоха с «Саркофагом Александра»: ее действующие лица – типичные скифы, экспрессивно-заостренная и даже отличная от классической стилизация, диспропорции; давно в исторической науке бытуют версии относительно сюжета из истории Скифии³⁶. Но присмотримся повнимательнее (рис. 11)³⁷. Фигура юноши с мечом в правой руке смонтирована из трех однотипных фигур саркофага: крайней слева и второй справа, схватившей оленя за рога, со сцены охоты на длинной стороне, крайней слева со сцены боя на короткой стороне. И хотя фигура на горите, при сюжетной динамике, внутренне скована и тяжеловесна из-за смещения центра тяжести и распределения веса на обе ноги, безогласительно плоскости опоры у них почти совпадают: постановка ног, торса (отличается только угол наклона плечевого пояса) и посадка головы. Левая вытянутая рука юноши, которой он схватил противника за волосы, с плечами взята с фигуры охотника; правая, напряженно приопущенная с мечом – с фигуры

воина. Движение головы и ее открытость наиболее схоже с обнаженным охотником. С ним же совпадает и сюжетное движение сцены – хватание: кисть руки юноши так же взялась за волосы противника, как и кисть охотника – за рог оленя. Немного изменена и доработана одежда, показаны волосы. Все сомнения в монтаже отпадают при рассмотрении этой фигуры в увязке с другой.

Фигура его противника на падающем коне взята зеркально с фигуры персидского всадника тоже на коне, упавшем на передние ноги, со сцены боя на длинной стороне саркофага. Хотя полностью изменены ситуация и типаж – этот длинноволосый бородатый немолодой скиф не пытается закрыться от удара копьем всадника, нападающего сзади, а как-то танцующе-гротескно стаскиваемый с коня юношей, стоящим перед ним с мечом, да и непропорционально маленький конь значительно закрыт, – фрагменты совершенно определенно сопоставимы как один, сделанный на основании другого. Повторено действие: так же вперед падает конь, показанный сбоку; у него почти так же согнута ближняя к зрителю нога и протянута вперед дальняя, так же поникла голова. Перенята схема фигуры, наклоны, изгибы: торс с ногами, движение плечевого пояса с одной рукой над головой и второй подведенной к колену. Отличаются только: посадка и поворот головы – скиф будто без шеи и повернут профилем, движение руки от локтя – у скифа она согнута острым углом, он ухватился за меч, движение кисти руки над головой – он пытается отдернуть руку юноши, которой тот хватает его за волосы. Видимым отличием якобы является выведенная перед конем голень со стопой, которая на рельефе за конем. На самом деле это одинаковости: если мысленно, или в виде прорисовок, наложить схемы фигур – они почти совпадут.

За крупом падающего коня показан еще один пеший молодой скиф. Видна верхняя часть его тела, которая, за исключением локтя правой руки, схематично такая, как и у фигур охотников перед львом и за рогатой львицей на чаше. Он в таком же действии, с оружием, занесенным в правой руке; похоже проходит и клинок перед лицом.

О другой группе противников мы не можем высказаться столь уверенно. Но все же пластически опробованные движения узнаются. В частности, в фигуре молодого скифа, замахивающегося сагарисом, просматривается общее веяние такого памятника, как бронзовая скульптура Зевса (Посейдона (?)) ок. 470–450 гг. до н. э.³⁸, и конкретнее

видятся такие же схемы, как у фигур на кратере мастера Ниобид (композиция Полигнота, фрески в Афинах и Дельфах) приб. 460-450 гг. до н. э.³⁹ Фигура юноши, за исключением правой руки, почти совпадает с фигурой молодого мужчины в лавровом венке – бога Аполлона. Он стреляет из лука, держа его в вытянутой левой руке. Молодой скиф на горите так же держит в вытянутой руке продолговатый овальный щит, который к тому же по массе сходен с луком (рядом с которым еще плащ перевешен через локоть, примыкая по пятну), хотя развернут иначе. У обоих одинаковые, традиционные, в частности, для вазописи, профильные повороты голов, возле левого бедра висят колчаны: у обнаженного Аполлона – на перевязи через грудь, у скифа, который с обнаженным торсом, но в штанах, – вероятно на поясе. За мужской фигурой на кратере расположена женская – богиня Артемида, – держащая лук таким же образом, а правой рукой достающая стрелу из колчана, висящего за спиной. Именно с ней совпадает, за исключением кисти, правая рука скифа на горите (и плечевой пояс в целом).

Мы уже отмечали, что интересные, художественно выразительные движения ранее появляются в вазописи. Связываем это со значительно большей раскрепощенностью, живостью, отчасти набросочным характером, этого направления. К сожалению, за нею где-то может только угадываться недошедшая до нашего времени живопись; к которой это относится не в меньшей степени. А также важность цельного фронтального восприятия. Основательно, совершенно творческие находки прорабатывались и закреплялись в скульптуре. Далее уже «академические» скульптурные наработки опять, уже на новом уровне, использовались в вазописи. Мы можем это сравнить с практикой чередования набросков и этюдов с длительными академическими постановками в классическом художественном обучении. Такая методика наиболее эффективна, поскольку обеспечивает взаимодополнение динамики и цельного быстрого схватывания со статикой и длительной детальной проработкой.

Самой проблемной, выдающей мастера, является фигура бородатого всадника на коне перед нападающим пешим юношей. Этот персонаж понятен только при домысливании ситуации – он, по-сути, не нарисован сидящим на коне, – фигура помещена как-то отдельно, совершенно не увязана с конем; художникам видно, что таз человека входит в туловище коня. У всадника нелепое столбообразное положение туловища, нет

шеи – непропорционально большая голова втянута в плечи. Объяснение, которое напрашивается – по образцам мастер делал фигуру коня, а всадника, не имея подходящего образца, доделал самостоятельно.

Усматривается некая общность соразмерностей пропорций пеших фигур и всадников с греческими сценами кентавромахий и гигантомахий. Увязки параметров фигур в реалистической сцене весьма путаны и неточны.

С композициями саркофага улавливается схожесть настроений, эмоциональности и насыщенности. Однако художественный уровень не столь высок – образы гротескны, жестковаты, их пластика марионеточна. В образах побеждаемых есть что-то от карикатурных статуэток карликов. Видна неуклюжесть монтажа, плоскостность состыковок.

Для находок из Солохи кроме общности источника прослеживается и сходство между самими памятниками. По одинаковым схемам сделаны пары фигур: воин в центре гребня со стороны груди и правой руки с копьем и охотник перед львицей, воин в центре гребня со стороны спины, прикрытой щитом, и охотник перед львом. У них одинаково показаны копья. Заметим, что никто из них не целится ни в противника, ни в добычу – копье направлено значительно ниже. Это ситуативно оправдано в послуживших образцами: центральной сцене боя на торцевой стороне «Саркофага Александра», на надгробии Дексилея и памятниках, к которым в свою очередь восходит его художественное решение. Интересно, что на обкладке горита изображены две фантастические крылатые рогатые пантеры. Они типически такие же, как и известные скульптурные изображения, которые связывают со школой Лисиппа⁴⁰. У них головы такого же типа, как и у львицы на чаше.

Крайне интересен вопрос авторства гребня, чаши, обкладки горита. Мы считаем, что они сделаны разными мастерами, пребывавшими хотя бы какое-то время в одной художественной среде. Предполагаем, что они могли каким-то образом примыкать к кругу Лисиппа, для которого, в свою очередь, чувствуется отчасти преемственная сонаправленность с кругом Скопаса. Видятся различные почерки и различный уровень мастерства: от высококлассного в гребне и в среднем типичного для своего времени в чаше, и до недотягивающего до воплощения такого динамичного сюжета и имеющего черты народного примитива в обкладке горита. На примере этих изделий из одного комплекса, в таком же порядке, можно говорить о различной степени приближения к

греческим образцам, и прежде всего «Саркофагу Александра»: наиболее и непосредственно близок гребень, другие памятники чуть отдалены и эта составляющая их художественного истока несколько размыта возможным наличием дополнительных и промежуточных звеньев. В частности, на это указывает и зеркальное изображение падающего коня со всадником на обложке горита.

Поскольку во всех памятниках драгоценной тореvтики – чаше, гребне, обложке горита – очевидно следование, как образцу, «Саркофагу Александра», можно утверждать, что они были сделаны после него, и, соответственно, должны датироваться последней четвертью IV ст. до н. э.

Бронзовая пластина

Очень интересная находка свидетельствует о том, что выдающиеся произведения брались за образцы при изготовлении различной тореvтики – не только уникальных изделий из драгоценных металлов, но и более скромных предметов снаряжения.

В экспозиции Национального музея истории Украины находится бронзовая пластина от горита (колчана?) IV ст. до н. э. из села Михайловка Черкасской области (рис. 12)⁴¹. Техника ее изготовления – тиснение – предполагает серийность; и, учитывая относительную простоту материала, можно думать, что изделий этой серии могло быть довольно много – столько, сколько позволяла сделать матрица. Это тонкая пластина, вырезанная по форме так, что подходила к предмету, на котором была закреплена⁴². Вверху на ней отчерчена часть фризового типа с изображением охоты, по расположению которой и видно, что предмет-основа был длинным по вертикали.

Плохая сохранность не позволяет судить обо всей композиции, но в центре и справа различимы две фигуры людей с животными; слева домысливается фигура конника. Они сразу вызывают ассоциации с «Саркофагом Александра» – прежде всего со сценой охоты на его длинной стороне. Справа видим охотника левой рукой схватившего оленя за рога, а правой – замахивающегося на него. Этот фрагмент полностью взят с «Саркофага Александра», где эта сцена так же крайняя справа, за исключением замыкающей фигуры. Относительно нее на пластине ничего конкретного не удастся рассмотреть (можно усматривать только нечто напоминающее очертания колена).

Фигура охотника с оленем на саркофаге очень выразительна и характерна, но появляется она и не здесь. В таком же движении предстает

Эхелос, увозящий Басилу, на надгробном рельефе, из Фалирона близ Афин ок. 400 г. до н. э. Этот рельеф предшествует и сцене охоты на льва на колесницах ликийского саркофага. Еще ранее видим такую фигуру (и что особенно важно, в таком же действии в увязке) в сцене борьбы лапифа и кентавра на метопах № 27 южной стороны Парфенона ок. 440 г. до н. э.⁴³ Примечательно, что силуэт кентавра напоминает оленя, хоть он и крупнее, тоже расположен в профиль, так, что лапиф по общему движению держит его сзади (захват за шею?) почти так же, как охотники саркофага и пластины держат оленя за рога. А еще раньше такая схема фигуры узнается в Актеоне на одной из метоп храма «Е» (храма Геры) в Селенунте ок. 470-460 гг. до н. э.⁴⁴ Похожие с этими фигуры есть и на рельефах храма Аполлона в Бассах, а особенно похожие — на рельефах Галикарнасского мавзолея. Здесь воин в такой же позе (особенно постава ног), таким же движением вытянутой и чуть приопущенной левой руки, держит за волосы упавшую на колени амазонку, а правой замахивается на нее⁴⁵. На соседнем фрагменте есть и сражающаяся женская фигура, незначительно отличающаяся только движением плечевого пояса с руками⁴⁶.

В целом, олень на пластине значительно меньше, поэтому его передняя часть больше приподнята — чтобы голова с рогами и рука охотника оставались на том же уровне. Это повлекло какую-то угловатую стилизацию: у него похоже тело, но все ноги подогнуты более напоминая оленей на рельефе храма Аполлона в Бассах фрагмента «Колесница Аполлона и Артемиды», даже заостреннее.

В центре пластины изображен лев, от которого сохранились только задние лапы и хвост. Сразу за ними, чуть правее, различима фигура охотника, замахивающегося на него правой рукой из-за головы. Лев расположен и в центре композиции охоты на «Саркофаге Александра». У льва на пластине так же сбоку выглядит туловище. У него и задние лапы отведены назад так же, как у льва на саркофаге левая, ближняя к зрителю; так же изогнут и проходит за лапой хвост. На саркофаге охотник, замахивающийся топором, стоит за львом. На пластине, при сохранении сюжета, эта фигура отодвинута и заменена. Обнаженную фигуру почти в таком же движении видим на сцене боя торцевой стороны саркофага. У воина такой же общий наклон и замах, отличие только в более боковом положении торса. Он держит оружие так, что оно располагалось под таким же углом — что видно по сохранившейся

части рукоятки зажатой в руке. На левой руке у него щит. Поскольку на охоте щит не уместен – на пластине левая рука охотника энергично отведена вниз и в сторону, ритмически повторяя и подчеркивая движения туловища с выпрямленной под наклоном левой ноги, оружия и щита; в ней он держит что-то длинное. И, естественно, охотник мог бы быть без шлема, хотя похоже, что на нем как раз повторен шлем чуть сдвинутый назад и похожих очертаний по линии: лоб, висок, ухо. Прототип этого воина на саркофаге можно увидеть в фигуре воина рельефа храма Аполлона в Бассах. У него чуть отличается движение торса, и левая рука эффектно отведена в сторону так, что ее видно на фоне открывшейся внутренней части щита. Также, за исключением характерного торса, всеми движениями и ритмами на охотника с пластины похожа стоящая женская фигура сцены «Ахилл и Пентесилея». Примечательно, что почти совпадают руки. Зеркально очень похожа и фигура Ахилла, за исключением занесенной над головой руки. Заглядывая в последующий период, где также явны наследования знаменитым греческим образцам, отметим, что очень похожая, и не только действием и внешне, но главное по внутренней энергии и напряжению, обнаженная фигура охотника, замахивающегося палицей и держащего в отведенной вниз руке лук, изображена на саркофаге римского времени с горельефами на тему подвигов Геракла⁴⁷. Хоть это и более поздний памятник, и движение охотника и палица представляются примерно такими же как на пластине. Возможно, так же в опущенной руке можно предполагать небольшой лук. Здесь, возле левой руки охотника просматривается еще рельеф – вероятно, это складки развивающегося плаща; похожий по очертаниям видим на обороняющемся противнике греческого воина «Саркофага Александра». Также очень похожий с охотником на льва пластины охотник находится на мозаике из Пеллы IV ст. до н. э.⁴⁸ Он показан схватившим левой рукой оленя за рог, а правой – замахнувшимся на него мечом. Совпадает практически все, кроме левой руки: постановка обнаженного тела с поворотом торса, энергичное движение правой руки с оружием под углом, наклон головы показанной в профиль, развивающийся за спиной у левого плеча, плащ.

На левой стороне почти ничего не удастся разобрать из-за коррозии, но маленькие сохранившиеся фрагменты (голова с шеей и тянущимся перед нею поводом и части задних ног с копытами коня, рельеф, напоминающий складки развивающегося плаща) позволяют домыслить, что

здесь, перед мордой льва, располагалась еще фигура конного охотника. Возможно такого же, как тот, что находится перед львом на саркофаге. Судя по оставшимся частям рельефа, поза коня именно такая – он ~~так~~ же становится на дыбы, и так же натянуты поводья; вероятно, его ~~так~~ же мог когтить и кусать лев. За всадником могло располагаться изображение уравнивающее противоположную сторону. Это было бы логично по законам композиции. Вместе с этим сохранившаяся часть позволяет подметить очень важный момент – принцип монтирования композиции. Он, по-сути, тот же, что и рассмотренный нами на примере саркофага сатрапа из Сидона и «Саркофага Александра», только здесь при монтаже сделаны сокращения: действие выведено на один план с отсеком многих фигур. Невозможно судить о том были ли изображены собаки (будто бы подо львом просматривается нечто могущее быть крупной собакой (?)). Образован тоже триптих со сценой охоты на льва и оленя, но значительно упрощенный.

В целом, вся композиция несколько камерна, фрагментальна, куда менее правдоподобна, не адаптирована по части скифского этнического типа и одежды; по содержанию совсем не воспринимается как сцена из быта скифской знати, а скорее как дофантазированная, героизирующая, заемная античная. Очевидна не мастерская в создании произведений рука, а довольно умелая в воспроизведении по образцам. Заметны упрощающие особенности техники.

Заимствование с другого саркофага, тоже из Сидона, видим ниже сцены охоты. Под дугообразной рельефно выступающей чертой, условно передающей землю, с боков вертикального крупного выходящего растительного орнамента, изображены два орлиных грифона. Их прототипы узнаются на торцевой части крышки ликийского саркофага⁴⁹. На крышке рельефные фигуры существ – самца и самки, – изображены в вертикальных позах геральдически зеркально обращенными друг к другу. Они в изящных кошачьих движениях: стоят каждый на одной задней лапе, ближней к зрителю, подняв торс и выставив навстречу друг другу лапы. За головами и шеями, в виде грив, – натопорщенные ящерные гребни, за спинами – опущенные птичьи крылья. Хотя это составные фантастические животные, сделаны они полностью реалистически, хорошо проработаны пластически. Грифоны такого же типа внешности изображены на золотых пекторали и обкладке ножен меча из кургана Толстая Могила IV ст. до н. э.⁵⁰, а также на обкладке горита из кургана

Солоха. Фигуры крышки саркофага крупные и заполняют всю изобразительную плоскость. Грифоны на бронзовой пластине схематично почти такие же. Их положения, движения и фигуры почти одинаковы. Совпадают основы строения: туловище — опорная лапа — голова⁵¹. Отличаются они отсутствием половых признаков, формой крыльев, изгибами и напряжением лап, кроме опорных. Такое изменение пластического решения лап сделало фигуры одновременно и устойчивее и сдержаннее, художественно смягченнее. В формате грифоны маленькие, не доминируют. Их размещение вообще только относительно симметрично, места не точны. Иным форматом и произвольностью определяются отчасти и другой рисунок крыльев, также распространенный в торевтике. Это традиционные условные закрученные вверх крылья, известные еще с греческой ранней архаики по таким памятникам, как: родосская ойнохоя («Ойнохоя Леви») VII ст. до н. э.⁵², на которой тоже изображен орлиный грифон, сфинкс из Аттики нач. VI ст. до н. э.⁵³ и т. д.

Изображения на бронзовой пластине подтверждают, что отдельные элементы могут быть заимствованными с разных памятников, в частности, саркофагов.

Тема охоты очень популярна в искусстве Древнего мира как отражающая одно из любимых занятий правителей и их приближенных, творчески интересная. Естественно, что в художественных воплощениях образцовыми стали реалистические произведения наивысшего уровня античных художников. Для скифской культуры такая торевтика была органичным привнесением понятных, возвышенных, духовно обогащающих художественных форм. Наверняка реплики и различные варианты заимствований с высокохудожественно выполненных саркофагов были многочисленными. Измененные этнический тип и одежда делают их внешне очень непохожими на прототипы.

Рассмотренные нами заимствования при выполнении в эллинских художественных центрах заказов правителей с установлением последовательности изготовления предметов, позволяют утверждать, что чаша, гребень и обкладка горита из кургана Солоха и бронзовая пластина из села Михайловка были сделаны незадолго после «Саркофага Александра». При этом, учитывая практику ведения сложных многоэтапных художественных работ, не исключено что часть их могла подготавливаться одновременно с завершением саркофага. «Саркофаг Александра» очень большой; его великолепные крупнофигурные горельефы, которые

можно рассматривать почти как натуру или скульптуру под различными углами, были отличными образцами. Для чаши, обкладки горита и пластины возможны промежуточные и боковые звенья, по сравнению с гребнем в этих предметах заимствования более видоизменены и дополнены.

Литература

- ¹ Мозолевський Б. М. Скіфський степ. – Київ.: «Наукова думка». 1983. – С. 83-85, 194.
- ² Археологический музей Стамбула. Bol Renate. Alexander oder Abdalonymos? // Antike Welt. – 2000. – 31. – Jahrgang № 6. – S. 585 – 599, 588, Abb. 6, 589.
- ³ Археологический музей Стамбула. Инв. 370 Т.; Bol. – 2000, 585-599, 588, Abb. 5, 589.
- ⁴ Bol. – 2000, 585-599, 588, Abb. 5, 589.
- ⁵ Bol. – 2000, 590-591, Abb. 9 a, 6.
- ⁶ <http://img-fotki.yandex.ru/get>
- ⁷ Bol. – 2000, 585-599, 594, Abb. 15, 595.
- ⁸ В подобных случаях это профессиональная художественная характеристика.
- ⁹ Мы уверены, что все эти решения – собственно триптихи, – сродни и гомеровскому геометризму. Маркиш С. П. Гомер и его поэмы. – М., 1962. – С. 102-103.; Это выработанный, грамотный композиционный прием. Изобразительные принципы, утвержденные в «Илиаде», видны и во многих произведениях искусства, в том числе и многочисленные повторы.
- ¹⁰ <http://www.zwoje-scrolls.com/zwoje34/text19dp.htm>
- ¹¹ Ввиду исторической направленности исследования и необходимости краткости изложения мы не приводим развернутые искусствоведческие анализы произведений.
- ¹² Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж. www.hermitagemuseum.org/htm
- ¹³ Такая передача галопа известна давно: «Ваза Франсуа» (колесницы), рельеф из Кизика, и др., но здесь заметна связь между конкретными памятниками.
- ¹⁴ Дельфы, Музей.
- ¹⁵ Заимствование узлов: фигур, групп, частей и т. д. в зеркальном виде является распространенным приемом при создании предметов изобразительного искусства разных эпох. На примере памятников древнего мира понятны его технические истоки – изготовление слепков, оттисков, а также симметричные геральдические композиции.
- ¹⁶ Археологический музей Стамбула. – Инв. 369 Т. Bol. – 2000, 590-591, 589, Abb. 7, 596-597, Abb. 18 a.
- ¹⁷ Ватикан, Грегорианский этрусский музей.
- ¹⁸ Афины, Национальный музей.
- ¹⁹ Кроме специальной литературы, мы изучали современные породы на выставках собак. За львами и леопардами наблюдали в зоопарке, за конями – на ипподроме.
- ²⁰ Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж; Мозолевський. Указ соч. – С. 92, 90-91, рис. 72, 73.

²¹ Изучением художественных заимствований с произведений древнегреческого искусства, в частности для скифской торевтики, мы занимаемся давно. Некоторые выводы, в том числе и о происхождении изображений на солохском гробне от изображений на «Саркофаге Александра», сформировались у нас еще в 90-х–2000 году. Обстоятельно аргументированный вывод о датировании солохского гробня временем после создания «Саркофага Александра» обнародован в докладе на науч. конф. «Музейні читання» 11 ноября 2008 года в Музее исторических драгоценностей Украины и опубликован в статье: Триколенко О. В., Триколенко С. Т. Золотий гробінь з кургану Солоха (вплив мистецького кола храму Парфенон та інших художніх осередків Стародавньої Греції). // Музейні читання: Мат. наук. конф. «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». – Київ, Музей історичних коштовностей України, 10 - 12 листопада 2008 р. – К., 2009. – С. 81-91.

²² По тексту статьи мы вскользь касаемся вопросов военного дела древнего мира. В некоторых из них мы сами разбираемся хорошо, в некоторых – не считаем себя специалистами. В нашей семье знатоком военной истории был художник-баталист Т. И. Триколенко (1958-1995). Еще мы много лет дружили с Е. В. Черненко (1934-2007), и обсуждали, среди прочих тем, вопросы военной истории (оружие, снаряжение и др.). Читаем специальную литературу – монографии и периодику (в том числе и в интернете), в частности: военно-исторический журнал «*Para Bellum*» (по данной теме ознакомились с некоторыми статьями из рубрики «Античность» Нечитайлова М. и др.), публикации проекта «Римская слава» (Коннолли П. 2006. Македонская армия) и др.

²³ Выразительность, пластическую найденость, исключительную академичность, знаковость, образцовость некоторых композиций и движений отмечали и использовали советские художники. В этом сказывалась высокая профессиональная подготовка в художественном образовании, в том числе и уровень знания истории искусств.

²⁴ Мюнхен, Государственное античное собрание.

²⁵ Археологический музей Стамбула. – Инв. 369 Т.

²⁶ Древние Египет и Греция. История римского народа 1995 (ред. Н. Новоселова), 286-287.

²⁷ Наппо Сальваторе. Помпеи. – М.: БММ АО, 2001. – С. 136-137.

²⁸ Дмитриева Н. А., Акимова Л. И. Античное искусство: Очерки. – М, 1988. – С. 86-88.

²⁹ Последующий художественно-философский резонанс этой творческой находки огромен в римском, средневековом искусстве и позднейших эпохах – это и изображения различных всадников и Георгий-змееборец. Получается, что и от солохского гробня тоже проходит боковой аспект к этому, очень широко распространенному, уже совершенно иному по смыслу и часто значительно видоизмененному образу.

³⁰ Национальный археологический музей Флоренции.

³¹ Подобные исследования под силу только профессиональным художникам высочайшего класса.

³² Творческая часть является самой квалифицированной, важнейшей и труднейшей в работе над художественным произведением. Она включает в себя подготовительную, непосредственно художественную работу – эскизы, разработки и др. а также, в данном случае, изготовление форм для отливки.

³³ Угадывающиеся за произведениями эллино-скифского искусства вопросы внешней политики, разведки крайне важны, но и сложны для изучения.

³⁴ Очевидна информированность, коммуникабельность мастеров древности, стремление наследовать лучшим образцам, а также популярность удачных, эстетичных произведений. На них наверняка часто обращали внимание и могли ориентировать заказчики. Распространенные пожелания сделать как там-то или как у того-то, несомненно, формулировались еще в древнем мире.

³⁵ Колпинский Ю. Д. Памятники мирового искусства. Искусство эгейского мира и Древней Греции. – М, 1970. 90 с., ил. на с. 85.

³⁶ Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.

Выявление и анализ художественных заимствований с позиций профессиональных художников крайне важны не только для исследования истории искусства, но и во многом для изучения истории. В пятитомнике «Історія української культури» том 1 (гл. ред. Толочко П. П.), Киев 2001, в разделе 6 «Культура населения скифо-сарматского часу» в статье о скифском искусстве (С. С. Бессонова, Н. О. Гаврилюк, В. П. Білосор, М. В. Русяєва) дана неверная трактовка изображения на горите и его неправильная датировка (с. 344-345). Не говоря уже об отсутствии надлежащего искусствоведческого анализа.

³⁷ Історія української культури. – Т.1. – К, 2001. – С. 345.

³⁸ Афины, Национальный археологический музей.

http://greekroman.ru/gallery/art_sculpture01.htm

³⁹ Париж, Лувр.

<http://louvre.historic.ru/collect/greece/05/07.shtml>

⁴⁰ Измир, Музей.

<http://www.kured.org/izmirkulturpark>

⁴¹ Прорисовка С. Т. Триколенко.

⁴² Обрезалась и подгонялась.

⁴³ Лондон, Британский музей.

⁴⁴ <http://clivehicksjenkins.files.wordpress.com>

⁴⁵ Палермо, Национальный музей.

⁴⁶ www.definegizemi.com

⁴⁷ <http://www.britishmuseum.org>

⁴⁸ Прием использования одних и тех же схем для мужских и женских фигур неоспорим для древнегреческого искусства. В целом подобные переделки мужской фигуры на женскую, и наоборот, нередки в художественной деятельности. Бывало и в советский период, характеризующийся высочайшим классическим образованием, художники могли на подготовительных этапах работать с женской натурой для воплощения в основном произведении мужского образа и наоборот. Например, А. Дейнека, картина «Оборона Севастополя».

⁴⁹ Археологический музей Стамбула.

⁵⁰ <http://i.cdn.turner.com/cnn/2011/WORLD/europe/09/08/turkey.archaeological>

⁵¹ <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons>

⁵² <http://middle-east-ru.livejournal.com>

⁵³ МИДУ. Раскопки Б. Н. Мозолевого 1971 г.

⁵⁴ Важнейшей рисуночной характеристикой любой фигуры является связка: опорная нога (ноги) – позвоночник – посадка головы.

⁵⁵ Париж, Лувр.

⁵⁶ Нью-Йорк, Метрополитен музей.



Рис. 1, 2.

Сцена охоты на длинной (боковой) стороне «Саркофага Александра».

Сцена боя на длинной (боковой) стороне «Саркофага Александра».



Рис. 3.

Сцены боя на короткой (торцевой) стороне «Саркофага Александра» и на фронтоне (крышке).



Рис. 4.

Сцены охоты на короткой (торцевой) стороне «Саркофага Александра» и на фронтоне (крышке).



Рис. 5.

Сцена охоты на длинной (боковой) стороне саркофага сатрапа.



Рис. 6.

Чаша из кургана Солоха.



Рис. 7.

Сцена охоты на льва на боковой стороне ликийского саркофага.



Рис. 8, 9.
Гребень из кургана Солоха.



Рис. 10.
Надгробие Дексильея с некрополя Керамика в Афинах.



Рис. 11.
Обкладка горита из кургана Солоха.



Рис. 12.
Бронзовая пластина от горита (колчана?) из с. Михайловка.

**Изображение осы с пауком золотых пластинок
из Мелитопольского кургана и его связь с реальностью.**

Отдельную группу золотых предметов из Мелитопольского кургана IV ст. до н. э. составляют 24 пластинки размерами 1,1-1,5 × 3,5-4,3 см, вероятно, украшения женского головного убора или одежды, которые композиционно составлены из изображений двух маленьких живых существ¹. Они показаны сверху, обращёнными друг к другу (рис.1)².

Эллино-скифское искусство времён расцвета дало замечательнейшие образцы реалистических изображений животных. Часто они легко безошибочно узнаваемы. Анималистические сюжеты являются мастерски скомпонованными, как вымышленные, так и подмеченные в целом. Поскольку нам, художникам, понятны творческий ход от замысла и сбора материала и процесс воплощения, мы всегда придерживались мысли, что мотив противоборства двух существ на мелитопольских пластинках является натурным, увиденным в природе, наиболее вероятно, степной зоны юга Украины. Соответственно, искать, какие именно это создания, следует среди представителей фауны, чей ареал совпадает с данными археологии³. Определение их видов могло бы позволить уточнить место изготовления пластинок и их смысловое значение. Однако сразу точно назвать, какие существа изображены, не удаётся. Это составляло сложность для всех исследователей. Поэтому везде в литературе существует разночтение относительно них, и нет точных определений. Повсеместно получалось, что исследователи памятников, просто, по-сути условно, называя эти существа, вызывали в памяти их поведенческие стереотипы и давали неверную трактовку изображённой сценке, что влечёт за собой непонимание этого небольшого сюжета, и, следом за этим, некоторых аспектов жизненной философии скифского общества.

В данном случае значительно усложняет распознавание стилизация. Особо следует отметить, что техника воплощения в виде прорезного ажурного рельефа вносит свои черты, например, некоторое огрубление тонких и искажения или отсутствие совсем мелких деталей.

Паук сомнений не вызывает, а только недоумение специалистов зоологов: почему у него шесть ног вместо положенных восьми? Отметим,

что в природе тоже бывает, что у паука не все ноги. Например, на фото сделанном С. Т. Триколенко у паука семь ног: четыре правых и три левых (рис.3); кроме того, она видела в этом же районе пауков с шестью и четырьмя ногами. Но это не столь существенно: в художественном плане такое допустимо и оправдано (средние перепонки на золотых пластинках вообще только ритмически принимаются за ноги); как у другого существа – тоже шесть⁴. Его называют то мухой, то пчелой. Точно выстраивается только общая схема: паук – перепончатокрылое насекомое. Паука можно даже приблизительно классифицировать. А вот что за насекомое? И, главное, что между ними происходит?

У жителей средних широт существуют определённые стереотипы относительно пауков, обусловленные знанием их поведения на бытовом уровне. Действительно, на первый взгляд кажется, что паук, очевидно, очень хозяйственный, схватил за лапки передних ног большую, размером с себя, муху, и пытается потащить, птясь назад⁵. Такое возможно, и соответствующий материал у нас тоже есть, но выглядит иначе. Здесь же «муха» не похожа на обречённую жертву. И это видят многие исследователи. Не похожа она, собственно и на муху. Бойцовскими качествами и строением тела она больше похожа на пчелу, пчелу медоносную (*Apis mellifera* L.), хотя с натяжкой. Пауки-бокоходы, прячущиеся в цветах и нападающие на пчёл известны, но подобные ситуации тоже выглядят иначе. Всё же, тут достойные противники: жалящие, ядовитые существа. Поэтому насекомое иногда называют пчелой. Это уже ближе к истине. Но мир маленьких существ, как и его экстраполяция – человеческое общество, – оказывается ещё жёстче. На силу находится другая сила, та о которой сначала не подозревали. Насекомое действительно относится к высшим жалящим перепончатокрылым, но это оса – жестокий беспощадный убийца! Паук – жертва! Основным ключом к разгадке стала ситуативность.

В течение летних сезонов 2007-2010 гг. С. Т. Триколенко предоставлялась возможность работать в научной экспедиции в окрестностях Керчи – античного Пантикапея – изучать пейзажи и природные условия. Булганакская степь расположена на плоскогорье в северо-восточной части Керченского полуострова, и омывается с двух сторон Чёрным и Азовским морями ⁶ (Рис.6). Поэтому там сформировались особые климатические условия: возвышенность, бедные солончаковые почвы и, соответственно, отсутствие какой бы то ни было крупной раститель-

ности, отбрасывающей тень, делают её очень жаркой и засушливой; но, при этом, она все время продувается прохладными морскими ветрами, что позволяет чувствовать себя там весьма комфортно. Степь довольно сухая, за исключением небольших хаотически разбросанных водных источников, образовавшихся на местах выходов грунтовых вод. Они представляют собой небольшие болотца, которые во время дождя выходят из берегов и узкие ручейки пересекают долину, формируя своеобразные русла⁷ (Рис. 7). Часто именно в этих высохших руслах устраивают свои гнезда и самки ос из семейства дорожных – *Pompilidae*, – и их потенциальная добыча – пауки. Согласно наблюдениям С. Т. Триколенко, тамошний грунт с преобладанием тонкодисперстного клейкого серовато-охристого глинозёма хорошо подходит для осиных гнёзд. Также вокруг этих ручейков обычно концентрируется более-менее зелёная растительность, например, кустики злаков и различных маревых, под которыми и скрывают вход в свои жилища, имеющие маскировочную окраску, буро-красные осы.

Уникальной особенностью Булганака являются грязевые вулканы. Это интереснейшие природные образования, внешний вид которых зависит от концентрации грязи. Более густая грязь застывает на поверхности, образуя так называемые «грифоны», размеры которых колеблются от 20 сантиметров в диаметре и 10 в высоту до почти 100 метров в диаметре и 20 в высоту. Вулканическая грязь серого цвета. Более жидкая грязь образует болота, на поверхности которых скапливается вода из пресноводных источников и произрастают множество видов водорослей. С. Т. Триколенко было отмечено, что близость пресной воды привлекает ос. Рядом с одним из вулканов замечена целая многочисленная колония, их очень много на небольшом участке. Некоторые виды пауков, обитающие в степи, имеют маскировочный серый цвет, как грязь и скудная сизоватая растительность. Пауки тоже приходят к воде. Экосистема не претерпела значительных изменений.

Пребывая на месте, в полевых условиях, много раз приходилось наблюдать и фотографировать такую же сценку, как та, что изображена на мелитопольских пластинках (рис. 3)⁸. Вероятно её так же мог наблюдать боспорский мастер в IV ст. до н. э. Оса и паук их взаимоотношения очень характерны для района. На потрескавшемся грязевом, солончаковом грунте можно наблюдать, как движутся эти существа вместе впритык головами. Они почти одинакового размера, подобны в художественном

плане по массам и ритмам ног: готовый изобразительный мотив⁹. При взгляде сверху также видно, что он очень хорошо подходит именно для прорезного рельефа. Происходящее не сразу понятно, но если понаблюдать за ними видно, что оса тянет паука. Паук при этом не оказывает сопротивления, он какой-то совершенно безучастный. Оса – беспощадный хищник и паук – побеждённая добыча. Если успеть к началу этой трагедии, можно заметить, как именно оса выбирает жертву, нападает, жалит паука, одновременно уклоняясь от его хелицер, а когда её яд начинает действовать, тянет беспомощного парализованного паука к подходящему месту, где у неё уже построена нора. Именно этот эпизод изображён на пластинках. Хотя нельзя сказать, что он передан одномоментно. Как часто бывает в искусстве, действие показано в развитии: объединены начало – стычка противников (в природе выглядит иначе), когда паук как будто ещё мог бы бороться, и развязка – оса его тянет, или вот-вот станет тянуть. На пластинках показано, что оса и паук схватились за лапки передних ног, а между их головами небольшой просвет, и они будто только смотрят в упор друг на друга. Золотой паук, в отличие от настоящего, не выглядит обессиленным; поэтому его так часто ошибочно принимают за победителя, или усматривают в изображённой сценке поединок равных противников. В природе же победитель предопределён. Оса хватает паука своими мощными челюстями (жалами) чаще всего за одну из хелицер и тащит за собой, птясь назад (рис.4)¹⁰.

Все нервные узлы пауков, управляющие движением ног и брюшка, слиты в один грудной узел. Именно в него направляет оса своё жало, чтобы обездвижить добычу. Но прежде чем сделать это, оса обычно погружает жало в рот паука и обезвреживает его страшные хелицеры, на концах которых у некоторых видов открывается проток ядовитой железы. Причём, как пишет Фабр, делает она это с такой точностью, что щупики, управляемые лежащим рядом нервным узлом, остаются подвижными. Оса затаскивает обречённого паука в неглубокую норку, и откладывает на него яйцо. Засыпает норку. Повинуясь инстинктам, оса ужалила паука в нервный узел; он не погибает сразу. Развивающаяся личинка начинает пожирать паука живьём: сначала лимфу и жировое тело, потом постепенно добираясь до более жизненно важных частей. Всё время её роста он остаётся свежим кормом. Личинка, съев приготовленную для неё пищу, окукливается здесь же, в норке и превращается во взрослую осу¹¹. Оса ловит только одного паука для каждой личинки.

Всего за время жизни (несколько недель) оса может истребить более десятка пауков. В конце августа, когда появилось молодое поколение ос, С. Т. Триколенко раскопала одну из уже открытых вылезшими на поверхность осами нор, и обнаружила в ней выеденные останки паука, от которого остался только головогрудной щит и кусочек ноги.

Эти наблюдения позволяют с уверенностью заявить, что С. Т. Триколенко смогла установить, что сюжет композиционно в готовом виде мог быть взят из природы окрестностей Пантикалея. Мастер задумал, разрабатывал и доводил его, пользуясь своими впечатлениями, возможно даже посматривая на происходящее в «микрокосмосе».

С новыми данными натурных наблюдений мы обратились к специалистам из Института зоологии имени Шмальгаузена. По фотографиям они уверенно называют видовую принадлежность существ. Вместе с энтомологом И. Д. Шумаковой мы установили что оса – самка рода *Cryptocheilus* из семейства Pompilidae, имеющего очень широкий ареал и везде нападающего на пауков. Более подробные разъяснения нам дал специалист по осам Крыма А. В. Фатерыга. По его мнению, оса на фото с пауком – *Cryptocheilus rubellus* (Eversmann). Этот вид самый крупный и заметный (длина тела до 25-35 мм). *Cryptocheilus rubellus* (криптохил красноватый) распространён в Южной Европе, на Кавказе, в Малой и Средней Азии и в Северной Африке. Есть данные, что в Украине они замечены на Чонгарском полуострове Херсонской области и в Крыму¹².

Относительно паука на фотографиях арахнолог К. В. Евтушенко говорит, что это самка паука вида *Hogna radiata* (Latr.) (по недавно принятой классификации), *Alopecosa radiata* (Latr.) (по старой классификации; классификация постоянно корректируется). Они распространены в большом средиземноморском регионе от Северной Африки и Центральной Европы до Средней Азии. *Hogna radiata* – наименее крупный из наших видов тарантулов. По его словам эти пауки самая лёгкая добыча для таких ос, но они также ловят пауков других видов, какие попадутся, в том числе и крупных тарантулов (*Allohogna*, *Geolycosa*, *Lycosa*) – это им вполне под силу. А. В. Фатерыга предоставил нам фотографию этой осы с тарантулом *Geolycosa vultuosa* (C. L. Koch)¹³, сделанную в Крыму в районе Лисьей бухты (рис. 4), подтверждая и наши соображения.

То, что ос на Булганаке целая большая колония, удивило зоологов. Они находят это новыми интересными данными. Вероятно, в древние времена наблюдалось то же самое.

Рассматривая непосредственно сходство изображённых существ с видами, существующими в природе, отметим, что паук довольно похож. В таком художественном воплощении он не только легко отличим от других пауков, но и является типичным. Изображение паука можно считать составленным из черт самки вида *Hogna radiata* и более крупных видов – *Geolycosa vultuosa* или же южнорусского тарантула *Allohogna singoriensis* (Laxmann), которые удачно состыкованы, так как эти пауки выразительны и очень характерны для пауков вообще, а также несколько схожи и все являются добычей таких ос. От менее опасной самки вида *Hogna radiata* взят общий тип паука – жертвы; от более крупного тарантула *Geolycosa vultuosa* добавлены черты его небезопасности. Особенно акцентированы серповидные хелицеры – оружие паука, которые в бою с таким противником бессильны. В частности, обобщённые силуэты хелицер и щупальцевидных педипальп придают изображённому пауку значительное сходство с тарантулами¹⁴.

Оса непохожа, что и вызывало всегда сложности в определении. Она показана как усреднённое перепончатокрылое, и только движение и хоботокстораживают, интуитивно выказывают агрессивность, хотя настоящее оружие – жало, – у осы в брюшке. К базовой упрощённой схеме добавлены черты нескольких, в том числе довольно разных насекомых: мух, пчелы медоносной, ос.

Теперь мы считаем установленным, что за основу для изображений на пластинках была взята именно сценка волочения дорожной осой добытого паука, полно выявляющая их поведенческие особенности. С этим согласны и зоологи.

Хотим отметить, что при очевидной натурности конкретного изображения, сама тема, вероятно, была давно укоренена в общественном сознании скифов. В книге известного художника, фотографа – энтомолога В. С. Гребенникова, родившегося и проведшего детство в Крыму, а затем жившего в Новосибирске, мы увидели фото подобного нападения осы на паука, снятое под Новосибирском¹⁵. Хотя там другой вид дорожной осы и другой паук. Относительно Украины А. В. Фатерыга уточняет, что здесь встречается 15 видов, которые относятся к роду *Cryptocheilus*¹⁶. Вероятно, они же водились здесь, а также в скифских регионах восточнее Украины, и во времена Древнего мира. Охоту криптохиллов красноватых и близких схожих видов могли наблюдать повсеместно. Летают они с июня до начала сентября. Отчасти это может указывать сезон, когда пластинки были сделаны.

Если говорить о личном опыте, то кроме Булганакской степи С.Т.Триколенко только один раз наблюдала, как оса *Cryptocheilus alternatus* (Lep.) тянула паука *Hogna radiata*. Это происходило в окрестностях Балаклавы. Интересно, что оса отчаянно защищала свою добычу; она бросила паука, подбежала и укусила её за ногу, когда та случайно подошла приблизительно на полметра (рис.5)¹⁷.

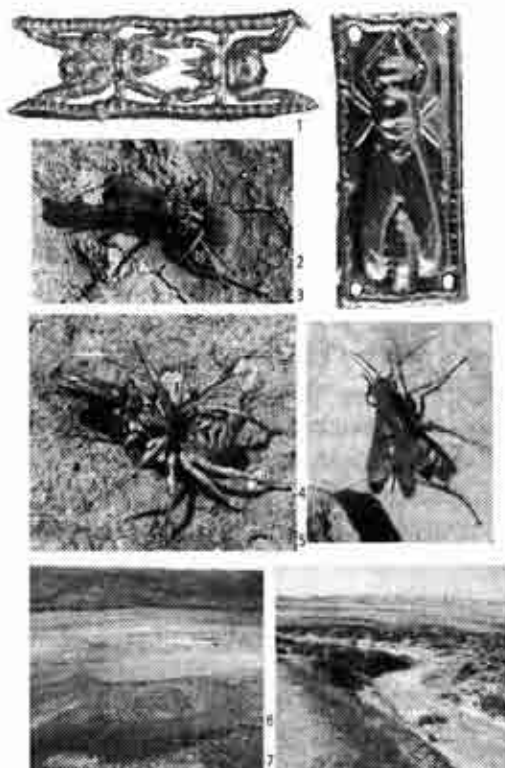
Об особом интересе скифов к осам этого семейства свидетельствуют также пластинки с изображением осы из кургана Гайманова Могила (рис.2)¹⁸. Тут оса (возможно тоже из рода *Cryptocheilus*) изображена значительно тщательнее и очень похожей. Судя по всему, эти пластинки сделал другой мастер, имевший более высокий уровень реалистической художественной школы. Хотя в итоге с мелитопольскими осами они выглядят совсем разными, вероятнее всего прототипом изображения явился один и тот же вид или, по крайней мере, род осы (рис. 3, 4, 5).

То, что скифам несомненно были присущи исключительная наблюдательность, знание природы, поведенческих особенностей живых существ, так необходимые для органичной кочевой жизни в степных регионах, показательны и на примере памятников эллино-скифской торевтики. Понятно, что скифы знали, как осы используют пауков. Информация экстраполировалась на человеческое общество. Ассоциация самки осы со скифской женщиной становится очевидной, особенно если вспомнить механизмы коллективной защиты народа – войска. Просматриваются и ценимые боевые качества: отвага, умение побеждать сильного опасного противника, и внимание к оружию. Биологические особенности таких ос – они охотники на крупных (по сравнению с ними) пауков. Поэтому жало у них развито сильнее¹⁹. Зрелище, как такая оса тащит побеждённого огромного ядовитого тарантула, очень впечатляет (рис.4). Выявляется трусливая сущность паука, нападающего в основном на более слабых. Несомненно, в скифские времена эта сценка была легко узнаваемой, знаковой. Вот почему изображение так демонстративно помещали на женском костюме.

Точное определение существ в их жестоком противоборстве, позволяет правильно трактовать образы, выявить подтекст, объяснить их размещение на женской одежде, понять, что значила такая установка в преобладающем информационном массиве. Кроме того, подтвердить предположения относительно места изготовления пластинок. О том, что это были мастерские Пантикапея, свидетельствуют факты, в том числе и установленные в результате наблюдений автором статьи.

Література

- ¹ Тереножкин А. И., Мозолевский Б. Н. Мелитопольский курган. – К, 1988. – С. 93.
- ² Ганина О. Д. Київський музей історичних коштовностей. – К, 1974. – 196 с., рис. 25, 28-29.
- ³ Триколенко О. В. Ажурні золоті платівки з зображеннями маленьких степових істот (до вивчення знахідок із Мелітопольського кургану). // Музейні читання: Мат. наук. конф. – Київ, Музей історичних коштовностей України., грудень, 2000р. – К., 2001. – С. 63-71.
- ⁴ Там само. – С. 66-67.
- ⁵ Коснувшись попутно роли высокого искусства в формировании мировоззрения, отметим, что, вероятно, всё нынешнее поколение маститых исследователей древнего мира, хорошо знает сказку Корнея Чуковского «Муха-Цокотуха». Чуковский К. И. Детская сказка «Муха-цокотуха» 1923 (год написания), 1924 (первое издание). «Риторическое» произведение Лукиана «Похвала мухе» изучалось ими позже и тоже повлияло, хотя, вероятно, не столь основательно. Лукиан (ок. 120 – после 180). Избранное. Перевод с древнегреческого. Издание «Библиотеки античной литературы» осуществляется под общей редакцией С. Аверинцева, С. Апта, М. Гаспарова, А. Тахо-Годи, С. Шервинского, В. Ярхо. Похвала мухе. (Перевод К. Колобовой) М.: «Художественная литература». 1987. – С. 480-483.
- ⁶ Фото С. Т. Триколенко.
- ⁷ Фото С. Т. Триколенко.
- ⁸ Фото С. Т. Триколенко.
- ⁹ Триколенко О. В. указ. статья. – С. 66-67.
- ¹⁰ Там же. – С. 66-67.
- ¹¹ Жизнь животных. В 7-ми т. /Гл. ред. В. Е. Соколов. Т. 3. Членистоногие: трилобиты, хелицеровые, трахейнодышащие. Онихиферы./ Под ред. М. С. Гилярова, Ф. Н. Правдина. – 2-е изд., перераб. – М.: «Просвещение». 1984. – С. 46, 362-363.
- ¹² Червона книга України. Вони чекають на нашу допомогу. /Упорядники О. Ю. Шапаренко, С. О. Шапаренко. – Харків: «Торсінг». 2002. – С. 243.
- ¹³ Вид был определен арахнологом из Крыма Н. М. Ковбляком.
- ¹⁴ Триколенко О. В. указ. статья. – С. 65, 69.
- ¹⁵ Гребенников В. С. Мой мир. – Новосибирск, 1997. – С. 118.
- ¹⁶ Вобленко А. С. К фауне помпилид (Hymenoptera: Pompilidae) Украины //VII з'їзд Українського ентомологічного товариства (Тези доповідей, Ніжин, 14–18 серпня 2007 р. редактор О. В. Пучков) – Ніжин. 2007. – С. 19.
- ¹⁷ Фото С. Т. Триколенко.
- ¹⁸ Шесть пластинок выставлены в экспозиции Музея исторических драгоценностей Украины. Фото Д. В. Ключко из фототеки Музея исторических драгоценностей Украины.
- ¹⁹ Жизнь животных. – С. 362.



1. Пластика с изображением осы и паука из Мелитопольского кургана (фото из альбома «Киевский музей исторических драгоценностей», — К.: «Мистецтво», 1974 г. № 25).
2. Пластика с изображением осы из к. Гайманова Могила (фото Д. В. Ключко из фототеки Музея исторических драгоценностей Украины).
3. Оса *Cryptocheilus rubellus* (криптохил красноватый) тащит самку паука вида *Hogna radiata* (фото С. Т. Триколенко).
4. Оса *Cryptocheilus rubellus* (криптохил красноватый) тащит тарантула *Geolycosa vultuosa* (фото А. В. Фатерыги).
5. Оса *Cryptocheilus alternatus* (криптохил кольчатый) (фото С. Т. Триколенко).
6. Булганакская степь. В центре грязевый вулкан, по краям которого много осинных нор (фото С. Т. Триколенко).
7. Русло пересохшего ручья (фото С. Т. Триколенко).

Прикраси у вбранні скіфських амазонок

Амазонки - жінки-воїни, за переказами, колись жили на території Північного Причорномор'я, куди потрапили після поразки у битві з греками. Цій події присвячено окремий фрагмент в «Історії» Геродота. Навіть перебуваючи у чужорідному середовищі, амазонки дотримувалися своїх давніх звичаїв - одягалися інакше, ніж місцеві жінки, виїжджали на полювання верхи на конях і брали участь у набігах і війнах нарівні з чоловіками. Такому способу життя відповідав і костюм войовничих вершниць.

Костюм поєднує кілька специфічних складових - одяг, взуття, певні дрібні аксесуари та ювелірні прикраси. Уявити що саме носили й який вигляд мали скіфські амазонки можливо завдяки співставленню зображувальних та археологічних матеріалів. Отже, джерелом для вивчення вбрання та різнопланових прикрас скіфських войовниць є: *I*. витвори мистецтва, насамперед давньогрецьких майстрів, та *II*. артефакти, що походять безпосередньо з поховальних комплексів озброєних скіфських жінок.

I. 1. Насамперед варто стисло зупинитися на **костюмі та зачісці** амазонок. Загалом, костюм скіфів ми бачимо переважно очима давніх греків завдяки витворам їх майстрів. Впевненість у достовірності цих зображень надає стійка присутність деяких елементів одягу на різних виробах. У творах образотворчого мистецтва виділяється два типи вбрання амазонок: *грецький* (умовно середземноморський) та *скіфський* (умовно понтійський або вужче - боспорський)¹.

Костюм грецького типу (рис. 1, 1-2) (скульптура, настінний живопис, рельєфи, вазопис) складався з легкого короткого хітону або ж туніки, перехоплених на талії або під грудьми поясом таким чином, що край одягу опинявся вище або на рівні колін. На плечі одяг скріплювали фібулою так, що одна грудь залишалася оголеною. У більш пізній період наряд стає пишнішим і водночас набуває м'якіших контурів, що, ймовірно, обумовлено веденням переважно кінного бою. Іноді костюм доповнює полотняний панцир. Взуття репрезентують витончені сандалії з переплетеними ремінцями або високі чобітки зі шнурівкою. Головним убором слугував шолом, проте частіше амазонка була простоволосою.

Зачіски, зазвичай, у вигляді забраного назад та акуратно укладеного волосся, хоча зустрічаються зображення амазонок і з розпущеним (чи розплетеним) довгим волоссям.

Костюм скіфського типу (рис. 1, 3-4) (рельєфи, мозаїка, торевтика, вазовий живопис) найбільше відповідає геродотовським персонажам. Багатошаровий костюм складають довга сорочка з вузькими рукавами, каптан і вузькі штани з лампасами, що облягають струнку фігуру. Головний убір репрезентує м'яка шапочка (іноді її малюють ніби то вона сповзла на плечі) у формі ковпака (типу кідарія) із захисними «клапанами», що висять ззаду і по обидва боки. Іноді амазонки зображені босими, частіше у взутті – м'яких коротких чобітках, так званих скіфіках з ремінцем-обв'язкою, або у високих чобітках зі шнурівкою спереду.

Стосовно зачіски зауважимо, що зустрічається два варіанти зображень. Частіше цьому типові костюму відповідало волосся, заховане під головним убором, з-під якого вибивається кілька хвилястих прядок. Проте існують зображення амазонок із розпущеним волоссям, що майорить у запалі сутички.

Характер обох типів костюму був зумовлений кліматичними умовами, їздою верхи та місцевими традиціями.

2. Не залишили без уваги давньогрецькі митці і оздоблення вбрання амазонок. Йдеться про дві групи прикрас: а) нашивних та б) знімних.

а) До числа вочевидь **нашивних прикрас** можна віднести круглі пластини, що прикрашали пояси та головні убори. Досить чітко ці елементи помітні на розмальованих фризях низки червонофігурних ваз (рис. 2, 1-2). Причому ці елементи передані жовтим чи білим кольорами, що, цілком ймовірно, мало б відповідати прикрасам із золота та срібла.

б) Серед **знімних прикрас** на зображеннях присутні такі типи: серезки, фібули, браслети, намисто.

Намиста (точніше нагрудні прикраси) бачимо на зображеннях воїволиць, мабуть, частіше за інші прикраси. Тут наочно представлені різні і за формою, і за розмірами намистин набори, помітні підвіски і, не виключено, що є серед них і гривні (саркофаг з Тарквіній) (рис. 2, 2; 3, 1-2).

Серезки посідають другу за частотою відтворення позицію в рейтингу зображень і представлені кількома різновидами - простими кільцеподібними, кільцеподібними з одинарними або складними фігурними підвісками різних модифікацій (у тому числі шумкими), і, можливо, дископодібними (рис.3).

Браслети можна помітити не часто оскільки часом їх важко відрізнити від манжета рукава (особливо у костюмі скіфського типу).

Тому цей тип прикрас легше відзначити в поєднанні з костюмом грецького типу. Вирізняється два варіанти зображень: типу дротяних (саркофаг з Тарквіній) та типу набірного з намистин (панно з Едесси; червонофігурний кілік з зображенням Пенфесілеї й Ахілла) (рис.3, 1).

Фібули, що скріплюють плащ або легкий хітон на плечі, теж більше відповідають костюму грецького типу (рис.1, 2). Ця функціональна прикраса-застібка особливо добре читається на скульптурних статуях і на фризах мармурових саркофагів.

В одному випадку схоже, що на фризі червонофігурної вази зображена **метопіда**, яка доповнює головний убір.

II. Відтворити повний костюмний комплекс скіфів за наявними археологічними матеріалами поки що вдалося лише в одному випадку – йдеться про одяг дівчинки-підлітка з Вишневої Могили².

1. Стосовно вбрання скіфських воїнів матеріалів обмаль. Органічні речовини знищені часом. В похованнях залишились хіба що крихти головних уборів та взуття і лише у тому випадку, коли вони були шкіряними. Елементи з повсті та тканини зітліли безслідно. Так незначні рештки шкіряних головних уборів збереглися у двох комплексах: кургані № 13 поблизу м. Орджонікідзе (поздовжні бокові смуги, вірогідно, від бокових клапанів) та у кургані № 6 поблизу с. Мар'ївка (циліндричної форми завершення скрученого плата шкіри)³. В одному випадку (курган № 2 поблизу с. Зелене) вдалось зафіксувати рештки шкіряних чобітків з витисненим орнаментом та вузьким шкіряним ремінцем⁴. Спробу відтворити костюм скіфських амазонок зробила Л.С. Ключко. Проте в основу реконструкції автором покладено не археологічні рештки, а художні вироби⁵. Втім, це тема окремого дослідження.

2. Прикраси озброєних скіф'янок складають дві групи: а) нашивні й б) знімні.

а) Майже весь одяг представників скіфської еліти, як жіночий так і чоловічий, прикрашали золотими платівками (аплікаціями), що різнилися за формою та розмірами. На верхньому одязі платівками оточували шви та краї. Завдяки цьому утворювалися орнаментальні стрічки на рукавах, комірах та полах плечового одягу, а також на штаних. Золотий декор щільно вкривав головні убори, в тому числі й краї накидок. Іноді платівками оздоблювали й черевички. Репертуар зображень був надзвичайно широким. Золота аплікація слугувала не лише прикрасою, а й надійним оберегом (захистом).

Зазначене вище стосується і вбрання амазонок, проте в їхньому випадку декор набагато скромніший. Та й зустрічаються золоті аплікації в могилах амазонок не часто. Ця ситуація цілком зрозуміла. З одного боку, золотий декор позначав високий соціальний статус власниці костюму, що для амазонок було радше винятковим явищем. З іншого боку, надзвичайно високим був відсоток пограбувань скіфських могил, в тому числі і поховань озброєних жінок, що призвело до втрати величезного інформаційного пласта.

Нашивні прикраси елементів одягу амазонок збереглися в кількох похованнях (трохи більше десятка). Серед них можна згадати набори золотих бляшок з кургану 45 поблизу с. Любимівка, кургану 5 поблизу с. Зелене (Херсонської обл.) (рис. 2, 3), кургані 2 поблизу смт. Якимівка (Запорізької обл.). В одному поховальному комплексі відмічено від 4 до 76 нашивних аплікацій. Крім того, у кургані 6 поблизу с. Мар'ївка (Дніпропетровської обл.) зафіксовано шість бронзових напівсферичних платівко-гудзиків, нашитих вздовж нижнього краю головного убору.

В одному випадку (курган 18 поблизу с. Львове Херсонської обл.) збереглася золота **метопіда** – стрічка, що прикрашала нижній край головного убору.

Для прикрашання одягу жінок використовували металеві (золоті та бронзові) аплікації різної форми і розмірів, з різноманітними зображувальними мотивами. Отже, говорити про існування будь-якої регламентації в оформленні одягу войовниць не доводиться.

б) Археологічні джерела засвідчують, що **знімні прикраси** були у широкому вжитку скіфських амазонок. Проте асортимент таких прикрас був відносно нечисленний.

Найбільш популярними (або традиційними) серед них, безперечно, були **коралі**. Нитки скляних різнокольорових намистин різних розмірів і форм зазначені в більшості могил озброєних жінок (у 54% могил). Кількість намистин в одному наборі такої прикраси від декількох одиниць до декількох сотень екземплярів (наприклад, у кургані 2 поблизу смт. Якимівка відзначено 575 намистинок) (рис. 4, 1). Крім того, набори майже ніколи не повторювалися завдяки сполучанню різних за кольором (навіть коли йдеться про найпростіші бісерні буси) чи оздобленням намистин, інколи кількох більших за розміром чи інакшої форми екземплярів.

В окремих випадках з намистин робили **браслети**. Часто такі зап'ястя носили не лише жінки, а й діти. Так, в кургані 5 поблизу с.

Зелене, де у всіх трьох озброєних дівчаток за прикраси правили намиста (від 9 до 14 екз.), в однієї з них, крім намиста, було ще й два браслети з намистин – по одному на кожній руці.

Сережки знайдено практично у кожній третій амазонки. Ці прикраси різняться за матеріалом, формою, розмірами і конструкцією. Найчастіше це прості кільця з тонкого бронзового дроту, іноді доповнені скляними намистинами. В одному випадку кільцеподібна сережка зроблена з крученого дроту (курган 9 поблизу с. Старий Мерчик). Іноді бронзовий дріт закручений у вигляді дископодібної спіралі (курган 45 могильника Мамай-Гора). Серед знахідок також петельчасті й так звані калачикоподібні (або човноподібні) золоті сережки. Такі прикрас, що зазвичай різняться в елементах орнаменталії, походять, наприклад, з Якимівського (рис. 4, 3) та Любимівського поховань. В уборі амазонок зустрічаються як поодинокі, так і парні сережки (закономірності в кількості сережок в одному комплекті прикрас поки остаточно не визначено).

Кільця і персні, зроблені з бронзи, срібла чи золота, використовували як прикраси близько 20% скіфських амазонок. Виділяється кілька типів цих оздоб: прості дротяні кільця (переважно з бронзи); срібні литі персні з овальними щитками-печатками; золоті та срібні персні безрозмірні з плоским гладким або реберчастим щитком. У наборі зустрічається, як правило, одна така прикраса. Проте відомі випадки, коли в гарнітур входило до семи перснів, як от у кургані 2 поблизу смт. Якимівка, де на пальцях жінки були нанизані п'ять золотих і два срібних персні.

Браслети відзначені приблизно в 25% поховань скіфських воїниць. Вони представлені переважно простими (гладкими) кільцеподібними екземплярами з бронзи або заліза. Цікаво, що в кургані 16 могильника Мамай-Гора залізний браслет поєднується зі срібною гривнею та золотим перснем. Тобто в даному випадку виріб з заліза не свідчить про низький соціальний стан його власниці. Серед бронзових браслетів оригінальним є литий екземпляр з кургану 3 поблизу смт. Якимівка з рифленою зовнішньою поверхнею (рис. 4, 2). Часто жінки надівали по два різних браслети на одну руку. Наприклад, у кургані 16 гр. Аккермень зап'ястки амазонки прикрашав бронзовий дротяний браслет і браслет з намистин з очками, а в кургані 16 групи Чортомлика амазонки мала три браслети – один бронзовий дротяний і ще два з намистинок.

До числа таких оздоб, що зустрічаються досить рідко, слід віднести **складні нагрудні прикраси** з дорогоцінних металів. Серед них вирізняються різноманітні золоті намиста, набрані з: різних типів намистин (курган 22 поблизу с. Виноградне); антропоморфних ланок (у вигляді людської голівки) з амфороподібними привісками (курган 2 поблизу с. Зелене) (рис. 4, 4); дрібних намистин, що перемешуюються із прямокутними ланками з рельєфною розеткою і амфороподібними привісками (курган 34 групи Чортomla). У деяких випадках складні набірні намиста поєднуються з низками скляних бус (курган 45 поблизу с. Широке, курган 22 поблизу с. Виноградне).

Вкрай рідкісними є дротяні **шийні гривні**. Відомо всього чотири випадки знахідок їх в похованнях амазонок – одна золота (курган 38 поблизу с. Любимівка) і три срібних (курган 13 групи БОФ, курган 38 поблизу с. Відрадне, курган 16 могильника Мамай-Гора).

До числа особливих прикрас належать і **шпильки**. В степовому регіоні відомий єдиний випадок такої знахідки - бронзова шпилька з кургану 4 поблизу с. В. Знам'янка. У лісостеповому регіоні, де цей вид прикрас належить до числа ординарних знахідок, відомі дві срібні шпильки з кургану 447 поблизу с. Журівка та ще дві залізні з кургану 1 поблизу с. Макіївка.

Фібули в степових поховальних пам'ятках амазонок відсутні взагалі. У лісостепу відома єдина знахідка – бронзова фібула з кургану 28 в урочищі Холодний Яр.

Одяг амазонок, як і скіфів, був обумовленим рухливим способом життя та середовищем їх існування. Він мав бути зручним та захищати від непогоди. Враховуючи свідчення сучасників (писемні та художні) амазонки надавали перевагу чоловічому костюму скіфів. При цьому доповнювали його типовими жіночими прикрасами, якими зазвичай користувалися скіф'янки. Винятком були хіба що гривні – ознака соціального статусу, притаманна чоловікам. Слід зазначити, що і для амазонок ці прикраси, виконані з дорогоцінних металів, мали таке само навантаження – відмічали статус командира військового підрозділу.

Література

¹ Фіалко Е.Е. Амазонки в литературной и художественной традиции // Эпоха раннего железа. Сб. науч. трудов к 60-летию С.А. Скорого. – К, 2009. – С. 367-382; Амазонки в памятниках античного искусства // Боспорские исследования. – № 24. – Симферополь-Керчь, 2010. – 152-192; Иконография образа амазонки в античном искусстве // Проблемы истории и археологии Украины. – Материалы

7 міжнародної наукової конференції. – Харків, 2010. – С. 35-36.

² Прилипко Я.П., Болтрик Ю.В. Опыт реконструкции скифского костюма на материалах погребения скифов из Вишневої Могили // Кургани степної Скифії. – Київ, 1991. – С. 18-33.

³ Треножкін А.И., Ильинская В.А., Черненко Е.В., Мозолевский Б.Н. Скифские курганы Никопольщины // Скифские древности. – К., 1973. – С. 161;

Фіалко О.Є. Поховання озброєної скіф'янки з Правобережного Запоріжжя // Тези Міжнарод. наук. конф. «Східноєвропейські старожитності в добу середньовіччя» до 90-річчя Б.О. Тимошука. – Чернівці, 2009. – С. 75-76;

Фіалко О.Є. Поховання скіфської «амазонки» над Великим Лугом // Археологічні студії. – Вип. 4. – Чернівці, 2010. – С. 39-48.

⁴ Фіалко Е.Е. Амазонки Причорноморських степів // Східноєвропейські древності скифської епохи. – Воронеж, 2011. – С. 33. На жаль, окрім стислих нотаток у щоденнику, інших подробиць (креслень чи малюнків) щодо конструкції та оздоби взуття немає.

⁵ Ключко Л.С. Вбрання скіфських амазонок // Актуальні проблеми археології. – Тези Міжнарод. наук. конф. на пошану І.С. Винокура. – Тернопіль, 2010. – С. 42-44; Вона ж. Костюми скифских амазонок // Восточноєвропейские древности скифской эпохи. – Воронеж, 2011. – С. 53-64, рис. 4.



Рис. 1.

Два типи вбрання амазонок: 1-2 – грецький; 3-4 – скіфський.



Рис. 2.

Нашивні прикраси амазонок. 1-2 – зображення на розписних вазах;
3 – золоті платівки з кургану 5 поблизу с. Зелене.



Рис. 3.

Зображення прикрас амазонок на витворах мистецтва.

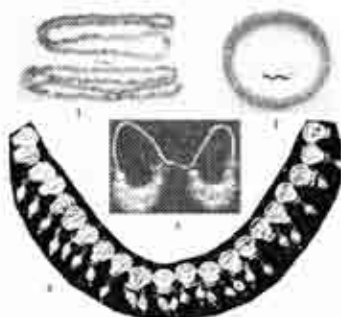


Рис. 4.

Знімні прикраси скіфських амазонок.

Булавки раннего железного века с ажурным листовидным навершием: к вопросу о типологии и ареале

На городищах и, реже, на селищах раннего железного века лесной и лесостепной зоны центра Восточной Европы среди ювелирных изделий встречается особая категория украшений – булавки с железной иглой и напаянной на нее головкой листовидной формы, как правило – ажурной (прорезной или решетчатой). Навершия отлиты из бронзы (намного реже – из серебра) по восковой модели либо изготовлены литьем по оттискам уже готовых булавок.

Их название в археологической литературе менялось. Поначалу их именовали «Дьяковскими навершиями»¹ – скорее всего в связи с одной из первых находок на Ермоловском городище дьяковской культуры на Верхней Волге, близ Ржева². Однако вскоре выяснилось, что ареал дьяковской культуры лежит к северу и северо-востоку от основного ареала распространения таких украшений, которые для нее в целом не характерны³. Была попытка отнести находки булавок к раннему периоду мощинской культуры⁴, но и она была отвергнута как несостоятельная⁵. Булавки по совокупности датирующих факторов относятся к раннему железному веку и, вероятно, не переживают рубежа нашей эры. Соответственно, название «мощинские булавки» также не прижилось, хотя время от времени еще фигурирует в некоторых краеведческих описях. Встречается в литературе и не прижившееся в итоге нейтральное наименование таких украшений – «решетчатые фибулы»⁶. Однако наиболее широко используемым стало другое нейтральное наименование: «булавки с ажурным навершием».

Несмотря на то, что находки такого рода известны более 100 лет, до сих пор имеются лишь отдельные попытки обозначения ареала таких вещей⁷, а типология этих изделий, образующих к настоящему моменту довольно разнородную и при этом достаточно многочисленную группу, вообще не разрабатывалась. В данном сообщении авторы предпринимают предварительную попытку с одной стороны уточнения ареала распространения булавок с ажурным навершием, а с другой – создания типологии этой группы украшений раннего железного века.

К настоящему времени нами учтено более 50 экземпляров булавок с ажурным навершием. Начнем с распространения данных украшений (рис. 1). Изготовленные в несколько разных стилях, но сохраняющие богатую орнаментацию изделия распространены, за редкими исключениями, на достаточно ограниченной территории.

С верхней Оки и ее притоков в пределах Калужской и, отчасти, Тульской, Смоленской и Орловской областей России известно в настоящее время не менее 25 экземпляров, основным компактным районом концентрации является здесь течение Оки от устья Жиздры до устья Угры (селища Певкин Бугор, Козлово, городища Вороново. Гремячево, ряд случайных находок), а так же собственно на Угре – городища Свиногово (3 экз.) и Николо-Ленивец (2 экз.) и случайные находки.⁸ Довольно удалены от этого района к востоку пункты находок двух наверший с городища Сатинка в Тульской области (еще одно навершие отсюда относится уже к дериватам – производным формам)⁹, находка фрагмента навершия близ г. Белев Тульской области и находка на р. Зуша из Новосильского района Орловской области. К западу несколько случайных находок (нами учтено 6) группируются в верхнем течении Угры в восточных районах Смоленской области России (Угровский, Темкинский и др.) и в самых верховьях Днепра (Сафоновский район).

Второй район концентрации находок булавок с ажурным навершием (пока учтено 10 экз.) – Среднее и Верхнее Подесенье (восток Брянской области России): булавки с городища Торфель на территории Брянска¹⁰ и ряд случайных находок. В числе последних – два крупноразмерных навершия из Дмитровского района Орловской области России (бассейн левого притока Десны – р. Нерусса), выполненных в сетчатом стиле, о чем речь пойдет несколько ниже.

Третья зона концентрации лежит еще южнее: минимум пять булавок с ажурным навершием происходят из Курского Посемья. Это юго-восток бассейна Десны, находки в Октябрьском (Липино, Быканово?), Курчаковском (Александровское городище), Дмитриевском, Хомутовском (с. Бупел) районах Курской области России¹¹. Тяготеют к ним и две находки с верхнего Псла – Беловский (с. Долгий Колодезь) и Суджанский (Большое Горнальское городище) районы Курской области России¹².

На самой периферии территории, очерченной тремя зонами концентрации находок, известны единичные находки таких украшений. К югу от Курского Посемья и Попселя это две булавки из Полтавской

области Украины¹³. К северу – северо-западу – уже упомянутая булавка из дореволюционных раскопок Ермоловского городища, обломок наверхия булавки с эсвидными волютами по кромке с городища Бураково к северо-западу от Витебска на Западной Двине¹⁴, железная игла с обломком аналогичного наверхия на городище Лукесы (Лакисы) на р. Каспле, притоке Западной Двины¹⁵ и булавка с городища Moskenai в восточной Латвии¹⁶.

Несмотря на индивидуальные отличия, можно сказать, что все наверхия имеют условную форму ивового или, чаще, березового листа. По долеой оси его идет основной стержень, напаянный на железную иглу. От него в разные стороны расходятся тонкие проволочные нервюры – гладкие или перевитые жгутиком, прямые или зигзагообразные, наклонные или перпендикулярные осевому стержню. Внешний контур изделия иногда орнаментирован по периметру проволочными завитками-волютами. Сам контур может быть как прямым, так и перевитым, как сдвоенным, так и одинарным. В некоторых наверхиях (нам таких известно как минимум три) внутри основного контура имеется внутренний контур, в уменьшенном виде повторяющий внешний. Нервюры в этом случае расположены в два ряда – между внешним и внутренним контуром и между осью и внутренним контуром. Ушко для привязывания фибулы обыкновенно располагается с левой ее стороны и может быть двойным либо одинарным. В двух случаях ушко расположено на оси – на оборотной стороне наверхия.

За основу предлагаемой нами типологии взят именно рисунок, образуемый нервюрами – как с одной стороны наиболее вариативная часть наверхий, а с другой – как образующая достаточно четко выделяемые группы. Каждому типу присвоено условное название по месту наиболее массового распространения.

Тип 1 (Верхнеокский) – прямые нервюры по отношению к оси образуют орнамент «елочка». Подтип 1-а – однонаправленная «елочка» (ветвями вверх). Подтип 1-б – двунаправленная «елочка»: в верхней половине фибулы нервюры направлены наклонно вверх, а в нижней – вниз. Подтип 1-в – с чередующимися нервюрами, направленными поочередно то с наклоном вверх, то с наклоном вниз (Рис.2)

Тип 2 (Посеймский) – наверхия с двойным контуром. Во внутреннем контуре нервюры образуют «елочку», как в подтипе 1-а. Во внешнем контуре они двунаправленные, как в подтипе 1-б (Рис.3). В одном слу-

чае нервюры и внутренний контур заменены двойными эсвидными волютами (булавка из с. Бупел)

Тип 3 (Деснинский) – нервюры горизонтальные, все они перпендикулярны оси. Подтип 3-а – все нервюры прямые. Подтип 3-б – чередование зигзагообразных и прямых нервюр. Подтип 3в – исключительно зигзагообразные нервюры (рис.4).

Тип 4. (Сеймско-Деснинский) – более крупноразмерные навершия, выполненные особенно тщательно, контур которых заполнен косой литой мелкочаеистой решеткой (сеткой). Контур тоже ажурный, несет по периметру ряды мелких сквозных отверстий. Такие булавки пока известны только с Липинского городища на Сейме и с верховьев Неруссы. Эта разновидность, как наиболее филигранно и мастерски исполненная, представляется отражением периода расцвета данного типа украшений (рис.5: 1-3).

Тип 5. (Днепровский) – нервюры единичны в пустом контуре. Петля для привязывания расположена сзади (рис.5: 4-5).

На восток, юго-восток (бассейн верхнего и среднего Дона, верхнее Поосколье, юг Рязанской области) и на северо-запад от обозначенного нами ареала булавок с ажурным навершием начинают встречаться дериваты – производные формы, вызванные к жизни, вероятно, упрощенным копированием «классических» типов этих украшений (рис.6). Тонкий орнамент – косички, волюты, зернь – исчезает, а ажурные нервюры сменяются грубыми массивными перемышками. Обыкновенно две направлены вверх, две – вниз, что отдаленно напоминает расставленные руки и ноги, и породило крайне сомнительную трактовку об антропоморфности изображения¹⁷. В ряде случаев перемышки вовсе отсутствуют и контур закреплен на оси лишь верхней и нижней своей частью. В верхнем Поднепровье на Смоленщине такая упрощенная грубая копия известна с городища Новые Батеки¹⁸. Практически аналогичное данному изделию происходит из окрестностей Усть-Луги Ленинградской области России.

Семантика наверший булавок трактуется легко – мы видим на них мировое древо, причем в ряде случаев с четким трехчастным делением, обозначенным либо направлением наклона, либо формой нервюр. Это универсальный, характерный для первобытного мифологического сознания на огромных территориях образ¹⁹, воплощающий космогоническую концепцию – трехчастное деление мира.

Предварительные выводы таковы. Булавки с листовидными ажурными навершиями в основном распространены вне основного ареала милоградской, скифоидной лесостепной, днепродвинской, городенской и дьяковской культур раннего железного века лесной и лесостепной зон Восточной Европы. На территории, занимаемой памятниками этих культур, встречены лишь случайные, единичные экземпляры ажурных наверший и немногочисленные упрощенные дериваты местного производства. Основной ареал распространения ажурных наверший достаточно четко совпадает с ареалами двух археологических культур - юхновской и верхнеокской, объединяя их, и заставляя в очередной раз задуматься о том, что мы имеем дело с локальными (а быть может и хронологическими) вариантами одного культурного явления. Интересно, однако, что из материалов юхновских городищ раскопанных В.А. Падиным, Л.В. Артишевской и О.Н. Мельниковской на деснинском правобережье не происходит ни одной булавки с ажурным навершием. Этот феномен пока не находит объяснения.

В заключение автор благодарит Алексея Трошина и Александра Гаврилова за помощь в поисках информации о случайных находках.

Литература

- ¹ См., напр.: Горюнова Е.И. Городище Торфель. Краткая информация о раскопках 1937 г. // Краткие сообщения о докладах и исследованиях Института истории материальной культуры. Вып. 31. – М., 1950. С. 148-156.
- ² Бачинский Н.М. Ермоловское городище // Ржевский край. Вып. 1. – Ржев, 1926. – С. 153.
- ³ Смирнов К.А. Дьяковская культура (материальная культура городищ между-речья Оки и Волги) // Дьяковская культура. – М., 1974; Сапрыкина И.А. Ювелирные украшения дьяковской культуры по материалам памятников бассейна Москвы-реки. Автореф. канд. дисс. М., 2006.
- ⁴ Никольская Т.Н. Культура племен Верхней Оки в I тысячелетии нашей эры (Материалы и исследования по археологии СССР Т. 72), – М., 1959; Она же – Городище у с. Николо-Ленивец // Советская археология, № 1 – 1962. – С. 221-240.
- ⁵ Массалитина Г.А. Находка навершия булавы на селище близ поселка Росва // Древний Ворытыньск и его окрестности. – Калуга, 1995. – С. 13-17.
- ⁶ Засурцев П.И., Лисицына Н.К. Липинское городище. // Славяне и Русь. – М. 1968. – С. 46-54.
- ⁷ Массалитина Г.А. Указ. соч.; Седов В.В. Булавки восточных балтов в эпоху раннего железа // Acta Baltico-Slavica. Т. 5. – Bialystok, 1967. – С. 129-146.
- ⁸ Массалитина Г.А., Указ. соч.; Никольская Т.Н. Указ. соч.; Никольская Т.Н. Археологические раскопки в 1961-1962 гг. в Калужской области // Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института археологии АН СССР, Вып. 102 – М., 1964.

⁹ Изюмова С.А. О бронзолитейном производстве Сатинского городища // Советская археология, - №1. - 1967. - С.122-139.

¹⁰ Горюнова Е.И. Указ. соч.

¹¹ Алихова А.Е. Древние городища Курского Посеймья. // Лесостепные культуры скифского времени. - МИА № 113. - М. 1962; Апальков А.Н. Торгово-хозяйственные связи населения Среднего Сейма в VI-III вв до н.э. // Торговля Курского края с древнейших времен до начала XX века. - Курск, 1996. - С.3-7; Засурцев П.И., Лисицына Н.К. Указ. соч.

¹² Куза А.В. Большое городище у с. Горналь. // Древнерусские города. - М., 1980. - С.6-39; Зорин А.В., Стародубцев Г.Ю., Шпилёв А.Г., Щеглова О.А. Очерки истории Курского края (с древнейших времен до XVII в.). - Курск, 2008.

¹³ Седов В.В., Указ. соч.

¹⁴ Шадыро В.И. Ранний железный век северной Белоруссии. - Минск, 1985. - Рис.6-2.

¹⁵ Массалитина Г.А. Указ соч. - Рис.1-3.

¹⁶ Седов В.В. Указ. соч.

¹⁷ Изюмова С.А. Указ. соч.

¹⁸ Третьяков П.Н., Шмидт Е.А. Древние городища Смоленщины. - М.-Л., 1963. - Рис.12-5а

¹⁹ Топоров В.Н. Древо Мировое // Мифы народов мира: Энциклопедия в 2 тт. - М., - 1980. - С.398-406.



Рис.1.

Пространственное распределение булавок раннего железного века с листовидным ажурным навершием в центре Восточной Европы.

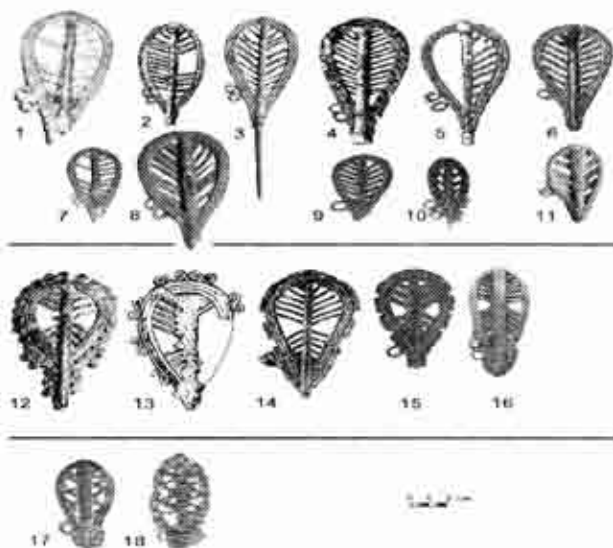


Рис.2.

Булавки с ажурным навершием. Тип 1 (Верхнеокский). 1-11 - подтип 1-а; 12-16 – подтип 1-б; 17-18 – подтип 1-в.

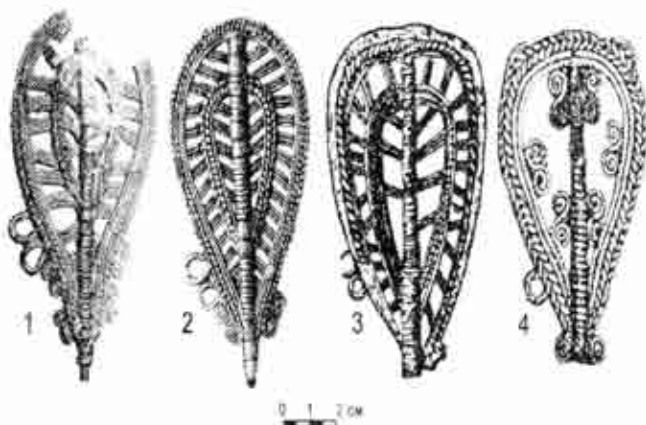


Рис.3.

Булавки с ажурным навершием. 1-3 - тип 2 (Посеймский).

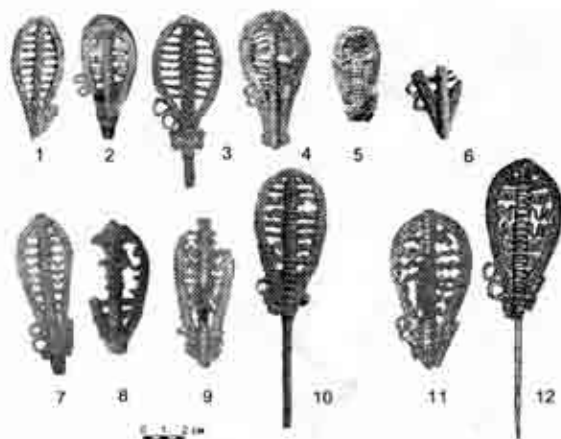


Рис.4.

Булавки с ажурным навершием. Тип 3 (Деснинский). 1-6 – подтип 3-а.
7-10 - подтип 3-б, 11-12 - подтип 3-в.

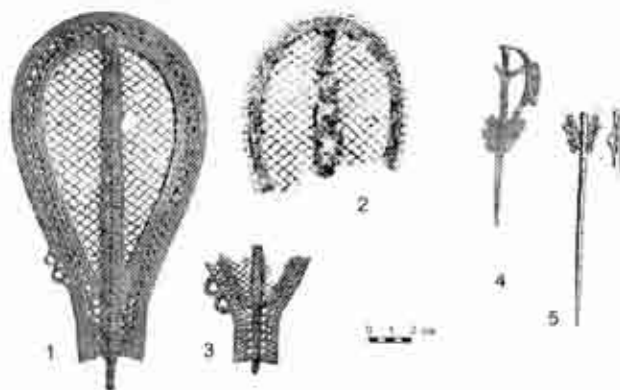


Рис.5.

Булавки с ажурным навершием. 1-3 – тип 4. (Сеймско-Деснинский).
4-5 – тип 5. (Днепровский).

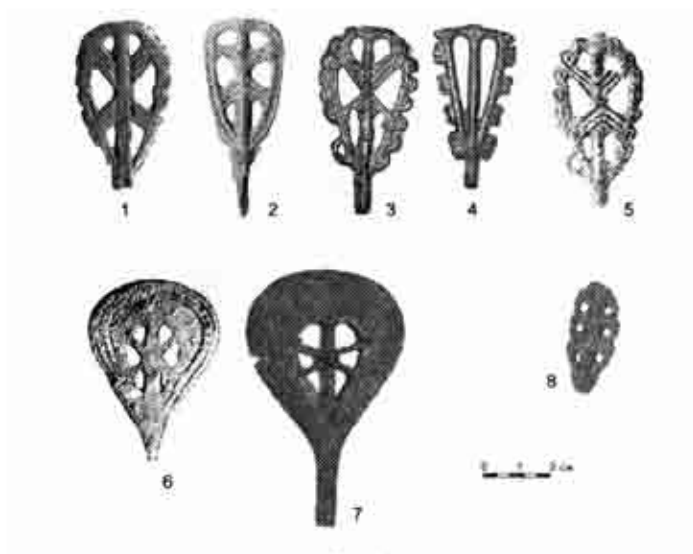


Рис.6.

Булавки с ажурным навершием. Производные формы (дериваты).

- 1 – Белгородская область, Поосколье; 2 – Юг Рязанской области;
 3-4 – Верхний Дон, Воронежская область, 5 – Тульская область, городище Супруты (р. Упа); 6 – Смоленская область, городище Новые Батеки.
 7 – Ленинградская область. Усть-Луга. 8 – Владимирская область.

***Вивчення колекцій музеїв
України, Росії, Біларусі.***



**Потири XVIII ст. з Нікопольської
Свято-Покровської соборної церкви
в колекції Нікопольського краєзнавчого музею**

Колекція культових речей Нікопольського краєзнавчого музею складається з унікальних та цінних предметів, що надійшли до музею в 1925 р., після передачі їх причтом Нікопольської Свято-Покровської соборної церкви. Серед переліку експонатів зустрічаємо, наприклад, «№93. Чаша (без проби)»¹. А до самої церкви більшість предметів потрапила з січової Свято-Покровської церкви, коли у 1783 р. було перевезене церковне начиння з с. Покровського до містечка Нікополь².

На сьогодні у музеї зберігається чотири потири XVIII ст., деякі представлені в експозиції, інші знаходяться у фондосховищі. Оскільки на речах, виготовлених на замовлення, тавро ставили зрідка, а у XVIII ст. працювали не лише київські майстри, а й золотарські майстерні в багатьох містах і селах, то можна припустити, що виготовив їх невідомий місцевий майстер. Виготовлені вони у другій половині XVIII ст., коли посилюється вплив бароко в українському мистецтві, особливо в золотарстві³.

Найбільш цікавим є потир під номером НКМ КН-2057, К-87, з вкладним написом. Загальна висота потира – 39 см, висота чаші – 13 см, Д піддону - 21,5 см, Д чаші – 13,5 см. Потир зроблено з мідного сплаву. Срібними є лише 6 накладних медальйонів загальною вагою 10 г, 875 проба⁴.

Чаша прикрашена сорочкою з прорізним карбованим візерунком (рис.1), переважають вигнуті строки, квіткові гірлянди, що прикрашають три медальйони неправильної форми. Медальйони зроблені з чорненого срібла і зображують – сходження Св. Духа; Св. Трійцю; Івана Хрестителя. Вінець чистий, без карбувань. Стоян вазоподібний, двоярусний, прикрашений квітковим орнаментом. Піддон двоярусний, дванадцятилопатовий. На верхньому ярусі – три медальйони (рис.2) з чорненого срібла із зображенням Страстей Христових. На окантовці піддону вибитий вкладний напис: «Сія чаша зделана коштом за упокой Андрея Белоуса и за здравие жены его Марии старанием священника покровского Андрея Дроботова июня 5 дня 1786 года» (рис.3).

Найвірогідніше, цей потир було зроблено для Нікопольської Свято-Покровської церкви, адже передача культових речей з с. Покровського вже відбулася. Щодо напису, то особи, вказані у ньому, встановлені не були. В сповідних розписах ні козак Білоус, ні його вдова, ні священик Дробот не зустрічаються. Можливо, це були мешканці відділеної від Нікополя слободи чи хутора.

Потир за номером НКМ КН-2053, К-83, (рис.4), має загальну висоту 33 см, висоту чаші – 13 см, Д піддону – 13 см, Д чаші – 12 см. Потир виготовлено зі срібла загальною вагою 927,2 г, але окремі частини мають різну пробу. Стоян і чаша – 555 проби, сітка на чаші – 800 проби і 6 накладних медальйонів – 500 проби⁴.

На чаші зроблена накладна сітка з прорізним геометричним орнаментом, яка обрамляє три медальйони із зображенням Христа, Діви Марії та одного з євангелістів. На вінці чаші викарбувано (рис.5) типовий для потирів хрест з перехрещеними копієм та списом. Стоян вазоподібний, без прикрас. Піддон триярусний, круглий прикрашений квітковим орнаментом з трояндами та трьома медальйонами (рис.6) із зображеннями євангелістів.

Потир за номером НКМ КН-2055, К-86 (рис.7)є загальну висоту -25 см, висоту чаші – 9 см, Д піддону – 16 см, Д чаші – 9 см. Потир зроблено із срібла загальною вагою 403 г, 500 проби.

На чаші зроблена накладна сорочка з прорізаним карбованим візерунком із квіткових гірлянд. Стоян вазоподібний. Піддон шестилопатевий, прикрашений викарбуваним рослинним орнаментом із зображенням голівок янголів. На окантовці піддону вибито напис: «в чаше серебра 1 ф 15 3».

Потир за номером НКМ КН-2054, К-82 (рис.8) має загальну висоту 29 см, висоту чаші – 10 см, Д піддону – 17 см, Д чаші – 11,5 см. Потир зроблено зі срібла загальною вагою 648,3 г, 500 проби.

Чаша прикрашена накладним сорочкою з прорізаним карбованим рослинним орнаментом із зображенням голівок янголів. На вінці чаші в пуассоновій техніці викарбувано хрест з перехрещеними копієм та списом. Стоян вазоподібний, гладкий, з викарбуваним рослинним орнаментом. Піддон шестилопатевий, прикрашений викарбуваним рослинним орнаментом із зображенням голівок янголів. На окантовці піддону напис: «всього сребла 1 ф 55 золотник».

Описані вище потири є чудовими зразками золотарського мистецтва майстрів XVIII ст. Південної Наддніпрянщини та окрасою музейного зібрання, зокрема експозиції, присвяченої Запорозьким Січам.

Література

¹ Инвентарная книга. Отдел народного образования. 1919. – С.19.

² Карелин И. Никополь. Записки Одесского общества истории и древностей. – Т.6. – Одесса. – С.293.

³ Полошко Г. Розквіт українського золотарства в козацьку добу XVI-XVIII ст. // Україна – козацька держава. – К.:Емма, 2004. – С.886.

⁴ Акт результатів перевірки переапробовування дорогоцінних металів Східним державним управлінням пробірної нагляду від 26.12.1997.



Рис.1.

Потир НКМ КН – 2057, к.87.



Рис.2.

Візерунки на верхньому ярусі потиру.



Рис.3.

Вкладний напис на піддоні потиру.



Рис.4.
Потир НКМ КН- 2053, к.83.



Рис.5.
Зображення на вінцях та чаші потиру.



Рис.6. Декор піддона потиру.



Рис.7. Потир НКМ КН – 2055, к.86.



Рис.8. Потир НКМ КН – 2054, к.82.

**Раритети Львівського історичного музею:
пам'ятний медальйон Михайла Драгоманова**

2011 року в Україні урочисто відзначили 170-річчя з дня народження видатного українського письменника, публіциста, історика та громадського діяча Михайла Петровича Драгоманова (1841-1895)¹.

Згадана подія для авторки цих рядків стала доброю нагодою оприлюднити розпочате раніше дослідження історії появи та побутування раритетної пам'ятки з колекції Львівського історичного музею - золотого медальйона М. П. Драгоманова з гравірованими ініціалами власника «М. П. Д.» та інтригуючим написом: «Найдостоїншчому із Українців од Полтав'ян»^{*} (облікові означення предмета: ЛІМ-2556, МО-5870, СК-16).

Предмет виготовлений у техніці штампування із золота 583°. Висота 40 мм, ширина 32 мм. Медальйон складається з двох овальних стулок, стулки з'єднані завісою, замикаються на заскочку. На лицевому боці цитований раніше дарчий напис, на звороті дати «1864-1894» та ініціали власника. Зовнішня поверхня медальйона матована, усередині полірована. У стулки вставлене тонке скло. На виробі є три клейма: австрійське державне клеймо для золотих виробів періоду 1872-1922 років з позначкою пробірного управління та пробою у щитку п'ятикутної форми²; клеймо пробірного управління у Празі (літера «С») у круглому щитку; іменне клеймо з літерами «М С» у щитку, наближеному за формою до прямокутника.

З огляду на техніку виконання та дизайн, золотий медальйон із музейного зібрання є типовим виробом тогочасного європейського ювелірного виробництва. Варто при тому зауважити, що такі прикраси є особливими. Зазвичай, всередині медальйона уміщували фото, реліквію, оберіг тощо. У музейному медальйоні, на жаль, того не було. Мабуть, хтось із власників медальйона вийняв те, що там зберігалося, перш ніж пам'ятка потрапила до музейної збірки.

Документи музейного архіву засвідчили факт придбання Львівським історичним музеєм у 1961 р. золотого медальйона М.П. Драгоманова,

^{*} Тут і далі правопис при цитуванні збережено. – О. П.

його ескізного олійного портрета роботи художника І.І.Труша, керамічної тарілки з портретом М.П. Драгоманова, виконаної на знаній фабриці І.І. Левинського у Львові, та килимка, що належав М. П. Драгоманову³. Предмети були закуплені в Аріадни Іванівни Труш, яка проживала у Львові на вул. І. Труша, 29. Автентичність артефактів та їх цінність не викликають сумнівів, адже із вказаної у документах інформації випливає, що ці раритети 50 років тому принесла до Музею сама онука М.П. Драгоманова. Аріадна Іванівна Труш (1905 – 1984) народилася від шлюбу молодшої дочки М.П. Драгоманова – Аріадни Михайлівни Драгоманової (1877–1956) та відомого українського художника Івана Івановича Труша (1869–1941).

На жаль, у музейних документах немає відомостей про обставини походження цих раритетів. Найважливішим в історії побутування об'єкта нашого зацікавлення є питання про те, з якої нагоди та за яких обставин з'явився цей медальйон у М. П. Драгоманова?

Дати, гравіровані на медальйоні (1864 та 1894 роки), нагадують про 30-річний ювілей наукової праці та громадської діяльності М. П. Драгоманова. Після закінчення навчання у Київському університеті (1859 – 1864) Михайло Петрович залишився працювати приват-доцентом на кафедрі античної історії, де згодом захистив докторську дисертацію. Наступні тридцять років життя і діяльності Михайла Петровича були виповнені напруженою дослідницькою, викладацькою та громадською працею. Звільнений 1875 року з Університету за виявлені волелюбні настрої та політичну неблагонадійність, М. Драгоманов був змушений емігрувати за кордон. Жив і працював в Австрії, Швейцарії, Болгарії, підтримуючи тісні зв'язки з чільними представниками української інтелігенції та діячами соціал-демократичного руху. У 1873, 1875 та 1876 роках приїздив до Львова, відвідував зібрання галицької інтелігенції. М. П. Драгоманов є автором багатьох наукових та літературно-критичних праць, зокрема: «Література російська, великоруська, українська і галицька» (1873 – 1874), «Історичні пісні українського народу» (1874 – 1875), «Війна з пам'яттю про Шевченка» (1882), «Політичні пісні українського народу XVIII -XIX ст.» (1883 – 1885), «Листи на Наддніпрянську Україну» (1893 – 1894) та ін.

На час святкування 30-річного ювілею наукової та літературної діяльності Михайло Петрович жив і працював у Софії, викладав у Софійському університеті (1889 – 1895), очолював кафедру загальної

історії. Приїхати до Львова не міг не лише через стан здоров'я, а й тому, що був політичним емігрантом (російський уряд звертався до Болгарії з вимогою вислати М. П. Драгоманова з країни).

Організатором ювілейних урочистостей, що відбулися у Львові, став близький друг та соратник М. П. Драгоманова – відомий український літератор та громадський діяч Михайло Іванович Павлик (1853 – 1915). Головна імпреза відбулася у великій залі Львівської ратуші 16 грудня 1894 року. Водночас тут проходило віче, скликане товариством «Народна воля». Як писав М. Павлик, «зійшлося поверх 600 людей, - по найбільшій частині руских селян із цілої Галичини»⁴. Були тут і представники української інтелігенції та робітництва⁵. М. Павлик зауважив також присутність української та польської радикальної молоді⁶. Віче почалося зранку, а «о 6 годині вечір зібралася, в тій же салі, майже вся та сама публіка» для урочистого вшанування ювілею М. Драгоманова⁷. Першу промову виголосив Іван Франко, почавши її з таких слів: «Народ, що не шанує своїх великих людей, не варт зватися освіченим народом. От се ж і ми нині, бажаючи сповнити свій обов'язок яко людей освічених, шануємо ім'я і заслуги Драгоманова по 30 роках его праці. Та для нас се не тільки обов'язок освічених людей, бо Драгоманов для нас є чимсь більше, як заслуженим чоловіком. Ми в нім шануємо друга, вчителя, провідника. Через усіх тих 30 літ, а бодай від тоді, коли ми стали до прилюдної роботи, голос его був для нас заохотою, осторогою, вказівкою, куди йти, голосом сумління - що робити, а чого не робити»⁸. Ці та інші думки, виголошені того вечора промовцями, асоціюються безпосередньо з посвятою на медальйоні, у якій М. П. Драгоманова визнано найдостойнішим з українців.

М.Павлик наприкінці свого виступу повідомив присутнім, що «Українці прислали для Михайла Петровича, на мої руки, багато і дорогих подарунків»⁹. При тому пообіцяв, що ці подарунки можна буде оглянути у приміщенні редакції газети «Народ» на вул. Сокола, 1 [нині частина вул. Ковжуна. - О. П.]. У переліку подарунків згадувано і золотий медальйон: «Гарна вишивана українська сорочка, до неї золотий медальйон із вирізаним написом «Найдостойнішому (sic!) із Українців». Обое із Харківської губернії»¹⁰. Щодо медальйона, то М. Павлик помилявся - напис на предметі свідчить про те, що дарувальниками були полтавці.

Михайло Павлик у своїй книжці «Михайло Петрович Драгоманов. 1841-1895. Его юбилей, смерть, автобіографія і спис творів» (1896)

подає детальний перелік подарунків, надісланих з різних куточків України на ювілей Михайла Драгоманова. Коротко зазначимо, що були подаровані книжки, картини, альбоми, приладдя для письма, вишивані сорочки та рушники, декоративні різьблені тарелі, текстиль ручної роботи для декорації інтер'єру тощо¹¹. Серед подарунків було кілька виробів художнього срібла: «Висока срібна чашка (стакан) на стіл, на оливця, ручки від пер і т. п. Із Подільської губернії»; «Срібний розрізний ніж - до розрізування книжок. Від молодіжі університетського міста N. N.»; «Срібний якір до привалювання паперів на столі. Від старших Українців університетського міста N. N.»¹².

Очевидно, не всі представники з Наддніпрянщини змогли прибути на ювілейні урочистості до Львова. Причина зрозуміла, позаяк навіть повідомлення про конкретних осіб, що надіслали подарунки, в умовах тогочасної політичної реакції не розголошували. Авторці цих рядків так і не вдалося встановити, хто саме з полтавців був причетний до дарування золотого медальйона.

За кілька днів після урочистого вечора у Львівській ратуші М. Павлик писав до ювіляра: «Скажу тільки про дарунки. Їх же чимало і дорогих, хоч деякі і доси ще не готові»¹³. У переліку подарованих предметів М. Павлик згадує і золотий медальйон, а наприкінці листа повідомляє: «Я ще трохи задержу ті дарунки, бо льуде дуже цікаві, то треба показати хоть у редакції, бо боюсья виставляти публично - через те, шчо шпіони би попрочитували від кого. Дуже журьсья, як то все післати, аби не попсувалось»¹⁴.

З листування М. Павлика, М. Драгоманова та Л. Косач (Лесі Українки) довідуємося про подальшу долю подарунків. З листа М. Павлика до М. Драгоманова від 28 грудня 1894 року: «Дорогий Друже! Я і сам журьсья, як Вам переслати дарунки. А. Г. казав, шчоби я сам усе те повіз Вам, та це не може бути, а переслати по залізниці боюсья, бо непременно понищать або і покрадуть»¹⁵. Зрештою, після чималих клопотів М. Павликові вдалося через приватні багажні контори переслати подарунки до Софії. У листі від 14 лютого 1895 року Михайло Павлик повідомляв М. Драгоманова: «Дорогий Друже! Вчора я здав Ваші речі Гессові [власник багажної контори? - О. П.] і завтра пішльу Вам рецепіс [квитанцію? - О. П.]»¹⁶. Лариса Косач (Леся Українка), небога М. Драгоманова, яка саме гостювала в дядька в Софії, писала в листі (від 9.03.1895) до бабуні Єлизавети Іванівни Драгоманової: «Недавно

в Галичині справляли дядьковий 30-літній ювілей, і оце вчора получив він ті подарки, що йому дарували земляки, дуже гарні речі, особливо з Полтавщини все таке красиве і славно зроблене»¹⁷. Своє захоплення подарунками висловила Леся Українка і в листі до М. Павлика (від 11-12.03.1895)¹⁸. М. Павлик у відповідь (14.03.1895) обіцяв вислати інші подарунки подальшою посылкою¹⁹.

Варто звернути увагу на одну цікаву обставину. У листі до М. Драгоманова (від 20.12.1894) М. Павлик повідомляв, що деякі подарунки «доси щче не готові»²⁰. У листі до Лесі Українки (від 14.03.1895) він скаржився: «Біда моя тільки з бокалом, на стіл. А. Г. прислав мені на те 30 р., а тут бокал схожий на льуде, стоїть 80, 100 і більше гульд. Я ходжу, обзираю і не можу рішитися»²¹. Ці подробиці підтверджують початкові здогадки авторки цих рядків про те, що золотий медальйон не міг бути куплений у Полтаві. Про це свідчать також клейма на виробі, а точніше, відсутність клейм експорту-імпорту. Можливо, медальйон, як і срібний бокал, був куплений у Львові, де у продажу було чимало виробів з різних центрів ювелірного виробництва Австро-Угорщини. Може бути, що на прохання полтавців М. Павлик замовляв у гравера напис. Про це частково свідчить уживання у тексті латинської літери «j» та буквосполучення «ъа». Як відомо, М. Драгоманов пропонував зреформувати українську абетку, поклавши засаду відповідності однієї літери одній фонемі. Так, замість літер «є, ї, ю, я» треба було б вживати «j» з голосними «е, і, у, а», а після приголосного - сполучення з м'яким знаком²². «Драгоманівка» не прищепилася, але сам М. Драгоманов і, як бачимо, його близьке оточення (М. Павлик зокрема) уживали її у своїх листах та публікаціях. Отже, напис на медальйоні можна розглядати також як цікаву пам'ятку історії української писемності.

Із Софії, вочевидь, медальйон разом з іншими родинними пам'ятками привезла до України дружина вченого - Людмила Михайлівна Кучинська-Драгоманова (1842-1918): після смерті чоловіка вона переїхала з дітьми до Києва. У 1904 році молодша донька М. П. Драгоманова Аріадна вийшла заміж за І. Труша. Подружжя замешкало у Львові, куди перевезли частину родинних реліквій Драгоманових. Спочатку художник із сім'єю проживав у будинку Наукового товариства ім. Шевченка на вул. Чарнецького [нині вул. Винниченка, 26. - О. П.], а від 1910 року - у власному будинку на вул. Обводовій [нині вул. І. Труша, 28. - О. П.]. Мабуть, медальйон М. Драгоманова від початку XX ст. зберігався у Львові в сім'ї Трушів. Аріадна Іванівна Труш згадує: «Пам'ять діда Драгоманова

дуже шанувалася в нашому домі. У кімнаті через деякий час поруч висіли два портрети, роботи батька однакового формату - М. Драгоманова та його дружини Людмили Михайлівни. В кожну річницю смерті М. Драгоманова (8 червня) прикрашувалися оба портрети однаково дубовим листям і білими повними гвоздиками. Галузки з дуба батько зрізував особисто в нашому садку»²³. Після смерті батька і матері, бажаючи зберегти для нащадків цінні меморіальні пам'ятки М. П. Драгоманова, Аріадна Іванівна принесла їх до Львівського історичного музею.

Отже, географія побутування медальйона охоплює послідовно такі міста, як Прага, Львів, Софія, Київ і знову Львів. Першим місцем експонування медальйона, як ми вже згадували, була редакція львівської газети «Народ». Нині медальйон М. П. Драгоманова представлений серед експонатів виставки золотарства Львівського історичного музею у розділі «Срібні пам'ятки історії Львова» (Львів, пл. Ринок, 2). Першу друковану згадку про нього знаходимо у згаданих книгах М. І Павлика²⁴. Уперше медальйон був опублікований в ювілейному альбомі «110 раритетів Львівського історичного музею»²⁵. Наша стаття є спробою увести цінну меморіальну пам'ятку в науковий обіг.

Виявлена внаслідок проведеної наукової атрибуції інформація дає змогу зробити висновок про виняткову історико-культурну цінність цього артефакту як пам'ятки національного значення. Медальйон є документальним свідченням важливої події - вшанування 30-річчя наукової та громадської діяльності такої видатної постаті в українській історії, якою був Михайло Петрович Драгоманов. Сам напис на медальйоні виразно засвідчує вибір передової частини української громади в пошуках національного героя. Поява та історія побутування пам'ятного подарунка є свідченням тісних дружніх та родинних зв'язків найкращих представників української інтелігенції.

Література

¹ Постанова Верховної Ради України «Про відзначення 170-річчя з дня народження видатного українського письменника, публіциста, історика, громадського діяча Михайла Петровича Драгоманова» // Урядовий кур'єр. — 2001. — 2 берез. (№ 39).

² Rohrwasser A. Österreichs Punzen. Edelmetall-Punzierung in Österreich von 1524 bis 1987. — Wien: Verlag Bondi, 1987. — S. 19.

³ Архів Львівського історичного музею (далі — Архів ЛІМ). — Акти надходжень музейних предметів за 1961 рік. — Акт № 153; Архів ЛІМ. — Книга надходжень. — Т. 3. — Арк. 338, № 2556.

⁴ Михайло Петрович Драгоманов. 1841-1895. Сто юбилей, смерть, автобіографія і спис творів / Зладив і видав М. Павлик. — Львів: З друкарні В. Манецкого 1896. — С. 2.

- ⁵ Там само.
- ⁶ Там само.
- ⁷ Там само. – С. 23.
- ⁸ Там само.
- ⁹ Там само. – С. 43.
- ¹⁰ Там само. – С. 48.
- ¹¹ Там само. – С. 43-49.
- ¹² Там само. – С. 45.
- ¹³ Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом. (1876-1895)/Зладив М. Павлик. – Чернівці: Видав Др Лев Когут, 1911. – Т. VIII. – С. 163.
- ¹⁴ Там само. – С. 164.
- ¹⁵ Там само. – С. 168.
- ¹⁶ Там само. – С. 195.
- ¹⁷ Леся Українка. Зібрання творів: У 12 т. – К.: Наукова думка, 1978. – Т. 10: Листи (1876-1897). – С. 289.
- ¹⁸ Там само. – С. 291.
- ¹⁹ Переписка Михайла Драгоманова. – С. 216.
- ²⁰ Там само. – С. 163.
- ²¹ Там само. – С. 217.
- ²² Драгоманівка // Енциклопедія українознавства. – Львів, 1993. – Т. 2. – С. 589.
- ²³ Труш А. Мій батько - художник // Іван Труш: Збірник матеріалів наукових конференцій, присвячених 100-річчю від дня народження. – Львів: Вид-во Львів. ун-ту, 1972. – С. 107.
- ²⁴ Михайло Петрович Драгоманов; Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом.
- ²⁵ Перелигіна О. Медальйон // 110 раритетів Львівського історичного музею: [Альбом] / Авт. Б. Чайковський, С. Богданов, О. Перелигіна та ін.; Наук. ред. О. Роман; Фотогр. І. Садового, О. Косянчука. – Львів: Афіша, 2003. – С. 116-117, № 55.



Рис. 1. Ескіз портрета М. П. Драгоманова
Худ. І. І. Труш (1869 - 1941), Фанера; олія, 46,5 x 38,0 см
Зібрання Львівського історичного музею



Рис. 2. Медальйон пам'ятний М. П. Драгоманова
Прага. Не пізніше 1894 р. Майстер-монограміст «МС»
Золото, скло; штамп, гравірування. 40 x 32 мм
Зібрання Львівського історичного музею



Рис. 3. Сім'я І. І. Труша
Зліва направо: Аріадна Труш, Людмила Драгоманова
з сином І. Труша Мироном, Анна Труш (мати художника),
Іван Труш з дочкою Аріадною.

Сидорчук Т.М.

Колекція ритуального срібла Єврейського музею у Львові: джерелознавчий аспект (за матеріалами Центрального державного історичного архіву м. Львова)

У наукових, архівних та музейних закладах України зосереджені значні за обсягом і цінні з історичної та художньо-мистецької точки зору матеріали і зібрання єврейської культурної спадщини. Ці колекції є важливою й необхідною джерелознавчою основою для комплексного наукового дослідження історії єврейської культури в частині

реконструкції історії постання і діяльності окремих знакових для єврейської національної ідентичності культурних інституцій, а також в контексті загальноєвропейських цивілізаційно-культурологічних процесів в цілому кінця XIX - першої третини XX ст.

Історія створення і діяльності Єврейського музею Єврейської релігійної громади м. Львова є однією з цікавих сторінок культурного життя Східної Галичини в період між першою та другою світовими війнами. Він створювався у період активізації єврейського громадського і культурного життя Львова. Після першої світової війни і в наступні два десятиліття у Львові постав ряд світських навчальних закладів – Єврейський педагогічний інститут, Єврейська гімназія товариства народної і середньої освіти, чоловіча і жіноча промислові школи, будинок сиріт, академічний дім, а також театр, більше десяти благодійних товариств, значна кількість громадських, культурно-просвітницьких, мистецьких і професійних об'єднань, періодичні видання, друковані видання товариств, організацій і політичних партій тощо. В цей час інтенсивно розвивається інтерес до колекціонування єврейських старожитностей та творів сучасного єврейського мистецтва. Імена єврейських колекціонерів М.Гольдштейна, М.Рейхенштейна, М.Топфера, К.Каца, Л.Фейгля, Е.Рейтера та зміст їх колекцій стають відомими громадськості через виставки, публікації й окремі спеціальні видання. Відкриття Єврейського музею у 1934 р. було однією з останніх значних подій культурно-просвітницького життя єврейського суспільства у Львові і у Східній Галичині перед другою світовою війною.

На сьогоднішній день не існує цілісного дослідження історії постання, діяльності і ліквідації Єврейського музею у Львові із залученням і комплексним аналізом збережених архівних документів, музейних предметів, друкованих наукових, публіцистичних, виставкових і пресових матеріалів. Окремі аспекти історії Єврейського музею розглядалися в контексті мистецтвознавчих досліджень єврейського образотворчого мистецтва Галичини¹, історії єврейського колекціонування і збереження єврейської культурної спадщини, життя і діяльності львівського колекціонера М.Гольдштейна², а також організації і проведення виставок, присвячених релігійному і мистецько-культурному життю єврейської громади західноукраїнських земель³.

Значення, роль і атрактивність кожного музейного закладу визначаються його базовими характеристиками: а) змістовний і кількісний

склад колекції; б) тип, параметри і місце розташування музейного приміщення; в) штат музейних співробітників. В силу різних обставин і в першу чергу матеріально-фінансового характеру приміщення Єврейського музею і склад його співробітників не відзначалися якимись унікальними характеристиками і є на сьогодні відомими з львівської преси 1930-х рр. та архівних документів. Найбільший науковий і професійний інтерес у дослідників і музейників викликає колекція Єврейського музею, яка пережила разом зі своїм народом трагедію Катастрофи і подальші післявоєнні атеїстичні десятиліття. З огляду на вищесказане метою статті є дати огляд наявних архівних джерел, в яких йдеться про історію формування колекції Єврейського музею і, зокрема, такої її складової, як ритуальне срібло.

Більша частина колекції Єврейського музею, її облікова документація, а також документи в цілому Єврейської релігійної громади у Львові, починаючи з 1939 р. й протягом наступних десятиріч, неодноразово переміщувалися, розформовувалися, вилучалися і нерідко знищувалися. Внаслідок цього на сьогоднішній день збереглась незначна частина предметних і документальних матеріалів Єврейського музею, які до того ж знаходяться у різних державних закладах, а саме в декількох музеях – Львівській національній галереї мистецтв, Музеї етнографії та художнього промислу у Львові, Львівському історичному музеї, а також у Державному архіві Львівської області і Центральному державному історичному архіві, м. Львів. Враховуючи той факт, що найбільша колекція документів львівської єврейської громади, в тому числі і Єврейського музею, зберігається в Центральному державному історичному архіві, м. Львів (далі: ЦДІА, м. Львів) пропонується тема статті досліджується на основі комплексу архівних матеріалів вищевказаного архіву.

Документи, що розкривають історію створення і функціонування Єврейського музею, знаходяться у двох фондах архіву: 1) Фонд 701. Описи 2, 3. «Єврейська релігійна громада Львова» і 2) Фонд 761. Опис 1. «Максиміліан Гольдштейн – мистецтвознавець, колекціонер». Основний масив документів складав частину архіву Єврейської релігійної громади м. Львова і формувався в 1920-1930-і роки. Він включає звіти про діяльність двох товариств – попередників Єврейського музею, а саме Комітету опіки над пам'ятниками єврейського мистецтва (Komitetu Opieki nad Zabytkami Sztuki żydowskiej przy Zarządzie Izraelickiej Gminy Wyznaniowej we Lwowie. 1925-1931) та Товариства друзів Єврейського

музею у Львові (Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Żydowskiego we Lwowie. 1931-1939). Крім того, архівні фонди містять статут Єврейського музею, списки керівництва музею, протоколи спільних засідань правління Єврейської громади і керівництва музею, листування різних організацій і окремих осіб стосовно діяльності музею, каталог виставки єврейських старожитностей, путівник музею та ін. Частина документів представлена декількома примірниками, копіями і проектами – чорновиками. За виключенням двох листів із Вільнюса та Єрусалима на івриті, документи написані і надруковані польською мовою, якою велася вся документація Єврейської релігійної громади м. Львова в 1920-1930-і рр.

Єврейський музей від дня свого відкриття – 17 травня 1934 р. і до поступової ліквідації в 1939-42 рр. розміщувався в декількох спеціально відремонтованих і пристосованих кімнатах в приміщенні Єврейської релігійної громади м. Львова на вул. Бернштайна, 12 (нині: вул. Шолом Алейхема, 12). За змістом представлених в експозиції музейних об'єктів і матеріалів, а також згідно мети і завдання статуту, профіль музею можна визначити як етнографічний. Музей належав Єврейській релігійній громаді, яка забезпечувала матеріально-фінансову сторону його діяльності та надавала моральну підтримку. Музей діяв також відповідно до власного статуту, мав керівний орган – кураторію з числа членів правління Єврейської релігійної громади і Товариства друзів Єврейського музею, а також свою організаційну структуру. Музей був відкритим для всіх бажаючих з правом безкоштовного відвідування щоденно в першій половині дня. Всю практичну роботу в музеї проводив його хранитель і єдиний співробітник Г.Ліллі⁴, який створював експозицію, збирав музейні предмети і їх досліджував, здійснював облік музейної колекції. В дійсності Музей представляв собою постійнодіючу експозицію, розміщену в кількох залах адміністративної будівлі Єврейської релігійної громади, без фондосховища та інших службових приміщень.

З текстів декількох архівних документів ЦДІА, м.Львів відомо, що хранителем Музею здійснювалися облік, інвентаризація колекції, опис кожного предмету, заповнювалися облікові картки на кожний предмет. Однак таких важливих документів для представлення складу музейної колекції, як інвентарна книга, облікові картки чи хоча б цілісний список музейних предметів, складених хранителем музею Л. Лілле, на сьогодні не виявлені ані в ЦДІА, м. Львів, ані в Державному архіві Львівської області, ані в архівах львівських музеїв, у фондах яких зберігаються

окремі музейні предмети з колекції Єврейського музею. Тому відомості про склад і зміст колекції Єврейського музею і, зокрема, групи ритуального срібла, можна отримати із наступних архівних документів: а) путівника Єврейського музею у Львові; б) протоколів і звітів Кураторії Музею; в) листування правління Єврейської релігійної громади, керівництв Комітету опіку над пам'ятниками єврейського мистецтва і Товариства друзів Єврейського музею та приватних осіб; г) каталогу виставки художнього промислу 1933 р.

Найбільш детальна характеристика матеріалів музейної експозиції міститься в єдиному, виданому типографським способом у 1937 р., путівнику Музею «Muzeum Żydowskiej Gminy Wyznaniowej we Lwowie»⁵, автором якого був Л.Лілле. Путівник нині належить до рідкісних бібліографічних видань, декілька примірників якого пережили драматичне ХХ ст. Цінність путівника полягає в тому, що на сьогодні він є єдиним найбільш повним джерелом інформації про експозицію Музею, а відтак – і його колекції. Оскільки залишається невідомим подальше переміщення, збереженість, цілісність музейної колекції в період встановлення радянської і німецької влад (відповідно, вересень 1939 р. – червень 1941р. і липень 1941 р. – липень 1944 р.), а також за відсутності фахівців з юдаїки і можливості всебічного вивчення культових предметів впродовж післявоєнних десятиліть, путівник є одночасно найбільш повним джерелом відомостей про цінність музейної колекції, її художні і стильові характеристики, техніку і матеріали виготовлення експонатів тощо. Крім того, путівник дає опосередковану уяву і про тематичну структуру музейної експозиції.

Автор путівника систематизує експонати за окремими групами, виходячи з функціонального призначення предметів та спільних типологічних характеристик. Згідно з путівником, першу і основну групу музейних експонатів складали культові предмети із срібла, що в свою чергу були систематизовані за двома підгрупами: а) синагогальні предмети (корони, римоніми, указки для читання Тори, щитки на сувої Тори); б) ритуальні предмети, які використовували під час свят та суботи в родинному колі (ритуальні глечики, кружки, миски, ханукальні підсвічники, келихи і чарки для свят і суботи, пряжки поясів, скриньки для зберігання естрога на свято Суккот, книжкові шати, бсаміми). Крайні дати виготовлення експонатів із срібла: XVIII – початок ХХ ст. Більшість срібних предметів походили із Східної Галичини, однак були роботи

майстрів з Росії та Німеччини. Цінність путівника полягає також у тому, що автор описує срібну групу колекції в цілому, а також подає більш детальний опис окремих, найбільш цінних срібних виробів. За Л.Лілле, музейна колекція срібних предметів характеризувалася всім розмаїттям декоративно-оздоблювальних елементів і символів, традиційних для єврейського ритуального золотарства Східної Європи: багатий геометричний і рослинний декор, зображення звірів (олени, леви, грифи, рідше – голуби, білки, бики, ведмеді, единороги, собаки) і навіть зображення фігур людей та частин людського тіла (зокрема, рук) «попри виразну заборону з боку релігії»⁶. Крім того, на деяких срібних виробах зображені архітектурні елементи (колони з вежами й капітелями), музичні інструменти, сцени перебування в пустелі, знаки зодіаку, цитати праотців та вислови з Агади.

В путівнику вказані кілька імен майстрів-ювелірів, роботи яких були представлені в експозиції Музею, а саме імена Давида Коркіса та львівянина Баруха Дорнхельма. Л.Лілле подає більш детальний опис двох корон на Тору роботи Д.Коркіса, зазначаючи дату їх виготовлення – 1840 р. і 1857 р. і власників – Велика синагога Краківського передмістя Львова і Львівська синагога хасидів. Корони оздоблені емальованими медальйонами з фігурами Мойсея, Аарона, Адама і Єви. Ювелірна майстерність Б.Дорнхельма⁷ була представлена в музейній колекції в тому числі келихом з рельєфним зображенням сцени виходу євреїв з Єгипту. У срібній колекції представлені різноманітні техніки виготовлення та оздоблення: золочення, карбування, вирізання, насічка, філігрань тощо. Для оздоблення корон, щитів і навіть указок для читання Тори використовували вставки з коралу, агату і художню емаль. Автор путівника зазначає, що форми срібних виробів були традиційними і вся фантазія золотарів скеровувалася на оздоблення, в результаті чого частина срібної колекції була повністю покрита орнаментом з дрібних елементів. Другу характерну рису срібної групи музейного зібрання Л.Лілле визначає, як використання майстрами в декорі виробів «місцевого джерела», природного середовища. За винятком двох вищевказаних майстрів, імена яких зазначені на предметах, імена більшості майстрів залишилися невідомими, оскільки традиційно вказувалися замовники і жертводавці.⁸

Путівник містить віломості про власників окремих срібних предметів та умови експонування в музеї. Так, синагогальні предмети в більшості

випадків були власністю львівських синагог і реформаторського і ортодоксального напрямків – Великої міської синагоги, Великої синагоги Краківського передмістя, Темпля, синагоги хасидів. Від часу відкриття Єврейського музею синагогальні срібні предмети постійно знаходилися в експозиції і лише під час великих релігійних свят тимчасово поверталися до синагог. Частина експонованих срібних виробів, які використовували здебільшого під час свят і суботи у єврейському домі, належала львівському колекціонеру єврейських старожитностей М.Рейхенштейну.⁹ Найчисельнішою групою його срібної колекції була збірка бсамімів роботи єврейських, польських і німецьких майстрів. Серед ханукальних світильників Л.Ліллі звертав увагу на ханукію в стилі рококо середини XVIII ст. і велику лампу російського майстра початку XIX ст.

Згідно з путівником у Єврейському музеї експонувалися предмети, які за матеріалом виготовлення та функціональним призначенням належали до інших музейних груп, проте в їх оздобленні використовували срібні деталі, виготовлені в тому числі ювелірами. Зокрема, музейну експозицію прикрашала синагогальна завіса – парохет 1681 р., червоне сукно якого було оздоблене написом із срібних літер.¹⁰

На відміну від путівника, який подає, насамперед, загальну характеристику музейної колекції, її особливостей і опис стильових рис в тому числі деяких срібних виробів, в ЦДІА зберігається єдиний виявлений на сьогодні документ, який містить відомості про кількісні параметри музейної колекції в цілому і окремих її видових збірок. Мова йде про перелік музейних предметів,¹¹ який готувався для обговорення проблем музею на спільному засіданні кураторії і правління Єврейської релігійної громади і, що варто підкреслити, за відсутності хранителя музею Л.Ліллі. Відповідно до переліку, станом на 24 травня 1938 р. загальна кількість предметів музейної колекції складала 609 одиниць, які були сформовані за наступними групами: предмети із срібла – 111 од., парохети – 15, капорети – 21, чохли для сувоїв Тори – 63, предмети з фаянсу – 59, предмети з латуні – 27, кетуби – 25, маски для свята Пурім – 20, документи – 28, фотографії – 210, друкарські кліше – 35, друкарські пристрої – 15. Крім того, в музейному зібранні зберігалися 3 сувої Тори, 5 сувоїв Мегілат Естер, 8 книг, 11 малюнків, 3 портрети, 3 вишивки, 3 шофари та 1 станок для виготовлення канителі. Отже, група предметів із срібла була другою за кількістю одиниць зберігання (після збірки фотографій) і складала 1/6 всієї музейної колекції.¹²

Як і путівник, список також містить інформацію про власників музейної колекції та умови передачі для експонування, однак з зазначенням кількісних показників. Зокрема, 6 срібних предметів належали Єврейській релігійній громаді, 74 предмети – Товариству друзів Єврейського музею, 7 предметів були передані на умовах довічного депозиту і 24 предмети – на умовах тимчасового депозиту.¹³ На жаль, цей документ не дає деталізованого переліку групи срібних предметів без жодної описової частини, як і інших типологічних груп колекції. Однак, враховуючи той факт, що Музей не мав власного приміщення і відповідного фондосховища, можна припустити, що більшість вищевказаних предметів експонувалася в Музеї. Таким чином, цей архівний документ є важливим з точки зору уяви про змістовне і предметне наповнення музейної експозиції в цілому і в тому числі в частині представлення в ній виробів із срібла.

Деякі відомості про групу срібних ритуальних виробів колекції Єврейського музею містять внутрішні документи Єврейської релігійної громади і кураторії музею, а також листування між різними кореспондентами, які були безпосередніми учасниками створення музею або приватними особами-дарувальниками. Наприклад, 27 березня 1938 р. був складений протокол в канцелярії Єврейської релігійної громади у справі синагогальних предметів, які тут зберігалися. В протоколі йдеться в основному про декілька синагогальних завіс – парохетів та інших виробів із тканини. Два парохети (один - із парчі, другий – з сукна синього кольору) мали написи з пришитих до тканини срібних літер та срібні декоративні елементи. Загальна кількість срібних літер складала 67 штук, 19 додаткових літер і їх частин, 6 золочених літер.¹⁴ Ймовірно, що один з цих парохетів згадується Л.Ліллем у путівнику Музея, про що йшла мова вище. Оскільки музей створювався при Єврейській релігійній громаді і всі предмети, що були у власності громади в першу чергу експонувалися в музеї, можна припустити, що вищезгадувані парохети із срібними декоративними виробами також були представлені в музейній колекції.

Крім того, з протоколів засідань правління Єврейської релігійної громади і кураторії музею та їх листування відомо, що у травні 1938 р. музей отримав щедрі подарунки від львівської родини Шен (Schön), зокрема була подарована срібна таця вагою 1000 гр. з мистецьки викарбуваною сценою жертвоприношення Ісаака.¹⁵ У вересні того ж року А.Шен

подарував музею колекцію з 22 ритуальних синагогальних і домашніх предметів, які мали значну історичну і художню цінність, оскільки відповідно до їх навіть стислого опису в листі-подяці дарувальнику, вони були виготовлені в тому числі майстрами-ювелірами і різьбярками по дереву з Відня та Єрусалиму. Серед подарованих А.Шеном предметів були срібні вироби, а саме срібна корона на сувій Тори, келих, бсамім, пряжка для пояса, указка для читання Тори, глечик та миска для ритуального омивання рук, футляри для зберігання тфіліїн. Крім того, в архівних документах вказана вага кожного срібного предмета.¹⁶

Більш опосередкованим джерелом інформації щодо характеристики колекції Єврейського музею може бути також «Tymczasowy Katalog wystawy żydowskiego przemysłu artystycznego».¹⁷ Один примірник каталогу зберігається в особовому фонді львівського колекціонера М.Гольдштейна в ЦДІА, м. Львів.¹⁸ Виставка єврейського художнього промислу була організована Товариством друзів Єврейського музею в березні 1933 р. у виставкових залах Міського музею художнього промислу м. Львова. Проведення масштабної виставки за рік до відкриття музею стало, за словами співавтора каталогу Л.Ліллі, новим імпульсом для активізації єврейської спільноти Східної Галичини нарешті реалізувати ідею єврейського музею.¹⁹ Оскільки на виставці були також представлені найцінніші предмети всіх основних засновників і донорів Єврейського музею, то ймовірно, що частина експонатів, в тому числі ритуальне срібло, пізніше входили до складу музейної колекції і експозиції.

Каталог дає уяву не лише про тематико-експозиційну структуру виставки (синагогальні ритуальні предмети; святкові ритуальні предмети; предмети домашнього побуту), а також містить характеристики експонованого матеріалу, що складався з 570 предметів. Хронологічно виставка охоплювала період з кінця XVII початку XX ст. Більшість експонатів були виготовлені на території тодішньої польської держави, тобто в тому числі й на українських етнічних землях. Зокрема, в каталозі зазначені окрім Львова такі центри єврейських промислів, як Броди, Добромиль, Баранівка, Коломия, Бердичів. Декілька десятків виробів із срібла були австрійського, німецького, моравського, російського і турецького походження. Очевидно, що каталог, в якому відсутні зображення експонованих предметів та їх матеріал і техніка виготовлення, не може бути для дослідника повноцінним джерелом. Однак вказаний в каталозі повний перелік експонатів виставки і їх деякі атрибутивні

характеристики (місце і час виготовлення предметів) дають уяву про обсяг цінних з мистецької та історичної точок зору єврейських старожитностей, які містилися в синагогах, колекціях єврейських інституцій та приватних осіб Східної Галичини і частина яких потенційно могла входити до колекції Єврейського музею.

Таким чином, матеріали Центрального державного історичного архіву м. Львова є важливим джерелом не лише до історії постання та діяльності Єврейського музею у Львові у другій половині 1930-х років, але й до історії комплектування і характеристики колекції музею в цілому і збірки ритуального срібла, зокрема. Архівні документи за обставин ліквідації Єврейського музею та неодноразових переміщень і розформування його збірки дають можливість реконструювати в загальних рисах обсяг, а також змістовно-тематичне і предметне наповнення колекції, зокрема ритуальних виробів із срібла. Комплекс архівних документів свідчить, що збірка ритуального срібла за кількісними і якісними параметрами займала одне з центральних місць в колекції Єврейського музею. Матеріали ЦДІА м. Львова можуть бути використані для здійснення атрибуції та верифікації описів ритуального срібла Єврейського музею, що сьогодні зберігаються в різних музейних закладах Львова.

Література

- ¹ Сусак В. Українська філія Ecole de Paris // *Діалог культур: Україна у світовому контексті. Мистецтво і освіта*. – Вип. – 3. – Львів. – 1998. – С. 522-528; Сусак В. Cherchez les femmes a l'Ecole de Paris // «І». Незалежний культурологічний часопис. – 2000. – № 17. – С. 94-105; Левкович Н.Я. Мистецька іудаїка Галичини в періодиці першої третини XX ст. // *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва*. – 2007. – Вип.9. – С.54-60; Глембоцька Г. Єврейське образотворче мистецтво в Галичині. Історія та еволюція // «І». Незалежний культурологічний часопис. – 2008. – № 51. – С. 94-105; Сусак В. Художники євреї із Восточної Галиції в парижській школі (1900-1939) // *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва*. – 2008. – Вип.9. – С.140-153; Школьна О.В. Типологія, художні особливості, стилістика єврейського ритуального фаянсу Любичі Королівської кінця XIX- початку XX століття // *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва*. – 2009. – Вип.9. – С.138-157.

- ² Петрякова Ф.С. Еврейское музейное дело, индивидуальное коллекционирование на украинской этнической территории. Конец XIX – начало XX ст.: Обратный отсчет к будущему // *Запорожский государственный университет. Запорожское городское отделение общества «Украина-Израиль». 5-е Запорожские чтения. Запорожье*. – 2001. – С. 271 – 283; Максимилиан Гольдштейн – известный деятель культуры Галиции первой половины XX столетия. Страницы био-

графин. – М. – 1994. – 28 с. (репринт); Максимільян Гольдштейн. Сторінки біографії // «І». Незалежний культурологічний часопис. 2008; Левкович Н.Я. Збереження історико-культурної спадщини єврейської громади Галичини: становлення питання у першій третині ХХ ст. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва. – 2007. – Вип.12. – С.86-95.

¹ Treasures of Jewish Galicia: Judaica from the Museum of Ethnography and Crafts in Lvov, Ukraine / Ed. S.Harel-Hoshen; Beth Hatefutsoth, the N.Goldman Museum of the Jewish Diaspora. – Т.-А. – 1996. – 195 pp., ill.; Нерозгаданий ребус «Париж». Каталог виставки. Львів: Львівська галерея мистецтв. – 2000. – 57 с.; Образи зниклого світу. Євреї Східної Галичини (середина ХІХ ст. – перша третина ХХ ст.): Каталог виставки із збірок Львівської галереї мистецтв, Львівського історичного музею, Музею етнографії та художнього промислу, Музею історії релігії, приватних колекцій. – Львів. – 2003. – 108 с.; Schätze des jüdischen Galizien: Begleitheft zur Ausstellung des Museums für Ethnographie und Kunstgewerbe, Lviv, Ukraine // Schloßbergmuseum Chemnitz, Deutschland; Jahresausstellung. – 2005, 20.03.2005 bis 1.11.2005, Ethnographisches Museum Schloss Kittsee / [Texte und Red.: Thomas Schuler]. – Chemnitz: Schloßbergmuseum Chemnitz; Kittsee: Ethnograph. Museum Schloss Kittsee. – 2002. – 32 S.

⁴ Лілле Людвік (Ludwik Lille; 1897, Підволочиськ, нині: Хмельницька обл. – 1957, Париж) – графік, живописець, художній критик, один із засновників і хранитель Єврейського музею у Львові з 1934 р. по 1937 р., який займався пошуком, збиранням і вивченням єврейських старожитностей в Східній Галичині, зокрема виробів і пристроїв єврейських традиційних ремесел. В 1920-30-і рр. брав активну участь у мистецькому житті Львова, організовував виставки єврейського мистецтва. Автор двох музейних видань: «Tymczasowy Katalog wystawy żydowskiego przemysłu artystycznego». Lwów, 1933. 16 s.; «Muzeum Żydowskiej Gminy Wyznaniowej we Lwowie, ul. Bernsteina, 12». – Lwów: Drukarnia Artura Goldmana. – 1937. – 8 s.

⁵ Muzeum Żydowskiej Gminy Wyznaniowej we Lwowie, ul. Bernsteina, 12. – Lwów: Drukarnia Artura Goldmana 1937. – 8 s. Тираж видання нараховував 500 примірників, з яких 50 примірників були надруковані на крейдяному папері. Всі примірники були пронумеровані. В ЦДІА, м. Львів зберігаються два примірники путівника: під № 54 у Ф.701. Оп.3. Д.2879; під №468 у Ф. 701. Оп.3. Д.2386. Л.31-35.

⁶ ЦДІА, м. Львів. – Ф.701. Оп.3. Спр.2386. – Арк.31.

⁷ Дорнхельм Барух (Baruch Dornhelm; 1858, Львів – 1928, Відень) – ювелір, гравер, представник династії львівських ювелірів, значну кількість предметів виготовляв на замовлення заможних людей, його роботи користувалися популярністю також в європейських країнах.

⁸ ЦДІА, м. Львів. – Ф.701. Оп.3. Спр.2386. – Арк.32.

⁹ Рейхенштейн Марек (Marek Reichenstein; 1875-1932) – один з найбільш відомих колекціонерів єврейського мистецтва у Львові в першій половині ХХ ст., активний діяч Єврейської релігійної громади, м. Львова, доктор, меценат, член ряду єврейських громадських і культурних організацій, перший голова Товариства друзів Єврейського музею у Львові. Передана його родиною колекція єврейських старожитностей до Єврейського музею, в тому числі срібних виробів, була найбільшою за обсягом і цінною за художніми ознаками.

¹⁰ ЦДІА, м. Львів. – Ф.701. Оп.3. Спр.2386. – Арк.35.

¹¹ ЦДІА, м. Львів. – Там же. – Арк.5.

- ¹² Там же.
¹³ Там же.
¹⁴ ЦДІА. м. Львів. - Ф. 701. Оп.3. Спр.2386. Арк.1 зв.
¹⁵ Лист правління Єврейської релігійної громади м. Львова до Адольфа Шена з подякою за дарунок Єврейському музею за № 1059/38 від 1 червня 1938 р. ЦДІА, м. Львів.- Ф. 701. Оп.3. Спр.2386. Арк.19.
¹⁶ Окрім срібних предметів А.Шен подарував музею указку для читання Торы з оливкового дерева, 10 чарок з кольорового скла різних відтінків і орнаментів, срібна солонка, яремукка, атари. Див.: ЦДІА. м. Львів. - Ф. 701. - Оп.3. - Спр.2386. - Арк.21, 23-24.
¹⁷ Tymczasowy Katalog wystawy żydowskiego przemysłu artystycznego. - Lwów, 1933. - 16 s.
¹⁸ ЦДІА, м. Львів - . Ф. 761. Оп.1. Спр.6. 13 арк.
¹⁹ Там же. - Арк.2.



Фрагмент експозиції Єврейського музею у Львові 17 травня 1934 р.
 Фото з ілюстрованого додатку до г. «Chwila». - Львів, 27 травня 1934. - №5451.

Степаненко Н.О.

Братина та кубок з кокосового горіха у срібній оправі з колекції Дніпропетровського історичного музею

Починаючи з XVI століття, коли європейці активізують міжнародну, зокрема заморську, торгівлю, серед майстрів – різьбярів, граверів, ювелірів – зростає інтерес до нових, досі невідомих у Європі матеріалів, зокрема шкаралупи кокосового горіха. Виявилось, що вона добре піддається обробці, а відтак цей матеріал почав набувати популярності.

У XVII столітті кокосовий горіх оздоблювали різьбленням, оправляли у срібло та золото відомі європейські майстри. Не минули його увагою також російські ремісники. Їхні вироби зберігалися у царських

палатах, покоях представників заможних верств, зібраннях високого духовенства. З кінця XVIII століття гладенькі поліровані або різьблені кокосові горіхи вставляли не лише у срібну або золоту оправу, але почали використовувати для цієї мети й бронзу. Для оздоблення предметів з кокосу використовували навіть коштовне каміння. Кубки, чарки, чаші, вази, виготовлені у такий спосіб, набували ефектного вигляду і досить високо цінувалися. Вони почали приваблювати не лише аристократів, а й просто грошовитих людей – багате чиновництво, заможне купецтво. Не згасає інтерес до виробів з кокосового горіха і в пізніші часи – у XIX та на початку XX ст. Тому в сучасних музейних зібраннях Росії та України, а також у приватних колекціях, збереглося достатньо подібних пам'яток. Втім, великими збірками предметів з кокосу можуть похвалитися лише найбільші столичні музеї, а в більшості музеїв України зберігаються переважно один-два, в кращому разі – кілька предметів. Тому виявлення, вивчення та оприлюднення виробів з кокосового горіха з музейних фондів країни – річ цікава і корисна.

В колекції Дніпропетровського музею сьогодні перебувають два предмети з кокосу. Це кубок і братина. Обидва предмети датуються XVIII століттям. Можливо, у дореволюційній збірці їх було принаймні на один більше. Музейний каталог 1910 року, а також документи архіву діловодства наводять запис про дарунок від мешканця Катеринослава Василя Леонова: «Небольшая ваза из кокосового ореха, обделанная серебряным вырезным украшением по краю, с ручками в виде двух змей, на штампованном пьедестале. Ваза разделена на две части серебряной пластиной»¹ (предмет не зберігся). Період 1910-1948 рр., коли була проведена повоєнна інвентаризація, у музейних облікових документах відсутній через втрату власне самих цих документів. Облік здійснювався інвентарними картками, які збереглися лише фрагментарно. Щодо кубка і братини, то вони могли потрапити до музею у період 1910-1941 рр. Братина проходить по документах перевірки експонатів з дорогоцінних металів за 1938 – 1939 рік², а кубок – по списку експонатів, що повернулися з евакуації у 1945 році³. З інвентарного запису 1948 року про кубок відомо ще й те, що він був придбаний музеєм за 100 рублів⁴.

Братина з музейної колекції (рис. 1) має типову для подібних предметів XVII – XVIII ст. срібну (800 проби, без клейм) оправу: вінчик у вигляді широкого обідка, три пласкі обоймиці, що з'єднують обідок з дном, яке кріпиться до піддону. Аналогічно зроблена також оправа покришки – три

широкі стрічки срібла зібрані угорі під навершя з карбованою розеткою з листя та кулястим хватком-маківкою. Братина має розміри 11,9 x 8,5 x 8,5 см. Оправа гладенька, без зображень (окрім навершя покришки). Натомість поверхня самого кокосового горіха вкрита різьбленими зображеннями, що розміщені у трьох медальйонах на тулубі та на покришці. Доволі високий рівень художнього різьблення, а також тематика зображень свідчать про те, що предмет виготовлений майстром-фахівцем, який був не просто вправним ремісником-різьбярем, а й людиною, що знається на модних сучасних образотворчих джерелах, які брали за взірці для своїх композицій майстри-гравери та ювеліри. Від XVII століття майстрам були відомі різноманітні графічні аркуші, які привозили в Росію з Європи та використовували як навчальні посібники. Окрім того, у 1705 році в Росії було видано книжку «Символи і емблемата»⁵. Її видали також в Європі кількома мовами. Майстри різних галузей ужиткового мистецтва використовували готові ілюстрації з цієї книжки для оздоблення своїх робіт. Так само вчинив і автор нашої братини. З трьох композицій, розташованих на тулубі предмета, дві композиції – це пряме цитування малюнків з названої книги.

Перша композиція – це двоголовий орел під імператорською короною, який тримає в пазурах блискавки та палаючий факел (рис.2). В «Символах...» таке зображення (щоправда, орел не має факела) назване «Захист величності» («Защитение величества», у латинському варіанті – «Гарнізони величі», «Praesidia Majestatis»). Двоголовий орел як емблема державної монархічної влади, а також як державний герб, часто трапляється на виробах XVIII століття. Факел у лапі орла, зображеного на братині, додає нового сенсу загальновідомій емблемі. Факел – символ світла, просвітництва, «світ вночі». Певно, автор бажав втілити думку про освічену монархію або просто підкреслити одне із значень зображених у лапах орла блискавок, які, з одного боку, були знаком сили, швидкості руху, емблемою суверенної влади, а з іншого боку співвідносилися із світлом як таким, а також з просвітою і просвітництвом. Таким чином, у стандартну зразкову композицію автор вніс свій нюанс для підсилення певного значення зображеного символу.

Друга композиція на братині уникла додатків (рис.3). Ми бачимо того ж таки орла. Він сидить на гарматі, що стріляє. В небі над орлом ширяють блискавки. Це зображення назване в книзі так: «Ні того, ні іншого не боїться» (російський та латинський варіанти, голландський

варіант – «Орел летить так блискавично, як стріляє гармата»). Птах, що є емблемою, яка названа у книзі «вождь и оборонитель против неприятеля», що виступає втіленням безстрашшя, – у даній композиції має бути трактованим, як складова військової символіки.

Третя композиція вже цілком авторська, хоча використано книжкові зображення (рис.4). Дві руки, одна з яких тримає дубину, а інша – живу гілку з листям, – хоч і кореспондуються з надрукованими символами (дубина – непереборна сила, гілка – знак тиші, миру, а також слави та добродетності), які зустрічаються у різних композиційних сполученнях, проте об'єднані майстром в одну емблему-медальйон. Ця композиція має означати поєднання сили та миролюбства.

Круглі медальйони, у які вміщені алегоричні композиції на братині, облямовані бароковими елементами в чотирьох кутах. На кришці братини зображені три імператорські корони (рис.5). Дно кокоса прикрашає айстроподібна розетка.

Художнє барокове оздоблення предмета, прямі цитати з «Символів та емблемат», державна монархічна та військова силова символіка зображень дають підставу датувати пам'ятку першою половиною XVIII століття – часом становлення та укріплення імперії у вирі воєнних подій, тобто періодом правління Петра I та найближчих до нього часів. Предмет має офіційний парадний вигляд і міг побутувати у середовищі представників військової верстви, або чиновництва.

Кокосовий кубок з музейної колекції датується другою половиною XVIII століття (рис.6). Предмет має розміри 21 x 10 x 10 см. Срібне оздоблення (проба 800, клейма відсутні) так само типове для свого часу. Кокос розділено срібними пласкими смужками на три частини, вінчик обгорнутий срібним обідком. Покришка, відповідно, розділена металевими смужками на три частини, в яких вміщені різьблені зображення двох імператорських корон та військових трофеїв (рис.7-8). Срібне навершя покритишки рифлене у вигляді багатопелюсткової розетки з маленьким біконічним хватком. Дно кубка спирається на ніжку у вигляді фігурки Вакха (рис.9). Фігурка трохи понівечена кустарною «реставрацією», але численні квіти безпомилково вказують на бога виноробства, рослин та натхнення, якого називали Повним Достатку та Квітучим. Вакх стоїть на піддоні з рельєфним бароково-рокайльним візерунком. На тулубі кубка вирізьблені два портрети та гербовий двоголовий орел у круглих медальйонах, що розташовані на тлі прапорів та зброї.

Жіночий портрет – це Катерина II. Ця частина кубка має суттєву втрату, але пошкодження не утруднює атрибуцію і не стоїть на заваді експозиційним можливостям предмета. Створюючи образ цариці, різьбяр взяв за взірць монетний штемпель лицевого боку рубля зразку 1762 року, виготовлений медальєром Петербурзького монетного двору Тимофієм Івановим (рис.10). Майстер старанно скопіював деталі вбрання та зачіски, невеличку корону, стрічку на шиї Катерини, вдало дотримався портретної подібності.

Щодо чоловічого портрета, то перше, що спадає на думку, беручи до уваги контекст загальної монархічної композиції кубка, – це те, що поруч з Катериною має бути зображений її чоловік, Петро III. Вони обое повернуті обличчям до державного герба, двоголового орла (рис.11), над ними зображені на кришці кубка дві імператорські корони. Проте відразу виникають питання з приводу поєднання цих двох персонажів. По-перше, удвох вони були зображувані лише у статусі великого князя і великої княгині на портреті роботи Г. Гроота, а також на двох кокосових кубках із зібрання Ермітажу (Інв. №№ ЕРО-4023, 4024)⁶. Урочисті парадні поєднання цих осіб більше не зустрічаються. Щоправда, існує ще один подвійний портрет подружжя, але не парадний, а скорботний. Це медаль невідомого гравера, датована 1762 роком (рис.12). На медалі над обома профільними портретами зображена імператорська корона, а композиція зворотного боку сповіщає, що імператора вже немає живого (тут зображений гостроконечний пам'ятник, біля якого схилилася скорботна жінка, а вгорі ширяє геній смерті з косою). По-друге, якщо Катерина на урочистому кубку зображена вже не великою княгинею, а імператрицею, то до чого тут скинутий нею з престолу у 1762 році Петро III? Крім того, портретна подібність останнього викликає сумніви. Відомі живописні портрети Петра III (роботи художників О.П. Антропова, Ф.С. Рокотова, Л.К. Пфанцельта, Г.Х. Гроота), а також зображення імператора на монетах та пам'ятних медалях (штемпель для рубля 1762 року роботи Самійла Юдина, портретний штемпель медалі роботи К.Леберехта 1762 року (рис.13), медаль з подвійним портретом Петра III та пруського короля Фридриха II роботи А.Абрамсона) показують нам зовсім іншого чоловіка, радше довговидого, ніж повновидого, як на нашому кубку.

Однак багато деталей таки скопійовано з названого вже монетного штемپеля С. Юдина: вигляд перуки над чолом, хвилястий комір, елементи обладунка, орденська стрічка через плече.

А може на кубку зображений спадкоємець трону Павло І? Втім, його зовнішність настільки характерна, що шукати портретну схожість тут просто не випадає. Павло кирпатий, з великими опуклими очима, на відомих портретах має великі записини над чолом. До того ж царювати він почав у зрілому віці, маючи 42 роки. А на кубку зображена досить молода людина. Ця обставина знову повертає нас до постаті Петра Федоровича, який прожив усього 34 роки.

Ще одна особливість. Портрет на кубку повернутий ліворуч, тоді як усі відомі монетні та медальні портрети, як Петра, так і Павла, повернуті праворуч. Майстер мусив розвернути зображення, щоб обидва портрети дивилися у бік гербового двоголового орла. Цією технічною складністю можна було б пояснити втрату портретної подібності, скажімо, того ж Петра III, а також мішанину і неточність в деталях одягу та зачіски (буклі перуки перетворилися на великий примхливий завиток, на чоловікові одночасно надіті і обладунок, і м'який цивільний одяг із застібками на гудзики).

Привертає увагу ще одна деталь: на грудях чоловіка біля коміра зображена якась личина. Припустити, що так спрощено майстер зобразив портретний медальйон – неможливо (дуже грубе виходить спрощення). Ця личина більше схожа на зображення повного місяця, яке зустрічається в тому числі і на культових предметах – хрестах, іконах. А якщо згадати, що у символічній традиції смерть співвідноситься з місяцем, який помирає та відроджується, який зв'язує світ живих і світ мертвих, то це зображення буде останнім, до того ж вагомим аргументом на користь того, що чоловік на кубку – це померлий імператор Петро III.

Датування кубка начебто очевидне. Це має бути 1762 рік, або найближчі після нього часи.

Завершуючи огляд предмета, слід зазначити, що в даному випадку ми говоримо про досить рідкісний випадок портретного зображення Петра III та Катерини II, коли подружжя змальоване разом, до того ж в офіційно-урочистому трактуванні.

Беручи до уваги те, що предмети з кокосового горіха – це речі завжди оригінальні і неповторні, зазначимо, що братина і кубок з колекції Дніпропетровського музею складають безумовний інтерес для дослідників і доповнюють інформацію про особливості виробів російських майстрів-різьбярів XVIII ст.

Література

¹ Каталог Екатеринославского областного музея имени А.Н. Поля. Археология и этнография. – Екатеринослав, 1910. – С.131 – 132; Касова книга за 1900 – 1921 роки. – Дніпропетровський національний історичний музей імені Д.І. Яворницького (далі – ДНІМ). – Архів діловодства. – Оп.1, од.зб.1. – Арк.27–28.

² Акти перевірки та передачі експонатів з коштовних металів (1938 – 1939 рр.) – ДНІМ. – Архів діловодства. – Од. зб. 97.

³ Список експонатів, що прибули з евакуації в 1945 р. – ДНІМ. – Архів діловодства. – Од. зб. 114.

⁴ ДНІМ. – Закрита інвентарна книга «І». – №780.

⁵ *Symbola et Emblemata*. – Amstelædami, 1705.

⁶ Уханова И. Художественные изделия из кокоса русских мастеров XVII – XIX веков / Ирина Уханова // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. – 2007 – сентябрь – № 9 (50) – С.19.



Рис.1.

Братина з кокосового горіха
у срібній оправі. Росія.
Перша половина XVIII ст.



Рис.2.

Фрагмент братини з кокосового горіха у
срібній оправі.



Рис. 3-4

Медальйони на корпусі братини з кокосового горіха



Рис.5.
Кришка братини (фрагмент)



Рис. 6.
Кубок з кокосового горіха
у срібній оправі. Росія.
Друга половина XVIII ст.



Рис.7.
Фрагмент кришки кубку із зображенням
корони.



Рис.8.
Фрагмент кришки кубку із зображенням
військових трофеїв



Рис.9.
Ніжка кубку у вигляді фігурки
Вакха



Рис.10.
Монета. Рубль. Росія, 1762 р.
Лицевий штемпель роботи Т. Іванова.



Рис.11.
Зображення державного
герба на кубку



Рис.12.
Медаль пам'ятна на честь Петра III
та Катерини II. Невідомий гравер. 1762 р.



Рис.13.
Медаль пам'ятна з портретом
Петра III. Гравер К. Леберехт. 1762 р.

Тихонова М.Н.

Вкладні напрестольні стаціонарні різьблені хрести з колекції Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д.І.Яворницького: до питання атрибуції

У колекції нашого музею дерев'яні різьблені хрести в металевій оправі складають невелику групу, в якій напрестольних стаціонарних христів налічується 7 одиниць. У 1905 – 1916 рр., коли відбувалося найбільш активне формування культової колекції, Д.І.Яворницький і співробітники музею зібрали 35 (в тому числі напрестольних – 21) різьблених христів в металевих оправах, більшість яких були срібними. Ще декілька напрестольних христів надійшли до музею у 1924 р.¹. Ці пам'ятки були зібрані з церков сіл Катеринославської губернії:

Засильківки, Знам'янки, Ковпаковки, Орловщини, Василівки, Личкова, Михайлівки, Кочережок. Серед них були і вкладні козацькі напрестольні хрести. Сьогодні з перших надходжень залишилось 5 хрестів, що репрезентують зразки XVIII – XIX ст.

На основі аналізу художніх і стильових особливостей різьблених хрестів та їх металевих оправ, що знаходяться сьогодні в колекції Дніпропетровського історичного музею, спробуємо встановити ймовірне місце виготовлення двох вкладних хрестів зі Свято-Миколаївської церкви містечка Новий Кодак Катеринославського повіту.

Один вкладний хрест датовано 1726 роком (ДНІМ, інв. № К-1243). Він створений з кипарисового дерева у техніці наскрізного різьблення з використанням підклеювання дрібних деталей. Хрест складається з двох половинок (лицевої і зворотної), між якими була прокладена кольорова (можливо, рожева) тканина, вставлений у металеву оправу зі стояном і піддоном. Загальні розміри хреста у оправі: висота - 66 см, діаметр піддону - 27 см. Хрест має втрати різьблених деталей і знаходиться на реставрації.

На лицевому боці хреста, в центрі, зображено Розп'яття з предстоячими (Розп'яття втрачене, залишилися тільки постаті Богородиці та Іоанна). Верхній кінець хреста також втрачений. На нижній частині вертикальної балки (знизу вверх) зображені сюжети: Різдво Христове (рис.1) і Хрещення Ісуса Христа або Богоявлення (рис.2). На раменах – євангелісти Марк (рис.3) та Іоанн зі своїми символами.

На зворотному боці центральна композиція також втрачена, обидві неї залишилися на горизонтальній балці по три постаті, можливо апостолів: ліворуч – чоловіки середніх років з ошатними короткими бородами, правильними рисами обличчя, закутані у складно драпіровані гіматії; праворуч – в центрі зображений молодий чоловік з довгим хвилястим волоссям, округлими щокми, трохи кирпатий, праворуч від нього стоїть літня людина з довгою бородою, з лисиною, обрамленою вінчиком волосся, ліворуч від молодого чоловіка - постать людини зрілого віку з бородою, роздвоєною внизу, з пишним волоссям; ці три постаті зображені одягнутими у довгі сорочки, поверх яких накинуті гіматії. Вгорі хреста – сюжет Благовіщення; на нижньому кінці – три святителі: Григорій Богослов, Василій Великий та Іоанн Золотоуст (рис.4), над ними – Різдво Богородиці (рис.5). На раменах розташовані зображення євангелістів Луки та Матвія (рис.6) з символами. Всі сюжети, окрім центральних, мають відповідні рельєфні написи старослов'янською мовою.

Євангелісти зображені у круглих медальйонах на повний зріст, сидячи у кріслі, і кожний з них тримає розкрите Євангеліє. В трьох медальйонах з євангелістами, окрім клейма з зображенням Марка, тлом слугує архітектурна споруда з витонченою аркадою. Незвичайним у цьому хресті є розміщення євангелістів парами та символи Марка і Матвія. Звичайно в хрестах використовується принцип парності: Матвій і Марк, Лука й Іоанн, обумовлений порядком написання євангелій². У даному випадку пари розбиті так: Марк та Іоанн (на лицевому боці), Лука і Матвій (на звороті); причому символом Марка зображений ангел (рис.3), а символом Матвія – лев (рис.6), хоча традиційно все навпаки³.

Сюжети, розташовані на вертикальних балках, оформлені у овальні медальйони, вільне поле обабіч медальйонів оздоблене стилізованими півколонами і половинками 6-пелюсткових квіток (барвінок), тільки на лівому кінці лицевої сторони горизонтальної балки замість півколони зображено половинку стилізованої квітки чорнобривця.

Заслугує на увагу сюжет «Різдво Богородиці» (рис.5), де майстер об'єднав іконографію двох сюжетів: саме Різдва Богородиці та Цілування Іоакима і Анни. Ми бачимо в центрі композиції в чаші, що нагадує квітку, стоїть дівчинка з молитовно складеними руками. Обабіч неї – дві менші постаті служниці та священика та дві великі постаті Іоакима і Анни. На іконах початку XVIII ст. «Цілування Іоакима і Анни» іноді зображали батьків Марії, котрі стоять, ледь повернувшись один до одного, з руками, складеними у молитві, а з їхніх сердець виростають пагони, на об'єднаному кінці яких знаходиться біла квітка лілеї, де стоїть дівчинка Марія. У варіанті іконографії сюжету Різдва Богородиці, притаманному українським майстрам, зустрічається зображення Марії-немовля, яка стоїть у чаші купелі, а поряд з нею – дві служниці. Отже, майстер міг зобразити цей сюжет як за іконографічним варіантом українських майстрів, так і за творчо переробленою іконографією сюжету «Цілування», а, можливо, використав композиції обох сюжетів.

Ажурне різьблення сюжетних клейм вирізняється тонкою роботою, всі постаті детально опрацьовані, помітно прагнення майстра до слідування анатомічним особливостям тіла (наприклад, в сюжеті «Богоявлення»), складки одягу модельовані глибокими гравірованими паралельними прямими або кривими лініями, що дає враження м'якої тканини. Майстер ретельно опрацьовує риси обличчя, надаючи їм індивідуальності, що переконує нас у його високій майстерності та професіоналізмі.

Металева оправа даного хреста (ДНІМ, інв. № К-1243) складається з двох стулок, що скріплюються за допомогою гвинтового з'єднання декоративними деталями на кінцях ramen і вгорі, а внизу – стояном. Стоян в нижній частині за допомогою гвинта і гайки прикріплений до підставки. Лицева поверхня оправи – це вузька смуга, прикрашена посередині півбалок гравірованим орнаментом з мотивом ромбів з насічками по їх гранях, а на кінцях балок зображене стилізоване видовжене листя аканту. У зовнішніх кутах перехрестя балок розташовані штрали, що нагадують якір, у вигляді потрійних язиків полум'я. Декоративні елементи на трьох кінцях балок зроблені у формі ажурних трикутників з рослинно-геометричним примхливим орнаментом. Нижній кінець хреста, обабіч вертикальної балки, прикрашений двома S-подібними завитками. Оправа посріблена, гравірований орнамент, декоративні елементи і штрали – золочені.

Стоян хреста прикрашений яблуком у формі тору, декорованого карбованими бароковими мотивами. Перехід від стояна до підставки оформлений фігурною накладкою у вигляді листви. Підставка кругла у перетині, двоярусна, з різною висотою ярусів, розділена по вертикалі на шість сегментів. У сегментах верхньої частини перемежаються карбовані зображення херувимів і гладенький золочений картуш, окреслений S-подібними елементами. В нижній частині також карбовані херувими, розташовані у шаховому порядку по відношенню до верхніх, які чергуються з примхливим асиметричним орнаментом з мотивом стилізованої мушлі. По нижній смузі підставки зроблений пуансоном напис (погано читається): «...старанієм и коштом...свдокію ивана и ... нкодацкій до храма николая 1726 год".

Характер різьблення, його витончена майстерність дає змогу припустити, що даний хрест був виготовлений у знаному різьбярському центрі. Використання в різьбі хреста суто українських мотивів стилю бароко: квіточки барвінку, чорнобривця; в одязі персонажів – стилізоване зображення вишивки на кокетці й рукавах у ангела (символ Марка), на комірцях Богородиці і ангела; підкреслені округлі щічки на ликах святих, – свідчить, що різьбярський центр знаходився в Україні. Оздоблення металевої оправи напрестольного хреста відповідає бароковому декору металевих виробів українських майстрів. Оскільки запорожці надзвичайно цінували церкву і прагнули прикрасити її найкращими церковними виробами, то можна припустити, що даний вкладний хрест був зроблений у різьбярських майстернях Києво-Печерської лаври і привезений до Ново-Кодацької церкви.

Далі розглянемо напрестольний хрест, що в 1774 році був вкладений у Свято-Миколаївську Ново-Кодацьку церкву козаком Іваном Шипотинником (ДНІМ, інв. № К-1224). Це 4-кінцевий різьблений хрест в металевій оправі на стояні з піддоном (рис.7). Його розміри: висота – 61 см, довжина рамен – 23,5 см, діаметр підставки – 23 см. Видовженість хреста врівноважується піддоном, діаметр якого майже дорівнює довжині рамен з прикрасами. Завдяки цьому, хрест має чітку, врівноважену композицію.

Кипарисовий хрест цільний, виконаний в техніці площинного різьблення у низькому рельєфі з, так званим, «цьоканим» тлом. На лицевій поверхні хреста в овальних медальйонах розташовані зображення: в центрі – Розп'яття з предстоячими; на кінцях рамен – євангелісти Марк та Іоанн; на вертикальній балці, зверху Бог Саваоф, під Розп'яттям – апостоли Петро і Павло, нижче – Андрій та Іаков старший, внизу – Микола Чудотворець. На звороті хреста, в центрі – Богородиця з Чашею та Лествицею, вгорі зображений Бог Саваоф, по кінцях рамен – євангелісти Лука і Матфій (рис.8), в медальйонах на нижній півбалці – по дві пари апостолів (в кожній парі вказане тільки одне ім'я): перша – Никодим і, можливо, Іосиф Аримафійський, друга – Варфоломій і, скоріш за все, Варнава; та два святі ченці, одного з яких зовуть Єрмократ (рис.9).

Незвичайним є сюжет, розташований у центрі зворотного боку – Богородиця з Чашею. У фігурному медальйоні, що повторює форму хреста з півкруглими кінцями, зображена постать Марії на повний зріст, у легкому повороті вправо, зі схиленою непокритою головою і молитовно складеними руками. Перед Нею, заповнюючи майже весь простір лівого рамена, стоїть Чаша, вгорі з хмар на Богородицю щільною пеленою ллються промені саява, позаду, у правому рамені зображена Лествиця.

В іконописі Чаша присутня, наприклад, у іконах «Невипивана Чаша» та «Образ Козельщанської Богородиці». За іконографією «Невипивана Чаша» відноситься до типу зображень Богородиці «Оранта», де перед Нею стоїть у Чаші Немовля Ісус Христос. Чаша з Немовлям, який благословляє, є символом Причастя, це невичерпна Чаша радості, зцілення, життя. В акафісті Пресвятій Богородиці Вона сама прирівнюється до «Чаші, яка черпає радість». Таку ж символіку можна віднести і до Марії-дитини, яка стоїть у чаші, у сюжеті Різдва Богородиці з попереднього хреста (ДНІМ, інв. № К-1243).

На іконі «Образ Козельщанської Богородиці» Марія зображена з Дитиною Ісусом на руках, який тримає у правиці хрест. У правому ниж-

ньому куті ікони – стіл, на якому стоїть Чаша і лежить ложечка, що є символами Святого Причастя і, водночас, Богородиці, яка, за акафісним спітетом, – «Чаша радості й утішення». Отже, у даних образах Богородиця порівнюється з Чашею, яка дає радість, зіллення від недугів душевних і тілесних і життя вічне. У деяких старозавітних текстах розкивається сенс Богородиці, як Чаші для втілення Спасителя. І така акафісна й старозавітна символіка цілком справедлива для будь-якого образу Богородиці. Але у нашому випадку, образ Богородиці з Чашею композиційно схожий на сцену з циклу Страстей Христових – Моління про Чашу у Гефсиманському саду. Продовжуючи таку аналогію, можна трактувати символіку зображення Богородиці на даному хресті, як Чашу Уготовану Марії, як Чашу Її долі та страждань, яку Вона приймає, покірливо схиливши голову.

Певне підтвердження такої символіки Чаші на нашому хресті (ДНІМ, інв. № К-1224) можна знайти серед сюжетів на дерев'яних різьблених хрестах з колекції Заповідника Києво-Печерської лаври. Так, на хресті майстра Мануїла (НКПІКЗ №8776), в сцені Благовіщення архангел Гавриїл замість квітки лілії тримає Чашу⁴. Оскільки це момент Благої Вісті, то можна сказати, що архангел Гавриїл несе Марії Чашу Уготовану і в той же час сповіщає, що Вона є Чаша для втілення Ісуса Христа.

Зображення Богородиці з лествицею – це відома акафісна іконографія, яка зустрічається у таких іконописних Богородичних образах як «Неопалима Купина», «Гора Нерукосічна», «Путивльська» або «Молченська». Але на цих образах Богородиця завжди зображена з Немовлям Ісусом Хистом і символізує Лествицю, яка веде до Бога, і, водночас, по який Він зійшов на землю, втілившись у Ісуса Христа: «...через народження Ісуса Христа від Богородиці небо з'єдналося з землею» (Книга Буття. 28:12-17). На даному хресті Богородиця зображена одна без Дитини і, виходячи з нашого трактування Її образу з Чашею, можна вважати Лествицю символом сходження Марії на Небо через Її земні страждання, і, в той же час, сама Марія є Лествиця Небесна.

Характеризуючи різьблення, треба відзначити монументальність постатей апостолів і святих, індивідуальність рис обличчя, детальне опрацювання зачісок, борід, пальців рук і ніг, одягу, який модельований прямими глибокими лініями, утворюючи складки драпірування. Простір по вертикалі біля сюжетних медальйонів, аналогічно попередньому хресту (ДНІМ, інв. № К-1243), оздоблений півколонами, що відокремлюються одна від одної половинками шестипелюсткових квіточок.

Оправа хреста Шипотинника (ДНІМ, інв. № К-1224) має багато спільного з металевим оформленням попереднього хреста. Вона повністю вкрита гравійованим ромбічним візерунком. На смугах оправи по кінцях хреста зображені розгалужені листя аканта та колоски. Кінці рамен та верхівка хреста оздоблені литими прикрасами у вигляді пальмет. Кутовий простір між балками і нижня частина вертикальної півбалки даного хреста декоровані, відповідно, штралами і рокайлями, як і на оправі хреста 1726 року.

Яблуко хреста 1774 року має грушоподібну форму, його верхня частина розподілена на 5 сегментів, прикрашених карбованим в низькому рельєфі примхливим орнаментом, який поєднує елементи стилів бароко і рококо. Золочений гладенький візерунок, який не повторюється в жодній частині, підкреслюється канфареним тлом. Нижня частина яблука – гладенька, золочена. Знизу і зверху яблука знаходяться дві золочені сплюснені пуклі. Під нижньою пуклею ніжку оздоблено фігурною накладкою, схожою на лиштву. Карбований візерунок, подібний до фігурної накладки, візуально з'єднує ніжку і підставку.

Підставка двоярусна. Верхній ярус розподілений на вісім частин, чотири з яких прикрашені срібними медальйонами, окресленими тонкими лавровими віночками. На медальйонах технікою черні зображені страсті Господні – Моління про чашу; Ісус Христос біля ганебного стовпа; Ісус Христос у темниці; Несіння хреста. У рисунку і композиції медальйонів помітні впливи книжної гравюри. Частини з медальйонами розділені орнаментованими сегментами, асиметричний вигадливий візерунок яких поєднує рослинні мотиви та стилізоване зображення мушлі. Нижній ярус підставки відокремлений від верхнього золоченою гладенькою смугою і також поділений на вісім частин, в яких перемежаються карбовані у високому рельєфі зображення херувимів і примхливий рокайлевий орнамент. По смузі нижнього краю підставки пуансоном зроблений напис: “Сеи крестъ вперковъ новокодацкою стникалаевскую куплень козакомъ куренябатурински иванмъ шипотиникомъ 1774 года астараниемъ иерея той церкви феофора фомича”.

Порівнюючи хрести 1726 і 1774 року можна помітити багато спільного в конструкції та оздобленні металевих оправ (простота обрамлення, гравійований ромбічний орнамент, однакові штралі, S-подібні елементи на нижньому кінці хреста, двоярусні підставки тощо) і в самих дерев'яних хрестах, не зважаючи на різну техніку різьблення. Так, на

обох хрестах однаково розміщені зображення євангелістів: на лицевому боці – Марк та Іоанн, на зворотному – Лука і Матфій (на пізнішому хресті символи євангелістів відсутні); схоже заповнення вертикального простору між сюжетними медальйонами; в сценах «Різдво Ісуса Христа» (ДНІМ, інв. № К-1243), «Богородиця з Чашею» (ДНІМ, інв. № К-1224), «Розп'яття з предстоячими» (на обох хрестах) Богородиця зображена простоволосою, без мафорію.

Зображення Богородиці з непокритою головою неканонічне і відноситься до західної традиції, що бере початок у добу Відродження. Хоча в іконописі можна також зустріти образ Богородиці без мафорію, наприклад, в таких іконах, як Богородиця Баликинська, Охтирська, У Пологах Помічниця, Зірка Пресвігла. Відомо, що іконописці Києво-Печерської лаври були добре обізнані у західноєвропейській гравюрі: численні альбоми західних гравюр на біблійні й історико-церковні теми знаходилися в лаврській іконописній майстерні, вільний доступ і дозвіл змальовувати все на власний розсуд мали як зрілі іконописці, так і учні¹. Ймовірно, що і різьбярі Києво-Печерської лаври проходили художнє навчання в лаврській іконописній майстерні². Отже, таке зображення Богородиці ще раз підтверджує думку, що обидва хрести, які ми розглянули, були зроблені в майстернях Києво-Печерської лаври.

Таким чином, дослідивши художні, стильові і технологічні особливості стаціонарних різьблених хрестів в металевих оправах, що були вкладені у Свято-Миколаївську церкву містечка Новий Кодак Катеринославської єпархії у 1726 (ДНІМ, інв. № К-1243) та 1774 (ДНІМ, інв. № К-1224) роках, можна визначити Києво-Печерські лаврські майстерні місцем створення даних хрестів.

Література

¹ ДНІМ. – Фонд архівний. – Оп.1. – Арх-1. – СС. 213-304.

² Сергій Е.С. Иконография православных деревянных резных крестов XVII-XVIII вв. (по материалам собрания НКПИКЗ) // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». 12-14 листопада 2007 р. – К., 2008. – С.144.

³ Словник українського сакрального мистецтва. – Львів, 2006. – С. 89.

⁴ Сергій О.С. Різьблені дерев'яні хрести в срібних оправах XVII-XVIII ст. з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника / Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». 5-6 грудня 2005 р. – К., 2006. – С.115.

⁵ Истомин М.П. Обучение живописи в Киево-Печерской Лавре в XVIII столетии

// Искусство и художественная промышленность. 1901. № 9–10. С. 293; Степовик Дмитро. Київська школа рисунка й живопису XVIII ст. та її міжнародні зв'язки // Народна творчість та етнографія. 1980. Ч. 4. С. 52–60; Жолтовський Павло. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні: Альбом-каталог. – Київ, 1982. – С. 5–16.

* Сергій О.С. Підписні дерев'яні різьблені хрести XVII-XVIII ст. з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника / Могиллянські читання 2004: 36. наук. пр.: Музейне збереження пам'яток са-крального мистецтва. Історія, сучасна практика і майбутнє / Нац. Києво-Печер. іст.-культ. Заповідник. – К.: Віпол, 2005. – С. 530.

Напрестольний хрест.

Майстерні КПЛ, 1726 р. Кипарис, різьблення. ДНІМ, інв. № К-1243.



Рис.1. Фрагмент лицевого боку
«Різдво Ісуса Христа».



Рис.2. Фрагмент лицевого боку
«Хрещення Ісуса Христа
або Богоявлення».



Рис.3. Клеймо лицевого боку
лівого рамена
«Святий євангеліст Марк».



Рис.4. Фрагмент звороту
«Святителі Григорій Богослов,
Василій Великий, Іоанн Золотоуст».



Рис.5. Фрагмент звороту
«Різдво Богородиці».



Рис.6. Клеймо звороту правого
рамена «Святий євангеліст Матфій».



Рис.7. Напрестольний хрест: загальний вигляд.
Майстерні КПЛ, 1774 р. Кипарис, різьблення; метал, кування, карбування,
лиття, золочення, сріблення, гравірування. ДНІМ,
інв. № К-1224.



Рис.8. Центральна частина
зворотного боку.



Рис.9. Клейма звороту нижньої
півбалки.

**Цибориум с клеймом Виленского цеха ювелиров из
коллекции Национального исторического музея
Республики Беларусь**

Цибориум – это священный сосуд для хранения евхаристического хлеба в католической церкви. В результате заимствования из польского языка, в белорусской литературе часто можно встретить также термин «пушка». Термин «цибориум» предположительно происходит от латинского (?) слова «kiborion» – семенная коробочка лотоса, но высказываются и мнения в пользу латинского термина «cibus» («еда»). Традиционно цибориум состоит из основания, стояна, соединяющего верхнюю часть с основанием чаши и крышки.

Практика сохранения освященного евхаристического хлеба – гостии – появилась еще в период распространения христианства и осуществлялась для причастия тяжелобольных и умирающих, а в период гонений на христиан – для проведения причастия там, где невозможно было провести литургию. Сохранение гостии в церквях становится более распространенным явлением в период раннего средневековья, когда гостии хранили в коробочках в небольших «башнях» или подвешивали над алтарем. С X в. встречаются упоминания о сосудах в виде голубя (символ Святого Духа), сделанных из серебра или позолоченной бронзы и заменивших простые коробочки над алтарем.

До конца XII в. основной формой цибориума была круглая или многоугольная коробочка с выпуклой крышкой. Иногда к коробочке прикрепляли коническое основание, чтобы ее удобно было держать.

Приблизительно с XIII в. появляются цибориумы, в которых чаша и крышка составляли приплюснутый сверху и снизу шар, а их декор являлся зеркальным отражением друг друга. Большое количество таких цибориумов производилось в Лиможе (Франция)¹.

Еще один тип цибориума, который также появился в XIII в. – кубкоподобный. Постепенно он становится доминирующим. Первоначально крышка в таких цибориумах прикреплялась к чаше с помощью петель или отдельной цепочки со штырем. Позднее эта особенность исчезла.

Цибориум, хранящийся в Национальном историческом музее Республики Беларусь, относится к именно к данному типу. Памятник был

создан в 30-е гг. XVII в. (рис. 1). Основание круглое, размещенный на нем растительно-ленточный декор с мотивом иоников создает два выразительных пояса, между которыми выправирована дарственная надпись. Нодус крупный, яйцевидный. Декорирован изображением крылатых ангельских головок в окружении симметричных С-образных завитков, которые одновременно создают растительный декор, из листьев аканта. Чаша цибориума гладкая с невысокой корзинкой. Орнамент на корзинке состоит из чередующихся листьев аканта и драпировок. Крышка увенчана крестиком. Декор на ней перекликается с орнаментом на основании.

По стилистическим особенностям цибориум, несомненно, принадлежит к периоду 30-х гг. XVII в. В конце XVI – начале XVII вв. для белорусского художественного металла было характерно преобладание готики, особенно в формообразовании. В декоре уже с конца XVI в. можно видеть черты маньеризма. Но этот стиль для белорусского искусства был очень кратковременным явлением, и «чистых», в стилистическом плане, произведений практически не сохранилось. На произведениях этого периода либо все еще отражалось влияние готики, либо уже ощущалось влияние раннего барокко. Именно с 30-х гг. XVII в. в произведениях художественного металла все отчетливее проявлялись черты барокко.

Искусство барокко построено на противопоставлении, асимметрии, особой декоративности, контрастах масштабов, ритмов, материалов и фактур. Католической церкви, стремившейся распространить свое влияние, в том числе и на белорусские земли, необходимо было искусство, которое, воздействуя на массы, могло бы подчеркнуть силу и могущество церкви. Это рождает такие особенности барокко, как пышность, репрезентативность, приподнятую парадность. Однако было бы неправильно переоценивать религиозно-мистическую основу этого искусства. В нем преломилось и новое мироощущение человека XVII в. В идейно-образном содержании, повышенной эмоциональности, динамике форм отразился пафос напряженной беспокойной эпохи. В декоративно-прикладном искусстве, и ювелирном деле в частности, наблюдается стремление к крупным масштабам и монументальности форм, к пластичности декора. В то же время, несмотря на тяготение ко всякого рода контрастам, этому стилю присуща четкая организация казалось бы разнородных элементов декора в единый ансамбль, подчинение их общему композиционному замыслу.

Композиционная структура цибориума из Национального исторического музея Республики Беларусь спокойная, уравновешенная, с

четким выделением частей предмета, что характерно для Ренессанса. Но пышность и сочность орнамента уже свидетельствует о появлении и все большем влиянии нового стиля – барокко.

Цибориум был приобретен на личные средства деканом Андреем Окминским и подарен от его имени костелу в Видзах (современный Браславский район Витебской области). Об этом свидетельствует дарственная надпись на латинском языке, помещенная на стопе: «A[dm]odum R[ever]enus D[ominus] Andreas Okminski Parochus ac Dekanus Vidzen[sis] 1638 Comparavit». В период контрреформации католической церкви удалось не только укрепить, но и значительно расширить свое влияние в Беларуси. Шляхта делала щедрые пожертвования церкви, и выражалось это не только в основании новых церквей, но и в создании внутреннего убранства, в том числе и при помощи произведений ювелирного искусства. Жертвование различной церковной утвари являлось широко распространенной традицией среди людей высшего сословия, занимающих различные позиции в обществе. Уровень и качество созданного произведения зачастую напрямую зависели от вкуса жертвователя и, конечно же, его богатства.

Род Окминских на территории Великого княжества Литовского известен с XVI в. До этого представители рода проживали в Северной земле, но после подчинения данной территории Москве один из представителей – Богуш, переехал в Великое княжество Литовское, где получил от Сигизмунда I Старого село Окмина, от которого и произошла фамилия рода. Также встречается другой вариант фамилии – Богуш-Окминские. Представители рода пользовались личным гербом Окминский. Среди известных представителей упоминаются²: Ян в Витебском воеводстве, его единственный сын Стефан, конюший Витебский 1648 г.; Флориан Богуш-Окминский, «поборца» (сборщик налогов) в Жемайтии 1601 г. и непосредственно Андрей Окминский, декан Браславский, умерший в 1658 г.

О костеле в Видзах, к сожалению, сохранилось мало данных. Известно, что в 1481 г. стараниями братьев Януша и Хведьки Довгирдовичей в Видзах был построен бернардинский костел Пресвятой Девы Марии, который в 1498 г. освятил виленский епископ Войцех Табор. После этого сведения о костеле в Видзах встречаются в документах не ранее 1717 г.³ Современный костел был построен в начале XX в. (1914 г.) на средства представительницы местной шляхты Митаславской. В 1915 г., в результате военных действий, костел был значительно поврежден и

просуществовал в таком виде до 1950 г., когда его закрыли. Костел был возвращен верующим только в 1989 г.

В коллекцию Национального исторического музея Республики Беларусь цибориум поступил из костела св. Вацлава в г. Волковыске (Гродненская область) в 1971 г. в результате работы экспедиции сотрудников музея. В Волковыск цибориум мог попасть по различным причинам и в разное время, но пока точных архивных документов по этому вопросу не выявлено. Вероятнее всего памятник был передан после закрытия костела в Видзах в 1950 г. Тогда часть видзовских предметов могла попасть в костел св. Вацлава в Волковыске, который на тот период времени действовал.

На основании цибориума помещены два клейма (рис. 2). Одно из них – в виде древнего символа Великого княжества Литовского «Колюмны» (Гедиминовы столпы). В XVII в. это изображение помещалось на клейме цеха ювелиров города Вильно⁴. Известно всего около 6 предметов с таким клеймом⁵, которые хранятся в Варшаве, Вильно и Санкт-Петербурге. Среди опубликованных и введенных в научный оборот произведений ювелирного дела, хранящихся в Беларуси, такое клеймо не встречается.

Второе клеймо плохо читается (рис.3). Видна лишь его нижняя часть, представляющая собой герб Лелива: месяц рогами вверх, между которыми шестиконечная звезда. Из этого вытекает, что знак на клейме был составным, но верхняя его часть нам не известна. На всех произведениях с клеймом виленского цеха ювелиров подобных знаков не встречается. В целом, для XVII в. более характерны личные клейма мастеров в виде инициалов – двух, реже трех, больших букв. В XVI–XVII вв. встречаются клейма ювелиров с геральдическими изображениями⁶, но очень редко. Из-за невозможности пока что восстановить первоначальный вид клейма, можно только предполагать, что оно принадлежало виленскому мастеру-ювелиру, который работал в первой половине XVII в. и, вероятно, был достаточно влиятельным представителем виленского мещанства. Следует отметить, что для ювелиров Великого княжества Литовского анонимность – очень распространенное явление, поэтому выявление еще одного произведения с цеховым клеймом виленских ювелиров и (пока неизвестным) личным клеймом мастера-ювелира, станет дополнением в сокровищницу истории художественного металла Великого княжества Литовского и Беларуси.

Литература

- ¹ Лапковская Э.А. Прикладное искусство средних веков в Государственном Эрмитаже. Изделия из металла. / Э.А. Лапковская; Государственный Эрмитаж. – Москва: Искусство, 1971. – С. 17.
- ² Niesiecki, K. Herbarz polski Kasprowa Niesieckiego / powiększony dodatkami z późniejszych autorów, rękopismów, dowodów urzędowych i wydany przez Jana Nep. Bobrowicza. – W Lipsku : Breitkopf i Härtel, 1839–1846. – Т. 7. – 1841. – С. 61.
- ³ Hedemann, O. Historia powiatu brasławskiego / O. Hedemann. – Wilno: Nakładem Sejmiku Brasławskiego, 1930. – С. 368.
- ⁴ Постникова-Лосева М.М. Золотое и серебряное дело XV–XX вв. (Территория СССР) / М. М. Постникова-Лосева, Н. Г. Платонова, Б. Л. Ульянова. – Москва: Наука, 1983. – С. 153.
- ⁵ Laucevicius, E. Lietuvos ausakalyste XV – XIX a. / E. Laucevicius, B.R. Vitkauskienė; red. I. Dunderienė. – Vilnius: Baltosilankos. 2001. – P. 135–138.
- ⁶ Witte, W. Znaki pieczętnic (gmerki) mieszczan w Polsce w XVI i zaraniu XVII wieku / W. Witte. – Krakow, 1906. – С. 94.



Рис. 1. Цибуриум. 30-е гг. XVII в. (до 1638 г.).

Вильно. Серебро, чеканка, гравировка, золочение.

Национальный исторический музей Республики Беларусь (г. Минск).



Рис. 2.

Цибуриум. Фрагмент основания.

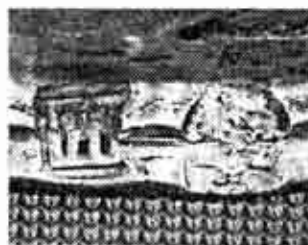


Рис. 3.

Цибуриум. Фрагмент с клеймами.

Монетные украшения как элемент социальной истории (по материалам нумизматической коллекции Трубчевского краеведческого музея)

Украшения с использованием монет известны с древнейших времен. Часто монету использовали в виде амулета, позднее мелкие монеты пришивали на одежду в виде пуговиц.

Цель данной статьи – рассмотреть использование монетного материала как украшений в Трубчевске в период средневековья. В качестве основного материала использовались монетные находки, хранящиеся в фондах Трубчевского музея-планетария.

Монеты попадали в музей из кладов или как единичные находки. Самые ранние монетные находки дали археологические раскопки, проводимые археологом В.А.Падиным на территории Кветуньского курганного могильника. В ходе раскопок были найдены несколько монет, относящихся к периоду раннего средневековья. Были обнаружены три германские марки. Две монеты Оттона III чеканены в Врмее в 983-1002 гг. Денарий чеканен из серебра, добытого в Раммельсберге (Гарц – горный хребет в центре Германии). На лицевой стороне монет имеется имя «О-Т-Т-О» в углах креста и круговая легенда «DI GRA REX FVTY+», на обратной стороне – стилизованное изображение деревянной церкви и имя «ATYALYTID»¹. Монета Генриха III чеканена в Дуисбурге в 1039-1056 гг. Ее использовали ранее как подвеску. Крепление расположено сбоку, что исключает использование монеты в качестве медальона. Монета покрыта лаком. В ходе эксплуатации в экспозиции подвергалась деформации, возможно, склеена из двух половинок.

Раскопки проводились в 1963 г. Они позволили датировать захоронение XII в. Нахождение данных монет в кургане объясняется особенностями погребального обряда, одним из элементов которого служит «обол мертвых» - монета – плата за перевоз души в царство мертвых. Германские монеты могут дать основания предположить, что захороненные относились к этнической группе, имевшее прямое отношение к дружинной среде, в состав которой входили наемники, осуществлявшие движения по пути «из варяг в греки». Ввоз германских монет на Русь осуществлялся северными землями, в частности новгородцами вплоть до конца первой четверти XII века. С территории Беларуси и Украины

ввоз европейских монет прекратился в середине 60-х гг. XI в.² Кветунь находилась на берегу реки Десны, являвшимся одним из путей передвижения торговых караванов и дружин наемников. На территории Брянщины обнаружены находки, подтверждающие широкие связи с варягами. Например, в 2002 г. в районе с.Вщиж была обнаружена и доставлена в областной краеведческий музей княжеская ладья XI-XII вв. По мнению археолога А.А.Чубура, конструктивные особенности позволяют отнести ладью к варяжскому типу. В Севском районе на р.Сев в урочище «Улье» в 1988 г. в ходе раскопок под руководством В.В.Зайцева обнаружено варяжское захоронение. Селище находится на водном пути р.Сев – р.Нерусса – р.Десна.

Германские монеты требуют очистки. Ранее их приклеивали к ткани для экспонирования (на монетах сохранились остатки клея и ткани).

Характерно для денежного обращения Руси и хождение византийских монет. Их эмиссия была незначительна и не могла соперничать с притоком арабского серебра. В фондах музея находится монета, относящаяся к третьей четверти X в. Это миллиарисий, чеканенный в Византийской империи именем Константина VII Багрянородного. Монета находилась в женском захоронении вместе с широкогранными перстнями с завязанными концами, сердоликовыми, призматическими бусами³. Таким образом, данная монета представляет элемент женского украшения. Она происходит из раскопок 1962 г. Кветуньского курганного могильника и датируется XII в.

Не менее интересны находки арабских монет на территории Трубческого района. Монеты представлены двумя кладами, содержащими небольшое количество монет 140 и 44 и двумя единичными находками. Монеты имеют отверстия для подвешивания. Мониста из монет не является обязательным элементом женского костюма, в отличие от поволжских народов (эрзя, мокша). В историографии отмечено присутствие данной монисты в костюме купеческой семьи. Один ряд монисты соответствует наличию 10000 дирхемов в капитале купца. Соответственно, наличие монетной монисты отражает социальный статус владельца и показателен для окружающих.

Сами клады интересны не только количеством монет, но и типами, представленными в них. Так, клад, найденный в деревне Нижние Новоселки, содержит монеты, принадлежащие нескольким правителям:

1. Шесть монет принадлежат правлению Сасанидов 573-628 гг. Это самые ранние по времени появления монеты. Характерны для развития мо-

нетного дела арабского халифата. Представлены только половинами монет. Они известны под именем «резата» - резаная монета. Использовалась как разменная единица. В торговом обороте использовалась достаточно долго не в качестве принадлежности к государству, а как ценность из серебра.

Монеты Сасанидов достаточно широко распространены на Руси.

Территория империи при правлении Хосрова II включала земли нынешних Ирана, Ирака, Армении, Афганистана, восточную часть современной Турции, части нынешних Индии, Сирии, Пакистана, Кавказа, Центральной Азии и Аравийского полуострова. В середине VII века империя Сасанидов была разбита и поглощена Арабским халифатом⁴.

Незначительное число дирхемов Сасанидов объясняется поздним временем образования клада. Несмотря на отсутствие арабских надписей (куфического письма), их традиционно относят к арабским монетам. Заслуга Сасанидов заключается в ведении формы монеты. Впервые использовались тонкие монетные заготовки. Для серебряных драхм сохранился традиционный эллинистический вес – 4 г. Для изображения на Сасанидских монетах характерны портрет правителя и алтарь огнепоклонников между двумя фигурами. Отдельные изображения менялись в зависимости от правителя. Поле монет отделено от гурта точечным кругом. У каждого царя была своя корона. На монетах находятся сокращенные названия монетных дворов⁵.

Монеты, ходили по значительной территории империи и могли попасть в Трубчевск либо из Средней Азии, либо с Кавказа.

После арабских завоеваний большая часть империи Сасанидов вошла в состав Арабского халифата. Монетная система Сасанидов была заменена арабским дирхемом и ввиду совпадения облика дирхема и драхмы система легко распространилась как в халифате, так и на территориях ближайших соседей.

2. Две монеты Омейядских наместников Ирана. Монеты представлены полным дирхемом и половиной; соответствуют 645-690 гг.

3. 11 монет династии Омейядов 704-750 гг. Омейяды – династия арабских халифов 661-750 гг., происходившая из рода Омейя арабского мекканского племени курейш. При Омейядах арабы завоевали Северную Африку, большую часть Пиренейского полуострова, Среднюю Азию. Столицей халифата был Дамаск.

4. 97 монет династии Аббасидов. Представлены дирхемами, полудирхемами 756-816 гг. Достаточно много монет представлены половинами

или четвертой частью монеты. Почти все содержат следы обрезания. Монета предварительно обрезалась для соответствия весовому размеру 2,8 г серебра.

Аббасиды – династия арабских халифов. Монеты представлены халифами аль-Мансуром (754-775), аль-Махди (775-785), Харун ар-Рашидом (786-809) и аль-Мамуном (813-833).

Детальное изучение позволит более точно определить город, где располагался монетный двор. Это позволит определить направления движения дирхемов на Русские княжества.

5. Шесть полудрахм Аббасидских наместников Табаристана 779-790 гг. Табаристан – средневековое (IX - XII вв.) название провинции, расположенной на южном побережье Каспийского моря (нынешняя территория Ирана), между Гиланом на западе и Хорасаном на востоке. С XIII в. известна как Мазандаран.

6. Четыре дирхема династии Идрисидов 788-796 гг. Идрисиды – арабская династия – правила в Марокко в конце VIII – X вв. Основатель – Идрис ибн Абдаллах. Один из дирхемов печатан именем Идриса II (792-828).

Таким образом, визуальный анализ монет из клада позволяет отнести его к IX веку. География монет из клада впечатляет: Аравия, Сирия, Иран, Средняя Азия, Север Африки и Марокко. Не обязательно монеты попали в Трубчевск напрямую с территории их изготовления. Многие сохраняли свое платежное свойство, часто в форме только весовых фрагментов, и после ликвидации государств и смены правителей.

Второй клад менее значителен, но при этом и в нем мы можем отметить достаточно широкую географию монетной чеканки. Из всего клада ныне в фондах представлены 31 монета, распределяющиеся следующим образом:

Одна драхма династии Сасанидов 628 г. Драхма искусственно уменьшена в весе. Видны следы обрезания. Вместо привычного веса в 4 г, монета весит 2,6 г, то есть вес был приведен в соответствие с весовым стандартом арабского дирхема.

Две драхмы Омайядских наместников Ирана 645-690 гг.

Одна полудрахма Аббасидских наместников Табаристана 779-790 гг.
27 дирхемов династии Аббасидов 756-816 гг.

Одиночные находки арабских монет представлены:

- Дирхем династии Омейядов 704-750 гг.

- Полудрахма Аббасидских наместников Табаристана 790 г.

Появление кладов арабских монет позволяет говорить о наличии торговых отношений в Трубчевске на протяжении раннего периода IX – X вв.

Для сравнения рассмотрим карту распространения арабских дирхемов, составленную академиком В. Яниным.

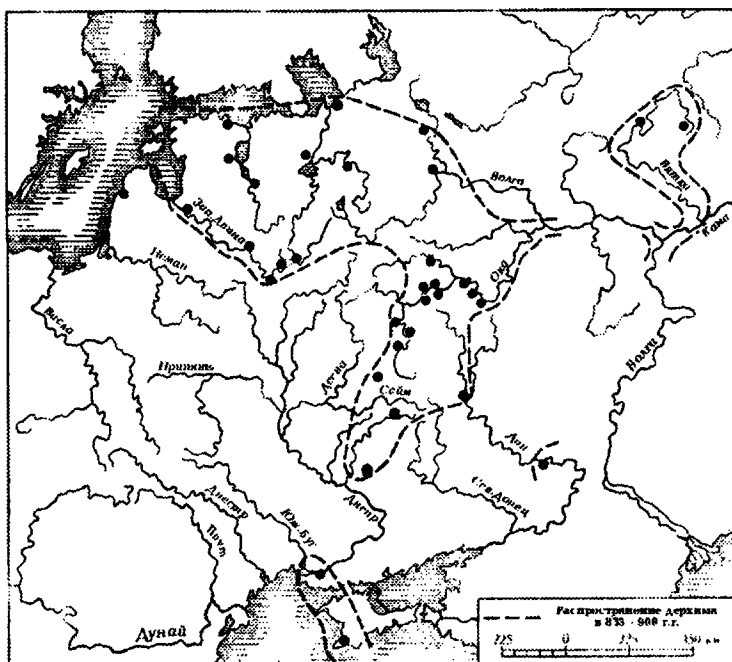


Рис. 1.

Схема распространения кладов восточных монет IX в. по В.Янину. Источник — Рыбаков Б.А. Киевская Русь и русские княжества XII – XIII вв. М., 1993.

Мы видим, что Трубчевск находится несколько в стороне от мест традиционного распространения дирхема. Тем значимей находки, сделанные в районе.

В начале XI века дирхемы выходят из оборота. Это связано с истощением месторождений серебра и военными действиями на Востоке ⁶.

Рассмотрим монетные клады и находки, найденные на территории Соборной горы. Это место формирования Трубчевской крепости и посада периода XIII-XVI вв.

Находки позволяют говорить о широких торговых связях средневекового Трубчевска. В находках присутствуют монеты Золотой орды, Чехии.

В период монгольского завоевания на определенный период в денежное обращение поступают Золотоордынские монеты. В XIII в. на территории города возникла «княжна Жучина слобода», где проживали монголо-татарские баскаки – сборщики дани ⁷.

В экспозиции и фондах музея находятся несколько единичных находок, относящихся к монетной системе Золотой орды. Монета Золотой орды найдена на Соборной горе (инв. № 4155). Представляет монету Джучиды, чекан Сарая ап. Джедида, надчеканка «А». Предположительно хан Тохтамыш. Находка единичная.

Монеты золотой Орды: таньга XV в. Серебро – 4,02 г (инв. № 2789-12); таньга XV в. – серебро 1,8 г. Атрибутирована как монета Тамерлана (инв. № 2789). Состояние хорошее. Из частной коллекции.

Распространение монет Золотой орды не характерно для края. Общеизвестно, что монеты Золотой орды имели максимальное обращение в Рязанской земле, положив начало чеканке самостоятельных дирхемов и пил Рязанского княжества.

В XIV-XV вв. Трубчевск входил в состав Польско-литовского государства. Соответственно, в качестве денежного обращения использовались монеты, характерные для данного государства. В фондах музея нумизматический материал представлен пражскими грошами, монетами польской чеканки и шведскими солидами (подделка исторического периода). Рассмотрим образцы, доступные для исследования.

Два клада представлены серебряными монетами XV в. Монеты ошибочно атрибутированы как польские. Они представляют собой широкие пражские гроши XIV-XV вв. (7 шт., инв. № 2806). Монеты найдены во время земляных работ на месте посада Трубчевска. Гроши представляют собой монеты в достаточно плохой сохранности. Потертости не позволяют с точностью определить год чеканки. Визуально просматривается на обороте изображение льва. Наличие двойного переплетенного хвоста соответствует геральдическому изображению пражского льва, далее ставшего чешским геральдическим символом. Размер монеты (диаметр 26 мм) и изображение аверс - корона с легендой на латинице (нечитаемое из-за состояния), реверс – лев, стоящий на задних лапах, обращен на запад с двойным переплетенным хвостом и легенда на латинице.

Реконструкция позволяет прочесть легенду. Лицевая сторона – чешская корона и круговая легенда «WENCEZLAVS SECVNDVS

DEI: GRATIA: REX: BOEMIE», оборотная сторона – двухвостый лев и круговая легенда «GROSSI PRAGENSES». Монетный вес 2,3-2,6 г соответствует чекану пражского гроша при Вацлаве IV (1378-1419)⁸. Таким образом, время обращения грошей соответствует XV в.

Разовая находка - пражский широкий грош Брацлава III. Найдена на Городке, место Трубчевской крепости.

Разовая находка - пражский широкий грош (инв. № 2789-11). Предположительно начала XV в. Монета передана из частной коллекции, найдена на соборной горе.

Обращает на себя внимание тот факт, что совсем нет монет Московского государства, чеканенных до XVI века. Это объясняется тем, что Трубчевск до 1500 г. не входил в состав Московского государства. Чешуйка, ранее ошибочно датированная периодом правления Василия III (1505-1533), относится к монетной чеканке Василия Шуйского (1606- 1610)⁹.

Однако даже после вхождения в Московское царство в денежной системе продолжали присутствовать монеты Польского государства. По Деулинскому перемирию 1618 г. Трубчевск вновь возвращается в состав Речи Посполитой, под властью которой находился вплоть до 1645 г.¹⁰. Свидетельством данного периода являются польские монеты XVI-XVII вв. Клад состоит из 17 монет. Это четверть талера - орт 1623 г. и 16 монет в три гроша и полтораки от 1560 по 1633 гг. Состояние хорошее, ряд монет в идеальном состоянии.

В середине XVII века на территории Польско-литовского государства активное хождение получили солиды (шиллинги), чеканенные в Прибалтике. Представлены данные шиллинги и в фондах музея. В районе болотного рва был найден клад, состоящий из шиллингов XVII в. - 11 монет (инв. № 3761). Монеты содержали образцы рижской и эльбленгской чеканки:

- Шиллинг 1634 г. с именем шведского короля Густава Адольфа Вазы с изображением монетного двора Эльбленга. Надпись на аверсе «solidus civi regensis», аверс «gustado-----». Вызывает смущение дата Король Густав II Адольф погиб во время военных действий в 1632 г.

- Семь шиллингов 1648 – 1653 гг. с именем Кристины Августы. Надпись на аверсе «solidys civi rig», аверс «Christina d gars». Представляет изображение и знак Рижского монетного двора.

- Три шиллинга 1648-1653 гг. с именем Кристины Августы. Надпись на аверсе «solidys livonia», аверс «Christina d gars».

Первоначально клад определялся как набор шведских монет, чеканенных в период с 1634 по 1653 гг, чеканка трех монетных дворов. Монеты получены из клада, найденного в болотной канаве в истлев-

шем кожаном мешке. Однако в ходе экспертизы было определено, что местом чеканки шиллингов были не Рига и не Эльбленг, а город Сучава (Молодова и Валахия). В Сучаве функционировал подпольный монетный двор, специализировавшийся на фальсификации и сбыте монет, широко обращавшихся в соседних странах. Исследователи считают, что фальшивомонетчики не обязательно точно знали смену правителей в далекой Швеции¹¹. Наличие в кладе одной «Сучавской» (по дате правителя) монеты позволяет весь клад отнести к данной категории. Подобные монеты попадали на территорию Трубчевска через Черниговские земли. Две монеты имеют следы использования в качестве украшения. Характерно наличие двух отверстий, что позволяет говорить об использовании монетного материала в качестве пуговиц.

Анализ нумизматических материалов позволяет говорить о широких торгово-экономических связях средневекового Трубчевска.

Рассмотрев материал нумизматической коллекции, мы можем отметить, что монетные украшения прошли трансформацию от оберега к обычному украшению костюма в виде пуговиц. О этом свидетельствует расположение отверстий на монете, наличие двойного отверстия, для удобного размещения в подвеске или в качестве пуговицы.

Завершая анализ, необходимо обратить внимание не только на наличие нумизматических материалов, но и на их состояние. Простейший обзор только одного направления нумизматики показал, что музей обладает достаточно разнообразной и по-своему уникальной коллекцией. При этом атрибутирование и работа с коллекцией полностью не проводились. Хранение монет не может не критиковаться. Рассмотрев Таблицу 1, мы видим, что монеты сохраняются в пластиковых коробках, конвертах, коробках из под конфет и т.п. Коллекции разрозненны. Шифр нанесен поверх монеты, зачастую лишая исследователя возможности прочесть легенду. Ряд монет требует не просто реставрации, а очистки от грязи, клея и остатков полотна к которым были приклеены.

Для исправления ситуации руководство музея уже принимает определенные меры. Проведена разборка фондов. Заменена часть экспозиции. В дальнейшем требуется проведение работ по реставрации части монет, очистки. Монеты следует хранить в специализированных холдерах и кластерах.

Необходимо оформить картотеку монет с подробным описанием, сканом и определением страховой стоимости. Для особо редких монет

можно изготовить гальванокопии или муляжи для экспозиции в музейных витринах. Для популяризации знаний можно и нужно выпускать тематические каталоги с изображением и подробным описанием монет, особенностей чекана, характеристики государственных отношений и места в торговых отношениях Трубчевского края.

Литература

- ¹ Фенглер Х., Гироу Г., Унгер В. Словарь нумизмата: пер. с нем. / Х.Фенглер, Г.Гироу, В.Унгер. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Радио и связь, 1993. – С.86.
- ² Рябцевич, В.Н. О чем рассказывают монеты / Под ред. доктора ист. наук А.П.Игнатенко. – 2-е изд., перераб. и доп. – Менск.: Народная асвета. – 1978. – 399 с.
- ³ Падин В.А. Среднее Подесенье (Трубчевская округа) в VI-V вв. до н.э. – X-XIII вв. н.э. по археологическим данным./ Очерки по истории археологии Брянской области. – Вып. 2 – Брянск, 2004 – С.96.
- ⁴ Риза Шабани. Краткая история Ирана. — СПб: Петербургское востоковедение, 2002. – С.157-158.
- ⁵ Фенглер Х., Гироу Г., Унгер В. Указ. соч.— С.298-299.
- ⁶ Аксенова С.В., Жилкин А.В. Монеты и банкноты России и СССР. Полный каталог монет и банкнот России./ Большой энциклопедический словарь – Ростов н/Д - М., 2009. – С.45.
- ⁷ Свод памятников архитектуры и монументального искусства России: Брянская область. – М.: Наука, 1998. – С.540.
- ⁸ Фенглер Х., Гироу Г., Унгер В. Указ. соч.— С.266.
- ⁹ Гарост С.А. Справочное пособие русских монет с 1462 – по 1717 г. Минск, 2003 – 79 с.
- ¹⁰ Свод памятников архитектуры и монументального искусства России: Брянская область. – М.: Наука, 1998. – С.540.
- ¹¹ Рябцевич, В.Н. Указ соч... – С.117.



Монетные украшения из кладов.

**Пам'ятки ювелірного мистецтва
доби середньовіччя.**



Два західноєвропейських розп'яття XIII ст. з Дніпропетровської області (технологічні аспекти)

Серед речей «колекції Бодянського», що зберігається у Наукових фондах Інституту археології НАН України за номером 3¹, знаходяться два розп'яття від процесійних хрестів², одне з яких має беззаперечно ліможське походження. На жаль, у звітах О.В. Бодянського нам не вдалося знайти додаткових обставин виявлення цих предметів, окрім перерахунку їх серед речей, що були виявлені під час розвідок у травні 1962 р.³.

Перше з розп'ять (інв. № 1) виявлене весною 1962 р. в одному з розмитих поховань давньоруського могильника XII-XIII ст., що знаходився у гирлі р. Сура (права притока р. Дніпра) біля с. Дніпровське (Ямбург) Дніпропетровського р-ну Дніпропетровської обл. Дане поховання було обкладене камінням, а сам могильник знаходився поруч з селищем того ж часу на мисі лівого берега ріки. Слід зазначити: в реєстрі знахідок вказано, що у розмитому похованні виявлене інше розп'яття⁴.

Від розп'яття збереглася рельєфна позолочена спереду накладка у вигляді фігури Христа висотою 115,5 мм (мал. 1). З середини фігура пустотіла (товщина стінок 0,3 см). Трьома цвяхами ця накладка кріпилася до основи хреста, отвори для них пробиті з зовнішнього боку. Неспорційно велику відносно тулуба голову Христа вінчає корона з трьома розквітливими зубцями. Витягнуте обличчя із заплющеними очима, що символізують смерть Ісуса, обрамляє довге волосся⁵. Хоча, на наш погляд, це «волосся» може трактуватися і як зображення тканини, якою була обгорнута голова чоловіка і поверх якої знаходиться корона. На це вказують складки навколо голови та шиї, які навряд чи могло створити спадаюче донизу волосся. Також слід зазначити, що на обличчі відсутні вуса та борода, це відмічав О.В. Бодянский у переліку знахідок⁶, коли писав про «юного» Христа. Риси обличчя позначені дуже грубо, без подальшого уточнення деталей. На тілі, дещо вигнутому у формі букви «S», глибокими борознами виділені ребра. Короткі руки розкинуті горизонтально на 81 мм, при цьому ліва рука трохи зігнута донизу у лікті, долоні розкриті, кожна має отвір діаметром 2 мм. Perizonium (пов'язка з тканини на стегнах), бокові краї якого доходять до середини литок і відкривають коліна у центрі, орнаментований гравіруванням

діагональними лініями. Ноги короткі, між розведеними ступнями ніг, що знаходяться на прямокутній підставці - *suppedaneum* (10,5x19 мм), розміщений отвір для цвяха діаметром 3 мм.

Розп'яття відлито за восковою моделлю. Лицьовий бік потім заполірували, нанесли деталі за допомогою гравірованих ліній, а потім поверхню вкрили позолотою. Пальці на руках та ногах позначені гравірованими лініями. Поверхня пошкоджена корозією, позолота збереглася місцями. Як показав аналіз металу⁷, фігуру було виготовлено з латуні (сплав цинку з міддю).

Восени того ж 1962 року на могильнику знайшли ще одну фігурку Христа (інв. № 4), висотою 165 мм (мал. 2)⁸. В кистях рук та поміж ступнів розп'ятого Христа - круглі отвори для кріплення до хреста. Кисті рук (пальці позначені гравірованими лініями) знаходяться трохи вище лінії плечей, руки розкинуті у вигляді своєрідної дуги на 137,5 мм. Пропорційне тіло Ісуса одягнене в довгу прикрашену блакитною з білими відливками емаллю туніку, що одягнена на сорочку, основа-виїмка під яку заповнена емаллю білого кольору та окреслена гравірованою лінією. У нижній частині туніка розділена на дві частини, розподільчий поясок має гравірування дрібними наколами, а емаль внизу - зеленуватий відтінок. На жаль, емаль збереглася не у всіх виїмках, а в деяких має втрати, первісний колір емалі також пошкоджений із-за цього виникають труднощі в його визначенні. Туніка підперезана поясом, що знаходиться на стегнах, межі поясу додатково виділені гравірованими лініями. Голова, кисті рук, ступні та складки (зборки) одягу — позолочені. Голову вінчає корона з трьома зубцями. Орнамент на короні, вуса, коротка борода та довге волосся, що падає на плечі, гравіровані дрібним наколюванням. На місці очей — два отвори, які, можна припустити, були інкрустовані намистинами з темної емалі за аналогією з подібними виробами. Розділсні ступні, що позначені лише прокресленими лініями, знаходяться на прямокутному *suppedaneum*, а між ними отвір. О.В. Бодянський попередньо датував це розп'яття XIV ст.⁹.

Це розп'яття, можливо, відлито за восковою моделлю. Розглядаючи аналогічні зображення цього часу Ж. Ловаг зазначає, що всі вони ковані¹⁰. Корону відливали окремо, а потім напаявали до верхньої частини голови. Зовнішній бік виробу відполірували і прикрасили за допомогою гравірування та емалі. Гравірування по металу наносилося за допомогою різців. В даному випадку як різці використали: штихель

для нанесення прямих ліній та пуансон - інструмент, що нагадує формою цвях та використовується при гравіруванні пунктирною лінією з точок різної величини та глибини, причому фіксується наколювання двох типів: воно має трикутну форму та форму витягнутого овалу.

Емалі розрізняють за складом і за технологічними особливостями підготовки металевої основи під емаль. Якщо емаль введена до композиції виробу в невеликій кількості - у вигляді окремих кольорових плям на загальному металевому фоні, виходить виїмчаста емаль. Це один з найбільш давніх видів художньої обробки металу. При оздобленні зображення, що розглядається, була використана саме техніка виїмчастої емалі, коли на металеву основу виробу наносилися лінії ескізу і спеціальним інструментом згідно цим лініям робилися заглибини, які заповнювали кольоровою глухою (непрозорою) емаллю. Взагалі виїмчасту емаль можна застосовувати для декорування литих та кованих виробів. У першому випадку заглиблення під емаль передбачаються безпосередньо на восковій моделі й робляться у процесі відливки, у другому - ріжуть штихелем чи вирубують зубилом. На зворотньому боці фігури добре видно сліди такого видовбування.

Для непрозорих емалей металева основа залишалася шерехатою. В ці виїмки малюнка було залито кольорову скловидну масу з додаванням оксидів металів й потім «запечено»: під високою температурою скляна маса затверділа, перетворилась в емаль та сплавилася з мідною основою. Техніка виїмчастої емалі допускає заповнення заглибин декількома відтінками емалі, що переходили один в інший. В виїмках туніки нашого розп'яття використана біло-блакитна емаль. Після цієї технологічної операції поверхню виробу ретельно відшліфували і відполірували, а непокриті емаллю частини майстер вкрив шаром позолоти. Покриття позолотою надало розп'яттю багатий, розкішний вигляд.

Заміна в середні віки золота і срібла на позолочену мідь здавалась цілком рівноцінною, бо це давало можливість поверхні взаємодіяти із світлом, а кольорові емалі збагачували поверхню грою фарб. Можна сказати, що ліможські емалі певною мірою навіть мали перевагу перед виробами з дорогоцінних матеріалів: висока естетична якість та невелика вартість робили ліможські вироби привабливими і прийнятними за ціною для будь-якої церкви, для широких верств населення.

Завершеність художнім деталям надали за допомогою гравірування: спеціальним інструментом - штигелем - було прокреслено лінії на

долонях та ступнях, визначено сорочку та пояс, за допомогою пуансону зроблено орнамент на короні та у нижній частині туніки, нанесено волосся голови, бороди та вусів. Впадає в око невідповідність художньо-технічного оздоблення. Наприклад, якщо голова та туніка оздоблені дуже ретельно, то долоні та стопи - досить примітивно. Окрім зовнішньої краси, техніка виїмчастої емалі приваблювала відносною дешевизною, бо мала досить простий процес виготовлення.

Досить часто для більшої краси подібні вироби прикрашали «дорогоцінними каменями» з прозорого скла, під яке підкладали кольорову фольгу - й такими нехитрими засобами отримували ювелірний виріб, недорогий у виробництві, який завдяки тонкому малюнку та мистецтву майстрів виглядав не гірше справжніх дорогоцінностей. Крім того, дуже невибагливе в процесі використання й довговічне, оскільки емаль практично невіддільна пливом часу. На противагу більш раннім розп'яттям, де туніка прикрашена значною кількістю таких вставок, на нашому розп'ятті були вставки тільки на місці очей.

Феодална роздробленість приводить до того, що в межах однієї країни постійно зустрічаються місцеві школи, які мають свої яскраві риси. Розвитку ремесла у Ліможі сприяла наявність усіх необхідних для виробництва емалей складових кристалічного кремнезему та окислів металів для скляної маси і її фарбування, окисленої води для очищення порошку. А оскільки Лімож знаходився на перехресті торгових шляхів, туди доставлялися також й інші компоненти: з Англії привозилося корнуельське олово, необхідне при виготовленні емалі (воно робило емаль непрозорою), з Іспанії доставляли сафру (saphare) – особливий барвник, суміш окислу кобальту та натрію, утворену природним шляхом. Саме сафру додавали ліможські емальєри до синьої емалі, щоб отримати свої незрівняні глибокі й насичені відтінки.

На даному етапі роботи ми зупинилися лише на технологічних аспектах виготовлення цих розп'яття. Проте ці два невеликих розп'яття ставлять перед нами цілий ряд питань - історичних, релігійнознавчих, мистецтвознавчих, питань художньої обробки металу, технологічної обробки в ювелірній справі, міжнародних торгових зв'язків населення Давньої Русі помонгольського часу. Ці знахідки - свідок зв'язків Придніпров'я з країнами Західної Європи¹¹. У зв'язку з ними повстає також питання про католицький вплив на Давню Русь, який завжди мав не тільки історичне, а й ідеологічне значення.

Ми вважаємо, що потребують уточнення початкові етапи виробництва ліможського розп'яття, дата його виготовлення. В. П. Даркевич датує ці фігурки Христа з Надпоріжжя другою половиною XIII ст.¹². Проте, якщо датування угорських не викликає заперечень, то аналогічні ліможські фігури, згідно з іконографією зображення голови, Ж. Ловаг відносить до середини XIII ст.¹³. Невеликий розмір розп'ять нашттовхує на думку про те, що вони прикрашали саме процесійні хрести.

Література

- ¹ Колекції Наукових фондів Інституту археології НАН України. Каталог. – К., 2007. – С. 288-289.
- ² Бодянский А.В. Из новых находок на Нижнем Днепре // СА. – 1966. – №3. – С. 245-246; Даркевич В.П. К заметке А.В.Бодянского «Из новых находок на Нижнем Днепре» // СА. – 1966. – №3. – С. 246.
- ³ Бодяньський А.В. Реєстри 1941, 1942-1962, 1963-1966 гг. // Науковий архів ІА НАН України. 1962/ 2г, ф.е. 4117.
- ⁴ Бодяньський А.В. Реєстри 1941, 1942-1962, 1963-1966 гг. // Науковий архів ІА НАН України. 1962/ 2г, ф.е. 4117. – С. 2.
- ⁵ Бодянский А.В. Из новых находок на Нижнем Днепре // СА. – 1966. – №3. – С. 245.
- ⁶ Бодяньський А.В. Реєстри 1941, 1942-1962, 1963-1966 гг. // Науковий архів ІА НАН України. – 1962/ 2г, ф.е. 4117 – С. 2.
- ⁷ Див. Додаток №1. Висловлюємо подяку Т.Ю. Гошко за проведенні аналізи.
- ⁸ Даркевич В.П. Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе (X-XIV вв.) // САИ – Выпуск Е1-57. – М., 1966. – С.35.
- ⁹ Бодяньський А.В. Реєстри 1941, 1942-1962, 1963-1966 гг. // Науковий архів ІА НАН України. 1962/ 2г, ф.е. 4117. – С. 2.
- ¹⁰ Zsuzsa Lovag. Mittelalterliche Bronzegegenstände des Ungarischen Nationalmuseums. Budapest, 1999. – S. 50, 51.
- ¹¹ Даркевич В.П. К заметке А.В.Бодянского «Из новых находок на Нижнем Днепре» // СА. – 1966. – №3. – С. 246.
- ¹² Даркевич В.П. Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе (X-XIV вв.) // САИ – Выпуск Е1-57. – М., 1966. – С.35.
- ¹³ Zsuzsa Lovag. Mittelalterliche Bronzegegenstände des Ungarischen Nationalmuseums. Budapest, 1999. – S.50, 51, 171, 172



Рис. 1.

Фрагмент розп'яття з поховання поблизу с. Дніпровське (Ямбург) Дніпропетровської обл.



Рис. 2.

Фігурка Христа - знахідка на могильнику поблизу с. Дніпровське (Ямбург) Дніпропетровської обл.

Інститут археології НАН України

Дослідження проведене:

н.с. Гошко Т.Ю.

Зразок:

382

Елементний склад

Ат. номер	Елемент	Концентрація елемента
29	Cu	94,66
33	As	0,292
13	Al	0,284
51	Sb	0,136
26	Fe	0,109
82	Pb	0,095
28	Ni	-0,083
47	Ag	0,056
27	Co	0,017

Хрест інв.№4

Зразок:

383

Елементний склад

Ат. номер	Елемент	Концентрація елемента
29	Cu	90,84
30	Zn	3,977
50	Sn	3,439
82	Pb	0,757
33	As	0,402
26	Fe	0,343
51	Sb	0,173
47	Ag	0,062

Хрест інв.№1

Дослідження виконано на спектрометрі ElvaX компанії «Єлватех»

Намисто як елемент одягу (за матеріалами давньоруських пам'яток)

Невід'ємним елементом давньоруського жіночого костюма були оздоби з металу, скла, каміння й кістки. Найбільш розповсюдженим серед прикрас було намисто. Скласти уявлення про його склад, спосіб носіння дозволяють згадки у письмових джерелах, матеріали розкопок могильників, знахідки скарбів.

Давньоруські літописи й місцеві джерела XI – XIII ст. містять опис намист, що входили до складу костюма жінок дружинників чи князів. Воно складалось з кількох рядів золотих чи срібних намистин, до яких могли додавати намистини з коштовного каміння. Однак автори використовують збірні терміни стосовно останнього («дорогымъ» або «различньими»), тому складно на основі тільки писемних джерел зв'язати назви окремих прикрас, що зустрічаються у текстах, з речами, відомими зі складу скарбів, або визначити, намистини з яких саме мінералів входили до складу намист¹. Також треба враховувати, що в різний час одна й та ж сама прикраса мала різні назви, або ж, навпаки, одна й та сама назва позначала різні речі. З'ясувати, який вигляд мало давньоруське убрання, і яке місце в ньому мали окремі прикраси, доволі складно. Портретні зображення князів і членів їхніх родин, фрески й мозаїки у монастирях, мініатюри, прикладне мистецтво не дають зображень убрання, що відомі зі складу поховального інвентарю чи скарбів².

Золоті та срібні шийні прикраси XII – XIII ст. відомі зі знахідок київських скарбів³. Вироби з металів, в тому числі й намистини, є предметом окремого вивчення⁴. Втім, вивчаючи металеві намистини у складі скляного чи кам'яного намиста, а також цілі шийні прикраси з металевих намистин із скарбів, можна спробувати реконструювати давньоруське вбрання.

На вул. Велика Житомирська 1880 року було виявлено скарб, у складі якого знаходилося три великі золоті подовжені ажурні намистини⁵.

У садибі Михайлівського монастиря 1887 року знайдено скарб з 41 діжкоподібної намистини із золота, що були оздоблені сканню.

У Михайлівському монастирі 1903 року виявлено скарб, у складі якого було намисто зі срібних намистин еліпсоподібної форми (4 екз.), ребристих (3 екз.) та однієї, прикрашеної зерню. Ще одне намисто

складалося з 10 срібних намистин (дві намистини зрізано-біконічної форми, оздоблені валиком по діаметру і вісім ребристих еліпсоподібної форми)⁶. Всі згадані вище скарби, за визначенням Г.Ф. Корзухіної, були зариті між третьою чвертю XII – першою половиною XIII ст.⁷

На вул. Трьохсвятительській, 4а (колишня Жертв Революції) 1949 року знайдено скарб, до складу якого входило два намиста: срібне з якореподібних підвісок (сім екземплярів) та восьми ребристих діжкоподібних намистин, кожна з яких зроблена з двох штапованих і спаяних половинок. Друге намисто – електронове з хрестоподібних підвісок (також сім екземплярів) та 10 ребристих діжкоподібних намистин, краї яких двічі обмотані тонким дротом. За супутніми речами скарб датується XII ст.⁸

При дослідженні 1986 року по вул. Кудрявська, 10б у схованці було виявлено скарб середини XII ст., що складався з неповного гарнітуру жіночих ювелірних прикрас із золота. До його складу входило вісім екземплярів діжкоподібних, прикрашених зерню, намистин. Крім того, виявлено намисто з 23 намистин еліпсоїдної форми: двох кованих з чотирьох сегментованих пластин, прикрашених сканним візерунком у вигляді кіл та спіралей, розділених подвійним сканним дротом на вісім частин, і 21 намистини, з'єднаних з двох кованих пластин, і на поверхні яких у шаховому порядку розташовані 12 напівсфер, які огинає сканний дріт. Ще одне намисто з восьми еліпсоїдних ребристих намистин з підвісками квадрифолійної форми виявлено у складі того ж скарбу⁹.

Характеристика знайдених у складі скарбів намистин вказує на доволі заможний статус власників прикрас. Привертає увагу і різноманітність типів намистин, однак у композиційному плані кожне окреме металеве намисто XII – XIII ст. складалося переважно з однакових за типом намистин.

Дослідженню давньоруських могильників у Києві, Чернігові та Шестовиці присвячені роботи М.К. Каргера, Л.А. Голубєвої, Б.О. Рибаківа та Д.І. Білфельда. Описані набори намиста виявлені у похованнях. Набір намиста у поховальних комплексах у більшості випадків встановити доволі складно. Відсутність документації про ведення археологічних робіт, депаспортизація або втрата матеріалів – все це унеможливорює наукову обробку певної кількості матеріалу, знайденого у поховальних об'єктах, їхню морфологічну та технологічну характеристику. Однак виявити закономірності можна. Нижче розглянуто склад намист з могильників Києва, Чернігова та Шестовиці¹⁰.

Детальну характеристику прикрас з поховальних комплексів, виявлених у Києві на території Десятинної церкви та поблизу неї В.В. Хвойкою у 1907–1908 рр., Д.В. Мілєєвим у 1908–1914 рр., Т.М. Мовчанівським у 1936–1937 рр. та Київською експедицією у 1938–1939 рр. під керівництвом М.К. Каргера, наведено у праці В. Зоценка і О. Гончарова¹¹. Для інвентарю жіночих ґрунтових поховань IX – X ст. характерним було намисто, що складалося з 40–50 намистин зі скла та каменю. Це здебільшого сердолікові багатогранні (призматичні т.зв. «14-гранні»), іноді – бурштинові намистини або намистини з гірського кришталю. Скляні намистини представлені зонними з синього (різного ступеню інтенсивності) скла, лимоноподібними з синього і жовтого скла, багатогранними (14-гранні та призматичні) з синього скла. Небагато срібних намистин (вкритих дрібною зерню у формі ромбів або ягодоподібних). Як підвіски використовувались мушлі-каури, хрестики, срібні лунниці або монети (диргеми)¹². У похованнях того ж часу у зрубних гробницях намисто за своїм складом аналогічне ґрунтовим похованням (сердолікове та срібне), однак супроводжувалось воно багатшим поховальним інвентарем¹³.

Нові дослідження поховань курганного могильника другої половини X – першої половини XI ст. виявили серед інвентарю ряд речей і прикрас. Для камерних поховань другої половини X ст. характерними є намиста з кількох десятків намистин зі скла (зонні, ребристі, багатогранні, вічкові) з напівкоштовного каміння (це сердолікові призматичні т. зв. «14-гранні», призматичні 8-гранні, монетоподібні та еліпсоїдні намистини, а також з намистини з гірського кришталю кулястої форми) та металу (дві срібні зрізано-біконічної форми з 6-ма напівсферичними виступами, прикрашені дрібною зерню, й біконічна з трьома ребрами, прикрашена зерню і позолочена)¹⁴.

Загалом, колекцію могильника на території Десятинної церкви та поблизу неї визначають типи намистин, характерні для IX – XI ст., коли поряд з намистинами близькосхідного виробництва з'являється продукція візантійської склоробної школи (XI ст.)¹⁵. Для другої половини X – початку XI ст. характерними стають нові типи скляних намистин у складі низок (наприклад, вічкові намистини з рельєфною інкрустацією, намистини з пластичним орнаментом).

Чернігівський ґрунтовий некрополь першої половини XI – межі XI–XII ст. – одна з найбільш досліджуваних пам'яток. У похованнях вияв-

лено намистини зі скла, каменю й металу (срібла). Скляні намистини представлені кулястими, зонними, кільцеподібними, циліндричними, смугастими, лимоноподібними, зрізано-біконічними, багатограними (14-гранні), вічковими з рельєфною інкрустацією, зонними й циліндричними ребристими, а також ягодоподібними. У переважній більшості намистини з монохромного скла мають темно-синій, синій чи світло-зелений прозорий колір. Лимоноподібні намистини зроблені з яскраво-жовтого скла. Намистини з металевою фольгою – це багаточастинні зі срібною, або ж діжкоподібні й зрізано-біконічні із золотою фольгою. Кам'яне намисто складається з сердолікових кулястих, призматичних т.зв. «14-гранних» і пірамідальних намистин. Срібна намистина представлена єдиним екземпляром – ягодоподібною¹⁶.

Намисто з поховального інвентарю Шестовицького могильника Х – XI ст. складається з кам'яного (сердолікових, кришталевих (призматичні та кулясті) намистин), скляних (лимоноподібних, зонних, багаточастинних, з металевою фольгою) та срібних намистин. Більшість знахідок припадає на трупоспалення, де скляне намисто могло сплавитися у вогні. Трапляються поховання (передусім багаті), де кількість намистин більше сотні (кілька випадків), але, в основному, намиста складаються з одного чи кількох десятків намистин або ж однієї-двох намистин, які, можливо, слугували застібками. Підвісками, що траплялися у складі намист, слугували диргеми й лунниці¹⁷.

Намисто застосовували безпосередньо як шийні прикраси або ж як додаткові оздоби окремих деталей вбрання. Намистини (одна чи кілька) іноді нанизували на скроневі кільця, що вплітали у волосся чи прикріплювали до жіночого головного убору. Відомі знахідки головних уборів, які обшивали бісером¹⁸.

У 1961 році при дослідженні другої курганної групи Китаївського могильника виявлено поховання жінки, у якому біля правої тазової кістки зафіксовані залишки шкіряного предмету (сумки), на якому лежала намистина з вапняку зонної форми (діаметром 1,5 см), і яку використовували, ймовірно, як застібку для сумки¹⁹. Ще одним прикладом може бути знахідка великої за розмірами зонної з безбарвного напівпрозорого скла намистини із вставками із золотої фольги, яка, можливо, правила за гудзик (знайдена під час досліджень на Київському Подолі у розкопці по вул. Хорива, 37 у 2003 році).

У компонуванні намиста дотримувались принципу симетрії, яка виявлялася у доборі і послідовності чергування намистин відповідних типів, розмірів та кольору. Посередині могла бути здебільшого підвіска або окрема, єдина для даного комплексу, намистина²⁰. У переважній більшості для наборів намист давньоруського часу характерна наявність двох-трьох типів намистин у складі, тоді як кількість намистин певного типу могла бути великою. Розглянуті типи намистин з представлених давньоруських пам'яток, в цілому, як за типологією, так і за їхнім співвідношенням, схожі.

Література

- ¹ Путешествие Ибн-Фадлана на Волгу. – М.-Л., 1939. – С. 78–79; Срезневский И.И. Словарь древнерусского языка. Т. II. Ч. I. – М., 1989. – С. 173; Летопись по Ипатьевскому списку / Полное собрание русских летописей: в 43-х т. Т. II: Ипатьевская летопись. – М., 1962. – С. 914.
- ² Корзухина Г.Ф. Русские клады X – XIII вв. – М.-Л., 1954 – С. 51, 53–54.
- ³ Арциховский А.В. Одежда / История культуры Древней Руси: в 5-и т. Т. I. – М.-Л., 1951. – С. 262.
- ⁴ Алексеева Е.М. Античные бусы Северного Причерноморья // Археология СССР. САИ. – 1982. – Вып. Г – 1–12. – С. 21.
- ⁵ Корзухина... – С. 115.
- ⁶ ОАК за 1903 год. – Спб., 1906. – С. 188; Корзухина... – С. 120–122.
- ⁷ Там само – С. 105.
- ⁸ Там само. – С. 125; Самойловський І.М. Новий скарб часів Київської Русі // Археологія. – 1952. – Т. VI. – С. 122, 125.
- ⁹ Отчёт об археологических исследованиях на Копыревом конце в Кисеве в 1986 г. / Боровский Я.Е., Зоценко В.Н., Калюк А.П., Павлова В.В. // Науковий архів Інституту археології НАН України. – С. 12.
- ¹⁰ Каргер М.К. Древний Киев. Т. I: Очерки по истории материальной культуры древнерусского города. – М.-Л., 1958; Голубева Л.А. Киевский некрополь // МИА СССР. – 1949. – № 11. – Т. 1. – С. 103 – 118; Бліфельд Д.І. Давньоруські пам'ятки Шестовиці – К., 1977.
- ¹¹ Зоценко В., Гончаров О. Скляні вироби // Церква Богородиці Десятинна в Києві. – К., 1996. – С. 95 – 100.
- ¹² Голубева... – С. 110–111.
- ¹³ Там само. – С. 112–114; Мовчан І.І., Боровський Я.Є., Гончар В.М., Ієвлев М.М. Дослідження в «городі» Володимира Стародавнього Києва // Археологічні відкриття в Україні 2001–2002 рр. – К., 2003. – Вып. 5. – С. 190 – 191.
- ¹⁴ Івакін Г., Козюба В. Нові поховання X – XI ст. Верхнього Києва (з розкопок архітектурно-археологічної експедиції 1997–1999 рр.) // Дружинні старожитності Центрально-Східної Європи VIII – XI ст.: Матеріали Міжнародного польового археологічного семінару (Чернігів – Шестовиця 17 – 20 липня 2003 р.). – Чернігів, 2003. – С. 38 – 43.
- ¹⁵ Валиулина С.И. Стекланные бусы Семеновского I и Измерского I селищ //

Сельская Русь в IX – XVI веках. – М., 2008. – 26, 29.

¹⁶ Сохацкий В.В., Валькова Т.П. Бусы черниговского грунтового некрополя // Археологічні старожитності Подесення: Матеріали історико-археологічного семінару, присвяченого 70-річчю від дня народження Г.О. Кузнецова. – Чернігів, 1995. – С. 140 – 143; Шекун О.В., Сташевська К.О. Давньоруський ґрунтовий некропіль Чернігова (Єлецька група) // Чернігівські старожитності.: Наук. зб. За матеріалами VII наук. конференції «Старожитності Чергігово-Сіверської землі в загальноєвропейській культурній спадщині» – Чернігів, 2008. – Вип. I. – С. 92 – 93.

¹⁷ Бліфельд... – С. 54–55, 58.

¹⁸ Рабинович М.Г. Древнерусская одежда IX – XIII в. / Древняя одежда народов Восточной Европы (Материалы к историко-этнографическому атласу). – М., 1986. – С. 52; Полубояринова М.Д. Некоторые предметы из янтаря и полудрагоценных камней из Новгорода // Великий Новгород в истории средневековой Европы. К 70-летию В.Л. Янина. – М., 1999. – С. 95.

¹⁹ Звіт про розкопки кургану на давньоруському могильнику біля Китаївського городища в м. Києві / Бідзіля В.І. // Науковий архів Інституту археології НАН України. – С. 2; Кубишев А.І. Стародавній Китаїв // Археологія. – 1964. – Т. XVII. – С. 52.

²⁰ Бліфельд... – С. 58.

Хардаев В.М.

**Грузинские перегородчатые эмали из коллекции
Музея исторических драгоценностей Украины:
работа мастеров Грузии или Византии?**

*Величайшее разнообразие
предложенных гипотез
доказывает, что проблема
далека от своего окончательного
разрешения
Гран Лярусс XIX века¹*

В составе богатейшей коллекции произведений ювелирного искусства Музея исторических драгоценностей Украины (МИДУ) особое место занимают изделия, декорированные перегородчатыми эмалями XI – первой половины XIII вв.

До недавнего времени вопрос о происхождении этих эмалей не был столь актуален, так как *a priori* не было оснований для сомнений в их идентификации. Однако ряд серьезных причин, о которых и пойдет

речь, заставляют пересмотреть некоторые выводы о месте производства грузинских перегородчатых эмалей и выдвинуть предположение об их причастности к византийскому искусству.

Музейные средневековые эмали делятся на три группы памятников – древнерусскую, византийскую и грузинскую. Изучение художественно-технических, стилистических и иконографических особенностей, а также химического состава эмалевой массы изделий дают возможность отметить некоторые их особенности.

Не вызывает сомнений то, что самая значительная группа памятников из состава кладов: диадема, бармы, колты, рясны, иконки, была изготовлена мастерами-ювелирами Киевской Руси, преимущественно в княжеских мастерских Киева. Древнерусские эмалевые работы достаточно хорошо исследованы. Основательно ими занимались многие историки — Г.Ф. Корзухина, Б.А. Рыбаков, Т.И. Макарова, Г.Н. Бочаров, Л.В. Пекарская. Выводы ученых подтверждаются также данными спектрального анализа каждого цвета эмалей на отдельно взятых музейных экспонатах².

Вторая группа памятников с перегородчатыми эмалями определенно входит в разряд первоклассных византийских произведений, созданных, по всей вероятности, в императорских мастерских Константинополя. Эта группа происходит из коллекции Б. Ханенко: крест с фигурными изображениями Богородицы Оранты и Архангела Михаила, декоративная рамка и пуговицы (рис. 1). Их принадлежность к византийскому кругу, помимо сравнительного анализа художественно-технических характеристик, подтверждается соответствующим химическим составом, а также четко выверенным процентным соотношением цветных стекланных сплавов³.

Особенно интересны эмалевые медальоны с фигурными изображениями свв. Марка, Филиппа, Федора, а также пластина-дробница с изображением св. Дмитрия из коллекции Б. Ханенко (рис. 2). Принадлежность этих изделий грузинской школе весьма проблематична. Изображения на них характеризуются прекрасным знанием иконографии и общим, высоким качеством исполнения, явно превосходящим чисто грузинские работы.

В этой связи вызывает определенный интерес замечание Л. Хускивадзе в предисловии к своей книге «Грузинские эмали» о том, что «... при монографическом изучении почти всех грузинских эмалей мы постарались по мере возможности охватить весь материал, опустив при этом такие памятники, происхождение которых нам не удалось

определить, а также те, которые будучи признаны как грузинские, мы сочли византийскими. По этой причине сюда не вошли некоторые перегородчатые эмали из Киевского музея (читай – Музея исторических драгоценностей Украины), Эрмитажа и Оружейной Палаты»⁴. Однако обращает на себя внимание тот факт, что в разделе «Грузинские перегородчатые эмали XII–XIII вв.» Л. Хускивадзе отмечает, что эмалевые медальоны с фигурными изображениями свв. Федора, Дмитрия, Луки, чеканной иконы Архангела Гавриила из монастыря Джумати, хранящиеся в Государственном Музее искусств Грузии в Тбилиси (ГМИГ) (рис. 3), «...составляют одну стилистическую группу с эмалями из Museo Lasaro Goldiano в Мадриде «Богородица», «св. Иоанн», «св. Павел», «св. Матвей», «св. Марк», «св. Симон» (рис. 4) и из собрания Музея исторических драгоценностей УССР в Киеве, попавшие туда из коллекции Б. Ханенко»⁵. Исследовательница справедливо считает, что изделия из Тбилиси, Мадрида и Киева близки не только в общих характеристиках, но и в многочисленных деталях. По ее мнению: «Всех их объединяет общность композиционного замысла, характер линий-перегородок, одинаковые приемы обработки ликов, одежд, передача наплывов складок на рукавах, пышное убранство нимбов, хитонов, плащей, евангелий, общий идеал иконописного лика с острым, пронизательным взглядом, полным внутреннего духовного напряжения и благородного достоинства и, наконец, одинаково высокий уровень их исполнения»⁶. Особое внимание Л. Хускивадзе уделяет образу св. Федора из МИДУ (рис. 2, 3), сравнивая его с аналогичным эмалевым фигурным изображением из ГМИГ (рис. 3, 1). Действительно, если не считать разные направления взглядов, узоров плащей и нимбов, отсутствие левой руки (МИДУ) и незначительной разницы в надписях, то эти медальоны неотличимы друг от друга. Она также считает, что «...по рисунку нимбов и применению сплошного изумрудно-зеленого фона изображения «св. Марка» и «св. Филиппа» киевского музея (рис. 2, 1, 2) необыкновенно близки медальонам из Museo Lasaro Goldiano»⁷ (рис. 4, 3, 6). В процессе исследования Л. Хускивадзе приходит к следующему выводу: «...группа памятников из Джумати, Киева и Мадрида принадлежат одной художественной среде. Джуматские медальоны архангела Гавриила можно считать изготовленными в грузинской мастерской»⁸.

В. Цицишвили в своей работе «Византийские эмали из музея Лазаро» связывает киевские и мадридские медальоны с грузинским центром⁹.

При этом в киевских эмалях Л.Хускивадзе усматривает стиль грузинских ювелиров с «...сильной печатью византийских влияний. Византийская направленность этих памятников не вызывает никаких сомнений, но вполне допустимо, что они были исполнены в грузинской художественной среде, в которой культивировался византийский стиль»¹⁰.

Ш. Амиранашвили даже конкретизирует место изготовления джуматских эмалей иконы Архангела Гавриила, называя Западную Грузию¹¹.

Исходя из подобного заключения, Л. Хускивадзе делает следующее предположение: «В самой же Западной Грузии весьма допустимо параллельное существование двух направлений эмальерного искусства, одно – чисто местное, другое – под сильным византийским влиянием»¹². И тут же она добавляет: «Однако все эти рассуждения могут оставаться лишь в области предположений»¹³.

Подобное деликатное заключение грузинской исследовательницы заслуживает серьезного внимания и достойной оценки. Она представляет нам широкий простор для изучения грузинских перегородчатых эмалей этого круга вообще и киевских в частности.

Поскольку эмалевые медальоны из МИДУ, по мнению грузинских ученых, по всем параметрам входят в одну группу памятников с джуматскими и испанскими эмалями, и которая «...настолько едина и оригинальна, что может быть выделена среди других эмальерных произведений»¹⁴, нам следует обратить внимание на киевские работы, благо есть такая возможность.

Несомненное сходство всех четырех киевских памятников обуславливается общим иконописным типом ликов, характером упорядоченных складок, строгим колоритом эмалей, четким рисунком орнаментальных деталей, а также непревзойденной техникой исполнения.

Сопоставление эмалевых медальонов с изображениями христианских святых с дробницей с изображением св. Дмитрия, признанных как грузинские, позволяет ввести последнюю в круг грузинских памятников средневекового искусства перегородчатых эмалей, как считают грузинские ученые (рис.2, 4).

Уместно вспомнить, что при изучении коллекции средневековых перегородчатых эмалей из ГМИГ в Тбилиси Н. Кондаков классифицировал византийские и грузинские памятники, исходя преимущественно из технических, художественных и стилистических различий¹⁵.

Таким образом, руководствуясь подобной традиционной методикой, при сопоставлении эмалевых работ из коллекции МИДУ можно с

большой долей вероятности допустить, что так называемые грузинские эмали были созданы не грузинскими, а византийскими ювелирами. Изображения свв. Марка, Филиппа, Федора, а также св. Дмитрия характеризуются превосходным знанием иконографии и общим, довольно высоким, качеством исполнения, явно превосходящим мастерством грузинские работы, даже учитывая сильное византийское влияние.

В отличие от грузинских эмалевых изображений ликов свв. Луки, Георгия, Архангела, Павла, Петра на медальонах Гелатской иконы Спаса из ГМИГ (рис.5), проще изготовленных, но наделенных особой живостью, лики византийских изображений с тщательно выписанными, упорядоченными чертами, искусно моделированные, с острым, напряженным взглядом, носят печать строгой, утонченной духовности.

Явное сходство передачи черт лика Богородицы на византийском кресте (рис.1,1) с ликами свв. Федора и Дмитрия на медальоне и дробнице несомненно (рис.2,3,4). Это видно прежде всего в передаче смуглых ликов со светотеневой моделировкой, придающей им объемность, что, по мнению Л. Хускивадзе: «...было одним из высших достижений византийского эмальерного искусства»¹⁶.

Сравнивая предложенные изображения, следует отметить еще один важный технический прием, применяемый исключительно византийскими эмальерами, а именно: распределение складок-перегородок, как правило, подчиняется определенной закономерности, рисунок, в основном, четок и ясен. Параллельные, частые складки одеяний, напоминающие плиссировку, уложены изящно и аккуратно. Грузинские же эмальеры более вольны в трактовке, рисунок их часто далек от точности, что мы и видим на эмалевых изображениях из коллекции ГМИГ. Степень их мастерства явно уступает византийским художникам-ювелирам (рис.5).

В контексте рассматриваемой темы следует отметить, что любые аргументы и доказательства не будут иметь достаточной силы, если сравнительный анализ изучаемого материала основан только на визуальном, умозрительном восприятии особенностей и своеобразий памятников. Поэтому, в дополнение к вышеизложенному, в качестве серьезного аргумента, свидетельствующего в пользу принадлежности киевских эмалей к византийскому искусству, следует привести результаты спектрального анализа, который определил их химический состав. В итоге мы получаем сравнительно одинаковый цветовой набор эмалевых красок (8-9 цветов), одинаковый состав, процентное содержание

и количество ингредиентов (8-12) в каждом цвете эмалей, а также одинаковую толщину слоя эмалевой массы (1-1,2 мм), что обуславливает идентичность колорита, цветовой гаммы и качество эмалей на кресте, декоративной рамке, пуговицах, медальонах и дробнице¹⁷.

Из вышесказанного можно сделать следующие выводы, необходимые при оценке памятников перегородчатых эмалей:

во-первых, перегородчатые эмали из киевской коллекции, а именно – медальоны и дробница, были изготовлены руками мастеров Византии;

во-вторых, медальоны с перегородчатыми эмалями из грузинской и мадридской коллекций, также были изготовлены ювелирами Византии, а не Грузии.

В заключение отметим, что на данном этапе изучения вопроса о происхождении эмалевых медальонов с изображениями свв. Марка, Филиппа, Федора и дробницы с изображением св. Дмитрия окончательные и безоговорочные выводы, по всей вероятности, будут несколько преждевременными, так как все вышеизложенное является лишь предположениями, которые должны быть подтверждены новыми фактами и доказательствами.

Литература

- ¹ Черных А.П. Древний мир сквозь призму звуко смысла. – Донецк, 2003. – С.23.
- ² Хардаев В.М. К вопросу о химическом составе византийских, древнерусских и грузинских перегородчатых эмалей из коллекции Музея исторических драгоценностей Украины // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». – Київ, Музей історичних коштовностей України, 15-17 листопада 2010 р. –К., 2011. – С. 196–199.
- ³ Там само. – С.199–203.
- ⁴ Хускивадзе Л.З. Грузинские эмали. – Тбилиси, 1981. – С.5.
- ⁵ Там же. –С.117.
- ⁶ Там же. –С.117.
- ⁷ Там же. –С.117.
- ⁸ Там же. –С.117.
- ⁹ Zizichwiliw Los esmaltes bizantinos del museo Lazaro. –3. – Madrid, 1954. – С.142.
- ¹⁰ Хускивадзе Указ. соч... – С.118.
- ¹¹ Амиранашвили Ш. Хахульский триптих. –Тбилиси, 1972. – С.146.
- ¹² Хускивадзе. Указ соч... С.119.
- ¹³ Там же. – С.119.
- ¹⁴ Там же. – С.117.
- ¹⁵ Кондаков Н.П. Византийские эмали из собрания А.В.Звенигородского. – СПб, 1892. –С.51– 55.
- ¹⁶ Хускивадзе. Указ.соч ... – С.176.
- ¹⁷ Там же...– С.199-202.

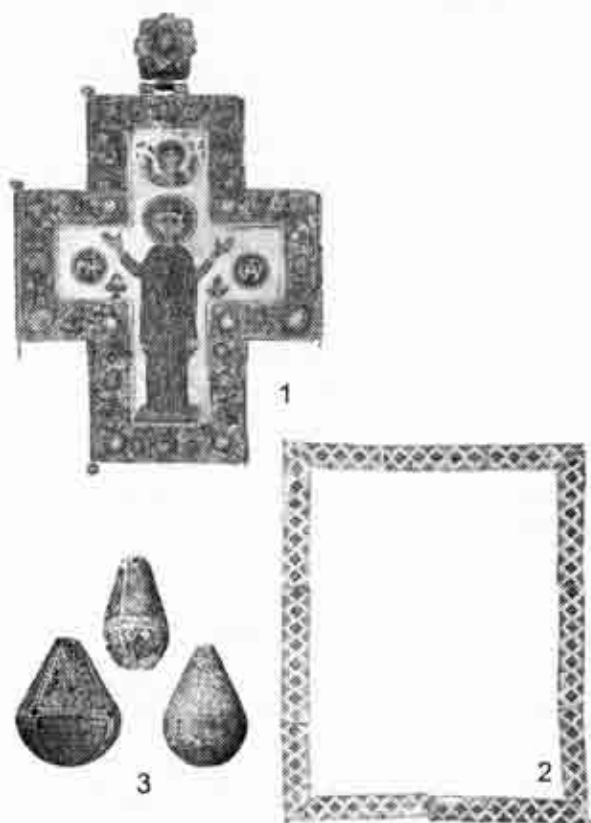


Рис. 1.

Византийские эмали из коллекции МИДУ (Киев):

1. Крест с изображением Богородицы.

2. Рамка декоративная.

3. Пуговицы.



Рис. 2.

Грузинские эмали из коллекции МИДУ (Киев):

1. Медальон с изображением Св. Марка.
2. Медальон с изображением Св. Филиппа.
3. Медальон с изображением Св. Федора.
4. Медальон с изображением Св. Димитрия.



Рис. 3.

Грузинские эмали из коллекции ГМИГ (Тбилиси):

1. Медальон с изображением Св. Федора.
2. Медальон с изображением Св. Димитрия.
3. Медальон с изображением Св. Луки.



Рис. 4.

Грузинские эмали из коллекции MLG (Мадрид):

1. Медальон с изображением Богородицы.
2. Медальон с изображением Св. Иоана Крестителя.
3. Медальон с изображением Св. Павла.
4. Медальон с изображением Св. Матвея.
5. Медальон с изображением Св. Марка.
6. Медальон с изображением Св. Симона.



Рис. 5.

Грузинские эмали из коллекции ГМИГ (Тбилиси)

Чубур А.А., Турлакова Е.С.

Новые находки древностей круга выемчатых «варварских» эмалей в междуречье Сейма и Десны

Ареал распространения основной части находок так называемых варварских выемчатых эмалей совпадает с ареалом киевской культуры первой трети I тыс.н.э.¹. Однако в пределах этого ареала известные находки распространены довольно неравномерно. Так, до последнего времени одним из «белых пятен» в этом отношении оставался регион междуречья Сейма и Десны.

В Курском Посеймье находки выемчатых эмалей до недавнего времени были известны из нескольких пунктов, в частности введены в научный оборот находки из пунктов Воронино (Львовский р-н Курской

обл.)², Жерновец (Золотухинский р-н Курской обл., двурога малая лунница)³, хутор Александровский (Курчатовский р-н Курской обл., рис. 1-1, трехрогая лунница)⁴. С другой стороны, к древностям этого круга уже в бассейне Средней Десны могут быть отнесены находки у с. Глажево на р. Навля (Навлинский район Брянской обл.), сделанные А.М. Романовым и введенные в оборот Е.А. Калитиной⁵ (подковообразная фибула) (рис. 1-2), и накладка с гнездом эмали с поселения киевской культуры в Кветуни (рис. 1-3).⁶ Наконец получены предварительные сведения о новом микрорегионе памятников, на которых встречено несколько изделий круга выемчатых эмалей⁷. Неподалеку лежит и находка большой трехрогой лунницы на окраине г. Севск⁸.

Целью нашего сообщения является введение в оборот еще нескольких случайных находок ювелирных изделий этого круга из Сеймско-Деснинского междуречья.

1) Большая трехрогая лунница из правобережного Курского Посемья (северо-запад Курской обл.) не имеющая точной привязки. Материал изготовления – бронза. Случайная находка. Относится к типу I больших лунниц по Г.В. Корзухиной, представляющих собой не простые подвески, а соединители нагрудных цепей. Корпус лунницы дугообразный, с треугольным третьим рогом по центру под ушком. Рога заканчиваются круглыми гнездами с красной эмалью. Боковые гнезда соединяются с центральным гнездом парными перемычками – верхней дугообразной и нижней прямой с мелким волнообразным рельефным орнаментом. Нижняя часть лунницы представляет собой три слившихся углами секирообразных треугольных щитка с бусинами на краях композиции. Средний щиток и, соответственно, средний рог над ним несут треугольные поля, заполненные красной эмалью. Поперечник лунницы ≈ 65 мм (рис. 2-1). Близкие, но не абсолютные аналогии луннице имеются, например, в составе Борзнянского клада на Черниговщине⁹, кроме того, к аналогиям следует отнести уже упомянутую выше большую трехрогую лунницу из хутора Александровский (рис. 1-1). Большие трехрогие лунницы относятся к крупным лунницам-соединителям нагрудных цепей. Множество их находок известно из Среднего Поднепровья, датируются они в пределах первой половины III в. н.э. – середины IV в. н.э.

2) Лунница крупная, относящаяся к типу малых двурогих, случайная находка из д. Куток Дмитриевского района Курской обл. (р. Свапа, бассейн Сейма) (рис. 2-2). Материал изготовления – бронза. Корпус

дугообразный, с треугольным гнездом для эмали (сама эмаль не сохранилась), на концах рогов – подпрямоугольные расширения, каждое из них увенчано тремя секировидными лопастями, расположенными под прямым углом друг к другу. Поперечник лунницы – 52 мм. Полные аналогии неизвестны, отдаленно похожие лунницы с секировидными лопастями на рожках, но при этом с круглыми гнездами эмали на концах рожек известны с поселения Абидня в Верхнем Поднепровье и из с. Вишенки на Черниговщине¹⁰.

3) Лунница малая двурога, Дмитриевский район Курской области (рис.2-4). Материал изготовления – бронза. Корпус дугообразный, с двумя симметрично расположенными треугольными выемками для эмали. На конце рогов располагаются круглые расширения, окруженные тремя круглыми лепестками каждое. Как расширения, так и лепестки имеют круглые гнезда для эмали. Судя по следам заполнения, эмаль в них была красной или оранжевой. Поперечник украшения 29 мм. Лунница подвергалась ремонту: нижнее расширение правого рога напаяно и оказалось сквозным кольцом, возможно оно предназначалось для небольшой привески. Почти полная аналогия – лунница с поселения Гочево 1¹¹.

4) Лунница малая двурога (рис.2-5). Материал изготовления – бронза. Корпус треугольный, вытянутый, без гнезд для эмали. В прямоугольных расширениях на концах рогов имеются круглые гнезда с красной эмалью прямоугольные. Каждое гнездо окружено тремя мелкими круглыми бусиновидными лепестками. Эмаль в миниатюрных круглых гнездах на лепестках отсутствует. Поперечник украшения 34 мм. Отдаленная аналогия известна из поселения Броваха Черкасской области Украины¹².

5. Ременная крестообразная накладка из Комаричского района Брянской области (рис.2 -3). Случайная находка. Материал изготовления – бронза. На лучах – круглые гнезда с красной эмалью (один луч сломан). На центральном ромбическом поле – гнездо с остатками зеленой эмали. Полных аналогий не имеется, есть близкие аналогии из Харьковской и Белгородской областей. В качестве стилистического элемента подобная форма включена в подкововидную фибулу из Глажево.

Таким образом, территориальная лакуна в междуречье Сейма и Десны начинает заполняться, намечается связь между зоной распространения выемчатых эмалей в Среднем Подесенье с одной стороны и в Посеймье и на Верхнем Псле с другой.

Почти все перечисленные находки поступили в распоряжение Центра комплексного изучения Среднего Подесенья НИИ прикладных и фундаментальных исследований Брянского государственного университета им. академика И.Г. Петровского (Россия) и после всестороннего исследования будут переданы в одно из музейных собраний региона. Большая лунница из х. Александровского Курской обл. в настоящее время экспонируется в краеведческом музее г. Почеп (Брянская обл.).

Литература

- ¹ Обломский А.М. Киевская культура. // Славяне и их соседи в I – V веках I тыс.н.э. – Археология СССР в 20 - ти томах. – М., 1993. – С.114– 115.
- ² Там же. – С.115, карта 20, п.72.
- ³ Узянов А.А. Отчет о работах Роменского отряда Курской экспедиции ИА АН СССР в 1983 г. // Архив Института археологии РАН. – Р-1, № 9555. – С.69– 70.
- ⁴ Чубур А.А. О памятниках археологии, разрушенных при строительстве Курской АЭС // Российская археология. – 1996 - № 3.
- ⁵ Калитина Е.А. Отчет по исследованию некоторых археологических памятников Навлинского района, Западной области, произведенному экспедицией Смоленского Исторического музея на основании выданного Государственной Академией Истории Материальной Культуры им. Н.Я. Марра открытого листа №31\103 от 13 июня 1936 г. на имя Е.А. Калитиной // Смоленские древности. – Вып. 1. – Смоленск, 2001. – С. 225-237.
- ⁶ Артишевская Л.В. Могильник раннеславянского времени на р. Десне. — Материалы и исследования по археологии СССР. — № 108 – М.-Л., 1963. – С.85-96.
- ⁷ Блошенкова М.В., Подшивайло А.И. Новоямское: новый микрорегион киево-кологичинских древностей на украинско-российском пограничье (предварительное сообщение) // Проблемы истории и археологии Украины: Материалы VII Международной научной конференции. – Харьков, 28–29 октября 2010 г. — Харьков, 2010 – С.67-68.
- ⁸ Трошин А.Н. Севская лунница // Домонгол-2010: Научно-популярный альманах. – М., 2010. – С.149-150.
- ⁹ Корзухина Г. Ф. Предметы убора с выемчатыми эмальями V – первой половины VI в. н. э. в Среднем Поднепровье // САИ. – Вып. Е1-43. – Л., 1978. – Рис.1 За, 3в.
- ¹⁰ Там же. – С.122, рис.9.16.
- ¹¹ Тихомиров Н.А. Терпиловский Р.В. Поселения Гочево-1 и 2 на Пеле. // Материалы и исследования по археологии Днепроовского Левобережья. – Курск, 1990. – С.43-77.
- ¹² Корзухина. Указ. соч. – Рис. 12-3.

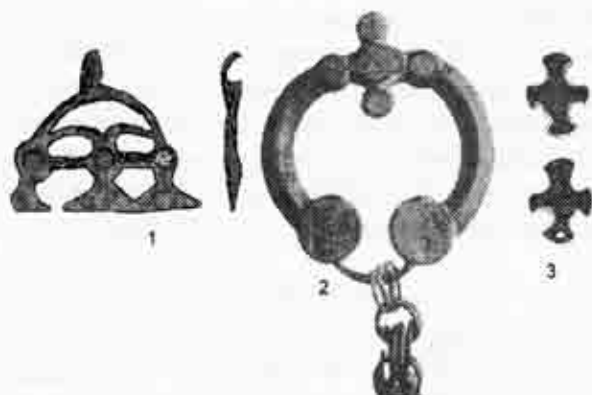


Рис.1.

Известные находки украшений с выемчатыми эмалями на Сейме и Десне.

1 – Большая трехрогая лунница. Хутор Александровский, Курчатовский район, Курская обл. 2 – Подковообразная фибула. Село Глажево Навлинского района Брянской обл.

3 – Накладка. Село Кветунь Трубчевского района Брянской обл.

4 – Большая трехрогая лунница, г. Севск Брянской обл.

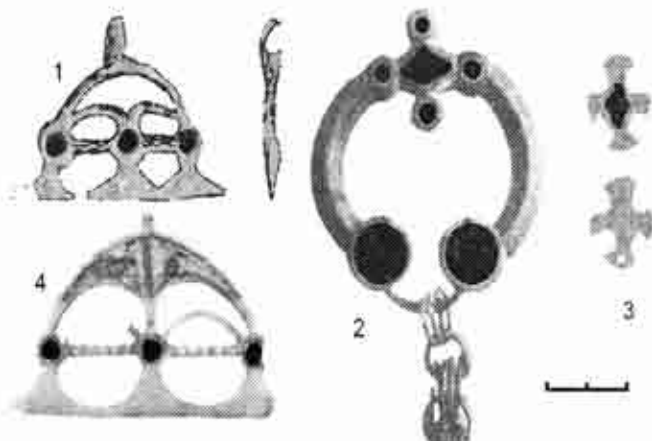


Рис.2.

Новые случайные находки украшений с выемчатыми эмалями.

Междуречье Сейма и Десны.

1 – Большая трехрогая лунница. Правобережье р.Сейм.

2 – Малая лунница. Село Кутки Дмитриевского района Курской обл.

3 – Ременная накладка. Комаричский район Брянской обл.

4-5 – Малые лунницы. Дмитри

**ПАМ'ЯТКИ ЮВЕЛІРНОГО
МИСТЕЦТВА XVI-XX ст.**



Потир з гербом В. Дуніна-Борковського з колекції МІКУ

У Музеї історичних коштовностей України є чимало речей, що мають відношення до відомих історичних осіб. На деяких з них є дарчі написи з їхніми іменами, на інших – герби вкладників. Наприклад, на потирі під інвентарним номером ДМ-373 (рис.1) зображено герб (на нашу думку) Василя Дуніна-Борковського. Потир надійшов у 1964 році з Державного історичного музею України (тепер - Національний музей історії України). Маємо такий запис в інвентарній книзі: «Потір срібний, частково позолочений з гравірованим гербом «лебідь IDB». Виготовлений потир зі срібла у техніці карбування, гравірування та емалі, також позолочений. Сам предмет невеличкий за розмірами: висота – 195 мм; діаметр вінець чаші – 72 мм; діаметр піддону – 110 мм. Клейма на ньому відсутні. Потир згадує М.З. Петренко в статті «Українські родові герби та їх значення в атрибуції музейних пам'яток».¹

Чаша предмету дзвоноподібна, всередині позолочена. Позолотою вкриті також вінця і нижня частина зовнішньої поверхні чаші. Між цією позолоченою поверхнею на срібному тлі розташований рослинний візерунок, гравіроване зображення герба та голгофського хреста. Композиційно декор чаші складається з кількох частин. Під вінцями та в нижній частині – обідки ритмічного візерунку: поодинокі квітки посеред ланцюжка з трилисників. В окремих деталях орнаменту збереглися залишки темно-синьої та жовтої емалі. Між цими обідками на широкій частині поверхні чаші розкидано сім пучків візерунку з квітів та листя, де видно залишки емалі ідентичних кольорів. Серед них – гравірований герб «Лабендзь» (Лебідь) (рис.2) з латинськими літерами «I D B» вгорі², в іншому – карбований голгофський хрест (рис.3). Герб займає вільну площину, а хрест майже «втиснуто» між візерунком. Хрест семикінцевий, на верхній перекладині – напис «ІНЦІ», ліворуч зображений спис, держак якого увіткнутий в горбкувату поверхню. Не виключена можливість, що й хрест був декорований емаллю. Стояк потиру фігурний, складається з кількох деталей: вгорі це позолочена-балясина, прикрашена псевдоперлинковим орнаментом, нижче - срібна гранчаста «букльована» балясина, доповнена візерунком «хвіст скорпіона», на її буклях – квітки із залишками емалі, а під нею невеличка

позолочена балясина, приєднана до піддону. Піддон східчастий. Вгорі має півсферичний позолочений виступ, декорований розкиданими по його поверхні квітками, зображеними на стеблах з листям. Цей виступ з профільованим відігнутим краєм приєднаний до круглої з прямим бортом «сходинки», декорованої густим ритмічним візерунком з дрібних листочків, заповнених темно-зеленою емаллю, яка добре збереглася; на бортику – ови, заповнені такою самою емаллю. Опукла поверхня наступної сходинки піддону також декорована рослинним орнаментом: квітки по черзі з трілисниками з окремими залишками темно-синьої емалі. Нижня частина піддону прикрашена двома орнаментальними обідками. На верхньому пласкому – у невисокому карбованому рельєфі виконаний візерунок з витких стебел аканту з листя, що плавно розтікається по поверхні. Нижче – густі вигнуті карбовані «ложки», декоровані повздовжніми виступами, перехватами та трілисниками (такий узор називають «косими боровками» (існують також інші назви – «крихта пирога», «пфейфен орнамент»). Край піддону вузький, відігнутий. Клейма на предметі відсутні.

При ретельному огляді потиру виявилось, що рослинний декор на чаші, одній з деталей стояна (срібній балясині) та верхній частині піддону був зроблений набагато пізніше. Це стосується і хреста, на який «лягає» кінчик пелюстки однієї з квіток. Це доказ того, що хрест на предметі з'явився одночасно з описаним вище візерунком. З огляду на невеликі розміри потиру і те, що зображення хреста на ньому було зроблене набагато пізніше, ми вважаємо, що спершу це був кубок, на чаші якого вирізьбили герб власника, а піддон декорували тільки в нижній частині. Не було, звісно, ніяких квіток і на «буклях» срібної деталі балясини.

Кубки з неорнаментованими чашами відомі в європейському (зокрема, німецькому) золотарстві. Наприклад, в колекції МІКУ такі кубки походять з Аугсбурга: парні майстра Йоганна Шуха, що датуються 1677-1715 рр. (інв. № ДМ-549, ДМ-492), один невідомого цехового майстра з клеймом «черевичок ліворуч» в овалному щитку, що датується 1700 рр. (інв. № ДМ-6623)³. Їхні розміри не набагато відрізняються від нашого так званого «потиру».

Такі деталі предмету, як срібні гранчасті та «букльовані» балясини, характерні для стоянів різноманітних кубків XVI-XVII ст. А такий елемент декору, як «хвіст скорпіона», теж є на предметах європейського золотарства XVII ст. Імовірно, кубок був зроблений у другій половині XVII ст. невідомо.

ним майстром з Європи, трохи згодом на ньому з'явився гравірований герб власника, а набагато пізніше - карбований рослинний візерунок, заповнений емаліями трьох кольорів – темно-синього, темно-зеленого та жовтого.

Зрозуміло, що для нас найбільш цікавим елементом цього предмету є герб «Лабендзь» («Лебідь») з латинськими літерами «I D B» вгорі. Ми вважаємо, що він належить чернігівському полковнику, а також генеральному обозному Василю Дуніну-Борковському (1640-1702). Вважається, що його рід має датське походження, на це вказує друге прізвище – Дунін. І взагалі слово «дунчак» означає датчанин. Вважається, що предком роду був Вільгельм Швено, підскарбій королівський, а саме слово «швено» датською мовою означає «лебідь». Звідси і зображення лебедя на гербі. Першим, хто отримав прізвище Дунін, був син Вільгельма - Петро, який у 1124 р. перейшов на службу до польського короля.

Засновником старшинського роду Дуніних-Борковських був батько Василя Каспер (Карпо), шляхтич гербу «Лебідь» (рис.4), який за службу польському королю у 1638 р. отримав маєтності на Чернігівщині, в тому числі і село Борковку Березнянської сотні Чернігівського полку. Існує версія, що сім'я Борковських постраждала під час повстання Б. Хмельницького: загинув сам Каспер (1649 р.), його дружина Тетяна та дочка Катерина. Але лишилися малолітні сини – Василь та Юрій (очевидно, старший), які потрапили під опіку або православної родини, або родичів матері, як була православною. Як провів дитячі та юнацькі роки Василь Борковський невідомо. Про освіту Борковського теж достовірно невідомо, але її рівень був досить високим, так що не виключена можливість його навчання в Києво-Могилянській колегії⁴. В історичних джерелах Василь Дунін-Борковський згадується уперше у 1665 р. як підлеглий чернігівського полковника Дем'яна Многогрішного. У 1668 р. він опинився в учті гетьмана П. Дорошенка, від якого отримує уряд вибельського сотника. Йому було повернуто за «значние рицарские дела» село Борківку в Березнянській сотні. Згодом Василь Борковський перейшов на Лівобережжя до Д. Многогрішного, що й вирішило його подальшу долю. У 1672 р. Борковського було призначено Чернігівським полковником, як вважають деякі дослідники, за протекцією Лазаря Барановича, чернігівського архієпископа. Ставши полковником, Борковський отримав від Івана Самойловича у Понорницькій сотні села Авдіївку, Казилівку та Холми, а також Бобровицю під Черніговом та підтвердження на село Борківку.

Відомо, що разом з полком він брав участь у обох Чигиринських походах (1677 та 1678 рр.): в другому він згадується як наказний гетьман, що очолював лівий фланг наступаючих.

У 1685 р. на чолі чернігівського полку І. Самойлович поставив свого сина Григорія. В. Борковський отримав ранг генерального обозного, який не зовсім його влаштовував, адже не надавав реальної влади. У 1687 р. Борковський (поставивши перший вирішальний підпис під чолобитною) очолив заколот проти І. Самойловича, спрямований на усунення останнього з гетьманського уряду. Борковський був реальним претендентом на гетьманську булаву, але гетьманом став І. Мазепа. Саме останньому надав перевагу В. Голіцин, який робив ставку на високу освіченість, розум, дипломатичний хист, високу культуру Мазепа. Здається, Борковський, як головний претендент на гетьманську булаву, повинен був потрапити у немилість до Мазепа. Але цього не сталося. Борковський залишається на посаді другої людини в Гетьманщині аж до своєї смерті 7 березня 1702 р. Вірогідно, його стосунки з Мазепою ґрунтувалися на засадах довіри, поваги, дружби. Існують свідоцтва про те, що у польській стороні у Борковського був брат Юрій, який спочатку служив на Лівобережжі, а потім перейшов на Правобережжя і займав досить високе становище у Польщі: його син дослужився до полковника і ротмістра польського короля. Так, спираючись на різні джерела, вважає Сергій Павленко⁵. Проте інший дослідник (В. Шугаєвський) заперечує, наводячи відомі йому джерела, існування згаданого вище Юрія⁶.

В. Борковський був одружений двічі. Про його першу дружину нічого не відомо, а другою була Марія Степанівна Шуба (?-1704-1719?), дочка Шуби Степана Васильовича, який у 1658-1661 та 1676 рр. обіймав посаду вибельського сотника, а потім був чернігівським священиком. Дещо відомо і про його дітей: син Михайло був одружений з Параскою - дочкою гетьмана Данила Апостола, а дочка вийшла заміж за сина колишнього генерального обозного Петра Забіли – Івана. Був у нього ще й син Андрій. Похований Василь Дунін-Борковський у притворі Успенського собору Єлецького монастиря.

Відомо, що Василь Дунін-Борковський був меценатом. На його кошти в Чернігові були збудовані церкви Вознесіння, Петра і Павла, трапезна та келії Єлецького монастиря, відреставровані Спасо-Преображенський та Успенський собори, П'ятницький монастир. Окрім того, він дав кошти на церковне начиння та іконостаси.

У Чернігівському історичному музеї зберігається речі з вкладними написами та гербом В. Дуніна-Борковського. Це два потири, тарілки, оправа Євангелія, свічники. Примітно, що одна частина дарчих написів зроблена польською, інша – церковнослов'янською мовами. Предмети згадуються в статті Ганни Арендар «Герби та емблеми на ужиткових речах із зібрання Чернігівського обласного історичного музею ім. В.В. Тарновського // Сіверянський літопис».

На нашому потирі (кубку) є тільки герб власника, який супроводжують ініціали, написані латиною «I D B». Звісно, спочатку виник сумнів стосовно їхньої приналежності саме Василю Дуніну-Борковському (якщо повірити в існування його брата Юрія). Але серед речей, подарованих Василем Дуніним-Борковським Борисо-Глібському та Спасо-Преображенському соборам у Чернігові, В. Шугаєвський згадує потир, прикрашений коштовним камінням та емаллями з таким дарчим написом польською мовою: «Ten kielich ofiarował na chwałę Bożą Do cerkwie Katedralney S. Spasa Basyli Dunin-Borkowski. Rok P. 1687» (зберігається в Чернігівському історичному музеї під інв. № И-2562)⁷. На чаші цього потиру серед медальйонів зі сценами з життя Христа вирізьблено такий самий герб і, що найважливіше, він супроводжується ідентичними ініціалами, що й на потирі з МІКУ – «I D B»⁸. Тобто ми маємо всі підстави вважати, що на потирі (кубку) з МІКУ також вигравіровано герб Василя Дуніна-Борковського, а сам предмет є рідкісним зразком світських виробів з гербами власників, які зберігається в нашому музеї.

Примітно, що Дунін-Борковський, який в офіційних паперах (як полковник і як генеральний обозний) використовує ім'я Василь, на більшості вкладних речей позначає своє ім'я літерою «І» (Єжи – польською Jerzy), яким «його охрестили як сина природного поляка»⁹.

Однак на срібному, позолоченому потирі, який також згадує дослідник, є напис: «Ten Kielich Nadal na chwał Boża do Cerkwi Zwiastowania Nayswietszy panny Jerzy Dunin Borkowski Oboczny Generalny». Зрозуміло, що замовником був генеральний обозний, а не його брат Юрій. Цікавим також є факт, що право для іноземців використовувати герб польського сімейства можна було тільки з дозволу його власників та через затвердження короля. А як саме було з гербом Василя Дуніна-Борковського невідомо.

За яких обставин кубок став потиром, про що свідчить голгофський хрест на чаші? Зрозуміло, що карбований рослинний візерунок на

його поверхні був зроблений набагато пізніше, ніж сам виріб. Майстер, який його виконав, всі деталі доробив штихелем (сучасний термін - дражировка) для того щоб емаль, яку він наклав на їхню поверхню просвічувалась. Він використав емалі тільки трьох кольорів – темно-синього, жовтого та темно-зеленого. Цікаво, що найкраще збереглася темно-зелена емаль, яку ми бачимо на одній з деталей стояна. Вона, мабуть, була більш якісною на відміну від перших двох, серед яких переважала синя, оскільки жовтими, очевидно, були тільки серцевини квіточок. Ця «доробка» кубка (незважаючи на те, що емаль збереглася, на жаль, не повністю) зробила предмет досить нарядним і ефектним. Втім, невідомо, в якому храмі він знаходився, коли і при яких обставинах туди потрапив, і кому належала ідея прикрасити його емалевим візерунком.

Рішенням Чернігівського дворянського депутатського зібрання рід Дуніних-Борковських було внесено в 6-ту частину родословної книги, в число дворянства давнього. Їхній герб числиться в «Общем Гербовнике дворянских родов Всероссийской империи» і описуються так: «В щите, имеющем красное поле, изображен белый лебедь. Щит увенчан дворянским шлемом и короною, на поверхности которой находится лебедь. Намет на щите красный, подложенный серебром».

Цей знаменитий рід не згас. Йосип Дунін-Борковський був вологодським губернатором, а художник Константин Дунін-Борковський брав участь у конкурсі на кращий варіант герба СРСР, а потім редагував журнал «Советский коллекционер». Серед представників цього роду є і таємнича письменниця – Наталена Королева (1888-1966 рр.), матір'ю якої була спадкоємниця давнього іспанського роду Лачерда Марія Клара, а батьком - граф Андріан-Єжи Дунін-Борковський, польський шляхтич, який займався археологією і жив у Франції та Іспанії. Дівчина навчалася в монастирі на території Іспанії, а коли її сім'я переїхала до Києва – в Інституті благородних дівоч. Під час Першої світової війни вона була на фронті. Після того Наталена - археолог, відома своїми статтями, деякий час оперна співачка, але основне її покликання – письменництво. Як авторка романів вона відома під прізвищем Наталени Королеви, адже її чоловіком був член Центральної Ради Василь Королив...

Література

- ¹ Петренко М.З. Українські родові герби та їх значення в атрибуції музейних пам'яток. // Лаврський альманах. – 2006. – № 15. – С.86.
- ² Лукомский В.К., Молзалеvский В.Л. Малороссийский гербовник. – К., 1993. – Табл. XXVII.
- ³ Березова С.А., Волковинська О.А. Аугсбургське срібло в колекції МКУ // Музейні читання. Мат. наук. конф. «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». – Київ, МКУ, 12-14 листопада 2007 р. – К., 2008. – С.207; рис.5.
- ⁴ Павленко С. Оточення гетьмана Мазепи: соратники та прибічники. – К., 2004. – С.173.
- ⁵ Там само – С.176-177.
- ⁶ Шугасвський В. Дари Юрія-Василя Дунина Борковського//Науковий збірник за рік 1925. – К., 1926. – С.53
- ⁷ Там само. – С.53; Арендар Г. Герби та емблеми на ужиткових речах із зібрання Чернігівського обласного історичного музею ім. В.В. Тарновського // Сіверянський літопис. – 2001. – № 1. – С.30.
- ⁸ Шугасвський В. Вказ.праця... – С.53.
- ⁹ Там само. – С.60.



Рис.1 Потир. Загальний вигляд.



Рис.2.
Потир. Зображення герба на чаші.



Рис.3.
Потир. Зображення хреста на чаші.



Рис.4.
«Лебідь» – герб роду Дуніних-Борковських.

Пряжки-пафти Карпато-Балканського регіону на пам'ятках Північного Причорномор'я

Несвід'ємною частиною вбрання багатьох народів світу чи не з часу його виникнення є пояс. Система фіксації цього аксесуару з часом змінювалась та ускладнювалась. Досить прості на початку свого розвитку та функціональні елементи костюма – ремені та пояси – зазнали значних змін. Не втрачаючи свого навантаження, ці речі змінюють форму, розміри та оздоблення. Останнє відображає не лише віяння моди, а й соціальні, етнічні, вікові аспекти. Досить цікавою та інформативною деталлю в цьому сенсі виступають пряжки, що різняться і за формою, і за матеріалом, з якого їх зроблено, і за системою кріплення. В цьому контексті ми зупинимось на пряжках-пафтах.

Пряжки-пафти – це металеві парні пластини з багатоманітною орнаmentaцією (рис.1). Такі оздоблення зазвичай входять до складу типового жіночого, в тому числі весільного, костюма населення Карпато-Балканського регіону, починаючи з XIV і до XX століття включно¹. До числа найбільш ранніх екземплярів належать знахідки з археологічних пам'яток Болгарії та Румунії XIV - XVII ст.². Добре відомі добірки таких оздоб вбрання на територіях Албанії, Болгарії, Македонії, Молдови, Румунії, Сербії, Чорногорії. Вивченню цих артефактів присвячено чимало спеціальних праць молдавських, болгарських, румунських дослідників, фахівців з проблематики декоративно-прикладного мистецтва населення Криму, Татарстану, Туреччини та деяких інших країн. Проте і сьогодні залишаються недостатньо визначеними питання походження, ареалу поширення, хронологічно-типологічної класифікації за регіональним принципом, шляхів розповсюдження цих речей в цілому. Важливими у вирішенні кола цих питань є знахідки пряжок-пафт у західній частині Північнопричорноморського простору України, які виступають певною ланкою між Карпато-Балканським регіоном та Кримом. Їх репрезентують не лише випадкові знахідки поблизу с. Орловка³, а й понад десять екземплярів різних типів таких виробів та їх уламків, що були знайдені на території м. Білгород-Дністровський та навколо нього. Кілька різноманітних пряжок-пафт походить з матеріалів на-

ших розкопок різних років території Нижнього (Портового) двору фортеці, про що йдеться нижче.

Пряжки-пафти відомі і в Дніпро-Бузькому регіоні. Їх було знайдено в м. Очаків під час наших археологічних розкопок на різних ділянках міста у 90-х роках ХХ ст. Зараз ці речі прикрашають колекцію Очаківського військово-історичного музею ім. О.В.Суворова. У 1966 р. у м. Миколаєві було знайдено скарб болгарських пряжок-пафт, про що йшлося у доповіді Н.О. Кухар-Онишко на ХІІ нумізматичній конференції 2004р. у Москві⁴.

Морфологічно пряжки-пафти складаються з двох симетричних цілком однакових частин, що відрізняються елементами застібки: одна платівка-половинка оздоблена рельєфним гачком, друга – петелькою. При цьому обидві платівки-половинки мають однакову систему кріплення до полотна поясу. Відрізняється дві системи з'єднання з поясом: 1) через симетрично розташовані на кожній половині отвори; 2) через спеціальну металеву стрічку, що поперечно розташована на spodі кожної з пари платівки та утворює свосерідну дужку.

Всі пряжки, що розглядаються, виконані у техніці литва з металу. Відрізняються екземпляри, виконані з мідно-бронзового сплаву та срібла. Якість срібла, з якого виготовлено ці прикраси, обумовлена, зазвичай, двома аспектами – регіоном, де їх було зроблено, та часом.

Пряжки різноманітні за формою (рис. 2). Є екземпляри відносно простих геометричних форм – круглої, овальної, трапецієподібні, близької до прямокутної форми із слабо опуклою поверхнею. Значна їх кількість фігурні – прямокутні з заокругленим або навіть ажурним зовнішнім краєм; округлі із трикутним загостреним виступом, листоподібні. Деякі з них, особливо округлої форми, мають високий напівсферичний умбон, оточений пласким рівним краєм. Поверхню більшості пластин густо декоровано різними елементами, переважно рослинними узорами з розеток, листя, променів, пишних гілок з квітами та паростками. Зустрічаються також екземпляри із складним прорізним декором або простою ґратчатою перфорацією, що вкриває всю поверхню. Відомі також пафти, поверхню яких прикрашено складним прорізним рослинно-геометричним орнаментом, який надає речам ажурності та особливої витонченості.

Значну серію пряжок-пафт репрезентовано у колекції Національного музею археології і історії Молдови. Ці знахідки, всебічно вивчені, проаналізовані та опубліковані К. Абизовою та С. Рябцевою, пов'язуються за походженням із Костештським археологічним комплек-

сом⁵. Комплекс Костешт, як відомо, визначається як золотоординським часом, так і добою розвитку Молдавського князівства після звільнення від влади монголів в середині XIV ст. Саме цим часом визначаються найбільш ранні зразки пряжок-пафт на теренах Молдови. Аналогічні пряжки, невеликі за розміром, відомі на території Болгарії та Румунії у пам'ятках XIV - XVII ст. Зауважимо, що група ранніх пряжок-пафт, репрезентованих у Костештах, знаходить прямі аналогії серед матеріалів з Болгарських фортець Силистра й Ветрена та некрополя Габрова, що датуються XIV ст.⁶ за знахідкою монети Івана Олександра⁷. Отже ці знахідки підтверджують ранню дату молдавських артефактів.

Слід зазначити, що близькі молдавським за формою та невеликі за розміром пряжки-пафти XIV ст. знайдені у Білгороді-Дністровському та Очакові. Як відомо, у середині цього століття Білгород потрапляє до складу Молдавського князівства і його фортецю будують саме молдавські володарі. Досить важливою обставиною в цьому контексті є те, що такі пряжки не відомі на той час у золотоординських містах, зокрема на півдні Східної Європи, немає їх серед витворів кримсько-татарського мистецтва золотоординських часів, Волзької Болгарії та інших територій монгольської імперії.

Протягом значного хронологічного періоду XIV - XX ст. формальні та декоративні особливості пряжок-пафт зазнавали певних змін під впливом Заходу або Сходу, відповідно до регіону. Наприклад, за спостереженнями К. Абизової та С. Рябцевої, у Трансільванії явно простежується німецький вплив, а у Нижньому Подунав'ї – тюркський⁸.

Отже у розвитку цього типу пряжок спостерігається три основних періоди, в кожному з яких прикраси набувають певних характерних рис в оформленні.

Перший період: XIV ст. Для цього часу характерними є відносно невеликі за розміром пряжки-пафти округлі з рівними краями чи невеличким, ще ледь помітним, загостреним виступом. В нашій колекції, на жаль, немає жодного повного гарнітуру – пари розрізнені. Одна з білгородських знахідок раннього типу репрезентує округлу за формою половинку пафти з однією (протилежною застібці) загостреною стороною, що, практично, є натяком на імітацію листоподібної форми завершення. Проте таке оформлення є характерною ознакою більш пізніх зразків. Загальна довжина пряжки - 3,0 см, діаметр - 2,2 x 2,3 см. Середню її частину оформлено у вигляді округлого умбону діаметром 1,6 см, оточеного пласкою закраїною, вкритою вирізаним орнаментом у

вигляді променів (рис. 3, 1). Інша невеличка округла за формою пряжка – діаметром 2,9 см, з невеличкою шестипелюстковою розеткою у центрі. Закраїну її прикрашено штампованим декором у вигляді мотузочки (рис. 3, 3). Наступна невеличка пряжка – розміром 2,8 см, із опуклим щитком, оформленим у вигляді шестипелюсткової квітки (рис. 3, 2).

Другий період – XV - XVII ст. В цей час відбуваються такі зміни формально-типологічного та декоративного характеру: пряжки збільшуються за розміром, набувають риси доби Відродження, стилю бароко. Але разом з тим піддаються східному впливу, пов'язаному з османською імперією, під владу якої потрапляють землі Карпато-Балканського регіону та Північне Причорномор'я зокрема. Існують як суцільноліті екземпляри, так і пафти з прорізним декором. Зразки з ажурним (прорізним) оздобленням знайдені біля с. Орловка в Одеській області. В цей час збільшується кількість варіантів форми, при цьому вже очевидним стає тяжіння до листоподібної форми.

У Білгород-Дністровській колекції знахідок, що походять з Нижнього двору фортеці, є суцільноліті округлі пафти з досить виразним заго-стреним завершенням частини, протилежної застібці. Тобто платівка набуває більш виразних рис листоподібного виробу. Зразком такої роботи є половинка опуклої за формою пафти з гачком, загальна довжина якої 4,7 см, діаметр - 3,6 см, діаметр щитка - 2,5 см. Закраїну її прикрашено штампованим орнаментом у вигляді мотузочки (рис. 3, 4). Половинка другої пряжки-пафти також округла, довжиною 4,65 см, діаметром 3,2 см. Її декор складають багатопелюсткова розетка в центрі щитка та штампована мотузочка (рис. 3, 5). Подібним до згаданих вище є екземпляр розміром 5 x 3,5 см з рельєфною розеткою посередині. Деякі екземпляри пафт декоровані розеткою з променями, що від неї розходяться, а закраїна прикрашена штампованим орнаментом у вигляді мотузочки (рис. 3, 6). Схожі зразки пафт відомі також з Очакова.

Наступною групою є пафти підпрямокутної форми. Одна з них розміром 4,2 x 3,7 см оформлена фігурним хвилястим завершенням протилежного боку від застібки. Поверхня платівки суцільно прикрашена чудовим рослинним орнаментом з квіток (рис. 4, 2). Інша пряжка прямокутна за формою з гратчастим прорізним декором та овальним завершенням на протилежному застібці боці (рис. 4, 1).

Ще один тип пряжки з масивним гачком представлений уламком. Він найбільш схожий на пряжки з сегментоподібним декорованим щитком. Такий тип пряжки походить також з колекції з Костешт⁹.

За спостереженнями К. Абизової та С. Рябцева, у писемних документах XVI – XVII ст. є свідчення про придбання пафт, виконаних з коштовних металів та декорованих рослинним орнаментом, філігранню, коштовним камінням¹⁰. На наш погляд унікальним зразком перехідного типу пряжки-пафти від раннього (XIV - XV ст.) до широковідомих татарських застібок є половинка бронзової пафти з чудовим рельєфним рослинним орнаментом і яскравими проявами османського стилю декору. Ця знахідка також походить з розкопок нашарувань османського часу Нижнього двору Білгород-Дністровської фортеці. Вона являє собою зразок листоподібної форми розмірами 4,8 x 2,5 см з рельєфним бортиком вздовж країв, петля зроблена з напаяної вузької стрічки (рис. 4, 3). За формою, наявністю бортика та східним декором вона швидше за все датується не пізніше XVI - XVII ст. Схожі формальні ознаки зберігаються у пряжок-пафт святкового жіночого одягу Північної Болгарії, регіонально близької до Подністров'я¹¹.

Слід зазначити, що у XVI ст. використання пряжок-пафт охоплює широкий регіон. Наприклад, розкішні листоподібні застібки поясу, прикрашені сканню, оздоблювали святкове жіноче вбрання XVI ст. казанських татарок¹² (рис. 5). Класичним прикладом східного впливу є листоподібні екземпляри, близькі за формою та конструктивними особливостями пряжкам - «къушакъ баши», розповсюдженим у жіночому вбранні кримських татар XVII - початку XX ст.¹³ (рис. 6). Близькі аналогії деяким формам та декору пряжок-пафт знаходимо у застібках шийних гривень. Прикладом може бути срібна гривна з Хіджиснського та деяких інших скарбів першої половини XVII ст., знайдених у Молдові. Цей приклад свідчить про наявність загальних елементів певного стилю для оформлення різних за призначення прикрас, деталей одягу тощо¹⁴. Листоподібні пряжки з розкішним оздобленням були частиною весільного вбрання також у Добруджі (Румунія)¹⁵.

Протягом *третього періоду* - XVIII – XX ст. - спостерігається подальша тенденція до збільшення розмірів пряжок-пафт, основними формами яких є округла, листоподібна, переважно з піднятим та загорнутим догори завершенням, та підпрямокутна. Існувало й більш розкішне декорування пафт з застосування скані, вставок зі скла, перлів та ін.

У парадному чоловічому одязі представників вищого кола Османської імперії характерними були великі пряжки-пафти округлої форми з дорогоцінних металів, оздоблені коштовним камінням. Це наочно

демонструють портрети XVIII ст. Такі зображення є, наприклад, на портретах Мустафи III та Ахмета III¹⁶. Золоті та срібні пряжки-пафти великих розмірів округлої форми були і в жіночому парадному вбранні, вони і досі зберігаються в прикладному мистецтві Анатолії як продовження традицій уйгурсько-турецького мистецтва протягом століть¹⁷. У XIX - першій половині XX ст. саме листоподібні пряжки-пафти були широко розповсюджені у святковому етнографічному вбранні жінок на широких теренах Південної Європи, у Криму, Поволжі, Туреччині. В ньому сенсі цікавим буде приклад використання різних типів пряжок-пафт на теренах сучасної Анатолії. Наприклад, в одязі сільського турецького населення деяких районів Анатолії використовуються округлі пряжки-пафти (рис. 8, 1), тоді як туркменські жінки Анатолії оздоблюють свої пояси листоподібними пряжками-пафтами¹⁸.

Як свідчить попередній аналіз поширення та формальних ознак пряжок-пафт, найбільш ранні типи пов'язані з Карпато-Балканським регіоном, зокрема з Нижнім Подністров'ям, де вони знайдені у XIV ст. Формальні ознаки цих прикрас аксесуарів одягу та їх сприйняття виявляються доволі близькими у населення досить віддалених, майже протилежних частинах євразійського простору. Отже процес розповсюдження таких прикрас фіксується і на Півдні Європи – у Криму, Молдові, Болгарії, Румунії і далі на Балканах, і водночас у середовищі казанських татар у Поволжі. Можливо, це свідчення більш давніх генетичних зв'язків цих регіонів, обумовлених просуванням тюркського населення у райони Причорномор'я, Подунав'я і Південної Європи з одного боку та у район Поволжя з іншого боку. Подальший розвиток пряжок-пафт, як одного з елементів міжетнічних та міжкультурних зв'язків, засвідчує помітне розширення ареалу їх розповсюдження та поступове етнічне забарвлення, коли до загальних формальних і декоративних ознак додаються тюркські впливи пізнього середньовіччя та раннього модерну.

Пряжки-пафти, схожі за формально-типологічними ознаками, на тривалий час стають частиною одягу тюркського, слов'янського та інших етносів Євразії: від казанських і кримських татар та анатолійських туркменів до різноетнічного населення Балкано-Карпатського регіону.

Література

¹ Абызова Е., Рябцева С. Пряжки-пафты из собрания национального музея археологии и истории Молдовы // *Tyragetia. Istorie. Muzeologie. Serie Nova.* – Vol. I [XVI], № 2. – 2007. – С. 95.

- ² Атанасов Г., Иорданов И. Средневековният Ветрен на Дунав. – Шумен, 1994. – С. 26.
- ³ Абызова, Рябцева. Пряжки-пафты из собрания... – С. 97.
- ⁴ Кухар-Онышко Н.А. Болгарские пряжки-пафты из клада, найденного в Николаеве в 1966 г. // 12 Всероссийская нумизматическая конференция: Тезисы докладов. – М., 1966. – С. 112.
- ⁵ Абызова, Рябцева ... – С. 95-105.
- ⁶ Там же... – С. 95.
- ⁷ Атанасов Г., Иорданов И. Средневековният Ветрен... – С. 26, табл. VI, 64-65.
- ⁸ Абызова, Рябцева. Указ. соч... – С. 100.
- ⁹ Там же... – С. 103, рис. 12.
- ¹⁰ Там же... – С. 97.
- ¹¹ Там же... – С. 99.
- ¹² Валеев Ф.Х., Валеева-Сулейманова Г.Ф. Древнее искусство Татарстана. – Казань, 2002. – С. 174.
- ¹³ Акчурина-Муфтиева Н.М. Декоративно-прикладное искусство крымских татар XV первой половины XX вв. – Симферополь, 2008. – С. 166, рис. 3. 27.
- ¹⁴ Tezaure din Muzeele orasului Chisinau secolele XVI – XVIII // Chisinau, 1994. – P. 59, Tabl. XXXII.
- ¹⁵ Абызова, Рябцева. Указ. соч... – С. 99.
- ¹⁶ Renda G. Isvec Turkler'le ilgili eserler: Bibi Satosu Koleksiyonu // Kultur ve Sanat. – 1989. – № 4. – P. 32-33.
- ¹⁷ Yetimoglu P. Beypazari'nda Sirma Isciligi // Kultur ve Sanat. – 1992. – № 13 – P. 73.
- ¹⁸ Kirzioglu N. Anadolu Turkmen kadin Giymi // Kultur ve Sanat. – 1989. – № 4. – P. 41.

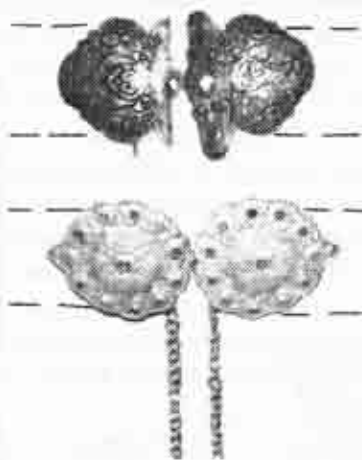


Рис. 1. Загальний вигляд пряжок-пафт.

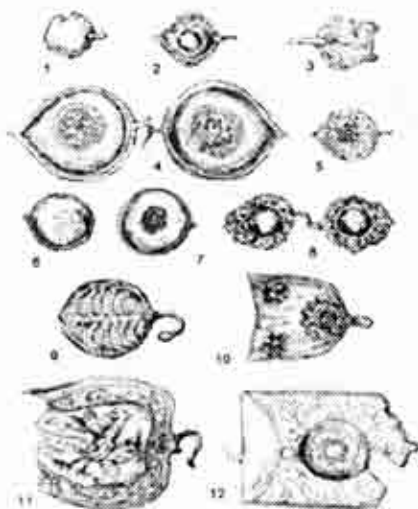


Рис. 2.

Форми пряжок-пафт XIV-XIX ст.

Знахідки з території Болгарії та Румунії. (за Абызова Е., Рябцева, 2007).

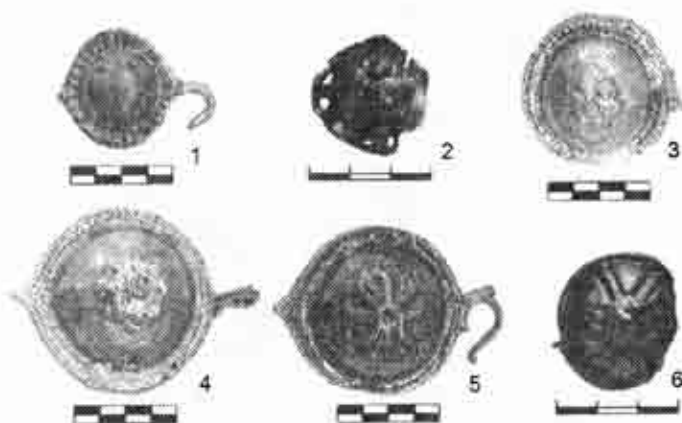


Рис. 3.

Пряжки-пафти з Нижнього двору Аккерманської фортеці:

1–3 – першого хронологічного періоду;

4–6 – другого хронологічного періоду.



Рис. 4.

Пряжки - пафти різних форм другого хронологічного періоду з Нижнього двору Аккерманської фортеці.

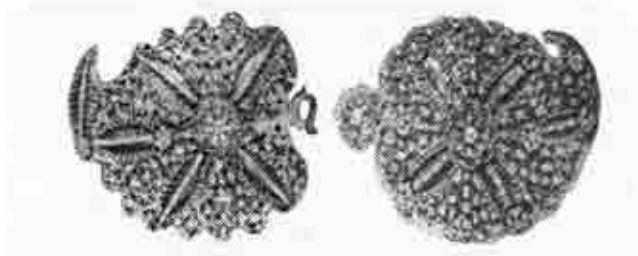


Рис. 5.

Пряжки-пафти листоподібної форми казанських татарок.

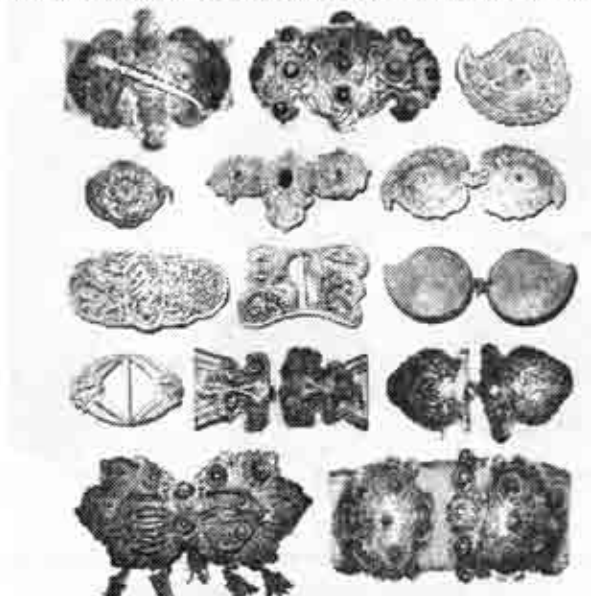


Рис. 6. Пряжки-пафти кримських татарок.

**Икона Успения Пресвятой Богородицы
из молдавского монастыря Каларашовка
Из истории монастыря**

Прежде чем приступить к анализу найденной этим летом в монастыре иконы, нам хотелось бы вкратце остановиться на истории происхождения этой обители. Молдавский монастырь Каларашовка расположен в живописном месте, среди вековых деревьев, на правом берегу Днестра, на самом севере Республики Молдова. История возникновения данного монастыря очень интересна, т.к. различные источники приводят довольно противоречивые сведения, что и побудило нас заняться более детальным рассмотрением истории и культурных ценностей Каларашовского монастыря.

Поместье Каларашовка, где ныне расположен молдавский Монастырь Успения Богородицы, вначале называлось Мышчень¹, впервые данный этноним датирован 27 апреля 1605² (грамота господаря Иеремиа Мовилэ), а современное название – Каларашовка – упоминается в документах 9 декабря 1755³. Первые описания сего монастыря относятся к работе А. Зашука⁴ «Материалы по географии и статистики России» (1862), в которой, к сожалению, не обосновывается истинное время сооружения монастыря, а вся приведенная информация воспроизведена порой с некоторыми погрешностями в последующих исторических и литературных трудах конца XIX – первой половины XX века. На основе документов, содержащих информацию о том, что в 1776 году скит уже существовал (т.к. в этом году, 26 мая, были сделаны измерения поместья и установлены межевые столбы), можно смело утверждать, что скит был основан в 1776 году. Кроме того, надпись на одном из межевых столбов (на румынском языке), высотой в сажень, гласит, что это «межа монастыря Каларашовка игумен иеромонах Самуил, 1776 год»⁵. Об этом свидетельствует и писание, найденное нами при осмотре монастыря, содержание которого воссоздаем дословно:

Оригинал Писания	Современная транскрипция
«МЛСТІЮ · БЖІЕЮ · И БЛАГОСЛОВЕНІЕМ // ПАТРІЯРХА · АВРААМІЯ · СОЗДАНЪ // БЫСТЬ · ДОМЪ · СЕИ · БЖІИ · ВО ИМЯ // ОУСПЕНІЯ · ПРЕСТЫЯ · БДЦЫ · ѿ ГСДНА // ХАЦИ · МАРКО · СІНЪ · ДОНЧОВ · ѿТЕТЮ // ВЕНЕЦ · МАКІДОНСКІИ СТРАНИ · СВОИМЪ · КОШ//ТОМЪ · ЖИТЕЛЬ · МОГИЛЕВСКІЙ // РОКУ · БЖІЯ · АѢПВ · МАЯ МСЦЯ»	МИЛОСТЬЮ БОЖІЮ И БЛАГОСЛОВЕНИЕМ // ПАТРИАРХА АВРААМИЯ СОЗДАН // БЫТЬ ДОМ СЕЙ БОЖИЙ ВО ИМЯ // УСПЕНИЯ ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ ГОСПОДИНА // ХАДЖИ МАРКО СЫН ДОНЧОВ // ВЕНЕЦ МАКЕДОНСКОЙ СТРАНЫ СВОИМ КОШТОМ ЖИТЕЛЬ МОГИЛЕВСКИЙ // ГОД 1776, МАЯ МЕСЯЦ

В то же время, именно в 1776 году начато возведение каменной церкви, строительство которой было закончено в 1782 году. Данную церковь начал поднимать Марко Дончов, житель молдавского торгового города Могилев (ныне г. Атаки, Республика Молдова), с благословения патриарха Иерусалима Авраамия. Вероятно, новая каменная церковь была построена на месте старой деревянной, т.к. прилегающая к ней деревянная колокольня была снесена в конце XX века, а вместо нее возведена новая каменная колокольня (рис. 1).

В 1813 году скит Каларашовка приобретает статус монастыря во введении Кишиневской и Хотинской Епархии. В 1829–1831 гг., расположенный недалеко скит Сорока был расформирован, а монашествующие и церковная утварь – переведены в Каларашовский монастырь. Кроме того, после расформирования скита Косэуць, в 1836–1838 гг., часть церковной утвари и виноградных угодий опять же переведены в ведение Каларашовского монастыря⁶. Еще более знаменательным событием в деятельности Каларашовского монастыря стал указ святого Синода №. 6177 от 17 мая 1916 года о преобразовании мужского монастыря Каларашовка - Успение Пресвятой Богородицы - в женский монастырь, а весь церковный инвентарь и имущество должны были быть переданы Вировскому монахальному обществу. Для учета и передачи имущества и церковной дорогой утвари мужского Каларашовского

монастыря женскому монастырю создали специальную комиссию. Таким образом, с 1916 года мы можем говорить о начале деятельности женского монастыря Каларашовка, известного и под своим храмовым названием - Успение Пресвятой Богородицы.

После 1944 г., церкви и монастыри подверглись проверке и репрессиям. В 1949 году была предпринята первая попытка закрытия монастыря, который прекратил свою деятельность 8 июня 1961 г., после Постановления ЦК КП Молдавии «О монастырях МССР» от 23 января 1959 года⁷. Игуменья Платонида уехала в Черновцы, в Украину, а все имущество, включая церковный инвентарь, а также два двухэтажных здания и четыре одноэтажных дома, были конфискованы и переданы местному колхозу, несмотря на то, что в целях сохранения и реставрации архитектурных памятников МССР, Совет Министров МССР в 1947 включил в список исторических памятников и архитектурный ансамбль Каларашовка, датируемый XVIII веком⁸. Вскоре, без соответствующего ухода и ремонта, монастырские здания обветшали, многие со временем были разрушены.

Архивные источники зачастую остаются важнейшими доказательствами наличия тех или иных предметов церковного убранства. Но только имея описи имущества можно представить полную картину. В нашем случае, архивные дела гласят о том, что монастырь «утварью достаточен», а более ранние информации о передаче во введение монастыря дорогого церковного инвентаря закрытых скитов Сорока и Косэуць подтверждают наличие ценной утвари. При внимательном осмотре внутреннего убранства монастырской церкви можно отметить наличие прекрасных подсвечников, паникадил, венчальных корон, крестов и вышитых хоругвей. Многие из них имеют особое историческое и художественное значение, и хотя выполнены порой грубовато, однако аргументируют развитие местного ювелирного дела.

Описание иконы

Очень оригинальной с точки зрения историков и искусствоведов является одна из икон Каларашовского монастыря. Это копия Киево-Печерской иконы Успения Богоматери, о которой и пойдет речь в нашей статье.

Не вдаваясь в изложение уже известных истин и фактов, приводим лишь краткое описание этой иконы, которое поможет нам найти истоки создания копии, находящейся в молдавском монастыре, определить

ее роль в церковном ювелирном искусстве и значимость для культурного достояния страны. Иконографическая композиция «Успение Богородицы» сложилась на основе апокрифической литературы.

Молдавская копия иконы «Успение Пресвятой Богородицы» повторяет тот же иконографический образ. Сама икона прямоугольной формы, была написана в 1722 г., серебряный оклад и риза были выполнены в 1801 г. Копия иконы изображает пречистое тело Пресвятой Богородицы, почивающее на одре, по отшествии души Ее. Перед одром - Евангелие, около главы предстоят шесть апостолов, из них выделяется, на переднем плане, св. Апостол Петр с кадилом, воздаст честь каждением фимиама. У стоп Богоматери – пять апостолов, из которых, на переднем плане изображен св. Апостол Павел припадающим к Ее стопам. Двенадцатый из апостолов изображен наклонившимся над одром. Вверху, над смертным одром и над бездыханным телом Пресвятой Девы, икона представляет Самого Христа Спасителя, держащего на руках душу Ее, в образе младенческом, что означает начатие новой жизни на небесах. С одной и с другой стороны Иисуса Христа изображены два крылатых ангела, принимающие к одру с обручами в руках. Также выполнен в золоте и нимб самого Спасителя и души Богоматери. Техника изготовления – рельефная чеканка, а мастерство изготовления неоспоримо свидетельствует о высоком профессионализме серебряного дел мастера. Вся икона, кроме лиц и рук, покрыта ризою из чистого серебра 12 пробы, украшенную полудрагоценными камнями, и вставлена в большой деревянный кивот. Глава Богоматери украшена золотым венцом с тремя цветными вставками, зеленый кабашон в центре, а по краям - два кабашона красно-рубинного и малинового цветов (рис. 2).

Кивот иконы деревянный, левкас, одетый сусальным золотом и серебряным чеканным окладом. Внешний контур кивота повторяет восьмиконечную звезду, состоящую из 64 лучей, выступающих за орнамент в виде облаков и во многом повторяющий контур звезды. Декоративные облака опоясывают пространство вокруг иконы и ее серебряной чеканной ризы.

Серебряный оклад иконы, также выполненный в технике рельефной чеканки, имеет следующую композицию: в центре, над иконой, в круглом медальоне в виде солнца, представлена фигура Бога Отца (бюст) и Святого Духа в виде голубя, парящим над облаками, возносящимся на верхней части ризы. В удлинённых овальных медальонах (по левую и правую сторону иконы), вертикально, во весь рост, раз-

мешены выпуклые фигуры Преподобных Антония и Феодосия Печерских. Весь оклад богато украшен различным растительным и цветочным орнаментом, весьма близкий барочному оформлению предметов декоративного искусства данного периода.

Особую роль выполняет надпись на иконе Каларашовского монастыря, в нижней части оклада. Надпись выгравирована в горизонтальном овальном медальоне; русский текст расположен на семи рядах и гласит о следующем: «Изображение чудотворной иконы Успения Богородицы располагается над царскими вратами в Киево-Печерской лавре. Писана в Киеве 1722 году марта 20 дня, украшена серебром, киевской Дикастерии, переводчиком капитаном Гавриилом Косовским в 1801 года декабря 22 дня» (рис. 3).

«ИЗОБРАЖЕНИЕ ИМѢРА ЧУДОТВОРНОЙ ИКОНЫ УСПЕНИЯ \\
ПРСТЫЯБЦЫМЖЕ СЪБРѢТАЕТСЯ ВЪ КИЕВОПЕЧЕРСКОЙ ЛАВРѢ \\
НАД ЦАРСКИМИ ВРАТЫ \\
ПИСАНА В КІЕВѢ АШКВ ГОДА МАРТА
К ДНЯ ОУКРАШЕНА СЕРЕБРОМЪ \\
КІЕВСКОЙ ДИКАСТЕРІИ ПЕ-
РЕВОДЧИКОМЪ КАПИТАНОМЪ \\
ГАВРИИЛОМ КОСОВСКИМЪ
АШѢА ГОДА ДЕКАБРЯ КВ ДНЯ».

Каким образом икона киевского серебряных дел мастера попала в молдавский монастырь остается на нынешнем этапе изучения еще загадкой. Всевозможные легенды и рассказы иногда довольно противоречивы и поэтому мы не в праве принимать их за истину. Для нашего исследования молдавская копия иконы «Успение Пресвятой Богородицы» интересна тем, что на ее чеканном окладе и самой иконе можно увидеть клеймо мастера, что само по себе уже является неоспоримым доказательством исторической и художественной ее ценности, т.к. предметы, на которых можно идентифицировать имя мастера, клеймо, город и др. опознавательные знаки, встречаются в церковном инвентаре не так уж и часто (рис. 4).

В нашем случае, клеймо данной иконы принадлежит пробирному мастеру Федору Зеленскому, чеканщику и серебряному дел мастеру, работающему в Киеве⁹. Кстати, одна из его работ, а именно чеканный оклад иконы, датируемый 1796 г., хранится в коллекции Киевского исторического музея¹⁰.

Надпись на кивоте иконы, а также клеймо принадлежащее пробирному мастеру, свидетельствуют о том что оклад и риза иконы были созданы в начале XIX века, а именно в 1801 г., сама же икона была написана в 1722 году.

Для современных исследователей остается открытым вопрос о феномене распространения культа иконы Успения Пресвятой Богородицы из Киево-Печерской Лавры в восточной части Молдовы, т.к. копии данной чудотворной иконы были найдены и при монастырях (напр., молдавский монастырь Нырбовэц, Каларашский район), и при сельских церквях (церковь села Рэзень, Яловенский район). Несмотря на тот факт, что тема Успения Пресвятой Богородицы - одна из самых распространенных в культовом искусстве, икона из Каларашовского монастыря является уникальным достоянием декоративно-прикладного искусства.

Литература

- ¹ Национальный архив Республики Молдова (далее: НАРМ), ф. 125, оп. 4, д. 1450. Уставная грамота, документы, подтверждающие границы имения Арионешты-Каларашевка-Унгра-Сударка, Сорокского уезда, инвентарная опись имения и контракты на аренду участков имений. 12.II.1870-09.03.1917, л. 191 об.
- ² Documente privind istoria României, anul, veacul XVII, vol. I, p. 238-239.
- ³ Revista Societății Istorico-Arheologice Bisericești din Basarabia. - Chișinău. - 1934. - Vol. XXIV. - P. 23, 24, 25, 26, 27, 33, 39, 45.
- ⁴ Защук А. Материалы по географии и статистике России, Бессарабская губерния. - Т. II. - СПб, 1862. - С. 231-233.
- ⁵ НАРМ, ф. 125, оп. 4, д. 1450. Уставная грамота ..., л. 191.
- ⁶ НАРМ., ф. 208, оп. 2, д. 20; НАРМ., ф. 208, оп. 2, д. 1588, л. 8.
- ⁷ Архив Социально-Политических Организаций Республики Молдова, ф. 51, оп. 19, д. 37, л. 55-57.
- ⁸ НАРМ., ф. 2848, оп. 22, д. 40, д. 129-133.
- ⁹ Постникова-Лосева М. Русское ювелирное искусство. Его центры и мастера. - М, 1974. - С. 243.
- ¹⁰ Там же ... - С. 243.



Рис. 1. Писание монастыря.



Рис. 2. Икона «Успение Пресвятой Богородицы».
Монастырь Каларашовка.



Рис. 3. Надпись на ризе иконы.



Рис. 4. Фрагмент иконы с оттиском инициалов пробирного мастера ФЗ (Федор Зеленский) и пробы серебряного оклада (12).

Християнське срібло XIX ст. з Ігреньського півострова

Ігреньський півострів (лівий берег р. Самара біля впадіння її у Дніпро) залюднений з доісторичних часів. Археологічні знахідки свідчать про тривалу людську життєдіяльність у Нижньому Присамар'ї¹: впродовж тисячоліть, до утворення києворуської держави та в часи її розквіту, на Ігреньському півострові існувало велике слов'янське поселення міського типу, яке продовжувало функціонувати навіть під час татаро-монгольської навали². Слід зупинитися на його особливостях, оскільки завдяки археологічним дослідженням на території Ігреньського півострова зафіксовано щонайменше два таких поселення.

Перше поселення, розташоване на території відомої Ігрень-8, займало площу близько 15 га, та мало нерегулярну забудову, коли розташування жител залежало від мікрорельєфу місцевості. Існує припущення, що поселення виникло при переправі і обслуговувало її, проте у другій половині XIII століття припинило своє існування. Друге поселення, – Ігрень (Підкова), – існувало впродовж IX–XIV ст.: низка матеріалів свідчить, що життя на поселенні тривало і після татаро-монгольського нашествия. Це підтверджується і наявністю за 2 км від поселення кладовища цього ж часу, розташованого на території Ігрень-8, котре у другій половині XIII ст. вже не існувало³. Дослідженнями В.М. Шалобудова доведено, що життєдіяльність на поселенні замирає лише у XVI ст.⁴, проте не припиняється зовсім, що підтверджується, в тому числі, і ставрографічними знахідками.

Наприкінці XVII ст. населення Ігреньського півострову збільшується через підготовку і проведення I та II Кримських походів та заснування тимчасової російської бази на Кодацькому острові. Проте ще масштабніші розміри залюднення цієї території набуло з 30-х рр. XVIII ст., коли запорозьке козацтво повернулося з еміграції і почало знову обживати свої прадавні вольності. Впродовж XVIII–XIX ст. поселення під назвою Огринь має статус від слободи до містечка, у XX ст. увійшло до меж сучасного Дніпропетровська.

Всі ці зміни відбилися і в колекції натільних хрестів, зібраних Є. Богушем, придніпровським краєзнавцем у 60–70-х рр. XX ст. на Ігреньському півострові. Доля комплексу сумна – власник почав розпродавати її

частинами ще за життя, решту продали його спадкоємці. За нашими підрахунками, повний ставрографічний комплекс нараховував понад 150 ставрографічних знахідок, проте авторам вдалося викупити лише 60 тільників (передані до фондів Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д.І. Яворницького) та отримати інформацію ще про 48. Частина комплексу наявних переданих знахідок, – 20 срібних натільних хрестів XIX ст., – розглядається у даній публікації.

Натільні хрести розділені на групи, підгрупи і розділи за формою зовнішнього хреста, матеріалом виготовлення та особливостями оздоблення. Нумеруються згідно загального опису комплексу, як і групи, підгрупи та розділи, оскільки аналізуються виключно срібні вироби, виготовлені в техніці лиття (1) та штампування (19).

До першої групи належать прямі латинські хрести.

Хрест № 41 (рис.1.1) срібний литий, 36 x 17 мм, двоплановий за композицією. Складається із зовнішнього хреста 24 мм заввишки і шириною балок 7 мм і внутрішнього восьмикінцевого, 13 x 8 мм, котрий стоїть із списом і тростиною на трикутній Голгофі. По кінцях балок - написи під титлами *црь слвы* (цар слави), *снь бжи* (син Божий), а також – *іс хс*. На лицевому боці тільник був покритий білою емаллю. На зворотному боці – текст молитви «Да восереснет Бог». Вушко масивне фігурне. Близька аналогія – у зібранні Російського етнографічного музею⁵.

До другої групи подано латинські хрести із лінійним розширенням напівбалок. До першої підгрупи віднесено срібні штамповані вироби, двопланові за композицією.

Розділ 2.1.1 представлений знахідкою, базовою для виділення підгрупи.

Хрест № 42 (рис. 1.4) 34 x 18 мм. Зовнішній хрест 28 мм заввишки із розширенням напівбалок від 3 до 5 мм (горизонтальні та верхня) і до 6 мм (нижня), кінці балок закруглені. На горизонтальній балці – написи *іс хс*, на вертикальній угорі – *іс*. Зовнішні кути середохреста заповнені секторами стилізованого кола, кожен сектор розділений двома рисками. Внутрішній хрест – прямий латинський 14 x 7 мм, під ним голова Адама, схрещені кістки і стилізований щит. На кінцях балок збереглися рештки синьої емалі. Вушко припаяне. На зворотному боці – клейма: пробірне 84, міське і майстра – нерозбірливі.

Розділ 2.1.2 представлений тільниками з елементами рослинного декору в оздобленні.

Хрест № 43 (рис. 1.2) розмірами 38 x 20 мм. Зовнішній хрест 32 мм заввишки має розширення напівбалок від 3 до 6 мм (горизонтальні), 3 до 5 мм (верхня) та 3 до 7 мм (нижня), кінці балок заокруглені. На горизонтальній балці – написи **іс**, **хс**. Зовнішні кути середохрестя заповнені секторами стилізованого кола. Кінці балок прикрашені рослинними візерунками, заповненими зеленою емаллю. Внутрішній хрест – прямий латинський 14 x 7.5 мм. Вушко припаяне. На зворотному боці – клейма: пробірне 84, міське (нерозбірливе) та майстра АСГ (?).

Хрест № 44 – позолочений (рис. 1.6), 36 x 20 мм, тотожний попередньому за винятком деталей: зовнішні кути середохрестя заповнені секторами стилізованого кола, умовно розділеного 8 рисками, під внутрішнім хрестом – голова Адама із схрещеними кістками. На зворотному боці – клейма: пробірне 800, міське (голова у кокошнику) та майстра ВАС.

Аналогії знахідкам підгрупи маємо серед експонатів Російського етнографічного музею⁶.

До третьої групи подано латинські хрести із округлими розширеннями напівбалок. До підгрупи 3.1 віднесено тількини з округлими розширеннями усіх балок.

Хрест № 47 (рис. 1.5) 32 x 18 мм, напівбалки зовнішнього хреста, окантованого тонкою смугою по периметру, розширюються з 4 до 6 (горизонтальні та верхня) та 7 (нижня) мм. Внутрішній хрест восьмикінцевий 17 x 10 мм, його горизонтальна балка окантована смугами з обох боків; стоїть на Голгофі з Адамовою головою та схрещеними кістками. Біля його підніжжя літери **гг** – гора Голгофа, поряд з раменами – напис під титлами **іс хс**. У горішній частині зовнішнього хреста напис **цс**, під ним – стилізоване саяво та дві зірочки. На зворотному боці – клейма: пробірне **84**, нерозбірливе міське та **ПМ** майстра. Вушко тонке, припаяне, 4 мм заввишки.

Хрест № 48 (рис. 1.7) 29 x 16 мм, напівбалки зовнішнього хреста, окантованого потовщеною смугою по периметру, розширюються з 5 до 6 (горизонтальні та верхня) та 7 (нижня) мм. Внутрішній хрест восьмикінцевий 15 x 8 мм, його горизонтальна балка окантована смугами з обох боків; стоїть на Голгофі з Адамовою головою та схрещеними кістками. Тут же розташовані клейма: пробірне **84**, нерозбірливе міське та **П?** майстра. На кінцях балок – написи: на горизонтальній – **іс хс**, угорі – **цс**. На зворотному боці – початкова частина молитви «Да воскреснет бог». Вушко тонке, припаяне, 5 мм заввишки.

Аналогії предметам підгрупи знаходимо у зібранні Російського етнографічного музею⁷.

До четвертої групи подано латинські хрести із комбінованими розширеннями напівбалок. За стилістикою оформлення вертикальної та горизонтальних напівбалок знахідки можна умовно віднести до типу «трійчастих христів», оскільки вони повністю відповідають цій типологічній ознаці.

У підгрупу 4.1 об'єднано прямі латинські срібні штамповані тільники із заокругленими комбінаціями на кінцях балок.

До розділу 4.1.1 віднесено знахідки із внутрішнім прямим латинським хрестом.

Хрест № 51 (рис. 2.1) 48 x 29 мм, ширина верхньої та горизонтальних напівбалок 3 мм (розширюються до 6 мм), нижньої – 4 мм (розширення до 8 мм). Розширення нижньої балки ступінчасте двочасне: волота, декорована рослинним орнаментом, переходить у трійчасте закінчення із стилізованою лілеєю у ньому. Внутрішній хрест прямий латинський 13 x 7 мм, підкреслений заокругленими рисками. На кінцях зовнішнього хреста – п'ятикінцеві зірочки та написи *іс*, *хс*, *іс*, котрі були вкриті синьою емаллю. На зворотному боці – клейма: пробірне 84, нерозбірливе міське та майстра **МХС**. Вушко тонке сплюснене припаяне, заввишки 6 мм.

Аналогії – у матеріалах Російського етнографічного музею⁸.

До розділу 4.1.2 належать знахідки із внутрішнім восьмикінцевим хрестом. Стилiстичні аналогії їм – серед фондів зазначеної вище установи⁹.

Хрест № 52 (рис. 1.3) 48 x 29 мм має ширину балок 5 мм і розширення до 10 мм на верхній і горизонтальних напівбалках та до 11 – на нижній. Розширення нижньої – ступінчасте тричасне: дві лінії напівкіл, декорованих трикутниками й рисками, переходять у, власне, трійчасте закінчення. Внутрішній хрест восьмикінцевий 22 x 10 мм. На кінцях зовнішнього хреста – чотирипелюсткові квітки, котрі були вкриті блакитною емаллю. На зворотному боці – клейма: пробірне 84, нерозбірливе міське та майстра **МИР**. Вушко тонке припаяне, заввишки 5 мм.

Хрест № 53 (рис. 2.3) 25 x 16 мм, ширина напівбалок при середохресті 3 мм: верхня й горизонтальні розширюються до 5 мм), нижня – до 6 мм. Розширення нижньої балки ступінчасте двочасне: бокові півкола, переходять у трійчасте закінчення. Внутрішній хрест восьмикінцевий 9 x 6 мм, стоїть на закругленій Голгофі з головою Адама та схрещеними кістками. На кінцях зовнішнього хреста – написи *іс* *хс* *іс*, доповнені двома крапками кожен; тло прикрашене прямими рисками, що імітують

карбування. На зворотному боці – клейма: пробірне 84, нерозбірливе міське та майстра **ГБ**. Вушко тонке припаяне, заввишки 3,5 мм.

Хрест № 54 (рис. 2.4) 40 x 23 мм, ширина вертикальної балки 5 мм (розширення на кінцях до 8 мм), горизонтальної 4 мм, (розширення до 7 мм). Нижня напівбалка розширюється ступінчасто й двочасно: волюта, переходить у трійчасте закінчення з головою Адама у ньому. Внутрішній хрест восьмикінцевий 20 x 10,5 мм, прикрашений різноспрямованими трикутниками з паралельних рисочок. На кінцях зовнішнього хреста – написи **іс**, **хс**, **цс**, котрі були вкриті синьою емаллю. На зворотному боці – клейма: пробірне 84, нерозбірливе міське та майстра **ПМ**. Вушко тонке припаяне, заввишки 5 мм.

Хрест № 55 (рис. 2.5) 41 x 23 мм, ширина балок 4,5 мм (розширення на кінцях до 8 мм). Виготовлений у традиціях різаних натільних хрестів. Нижня напівбалка розширюється ступінчасто: по два напівкола з кожного боку переходять у волюту з напівколом, котрі, в свою чергу, переходять у трійчасте закінчення, заповнене клином трикутників. Внутрішній хрест восьмикінцевий 19 x 10 мм, його середохрестя заповнене чотирма цятками, стилізована Голгофа під внутрішнім хрестом – увігнута. На бокових кінцях зовнішнього хреста – написи під титлами **іс**, **хс**, угорі – три стилізовані промені. На зворотному боці – клейма: пробірне 84, нерозбірливе міське та трикутне майстра **ЕМ**. Вушко тонке рухоме сплюснене, заввишки 8 мм.

До розділу 4.1.3 належать знахідки із Розп'яттям Господнім.

Хрест № 56 (рис. 2.2) 48 x 28 мм, ширина балок 5 мм і розширення до 9 мм на горизонтальній балці та до 10 – на вертикальній. Розширення нижньої напівбалки ступінчасте тричасне: дві лінії напівкіл переходять у трійчасте закінчення, прикрашене рослинним декором, в центрі якого – голова Адама. У центральній частині зовнішнього хреста – розп'ятий Спаситель, під його долонями – написи **іс** **хс**, над його головою – зубчастий візерунок, рослинна композиція та розгорнутий сувій із літерами **цс**; над сувоєм і обабіч від нього – по три стилізованих промені. На кінцях зовнішнього хреста збереглися рештки зеленкуватої емалі. На зворотному боці – клейма: пробірне 84, нерозбірливе міське та майстра **САЧ**. Вушко тонке припаяне, заввишки 5 мм.

Часткова аналогія – в матеріалах Російського етнографічного музею¹⁰.

До п'ятої групи зібрано фрагменти, класифікувати котрі зараз неможливо через відсутність опублікованих аналогій.

До підгрупи 5.1 належать частини нижніх напівбалок.

Хрест № 59 (рис. 2.7) 16 x 8 мм, штампований срібний. Унизу розташована голова Адама із схрещеними кістками, над якою - стилізована Голгофа з двох волют. Над нею – Розп'яття Господнє. На зворотному боці – клейма: пробірне 84, нерозбірливе міське та майстра ИХ.

До підгрупи 5.2 належать частини горизонтальних напівбалок.

Хрест № 60 (рис. 2.6) 16 x 8 мм, штампований срібний – частина лівої напівбалки із зображенням руки розп'ятого Господа та написом іс хс під титулами під нею. На зворотному боці – нерозбірливі (затерті) літери тексту молитви.

Натільні хрести ХІХ ст. у дожовтневих зібраннях, за винятком колекції Ф.М.Плюшкіна, представленої у фондах Російського етнографічного музею, фактично відсутні. Через це, внаслідок занепаду ставрографії за радянських часів, цей пласт достатньо складно інтерпретується і датується без описаних аналогій. Тому наведений вище комплекс, атрибутований за зразком знахідок з Самарі – Богородицької фортеці – Старосамарського ретраншементу¹¹, може слугувати допомогою і зразком при класифікації подібних матеріалів українських музеїв.

Література

¹ Історія міста Дніпропетровська. / за наук. ред. А.Г. Болебруха. – Дніпропетровськ, 2006. – С. 7–36.

² Телегін Д.Я. Русичі над Кодацьким порогом // Нариси та замітки з археології: вибрані статті за останні 60 років. – К., 2007. – С. 190–192.

³ Козловський А.О. Історико-культурний розвиток Південного Подніпров'я в ХІ–ХІV ст. – К., 1992. – С. 7, 18, 107, 109.

⁴ Шалобудов В.М. Підсумки обробки нумізматичних знахідок з Нижнього Присамар'я. // Вісник Дніпропетровського університету. Серія: Історія та археологія. – Дніпропетровськ, 2007. – № 6. – С. 214–226.

⁵ Русский православный крест в собрании Российского этнографического музея. – СПб, 2007. – С. 107–171.

⁶ Там само. – С. 109.

⁷ Там само.. – С. 46.

⁸ Там само.. – С. 113, 116.

⁹ Там само.. – С. 114–117.

¹⁰ Там само.. – С. 112, 119.

¹¹ Векленко В.А. Нателные кресты Самари–Богородицкой крепости: монография. – Дніпропетровськ, 2010.

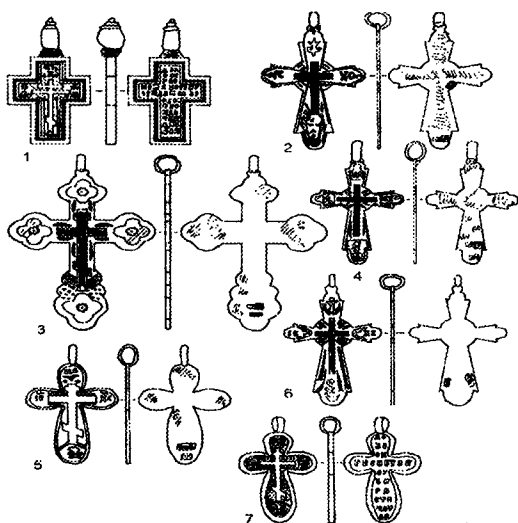


Рис. 1.
Натільні хрести XIX ст. (1)

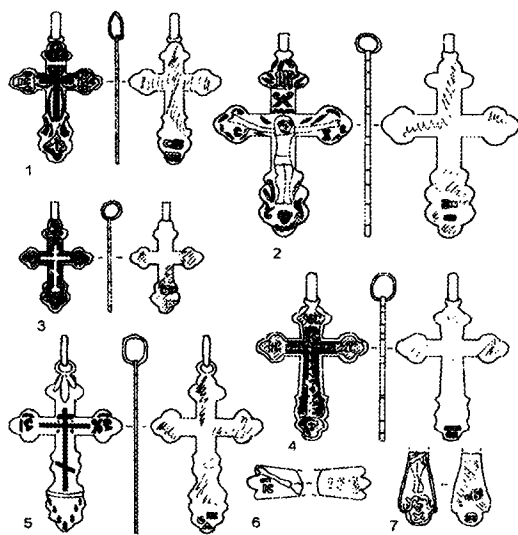


Рис. 2.
Натільні хрести XIX ст. (2)

К вопросу об атрибуции некоторых чарок из коллекции Музея исторических драгоценностей Украины.

Среди произведений декоративно-прикладного искусства, собранных в Музее исторических драгоценностей Украины (МИДУ), немало предметов, историческая ценность которых, безусловно, возрастает, поскольку они связаны с историческими событиями и личностями. Специально гравированные дарственные надписи, посвящения и гербы, а также непрофессионально процарапанные надписи и знаки помогают проследить «исторический путь» экспоната, определить не только имя ювелира, но также имя заказчика или владельца предмета.

В собрании МИДУ хранится коллекция чарок работы русских, украинских и западноевропейских мастеров (более 300 ед.). Среди них - четыре уникальные чарки, принадлежавшие, вероятно, Роману Копе - архимандриту Киево-Печерской Лавры. Две из них (ДМ 1062 и ДМ 1069) представлены в экспозиции, две (ДМ 1083 и ДМ 1086) – в фондах.

Известно, что чарка в качестве небольшого сосуда для питья крепких напитков была особенно распространена в XVI, XVII и XVIII вв. Хотя, очевидно, серебряные чарки использовали и ранее. Вероятно, сосуды такого типа позаимствованы у восточных народов. О.А. Митько относит чарки к отдельному виду столовой посуды древнетюркского времени, поскольку в археологических памятниках (в частности, из погребений с Енисея и Толы) они хоть и реже, чем другие сосуды, но встречаются¹.

Самая ранняя из известных опубликованных чарок найдена в результате раскопок разграбленного кыргызского могильника, проводимых кыргызской группой Красноярской экспедиции. Это серебряная чарка высотой 6 см, чеканной работы, богато украшенная, с надписью. На основании анализа изображений и надписи ее датируют IX-X вв.².

На землях Восточной Европы чарки были одним из самых распространенных видов питьевой посуды. Из них пили крепкие напитки – меда, вина, водку. Павел Алепский, путешествовавший с антиохийским патриархом Макарием, в своих воспоминаниях о приеме у гетмана Хмельницкого в Богуславе в 1654 году упоминает о том, что на стол подавали «миски с водкой», которую пили ложками (чарками)³. Видимо, речь идет о чарках-черпачках ложчатой формы, характерной

для XVI-XVII вв. М.З. Петренко их называет чарками в форме мисочки с держачком. Это были небольшие низкие сосуды, имеющие вид маленькой чары, чаще всего плоскодонные, с литыми, горизонтально припаянными полочками-ручками, которые являлись главным украшением чарки. В XVII в. чарка иногда устанавливалась на поддон или ножки-шарики.

Почти все дошедшие до нашего времени чарки относятся к XVII-XVIII вв. Ранних сохранилось немного, среди них чарки Ивана Грозного⁴.

Если в XVI-XVIII вв. чарки по форме почти однотипны, то в XVIII в. они более разнообразны. Распространенными являются чарки полусферической формы в виде округлой, овальной либо граненой чашечки с одной или двумя ручками, а также в форме цилиндрического, а иногда чуть расширенного сверху стаканчика.

Порождением конца XVII - начала XVIII вв. являются и специфичные чарочки-колпачки - так называемые непроливайки⁵. Их использовали на пикниках, на охоте, во время путешествий. После наклона в одну из сторон чарка возвращается в исходное положение благодаря невысокой и округлой (шаровидной) форме корпуса (эффект ваньки-встаньки).

Чарки такого типа - полусферической формы, без ручки, с выгнутым дном, позолоченные, внутри гладко полированные, снаружи канфаренные - имеют большое количество аналогий. Они достаточно многочисленны и в нашей коллекции (ДМ1058 – ДМ1067, ДМ1069 – ДМ1084, ДМ1086, ДМ1088- ДМ1090), и в других музейных собраниях: в Киево-Печерском Заповеднике, в Черниговском историческом музее⁶, в Оружейной Палате⁷. На многих из них вырезан герб владельца. Известно 18 подобных чарок с клеймом Ивана Равича. Большинство из них (15) хранятся в Черниговском историческом музее, одна – в Оружейной Палате. Особенно интересны две чарки с гербом гетмана Розумовского из Государственного исторического музея в Москве⁸.

В Украине и в России такого типа чарки были популярны также среди казацкой старшины и высшего духовенства. Известны чарки с гербом генерального судьи Войска Запорожского Якова Ивановича Чарныша (ЧГИМ, № 3619), с гербом генерального хорунжего Войска Запорожского Николая Ханенко (ЧГИМ, № 3585), с гербом митрополита Тимофея Щербацкого (ЧГИМ, № 3620)⁹.

Совершенно очевидно, что в монастырском быту чарки использовали и ранее. В Троице-Сергиевой лавре было развито местное производство

серебряной посуды, поскольку существовала большая потребность в чарках, а также в малых братинах, предназначенных для пиршественных обедов в монастыре. Считают, что чарки и братины, выполненные Троицкими мастерами-серебряниками, составляют больше половины по отношению к тем, что поступили в монастырь в качестве вкладов¹⁰. Известны именные чарки, хранящиеся в коллекции Сергиево-Посадского музея-заповедника и некогда принадлежавшие троицким старцам. Один из них - знаменитый келарь Арсений Суханов, возглавлявший хозяйственную службу монастыря, автор сочинений, посвященных обрядам русской и греческой церковей. Ему принадлежали 3 чарки из собрания Троице-Сергиевой лавры. Другому известному старцу – Леонтию Дернову, возглавлявшему в 1666-1675 гг. казначейскую службу, принадлежали две уникальные чарки, выполненные из оправленных в серебро перламутровых пластин¹¹.

Чарки-непроливайки из коллекции МИДУ (ДМ 1062, ДМ 1069, ДМ 1083 и ДМ 1086) серебряные с позолотой, h – 45 мм, d – 67 мм, типичны по форме и основному декору, созданному по принципу сплошного пунцирования, превращающего поверхность в шероховатую, напоминающую змеиную кожу, контрастирующую с гладко полированной позолоченной внутренней поверхностью и профилированным пояском, который проходит по венчику (рис.1). При этом отличительной чертой и уникальностью чарок является наличие на их внешней поверхности гравированного герба Романа Копы - архимандрита Киево-Печерской лавры (рис.2). Герб заключен в окружность, не позолочен. В центре фигурного гербового щитка – кавалерский крест на крупной цепи. Щит увенчан митрой, а за ним - скрещенные посох и епископский жезл. Намет в виде завитков аканта. Вокруг акантового обрамления вырезаны монограммы: Р(оман) К(опа) А(рхимандрит) Л(авры) К(иево) П(ечерской).

Живописное изображение Романа Копы (с гербом в левом верхнем углу) - один из немногих дошедших до нашего времени портретов «ее (К-П лавры) деятелей и благодетелей»¹², хранится в Национальном Киево-Печерском историко-культурном заповеднике (инв. № КПЛ-п-482) (рис.3). Впервые опубликован в каталоге выставки «Украинский портрет XVI - XVIII веков», изданном Национальным Художественным музеем Украины в 2005 году.

Роман Копа происходил из купеческого звания, как писал протоирей Титов, «из простепов»¹³. Уроженец малороссийского городка Погара¹⁴.

Родился в 1677 году в благочестивой семье, воспитывался в смирении, послушании и любви к Господу, чувствовал большое расположение к монастырской жизни¹⁵. По данным лаврского архива, обучался только «русскому писанию», то есть высшего образования не имел. В возрасте 23-х лет был пострижен в монашество в Киево-Печерской лавре при архимандрите Иоасафе Кроковском. Уже через год, в 1701, Роман был возведен в сан иеродиакона епископом Переяславским Захарием Корниловичем, а в 1716 году митрополитом Иоасафом Кроковским был возведен в сан иеромонаха и вскоре назначен игуменом приписанного к Киево-Печерской лавре Змиевского Николаевского монастыря, «показав честное и другим образцовое игуменское начальствование, им первым прославленное, им употребленное»¹⁶. В 1719 году игумен Роман как представитель лавры был отправлен к Петру Великому с ходатайством подтвердить все жалованные грамоты, погибшие в большом пожаре 1718 года¹⁷. Вскоре Роман Копа был избран наместником Киево-Печерской лавры, «принял на себя труд попечение испепелевшие вся в прежнем своем чину, крепости и числе поставить и поставил, с немалым даже здоровья своего уроном». В феврале 1727 года он был представителем Киево-Печерской лавры на коронации Петра II. Вскоре после этого по поручению Святого Синода Роман доставил из Москвы в Петербург 50 антиминсов. В конце этого года он подал просьбу в Святой Синод о разрешении печатать «православным народом благопотребных книг: молитвословов, акафистов, житий св. отец, алфавитов», что в следующем году было разрешено Святым Синодом указом 21-го февраля¹⁸.

Когда в 1730 году, 12 ноября, умер архимандрит лавры Иоанникий Сенютович, Иностранная коллегия предложила выбрать на его место «из иеромонахов того же или других монастырей киевской епархии». Киевский архиепископ Варлаам Вонатович с лаврской братией представили шесть кандидатов, и первым из них был Роман, как «от старейших мужей летами, заслугами и житием свидетельствованный»¹⁹. Императрица Анна Иоанновна по настоянию Феофана Прокоповича - президента Синода, назначила не предлагаемого лаврой Романа, а Харьковского архимандрита Платона Малиновского. Причина неприязни Феофана была связана с тем, что Роман дал против него официальные показания во время судебного разбирательства в деле Маркелла Родышевского, засвидетельствовав, что в библиотеке лавры действительно есть сочинение Афанасия Великого, переправленное («перемаранные

рукой Феофана») несогласно с православием²⁰. Братия лавры, считая Романа более достойным, отказалась принять Платона и отправила к императрице соответствующее прошение «чтобы в Печерской обители Платону архимандритом не быть, а быть бы Роману»²¹. По докладу Иностранной коллегии, 18 апреля 1730 года назначение Платона было отменено. «Роман по фамилии Копы, из наместников Лавры посвящен в сан 1730 года, июня 12 в Москве, и утвержден Высочайшею Грамотою того же года июля от 23 дня»²². Обряд провел архиепископ нижегородский Питирим во Всесвятской церкви московского Измайловского дворца в присутствии императрицы Анны Иоанновны²³.

Роман Копы в служении своем искал «не чести, но дела», «умело продолжал обновление и благоустройство Лавры, начатое его предшественником»²⁴. А. Страдомский в своем поминальном слове на погребении Романа Копы отмечал, что внешность его была «вся от добродетели сложенная», это был муж «высочайшего рассуждения», «с кем ни говорил, того как магнитною стрелою сердце поразил». За шесть лет своего настоятельства он сделал так много для лавры, сколько другой и за десять лет не сделал бы²⁵. Одним из первых действий, предпринятых Копой в должности архимандрита, по сведениям Евгения Болховитинова, было торжественное перенесение мощей первого митрополита Михаила из пещер в Успенский собор.

В 1731 году, 25-го мая, он заложил лаврскую колокольную по плану знаменитого архитектора И.Шеделя, при нем же был вылит большой колокол в 1000 пудов²⁶; «другие здания в лучшие благолепия одел»; увеличил «благолепие внутреннее церковное, ему же он своим иногда пособил имением, а иное и все собою поделал». В период служения Романа архимандритом была восстановлена после пожара 1718 года живописная роспись стен Успенского собора²⁷.

Конец 1735 года выдался нелегким для Романа: возникли определенные противоречия с могущественным Синодом. Святой Синод принял решение об отмене печати в лаврской типографии «Календарей или месяцесловов», так как они представляли из себя «перевод с польских календарешков», содержащих различные, в том числе и астрологические, сведения, «и теми самыми астрологишками за суетна и ложна признаваемы суть и потому весьма ни к чему годны»²⁸. Роман не согласился с решением Синода. В своих представлениях он указывал на распространенность этих календарей, разнообразие и массу

полезных сведений, содержащихся в них. Чем закончилось это противостояние, неизвестно. Возможно, этот конфликт подорвал здоровье архимандрита. После продолжительной болезни 13-го сентября 1736 года Роман скончался. Любившая и почитавшая его братия провожала архимандрита искренними слезами. Роман Копа был погребен у западной стены правого (южного), придела Успенского собора, устроенного во имя Святого Иоанна Богослова и названного Богословским²⁹.

Чарки с гербом Романа Копы хранились в старых фондах Исторического музея им. Т.Г. Шевченко в Киеве. В 1934 году их сдали в Киевскую контору Госбанка СССР (акт №19 от 8-9 февраля 1934 года). Во время Великой Отечественной войны чарки эвакуировали в Уфу, откуда их вернули в Гохран, в Москву, а затем передали в Киевский исторический музей. Здесь они были поставлены на инвентарный учет 13 августа 1948 года. В МИДУ чарки хранятся с 1964 года (акт передачи от 20.09.1964 г.).

На внешней стороне донца каждой из трех чарок (ДМ 1062, ДМ 1069 и ДМ 1086) проставлен единственный оттиск – клеймо мастера Матвея Наруновича, работавшего в Киеве в 1735-1744 годах (рис.4). М.Н. Постникова-Лосева назвала его «выдающимся серебряного дела мастером»³⁰. М.З. Петренко в своем фундаментальном труде, посвященном украинскому золотарству, писал, что данное клеймо («МН») принадлежит анонимному мастеру, оставившему после себя необыкновенно ценное наследие³¹.

Информация о времени работы мастера и наличие герба владельца чарки дает возможность достаточно точно датировать предмет. Поскольку Роман Копа был архимандритом с 1730 по 1736 годы, а работы Наруновича известны с 1735 года, то чарки с большой долей вероятности были выполнены в 1735-1736 гг.

Чарка ДМ 1083 совершенно идентична по форме и декору, на ее внешней поверхности также гравирован герб Романа Копы (рис.5). На донце четкий оттиск городского клейма (Вроцлав, 1655-1725 гг.) и именного – мастера Даниэля Вольффа («DW» в горизонтальном овале)³². Годы работы мастера (1676-1712) позволяют датировать предмет не ранее 1676 и не позднее 1712 года. Чарки работы Матвея Наруновича более поздние, хотя совершенно очевидно, что герб на каждой из четырех чарок вырезан рукой одного мастера. Вероятно, украинский златокузнец по желанию заказчика изобразил герб Романа Копы на вроцлавской чарке, а затем выполнил еще три по такому же образцу.

На внешней поверхности донца каждой из четырех чарок процарапана цифра 24. Этот факт стоит особого внимания, поскольку в коллекции

МИДУ хранятся аналогичные чарки с подобными пометами, которые, возможно, позволят открыть имена их владельцев.

Аналогичны чаркам с гербом Романа Копы чарки ДМ 1061, ДМ 1076, ДМ 1078 и ДМ 1082. Они имеют такую же форму и декор, но изображения на канфаренном корпусе отсутствуют.

На внешней поверхности дна – полный набор клейм:

- клеймо мастера Матвея Наруновича;

- проба – 12 в овальном щитке, означающая, что в единице лигатурного металла содержится 50% серебра (в XVIII веке в Украине использовалась каратная система пробы; на серебряных изделиях этого периода встречаются пробы от 8 до 14)³³;

- клеймо города – в овальном щитке «KIOV» (такое начертание на клеймах известно с 1735 по 1774 годы).

Пробирные мастера в Киеве оставляли свои знаки несколько позднее – известны клейма с 1778 года.

На дне каждой из этих чарок процарапана цифра 25, а также гравированы буквы LB. (рис.6). Возможно, это инициалы владельца – Луки Белоусовича, 42-го лаврского архимандрита. Известно, что он родился в 1706 году в Гадяче, в семье малороссийского казака. Служил писарем. В 1733 году, при архимандрите Романе Копе, был пострижен в монашество. В этом же году киевский архиепископ Рафаил Заборовский рукоположил его на иеродьякона, через год – на иеромонаха. В 1745 году Лука Белоусович определен наместником Брянского Свенского Успенского монастыря. Опись монастыря свидетельствует о том, что при Белоусовиче были отлиты два колокола: 138-пудовый в 1748 году и 300-пудовый в 1749 году. В том же году он заложил соборную Успенскую церковь и построил каменную ограду³⁴. Показал себя как «очень деятельно и с большою пользою для обители правивший ею»³⁵. Вскоре он возвратился в Киево-Печерскую лавру, в число братии, где был избран в печерские архимандриты и «посвящен в сей сан в придворной петергофской церкви петербургским архиепископом Сильвестром, в присутствии императрицы Елисаветы Петровны, 21 июня 1752 года»³⁶. В своей деятельности архимандрит Лука Белоусович пытался возродить старые лаврские традиции. Поддерживал тесные отношения с киевомогилянцами из числа печерской братии. В конце 1760 года обратился к митрополиту Тобольскому и всей Сибири Павлу Канюскевичу и к епископу Нижегородскому и Алатырскому Феофану Чарнуцкому

с просьбой помочь в приобретении кровель для Успенского собора, трапезной и типографии³⁷. Скончался Лука Белоусович 30 марта 1761 года. Похоронен там же, где Роман Копа, – в Богословском приделе Успенского собора Киево-Печерской лавры.

Среди известных заслуг Луки Белоусовича – строительство каменной церкви во имя преподобных Антония и Феодосия Печерских в «лаврском имении Василькове»³⁸. Среди фактов, малоизвестных даже киевлянам – причастность Луки к основанию ныне знаменитых элитных киевских «Липок». Именно Белоусович посадил там первые липы. Еще молодая, посаженная в 1750 году липовая аллея, была использована для устройства первого в Киеве бульвара, созданного в 1810-1812 гг. стараниями генерал-губернатора графа Михаила Милорадовича. Подробных описаний бульвара не сохранилось, но упоминания о прогулках по теперешней Липской улице в записках 1810-1820 гг. встречаются часто. Первую историческую справку о бульваре составил после войны 1812 года директор Киевской гимназии Мышковский. Н.Тарановский в своём путеводителе 1883 года утверждает, что бульвар Милорадовича существовал на Липках до 1833 года. О судьбе лип, посаженных архимандритом Лукой, он пишет, что «некоторые деревья сохранились в садах и по настоящее время»³⁹.

Список аналогий продолжают 9 вроцлавских чарок.

Восемь из них (ДМ1058, ДМ1059, ДМ1071, ДМ1072, ДМ1074, ДМ1075, ДМ1079, ДМ1081) выполнены одним мастером - Йоганном Готлобом Боттигером⁴⁰ (рис.7). На основании клейм чарки можно датировать 1761-1771 гг. Все они имеют цифровую помету на доньшке – «26» и буквенную – прописные «F» (либо «I» в начертании, иногда используем в XVIII в.) «D» (рис.8).

Одна из 9 указанных вроцлавских чарок (ДМ1073) выполнена другим мастером, Йоганом Готлобом Шмидтом, и несколько ранее – в 1731-1737 гг.⁴¹ Интересно, что цифровая помета на донце такая же – «26», буквенная же иная – инициалы «S.A.D». С большой натяжкой можно было бы предположить, что буквами помечены инициалы владельца – Серапиона Александровского, митрополита Киевского и Галицкого, священноархимандрита Киево-Печерской лавры с 1803 года.

Среди чарок с пометой «26» – аугсбургские чарки работы Йоганна Митнахта (ДМ1060 и ДМ 1080), датируемые не позднее 1732 года⁴². Буквенных помет на донце нет. Также из Аугсбурга чарки ДМ 1088-1090 работы

мастера, ставившего клеймо «ICB», датируются на основании городского клейма 1765-1767 гг.⁴³. На донце каждой из них процарапана цифра «28».

Совершенно очевидно, что цифры – это не пометка мастера. Во-первых, они процарапаны грубо и непрофессионально, во-вторых, все упомянутые чарки выполнены в разных ювелирных центрах. Одно из предположений состоит в том, что все эти чарки были на учете в монастырском хозяйстве, и цифрами отмечена принадлежность к одному комплекту. Причем, похоже, комплекты «24» и «25» помечены одной рукой, «26» и «28» – имеют другое, специфическое, начертание.

Буквенные же обозначения нанесены, безусловно, рукой профессионала – либо того, кто изготовил изделие, либо позднее другой гравер так обозначались инициалы владельцев чарок. Таким образом, можно полагать, что в коллекции МИДУ хранятся четыре чарки, принадлежавшие архимандриту Романе Копе, и четыре, принадлежавшие, вероятно, Луке Белоусовичу. Открыть тайну инициалов «F (I?) D» пока не удалось. Во всяком случае, они не соответствуют ни именам лаврских архимандритов, ни именам известных монастырских деятелей или других исторических личностей, связанных с историей Украины конца XVIII-XIX вв.

Вполне возможно, что новые источники и аналогии в совокупности с уже имеющимися данными помогут проследить историю предметов, открыть имена их владельцев.

Литература

¹ Митько О. А. Образ грифона в искусстве народов Евразии в древнетюркскую эпоху // Евразия: культурное наследие древних цивилизаций. – Вып. 2. Горизонты Евразии: Сб. науч. статей. – Новосибирск, 1999. – С. 7-10.

² Гаврилова А. А. Сверкающая чаша с Енисея (к вопросу о памятниках уйгуров в Саяно-Алтае) // Бронзовый и железный век Сибири / Материалы по истории Сибири. – Вып. 4. Древняя Сибирь. – Новосибирск, 1974. – С. 177-183.

³ Яковенко Н. Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України. – К., 2006. – С. 316.

⁴ Спирина Л. Ковши, чаши, братины, чарки. // Антиквариат. – М., 2007. – Январь-февраль. – С. 12.

⁵ Петренко М. З. Українське золотарство XVI – XVIII століть. – К., 1970. – С. 69.

⁶ Там же. – С. 66 – 67.

⁷ Рашкован Н. В. Художественное серебро XVI – XVIII веков с территории исторической и современной Речи Посполитой в Музеях Московского Кремля. – Варшава, 2006. – С. 62.

⁸ Петренко. Вказ. праця... – С. 107.

⁹ Там же. – С. 66-67, 69-70.

- ¹⁰ Спирина Л. Указ.соч... – С.14.
- ¹¹ Там же. – С.12.
- ¹² Киево-Печерская Лавра в ее прошедшем и нынешнем состоянии. / П.Л.– К., 1886. – С.50-51.
- ¹³ Титов Ф. Краткое историческое описание Киево-Печерской Лавры. – К., 1911. – С. 98.
- ¹⁴ Киево-Печерская Лавра ...– С.109.
- ¹⁵ Русский биографический словарь /Модзалевский Б.Л. – Т. 17. – Петроград, 1918. – С.60.
- ¹⁶ Там же. – С.60.
- ¹⁷ Описание документов и дел, хранящихся в архиве Святейшего Правительствующего Синода. – Т.3. – Спб.,1878. – С.479-480.
- ¹⁸ Русский биографический словарь ...– Т. 17. – С.60.
- ¹⁹ Чистович И. Феофан Прокопович и его время. – Спб.,1886. – С.500-501.
- ²⁰ Там же. – С.299-300, 332.
- ²¹ Там же. – С.501.
- ²² Амвросий. История российской иерархии. – Ч.2 – М., 1810. – С.51.
- ²³ Киево-Печерская Лавра ...– С.109.
- ²⁴ Титов. Указ.соч... – С. 98.
- ²⁵ Страдомский А. Слово на погребение архимандрита Киево-Печерской Лавры, преподобного отца Романа Копы // ДВ – 1865. – №10. – С. 241-249.
- ²⁶ Амвросий. Указ.соч. – С.12.
- ²⁷ Киево-Печерская Лавра ...– С.32.
- ²⁸ Описание документов и дел, хранящихся ...– Т.15. – Спб.,1878. – Д. № 305.
- ²⁹ Киево-Печерская Лавра ...– С.38.
- ³⁰ Гольдберг Т., Постникова-Лосева М. Русское золотое и серебряное дело XV – XX веков. – М.,1967. – С.168.
- ³¹ Петренко. Вказ.праця... – С.119.
- ³² Hintze E. Die Breslauer Goldschmiede. – Breslau, 1906. – Taf. II, № 6, Taf. IV, № 102.
- ³³ Петренко. Вказ.праця... – С.45.
- ³⁴ Иерофей. Брянский Свенский Успенский монастырь Орловской епархии. – М., 1866. – С. 27.
- ³⁵ Титов. Указ.соч. – С. 98.
- ³⁶ Киево-Печерская Лавра ...– С. 110.
- ³⁷ Кагамлик С. Киево-Печерська лавра: світ православної духовності і культури (XVII-XVIII ст.). – К., 2005. – С. 294.
- ³⁸ Киево-Печерская Лавра... – С. 110.
- ³⁹ Тарановский Н. Город Киев и его окрестности с топографическим планом, адрес-календарем и месяцесловом на 1881 год. – К., 1881.
- ⁴⁰ Mencil W. Znakowanie sreber Wrocławskich 1539-1945. Aktualny stan badań. – Jelenia Góra. – № 18. (в печати)
- ⁴¹ Mencil W. Znakowanie sreber Wrocławskich 1539-1945. – Jelenia Góra. – № 17(в печати); Hintze E. Die Breslauer Goldschmiede. – Breslau, 1906. – Taf. IV, № 146.
- ⁴² Березова С.А., Волковинська О.А. Аугсбурзьке срібло в колекції МІКУ // Музейні читання. Мат. наук. конф. МІКУ «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». – Київ, МІКУ, 12 – 14 листопада 2007 р. – К., 2008. – С. 208 - 209.
- ⁴³ Там же.



Рис.1.

Чарка работы мастера Матвея Наруновича. Киев.(ДМ 1062)



Рис.2.

Изображение герба Романа Копы на корпусе чарки. ДМ 1062



Рис.3.

Портрет Романа Копы. КПЛ-п-482



Рис.4.

Клеймо мастера и цифровая помета на внешней части дна чарки. ДМ 1062



Рис.5.

Чарка работы мастера Даниэля Вольффа. Вроцлав. ДМ 1083



Рис.6.

Клейма и цифровая помета на дне чарки. ДМ 1083



Рис.7.

Чарка работы Матвея Наруновича. Киев. ДМ 1061



Рис.8.

Клейма, цифровая и буквенные пометы на дне чарки. ДМ 1061



Рис.9.

Чарка работы мастера Йоганна Готлоба Боттигера. Вроцлав. ДМ 1071



Рис.10.

Клейма, цифровая и буквенные пометы на дне чарки. ДМ 1071

Ковальова Н.М.

Вотуми польських майстрів та фірм XVIII – поч. XX ст.

У Музеї історичних коштовностей України представлена унікальна колекція вотумів, що нараховує бл. 900 предметів. Вони виконані майстрами різних країн: України, Росії, Польщі.

Золотарство у Варшаві має давні традиції. Першим безперечним свідченням існування золотарського цеху в місті є цеховий статут від 13 червня 1516 р., наданий міською радою та затверджений у 1554 р. королем Зигмундом Августом. Той статут з різними змінами та доповненнями підтверджували наступні монархи, особливо коли столицю Речі Посполитої було перенесено до Варшави. Примітно, що король Станіслав Август затвердив 7 вересня 1785 р. цілком новий цеховий статут, опрацьований, головним чином, самими золотарями, бургомістром, війтом та міською радою. Після занепаду Речі Посполитої департамент поліції 11 жовтня 1787 р. видає ординацію стосовно «способу клеймування срібла у Варшавських майстернях».

Згідно зі статутом 1516 р., золотарі Старої Варшави повинні були виконувати вироби зі срібла 15-лотової проби, єдине в дрібних галантерейних виробах допускалася проба 14. За якість проби відповідав цех: у майстернях що два тижні здійснювався контроль, який полягав у тому, що на предметах треба було ставити клеймо майстра та клеймо міста,

і що цікаво, навіть на металевих заготовках повинні були ставити такі ж самі клейма. Документом, затвердженим королем Яном Казиміром, підтверджувався наказ ставити на предметах міські клейма, а контроль за цим треба було здійснювати щомісяця. Але з часом проба срібла у виробках стає значно нижчою: у привілеї Августа III міське клеймо повинні були вже ставити на 13-лотовому сріблі, а за часів Станіслава Августа, з 1785 р., допустимою стає 11-лотова проба, контроль за дотримання проби здійснюється лише 1 раз на рік, зовсім не згадується пункт про обов'язкове клейміння предметів міським клеймом. Ситуація поліпшується за два роки: спеціальний Указ Департаменту Поліції вимагає подвійного контролю стосовно виробів зі срібла: через цехового пробіра та скарбничого, а обов'язкова проба - 12-лотова. Що стосується варшавського клейма, то на думку М. Градовського, спочатку воно мало вигляд оберненого донизу ріжками півмісяця, з котрого виростають три промені. Витвори з таким клеймом походять з середини XVI ст. Єдине, що символіка та походження цього клейма не встановлені (за М. Градовським). Така ситуація (беруться до уваги, звичайно, датовані предмети) тривала до 1609 р. Після майже столітньої перерви з'явиться інше клеймо. Воно мало вигляд герба міста - сирени. Вже й на срібних виробках, починаючи з третьої чверті XVIII ст. сирена має такий же вигляд, що й досі на гербі Варшави. Хоча ординація і вимагала ставити два клейма, однак ця вимога не завжди виконувалася. Вимога щодо 12-лотової проби теж не завжди виконувалася: інколи проба була вищою, а інколи й нижчою. Часом на декотрих срібних "предметах того часу можна бачити літеру "8" то-клеймо чинних на той час *двох пробірів*, прізвища яких починалося на цю літеру. Не встановлено, коли вказана система клейміння почала занепадати. Здається, що першим почало зникати клеймо з орлом (з 1795 р.), коли ж клеймо з сиреною ще деякий час ставилось цеховими пробірами. Остання ще вживалася на початку XIX ст., адже і була на сріблах Яна Мацея Шварца (близько 1800-1828 рр.). Наполеоновські війни спричинили деякий хаос в системі клейміння варшавського срібла. Встановити ж дату, коли клеймо (сирена) припинили використовувати як міське неможливо, адже вже в першій чверті XIX ст., овальне клеймо з сиреною з'явилося на варшавському сріблі вже як фірмовий знак. Майже ціле XIX ст. його можна побачити на витворах позначених різними варшавськими золотарями. Найпізнішу "сирену" як фірмовий знак можна побачити на витворах початку XX ст.

Після входження Польщі з Варшавою до складу Російської імперії Постанова від 31 грудня 1816 р. Князя Намісника Королівського практично звільнила золотарів від обов'язкової приналежності до цеху і надала їм право вільної діяльності. Серед параграфів постанови: продаж готової продукції нікому і ніде не заборонений; а один з параграфів взагалі звільняє від всіх давніх звичаїв та приписів. Таким чином постанова взагалі зліквідувала нагляд цехової влади за продукцією золотарів, і якщо цехові пробірні ще деякий час ставили міське клеймо, то від 1817 р. це майже не практикувалося.

Таким чином золотарі самі вибирали, які клейма ставити на своїх виробках. Найчастіше на виробках цього часу - клейма проби 12 чи 14, іменник майстра (як правило ініціали, рідше повністю прізвище, інколи фігурні знаки - звір або предмет).

На витворах другої чверті XIX ст. є клейма з прізвищем власника фабрики (майстерні), назва місцевості в повному написанні, а також пробірне клеймо, найчастіше "12". На творах цього часу зустрічається і проба "84", яка позначає значно вищу пробу за золотниковою системою, прийнятою в Росії. Нічого дивного в цьому не має: деякі варшавські майстерні робили вироби значно вищої проби, коли замовник хотів мати витвір подібний виробам "з-за кордону". Тому є помилкою пов'язувати "84" пробу тільки з часом опісля 1851 р.

Новим елементом в наборі клейм є фірмові клейма. Ці клейма мали різної форми щиток з зображенням звірів, предметів, а навіть геральдичних фігур. Бувають випадки, що клеймо майстра виступає завжди разом з фірмовим, і не можна побачити одне без другого. Але інколи з одним іменником зустрічаються різні фірмові знаки. То є результатом того, що досить велика фірма, більш налаштована на торгівлю, а ніж на виготовлення продукції - надає замовлення більш дрібним майстерням, які віддаючи свою продукцію, ставлять на ній свій маленький фірмовий знак. Велика фірма позначає вироби своїм іменним клеймом, бо таким чином вона презентує себе перед клієнтом, зберігає реноме своїх витворів.

Класичне поєднання клейм з другої чверті XIX ст. — іменник, знак фірми, повністю написана назва міста, клеймо проби. Інколи якогось клейма може і не бути, але тільки не пробірною.

Устав 1851 р. затвердив Варшавську пробірню при Монетному Дворі, яка була єдиним таким закладом на своїй території Польщі, що входила до складу Російської імперії. Нові пробірні клейма почали з'являтися у 1852 р.

Клеймо складалося з трьох сегментів: ініціали пробірного з датою, проба срібла в золотниках (за російською традицією - "84") та клеймо пробірні. Варшавська пробірня мала таке клеймо: двоголовий орел зі щитом на грудях, на якому зображувався одноголовий польський орел. Але клеймо було маленьке, і одроголовий польський орел скоріше нагадував якусь комаху. Допоміжне клеймо - двоголовий орел у колі, яка слугувала для клейміння другорядних, рухомих частин предметів, основна частина яких мала головне клеймо. На дрібних предметах ставилося пробірне клеймо - проба та двоголовий орел: прямокутники зі зрізаними кутами.

У 1896 р. видано новий пробірний закон на терені всієї Російської імперії. З'явилися нові малі клейма, так звані контурні, коли заглибленим був не цілий малюнок, а тільки його контур. Єдиним клеймом (овальне за формою) для всіх пробірень стала голова жінки у кокошнику. З боків клейма розміщувалися клеймо проби в золотниках та ініціали керівника пробірного уряду. Клеймо кругле з такою голівкою та ініціалами керівника пробірного уряду, але без проби використовували для клейміння підпорядкованих частин виробів. Але реально зміна вигляду пробірних клейм настала тільки 1 січня 1899 р.

Остання версія клейм Російської імперії, уживаних в Польщі, запроваджена в у 1908 р. Вони також мали набір таких же елементів, що й попередні, але в зворотному порядку. Ініціали пробірного замінені на знаки пробірні у вигляді букви грецького алфавіту (пробірня у Варшаві отримала літеру "йота"). Допоміжне клеймо також мало вигляд жіночої голови в кокошнику праворуч, а знаком Варшавської пробірні є крапка, розміщена за жіночою головою.¹ Серед них найдавнішими є витвори варшавського майстра Жана Єжи Бандау, котрому судилося стати родоначальником фахової родинної традиції, яка тривала майже два століття: три його сини продовжували справу батька, а онук - Кароль Філіп Мальч заснував ювелірну фірму (1830 р.), котра, змінюючи власників, проіснувала до 1939 р., тобто понад століття.

Під безпосереднім керівництвом К. Мальча фірма знаходилась до 1864 р., а по тому змінила адресу (Краківське Передмістя, 412) і керівника - ним став Теодор Вернер (роки життя - 1836-1902) - племінник (син брата дружини), котрий після навчання золотарству, певно, розпочав з кінця 50-х рр. працювати у фірмі.

В тому ж будинку, де містилася майстерня, було відкрито і фірмовий магазин. Пізніше до фірми Вернера ввійшли фабрики Норбліна та братів Бух.

Спочатку (1865 р.) дружина Вернера, Альбертіна Вільгельміна з Норблінів отримала у спадщину разом з братом Людвіком фабрику батька, Вінцента Норбліна (до речі Норбліни - французи). А у 1882 Норблін - молодший та Вернер викупили фабрику братів Бух зі всіма магазинами у Російській імперії. Слід відмітити, що у спілці Вернер-Норблін, майстерня Вернера по виробництву срібла залишилась самостійною одиницею, що виступала під назвою "Wegper I S^{ka}" (Вернер і спілка). А після викупу фірми братів Бух частина плакованих виробів (так званих платер) викидалася на ринок все ще під маркою Вг.Віш (Брати Бух).

Відомо, що у 1890 р. у Вернера було зайнято 35 осіб. Був у фірми також спеціальний відділок, в якому проектувались моделі виробів. Серед тих, хто працював у ньому вирізнялися Йозеф Яновський, а також майстри Кринський, Кужава, Войтасевич (останні тільки співпрацювали з фірмою). Саме їм належить виготовлення моделей найбільш відомих витворів і не тільки цієї фірми. Хотілось би відмітити деякі особливості, які вирізняють срібні витвори Вернера. Він, як було прийнято в той час, срібний посуд вкрив всередині позолотою, рідше золотив увесь виріб. Але саме йому належить специфічне, суто декоративне використання позолоти, особлива манера розбиття срібного монотонного блиску поверхні виробу невеличкими плямами позолоти, яка покривала поверхню гравірованого орнаменту чи краю предмету, орнаментованого візерунком з вузького листа. В 70- рр. Вернер першим у Польщі запровадив виготовлення срібних предметів з матовою поверхнею, яка ефектно поєднувалась з полірованими краями і невеличкими площинами позолоти. Про те, що фірма користувалась великою популярністю, свідчить і той факт, що саме їй було замовлено виготовлення таці – подарунку на честь приїзду російського царя Олександра II та його дружини до Варшави у 1867 р. Монарші особи зупинилися у місті 18 червня, повертаючись із Парижа. Отже, завдяки великим технічним можливостям та артистизму фірма належала до головних золотарських підприємств Варшави і проіснувала до 1939 року. Зруйновані під час Другої світової війни її будинки були відбудовані для фабрики "Варшава", що спеціалізувалася на випуску виробів з кольорових металів, але не поновила виробництво предметів зі срібла та плакованих.

Клейма, які ставили на предметах, виготовлених фірмою Мальча-Вернера, були різними у той чи інший період існування закладу. Фірмовим клеймом від самого початку, тобто від часу заснування її

Каролем Мальчем, був якір в овальному полі. Ним користувались аж до 1939 р. Клеймо К.Мальча мало вигляд написаного курсивом його прізвища: "Malch». Цим же типом таврування предметів користувався і Вернер до 1871 року, адже на срібних виробх цього року можна побачити як і клеймо "Malch», так і нове "Wagner i S^{ka}". Що стосується пробірного клейма, то на срібних виробх другої чверті XIX ст. ставилося - число "12" (каратна проба срібла). Але у 1851 р. була впроваджена в життя нова постанова про створення в Королівстві Польськiм (безпосередньо у Варшаві) пробірної установи для таврування золотих та срібних предметів. Згідно з вимогами на срібних витворах повинні були ставити наступне клеймо, що складалось з трьох сегментів: перший з них включав в верхній частині ініціали пробірного майстра, в нижній - дату, другий - пробу срібла "84", третій - клеймо пробірної установи - двоголовий російський орел. Обов'язковим було також клеймо майстра, складене з ініціалів імені та прізвища та довільно обране клеймо майстерні. Цікаво, що не зважаючи на всі приписи, польські клейма часом замість передбаченого російськими правилами клейма тільки з ініціалами майстра містили і повне прізвище виконавця, як це ми маємо у випадку з Каролем Мальчем.

Саме такі вотуми виконані відомими польськими фірмами одна з них «Вернер і спілка» (ДМ-961)- у формі палаючого серця,, ДМ-3218 – у вигляді руки з петлею для підвішування є зразком масової продукції. Фірма виготовляла столовий посуд, цукорниці, таці, сільнички, столові прибори, свічники та канделябри, а також предмети культу католицької церкви.²

У Музеї представлені два вотуми роботи цієї фірми: ДМ- 961 у вигляді «палаючого» серця (рис.1) та ДМ – 3218 у формі руки (рис 2) В основному це масова продукція, яку виготовляли не в одиничному екземплярі. На вотумі, який виконаний у вигляді руки стоять клейма: якір в овалі – фірмове клеймо фірми Кароля Мальча, повна назва фірми «Вернер та спілка», клеймо невідомого пробірного майстра з ініціалами О.С. датою 1879 рік. Інша пластина у формі серця з клеймами фірмовим якір в овалі, Петербурзьким пробірним клеймом майстра Олександра Романова – жіноча голівка в кокошнику з ініціалами «А.Р». Клеймо проби металу в обох випадках «84». (рис.3)

Іншою відомою польською фірмою є фірма Антоніо Рідела. Продукція фірми була досить різноманітною, серед якої зустрічалося і костьольне начиння. В колекції вотумів представлено два вотуми роботи цієї фірми:

один з них (ДМ- 3147) (рис.4) датований за клеймом пробірного майстра Йозефа Соснковського з датою – 1883 р. Пластина має прямокутну форму з вушком для підвішування. На ній у рамці зображено чоловіка, що стоїть на колінах і молиться. Вгорі у верхньому куті – промені. Інша (ДМ-965), датована кінцем XIX початком XX ст., за формою подібна до попередньої. На ній у рамці зображено очі та брови (рис. 5).

Адам Нагальський (1862-1944) був учнем А.Рідла до 1894 року, коли з купцем Антонімом Психом відкрив власну майстерню. Фірма виробляла застави та дуже багато сакрального начиння.³ У музеї коштовностей представлено дві вотивні пластини цієї фірми. Це (ДМ-3169) – пластина у вигляді руки з фрагментом короткого рукава (рис.6). З вушком для підвішування. Та (ДМ-3148) – пластина прямокутної форми з круглим вушком для підвішування (рис.7). На ній в профільованій рамці зображено анфас у повний зріст хлопчика зі складеними молитовно руками. У нього повне овальне обличчя, кучеряве волосся, що плавно лягає на плечі. Юнак одягнений у курточку поверх сорочки, штанці до колін та короткі (нижче колін) чобітки. Фігурка стоїть на поверхні землі, вкритій травою, яка досить непогано передана на тлі металу.

Викликають цікавість вотуми роботи невідомого Варшавського майстра з ініціалами «JC»(рис.8). В основному це вотуми у формі палаючих сердець. Виконані вони на високому професійному рівні. Датовані вони за клеймом Київського пробірного майстра Олександра Казиміровича Виржиковського 1896-1908 роками. Клеймо проби «84» (рис.9). Згідно з М. Градовським в 1896-1908 роках на виробх Варшавських майстрів ставилися пробірні клейма трьох міст: Петербурзького, Московського та Київського пробірних управлінь. І відповідних пробірних інспекторів Петербурзького А.Ріхтера, Московського – І.Лебедкіна, Київського – О.Виржиковського.⁴

У колекції Музею історичних коштовностей досить багато вотумів роботи невідомих польських майстрів, які потребують більш детального дослідження.

Література

- ¹ Bobrow R. Srebra Warszawskie. 1851-1939. – Warszawa, 1997. – S.150-151
- ² Там само.
- ³ Gradowski M. Znaki na srebre. – Warsaw, 2006. – S. 240-242.
- ⁴ Там само.



Рис. 1
Вотум у формі палаючого серця.



Рис.2
Вотум у формі руки.



Рис.3
Клейма на вотумі у формі палаючого серця.



Рис. 4

Вотум з зображенням чоловіка, що молиться.



Рис. 5

Вотум з зображенням очей.



Рис. 6

Вотум у формі руки.



Рис. 7
Вотум з зображенням хлопчика.



Рис. 8
Вотум у формі «палаючого серця».



Рис. 9.
Клейма на вотумі у формі «палаючого серця».

Культовые церковные украшения XIX века (на примере Свято-Георгиевской церкви в Кишиневе)

Предыдущие научные публикации, сосредоточившие внимание на возникновении и формировании ювелирного искусства в Молдове, существенно расширили область нашего исследования, открывая новые возможности для изучения. В рамках данной статьи, нашей целью является показать место и роль церковных украшений в становлении культового искусства на примере церковного убранства одной из кишиневских церквей. Церковный инвентарь является неоспоримым показателем развития ювелирного искусства в Бессарабии в XIX веке. Деятельность первых мастерских по производству дорогих культовых предметов из драгоценных металлов была юридически оформлена в Кишиневе в начале XIX века. Здесь местные и приглашенные из-за рубежа мастера изготавливали различные предметы искусства, используя благородные металлы и цветные камни. Каталог предметов музейной коллекции Бессарабского церковно-археологического общества¹ предполагает анализ и классификацию данных предметов в зависимости от их применения. Детальный анализ свидетельствует об относительном богатстве бессарабских церквей и храмов, на что указывают и некоторые архивные источники. Следует отметить, что не так часто можно встретить в архивных делах опись культовых предметов, найденных при молдавских церквях. Архивные документы, относящиеся к деятельности монастырей и церквей, помимо характеристики экономической деятельности и описания архитектурных деталей зданий, а также численности монашествующих и биографических данных настоятелей, нередко представляют и весьма небогатые данные о том, что церковь или монастырь «утварью достаточны»² - чаще всего, без уточнения категории утвари, материала и техники изготовления, назначения, кем преподнесена или где была приобретена. В некоторых случаях, сохранились данные о наличии церковного инвентаря в церкви и в алтаре, о существующих иконах, церковных облачениях. Например, дело 1872 года о монастыре Хыржаука или скита Боканча³. В общих чертах можно с уверенностью заключить, что в XIX веке культовыми предметами, выполненными из драгоценных металлов и камней, а также дешевых металлических сплавов, были обе-

спеченны и церкви, и монастыри, несмотря на тот факт, что архивные источники не всегда указывают полный перечень этих предметов и не дают их краткого описания.

Только подробное научное изучение культовых предметов позволит нам более точно охарактеризовать наличие и формирование церковного ювелирного дела на территории Бессарабии и его роль в становлении молдавского ювелирного искусства. В нашем случае архивное дело 1946 года, касающееся описи церковного имущества одной из самых главных церквей города Кишинева - церкви св. Георгия, весьма редкая и удачная находка. Данная церковь – одна из наиболее древних церквей города, строительство которой проводилось в 1814–1815 гг. стараниями молдавской и болгарской общины города Кишинева⁴. В 1947 г. Постановлением Совета Министров Молдавской ССР №. 454 от 31 мая Кишиневская Георгиевская церковь была включена в Список памятников архитектуры, взятых под охрану государства⁵.

1 декабря 1945 года была произведена опись всего имущества Георгиевской церкви⁶, на страницах которой указаны все вещи, включенные в убранство церкви, в том числе мебель, книги, иконы, одеяния. Анализ предметов позволил сделать следующую классификацию украшений и выделить основные типы предметов: культовая посуда, т.е. чаши, кубки, крестильные купели; личные украшения, кресты и нательные крестики, энколпионы; церковные облачения (камилавка, фелон); дорогие оклады священных книг и икон, а также иконы, выполненные в золоте или серебре; венчальные короны и т.д. Следует отметить, что при более детальном рассмотрении данной описи можно установить основные материалы, из которых были изготовлены культовые украшения. Это преимущественно медные или латунные предметы. К сожалению, упоминание о том, что тот или иной предмет «металлический», без более подробного его описания, существенно затрудняет поставленную перед нами задачу, а сравнение описи инвентаря и имеющегося на данный момент не всегда является возможным. В то же время, представлено большое количество серебряных и позолоченных вещей, в особенности иконы, чаши, дарохранительницы, различные кресты. Другой весьма важный аспект касается «древности», т.е. старины многих культовых предметов. В графе «примечания», напротив более половины описанных предметов, проставлена надпись «старая», определив тем самым вероятность происхождения данных пред-

метов к первым десятилетиям деятельности Георгиевской церкви начала XIX века.

Среди культовых украшений, вошедших в опись Георгиевской церкви, следует отметить присутствие так называемых «старых» вещей, которые составляют значительную часть культурного церковного наследия страны, и многие из которых требуют художественной реставрации.

Нам удалось установить среди культовых украшений несколько предметов, изготовленных в начале XIX века. Это серебряная дарохрани-тельница, металлическая дароносица, металлический семисвечник, два старых металлических кадила и одно серебряное, две серебряные чаши и одна металлическая, два металлических диска и один серебряный, три серебряные ложки, металлическая звезда, шесть металлических ручных подсвечников и 21 металлический стоящий, а также четыре ви-сящих подсвечника, тарелки и металлические подносы, металлическая купель для крещения младенцев, одна пара металлических венчальных венцов, 32 металлические лампадки, две малые и одна большая люстра, все выполненные из металла, но опять-таки, без уточнения какого именно. Категория крестов представлена тремя металлическими ручными крестами и двумя серебряными экземплярами. Особый интерес представляют старый киот, расположенные в восточной стороне церкви металлические хоругви, а также шесть медных колоколов, общим весом 85 пудов.

Свято-Георгиевская церковь имела старый деревянный иконостас, а всего в церкви были найдены, помимо девяти старых икон, еще 20 больших икон в металлических киотах, обозначенных, по мнению специалистов выполняющих опись имущества — «художественной работы». В данной описи содержится также информация о нескольких изделиях, а именно трех старых иконах, выполненных на золоченом фоне. Среди священных книг особое место занимают три больших Евангелия и три малых Евангелия с металлическим окладом, а общее число старых священных книг — 45 наименований.

Таким образом, из общего числа всех металлических и деревянных предметов, информация о которых содержится в вышеприведенной описи, украшений, изготовленных из благородных металлов (в нашем случае серебра) набралось немного: всего 10 названий, среди которых чаша, дискос, дарохранительница.

Спустя два года, после следующей (более подробной) инвентариза-ции, в 1947 г., среди церковного инвентаря Георгиевской церкви были

также отмечены и предметы, выполненные из благородного металла, серебра. Например, в церковном алтаре можно было увидеть следующие предметы: два подсвечника, дарохранительница, крест, чаша, ложица, звезда и кадило. При старом деревянном иконостасе находилось множество металлических церковных предметов, несколько икон в металлических киотах (*Собор святых, Спаситель, Св. Николая* и др.). Несколько серебряных вещей хранились в церковном сундуке, среди которых большая чаша, две ложки, большой дискос и ручной крест.

Чаще всего основную церковную утварь местные мастера изготавливали из латуни, меди, мельхиора, что свидетельствует о небогатом убранстве бессарабских церквей. По сравнению, например, с венцами, обнаруженными нами в других молдавских церквях, необходимо отметить, что зачастую эти украшения были выполнены из драгоценных металлов и камней и представляют особый интерес для историков и искусствоведов. Своеобразной формы, эти венцы выполнены в виде царской короны, с эмалевыми вставками, олицетворяющие лики святых, Богоматерь, Христа Спасителя. А техника изготовления, довольно простая (чеканка), свидетельствует о наличии мастерских по изготовлению данной церковной утвари при больших монастырях и в самой столице, в Кишиневе. Такие мастерские действовали в Кишиневе еще в XIX веке, а в 1911 году архиепископские мастерские были оснащены надлежащим, более профессиональным оборудованием.

В 1960 г. Георгиевская церковь была закрыта, в бывшем здании размещен склад, а церковная утварь и дорогие иконы – уничтожены. Поэтому ныне не представляется возможным рассмотреть вышеперечисленные украшения, информация о них сохранилась только в архивных документах.

Среди предметов, выполненных в технике художественного литья, мы решили обозначить и наличие архитектурных деталей, выполненных в металле. Поэтому в данный список необходимо включить и металлическую решетку, расположенную в оконных проемах колокольни, которая выполняет как декоративную роль, так и охранную функцию. По всему периметру Георгиевская церковь и ее окрестности обнесены металлической оградой – также высокохудожественным произведением. Доминирующим декоративным мотивом данного ограждения является спираль, своеобразные виноградные витки, достаточно распространенные в декоративно-прикладном искусстве Молдовы, ковроткачестве, дизайне одежды и т.д.

В заключении следует отметить: несмотря на иногда грубоватую, примитивную технику изготовления, наличие в основном медных, латунных предметов и (редко) серебряных или позолоченных (посеребрённых) вещей, данные украшения являются яркими свидетельствами развития церковного ювелирного искусства в Днестровско-Прутском междуречье и несомненным подтверждением значимости церковного культурного наследия. Мы не можем с уверенностью утверждать, что эти культовые предметы эксклюзивны, но исходя из ручной техники изготовления украшений и культовой посуды XIX века, можно сказать, что эти предметы не были изготовлены серийно (в современном понимании этого термина). Как правило, чаши, дарохранительницы или оклады икон, помимо ключевой идеи, идентичной для всех предметов, располагают характерными особенностями оформления и изготовления. В этом контексте следует отметить чаши с изображениями святых, выполненные в смешанной технике, канделябры с различными декоративными элементами, различные оклады икон, в особенности их декоративное убранство. Наличие мельчайших деталей и отдельные декоративные элементы придают культовым предметам особые черты, что позволяет нам предположить наличие весьма оригинальных культовых предметов в ювелирном деле рассматриваемого региона.

Литература

¹ Opisul obiectelor ce se păstrează în Muzeul Societății Istorico-Arheologice Bisericești din Basarabia. – Chișinău, 1923.

² Национальный архив Республики Молдова (НАРМ), фонд 205, инв. 1, дело 1186.

³ НАРМ, фонд 1232, инв. 1, дело 125.

⁴ Biserica Sfântul Gheorghe. - Comisiunea monumentelor istorice. – Chișinău, 1928. – P. 74.

⁵ НАРМ, фонд 2848, инв. 22, дело 40.

⁶ НАРМ, фонд 3046, инв. 2, дело 2.

Перстень «барского конфедерата» из коллекции Музея исторических драгоценностей Украины

Среди раритетов, переданных Музеем исторических драгоценностей Украины в 1965 году из Львовского исторического музея, значительную часть составляют перстни, многие из которых являются не просто украшениями, но могут свидетельствовать о событиях, сыгравших немалую роль в европейской истории. Важно для нас суметь расшифровать эти свидетельства и определить, стоит ли им доверять.

Одним из таких экспонатов является датируемый XVIII в. перстень ДМ-7515. Он изготовлен в технике литья из золота 500 пробы, шинка гладкая, расширяющаяся к щитку, в глухой каст вставлен темно-красный сердолик восьмиугольной формы. На шинке в местах соединения со щитком – рельефные дубовые ветки с желудями, выполненные из разноцветного золота (рис.1). Клейма отсутствуют. На сердолике с лицевой стороны – инкрустированная золотом надпись «PRO LEGE ET PATRIA» - «За закон и отечество» (рис.2). С внутренней стороны в той же технике выполнена надпись «PRO FIDE ET MARIA» – «За веру и Марию» (рис.3). Долгое время значение этого девиза было не совсем для нас ясным. Первая ассоциация, которая возникла в связи с девизом – польский орден «Белого орла». Орден являлся высшей наградой Польши, имел одну степень. Представлял собой восьмиконечный мальтийский крест с изображением белого польского орла и девизом «PRO FIDE, REGE ET LEGE» (За веру, короля и закон). На орденском знаке короля была надпись «PRO FIDE, GREGE ET LEGE» (За веру, народ и закон)¹. Еще один знак отличия имеет сходный девиз – «LEGE ET FIDE» (Закон и Вера) – Почетная медаль, установленная императором Священной Римской (Австрийской) империи Францем II в честь его коронации в 1792 году². Однако полного соответствия надписи, как видим, нет. Следует сказать, что призыв к защите закона (религиозного, т.е. веры) и отечества весьма актуален для библейской истории и звучал, в частности, во время восстания Маккавеев 165 – 140 гг. до н.э. В латинском тексте Второй книги Маккавеев сказано: «quibus Iudas cognitis praecepit populo ut die ac nocte Dominum invocarent quo sicut semper et nunc adiuvaret eos [11] quippe qui lege et patria sanctoque templo privari vererentur ac populum qui

nuper paululum respirasset ne sineret blasphemis rursum nationibus subdi»³ («Иуда ... велел народу день и ночь призывать Господа, чтобы Он и ныне, как и прежде, явил им Свою помощь при опасности лишиться закона и отечества и святого храма, [11] и чтобы народ, только что немного успокоившийся, не отдал в порабощение злохульным язычникам»)⁴.

К примеру этого восстания неоднократно обращались вожди религиозных и патриотических движений. Можно было предположить, что девиз «за закон и отечество, за веру и Марию» отсылает нас к движению барских конфедератов в Польше (1768 – 1772 гг.), имевшему очень религиозный характер. И хотя в литературе, посвященной Барской конфедерации, не упоминается подобный лозунг, однако в статье «Ордена в Польше», опубликованной в 1841 году в познаньском еженедельнике «Tygodnik literacki», сказано, что «четвертым польским орденом был орден Казимира Пулавского [один из руководителей Барской конфедерации. - Н.М.] из барской конфедерации. Был это латунный квадратный крест на красной ленте. На концах креста была надпись, небрежно вырезанная «Pro fide et Maria, pro lege et patria». В центре креста было живописное изображение Ченстоховской божьей матери, вокруг которого надпись «Maria victrix hostium» (Мария торжествующая над врагом). На обратной стороне на переключинах креста надпись на латыни, которую можно перевести так: «Заслуженную на Ясной Горе 2 февраля 1771 Казимир Пулавский дал награду». Было ли что-то изображено на обратной стороне, неизвестно, вокруг только надпись на красном лаке: «Сим победиши» на латыни...

В памятниках того времени ничего не говорится об этом ордене. Известен нам только один экземпляр...»⁵.

В «Энциклопедии старопольской иллюстрированной» Зигмунта Глогера, вышедшей в начале двадцатого века, описывается, похоже, тот же знак – латунный крест с неумело вырезанной надписью. Глогер пишет, что орден Барской конфедерации был основан Казимиром Пулавским, вероятно, во время пребывания конфедератов в Ченстохове. Автор также отмечает, что орден этот существовал очень недолго, в небольшом количестве был вручен и является величайшей редкостью⁶.

Итак, можно предположить, что надпись на перстне указывает на его принадлежность к артефактам Барской конфедерации.

Одной из составляющих частей и особенностей государственного устройства Речи Посполитой были конфедерации – политические

союзы определенного сословия (обычно шляхты), заключенные для достижения конкретных социально-политических целей. Конфедерации имели временный характер и после достижения цели прекращали свою деятельность. Участники конфедерации подписывали акт конфедерации и брали обязательство взаимно и солидарно достигать своей цели. Конфедерация выбирала маршалка, который руководил ею при помощи выборной рады. Войсками конфедерации руководил региментарь. Иногда конфедерации «завязывались» при короле (тогда они поддерживали политическую инициативу короля), или, чаще, против короля (тогда они силой оружия отстаивали политические или сословные интересы шляхты). Рокошем считалась конфедерация, которую король не признавал. Но он мог признать требования конфедерации и присоединиться к ней. Тогда она становилась легальной, и ее постановления получали законную силу.

С начала XVII ст. шляхетские конфедерации становятся существенным элементом политической жизни Речи Посполитой, являясь проявлением шляхетской демократии и в тоже время дестабилизируя обстановку в государстве.

К середине XVIII века Польша представляла собой олигархическую республику, в которой власть была монополизирована небольшой группой аристократических родов, между которыми шла борьба за право управлять королем. Заручившись иностранной поддержкой, властные группировки отстаивали свои клановые интересы, прикрываясь лозунгами шляхетских вольностей и полностью игнорируя государственные интересы.

Это слабое внутренне государство, с одной стороны, заявляло о больших амбициях, с другой, ничего не могло противопоставить крепнувшим Пруссии, России и достигшей апогея своего могущества Австрии.

Станислав-Август Понятовский, занявший в 1764 году при поддержке России шаткий престол этого государства, и его окружение, так называемая Фамилия (князья Чарторыйские и Понятовские), попытались провести реформы, укреплявшие позиции правительства и короля, ограничивавшие либерум вето, упорядочивавшие судебную систему, защищающие права нешляхетских слоев населения. Однако такие действия вызвали и оппозицию среди шляхты, и встревоженность соседей, опасавшихся возможного усиления Польши. Россия условием поддержки короля выдвинула сохранение традиционного устройства. Кроме того, одним из условий помощи Екатерины II было восстановление прав диссидентов, т.е. православных и протестантов⁷.

Именно вопрос о диссидентах стал роковым для польского общества, значительная часть которого восприняла возможность равноправия иноверцев как угрозу господствующей католической религии и государству. Аппелируя к примеру Маккавеев, краковский епископ Каэтан Солтык призвал собранную на сейме 1767 г. шляхту: «Нам не следует отречься божьих дел и интересов. Так встаньте же на защиту права, положите душу за Закон отцов ваших и добудете славу и великие почести»⁸. И призыв этот был услышан. Когда под нажимом русского посла Репнина 27 февраля 1768 г. сейм принял конституцию, которая уравнивала в политических правах с католиками всех диссидентов шляхетского происхождения, позволяла брак между католиками и диссидентами, решение церковных распрей предоставляла суду, состоящему наполовину из диссидентов, позволяла диссидентам строить церкви и устраивать школы и т.д.⁹, в подольском местечке Бар 29 февраля была провозглашена конфедерация. Во главе ее стали братья Адам Станислав Красинский, каменецкий епископ, и Михаил Иероним Красинский, ружанский подкоморий. Региментарем конфедерации стал Иосиф Пулавский, позже военные силы барян возглавил его сын Казимир (рис.4). Вдохновляемая монахом кармелитом Марекон Яндловичем, конфедерация выступила с лозунгом защиты католической веры и против каких бы то ни было уступок диссидентам, за «республиканское» устройство и против всех государственных реформ. Религиозными чувствами было вдохновлено и создание рыцарской организации под названием «Кавалеры Святого Креста»¹⁰. Знаком всех конфедератов стал простой мальтийский крест без всяких украшений, который носили на груди или на шее.

Март, апрель и начало мая были временем постепенного роста конфедерации, когда она, не встречая решительного противодействия со стороны королевских и русских войск, получила широкое распространение. Но после сосредоточения в Подолии значительных русских сил конфедераты стали терпеть поражения¹¹. Кроме того, действия конфедератов стали искрой для народного восстания. Под лозунгом «обороны веры и вольности» они силой сгоняли людей в Канев, Чигирин и Смелу и заставляли присягать на верность конфедерации. Тех, кто вернулся в православие от униатства (новосхизматики), угрожали уничтожить. Жестокость породила жестокость. Во второй половине мая с Холодного Яра началось повстанческое движение, названное Коливщиной. В начале июня появились универсалы Зализняка с при-

званием уничтожать поляков и евреев. Екатерина II правильно поставила диагноз. В императорском указе от 12 июня 1768 г. говорилось: «Бунт польских в Украине и Подолии крестьян должно считать следствием Барской конфедерации, ибо тут фанатизм католиков возбудил равной и в наших единоверных...»¹².

Очутившиеся меж двух огней конфедераты стали терпеть серьезные поражения, и уже 20 июня 1768 года Бар, главный оплот конфедерации, был взят российскими войсками. Началось массовое бегство конфедератов на турецкую территорию, к хотинскому паше¹³. Однако конфедератское движение охватило и собственно польские земли, и Великое княжество Литовское и продолжалось до 1772 года. Но партизанские отряды конфедератов не могли оказать серьезного сопротивления регулярным русским и королевским войскам, тем более, что с момента возникновения конфедерации между ее вождями существовала постоянная напряженность, вызванная честолюбием и корыстолюбием.

Последним серьезным успехом конфедератов, превратившимся в еще одну легенду, стала двухнедельная (31 декабря 1770 – 14 января 1771 гг.) оборона Ясной Горы под руководством Казимира Пулавского¹⁴.

После участия в покушении на короля Станислава-Августа герой Ясной Горы вынужден был бежать в Америку (не находя убежища нигде в Европе), где и погиб в войне за независимость штатов. А совершенно непредвиденным для конфедератов итогом их деятельности стал первый раздел Польши в 1772 году, а в дальнейшем и исчезновение Речи Посполитой с карты мира.

Особый интерес к Барской конфедерации возник после польского восстания 1831 г. Адам Мицкевич заложил основы конфедератского мифа, считая это движение первым польским восстанием, объединенным лозунгами свободы и религиозными символами, образцом всех последующих народных польских движений. Поэты-романтики, в частности Юлиуш Словацкий, продолжили начатое Мицкевичем дело. И не случайно именно в этот период появляются первые известия о конфедератском ордене. Со второй половины XIX в. все чаще можно встретить описания конфедератских памятников.

В этот период в польской истории возникла дискуссия о т.н. «кресте конфедератов барских», продолжающаяся до наших дней. Профессор Казимир Пшибось, включившись в эту дискуссию, провел в 1993 исследования в музеях Польши, Санкт-Петербурга и Вильнюса и свел воедино

информацию о барских знаках. Результаты изысканий оказались весьма скромными. Всего на данный момент известно 14 таких знаков. Причем доступны из них всего четыре, остальные известны только в описаниях, иногда рисунках или фотографии. Итак, первый из существующих, т.н. крест Казимира Пулавского (рис.5а, 5б), обнаружен был в 1966 г. в Арсенале на Ясной Горе. Информация о предыдущем местонахождении отсутствует. Принято считать, что именно этот золотой крест принадлежал Казимиру Пулавскому и был описан в 1841 г., хотя есть некоторые отличия, вызывающие немало вопросов. Второй – медный крест Гжегожа Питулки, малоизвестного конфедерата, переданный его потомками в Музей войска польского. На этом кресте нет надписи, аналогичной нашей. Написаны только фрагменты молитв на перекладинах креста. Третий – находящийся в музее медальерского искусства во Вроцлаве золотой округлый медальон, на аверсе в центре черного эмалевого круга надпись «Pro lege et Patria» и белый эмалевый крест с золотыми лучами; на реверсе в белом эмалевом кругу надпись «Pro Fide et Maria» и черный эмалевый крест с золотыми лучами.

Но особенный интерес для нас представляет экспонат, находящийся в Музее войска польского. Это, очевидно, украшение сабли, подаренное известным варшавским коллекционером Антонием Стшелецким в 1926 г. Миндалевидный сердолик, инкрустированный золотом (35х30 мм), с кавалерским крестом в горящих лучах, на концах креста - четыре звезды, в центре - польский орел с короной. На краях надпись «Pro lege et Patria x Pro fide et Maria». Похожее изделие – золотое украшение сабли с инкрустированным золотом овальным сердоликом с аналогичными изображениями и надписями - описано в 1903 г. Францишеком Пуласким. Ни происхождение, ни дальнейшая судьба этого украшения неизвестны. Как и известнейший исследователь барской конфедерации В.Конопчиньский, К.Пшибось считает перечисленные предметы просто знаками принадлежности к конфедерации, а не наградами¹⁵.

Со своей стороны мы можем пополнить этот список изображением медальона на портрете Францишки Ксаверии Потоцкой (портрет находится в коллекции Олесского замка, филиала Львовской картинной галереи). На груди у дамы – медальон в виде белого мальтийского креста, заключенного в черный круг. По кругу - надпись белыми буквами: «Pro lege et patria Pro fide et Maria» (рис.6).

Конечное же, нам было бы приятно считать, что перстень из коллекции музея является одной из уникальных реликвий Барской кон-

федерации. Поэтому важно было подробнее узнать о происхождении перстня. Однако, к сожалению, неизвестно, каким образом перстень попал в коллекцию Львовского исторического музея. Как удалось выяснить, в довоенной инвентарной книге I-IV Исторического музея города Львова (сейчас – Львовский исторический музей, сокр. ЛИМ) он описан, без указания происхождения: «перстень золотой с сердоликом, на котором надпись PRO LEGE ET PATRIA - PRO FIDE ET MARIA»¹⁶. Никаких дополнительных сведений, кроме даты – XVIII век, запись не содержит. Но, благодаря помощи хранителя фондов драгоценных металлов ЛИМа Ольги Ивановны Перелыгиной, удалось узнать, что перстень с такой же надписью, также без указания происхождения, но более детально, описан в инвентаре Национального музея им. короля Яна Собесского (с указанием размеров, веса, формы щитка и использования цветного золота)¹⁷. Там же дается ссылка на книгу Францишека Яворского «Исторические польские перстни». Поскольку эти два музея были объединены в мае 1940 г. (на их основе создан Львовский государственный исторический музей)¹⁸, то не совсем понятно, описан ли каким-то непостижимым образом один и тот же предмет в инвентарях разных музеев или же существовало два идентичных, по крайней мере, по надписи, перстня.

По мнению Ф.Яворского, львовского историка и архивиста, перстень из коллекции Музея им. короля Яна Собесского мог быть почетным даром одному из сановников Барской конфедерации, а надпись на нем, идентичная надписям на известных автору конфедератских крестах, является антитезой девизу ордена Белого орла¹⁹.

Очевидно, именно этот перстень стал экспонатом Музея исторических драгоценностей Украины (совпадают как форма, так и размеры). Однако некоторые факты заставляют сомневаться в подлинности нашего перстня как изделия времен Барской конфедерации. Следует отметить, что все изображения на известных барских памятниках связаны с христианством – прежде всего крест, образ Ченстоховской Божьей Матери, страсти Христовы. Барская конфедерация, как уже отмечалось, была глубоко религиозным движением. По свидетельствам современников, Иосиф Пулавский носил на себе множество образков и реликвий²⁰, и не случайно польские историки отмечают «религиозный, сакральный, миссийный, даже фанатичный»²¹ характер конфедерации. Но ни одного религиозного символа нет на перстне, даже надпись «За веру и Марию» нанесена на внутренней стороне камня.

Немаловажно также несоответствие достоинств перстня как произведения ювелирного искусства так называемой «патриотической бижутерии», порожденной конфедерацией. Так, авторы отмечают небрежность надписи на кресте, упоминаемом в 1841 году, и кресте, описанном у Глогера (возможно, том же). Тем не менее, надпись на нашем перстне весьма тщательно выполнена.

Особый интерес вызывают дубовые ветки с желудями, изготовленные из разноцветного золота. Техника эта использовалась в XVIII веке французскими мастерами-златокузнецами, особенно в декоре драгоценных табакерок. Мода на многоцветье существовала и в 20-е – 30-е годы XIX века, и подобные изделия (перстни, браслеты, пояса) находятся, например, в музеях Московского Кремля²². Многие изделия знаменитой фирмы Фаберже, выполненные на рубеже XIX – XX-го столетий, декорированы цветным золотом²³. Очевидно, что ювелир, украсивший подобным образом наш перстень, был мастером высокой квалификации.

Что касается самого изображения растения, то оно, без сомнения, символично. Ствол, ветви, листья, желуды — все части этого растения используются в геральдике и эмблематике. У древних греков дуб был посвящен Зевсу Громовержцу, ветвями дуба украшались его храмы, поэтому дуб считался *эмблемой* силы, мощи, мужества и доблести. Священным считался дуб у славян, балтов и германцев. В эпоху романтизма, в начале XIX, века возрождаются эмблемы, связанные с дубом, а рост национального самосознания приводит к тому, что в такой символике начинает выражаться национальная традиция. Как эмблема доблести и мужества дуб (дубовый лист, дубовая ветвь, дубовый *венки* или *гирлянда*) используется в военной форме и воинских знаках — орденах, медалях, знаках отличия. Дуб с желудями считается эмблемой зрелой, полной силы, дуб без желудей — эмблемой юной доблести²⁴.

Изображение дубовых ветвей, листьев присуще эмблематике польского восстания 1831 г., особое символическое значение имеет это дерево для Мицкевича и Словацкого, творцов национально-революционной легенды, воспевших Барскую конфедерацию. Все это позволяет предположить, что перстень с подобным декором мог быть выполнен после 1830-го года.

О.И.Перелыгина отмечала, что старейшие музеи Украины и частные коллекции, которые пополнили потом музеи, начали формироваться в последней четверти XIX – начале XX-го вв., когда на антикварном рынке

в огромном количестве появились подделки под старину, часть которых со временем осела в музейных собраниях. Так случилось, например, с обширной коллекцией Владислава Лозинского, которая после смерти коллекционера была передана в львовские музеи, – оказалось, в этом собрании было немало фальсификатов²⁵. Следует сказать, что отнюдь не все вызывающие сомнения памятники исследованы, и нет уверенности, что предмет, кажущийся аналогом, не является подделкой. Не странно ли то, например, что крест Казимира Пулавского, дважды описанный как латунный, вдруг оказался золотым? Впрочем, кажется, в Польше не подвергается сомнению подлинность барских «реликвий».

Учитывая, что такой перстень должен был бы быть весьма значимой семейной реликвией (тем более, если идет речь о его принадлежности одному из вождей конфедерации), весьма странным представляется то, что музеям ничего не было известно о его прежних владельцах, тем более что в отношении других музейных предметов в инвентарных книгах часто указывается, у кого они были приобретены или кем переданы в дар. Но можно было бы предположить, что перстень является мемориальным, и был заказан в память об определенных исторических событиях или о героическом предке. Нельзя, конечно, исключить и сознательной фальсификации, вызванной исторической конъюнктурой и спросом на изделия, связанные с национально-освободительным движением. Так или иначе, перстень выполнен замечательным мастером, обладает высокой художественно ценностью и, несомненно, является подлинным произведением ювелирного искусства.

Литература

¹ Всеволодов И.В. Беседы о фалеристике (Из истории наградных систем). – М., 1990. – С.162.; *Ordery w Polsce / Е.К. // Tygodnik literacki literaturze, sztukom pięknym i krytyce poświęcony.* – 1841. – №22. – Poznań. – С.178-180.

² *Austrian Orders, Decoration and Medals of the Napoleonic Period* by Stephen Herold / <http://www.antiquesatoz.com/napoleon/ausnapms.htm>.

³ *Latin Vulgate Bible, 2nd Book of Machabees/chapter13.10* / <http://www.drbo.org/lvb/chapter/46013.htm>

⁴ Вторая Книга Маккавейская13.10 // Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета. – М., 1990. – С.950.

⁵ *Ordery w Polsce / Е.К. // Tygodnik literacki literaturze, sztukom pięknym i krytyce poświęcony.* – 1841. – №25. – Poznań. – С.203-205.

⁶ Gloger Z. *Encyklopedia staropolska ilustrowana.* – Warszawa., 1985. – Т.3. – С.304.

⁷ Соловьев С.М. История падения Польши. Восточный вопрос. – М., 2003. – С.22-25.

- ⁸ Камінський Сулима А. Історія Речі Посполитої як історія багатьох народів, 1505 – 1795. – К., 2011. – С. 213.
- ⁹ Соловьев С. М. История падения Польши... – С. 63.; Камінський Сулима А. Історія Речі Посполитої... – С. 214.
- ¹⁰ Polska, jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej. – Warszawa., 1928. – Т. 2. – С. 238.
- ¹¹ Иваницкий С. Ф. Первый период Барской конфедерации // Ленинградский государственный педагогический институт им. А. И. Герцена. Ученые записки. Л., 1941. – Т. XLV. – С. 248–251.
- ¹² Яковенко Н. Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України. – К., 2006. – С. 487–488.
- ¹³ Иваницкий С. Ф. Первый период... – С. 254–259.
- ¹⁴ Chodźko L. Żywot Kazimirza na Pulaziu Pułaskiego: starosty zezulenieckiego, marszałka konfederacji Łomżyńskiej, regimentarza Mało-Polskiego, Jenerała w wojsku Amerykańskiem (1748 – 1779). – Lwów., 1869. – С. 71–80.
- ¹⁵ Przyboś K. Zagadka tzw. orderu konfederatów barskich Kazimierza Pułaskiego // http://www.almanachmuszyn.pl/spisy/1995/AM1995_03.
- ¹⁶ Архів Львівського історичного музею. – Inwentarz I – IV Muzeum Historycznego miasta Lwowa. – № 244.
- ¹⁷ Архів Львівського історичного музею. – Inwentarz pierścieni. Muzeum Narodowe im. króla Jana III. – № 14.
- ¹⁸ Крутоус А. Сторінки з минулого (1939 – 1990) Львівського історичного музею // Наукові записки. Львівський історичний музей. – Львів., 2000. – Вип. IX. – С. 5.
- ¹⁹ Jaworski F. Pierścienie historyczne polskie. – Lwów., 1912. – С. 19–20.
- ²⁰ Polska, jej dzieje i kultura ... – С. 238.
- ²¹ Камінський Сулима А. Історія Речі Посполитої... – С. 214.
- ²² Коварская С. Я., Горбатова И. В. Ювелирные украшения и табакерки. – М., 2008. – С. 44.
- ²³ Буф Дж. Фаберже. – М., 1998. – С. 137.
- ²⁴ Похлебкин В. В. Международная символика и эмблематика. – М., 1989. – С. 121.
- ²⁵ Перелигіна О. Фальсифікат у музейній збірці: проблема оцінки та використання // Музейні читання. Мат. наук. конф. «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». – Київ, МІКУ, 12–14 листопада, 2007 р. – К., 2008. – С. 244.



Рис. 1.
Перстень ДМ-7515.



Рис.2.
Перстень ДМ-7515.Щиток.



Рис.3.
Перстень ДМ-7515.Щиток, внутренняя сторона.



Рис.4.
Казимир Пулавский. Музей им.Казимира Пулавского в Варце.

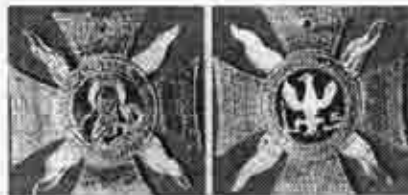


Рис.5а.

Крест Казимира Пулавского. Арсенал Санктуария Пресвятой Девы Марии Ясногорской в Ченстохове.



Рис.5б.

Крест Казимира Пулавского. Прорисовка К.Пшибося.



Рис.6.

Портрет Францишки Ксаверии Потоцкой. XVIII в.,
нензв.художник. Олесский замок.

Палатная С.Г.

«Святой отче Иоасафе, моли Бога о нас»

В фондах Музея исторических драгоценностей Украины находится на хранении иконка ДМ-7648 с поясным изображением Иоасафа Белгородского, представителя знатного рода Горленко (рис.1)¹. Иконку музей получил по акту от 15.03.1965 г. из Крымского краеведческого музея (теперь – Крымский республиканский краеведческий музей, КРКМ).

Размер экспоната: Н – 150 мм, L – 110 мм, размер медальона: Н – 68 мм, L – 55 мм, вес – 69,2 г.

Портретное изображение выполнено на перламутре масляными красками в нач. XX в. неизвестным мастером. Данная живописная миниатюра – высокохудожественное произведение. Изображение покрыто тонким слоем лака. Овальный медальон окантован гладким позолоченным ободком и вставлен в прямоугольную оправу. Лицевая сторона оправы украшена разноцветным орнаментом, в котором преобладают лазурные и бирюзовые оттенки. Узор выполнен на гильошированном фоне в технике эмали по скани. По контуру оправы окантована профилированной позолоченной рамкой. Сверху, в центре, припаяна «балясина» со сквозным отверстием, в которую вставлена круглая петля для подвешивания. Обратная сторона иконки обтянута темной тканью. На нижнем торце рамки расположены клейма: в квадратном щитке «Д.Г.» – именной мастера серебряных дел Горбунова Дмитрия Андреевича, владельца мастерской (1883-1908 гг.)² по ул. Святосвятская в Москве (рис.2); женская голова в кокошнике, повернутая вправо и цифра 84 (вписанные в овал) – клеймо окружного пробирного управления города Москвы 1899-1908 гг.

Клейма подтверждают, что рамка изготовлена не позднее 1908 г. Работы Горбунова находятся в ГИМе и частных коллекциях. В серебряной кладовой Музея Религии (Санкт-Петербург) есть икона на перламутре «Успение Богородицы» (рис.3). Оклад иконы серебряный с эмалью по скани. Оправу изготовил в нач. XX века известный ювелир Д. Горбунов. Некоторые элементы сканного узора (розетки, завитки) подобны рисунку на иконке из Музея драгоценностей.

В настоящее время российский дом «Гелеос»³ выставил на аукцион икону на перламутровой пластине «Богоматерь Иверская» кон. XIX в. (Н-75мм, L-55) (рис.4). Иконка вставлена в оправу со сканной эмалью, на ее боковой части клейма: Д.Горбунова и клеймо окружного управления Москвы в форме лопатки 1908-1926 гг.

Основой для живописного портрета И. Белгородского является перламутровая пластина. Перламутр – это внутренний слой известковой раковины моллюсков, который обладает редким блеском и всевозможными переливами. Его использовали для украшения предметов с незапамятных времен. Структура перламутровой раковины хрупкая и может расслаиваться при обжиге, но под воздействием определенных температур приобретает необходимую форму⁴.

В России уже с начала XIX века перламутр использовали как основу наряду с другими материалами (кость, картон, металл) для написания живописных миниатюр, которые были очень популярны. Миниатюрный портрет⁵ – декоративный предмет, очень удобен в быту, мысленно соединял с близким человеком и по сути своей выполнял роль фотографии. Его обрамляли рамкой и хранили как память.

Немногие художники использовали перламутровую пластину как основной фон для живописного изображения. От живописца на перламутре требовалось большое терпение, т.к. принцип нанесения рисунка сложен и трудоемок. Работа исключала «подмалевок» и производилась мягкими кистями лессировочными красками в один-два сеанса. Художники писали на перламутре не только светские портреты, но и иконки. Перламутр, как материал, очень удачно подходил для написания икон, которые отображали душевную чистоту и сияли разноцветными переливами. Иконы обрамляли декоративными оправами.

Живописные изображения на перламутре очень нежные и требуют бережного отношения, поэтому, учитывая их давность написания, неудивительно, что сохранились единицы. Рассматриваемая икона может служить образцом такой сложной и утонченной работы.

На представленной иконке – поясной портрет Иоасафа Белгородского (Горленко) в епископских одеждах с крестом и панагией на груди. В правой руке он держит благословенный крест, в левой – посох. Навершие посоха украшают змеиные головки. Длинные седые волосы Иоасафа обрамляют худощавое, продолговатое лицо с усами и негустой бородкой. Тонко прописанные брови подчеркивают пристальный взгляд миндалевидных глаз. Выражение лица благородное и целеустремленное. Портрет выполнен в мягкой цветовой гамме. Широкий желто-розоватый омофор накрывает саккос бирюзового цвета, который сливается с размытым голубоватым фоном миниатюры. Перламутровое сияние за спиной епископа создает эффект света, исходящего от святого. Над головой епископа – нимб и соответствующая надпись прописными церковно-славянскими буквами: С. Иоасаф. Е.Бъл. Наличие нимба над головой – признак святости человека за его земной подвиг, поэтому можно предположить, что икона написана не ранее 1911 г. (год причисления Иоасафа к святым) и вставлена в рамку, изготовленную в 1908 г.

Древний род Горленко происходил из казацкой знати, переселенцев из Угорской Руси в Запорожскую Сечь. Род получил в XVII в. права

русского дворянства и записан в VI часть родословной-книги Черниговской губернии: «Прилуцкий полковник Лазарь Горленко, по грамоте Государя Царя и Великого Князя Алексея Михайловича, в 1666 году за храбрость, мужество и верность, пожалован в дворяне...»⁶.

Горленко Дмитрий Лазаревич (сын Лазаря Горленко) – Прилуцкий полковник (1692-1708 гг.), наказной гетман (1705 г.), служил у гетмана Мазепы. Дмитрий Лазаревич был влиятельным доверенным гетмана и оставался ему верным до поражения 1709 г. Петр I наказал его за верность Мазепе очень жестоко. Царь конфисковал у Д.Горленко все владения, а сам полковник был предан анафеме. Ожидая, что царь сменит гнев на милость, Дмитрий Лазаревич «пересиживал» в Бендерах и в Константинополе. В 1714 г. вернулся в Украину, но был отозван в Москву, где пробыл в ссылке (без права выезда) до 1731 г. Полковник Горленко был основателем и меценатом православных святынь. В 1697 г. он выделил часть денег на постройку деревянной церкви Пресвятой Богородицы в Прилуках, в Свято-Троицком Пустынно-Густынской монастыре, недалеко от Прилук, на его средства построены церкви св.Петра и Павла и св.Николая, колокольня, возведены каменные стены вокруг обители. В центре Густынского монастыря, под соборным храмом Святой Троицы, находится склеп - усыпальница рода Горленко.

Сын Дмитрия Горленко – Андрей Дмитриевич был бунчуковым товарищем миргородского полковника Данилы Апостола (гетман 1727-1734 гг.). В 1700 г. Андрей женился на дочери Апостола – Марии Даниловне⁷.

В 1705 году, 8 сентября, в день Рождества Пресвятой Богородицы, в семье Горленко Андрея Дмитриевича и Марии Даниловны, в г. Прилуки Полтавской губернии появился первенец. При Святом крещении младенец был наречен Иоакимом, в честь родителя Богородицы. Пречистая Владычица Иоакиму (будущему святителю Иоасафу) всегда была покровительницей.

В 1708 г. Горленко Андрей вместе с отцом служил у Мазепы⁸, а в 1711 г. их заподозрили в тайной переписке, когда Дмитрий Лазаревич «пересиживал» в Константинополе. Андрея отправили в Москву, где он пробыл до 1715 г.

Однажды Андрею Дмитриевичу было видение: над горизонтом при заходе солнца он увидел Богородицу с Ангелом, перед ними на коленях молился его сын. При словах Пресвятой: «Довлеет Мне молитва твоя»,

ангел облачил Иоакима в архиерейскую мантию. Таким образом, отец узнал предназначение сына. Родители Иоакима отличались искренним благочестием. Семья Горленко часто посещала Густынскую обитель⁹. Здесь в детской душе их сына зарождалась большая любовь к Богу, формировалось представление о монашеской жизни.

На восьмом году жизни Иоакима отправили учиться в Киевскую академию, которая была главным оплотом православия и единственным высшим учебным заведением на юге России. Особый уклад жизни в академии воздействовал на духовное развитие студента. Там Иоаким возлюбил монашество и стал себя готовить к послушанию. Со временем решение отречься от мирской жизни окончательно укрепилось. 27 октября 1725 года он тайно принял рясофор в Киево-Межигорском монастыре, где стал иноком **Иларионом**, а в 1727 г. в Киево-Братском монастыре принял великое пострижение в схиму с именем **Иоасаф**. В последующие годы, будучи уже иеродиаконом, а затем иеромонахом (с 1734 г.), нес послушание учителем и экзаменатором в Киевской академии. Иоасаф отличался смирением, трудолюбием и образованностью. Заметив высокие духовные дарования и деловые качества иеромонаха Иоасафа, в 1737 г. его назначили настоятелем Мгарского Лубенского монастыря¹⁰. В те годы Лубенская обитель была разрушена после пожара, и перед молодым игуменом стояла сложная задача. Иоасаф оказался заботливым настоятелем, вел строгую подвижническую жизнь, проявлял усердие и справедливость. Своим небесным покровителем св. Иоасаф считал Константинопольского патриарха Афанасия, нетленно почивавшего в Лубенской обители. Этот святой неоднократно являлся в видениях игумену, благословляя его на добрые дела и правильные решения.

В 1742 г. Иоасаф отправился с прошением в Петербург, чтобы изыскать средства на восстановление Мгарского монастыря. Императрица Елизавета Петровна пожертвовала 2000 рублей и при этом обратила внимание на неутомимого монаха, заботливого настоятеля, душою болящего за обитель, вверенную ему.

В 1745 г. по решению Святейшего Синода и указу Императорского Величества игумен Иоасаф был возведен в сан архимандрита и назначен заместником Свято-Троицкой Сергиевой Лавры. В 1748 г. в Петропавловском соборе Санкт-Петербурга архимандрит Иоасаф хиротонисан в епископа Белгородского.

В середине XVIII в. Белгородская епархия отличалась крайней бедностью. Несмотря на слабое здоровья, Иоасаф самоотверженно, с глубоким смирением нес архипастырское служение, уделял большое внимание образованию духовенства, строго следил за благочестием и порядком. Он особенно отличался строгостью, милосердием, пользовался уважением, помогал бедным людям. Вся его жизнь была посвящена непрестанному служению Богу. «Только лестница о двух степенях нам предлежит – это любовь к Богу и родственная к ближнему», – не утомимо повторял архимандрит. Незадолго до своей кончины Иоасаф отправился в Киевскую епархию, а потом в родной город Прилуки для свидания с родителями. Он просил прощение у служителей паствы и родных, предсказывал, что живым его более не увидят.

30 лет подвижник Иоасаф достойно нес монашеский подвиг, пользовался благоговейным уважением паствы и получил от Бога дар духовного видения и прозрения.

Иоасаф написал две проповеди, автобиографический труд «Путешествие в мир грешника Иоасафа, игумена Мгарского», поэму «Брань честных семи добродетелей с семью грехами смертными»¹¹.

Епископ Иоасаф преставился 10 декабря 1754 года¹². Его тело стояло открытым в Белгородском Свято-Троицком соборе более двух месяцев и не подвергалось тлению. В феврале 1755 г. гроб поставили в склеп.

Спустя некоторое время, близкие и почитатели Иоасафа стали говорить о чудесах и знамениях, совершающихся у его гроба. Зная святую жизнь архипастыря, духовные лица тайно открыли гроб, через два года после погребения. Несмотря на большую сырость в склепе, тело святителя и одежды были нетленны. Слух об этом быстро распространился, и к нетленным мощам потянулись немощные и просящие. Уже к концу XVIII в. паломничество достигло небывалых размеров. После молитв перед гробницей святителя многие получали исцеление от болезней. В течение полутора веков нетленные мощи Иоасафа хранились в Троицком соборе в городе Белгороде.

В 1908 г., на основании представленных свидетельств о чудесах и исцелениях у гроба Иоасафа, Св.Синод принял и удовлетворил прошение от духовенства и мирян о канонизации мощей¹³.

В историческом описании Киево-Печерской лавры упоминается об этом важном событии: «...Высшую и безмерную славу Киевской духовной Академии составляет то, что она воспитала уже несколько святых уче-

никовъ, которые являются молитвенниками предъ престоломъ Божиимъ за свою духовную мать, за Кіевъ и за весь православно-христіанскій міръ. Вот имена Кіево-братскихъ молитвенниковъ-святителей:

- 1) Св. Феодосій Углицкій, архіепископ Черниговскій (ум.1696 г.)
- 2) Св. Дмитрій Туптало, митрополит Ростовскій (ум.1709 г.)
- 3) Св. Иннокентій Кульчицкій, епископ Иркутскій (1731 г.)
- 4) Св.Иоасаф Горленко, епископъ Белгородскій (ум.1754 г.), который 10 декабря 1910 года причисленъ къ лику святыхъ и торжественное прославление котораго имѣеть совершиться въ начале сентября текущаго 1911 года.»¹⁴.

4 сентября 1911 года епископ Белгородскій и Обоянскій Иоасаф был прославлен Православной церковью и торжественно причисленъ к лику святыхъ.

В начале XX в. почитателями святого Иоасафа, под Петербургом была построена церковь в честь Святителя. При церкви возникло Михайловское Иоасафовское братство, которое было закрыто в советское время. В 90-е годы XX века общество Святого Иоасафа было восстановлено и действует до наших дней в Петербурге.

В 1920 г., исполняя постановление Народного комиссариата юстиции «О ликвидации мощей», гробница с мощами Иоасафа была вскрыта под руководством специальной комиссии. Его мощи были извлечены и без одежд, с ножевыми ранами на груди, обстриженными волосами на голове были отправлены в Москву, в музей Наркомздрава, затем перенесены в антирелигиозный музей, где они служили образцом мумификации.

В конце 1930-х гг. Иоасафа перевезли в Ленинград и поместили в экспозицию Музея истории религии и атеизма (Казанский собор). Сотрудники музея, зная об отношении безбожной власти к православному святому, многие годы тайно хранили его мощи в запасниках собора. Только в 1991 г. их торжественно перенесли в Преображенский кафедральный собор города Белгорода, где они находятся в настоящее время.

В 2011 г. православная Церковь отмечала 100-летие со дня прославления в сонме святых св. Иоасафа – епископа Белгородского, известного церковного деятеля, писателя, первого архимандрита Спасо-Преображенского Мгарского монастыря. К этому событию на родине святого был открыт памятник святителю.

Тысячи православных из Белгородчины, Полтавщины, Черниговщины устремились на празднование. Почитание чудотворца Иоасафа не

угасает и наши дни. В память святого в Белгороде ежегодно проводят научно-богословскую конференцию «Иоасафовские чтения».

В заключение следует отметить, что сегодня немногие мастера портретной миниатюры возвращаются к такой утонченной технике, как живопись на перламутре. Они восстанавливают старые методы: используют современные краски и технологии. Их работы имеют вид антикварных вещей и вызывают восхищение.

В музейных коллекциях Украины и России сохранилось немного живописных произведений на перламутре XIX века. Икона с изображением Святого Иоасафа Белгородского — единственный такого рода экспонат в Музее драгоценностей. Она является не только прекрасным образцом живописной миниатюры на перламутре, но и уникальным сакральным предметом, который займет достойное место в экспозиции «Памятники российского ювелирного искусства на Украине XVI-XX вв.» МИДУ.

Литература

¹ Модзалевский В.Л. Малороссийский родословник / Вадим Львович Модзалевский. — К., 1908. — Т.: А-Д. — С.303-327: Горленки.

² Иванов А.Н. Мастера золотого и серебряного дела в России (1600-1926). — М., 2002. — Т.1. — С.210.

³ WWW. Jeleos.ru.

⁴ Брокгауз Ф.А. Энциклопедический словарь / Ф.А.Брокгауз, И.А.Ефрон.. — Спб., 1893. — Т.45. — С.327: Перламутр.

⁵ Комелова Г.Н., Принцева Г.А. Портретная миниатюра в России XVII - нач. XX века из собрания Государственного Эрмитажа. Художник РСФСР. — Л., 1986.

⁶ Общий Гербовник дворянских дворов Всероссийской империи. — Спб., 1836-1840. — Ч.5. — С.107.

⁷ Модзалевский В.Л. Малороссийский родословник ... — С.307: Горленки.

⁸ Павленко С.О. Оточення гетьмана Мазепи: соратники та прибічники. — К., 2004. — С.46.

⁹ Клименко В.Я. Православные монастыри Украины и их святыни (исторический очерк). — К., 2008. — С.107.

¹⁰ Лебедев А. Белгородские архиереи и среда их архипастырской деятельности. — Х., 1902. — С.79 — 115.

¹¹ Квитка Г. Краткое описание жизни преосвященника Иоасафа Горленко. — К., 1836.

¹² Русский библиографический словарь / А.А. Половцов. — Спб., 1897. — Т.8. — С.289.

¹³ Православная богословская энциклопедия / ред.Н.Н.Глубоковского. — Спб., 1906. — Т.7. — С.179

¹⁴ Титов Ф. Краткое историческое описание Киево- Печерской Лавры и других святынь и достопримечательностей города Киева. — К., 1911. — С.149.



Рис.1.

Икона с изображением Иосафа Белгородского из Музея исторических драгоценностей (ДМ -7648).



Рис.2.

Торец рамки иконы с клеймом мастера Д.А.Горленко.



Рис.3.

Икона на перламутре «Успение Богородицы» (Музей религии в Санкт-Петербурге)



Рис.4.

Икона «Богоматерь Иверская» (Российский дом «Гелеос»)

Металеві хрести з фініфтями XVIII – XIX ст. роботи російських майстрів із зібрання НМІУ

У НМІУ зберігаються три хрести-дробниці, декоровані у техніці розписної емалі – фініфті¹ з сюжетом «Розп'яття».

Техніку надглазурного розпису вогнетривкими фарбами по білому тлу, що нагадує розпис фарфору, винайшов у XVII ст. французький ювелір Жан Тутен. У Росії «гаряча емаль» з'явилась у першій половині XVIII ст.

Наявність аббревіатур «ІНЦІ» («Ісус Назорей Цар Іудейський»²) дозволяє визначити ці хрести як культові речі, пов'язані з Російською православною церквою. Проте зображення не трьох, а чотирьох цвяхів (по одному для кожної долоні і ступні) характерно для іконографії старообрядців. Чимало «старовірів» проживало у Ростові Великому, який з середини XVIII ст. був одним з найбільших у Російській імперії центрів виготовлення виробів з фініфтю. Тому можна припустити ростовське походження всіх трьох дробниць, виготовлених, крім того, у старообрядницьких ливарних майстернях.

Техніка фініфті передбачає нанесення на поверхню ювелірного виробу (виготовленого з золота, срібла або міді) міцного емалевого покриття білого кольору, що закріплюється випалом. Для запобігання деформації металевієї пластини під час повторного випалу (що здійснюється після розпису виробу) її зворотній бік вкривається «контремаллю». Розрізняються прозорі, напівпрозорі («опалові») та непрозорі скляні емалі. Прозорість або «глухість» залежить від присутності окису свинцю або олова.

Надглазурний розпис по емалі робиться вогнетривкими фарбами на основі ефірних олій, виготовленими на основі окислів (солей) металів. Спочатку тонким пензлем наводиться контур майбутнього малюнка, потім – основні кольори. Після цього мідна пластинка випалюється у муфельній печі при t° 700–800°. При цьому розплавлені фарби набувають свого кольору і скляного блиску. Після охолодження пластини живописець вдруге її розписує, малюючи деталі, півтони і світлотіні. Після другого випалу і охолодження малюнок завершується і втретє випалюється. Для створення складної багатоколірної мініатюри іноді треба 4-7 «прописок» і випалів.

Поряд з фініфтями на золоті (якими славились московські ювеліри), майстри російських провінційних центрів (Великого Устюга, Соль-Вичегодська, Углича, Ростова Великого) використовували легкоплавкі метали (срібло, мідь) та спрощували технологію, не наносячи «контремалі» та насічки для кращого з'єднання металу з емалевим шаром. Такі більш дешеві (і не дуже якісні вироби у значних кількостях реалізовувались на загальноросійському ринку.

Очевидно, взірцями саме такої недорогої продукції є три означені вище хрести, невисока якість емалевого покриття яких, певно, стала причиною його розтріскування і відпадання від металевісної основи. Про недостатньо високий рівень виготовлення свідчить і обмежена кольорова палітра розписів і недосконалий малюнок, в одному випадку майже примітивний.

Лише хрест **Мт – 332** можна вважати роботою професійного живописця. Згідно із записом № 10082 до Інвентарної книги Всеукраїнського історичного музею ім. Тараса Шевченка (1924–1934 рр.), його передала Комісія по вилученню культурних цінностей (рис. 1).

Цей хрест-дробниця оправлений у металевий «ковчежець», має розміри 10,5 x 7,7 см, походить з Києво-Печерської лаври і, можливо, є деталлю книжкового окладу. На звороті хреста угорі та унизу – два кріплення для монтування дробниці до основи.

Тіло, на якому зображено постать Ісуса Христа, бузкового кольору. Її контури наведені брунатною лінією. Малюнок виконано досить професійно, людське тіло зображено анатомічно вірно, світлотінь зазначена тонкою штриховкою. Оголені руки, ноги і торс пофарбовані у відтінки світло-брунатного кольору. Драпіровка пов'язки на стегнах зазначена мазками білої фарби та відтінками бузкового кольору. Над головою Ісуса Христа намальовано сувій, прибитий цвяхом, з аббревіатурою «ІНЦІ». У колористиці малюнка присутня малинова фарба – нею зображені бризки крові, що витікають з пробитих цвяхами долонь і ніг Ісуса Христа.

Дробниця **Мт – 466** має розміри 9,5 x 7,0 см. Вона у формі «латинського хреста», оправленого у «ковчежець» з зубчастим краєм. На звороті збереглися штирі для кріплення до основи.

У 1909 р. цю дробницю придбав Київський художньо-промисловий і науковий музей, про що свідчить запис № 540 у Інвентарній книзі 1899–1924 рр. Історичного відділу музею: «Финифтяный крест 18 века в медной оправе. На нем изображено Распятие (4 гвоздя). Руки Христа сложены в двуперстие. Надпись «ІНЦІ».

Від попереднього взірця цей хрест відрізняється колористичною палітрою і невисокою якістю малюнку: розпис виконано блакитною, зеленою, чорною та брунатою фарбами по біло-блакитному тлу. Світлотінь передана тонкою рідкою штриховкою.

Контури постаті Ісуса, виконані досить примітивно, наведені брунатою фарбою. Кожна його ступня прибита окремим цвяхом, що є особливістю старообрядницької іконографії, як і двуперсний благословляючий жест. Оголені руки, ноги, торс та обличчя Ісуса забарвлені у білий колір, драпіровки стегенної пов'язки передані мазками білої та блакитної фарби. Дерев'яний хрест пофарбовано у відтінки брунатного кольору.

Шляхи надходження до музею хреста-дробниці **Мт – 473** розміром 8,7 x 6,3 см з'ясувати не вдалося. Він має форму «латинського хреста», оправленого у «ковчежець»; на звороті – сліди втрачених штирів.

За якістю виконання рисунок хреста гірший за Мт – 332, проте кращий за Мт – 466. Художник, що його розписував, мав певні живописні навички, проте йому бракувало майстерності автора хреста Мт – 332. Подібною є палітра кольорів хрестів Мт – 332 та Мт – 473: брунатна, малинова та бузкова фарби. Водночас нема блакитної і зеленої фарб, присутніх у розписах хреста Мт – 466. Можливо, хрести Мт – 332 та Мт – 473 є продукцією однієї майстерні, проте роботами різних майстрів. Хрест Мт – 466, певно, є роботою народного майстра-самоука.

Тло малюнка дробниці брунато-оливе. Контури наведені темно-бузковою фарбою, світлотінь передана тонкою штриховкою. Оголені руки, ноги і торс блідо-бузкового кольору, драпіровка стегенної пов'язки передана мазками білої та темно-бузкової фарби. Малинова фарба використана для зображення бризок крові, що витікають з пробитих долонь, ніг і з-під серця Ісуса.

Можна припустити, що всі три дробниці виготовлені майстрами Ростова Великого приблизно у другій половині XVIII–XIX ст.

За визначенням мистецтвознавців, ростовські емалеві мініатюри за композицією, малюнком, манерою письма, більше подібні до творів іконопису та церковних фресок, аніж станкового живопису. Ці камерні зображення вирізняються мінімумом деталей. Проте мистецтво ростовської фініфті так і не оформилось у єдиний художній напрям і продукція кожної майстерні мала свої особливості та характерні риси. Поряд з роботами талановитих майстрів, які підписували власні твори, існувало чимало ремісників-кустарів, що виготовляли продукцію посередньої художньої якості.

Для ростовських фініфтей характерні видовжені пропорції фігур та моделювання драпіровок тканин великими круглими складками. Світлотіні передавали за допомогою архаїчних прийомів іконопису – широких мазків білил. Тло малюнку не лишали білим, а забарвлювали у синій, брунатний та інші кольори. Контури наводились різкими чорними і темно-брунатними лініями.

Більшість цих ознак ростовської мініатюри присутні у малюнку фініфтяних хрестів з НМІУ.

Датування подібних виробів провінційних майстрів є дискусійним, адже протягом усього періоду існування ростовського емальєрства на нього майже не впливали модні тенденції. Коли живописці Москви чи Петербургу робили фініфти у стилі «класицизму», їхні ростовські колеги продовжували застосовувати «барокові» динамічну композицію малюнка та яскраві поєднання кольорів.

Академічні елементи у ростовській мініатюрі XIX ст. (прикладом яких є хрест Мт – 332) з'являються під впливом творчості кращих російських і закордонних майстрів.

У датуванні дробниць Мт – 332 та Мт – 473 ми схиляємось до кінця XVIII – першої половини XIX ст. Ці хрести є роботами професійних майстрів. Натомість хрест Мт – 466, вірогідно, є продукцією сільських кустарів, твори яких заповнили російський ринок у другій половині XIX ст. Попит на популярні у Росії вироби з ростовськими фініфтями привів до нарощування їх виробництва з одночасною примітивізацією форм та сюжетною обмеженістю. Крім того, емальєри у той час змушені були конкурувати з дешевими імітаціями їхньої продукції – жерстяними виробами з переводними картинками – і нарощувати обсяги продукції за рахунок погіршення якості. Вироби з фініфтями продавались на великому Ростовському ярмарку, звідки потрапляли до Москви, Поволжя, Російської Півночі та інших куточків імперії. Саме так хрести, представлені у зібранні НМІУ, могли опинитись і в київських церквах.

Примітки

¹ «Емаль» – з франц. *email*. У Росії її здавна називали «фініфть» – з грецької «змішувати».

² Такий напис, згідно з текстами усіх чотирьох Євангелій, Понтій Пілат наказав розмістити на табличці, прибитій на хресті над головою розп'ятого Ісуса Христа. Після розколу російської церкви у XVII ст., спричиненого реформою патріарха Никона, частина «старообрядців» – «безпопівці», не визнали «Пілатового писання». Проте прихильники «попівської течії» у старообрядництві, як і російська офіційна церква, визнали аббревіатуру «ІНЦІ» і зображували його на своїх культових предметах.



Рис.1.

Хрест (Мт-332) із Всеукраїнського історичного музею ім. Т.Г.Шевченка.



Рис.2.

Дробниця (Мт-466) у формі «латинського хреста».



Рис.3.

Хрест-дробниця (Мт- 473) у формі «латинського хреста»,
оправленого у ковчежень.

Українські стаціонарні хрести XVI-XVII ст.: питання генези

Серед збережених творів українського золотарства трапляються хрести – часом дуже великі за розміром срібні карбовані або ж прикрашені гравірованими зображеннями на сидесі. В цілому їх небагато, і вони упродовж минулого століття поступово майже вийшли з ужитку. Проте свого часу були окрасою престолів; для виготовлення цих витворів залучали найкращих майстрів. Описи церковного начиння містять чимало цікавих відомостей, проте насамперед варто визначити час і причини походження таких христів, тим більше, що, здається, дослідники не приділяли належної уваги такому матеріалу.

Жива церковна традиція в Україні за грецьким звичаєм передбачає наявність за престолом поставленого хреста на зразок того, що ним було за Костянтина Великого прикрашено голгофську скелю¹. Цей звичай пізніше мав різні інтерпретації у християнському світі: в Грузії з'являється посеред церкви на постаменті дерев'яний хрест 2-3 м заввишки², а на Заході набуває поширення розташований вгорі великий тріумфальний хрест, часом у вигляді скульптурної композиції³. В Давній Русі за престольний хрест був розташований поміж східними стовпчиками ківорію⁴, а за своїм типом належав до процесійного⁵.

Деякі латинські рукописи містять зображення устаткування престолу; вони цікаві тим, що там зображений лише процесійний хрест⁶. Стаціонарний хрест зафіксований на престолі у мініатюрі флорентійського рукопису 1369 р., а пізніше – в деревориті лейпцігського видання⁷. За цей період стаціонарні вівтарні хрести на Заході набули поширення, хоча простежити їх загальну еволюцію важко з причини спорадичності знахідок. Тому доводиться обмежитися деякими спостереженнями щодо типології та стилю. Це може допомогти зрозуміти, на яку мистецьку традицію мали орієнтуватися пізніші українські золотарі, а також їхні замовники, безперечно обізнані з європейськими взірцями, котрі імпонували естетичним смакам замовників.

Срібний, частково золочений хрест (висота – 49,0 см; ширина – 21,5 см) XV ст., виготовлений у Родезі, зберігає всі прикмети готичного стилю⁸. Типологічно він подекуди подібний до процесійних христів

XIII ст., поступаючись за розмірами. Цей варіант (рис.1) можна вважати архаїзуючим, хоча художні форми таки свідчать на користь доби Ренесансу. Варто зазначити, що, скажімо, у Кракові найбільш ранній стаціонарний хрест походить з першої половини XV ст.⁹. Він цікавий тим, що сприймається як один з можливих взірців для пізніших українських витворів. Однак розрізнити ці твори золотарства нескладно, адже вони віддзеркалюють різні іконографічні традиції, і тому рельєфні або гравіровані зображення також різні. Новий етап розвитку вітарного хреста другої половини XV ст. репрезентують твори німецьких майстрів. Одним з визначних зразків слід вважати виконаний близько 1465 р. (висота – 101,0 см) твір верхньореїнського походження в католицькій міській церкві св. Стефана в Карлсруе¹⁰ (рис.2). Це один з найяскравіших золотарських творів пізньої готики, вишуканий за виконанням, із застосуванням різних мистецьких технік, з чудовою пластичною характеристикою. До нього цілком подібний інший хрест (висота – 68,0 см), що відрізняється лише в деталях, виконаний близько 1480 р., в католицькій парафіяльній церкві Вюртенберга¹¹. Деяко іншого вигляду набуває витвір базельського майстра Георга Шонгауера (висота – 77,0 см), виконаний у 1487 р. в Поррентруї¹²(рис.3). Оформлення кінців хреста здійснено завдяки квадрифолійній формі з круглим медальйоном із зображенням євангеліста. Зникає характерна готична вибагливість, і постать розп'ятого Христа більш виразно сприймається на тлі легкого рослинного орнаменту. Простішим за формою є також седес. Проте означена тенденція не стає визначальною для вітарних хрестів всієї тогочасної Європи. Досить звернути увагу хоча б на польські золотарські витвори¹³. Серед них, зокрема, є пацифікал з дару кардинала Фридерика Ягеллончика, близько 1493-1503 рр., в Гнезно (рис.4). Чільна сторона хреста - з рельєфним Розп'яттям, оточеним гравірованими зображеннями, а зворотна суцільно заповнена пластично виразним, соковитим рослинним орнаментом. Окрім того, слід згадати золотий вітарний хрест (висота – 62,6 см) в скарбниці празького соборного храму св. Віта, виготовлений близько 1357 р., з використанням основи XIII ст. і більш ранніх камей, з седесом 1526 р.¹⁴(рис.5). Такі сполучення різних за походженням частин можна спостерігати також на українському ґрунті.

Поширення стаціонарних хрестів (здебільшого дерев'яних різьблених в золотарській оправі) на Балканах припадає переважно на XVII ст. Зокрема, про це свідчать твори, пов'язані з монастирями

Афона та Сербією, де їх часом і досі можна бачити на престолі¹⁵. Це узгоджено з грецьким звичаєм, збереженим і в монастирі св. Катерини на Синаї¹⁶. З часом він став відомим також в Україні¹⁷. Про те, коли саме це сталося, немає докладних відомостей; такі відомості мають певною мірою компенсувати саме збережені твори.

Українські стаціонарні вітварні хрести, виготовлені до XVIII ст., нечисленні й не всі з них виявлені та атрибутовані. Тож радше тут ідеться про їх загальну типологію, спільні риси й відмінності порівняно із західноєвропейськими, приклади яких наведено¹⁸.

Питання про час виникнення українських стаціонарних христів залишається нерозв'язаним, і про початок їх виготовлення наприкінці XVI ст. можна припускати лише покладаючись на датування одного твору Д.М. Щербаківським. Це срібний хрест з Харківщини (куди його могли привезти з Правобережжя), котрий привернув увагу своїми готичними елементами¹⁹. Цей витвір (рис.6) було докладно описано, з підкресленням приметних особливостей: «Як і всі на престольні хрести, цей хрест складається з трьох частин: з самого хреста, седеса-постаменту і середньої частини, яка з'єднує хрест з постаментом. Цей хрест одно-раменний, з потрійними заокругленнями на кінцях, в первісному вигляді не зберігся, і на ньому яскраві сліди пізніших переробок. Розп'яття і дві голівки янголів з крилами – пізніші, типові для доби ренесансу. Це видно з того, що вони прикривають первісне ритоване (різьблене) розп'яття та старі написи і за стилем різко відрізняються від автентичних рисунків на звороті. Також пізніше зроблені, досить грубі, литі поясні фігури чотирьох євангелістів з емблемами, що містяться на чотирьох кінцях хреста з чільного боку. Зворотний бік хреста має архаїчний характер: в центрі його круглий медальйон. – вплив католицьких реліквіарів або монстранців – з досить грубо гравованим поясным образом Миколи Угодника (напис: «С Отець Николай»). На кінцях хреста гарні литі малюнки емблем євангелістів (образу вола на лівому кінці хреста не збереглося), що так часто робилось на хрестах романської й готичної доби. Рубці берегів хреста обтягнені сканню»²⁰. Наведений опис цілком переконливо доводить, що маємо справу з твором західного золотарства.

Викладені спостереження дають підстави вважати, що до потреб православного храму перероблено вітварний хрест з католицького вжитку, можливо, трофейного походження. Тому поверх різьблених Розп'яття та євангелістів виразно західної іконографії накладено рельєфні, досить

ремісничі за виконанням. На питання про те, коли це сталося, здається, можна дістати ймовірну відповідь. Здалося б, логічно вважати виконання хреста невдовзі після Берестейської унії 1596 р., як срібного хрестомощовика з Полоцька²¹. Проте цьому вочевидь суперечать згадані накладки з огляду на їх розвинену іконографію й стиль, наближені до середини XVII ст.²². Медальйон із зображенням св. Миколи (рис.7), репрезентовано в мітрі, знаходить аналогії в книжкових дереворитах другої половини XVII ст.

Однак сам хрест з його седесом можуть бути віднесені до XVI ст. Характеризуючи твір, Д.М. Щербаківський слушно зазначив: «Особливий інтерес має «пукля», середня частина хреста, що з'єднує хрест з седесом. Під час переробки руками невдалого майстра її перевернено і закріплено горішньою частиною додолу. Вона також (як і седес) шестигранна, і їхні грані відповідають одна одній. Оздоба в ній зроблено в готичному стилі з архітектурних мотивів: кожна з шести її прорізнних граней подає схематичний рисунок готичного вікна типу вікон Ам'єнського собору; вгорі кожне віконце завершується колом з ажурною розеткою свастичного характеру і, крім того, має ажурне обрамлення в формі якогось балдахіну, бічні частини його почасти нагадують улюблені готичні архітектурні контрфорси й аркбутани. Щодо загальних пропорцій, то самий хрест трохи замалий проти височини постаменту й середньої частини»²³. Останнє зауваження виглядає спірним. Наполягати на українському походженні цього виробу, зробленого в старих традиціях німецького художнього ремесла кінця XV- початку XVI ст., не доводиться, а для Польщі таке наслідування було звичайним явищем. Отже, й готична «пукля» (рис.7) у дещо спрощеному вигляді є відгуком на більш класичні взірці. Описаний хрест (висота – 50,0 см; ширина – 20,0 см) знаходить певну аналогію в напрестольному хресті 1641 р. (висота – 78,0 см; ширина – 38,0 см) з гравірованими зображеннями, офірованому черницею Феодосією до храму преподобномучениці Параскеви в с. Коропуху²⁴.

Готичний стиль визначає лише поодинокі стаціонарні хрести, що побутували в Україні, і вже в першій половині XVII ст. він сполучений з ренесансними мотивами. Прикладом цього є широковідомий великий (висота – 100,0 см; ширина – 35,0 см) срібний карбований з позолотою напрестольний хрест, виготовлений у Львові в 1638 р. золотарем Андрієм Касьяновичем²⁵ (рис.8). На седесі витвору зроблено пам'ятний напис: «Сей крест съоружень есть въ начатокъ року Рождества Христова

1638 обцимъ совітомъ кыторовъ въ Ставропигіи патріаршой храма Успенія Пресвятыя Богородицы: въ время старшенствъ рядъ содержащихъ Гаврилія Лангиша, Михаила Алвизы, Александра Прокоповича, Константія Мазапеты. Накладомъ общехранилища церковного отъ хрыстолюбцевъ ихже имена и зді и въ книгахъ животнихъ да запишутся». Типологічно твір подібний до згаданихъ й за пропорціями наближається до німецькихъ зразківъ кінця XV ст. (рис.3). На чільній стороні хреста – вишукане Розп'яття, іконографічно компромісне, адже в ньому сполучено елементи візантійської і західної традицій; в медальйонахъ розміщено півфігури євангелістів, за ренесанснимъ взірцемъ. Зворотна сторона щільно заповнена багатофігурними композиціями пасійного циклу, іконографічна схема якихъ виявляє досить багато спільного з європейською гравюрою. Всі частини виробу, в тому числі й велике сплюснене яблуко та шестигранний седес з присадкуватою нижньою частиною і хвилястимъ піддоном, сприймаються як органічно поєднані. Мабуть, це найкращий зразокъ творчого засвоювання західної культурної спадщини українськимъ золотарствомъ, здійснений «рукоделіємъ многогрішного раба Божія Андрея Касьяновича», як свідчить його авторський напис.

Важливо простежити динаміку розвитку й топографію поширення українськихъ стаціонарнихъ хрестівъ в хронологічнихъ межахъ першої половини XVII ст. Здається, що вони частіше з'являлися саме там, де були відомі у вжитку місцевихъ католицькихъ костелів та монастирів. Не виключеннямъ тут мало бути й Вільно. Відомий срібний напрестольний хрест, золочений, прикрашений гравірованими зображеннями, 1635 р., котрий подаровано Віленськимъ братствомъ св. Іоанна Богослова київському митрополиту Петру Могилі²⁶ (рис.9). За типомъ хрест суттєво не відрізняється від попередніхъ, але дещо іншихъ пропорцій, яблуко і седес – у стилі пізнього ренесансного мистецтва. Гравірування подібне до книжкового. На зворотній стороні розташовано багатофігурні святкові композиції, серед якихъ Покрова, а також Коронування Богородиці. Втім, коло взірців не обмежується київськими та львівськими стародруками.

Цей побіжний попередній огляд має на меті лише якоюсь мірою окреслити коло пам'яток з їх помітнимъ розмаїттямъ, адже подати докладну характеристику кожної пам'ятки окремо не випадає: цьому повинні передувати монографічні розвідки. На жаль, поки не було приділено належної уваги навіть найбільшъ прикметнимъ і меморіальнимъ речамъ діячів української держави та культури, такимъ, якъ гетьманъ Богданъ

Хмельницький й київський митрополит Петро Могила.

З ім'ям першого пов'язаний досить великий (висота – 68,0 см; ширина – 45,0 см) срібний хрест, виконаний з використанням технік лиття, гравірування, золочення²⁷. (рис.11). Збереглася, власне, верхня частина, без сидеса, разом з яким розмір мав бути чи не вдвічі більшим. Хрест зі звичайними потрійними заокругленнями на кінцях, до яких долучено прозоре орнаментальне «мереживо» з рослинними мотивами; від круглого середохрестя виходять полум'яніючі проміння. Розп'яття доповнюють розташовані поміж згаданими заокругленнями зображення євангелістів, що сидять, з їх символами, себто таки за західною схемою. Моделі цих зображень вочевидь розраховано на менші площини. І тут рельєфні накладки радше пристосовано, до того ж не зовсім вдало. Зрештою, все можна зрозуміти, з огляду на виконання хреста в 1650 р., в умовах далеко не кращих часів. За переказами, перед цим хрестом гетьман Богдан Хмельницький присягав на Переяславській Раді. На зворотній стороні витвору зображень немає, лише напис.

В значно кращому стані зберігся великий (висота 134,5 см) срібний хрест з гербом митрополита Петра Могили, 1630-1640 рр., при виконанні якого застосовані техніки лиття, карбування, золочення, інкрустація; крім того, він прикрашений перлами і бірюзою²⁸ (рис.10). Іконографічна схема дещо інша: обабіч розп'ятого Христа – постаті Богоматері й Іоанна Богослова; вгорі – «Воскресіння Христа», долу – «Покладення до труни». В цьому можна вбачати досить несподіване відлуння візантійської традиції XIII ст.²⁹. Витвір має стрункі пропорції (ширина – 58,0 см; діаметр піддону – 50,0 см). Стоян утворений сполученням різноманітно пластично декорованих об'ємів, нагадуючи балясину, оперту на широку основу сидеса, загалом подібну до хреста 1638 р. (рис.8). Орнаментальний декор помітно переважає, а його різноманітність потребує докладного опису. Ювелірне мистецтво – високого професійного рівня, і, здається, золотарі виховані в західноєвропейському середовищі (ознаки цього досить помітні в трактуванні зображень).

З ім'ям митрополита Петра Могили традиційно пов'язують також виконаний в 1640-х рр. вівтарний срібний хрест з Києво-Братського Богоявленського монастиря, золочений, з гравірованим зображеннями й великими овальними скляними вставками. Сидес із сплющеним яблуком за розміром менше самого хреста, але річ не виглядає зібраною з різних елементів. В оформленні навіть відчувається певна вишуканість. Втім,

хрест як художній твір полишає кілька питань, в тому числі й щодо типології, а тому не варто поспішати з висновками: потрібні порівняння й підстави для залучення його до визначеного мистецького кола.

Зовсім інше враження справляє великий вівтарний хрест (висота – 87,0 см; ширина – 37,0 см; діаметр піддону – 24,6 см), офірований старцем Іларіоном Котанським до Успенського собору Києво-Печерської лаври в 1657 р.³⁰ (рис.12). Майстерно виконаний дерев'яний різьблений хрест - восьмикінцевий, з 22-ма сюжетами, більшість з котрих багатофігурна, в срібній оправі. Седес - з великим карбованим яблуком, прикрашеним прорізною орнаментованою стрічкою. Грані піддону, крім орнаментальних мотивів, мають зображення Голгофського хреста. Цей витвір помітно відрізняється від попередніх, наближаючись до стаціонарних хрестів афонсько-балканського кола. В такому напрямку йшов розвиток пізніших українських стаціонарних хрестів з дерев'яним різьбленням в металевій оправі³¹.

Кілька срібних напрестольних хрестів з підніжжям, другої половини XVII ст. з Чернігівщини, свідчать про те, що в їх загальному оформленні так і не відбулося цілковитої уніфікації³². Проте спостерігаються певні зміни, обумовлені різними причинами. Ці хрести поступово ввійшли до церковного вжитку. Однак визначення межі їх поширення неможливе без залучення давніх описів і всього наявного матеріалу.

Стосовно джерел, то їх західне походження – поза сумнівом, як і те, що радикальна адаптація на українському ґрунті через кілька десятиліть перетворила чужі взірці на помітне мистецьке явище в житті країни з традиційною візантійською культурною спадщиною.

Література

- ¹ Айналов Д.В. Мозаики IV-V веков. – Санкт-Петербург, 1895. – С.48-54.
- ² Чубинашвили Г.Н. Памятники типа Джвари. Исследование по истории грузинского искусства. – Тбилиси, 1948. – С.80-85.
- ³ Haussheer R. Triumphkreuzgruppen der Staufezeit// Die Zeit der Staufer: Geschichte-Kunst-Kultur. – Bd. V Suppl. – Stuttgart, 1979. – S.131-168.
- ⁴ Штендер Г.М. К вопросу об архитектуре малых форм Софии Новгородской// Древнерусское искусство: Художественная культура Новгорода. – Москва, 1968. – С.89-90.
- ⁵ Смирнов А.П. Выносной чеканный крест греческой работы XI-XII веков// Древнее искусство: Зарубежные связи. – Москва, 1975. – С.27-40.; Пуцко В.Г. Новгородский выносной басменный крест// Искусство христианского мира. – Вып.4. – Москва, 2000. – С.258-266.
- ⁶ Wormald F. A Medieval Professional and its Diagrams// Kunsthistorische Forsch-

hungen Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag. – Wien, 1972. – S.129-134.

⁷ Janocha M. Ewolucja liturgii mszalnej w XIV-XV wieku w Polsce w świetle świadectw ikonograficznych//Sztuka około 1400: Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. – Poznań, listopad 1995. – T.2. – Warszawa, 1996. – S. 303, 306; II. 5, 11.

⁸ Les Tresors des Eglises de France. – Paris, 1965. – P. 316; Pl.174; Cat.№ 564.

⁹ Katalóg zabytków sztuki w Polsce. T.IV: Miasto Kraków. Cz.II: Kościoły i klasztory Śródmieścia. – Warszawa, 1971. – S.40. II. 839, 842.

¹⁰ Spätgotik am Oberrhein: Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks. 1450-1530. – Karlsruhe, 1970. – S. 248-249; Abb.186,187; Kat.№ 209.

¹¹ Ibidem.S.252; Abb.188, 189; Kat. № 212.

¹² Ibidem.S.252 – 253; Abb.191; Kat. № 213.

¹³ Samek J. Uwagi o polskim rzemiośle artystycznym XV wieku//Sztuka i ideologia XV wieku: Materiały Symposjum Komitetu nauk o sztuce Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, 1-4 grudnia 1976 r. – Warszawa, 1978. – S.567-574; Morka M. Pacyfikał w kościele farnym w Sieradzu. Przyczynek do dziejów późnogotyckiego złotnictwa wielkopolskiego//Biuletyn Historii Sztuki. R.XLII. – Warszawa, 1980. – S.25-34. II. 3, 4, 6, 7, 9.

¹⁴ Poche E. Uměleské řemeslo//České umění gotické. 1350-1420. – Praha, 1970. – S.337-338; Vyobr.151. Kat.č.427.

¹⁵ Hamann-Mac Lean R. Hallensleben H. Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien von 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert. Bildband. – Gießen, 1963; Abb.108.

¹⁶ Weiztmann K. Mount Sinai's Holy Treasures//National Geography. – № 125. – 1964: January. – P.111.

¹⁷ Кондратюк А. Монументальний живопис Троїцької церкви Києво-Печерської лаври. – К., 2005. – С.198-199; кат. № 177.

¹⁸ Користуюся слушною нагодою, висловлюю щирю подяку за надання знімків цих христів С.А. Березовій (МКУ) та Г.В. Полюшку (НКПІКЗ).

¹⁹ Щербаківський Д. Готичні мотиви в українському золотарстві//Україна. – 1924. – Кн.4. – С.4-5.

²⁰ Там само. – С.5; рис.3,4.

²¹ Пуцко В.Г. Мнимый крест Параскевы Полоцкой//Беларускія старажытнасьці: Матэрыялы канфэрэнцыі па архэалогіі БССР і сумежных тэрыторый. – Мінськ, 1972 – С.210-219; його ж: Славянская надпись на кресте-реликварии из Полоцка//Slovo. – Sv. 30. – Zagreb, 1980. – S.101-121.

²² Див. Напрестольні Євангелії XVI-XVIII століть у зібранні Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. Каталог. – К.,2005. – С.72-73, кат. №101 (1651 р.)

²³ Щербаківський Д. Вказ. праця. – С.4.

²⁴ Там само. – С.5; рис.3,4.

²⁵ Łoziński W. Złotnictwo Lwowskie. Wyd. drugie. – Lwów, 1912. – S.106-111; rys. 18, 19; Жолтовський П.М. Метал.// Історія українського мистецтва. – Т.ІІ. – К., 1967. – С.382, рис.273; Петренко М.З. Українське золотарство XVI - XVIII ст. – К., 1970. – С.53- 54, іл. на с. 60-62.

²⁶ Див: Духовна спадщина подвижників Христа відлунням пам'яті жива. Каталог виставки. – К.,2001. – С.34.

²⁷ Відтворено: Україна Козацька держава. Ілюстрована історія українського козацтва. – К.,2004.

²⁸ Історія української культури. – Т. 3. – К., 2003. – С.606.

²⁹ Witzmann K. Three Painted Cross at Sinai//Kunsthistorische Forschungen Otto Pächt zu seinen 70. Geburtstag. – P.23-24; Fig.1-3, 13.

³⁰ Церковні старожитності XVI-XVII століть у зібранні Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. Каталог виставки. – К., 1999. – С.7, 32; кат. № 23; Вклади і вкладними Успенського собору Києво-Печерської лаври XVI – поч. XX ст. (Сакральні тканини і вироби з металу у зібранні Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника). Каталог. – К., 2005. – С.76-77; кат. № 62.

³¹ Арсндар Г., Пуцко В. Дерев'яні різьблені хрести XVII-XVIII ст. в Чернігові//Скарбниця української культури. – Вип. 7. – Чернігів, 2006. – С.156-159.

³² Дроздов В. Датоване культове срібло XVII ст. в Чернігівському державному музеї/Чернігів і Північне Лівобережжя. – К., 1928. – С.341-342.



Рис. 1. Срібний вітварний хрест з Salles-Curan (Франція). XV ст.



Рис. 2. Срібний вітварний хрест з Карлсруе (Німеччина). Близько 1465 р.



Рис. 3. Срібний вітварний хрест з Поррентруї (Швейцарія). 1487 р.



Рис. 4. Срібний вітварний хрест з Гнезно (Польща) 1493-1503 рр.



Рис. 5. Золотий вітарний хрест
з Праги (Чехія). Близько 1357 р.
(седес – 1526 р.)



Рис. 6. Срібний вітарний хрест.
Кінець XVI - перша половина
XVII ст. МІКУ



Рис. 7. Срібний вітарний хрест.
Фрагменти.

Рис. 8. Андрій Касьянович.
Срібний вітарний хрест.
Успенська церква у Львові. 1638 р.



Рис. 9. Срібний вітарний хрест
Віленського братства св. Іоанна
Богослова. 1635 р. НКПІКЗ.



Рис. 10. Срібний вітарний хрест з
гербом митрополита Петра Могили.
1630-1640 рр. МІКУ



Рис. 11. Срібний вітарний хрест
гетьмана Богдана Хмельницького.
1650 р. НКПІКЗ.



Рис. 12. Дерев'яний вітарний хрест
в срібній оправі старця Іларіона
Котанського. 1657 р. НКПІКЗ.

**Шавуот: традиція, атрибути і
пам'ятки ювелірного мистецтва
(два унікальних експонати з колекції
Музею історичних коштовностей України)**

Свято Шавуот (множина від слова – тиждень) святкують шостого сивана (може припадати за єврейським календарем з другої половини травня до червня), через сім тижнів після Песаха. Шавуот (П'ятдесятниця) – свято в пам'ять про отримання єврейським народом Тори в пустелі після його виходу з Єгипта (рис.1). Коли був побудований Храм в Єрусалимі, в цей день приносили плоди першого врожаю в Храм як «бикурим» - особливий вид жертви, про що йде мова в біблійній книзі (Числа 28:26): «А дня первоплодів, коли приносите нову хлібну жертву для Господа в ваших тижнях, будуть для вас святі збори»¹ (рис.2.). На цьому триптиху фігури людей та соковитий колорит, який нагадує французьких примітивістів, наприклад, Анрі Руссо, поєднані причетністю до перших плодів землі Палестини². У наш час в Шавуот святкується переважно аспект, пов'язаний з отриманням Тори.

«Некоторые спрашивают: «Что такое Тора, какое она имеет ко мне отношение? Ну и что из того, что в ней написано о различных законах и заветах – зачем все это?». Ответ таков: Тора не просто список законов. В Торе есть своего рода руководство к уверенной и счастливой жизни. Еврей верит, что Господь сотворил мир ради его (еврея) пользы и наслаждения, и что путь, как получить от мира то, что он может нам дать, указан в Торе.

«И в день первинок (приношений первого урожая), жертва новая Г-ду, в Шавуот священный праздник да будет у вас» (Бамидбар, 28-26).

«Празднование Шавуот – это время дарования нам Торы, но не время ее принятия, так как Тора была дана всему еврейскому народу в одинаковой форме, но каждый взял из нее то, что он способен понять и соответственно своим возможностям» (Рабби Менахем Мендл из Коцка)³.

У свято Шавуот є дві святкові трапези, кожна починається кідущем. У це свято традиційно готують молочну трапезу. Є багато пояснень цьому звичаю. Найвідоміший з них має основу в метафорі з Соломонової

Пісні над піснями (4:11), де йдеться про «смак» Тори: «Мед і молоко під твоїм язичком»⁴ і поетичний опис Ерец – Ізраель: «Земля, яка тече молоком і медом» (Земля обетована, завжди материнський символ, «изобилующая молоком и медом», молоко – символ піклування та ствердження, мед символізує радість життя, любов до неї, щастя бути живим, щоб бути здатною давати мед, мати має бути не лише доброю матір'ю, а і щасливою людиною).

У фондовій групі зберігання Музею історичних коштовностей України «Пам'ятки ювелірного мистецтва XV-XXI ст. в Україні» представлені унікальні пам'ятки, витвори майстрів різних часів і народів. Часом їх поєднують не лише географія, час створення, а й більш глибокі зв'язки, які виявляються завдяки досвіду, плідній праці, певною особистою симпатією, а передусім – бажанням відкрити нове, дослідити, винести на широке коло. Так сталося з двома експонатами, яким присвячується це дослідження. Обидва експонати належали колекції Всеукраїнського Історичного Музею імені Т.Г.Шевченка в Києві. У 1934 році вони, як свідчать записи в інвентарній книзі (шифр «ДМ», т.1, Акт №4- 5 від 8.01.1934 р. та Акт №25 від 19-20.02.1934 р.), у складі музейних фондів були передані на збереження у Київську контору Держбанку. Під час війни їх евакуювали до Уфи. У 1946 році їх було повернуто з держсховища Держбанку СРСР (Акт від 13.10.1946 р.). Коли на початку 60-х рр. XX ст. було створено Музей історичних коштовностей України, два досліджувані експонати потрапили до його колекції. Перший, відомий за кількома каталогами – кідущий бокал⁵, (ДМ-505), що експонувався на виставках в Україні (Київ, Житомир), закордонних виставках у Відні, Турку, Туріні, Люксембурзі, Нью-Йорку (рис.3). Бокал є витвором нюрнберзького майстра Іоганна Фрідріха Еха⁶, про що свідчать клейма (рис.4,5): тремоло, міське німецького міста Нюрнберг з літерою N в прямокутному щитку, клеймо майстра з 3-х літер IFE у фігурному щитку, клеймо Німеччини з літерою G в овальному щитку, є типовим зразком традиційного кубку на ніжці з основою, форма якого була поширена у XVIII ст. Він має круглий, високий, ступінчастий піддон, викарбуваний у вигляді чашечки квітки на фігурній ніжці. Чаша має восьмигранний вінець, від основи до середини викарбуваний канелюрами (стилізовані жолобки наче на колоні або пілястрі), над якими – гравірований рослинний орнамент. На зовнішній поверхні вінця чаші – гравіровані єврейські літери і мініатюрне зображення

Скрижалей Заповіту з позначеними стилізовано десятима заповідями, що свідчить про те, що бокал призначався для кідущу у свято Шавуот. Богослужіння відбувається не лише у синагозі, і єврейська релігія не може бути визначена як простий комплекс церемоній, вона представляє собою спосіб життя⁷. Дім грає в духовному житті євреїв таку ж важливу роль, як і синагога. Тому до предметів, пов'язаних з домашніми релігійними церемоніями, ставляться з особливим почуттям. Субота та свята називаються Мікраей-кадеш («Святі збори»). Ці дні святі і повинні бути освячені (кідущ) в момент настання. Хазяїн дому на розпів проголошує молитву кідущ (благословення), тримаючи в руці кубок з вином. «Кубком» може служити і звичайний стакан, проте, як правило, це посудина зі срібла. Вона не має особливої оригінальної форми, на неї мали вплив стилі різних країн і різних епох. Не форма була характерною для цих посудин, а передусім вигравірувані на них написи, часто біблійні, надавали їм особливого значення кубків для кідуща. Зазвичай, у родинях був єдиний кідущий стакан або кубок, який використовували для кідущу у Шаббат та інші свята. Особливістю німецьких кідущних бокалів XVIII ст. була не лише форма, а й традиція виготовляти окремі кубки для кожного свята та суботи⁸ (рис.6). Другий предмет (рис.7) – срібне золочене блюдо, таріль ДМ-4611, має тремоло, а також міське клеймо міста Аугсбург у вигляді шишечки з дев'яти пелюсток на основі, клеймо майстра з трьох літер латиною **HGM** у восьмикутному щитку⁹. Ім'я майстра, на жаль, не ідентифіковане, проте відомо кілька витворів з цим клеймом, що зберігаються у музеях Мюнхена та Лейпцига та датуються 1769-1787 рр. Що стосується атрибуції, то велику інформативність має напис (рис.7) на зворотному боці блюда - «Дано до монастиря девичого Новомлинського в церковную службу* МВКВЗ3*». Новомлинський монастир (поблизу Батурина Бахмацького району Чернігівської обл.), засновано в середині XVII ст. на лівому березі ріки Сейм. З 1658 року діяв як жіночий. За описом 1781 року, у монастирі була дерев'яна Успенська церква, будинок ігуменії, келії. Новомлинський монастир підпорядковувався Батуринському Миколо-Крупницькому монастирю. Наприкінці XVII ст. до монастиря приїздила мати гетьмана Івана Мазепи – Марія-Магдалина, щоб навчати гаптуванню золотом черниць Новомлинського (або ще зустрічається назва - Кербутівський) монастиря. Існував монастир до 1827 року, сьогодні з усього монастирського комплексу не існує жодної споруди. Щиро дякую С.А.Березовій за цю люб'язно надану інформацію. На її думку, аббревіатура

МВКВЗ, можливо, може бути ідентифікована як «Малороссийское верно-подданное казачье войско Запорожское».

Що є спільного між цими експонатами – бокалом та таріллю?. Насамперед, матеріал, з яких виготовлено предмети, а також – час та місце їх виготовлення: два найбільших центри ювелірної справи Німеччини (Аугсбург та Нюрнберг), загалом – це зразки німецького срібла 80-х років XVIII ст.

Але що є для нас найбільш цікавим, що поєднує цю таріль, даровану жіночому монастирю, та кидушний бокал? Найцікавішим є декоративний аспект.

Звернемо увагу на композицію декоративного простору блюда (рис.8). На золоченому лицьовому боці зображено жінку у традиційному німецькому вбранні, капелюсі, з серпом та снопом, голова обернена в профіль праворуч. Композицію, загалом, можна назвати «Жниця», достатньо відомий сюжет у мистецтві, зокрема живопису, що бере початок у біблійних історіях (Книга Руфь 1: 1-16). Зразками є: витвір Ніколоаса Пуссена (1594-1665) «Рут і Вооз» (рис.9), створений між 1660-1664 рр. (зараз знаходиться у Музеї Лувра (Інв.№ 7304), гравюра «На полі Вооза» французького художника Гюстава Доре (1832-1883), створена у 1864-1866рр.¹⁰, гравюра на дереві «Руфь на полі Вооза» німецького художника книги і художника Юліуса Шнорр фон Карольсфельда (1794-1872)¹¹, а також полотно його роботи олією «Руфь на полі Вооза» (1828 р. 59х70 № NG 6570, Лондонська Національна Галерея) (рис.10). В українській графіці – А. Котляревський. Українська жниця. Ксилографія невідомого гравера. Ж. «Нива», 1889, № 31 (рис.11)¹².

Руфь (Рут) – найвідоміша жінка, яка прийняла єврейство (єврей розглядається, як богословський термін)¹³.

У свято Шавуот народився і помер Цар Давид.

У єврейській традиції свято Шавуот стоїть вище свята Песах. Песах значить фізичне визволення від рабства, а Шавуот – духовне. Тора була дана кожному єврею в рівній мірі, проте кожен взяв по-різному. Тора була дарована один раз, а отримують – у всі часи, в усіх поколіннях.

Є в ТаНаХе¹⁴ книга, яку читають в свято Шавуот. Це «Мегилат Рут» – «Сувій Рут». Читають цю книгу в синагозі, під час ранкової молитви, перед читанням Тори, і вивчають впродовж свята. У книзі йдеться про події, що відбувалися понад три тисячі років тому. Життя Рут належить до останніх років смутного періоду Суддів. Праведність

та краса молоді Руфи спричинилися до того, що вона стала дружиною знатного Вооза (Боаза). Жінка – моавітянка¹⁵ на ім'я Рут приєдналася до народу Ізраїля в тяжкий для євреїв час. Чому, запитує єврейська традиція, саме цю книгу читають в свято, та ще перед читанням сувою Тори? У кінці сувою Рут наведений родовід (Книги Рут 4: 13-22.)¹⁶, з якого видно, що правнуком Рут був цар Давид. А з традиції відомо, що цар Давид народився і помер в один і той же день – в Шавуот. Таким чином, у Шавуот святкують і цю дату. За що саме Рут випала така честь – бути прабабусею великого царя і мудреця в єврейській історії та дати своє ім'я тій книзі, яку читають в Шавуот? Сувій розповідає про те, що Рут покинула все: багатий дім, люблячих батьків, повагу в суспільстві – і пішла до єврейського народу слідом за однією єдиною єврейкою на ім'я Наомі. Задовго до цього знатна родина Наомі покинула Іудею під час голоду і переселилася в Моав. Після смерті Елімелеха – чоловіка Наомі – сини одружилися з місцевими жінками, але незабаром і вони померли, не залишивши нащадків. Без родини, без дітей та засобів існування Наомі вирішила повернутися в Іудею, звідки колись втекла. І тоді її невістка Рут вирішила піти разом з нею. Наомі намагалася умовити її не робити цього кроку. Вона поясняла їй, як важко буде жити на чужині, серед чужого народу і за єврейським законом. Але все було марно – Рут вирішила твердо. На умовляння Наомі вона відповіла: «Твій народ – мій народ, твій Б-г – мій Б-г!». У цю мить Рут була схожа чимось на єврейський народ, який приймав Тору на горі Синай. Після виходу з Єгипту євреї йшли в Ерец – Ізраель. У свято Шавуот біля гори Синай вони отримали Тору – ті закони, за якими вони мали жити у своїй країні. Як і єврейський народ, який сказав «Наасе ве-нишма», Рут приймає всю Тору повністю, рішуче та щиро. Майже у всі часи були люди, які намагалися приєднатися до єврейського народу. Ті з них, хто, зрештою, зробив цей крок, та їхні нащадки є сьогодні частиною народу Ізраїля. Традиція вважає, що душі цих людей знаходилися біля гори Синай разом з усім єврейським народом у момент дарування Тори – тоді, у перше свято Шавуот. І завжди критерієм ширості та серйозності їхніх намірів залишалася формула Рут: «Твій народ – мій народ, твій Б-г – мій Б-г». Іншими словами – перехід у єврейство потребує подвійної ідеологічної мотивації, тобто прагнення приєднатися до єврейства як до релігії («Твій Б-г – мій Б-г!») і національної («Твій народ – мій народ!») – прагнення приєднатися до єврейства як до народу.

У чому ж головний урок сувою Рут?

Традиція свідчить: у цій книзі ми знаходимо основу багатьом законам з таких важливих питань, як перехід у єврейство, ставлення до неєвреїв, допомога біднякам, скромність і т.д. Проте, це все тьмяніє у порівнянні з головною якістю Рут – милосердям. Це милосердя проявила Рут по відношенню до однієї єдиної бідної та похилого віку жінки – Наомі, і милосердя було тим, чого найбільше потребував у ті дні єврейський народ. І Книга Рут вчить нас, наскільки велике значення має милосердя у правильному розумінні Тори, бо велика була нагорода, яку отримала Рут – від неї походить цар Давид, її ім'ям був названий сувій, час читання якого за єврейською традицією день Дарування Тори. Впродовж двадцяти шести поколінь від часу сотворіння Адама¹⁷, Творець чекав на можливість передати людству дорогоцінну Тору, яка існувала ще до сотворіння світу. Зрештою, він знайшов народ, готовий її прийняти. Величного моменту Одкровення з нетерпінням чекав світ, адже при цьому відкривалася духовна мета Творіння¹⁸. Коли Творець вибирав гору, на якій мала бути дана Тора, між горами виникла суперечка. Кожна наполягала: «Тора буде дана на мені». Гора Тавор прийшла, випереджуючи Бет-Елам, а гора Кармель – Аспамію, і кожна заявляла: «Це я необхідна Ашему!», проте Ашем відмовив їм, сказавши: «Гори, про що ви сперечаєтеся? Ви всі з вадами. На кожний з вас був споруджений ідол. Гора Синай невисока і тому ніколи не служила місцем ідолопоклонства, тому вона гідна прийняти Шехіну». Після цього Адам зійшов на гору Синай. За версією ширше відомою, гора Синай була вибрана завдяки її скромності¹⁹.

Кожна з Десяти Заповідей спрямована до народу Ізраїля в однині, а не в множині, щоб жоден єврей не міг сказати: «Достатньо, що всі інші виконують приписи Тори», роблячи, таким чином, виключення для себе. Кожен єврей має відчувати, що виконання наказів Тори – його особистий обов'язок, що він звернений безпосередньо до нього. Десять Заповідей складаються з 620 літер. Це символізує, що Десять Заповідей є сутністю Тори, яка має 613 мицвот, до них додаються сім мицвот наших мудреців. Сини Ізраїлю не лише почули Десять Заповідей, а й були посвячені в усі пов'язані з ними тонкощами. Вони побачили Мідрашим²⁰, які відносяться до кожної заповіді, всі алахот і всі правила читання і розуміння Тори²¹.

Шавуот – втілення фізичного та духовного визволення євреїв. У це свято традиційно прикрашають синагоги та оселі зеленню, рослинами, гілками, квітами, особливо трояндами²².

- ¹ Біблія або Книги Святого письма Старого і Нового Заповіту. / Видання Місійного Товариства «Нове життя Україна». – К, 1992. – С.170.
- ² Корн Ирен. Иудаизм в искусстве. – New York, 1996. – P.74-75.
- ³ Рав Мордехай Гафни, Моти Зафт. Первые шаги в иудаизме. – Иерусалим.1990. – С. 72-73.
- ⁴ Біблія ... – С.677.
- ⁵ Judaica Jewish Hidden Treasures. – Turku,1991. – № 99, p.34, 48; Masterpieces of Jewish Art.// Silver. Image. – Moscow, 1992. –II.№125; Thora und Krone. – Wien, 1993. –№89, S.214,215; Tresors d'Ukraine. – Luxemburg. 1997. – №155,p.172; The Gold Treasury of Ukraine. –Kyiv, 1999 – №211,p.113;Treasures of the Torah. – New-York., 2000. – №71, p. 80,81.
- ⁶ Rosenberg Mark. Der Goldschmiede Merkzeichen. – Frankfurt am Main. 1922.
- ⁷ Романовская Т. Ритуальные стаканы и их место в еврейской традиции // Єврейська історія та культура в країнах Центральної та Східної Європи.: 36. Наук. праць./ Інститут Юдаїки, Нац. бібліотека. України ім. В.І. Вернадського: Мат. конф. – К, 1998. – С.405-409.
- ⁸ SOTHEBY'S. Important Judaica: Books, Manuscripts, Works of Art and Paintings. Tel Aviv.October.1993. №258, p.68. Кілдшушні кубки (парні) , майстер Georg Nicolas Bierfreund , Nuremberg, 1787-1790.
- ⁹ Rosenberg. Der Goldschmiede... – S.238, №1026.
- ¹⁰ Библия в гравюрах Гюстава Доре с библейскими текстами по Синодальному переводу. - Российское Библейское Общество. – М, 2005. – С.145.
- ¹¹ Библия в иллюстрациях. 240 иллюстраций . Гравюры на дереве Юлиуса Шнорр фон Карольсфельда с библейскими текстами по синодальному переводу. – М, 1991. – С. 95.
- ¹² Українська графіка ХІ - початку ХХ ст. – Київ, Мистецтво, 1994. – С.220, № 424.
- ¹³ Лев Толстой. Что такое еврей? 1891 г. Див.: Шавуот. Мемориальный фонд еврейской культуры. – Нью-Йорк. Издано при содействии Объединенного банка Мизрахи. Иерусалим, 1980. – С.37. Что такое еврей? Этот вопрос вовсе не такой странный, каким он может показаться на первый взгляд. Посмотрим же, что за особое существо, которого все властители и все народы оскорбляли и цитесняли, угнетали и гнали , топтали ногами и преследовали, жгли и топили, и который назло всему этому все еще живет и здравствует. Что такое еврей, которого никогда не удавалось сманить никакими соблазнами в мире... Еврей - это святое существо, которое добыло с неба вечный огонь и просветило им землю и живущих на ней. Он – родник и источник, из которого все остальные народы почерпнули свои религии и веры. Еврей – первооткрыватель культуры. Испокои веков невежество было невозможно на Святой земле – в еще большей мере , чем нынче даже в цивилизованной Европе. Еврей - первооткрыватель свободы. Даже в те первобытные времена, когда народ делился на два класса, на господ и рабов, Моисеево учение запрещало держать человека в рабстве более шести лет. Еврей – символ гражданской и религиозной терпимости . «Люби пришельца, - предписывал Моисей, - ибо сам был пришельцем в стране Египетской»... Еврей – символ вечности. Он, которого ни резни, ни пытки не

смогли уничтожить; ни огонь, ни меч инквизиции не смогли стереть с лица земли. Он, который первым возвестил слова Господа, он, который так долго хранил пророчество и передал его всему остальному человечеству; такой народ не может исчезнуть. Еврей вечен, он – олицетворение вечности.

¹⁴ ТаНаХ – давньоєвр., загальноприйнятий набір святих Книг, тобто святе письмо іудаїзму. Назва ТаНаХ є скороченням і вказує на книги, що входять до його складу. Це Тора (Закон або П'ятикнижжя Мойсея у слов'янському перекладі), Невіим (Пророки або книги пророцькі у слов'янському перекладі) та Ктувім (Писання або книги історичні у слов'янському перекладі).

¹⁵ Моавитяни – споріднене євреям семітське плем'я на східному березі Мертвого моря (Моав); за Біблією моавитяни походять від племінника Авраама, Лота.

¹⁶ Біблія ... – С.276.

¹⁷ Якщо врахувати символіку імені Адама, де кожна літера грецькою мовою означає частину світу (схід, захід, північ, південь), і вони утворюють хрестоподібну модель Всесвіту, то повстання Адама розуміється як відновлення світу.

¹⁸ Рабби Моше Вейсман. Мидраш рассказывает. Шмот.І. Изложение недельных разделов Торы в понимании наших мудрецов. Швут Ами. Иерусалим. – С.211.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же. С.5, 7. Слово «мидраш» походить від івритського кореня «дараш», що означає «шукати», «досліджувати». У відповідності з цим, мидраш – це роз'яснення віршів Тори, яке дане єврейськими мудрецами, які глибоко досліджували кожен її вірш, всі слова і всі літери в кожному слові, щоб знайти прихований, істинний зміст цієї великої Книги. Мудреці, які досягнули Тору, здатні тлумачити її слова на багатьох рівнях розуміння у відповідності з традицією, яка бере початок від Синаю. Мидраши незрозумілі для обивателів, тому що розшифрувати їх здатні лише ті, хто належить до обмеженого кола тих, хто вивчає Тору і ті, хто отримав від своїх вчителів ключ до таємного шифру. Якщо хтось буде читати мидраши, не знаючи таємного коду, то їхній справжній зміст вислизне від нього. Текст мидраша – це лише поверхня, за якою приховується істинна сутність та істинний дух мудрості Тори. Тому не завжди треба розуміти мидраш буквально.

²¹ Там же. – С.216.

²² За християнською традицією, свято Трійці відзначають через 50 днів після Великодня (Воскресіння), зішестя Святого Духа на апостолів, коли також традиційно прикрашають храми зеленню; у народі ці дні називають зелени свята.



Рис.1. Дарування Тори на горі Синай.



Рис.2. Перші плоди. Реувен Рубін (1893-1974), 1923, олія, полотно)/
Фонд музею Рубіна, Тель-Авів.



Рис.3.
Кидушний стакан (ДМ-505).



Рис.4.

Написи та клейма на кидушному бокалі (ДМ-505).



Рис.5.

Зображення скрижалей на кидушному бокалі(ДМ-505).



Рис.6.

Кидушні бокали для Шаббату та свята Суккот, витвори 1787-1790 років нюрнберзького майстра Georg Nikolas Bierfreund).



Рис. 7.

Тарель (ДМ - 4611): загальний вигляд, зворотний бік та деталі – фрагменти з клеймом та написом.



Рис. 8.

Тарель (ДМ – 4611) із зображенням жінки у традиційному німецькому костюмі.



Руфь на полі Бооза

Рис. 9.

Н.Пуссен. Руфь на полі Бооза (1660-1664, Лувр).



Наполеон Бонапарт
Руби. 1797

Рис. 10.

Г Юліуса Шнорр фон Карольсфельда
(1794-1872) «Руфь на полі Вооза»
(1828 р. 59х70 № NG 6570,
Лондонська Національна Галерея).



А. Котляревський. Українська жінка.
Художественно-педагогічний музей

Рис. 11.

А.Котляревський.
Українська жінка.

Сердюк А. С.

Редкие примеры применения подфондонной* запечатлевающей фотографии в изделиях ювелирного искусства Российской империи

*Антиквариат – это не только оригинальные старые вещи.
Прежде всего это приобщение к истории и искусству*

Портсигар (фр. Porte-cigare) – французское слово, которое можно трактовать, как плоская коробочка, используемая для переноски папирос и сигар. Первые портсигары появились в XVII в. В России курение долгое время было под запретом, а значит не получили свое распространение и портсигары. Ситуация начала изменяться на рубеже XVII-XVIII вв., когда Петр I официально разрешил курение.

Для изготовления портсигара идеально подходило серебро, которое является не только благородным металлом, имеющим красивый цвет

* подфондонной=фондонная=транспарантная=окопная= прозрачная эмаль.

и блеск, но и обладает стойкостью к воздействию окружающей среды, удобно в обработке. Для изготовления изделий из серебра применялись различные способы: литье, ковка, штамповка, резанье и другие. Серебряный портсигар являлся эталоном состоятельности и благородства происхождения его владельца.

Вскоре портсигары перестали быть уделом мужчин, а частные ювелиры, наравне с пудреницами, мушечницами и позолоченными рамками, начали изготавливать дамские портсигары и мундштуки. Женские портсигары всегда отличались изысканностью форм, цветов и материалов. Они стоили дорого, но были прекрасным подарком от влюбленного кавалера¹.

История портсигаров в Российской империи неразрывно связана с именем знаменитого ювелира Карла Фаберже. Его изделия отличались необыкновенным изяществом и роскошью. Но, кроме эстетической функции, у «табачных шкатулок» было и сугубо практическое назначение - чтобы сигареты не сминались и не намокали.

Людям присуще желание сохранять связь с прошедшим временем, чувствовать свои корни. Возможно, отсюда и любовь к антикварным вещам. Популярно коллекционирование небольших вещей, которыми можно пользоваться в быту: карманных часов, столового серебра, табакерок, портсигаров и многого другого².

В 2005 г. сотрудники таможенной службы Украины в аэропорту города Днепропетровска задержали украинского гражданина Червинского Евгения, который работает за границей, в частности, США. Основным хобби этого человека является коллекционирование антикварных и ювелирных предметов. В момент задержания и в процессе следствия была проведена масса мероприятий по идентификации антикварных предметов, в том числе ювелирных изделий из драгоценных металлов, и причины появления их у гражданина Червинского. Среди этих предметов была обнаружена коллекция старинных портсигаров из серебра, один из которых был сделан И.П. Хлебниковым - придворным поставщиком императорского двора.

Из показаний коллекционера получили следующую информацию: не зная законов Украины о перемещении культурных ценностей, гражданин Червинский, не декларируя товары и выбрав «Зеленый» коридор для прохождения таможенного досмотра, был задержан сотрудником таможенной службы Украины. На поставленные вопросы, относительно того, как он прошел таможенное оформление страны отправления, т.е.

США, были получены такие ответы. При прохождении таможенного контроля, перед отлетом из США, сотрудник их таможенной службы поинтересовался у гражданина Червинского лишь, о том, не везет ли он оружие, наркотики либо лекарственные наркосодержащие препараты и порнографию. Последующим вопросом относительно того, что находится в сумке, гражданин Червинский ответил, что это предметы антиквариата, частично доставшиеся ему по наследству от бабушки и приобретенные на антикварных рынках Америки, где, естественно, чеки не выдают. На вопрос, поставленный таможенными органами Украины, о фактическом нотариальном подтверждении наследства и приобретения предметов антиквариата был получен ответ, относительно того, что каждый четвертый аптекарь в США может быть нотариусом, а каждый шестой аптекарь – его родственник. И взять такую справку ему не составляло особого труда. Не имея понятия о законах Украины о перемещении культурных ценностей, он не отрицал того, что незнание закона не освобождает от ответственности. Предметы были описаны и приняты на временное хранение до выяснения обстоятельств.

Основным предметом, который привлек внимание таможенников, был редкий для нашего времени необычный портсигар фирмы И.П. Хлебникова (рис. 1). Предмет выполнен из серебра 84 пробы. Свидетельством того, что этот портсигар был произведен именно фирмой И.П. Хлебникова, являются клейма, расположенные по обеим сторонам створок и внутри самого портсигара (рис. 2).

До того, как вещи вернулись владельцу, историки, искусствоведы и эксперты ювелирного искусства проводили физико-оптические исследования, по поводу подфондонной (?) вставки – фотографии (?) на портсигаре с клеймами Хлебникова И.П.

Частым украшением портсигара служила оригинальная гравировка или накладки с тисненым изображением³.

Некоторые эксперты считали, что портсигар Хлебникова должен был иметь гильошированную сетку в запоретном овале, а ее нет. Что же этим сказано? Ведь сама смальто-фондонная грунтовка(?) или тонкая серебряная основа с пастой цепко скреплена с углублением для портрета. После чего по светочувствительному слою(?) и тугоплавкому краштелю с покрывной эмалью подфонна закреплена и запечена сама фотография. Мнения расходятся – изображение перенесено с помощью флексогутаперчивой формы либо трафаретным или офсетным видами печати⁴.

Эмаль по гильошированному фону (эмаль по гильошировке, гильоширу, гильошированная эмаль) – это вариант техники эмали по гравировке (резьбе). Только в этом случае гравировка выполняется не вручную, а механическим способом, с помощью специального станка, который позволяет украшать металлическую поверхность геометрическим декором в виде лучей, полос, волнообразных линий, концентрических кругов, повторяющихся штрихов. В технике эмали по гильоширу используют исключительно прозрачные эмали самой широкой цветовой гаммы, в результате чего металлический фон и нанесенный на него узор просвечивают под эмалью. Эмали по гильоширу делают в основном на золоте или серебре, а с начала XX в. для недорогих изделий стали применять красную медь. Эмаль «гильоше» получила свое рождение в XVIII в. во Франции. В России гильошированные эмали стали активно применяться в конце XIX - начале XX вв. для украшения драгоценных ювелирных произведений. Особенно широкое распространение эта техника получила в ювелирных изделиях, предметах роскоши и драгоценных настольных украшениях, выпускаемых фирмой Фаберже⁵.

Фотографическое изображение принято выполнять на белой эмали, в состав которой входят силикаты и оксиды металлов⁶.

При эмалировании изделий пользуются муфельными печами, потому что процесс нанесения эмалевого слоя на поверхность металла невозможен без высокой температуры. Для достижения спекания эмали с поверхностным слоем металла температуру повышают постепенно до предельной (800-900° С). Эмаль белого цвета, состоящую из оксида цинка (20 г) и флюса (90 г), в состав которого входит глет (60 г), кварцевый песок (20 г) и бура (10 г), выдерживают при этой температуре 30 мин, затем печь выключают, что способствует медленному остыванию изделия⁷.

Чтобы получить покрытие хорошего качества, перед обжигом из эмалевой массы следует удалить воду, которая была необходима при нанесении эмали на металл; металл перед покрытием должен быть тщательно обезжирен. Изделия перед обжигом просушивают до тех пор, пока порошок не станет совсем сухим.

Практика показала, что хорошо связываются с эмалью латунь и том-пак, при этом эмаль на их поверхности приобретает намного больший блеск, чем, к примеру, на меди⁸.

Существуют различные способы выполнения фотографических изображений на эмалевых поверхностях, в том числе и травлением

плавиковой кислотой. Ознакомимся с самым простым и доступным способом, который не требует специального оборудования и может с успехом применяться в обычных условиях. Процесс переноса фотографического изображения на эмаль состоит в том, что слой эмульсии с диапозитивным изображением на фотопластинке после соответствующей химической обработки отделяют от стекла и переносят на эмалированную поверхность.

Отделение слоя эмульсии от диапозитива производят при дневном или искусственном свете последовательно в трех растворах. В растворах 1 и 2 обработка диапозитива не должна превышать 2-3 мин, а в растворе 3 диапозитив следует держать до полного отделения слоя эмульсии. Предмет, на который производят перенос изображения, помещают в сосуд с остуженной кипяченой водой, подкисленной уксусной кислотой. Добавка кислоты препятствует образованию пузырьков при наложении на эмаль пленки, отделенной от стеклянной фотопластинки*.

Перенос фотографического изображения может осуществляться и прямо через фотоувеличитель на покрытую светочувствительным эмульсионным слоем эмалированную поверхность⁹.

Также возникали вопросы относительно того, серийный или заказной этот портсигар. От этого меняется и суть оценки изделия.

Поскольку фирма Хлебникова была поставщиком императорского двора, хотелось бы выделить и продемонстрировать «Руководство о заказах»: отправка и страховка товаров, предназначенных в провинции, идет за счет покупателей.

Обмен и возвращение товаров. «Мы всегда готовы обменять или взять обратно купленную у нас вещь, за исключением следующих случаев: если вещь приняла вид поношенной; если со дня покупки прошло столько времени, что предмет вышел из моды.

Если вещь сделана на заказ или переделана по просьбе заказчика.

Если товар возвращен с наложенным платежом».

Возникает множество вопросов по поводу короны, изображенной на торцевой стороне портсигара¹⁰ (Рис. 5). Полагаем, что на этот и другие вопросы можно будет ответить после дальнейшего изучения предмета.

Литература

- ¹ Постникова – Лосева М.М. Русское ювелирное искусство, его центры и мастера. – М., 1974. – 373 с.
- ² Иванов А.Н. Пробирное дело в России (1700 – 1946). – М, 2002. – 762 с.
- ³ Зюскин Н.М., Кирчинский Б.Р. Фотографические и физические методы исследования вещественных доказательств. – М.: Государственное издательство юридической литературы, 1962. – 542 с.; Антикварное обозрение./ Иллюстрированный журнал.– 2007. –№ 1. – 92 с. [ил. 92 с. портсигар «Письмо из дома»].
- ⁴ Типографская печать и материалы печатного дела. – 435 с.
- ⁵ Периков В.М., Суворов П.И. Технология литографского и офсетного производства. – М. – Л, 1949. – 368 с.; Брайан Иннз. Подделки и мошенники, которые потрясли мир. – Харьков, 2005. – 256 с.
- ⁶ Иофис Е. А. Пелль В.Г. Справочник фотолюбителя. – М., 1961. – 532 с.
- ⁷ Бусев А.И., Ефимов И.П. Определения, понятия, термины в химии: Пособие для учащихся. – 3-е изд., перераб. – М., 1981. – 192 с.; Сердюк А.С. О практическом применении полиграфических светотеневых сецтехнологических приправок в запечатлевающей светописы Е.Ф. Бурина. // Другі читання пам'яті М.Ф. Біляшівського: Мат. наук. конф. Національного художнього музею України. – Київ, 24-25 жовтня 2007. – К., 2007. – С. 303-308 с.; Сердюк С.А. Применение художественно – фотографических процессов в азбуке В.Тулупова и их визуальная роль при изготовлении некоторых ювелирных изделий в России рубежа XIX – XX веков // Другі читання пам'яті М.Ф. Біляшівського... – С. 280-288, рис. 51-52.
- ⁸ Попов В.В. Общий курс полиграфии. – М.:Искусство, 1954. – 528 с.
- ⁹ Бусев А.И., Ефимов И.П. Указ.соч.; Иофис Е. А. Пелль В.Г. Указ.соч.
- ¹⁰ Иванов А.Н. Указ. соч. ; Иофис Е. А. Пелль В.Г. Указ. соч.

* Визуально предположительно, что изображения на аверсе т.е. (подфандонный портрет и голубой кобальтовый овал делали (при одной температуре (?) и в один нагрев). Один нагрев = портретно серый запечатлевающий подфандонный прозрачный эмалевый массив фиксирующий и консервирующий образ девушки и сине-голубой кобальтовой эмали овал на аверсе. Реверс на котором изображена геральдическая корона с монограммой сине-голубой эмалью = оборот портсигара т.е. тыльная его сторона могла изготавливаться при нагреве и разливе голубой эмали в другой печи.



Рис. 1.
Портсигар фирмы Хлебникова
с изображением портрета девушки
на аверсе.

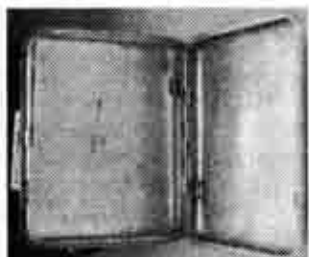


Рис. 2.
Портсигар в открытом виде.



Рис. 3.
Клейма на внутренних створках
портсигара.



Рис. 4.
Фотография девушки на эмали на
аверсе портсигара.



Рис. 5.
Изображение монограммы с короной на реверсе портсигара.

Потир с вкладной надписью Никифора Грибовского

Музей исторических драгоценностей располагает богатой коллекцией потиров, выполненных мастерами Украины, России, Польши, Германии. Сегодня мы поговорим о серебряном потире (ДМ 7898) с вкладной надписью Никифора Грибовского работы киевского золотаря Ивана Равича (рис.1).

Потир – чаша, используемая во время богослужения. Во всех канонических Евангелиях есть описание тайной вечери, на которой Иисус дал завет евхаристии. Та чаша, которую держал в руках Иисус на тайной вечере, провозгласив завет евхаристии, и стала прообразом потира. В нем, по представлениям христиан, вино претворяется в кровь Иисуса.

Не стоит путать потир с Граалем – чашей, в которую Иосиф Аримафейский собрал истекшую на кресте кровь Иисуса. Грааль появляется в средневековых романах (Кретьен де Труа, Роббер де Борон, Франция XII в.). В православии существует догмат о том, что кровь Иисуса, новозаветного Адама, омыла кости ветхозаветного Адама. То есть, чаши не отождествляются. В православии прообразом потира была чаша тайной вечери.

Потиры известны со времен первых христиан. Сначала чаши были деревянные, с III по IX в. – стеклянные. Со времени появления христианства были также золотые и серебряные¹.

Несколько слов о символике золота и серебра. В XIV в. богословы вели активные споры о том, можно ли привлечь божественную энергию в материальный мир, созерцать нетварные энергии. Этот спор вылился в учение Григория Паламы – **исихазм**. Не будем вдаваться в тонкости исихазма. Скажем только, что свет – метафора Бога, это неоднократно подчеркивается в Евангелиях, и самый яркий эпизод явления света – момент преображения: когда Иисус преобразился на горе Фавор, он просиял: «... и преобразился пред ними: и просияло лице Его, как солнце, одежды же Его сделались белыми, как свет» (Матф.17:2) Этот свет так и назван – фаворским светом. В церковном искусстве разработано множество приемов передачи фаворского света, но именно использование золота позволяет делать это наилучшим образом². Целью верующих становится привлечение духовного в материальный мир: «И

придет царствие Твое на земле, яко на небесах» Золото - символ света, символ Бога. Именно поэтому золоту отдается предпочтение в церковных изделиях. Если золото – это божественный свет, то серебро (из-за химических свойств предотвращать порчу и гниение) – целомудрие, святость и чистота человеческая.

Потир, о котором мы сегодня говорим, выделяется размерами: высота – 380 мм, диаметр чаши - 150 мм, а диаметр поддона – 222 мм. На позолоченной чаше ажурная чеканная серебряная рубашка, узор которой образован удлинёнными листьями аканта, вплетёнными в ремешковый орнамент. Стоян потира декорирован шестью буклями в верхней части, гранями – в средней, выпуклым ободком с витыми побегами – в нижней. Поддон украшен такой же ажурной чеканной серебряной рубашкой, как и чаша. По краю поддона выгравирована надпись дарителя: «Коштом преподобного господина отца Никифора Грибовского архимандрита монастыря Петра-Павловского Глуховского зделан года 1749 ноября 6 дня», два клейма с пробой серебра «12» (соответствует современной 750 пробе серебра), а также клеймо мастера «IR»

Клеймо «IR» идентифицируется, как клеймо Ивана Равича. В работе М.З.Петренко «Українське золотарство»³ творчеству этого блистательного золотаря посвящена отдельная статья. И. Равич родился в 1677 году в Киеве, получил хорошее образование, знал несколько иностранных языков, принимал активное участие в общественной жизни, неоднократно его избирали в киевский магистрат. Петренко отмечает, что в музеях Украины и России есть более 60 работ с клеймом или подписью Равича: раннее клеймо в форме сердца с прописными буквами «JR», позднее – с печатными «IR» в овале. В работе М.М.Постниковой-Лосевой⁴ «Золотое и серебряное дело XV-XX вв.» приводятся три клейма Равича: два указанные ранее и клеймо «FR» (прописью) в круге. О.И Мишнева в статье «Иван Равич – видатний український золотар доби бароко»⁵ оспаривала принадлежность клейма «IR» Равичу. Безусловно, предметы требуют последующих экспертиз и анализа. Но пока нам кажется преждевременным изменение авторства.

Судя по надписи, потир был заказан Никифором Грибовским – архимандритом Глуховского Петропавловского монастыря. Кто же был этот человек? Игумен отец Никифор возглавлял Петропавловский монастырь более 20 лет⁶, в 1744 году он был возведен в сан архимандрита. Отец Никифор несколько раз упоминается в дневниках Николая Ханенко, поскольку

оба были членами кодификационной комиссии, которая систематизировала правовые нормы Украины в целях создания документа, известного нам под названием «Права, по которым судится Малороссийский народ»⁷.

Отец Никифор упоминается в повести известного писателя Николая Лескова «Бродяги духовного чина». Повесть основана на реальных документах, подтверждающих явление бродяжничества среди лиц духовного звания. Архимандрит Никифор в повести не просто упоминается, ему принадлежит описание бежавшего иеродиакона. «Во время утрени, иеродиакон Гавриил Васильев, росту среднего, лица тараканкового (sic), носа горбатого, продолговатого, волосов светло-русых, бородки рудой и небольшой, ходы спешной, речи пространной, очей серах с Петропавловского глуховского монастыря бежал»⁸. Жаль, что такого подробного описания внешности, составленного Никифором, история не сохранила о нем самом.

Потир был создан Иваном Равичем в ноябре 1749 года, По архивным данным в Киево-Печерскую лавру потир попал из Михайловского Золотоверхого монастыря. В составе конфискованных из Лавры предметов потир поступил в коллекцию Лаврского музея культов и быта, созданного в 1922-1923 годах. В 1926 году коллекция Музея культов и быта вошла в состав новообразованного государственного историко-культурного заповедника «Всеукраинский Музейный Городок» (ВМГ)⁹. В 1941 году потир в составе других экспонатов был эвакуирован в Уфу, откуда в 1947 г. возвращен в Заповедник КПЛ. Из заповедника КПЛ потир был передан в Музей исторических драгоценностей (акт о передаче №51 от 19.05.1968 г.).

Позолоченные стоян и чаша потира украшены серебряным прорезным орнаментом. Отчетливо видны листья аканта. Акант - мотив популярный со времен античности. Так, капитель коринфской колонны, созданной Каллимахом в V веке до н.э., украшал акант. По легенде, Каллимах увидел пышный куст аканта, выросший вокруг корзины на могиле героя. Вероятно, с тех пор акант ассоциируется с героизмом, победой над трудностями.

На нашем потире акант обрамляет позолоченные медальоны с гравированными изображениями. На чаше – четыре медальона: Распятие, Дева Мария, Иоанн Богослов, Мария Магдалина с Марией Клеоповой. На поддоне потира – медальоны с изображением Архангела Михаила, св. Варвары, св. Екатерины и Преподобного Никифора. Имена святых гравированы возле каждого изображения.

М.М. Постникова-Лосева, описывая потир как предмет культа, отмечает: «На чаше почти всегда изображается «Деисус». Хотелось бы напомнить, что в деисусной композиции возле Иисуса-Пантократора – Дева Мария и Иоанн Креститель. Но на нашем потире Иисус изображен на кресте, а в сцене Распятия его традиционно окружают Дева Мария и Иоанн Богослов. Почему в Распятии изображен Иоанн Богослов, а не Креститель объясняет фрагмент из Библии: «Иисус, увидев Матерь и ученика тут стоящего, которого любил, говорит Матери своей: Жено! Се сын твой. Потом говорит ученику: Се Матерь твоя! И с этого времени ученик сей взял Ее к себе» (Иоан.19:27).

Мастер изобразил Иоанна несколько полноватым безбородым молодым человеком с длинными волнистыми волосами. Мы отчетливо видим даже второй подбородок у юноши-Иоанна. С каким-то подчеркнутым натурализмом, грубовато изображена и Дева Мария. Подобные изображения можно найти в работах немецких художников позднего средневековья: в «Скорбящей Марии» Ганса Бальдунга Грина в «Распятии» Матиаса Грюневальда, современника Дюрера. Да и у самого Дюрера в сцене снятия с креста мы видим Марию с тяжеловатым подбородком, таким же образом скрещенные руки. Но все-таки самая точная аналогия – Мария Ганса Бальдунга Грина (рис.2).

Сравнивая изображение Иоанна, выполненное Равичем, и в «Распятии» немецкого художника и гравера Дюрера, мы находим сходство и в пышности волнистых волос, и в глубоких драпировках одежды, и в овале лица (есть второй подбородок). В подобной манере выполнено изображение Иоанна в Библии Пискатора. С середины XVII века, когда эта лицевая библия с огромным количеством гравюр на библейские темы была напечатана в Голландии и разошлась по всей Европе, она служила источником вдохновения для мастеров. Волнистые волосы (рис.3) на прямой пробор, полноватое лицо, пышная драпировка одежды, даже ворот одеяния Иоанна собран такими редко встречающимися вертикальными складками, как на одежде Иоанна на потире. М.З.Петренко считал, что Равич в 1740 году изучал ювелирное искусство в Германии. Поэтому такие влияния кажутся закономерными.

Что же касается самого Распятия, то оно выполнено по православным канонам – руки Иисуса широко раскинуты, гвоздями пробиты ладони, ступни пробиты двумя гвоздями, рана с правой стороны, голова склонена к правому плечу. На кресте надпись ИИЦ: «Иисус Назарянин».

Царь Иудейский» Но есть и моменты, которые можно считать влиянием католицизма: на голове Иисуса – терновый венец, который появляется на православных иконах в XVII в. под влиянием запада.

Интересен второй план Распятия, на котором изображена не Голгофа, а виден городской пейзаж. У Равича есть работы, на которых он изображает на втором плане конкретную местность. Например, на блюде, заказанном для Выдубицкого монастыря (ДМ-4599), за чудом в Хонех – изображение Георгиевского храма Выдубицкого монастыря. Такое объединение реального и ирреального характерно для эстетики барокко⁶.

Мы сделали запрос в Глуховский музей с просьбой выслать фотографии Петропавловского монастыря. На фото XIX в. мы видим монастырь примерно в том же виде, каким он был и в XVIII в. Сходство архитектурных форм на фото и на потире кажется очевидным (рис.4). Таким образом, можно предположить, что Никифор Грибовский заказал потир для Петропавловского монастыря, где был архимандритом.

Четвертый медальон на чаше продолжает тему Распятия и представляет жен-мироносиц – Марию Магдалину и Марию Клеопову. Интересное и редкое изображение (рис.5). По иудейской традиции тело умершего надо было умастить ароматическими маслами, но в субботу этого нельзя было делать (иудейский шаббат). Женщины пошли к склепу в воскресенье. Они взяли с собой сосуды с ароматическим маслом мирро, поэтому и называются мироносицы. Все Евангелия упоминают Марию Магдалину и другую Марию. Мария Магдалина в западной традиции ассоциируется с кающейся грешницей, хотя в Евангелии в эпизоде с грешницей имя женщины не было названо. В Евангелиях Марию Магдалину упоминают в связи с изгнанием из нее семи бесов. После этого она стала последовательницей Христа и проповедницей христианства после его казни, поэтому Марию Магдалину называют равноапостольной.

Имя Марии Клеоповой упоминается только один раз в евангелис от Иоанна в сцене распятия. Но по христианской традиции и в числе мироносиц упоминается именно Мария Клеопова (вероятно, как «другая Мария»). В «Золотой легенде» (сборник житий святых Иакова Воразинского, XIII век) сказано, что мать Девы Марии Анна после смерти мужа Иоакима была замужем и имела еще двух дочерей, которые носили имя Мария – Мария Клеопова, Мария Зеведеева. То есть, исходя из этого средневекового источника, следует признать, что Мария Клеопова –

родная сестра Девы Марии. В православии это не признается. По православной традиции у Иосифа Обручника был брат Клеопа, который был женат на женщине по имени Мария. Таким образом, Мария Клеопова и Дева Мария были невестками. На медальоне и Мария Магдалина, и Мария Клеопова в правой руке держат сосуды. Для мирры используются специальные сосуды – алавастры. Но на данном изображении сосуды (по форме) больше похожи на кацеи. Кацея – посуда не для ароматических масел, а для ароматической смолы, ладана. Можно сказать, что кацея – это древняя форма кадила. Вспомним, что волхвы в составе даров Иисусу принесли золото, ладан и мирро, и с мирром (или с ладаном) к нему идут женщины в последний час земного бытия. В руке Марии Магдалины – пальмовая ветвь. У римлян пальмовая ветвь была символом воинской победы, она была принята ранней церковью в качестве символа победы Христа над смертью и стала символом мучеников. Но Мария Магдалина не относится к числу мучеников в христианстве (согласно житию она умерла в Эфесе, где проповедовала). Кроме того, позы обеих женщин на медальоне нетрадиционны для мироносиц – они не подходят к склепу в глубокой скорби, как обычно изображают мироносиц. Они торжественно и уверенно шествуют, как будто уже знают о победе Христа над смертью. Если сравнивать изображения, то по стилю и композиции их можно сравнить с Платоном и Аристотелем в «Афинской школе» Рафаэля. Общеизвестно, что у Рафаэля было огромное количество последователей (это способствовало распространению подражательности в итальянском искусстве и предвещало назревающий кризис ренессанса, зарождающийся маньеризм). Вероятно, эта торжественная композиция повторялась в живописи, гравюрах, а потом была использована Равичем.

Женская тема продолжается в изображениях на поддоне потира, где мы находим образы святых мучениц, живших более чем через 300 лет после евангельских событий. Это святые Екатерина и Варвара. Екатерина Александрийская в когорте женских христианских образов уступала по популярности только Марии Магдалине. Есть мнение, что история Екатерины восходит к истории язычницы Гипатии, которая тоже жила в Александрии в IV-V вв. и была выдающимся ученым¹¹. Христианка Екатерина также блистала эрудицией и познаниями в области философии, медицины, ораторского искусства (переспорила 50 философов), знала несколько языков. Потеряв надежду переубедить

Екатерину, император решил пытками заставить ее отречься от веры. Для этого были изготовлены колеса с шипами, которые должны были растерзать Екатерину. Но ангел, сошедший с небес, разрушил колеса. Екатерину казнили через отсечение головы мечом. Поэтому и на медальоне Екатерина изображена с колесом и мечом.

Варвара Илиопольская – единственная дочь богатого язычника Диоскора,¹² была заточена отцом в башню, чтобы ей не удалось общаться с христианами. Однако в уединении она уверовала в единого Творца, в Святую Троицу. Когда в башне проводили строительные работы, она попросила пробить к двум окнам еще и третье в почитание Отца, Сына и Святого Духа. Увидев это, отец понял, что дочь не следует его вере. Он отрекся от нее и выдал императору. Варвару пытали, а потом сам отец обезглавил ее, за что был тотчас же поражен молнией. На гравированном медальоне Варвара изображена молодой девушкой в короне, с книгой в руке. На иконах она иногда держит свиток с надписью «Чту Святую Троицу», таким образом, книга может быть символом мудрости девушки. Позади Варвары мы видим башню с тремя окнами, что точно соответствует ее житию, сюжету о трех окнах, вместо двух. Обе девушки-мученицы держат в руках пальмовые ветви.

Медальон с изображением Св. Никифора на данном потире связан, вероятно, с небесным покровителем заказчика данного потира Никифора Грибовского. Существует несколько святых Никифоров, которые могли бы изображаться с нимбами. Анализ образов (святой мученик Никифор Антиохийский, священномученик Никифор, архидиакон, экзарх Вселенского патриарха, патриарх Константинопольский Никифор) привел к выводу, что на данном медальоне изображен патриарх Константинопольский Никифор. Прежде всего в пользу этого свидетельствует наличие патриарших одеяний, богатой митры. Четьи Минеи Дм. Ростовского рассказывают о жизни Никифора, который жил в VIII-IX вв. и боролся с противниками икон. Похожее изображение на портрете Патриарха Никона. Мы видим подобную митру (в основании аналогичные зубья, образующую корону), посох, и даже перстосложение. Это инициалы Иисуса: прямой мизинец означает букву «I» (Иисус); согнутый безымянный палец почти соприкасается с большим, образуя букву «С»; указательный и средний скрещены в виде буквы «Х» (рис. 6).

На следующем медальоне поддона изображен Архангел Михаил. В книге Товита Архангел Рафаил говорит о себе: «Я – Рафаил, один из семи святых Ангелов, которые возносят молитвы святых и восходят

пред славу Святаго» (Тов. 12,15). Отсюда возникло утверждение о существовании 7 архангелов, предводителем которых и есть Михаил, что в переводе звучит «кто как Бог». В Ветхом Завете он несколько раз упоминается по имени. Особая роль Михаилу отводится в Откровении Иоанна Богослова: «И произошла на небе война: Михаил и Ангелы его воевали против дракона»(12:7-9).

В творчестве И. Равича Архангел Михаил встречается довольно часто. Если сравнить изображения архангела на данном потире, на блюде и евангелии Выдубицкого монастыря, то Михаил изображен по-разному. Но есть и сходство: Михаил в доспехах, длинном драпированном плаще, без головного убора. Интересна версия доктора исторических наук И.Т. Чернякова¹³ о том, что горельеф на фронтоне Михайловского Золотоговерхого монастыря был сделан тоже И. Равичем. И хотя, конечно, утверждать этого мы не можем, но сходство в изображениях улавливается (рис.7).

На нашем потире Михаил изображен на фоне каменистого грунта. Пейзаж в библейских образах обычно тоже несет смысловую нагрузку. «Скала на иконе – это... скала, которая должна превратиться в алмаз в будущем Царстве света.... Земля ждет через (человека) своего второго духовного рождения»¹⁴.

Подводя итог, хотелось бы обратить внимание на то, что И. Равич сделал этот потир в 72 года. Активная жизнь мастера подходит к периоду подведения итогов. И он воспекает победу над злом, над смертью. Измученное, окровавленное тело Иисуса раскидывает широко руки, даруя спасительные объятия вечной жизни. Скорби на лице Богородицы идет на смену торжество победы над смертью, о чем заявляют три пальмовые ветви в руках у женщин. А на страже этого – глава ангельского воинства Михаил, готовящий почву для Царствия Небесного. Гимн жизни вечной – так можно было бы назвать потир, сделанный для отца Никифора Грибовского года 1749 ноября 6 дня.

Литература

¹ Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. – С.-Петербург, , 1898. – Т.48. – С.734.

² Федоров Ю.А. Беседы о церковном ювелирном искусстве. – Беседа 5. Символика золота и серебра в церковном ювелирном искусстве. – Интернет ресурс: <http://www.feodorov.ru/public05.html>

³ Петренко М.З. Українське золотарство ст. – К.: Наукова думка, 1970. – С. 103-116.

⁴ Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л. Золотое и серебряное дело XV-XX вв. – М., Наука, 1983. – 374 с.

- ⁵ Мишнева О.Є. Іван Равич - видатний український золотар епохи бароко. // Лаврський альманах. – К., 2001. – Вип. №3. – С. 124 – 130.
- ⁶ Гетьманщина мовою документів і матеріалів другої половини ХУІІ-ХУІІІ ст. – Збірник документів і матеріалів: Хрестоматія-посібник. – Глухів: РВВ ГДПУ, 2006. – 184 с.
- ⁷ Ткаченко В.Ю. Православна Глухівщина. – Глухів: РВВ ГДПУ, 2008. – 260 с.
- ⁸ Лесков Н.С. Полное собрание сочинений. – СПб, 1897 (по Интернет-ресурсу: <http://leskov.lit-info.ru>).
- ⁹ Полюшко Г.В. Втрачені скарби лаврського музею. – К., Абрис, 2001.
- ¹¹ Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М., Крон-Пресс, 1997. – 636 с.
- ¹² Австрийцев С. Собрание сочинений/ Под ред. Н.П.Аверинцевой и К.Б.Сигова. София-Логос. Словарь. – К.: Дух и Литера, 2006. – 912 с.
- ¹³ Черняков І.Т. Михаїл архангел Золотоверхого собору. – К.: Мислене древо, 2008. [е-видання на компакт-дискі].
- ¹⁴ Шкаруба Л.М. Основы иконоведения. Богословие в красках. – Новосибирск, 2008. – С. 197.



Рис. 1.
Потир (ДМ 7898).



Рис. 2. Изображение Девы Марии на потире И. Равича и на картине Ганса Бальдунга Грина «Скорбящая Мария».



Рис. 3. Изображение Иоанна Богослова на потире и в Библии Пискатора.



Рис. 4. Строения за распятием на потире и на фото Глуховского Петропавловского монастыря.



Рис. 5. Редкое изображение жен-мироносиц на потире.

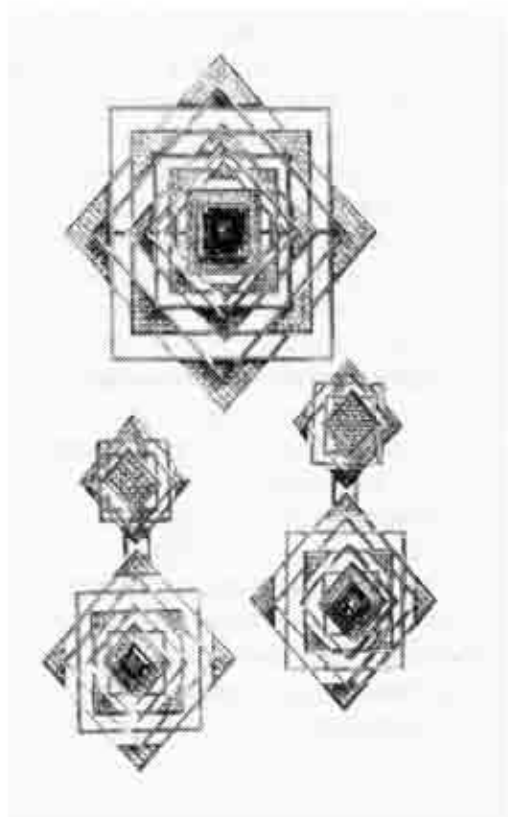


Рис. 6. Изображение св. Никифора и портрет патриарха Никона.



Рис. 7. Архангел Михаил на потире и на горельефе Михайловского Золотоверхого монастыря.

**СУЧАСНЕ
ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО**



Треугольная форма в произведениях современных мастеров ювелирного искусства

В данной статье, на примере работ современных мастеров и ювелиров, рассмотрена целесообразность и частота применения треугольной формы в ювелирном искусстве Украины. Выделены периоды, когда данная форма получала наибольшее распространение. Представлены образцы работ современных авторов.

Треугольная форма является одной из наиболее простых геометрических форм. Но зависит ли частота применения данной формы от ее простоты? Насколько принимаема форма треугольника, как мастерами-ювелирами, так и потребителями ювелирного рынка? Существует ли закономерность возобновления интереса к треугольнику? Если да, то в какие периоды это происходит? Кто из современных мастеров воплотил треугольную форму в своих произведениях? Попытаемся ответить на эти вопросы путём обзора и анализа работ современных мастеров ювелирного искусства.

Возможность применения треугольной формы в ювелирном искусстве.

Для начала определим, в каких видах и формах можно использовать треугольник в ювелирных изделиях.

- форма украшения;
- огранка камней;
- использование треугольника на внешней стороне изделия, нанесение с помощью техники чеканки, выпилки, гравировки, эмали и проч.;
- предметы бытового назначения с применением ювелирных техник;
- предметы культового назначения;
- авторское холодное оружие, изготовленное с применением ювелирных техник;
- авторские клейма;
- камнерезные изделия.

Выделим основные направления в искусстве, в которых целесообразно использование треугольной формы:

Конструктивизм. Использование треугольника обусловлено целесообразностью построения формы всего украшения.

Символизм. Попытка людей упорядочить свое окружающее пространство с помощью амулетов и оберегов существует с древнейших времен, и в последнее время мы можем наблюдать возобновление интереса к этой теме. Треугольник является довольно распространенной формой, используемой для создания оберегов. В этом случае в украшение закладывается определенная информация, которую мастер, изготовивший изделие, либо человек, носящий амулет, хочет транслировать в мир. Стоит отметить, что Украина является благодатной почвой для этой категории украшений, поскольку жители Украины в большей мере подвержены мистицизму, нежели, к примеру, жители стран Европы. Отметим наиболее распространенные виды треугольников, используемые в украшениях и исполняющих роль оберега:

«Всевидающее Око». Зачастую украшение с этим знаком выполнено в виде кулона или кольца.

«Пирамида». Пирамида представляет собой многогранник, грани которого являются треугольниками. Некоторые современные мастера-ювелиры используют в своих изделиях точные расчеты пирамиды. По их мнению, пирамида выступает генератором-гармонизатором и благотворно влияет на окружающее пространство. В случае использования формы пирамиды при изготовлении предмета, например, шкатулки, происходит фокусировка, концентрация и поддержание положительного заряда внутри данного изделия. Концепция изделия объединяет в себе законы композиции, сакральной геометрии, символики.

«Звезда Давида». Образована путем наложения одного треугольника на другой, в результате чего образуется шестиконечная звезда. Данные предметы культового назначения представлены в некоторых известных украинских ювелирных мастерских. Например:

Гарнитур «Звезда Давида», выполненный из 18к желтого и белого золота, бриллианты, морион, ювелирный каучуковый шнур. Фирма «Фиал +»¹.

Знак ордена «За щедрість душі». Выполнен ООО «Геральдична палата» в единственном экземпляре из золота 750 пробы. Центром знака ордена является Звезда Давида, выполненная из белого золота 750 пробы, бриллианты, гранат, горячая эмаль. Дизайн - Алексей Руденко. Ювелиры: Виктор Дудник, Александр Педченко, Сергей Нориц, Иван Саранченко, Юрий Калинин².

«Звезда Давида» представлена также ювелирным домом «Лобортас», компанией «Талион-золото» (помимо «Звезды Давида», выполняют

«Звезду Эрцгаммы» - круг с крестом в нем, обрамленный пересекающимися треугольниками), ювелирной мастерской «Евлогия».

Сочетание конструктивной формы и символизма в ювелирных украшениях. К этой группе можно отнести представителей работы мастеров авторского ювелирного искусства. Они нередко прибегают к треугольникам в своих работах, закладывая при этом определенную идею и стараясь придать украшению завершенность с помощью архитектурных форм. Например, одна из работ Константина Георгиевича Кравчука. Брошь, выполненная автором в 2002 году из серебра, золота, опала, перламутра, нейлона. Размер 90-80 мм. Брошь представляет собой довольно известный символ «Всевидящего Ока» (см. ниже перечень других работ представителей авторского ювелирного искусства).

Использование формы треугольника, которая не несет смысловой нагрузки. Эта группа представлена ювелирными изделиями массового производства. Общие тенденции мирового рынка, в частности, геометрические формы в украшениях, влияют на ассортимент продукции массового сектора. В основном он представлен недорогими ювелирными вставками из синтетических и натуральных камней или формой изделия. Используется в серьгах, кольцах, кулонах и других украшениях (рис.1).

Исторические этапы в ювелирном искусстве Украины, способствовавшие созданию ювелирных произведений геометрических форм.

Для того, чтобы понять закономерность возникновения интереса к экспериментам с геометрическими формами в украинском ювелирном искусстве, необходимо проанализировать историю не только искусства, но и отметить исторически важные события в жизни страны.

Можно выделить два основных периода. Первый – 60-80-е годы XX века. В 60-х гг. за рубежом окончательно сформировалось новое направление в ювелирном искусстве, получившее название «новое ювелирное искусство» или «актуальное искусство»³. Ювелирный зарубежный мир обращает внимание на такие направления в живописи, как кубизм, супрематизм, появившиеся в 20-30-х гг. Конструктивизм находит отражение в архитектуре, мебели, моде. В 60-е гг. зарождается концептуальное искусство. Доминантой в нем выступает идея, заложенная в произведении; при этом материал и форма отходят на второй план. Все это влияет на дизайн украшений. Переосмысливая данные направления, зарубежные ювелиры очень смело начали экспериментировать не только с формой и конструкцией украшений, но и с материалами.

В это же время, в 60-х гг. на территории СССР, в том числе и в Украине, зарождается школа авторского ювелирного искусства. Она давала возможность создавать работы, отличные от ассортимента массового сектора, раскрывать свой творческий потенциал, экспериментировать с формой и доступными в то время материалами. Группа украинских ювелиров участвовала в зарубежных выставках, что способствовало обмену опытом и знаниями. Периодом, в котором успешно проявили себя представители авторской школы, принято считать 60-80-е гг. Некоторые трудности в выборе инструментов и материалов явились и стимулом для поиска новых способов творческого выражения. Работы ювелиров указанного периода являются, несомненно, частью истории украинского ювелирного искусства. Часть произведений представлена в Музее исторических драгоценностей Украины (Киев), что само по себе является признанием их исторической и культурной ценности.

Многие из заслуженных мастеров работают и ныне, выполняя свои произведения с помощью различных видов ручной художественной обработки. Сейчас, когда с помощью современных технологий можно выполнить почти все пожелания, как мастера, так и заказчика, ручная работа приобретает особое значение и ценность.

Используя метод визуального анализа, авторы статьи пришли к выводу, что представители авторского ювелирного искусства, наряду с другими геометрическими фигурами, довольно часто применяют и треугольную форму. Треугольная составляющая присутствует в авторских работах мастеров Буковины и Крыма. Ниже приведены примеры работ представителей авторского ювелирного искусства:

Константин Георгиевич Кравчук (Черновцы) - брошь с изображением «Всевидящее Око» (рис.2).

Штефан Иванович Пержан (Черновцы). Брошь «Космос», серебро, цирконий, кожа ската (рис.3).

Кольцо «Пикассо», серебро, перламутр, окаменелое дерево, цирконий (рис.4).

Колье «Край, мій рідний край», серебро, перламутр, кораллы, моховый агат, хризолиты (рис.5).

По словам автора произведений, в работах «Пикасо» и «Космос» треугольная форма была продиктована чисто авторским конструктивным решением. А в работе «Край, мій рідний край» треугольники использованы как элементы буковинского орнамента.

Камни треугольной огранки в своих работах использует крымский ювелир Александр Лежелеков. Колье «Ярило». Серебро, цитрин, цирконы, морион⁴.

Форма кольца треугольной формы в выпуклыми ребрами представлена автором в кольцах ручной работы «Арлекин», золото 583, топаз, гранаты и «Фиалка», золото, аметисты бриллианты⁵.

Крымский ювелир Александр Ашотович Михальянец (Симферополь) применил треугольники в создании серии брошей «Драконы», выполненной в 2010 году (рис.6). Брошь на представленной иллюстрации выполнена из серебра, перламутра, бирюзы, граната и хризолита. Клеймо автора тоже образует треугольники путем соединения букв «А» и «М».

Из представителей более молодого поколения ювелиров, которых можно отнести к самостоятельным мастерам, закладывающим философский смысл в свои произведения, хотелось бы отметить Александру Владимировну Барбалат (Киев). Треугольная форма придает кольцу из серебра и перламутра (одной из работ автора) сходство с профилем хищной птицы (рис.7). На взгляд авторов статьи, представляются интересными работы Ильи Алексеевича Максимова (Севастополь). Камни треугольной огранки - турмалин, опал, - ювелир использует как вставки в украшения (рис.8). Работы А.Барбалат и И.Максимова неоднократно отмечены наградами на конкурсах ювелирных украшений. В целом, работы молодых мастеров отличает смелое использование форм, конструктивных решений, сочетание материалов. Все это объяснимо с точки зрения условий, в которых жили и учились разные поколения. Представители авторской ювелирной школы, которые стояли у ее истоков, имели ряд ограничений в своей работе, в частности, по материалам и инструментам. Также не было доступа к мировым образцам ювелирного искусства в том объеме, в котором он имеется на данный момент. Современный мир предлагает большое разнообразие материалов, технических возможностей и информации. Это, безусловно, влияет на формирование нового мировоззрения молодых мастеров, и, в свою очередь, находит отражение в их работах. Но, несмотря на богатый накопленный опыт мастеров, еще рано говорить о том, что единая школа украинского ювелирного искусства сформирована. Причин тому множество, но они не являются главной темой данного исследования.

Второй этап возврата к геометрическим формам, поиска новых пластических решений, а также совершенствование ювелирного ма-

стерства, технических приемов и создание новых технологий мы можем наблюдать на рубеже XX-XXI ст. Этот период, начиная с середины 90-х гг., явился благодатной почвой для возникновения и утверждения в ювелирном искусстве Украины новых имен ювелиров, дизайнеров украшений, скульпторов мелкой пластики, камнерезов, косторезов, эмалиров и других мастеров. Это время способствовало появлению творческих ювелирных мастерских и предприятий, специализирующихся на создании различного ассортимента ювелирной продукции. Ювелирные украшения, аксессуары, кабинетские подарки, посольские дары, геральдика, предметы культового назначения, посуда – все это производилось и производится мастерами многих ювелирных фирм. Но, возвращаясь к основной теме нашей статьи, авторы хотели бы сделать акцент на том, что для 90-х гг. XX века были характерны эксперименты с геометрическими фигурами и привнесение знаний архитектуры в ювелирный дизайн украшений. В связи с этим можно упомянуть несколько ювелирных фирм, начавших свою историю в конце XX века. Одна из них фирма «Фиал», созданная в 1993 году, со временем переименованная в «Фиал+». Эта фирма – уникальное явление. Уникально оно тем, что в свое время «Фиал» объединил очень талантливых мастеров, дизайнеров, а также людей, обладающих качествами руководителя, что немаловажно для успешного управления предприятием. Генеральный директор фирмы «Фиал» - Ольга Лысяная, на данный момент является руководителем фирмы «Fialora» (Киев). Игорь Юрьевич Лобортас, Ирина Германовна Карпова также успешно проявили себя в работе фирмы «Фиал», затем совместно создали ювелирный дом «Лобортас». И.Карпова имеет архитектурное образование и является создателем стиля в ювелирном искусстве «Романтический авангард». Ювелирный дом «Лобортас» (Киев) также собрал под своей крышей выдающихся мастеров, чьи работы неоднократно являлись победителями международных ювелирных конкурсов. Андрей Леонидович Ласкавый, директор ювелирной компании «Талион-Золото» (Киев), занимал должность ведущего художника-ювелира фирмы «Фиал». Очень многие, теперь известные мастера, сотрудничали с фирмой «Фиал», а позже и другими известными ювелирными домами и компаниями, привнося при этом свой личный вклад в историю украинского ювелирного искусства.

Еще одна ювелирная творческая мастерская, чьи работы будут упомянуты в связи с главной темой статьи – «Золото 77». Как и выше-

названные ювелирные фирмы, «Золото 77» неоднократно становилась победителем международных ювелирных конкурсов в различных номинациях. Эта творческая мастерская также объединила выдающихся мастеров и художников. Один из них – Тарас Анатольевич Шалашный. Сейчас владеет собственной творческой мастерской. Мастер создал прекрасные произведения ювелирного искусства. Так же, как и И.Карпова, он создал новый стиль, который ювелиры и искусствоведы определили как «Ювелирная живопись». Т.Шалашный ощущает себя больше художником, чем ювелиром в классическом понимании этого ремесла. Основная концепция этого стиля состоит в том, что все работы имеют содержание, концептуальный смысл, подбор материалов происходит по художественной палитре, а драгоценные камни исполняют роль красок.

Приведем примеры с некоторым количеством иллюстраций работ современных мастеров и ювелирных фирм с использованием треугольника для дизайна украшений и огранки камня для вставок.

Для творчества ювелирного дома «Лобортас» на рубеже XX-XXI вв. характерен дизайн ювелирных украшений с использованием треугольной формы. Например, треугольные элементы мы видим в гарнитуре «Волшебный источник», золото, бриллианты, резной топаз, кварц. Работа получила приз «Скифский олень» в номинации «Лучшее женское украшение» на выставке «Ювелирэкспо Украина 99»⁶. В комплекте «Прерия», выполненный в стиле романтический авангард ювелирным ателье «Лобортас» в конце 90-х. Художник: Роман Жерновый. Мастера: Виктор Сладкевич, Святослав Ильенченко. Золото, бриллианты, аметрины⁷. В комплектах «Нефертити», «Свет звезд», «Венец Ариадны», в кольце из комплекта «Боярыня» и кольцах «Одиссей», «Кобра» представлена стилизованная форма треугольника⁸. В кольце «Роза Пикассо» треугольники образованы за счет соединения линий нескольких квадратов⁹.

Работы мастеров творческой мастерской «Золото 77», соответствующие тематике статьи: кольцо «Троица» – художник Светлана Анатольевна Вержуцкая. Золото, бриллианты, рубины, аметист. Кольцо имеет четко определенную треугольную форму, как единство трех святых истоков – триады, которая акцентирована черными жемчужинами. Центром композиции является аметист треугольной фантазийной огранки – камень духовенства. Как капли крови Иисуса Христа – рубины, а как символ чистоты – бриллианты¹⁰ (рис.9).

Еще несколько работ студии: кольцо «Витражи» (желтое золото, голубые топазы, цирконы, витражная эмаль); орден-подвеска из серии

«Время жить» (желтое, белое золото, бриллианты, топазы, перламутр, гранаты)¹¹; кольцо «Меч самурая» (художник-ювелир - Тарас Анатольевич Шалашный, золото, серебро, бриллианты, черные бриллианты, берилл, турмалины) (рис. 10).

Не чужды треугольные формы и работам компании «Диадема» (Винница). На выставке «ЮвелирЭкспо Украина 2003» в конкурсе «Лучшее ювелирное украшение», диплом «Лучшее вечернее украшение» получила работа кольцо «Звезды Симеиза». В этом изящном украшении использовано 8 камней треугольной огранки¹².

Еще одна работа ювелирного предприятия представляет собой смелое решение не только по дизайну, но и по необычному сочетанию материалов. Эта работа - кольцо «Неоновый блюз Пикассо», белое золото бриллианты, акрил. Автор - Григорий Дерун¹³.

В работах компании «Талион-Золото» ювелиры применяют форму треугольника в предметах культового назначения. Крест Николы Святоши, князя Черниговского (рис. 11). На рис. 11 представлен оригинал креста, найденного в ходе реставрационных работ в Троицкой надвратной церкви. Киевская Русь, XII век¹⁴. По мотивам оригинала была сделана современная вариация древней реликвии¹⁵. Кулон «Звезда Эрцгаммы» (белое золото, бриллиант, изумруд, сапфир, рубин) (рис. 12). Подвес «Амулет атлантов», выполненный в технике литья (рис. 13).

Треугольник в работах российских мастеров.

Треугольная форма в ювелирных украшениях в зарубежных странах, безусловно, является темой отдельного научного исследования. Однако в качестве примера можно привести иллюстрации некоторых работ мастеров России, поскольку на протяжении довольно длительного периода наши страны развивались по одной модели, имели общую историю, что отразилось и на истории ювелирного искусства.

Гарнитур украшений «Белый квадрат» Костромского ювелирного завода, выполненный в 2000 году (рис. 14). Желтое золото, бриллианты, аметисты. Автор И. Шедов, исполнитель Д. Сорокин. «Абсолютная гармония», к которой стремился основоположник супрематизма Казимир Малевич, создавая свою известную картину «Черный квадрат», в украшениях талантливых костромских ювелиров получила блестящее воплощение в драгоценных материалах¹⁶.

Колье «Гизехский сфинкс», «Ювелиры Урала», Екатеринбург, 1996г. Белое и желтое золото, бриллианты, эмаль. Автор Е. Опалева (рис. 15).

В эмоциональном характере украшения, вдохновленного знаменитыми пирамидами древнего Египта, в геометризации композиции и четком ритме ее построения явно просматривается влияние художественных идей ар деко, воплощенных с исключительной пышностью и великолепием¹⁷.

Российские художники-ювелиры Ирина Дорофеева и Максим Вознесенский организовали в Москве фирму «ЮТэ - Ювелирный Театр» (1998 г.). В 2000 году в Москве открылась первая в России галерея современного ювелирного искусства. В основе экспозиции были представлены работы «Ювелирного театра». Все украшения представлены в виде ювелирной инсталляции и построены как математически выверенные конструкции с драгоценными камнями. Этим украшениям была дана оценка украшений будущего¹⁸. На данный момент фирма продолжает успешно воплощать в жизнь свои творческие идеи. Представляем несколько работ, соответствующих теме статьи.

Художник Ирина Дорофеева. Объект-браслет «Измерение». Белое золото, бриллианты, акрил, 2001 год.

Ирина Дорофеева, Максим Вознесенский, Евгений Сухов. Кольца «Белый треугольник», «Черный треугольник». Белое золото, бриллианты, акрил, агат, 1999 год.

Ирина Дорофеева, Максим Вознесенский, Евгений Сухов. Колье «Концепция». Белое и желтое золото, бриллианты, агат, сталь, 1999 год.

Подведем итоги данной главы.

Анализируя два указанных периода: первый - 60-80-е гг. и второй - 90-е гг. XX века можно резюмировать, что интересу к экспериментам в искусстве в целом, и, соответственно, в ювелирном, способствовали изменения в культурной и политической среде страны. Это проявилось в поиске новых форм и способов реализации идей на основе анализа уже накопленного исторического мирового опыта в искусстве, архитектуре, символическом.

Также стоит отметить, что треугольную форму предпочитают использовать мастера, ювелиры и художники, имеющие специальное художественное или архитектурное образование, люди, которые уверенно пользуются знаниями геометрии, композиции и архитектуры.

Выводы.

Можно сказать, что треугольная форма ювелирами используется умеренно. Несмотря на всю свою простоту, треугольник с острыми углами, используемый в форме довольно крупного украшения или огранки камня,

предъявляет некоторые эстетические требования к владельцу. Во-первых, данную форму применяют для создания экстравагантных украшений. Это требует от человека поддержания соответствующего образа и следования стилю, что достигается с помощью подбора одежды, макияжа и т.д. Во-вторых, отметим, что крупные треугольники в виде украшений, как правило, более подходят людям астенического типа телосложения. Что касается небольших треугольников, как в форме изделий, так и в огранке, то тут мы не наблюдаем ограничений по вышеуказанным параметрам.

Также стоит учитывать, что острые углы окружающих предметов влияют на психо-эмоциональное состояние человека и, в целом, вызывают скорее некое напряжение, нежели комфортное чувство гармонии и умиротворения. Однако, необходимо отметить индивидуальное позитивное восприятие геометрических форм и прямых линий некоторыми людьми. Следующая форма, о которой стоит упомянуть, и которую мы видим в современных работах ювелиров, – это треугольники с округленными углами, с вогнутыми или выгнутыми ребрами. Закругление углов, видоизменение линий при сохранении главной формы – треугольника, придают ювелирному изделию более мягкое звучание и делают его менее резким и категоричным.

Если говорить о стоимости описанных в статье изделий, то их, как и большинство украшений, можно разделить на изделия массового сектора, тиражируемые и единичные украшения. Амулеты, которые используют как символы-обереги, и ювелирные изделия, прочно занимающие свою нишу на рынке массового производства, обладают в основном такими потребительскими свойствами как символизм, соответствие моде, содержание драгоценных металлов и камней¹⁹. И в будущем вряд ли они будут иметь особую материальную, историческую и культурную ценность. Что касается украшений, изготавливаемых небольшими партиями или в единичном экземпляре современными мастерами-ювелирами, работающими самостоятельно, либо по заказу известных ювелирных домов, а также творческих мастерских, то существует вероятность, что время будет способствовать росту цены на данные украшения. Потому что создание данных украшений является воплощением авторского дизайна. При этом произведения, выполненные по индивидуальному заказу либо по замыслу автора, помимо вышеперечисленных потребительских свойств, имеют дополнительно мастерство художественного исполнения, оригинальность, уровень

признания автора (дизайнера, художника-ювелира, ювелирного дома), раритетность и художественную ценность²⁰, что в дальнейшем будет отражаться на их стоимости.

Тот факт, что форма треугольника проста и известна, не делает ее предпочтительной для большинства любителей украшений. Но, на данный момент рынок предъявляет требования к выбору украшений на разные вкусы и пожелания. Поэтому можно предположить, что для современности и будущего будут характерны использование треугольной формы огранки камней для вставок в украшения, форма изделий, периодический возврат к уже пройденным историческим этапам и желание мастеров экспериментировать с правильными геометрическими фигурами в своих произведениях.

Также, вследствие изучения данной темы, авторы статьи пришли к выводу, что, к сожалению, на Украине на данный момент отсутствует коллекция ювелирных изделий современных мастеров, которая бы давала представление о развитии ювелирного искусства Украины. И если мы еще можем увидеть работы представителей авторской ювелирной школы в Музее исторических драгоценностей Украины, то произведения, которые могли бы занять достойное место в экспозиции музея, выполненные мастерами творческих мастерских, ювелирных домов и самостоятельно работающими авторами, отсутствуют. В связи с этим, авторы хотели бы акцентировать внимание на необходимости пополнения коллекции Музея исторических драгоценностей Украины (Киев) новыми достойными образцами современного ювелирного искусства. Решение этого вопроса требует поддержки на государственном уровне, привлечения меценатов, создания экспертной комиссии по оценке и отбору произведений ювелирного искусства для коллекции и осознание непосредственно авторами работ необходимости создания данной коллекции.

Литература:

- ¹ 24 карата / Засновник та видавець «ВХ – студіо». – 1999. – № 2. – С.50.
- ² 24 карата. / Засновник та видавець «ВХ – студіо». – 2002. – № 11. – С.7.
- ³ Шаталова И.В. Стили ювелирных украшений. – М.; Издательский дом «6 карат».. – Электронная версия книги. www.bibliotekar.ru. – 2004. – 64 цв.ил.
- ⁴ 24 карата. / Засновник та видавець «ВХ – студіо» – 2003. – № 15. – С.69.
- ⁵ Рукотворный мир. – 2011. – № 4.
- ⁶ Там же... – первая страница обложки.
- ⁷ 24 карата/ Засновник та видавець «ВХ – студіо». –1999. – № 2. – С.37.
- ⁸ Ювелірне мистецтво України./ Альбом. – К.,2001. –188 с., ил.

- ⁹ Там же.
¹⁰ www.zoloto77.com.ua
¹¹ Там же.
¹² 24 карата / Засновник та видавець «ВХ – студіо». – 2004. – № 16. – С.19.
¹³ 24 карата / Засновник та видавець «ВХ – студіо». – 2003. – №15. – Первая страница обложки.
¹⁴ www.talion.com.ua
¹⁵ Там же.
¹⁶ Штаталова И.В. Стили ювелирных украшений. – М., 2004. – 64 цв.ил.; Электронная версия книги. www.bibliotekar.ru, 2004, 64 цв.ил.
¹⁷ Там же.
¹⁸ 24 карата / Засновник та видавець «ВХ – студіо». – 1999-2000. – №1 (3). – С.82.
¹⁹ Артюх Т.М. Товарознавча експертиза ювелірних коштовностей. Теорія та практика. – К, 2005. – С.34.
²⁰ Там же.



Рис.1. Киевский ювелирный завод.
 Гарнитур- запонки, перстень.
 Серебро, кубический цирконий.

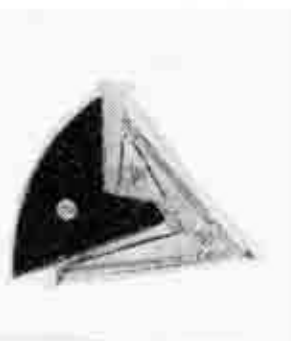


Рис.2. Пержан Ш.И.
 Брошь «Космос». Материалы -
 серебро, кожа ската, цирконий.



Рис.3. Пержан Ш.И. Кольцо «Пикассо».
 Серебро, перламутр, окаменелое дерево, цирконий.



Рис.4. Пержан Ш.И.

Колье «Край, мій рідний край»
Серебро, перламутр, пейзажный агат,
кораллы, хризолиты.

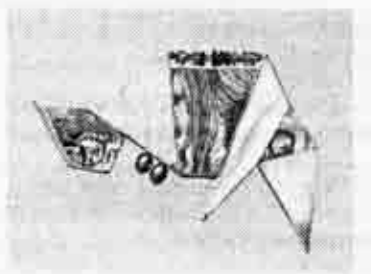


Рис.5. Михальяниц А.А.

Брошь из серии «Драконы», 2010 год.
Серебро, перламутр, бирюза, гранат,
хризолит.



Рис.6. Барбалат А. В.

Кольцо «Глаз птицы».
Серебро, перламутр, сердолик.



Рис.7. Максимов И.А.

Кольцо.
Золото жёлтое, белое, опал.



Рис.8. Студия ювелирной живописи «Золото 77». Художник Вержущая С.А. Кольцо
«Троица». Золото белое, жёлтое, бриллианты, рубины, аметист, чёрный жемчуг.



Рис.9. Студия ювелирной живописи
«Золото 77».
Орден-подвеска «Время жить».



Рис.10. Кольцо «Меч самурая».
Ювелирная живопись Шалашного Т.А.
Золото, серебро, бриллианты, чёрные
бриллианты, берилл, турмалины.



Рис.11. Оригинал Крест Николы
Святоши, Князя Черниговского.

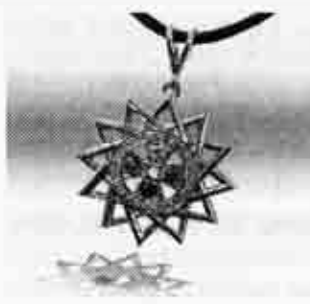


Рис.12. Компания «Талион-Золото».
«Звезда Эрцгаммы». Белое золото,
бриллиант, изумруд, рубин, сапфир.



Рис.13. Компания «Талион-золото» Подвес «Амулет атлантов».

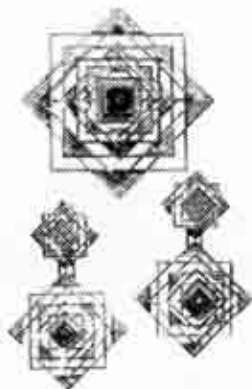


Рис.14. Костромской ювелирный завод. Гарнитур «Белый квадрат». Желтое золото, бриллианты, аметисты.



Рис.15. Ювелиры Урала, Екатеринбург. Колье «Гизехский Сфинкс». Белое и желтое золото, бриллианты, эмаль.

Вуколова Е., Полоз Т., Пономаренко О.

О соблюдении современных таможенных правил при оформлении и провозе ювелирных изделий через государственную границу Украины

В связи с возрастанием роли таможни во внешнеэкономических отношениях особую актуальность обретает вопрос о порядке перемещения культурных ценностей через таможенную границу Украины.

В первую очередь это касается культурных ценностей, которые инкрустированы драгоценными камнями или изготовлены непосредственно из этих камней. Сложность их идентификация заключается в том, что по внешнему виду сложно отличить подделку от настоящего камня. Это требует привлечения экспертов.

Приведем примеры. В 2007 году с 8 по 30 июня в Днепропетровске проходила выставка Татьяны Биновской под названием «Ах, Африка!», посвященная 15-летию установления дипломатических отношений

между ЮАР и Украиной. На данной выставке были представлены работы и пластические композиции на тканой основе с использованием стразов (?), драгоценных и полудрагоценных камней (?) с огранкой и без нее, с оправой и без оправ, а также самоцветы, бисер, жемчуг (морской, речной и искусственный из различных материалов (?). На многие из выставленных изделий, композиций и картин было нанесено покрытие лаком и художественными аппретурами. Эти произведения, не имеющие специальных документов¹, где бы указывалось количество и твердость стразов, настоящих бриллиантов, фианитов, жемчуга и янтаря (?), а также предметов имитирующих их, вызвали массу вопросов у таможенников: каким же образом проводить таможенное оформление этих работ? В документах не был указан вес произведения в целом и каждого камня отдельно, не была указана и твердость камней. К примеру, оценка одного страза зависит от его твердости². Мы подозреваем, что не исполнялась индивидуальная проверка каждого камня. Естественно, покрытие лаком и закамуфлированные другими коагулянтами камни (?) не дадут правильной идентификации при инфракрасном и ультрафиолетовом свечении³.

В сентябре того же года в Днепропетровске в Академии таможенной службы Украины по приглашению кафедры гуманитарной подготовки и идентификации культурных ценностей проходила выставка днепропетровского художника современного изобразительно-пластического искусства Геннадия Сардионовича Нейзха. Была предоставлена коллекция пластических композиций на тканой основе. Одна из композиций «Воспоминания о талисмане» в виде человеческих мозгов состояла из 247 предметов, ювелирных изделий визуального и тайникового хранения, а также аксессуары и предметы из разных материалов и разных времен раритетного сувенирного значения (например, запонки Джона Леннона (?)), пуля, которой стреляли в Гитлера (?), первые значки молодой Советской республики, значки ВЛКСМ и т.д.). К сожалению, известная методика оценки памятников культуры В.В. Индута⁴ не предусматривает технологии оценки и проведения экспертиз, а также идентификации подобных произведений без демонтажа. Поэтому в данном случае будет учитываться авторская, владельческая и договорная цена при купле-продаже. Одна из этих цен в будущем будет доминировать при установлении стартовой цены на такое произведение⁵.

В композиции есть такие детали, как старинный замок, бирка от джинсов Джона Леннона (предположительно), жемчужные бусы,

различные значки и медальоны разных времен, серебряный зажим с драгоценным камнем, золотая фибула в форме амфоры из скифского золота (?), золотой крестик. В разных частях композиции расположены старые редкие монеты Индии, фашистской Германии; коллекционные экземпляры ракушек морей и океанов, с высохшего моря ископаемые Амур-Гавани в Днепропетровске. Также включены пули и гильзы различных калибров, которые могли бы заинтересовать криминалистов.

Что же еще может привлечь внимание таможенников?

Дополняют данную композицию множество контейнеров. Во-первых, контейнеры в виде корпуса мобильного телефона, капсул с образцами флоры и фауны (зоологические коллекции), чернильной ручки, женской губной помады, зажигалки, детских кукол могут при перемещении через государственную границу Украины содержать внутри драгоценные камни, ювелирные изделия и т.д., а значит, могут являться контейнерами тайникового хранения. Во-вторых, на композиции большое количество камней. Не известно драгоценные они или это подделка. Определить бриллиант это или фианит, драгоценный камень или поделочный, можно с помощью геммологической экспертизы. Но проблема заключается в том, что нужно провести беззатратную экспертизу, чтоб не повредить композицию. Провести правильную идентификацию камней с помощью ультрафиолетового и инфракрасного излучения невозможно, так как большинство камней закамуфлированы, покрыты аппретурами и тональными лаками. А при попадании на драгоценный камень даже капли обычной мыльной воды уже изменяет его свечение.

Прежде всего стоит заметить, что оформление ювелирных изделий происходит по двум направлениям. Первое – ювелирные изделия, относящиеся к личным вещам, а второе – ювелирные изделия, предназначенные для продажи⁶.

Первое направление наиболее легкое и вызывает меньше всего противоречий и споров. Гражданину, пересекающему границу, предлагается задекларировать предметы, которые он перевозит. Декларирование может быть 3-х видов: устное, письменное и действием. В данном случае тип декларирования выбирает гражданин. В этой ситуации ювелирные изделия принадлежат гражданину и являются его личными вещами. Независимо от того, как они декларируются, вещи не облагают таможенными платежами.

Как видим, незнание законов не избавляет от наказания, поэтому прежде чем отправляться в путешествие, поинтересуйтесь правилами ввоза и вывоза ювелирных изделий страны, в которую вы планируете

выехать, а заодно и с правилами ввоза и вывоза Украины. Когда выезжаешь из страны, никогда не знаешь, с чем вернешься.

Все ювелирные изделия, предназначенные для продажи, должны декларироваться и облагаться налогами⁷. При вывозе антиквариата должно быть разрешение правоохранительных органов на вывоз и документы на право собственности⁸. Меньшему контролю поддаются сувениры и бижутерия.

Для мелких контрабандистов это желанная лазейка в законодательстве. Они ввозят ювелирные изделия под видом личных вещей и вывозят подделки.

Существуют и другие методы контрабанды.

Несмотря на то, что таможенники проходят соответствующую подготовку, они все равно не являются специалистами настолько высокого уровня, чтобы отличить с помощью ультрафиолета и инфракрасного излучения свечение настоящих драгоценных и полудрагоценных камней от подделки. Если инспектор сомневается в подлинности камней или металлов он имеет право воспользоваться услугами эксперта, но, как правило, на практике это бывает крайне редко, поскольку связано с денежными затратами и риском для инспектора. Денежные затраты могут изыматься с обеих сторон. Никому не нужно объяснять будни таможенной системы: ошибся – уволен. Рано или поздно встает вопрос – заблуждение сотрудника (например, из-за неопытности) или преднамеренное искажение фактов из корыстных побуждений.

Также нельзя забывать и то, что ультрафиолет и инфракрасное излучение может успешно использоваться лишь к новым предметам, а не к тем, которые используются. Уже давно доказано, что обычные бытовые растворы и смеси оказывают влияние на камни.

Законодательная база Украины, а именно:

Приказ ГТСУ №314 «Об утверждении Порядка проведения таможенного контроля и таможенного оформления товаров с использованием грузовой таможенной декларации».

Закон Украины «О вывозе, ввозе возвращении культурных ценностей» №1068-14.

ПКМУ от 20.06.2000 г. №983 «Об утверждении Положения о Государственной службе контроля за перемещением культурных ценностей через государственную границу Украины»⁹.

А также другие нормативно-правовые акты, регламентируют порядок контроля и оформления культурных ценностей и ювелирных изделий, которые провозятся через государственную границу Украины.

Література

- ¹ Постановление КМУ от 01.02.2006 г. №80 «О перечне документов, необходимых для проведения таможенного контроля, таможенного оформления товаров и транспортных средств, которые перемещаются через таможенную границу Украины».
- ² Артюх Т.М. Диагностика та експертиза коштовностей: Підручник. – К.: Альтерпрес, 2003. – 448 с.; іл.
- ³ Калашникова О.Л. Основи мистецтвознавчої експертизи та вартісної оцінки культурних цінностей: Підручник. – К.: Знання, 2006. – 479 с., 48 с. іл. – (Митна справа в Україні); Постникова-Лосева М.М. Русское ювелирное искусство: его центры и мастера XVI-XIX вв. – М.: Наука, 1974. – 372 с.
- ⁴ Індутний В.В. Оцінка пам'яток культури. – К.: СПД Моляр С.В., 2009. – 537 с.
- ⁵ Калашникова О.Л. Ідентифікація культурних цінностей: Навч. посібник. – К.: Вища освіта, 2006. – 287 с.; іл.
- ⁶ Таможенный кодекс Украины.
- ⁷ Приказ ГТСУ от 20.04.05 №314 «Об утверждении Порядка проведения таможенного контроля и таможенного оформления товаров с использованием грузовой таможенной декларации».
- ⁸ Закон Украины от 21.09.1999 г. «О вывозе, ввозе возвращении культурных ценностей» №1068-14.
- ⁹ ПКМУ от 20.06.2000 г. №983 «Об утверждении Положения о Государственной службе контроля за перемещением культурных ценностей через государственную границу Украины»; Закон Украины от 18.11.97 №637/97 ВР «О государственном регулировании добычи, производства и использования драгоценных металлов и драгоценных камней и контроль за операциями с ними»



Рис. 1-2

1. Т.Биновская «Ах, Африка!». Работа с использованием стразов (?), драгоценных и полудрагоценных камней (?), а также самоцветы, бисера, жемчуга (морской, речной и искусственный из различных материалов (?).
2. Г. С. Нейзх. Композиция «Воспоминания о талисмане» (247 предметов: ювелирные изделия, а также аксессуары и предметы из разных материалов).

ΒΙΤΑΕΜΟ !





Співробітники Музею історичних коштовностей України
мають велику честь привітати улюбленого Шефа –
Генерального директора
Національного музею історії України
Сергія Михайловича Чайковського
з ювілеєм!

Ми горді з того, що в історії нашого музею були роки,
коли Сергій Михайлович був нашим завідувачем.
Завдяки йому народилися наші щорічні «Музейні читання»,
збірники наукових статей, проведено цікаві виставки.
Щиро радіємо від того, що своє 70-річчя
Сергій Михайлович
святкує сповнений натхнення, творчих планів, енергією.
З роси Вам і з води!
Зичимо здоров'я, щастя й радості на многії літа!

Від імені колективу
Музею історичних коштовностей України
Л.П.Олефіренко висловила найкращі побажання у віршах.

Ювілеї, ювілеї, ювілеї ...
Скільки в них закладено думок,
Скільки літ прожитих із Музеєм
Уже сілїв часопис у вінок.
Так життя нам час свій визначає,
Залишивши в кожному барви дня,
І душа мелодію вітає,
Що несе життєва течія.
Звуки музики такі натхненні,
В них весни омріяна хода,
В них акорди літа, погляд чемний
Нам дарує осінь золота.
Хай життєве поле колоситься,
Маків цвіт, волошкова земля,
Хай задумане усе здійсниться
Й дивоцвітом просинь промовля.
Хай життя здоров'я Вам дарує,
Шана і любов портрет малює,
Бо ми скрізь і всюди горді Вами,
Що пройшли музейними стежками.
Так відчутна їхня височінь
І масштабів планів далечінь.
Конференцій Ваших свіже слово.
Кожен рік звучить століть розмова.

Хай щастить Вам на музейній ниві,
Краєвид життя буде красивий,
Хай привітним буде Ваш поріг
І завжди Ваш вірний оберіг.



Маємо честь привітати нашу вельмишановну колегу
Олефіренко Лідію Павлівну
з її щасливим ювілеєм.

Чи можуть бути дарунком слова,
Хай лагідні, теплі, ласкаві?
Короною вкрита твоя голова,
Цим символом гордості й слави,
Краси неземної, що дав тобі Бог
І розуму світлого. Все є!
Було ще попереду скільки дорог –
Ти вибрала цю – до Музею.
І стала живою окрасою тих,
Що ми експонатами звемо,
І срібних, і бронзових, і золотих,
Розділених терміном – „тема”.
Та думаєм ми – не її, пектораль,
Хоч вічну і дійсно найкращу
Згадають найперше. Хтось скаже: „Як жаль,
Нескоро цю жінку побачу.
Ой гарна, ой люба, ой ніжна вона!
І де ти така взялася.
Усім розкажу!” Але ця новина
По світові вже рознеслася!
У різних країнах, у різних містах

Всі згадують – є така жінка!
З усмішкою завжди на ніжних вустах,
Ну справжня така Українка.

Так вітає ювілярку наша Одарка, а з нею й увесь колектив музею - МКУ, якому Лідія Олефіренко присвячує своє життя, свої переживання за його долю, за колег по роботі... Усі ці думки віддзеркалюють її власні вірші:

Музею мій!...
Переплилися у тобі віки, усі епохи
Думки із вічності ідуть назустріч нам,
Скіф'янки образ золотавий, кароокий
Летить замріяно по сходженим степам.
Зібрав ти золото усіх часів нетлінне,
Красу і творчість душ в собі ввібрав...

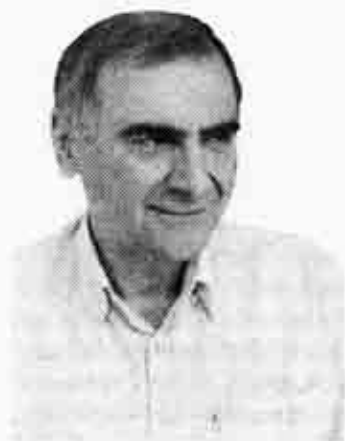
І свою душу Лідія Павлівна вкладає зі щоденною клопіткою працею задля Музею, на вівтар пошани до його скарбів і висвітлення минулого своєї Батьківщини. Завдяки її привітній і, водночас, поважній присутності відвідувачі з перших кроків проймаються атмосферою шани й уваги до представлених їхньому огляду музейних старожитностей. Саме вона допомагає багатьом налаштуватися на шанобливий шлях усвідомлення їх історичної цінності – тоді декому з них удається почути голос минувшини, так як про це написала ювілярка:

І золотая пектораль поведе мову
Про майстра древнього, який в руках тримав
Часопис той і ввів в віки розмову,
Лишивши в золоті думок своїх розмай.

Гадаємо, що на адресу Лідії Павлівни могла би пролунати відповідь - відповідь Музею Ліниними словами:

Ти їм диктуєш долю, а не вірші.
Твоє чоло шляхетне і ясне.
Поети ж є і кращі, й щасливіші.
Спасибі, що ти вибрала мене.

Многая літа пані Лідії!



**Щиро вітаємо з ювілеєм
Володимира Михайловича Хардаєва!**

Як багато часу минуло відтоді, як поріг Музею історичних коштовностей України переступив стрункий вродливий хлопець Володя Хардаєв ... Він не міг не звернути на себе увагу співробітників. Розумний, ерудований, жартівливий, вихований, ввічливий, щирий і доброзичливий. Таким він і лишився, а образ з роками доповнили серйозність, старанність, глибоке, вдумливе ставлення до вивчення проблеми. А ще: любов до музею, до славної нашої «скарбниці». Не абстрактна, а цілком конкретна, дієва – до експонатів та до людей, які їх зберігають і вивчають. Це допомогло Володимирі пережити важкі часи і не зрадити професії, не піти у «бізнес».

У «послужному списку» В. Хардаєва – різні ділянки роботи: спочатку працював у науково-освітньому відділі – був екскурсоводом, а потім обіймав посаду наукового співробітника і в цьому ж науково-освітньому відділі, і в скіфо-античному секторі відділу історії ювелірного мистецтва, а потім – завідувача сектору мистецтва давніх слов'ян та Київської Русі, але більшість співробітників знають Володимира Михайловича вже як завідувача науково-експозиційного відділу історії ювелірного мистецтва. Назва підрозділу вказує на спрямування його зацікавлення, а посада – на нелегку ношу – керування роботою колективу. Відома істина – робота з людьми є найважчою. Але Володимир Михайлович з честю виходить з будь-яких ситуацій: не допускає конфліктів, напруження, бо свідомий того, що у відділі хороші спеціалісти, самодостатні

особистості. До всіх він ставиться з повагою і тому в колективі хороша атмосфера – всі працюють натхненно і з повною віддачею. Бувають ситуації, коли співробітники не рахуються з часом, якщо, наприклад, йдеться про підготовку до конференції (щорічних «Музейних читань»), чи виставок, чи каталогів, збірників, альбомів. У пригоді стає та невидима енергія, яка виникає у дружному колективі. Таким є наш відділ на чолі з його завідувачем – Володимиром Михайловичем Хардаєвим, який може бути і строгим у певні моменти, але вміє і допомогти, і розрадити, і розвеселити.

Бажаємо міцного здоров'я, удачі у всіх справах, здійснення мрій!

Наші побажання – всього колективу Музею історичних коштовностей України висловила Л.П.Олефіренко

Время нам итожит юбилей...
Лет прожитых позади волна.
Ярких красок, чувственных забвений,
Все готовит жизнь для нас сполна

Яркий штрих весны, первых свиданий,
Летний теплый вечер, солнечный закат,
Через много лет поток воспоминаний,
Ведь они дороже сердцу во стократ.
Жизнь тебе вручила яркую дорогу,
Ты по ней идешь достойно и легко.
Сколько лет отдал музейному порогу...
Он тебя встречает близко и далеко.

Умный, мудрый, искренне сердечный,
Сможешь всем дать правильный совет,
И акцент поставишь в мире вечном,
Там, где жизнь струилась много лет.

Мы тебе желаем крепкого здоровья,
Силы духа, бодрости души,
Чтобы окружало внуков многословье,
Ну а ты для них Свод Мудрости пиши.

Пусть струится радость вечности безбрежной,
Пусть зовут страницы времени, веков.
Пусть тебя встречает Муза та, что
Дарит жизнь из солнечных цветов.

Наші автори

Анцишкін Ігор Валерійович

м. Нікополь, Нікопольський державний краєзнавчий музей,
головний хранитель.

Березова Світлана Анатоліївна

Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний
відділ історії ювелірного мистецтва, зав. сектором.

Біляєва Світлана Олександрівна

Київ, Інститут археології НАН України,
провідний науковий співробітник, доктор історичних наук.

Брихунец Манолє

Молдова, Кишенеу, Музей етнографії та природознавства Кишинєу,
протоіерей, науковий співробітник

Векленко Віктор Олексійович

м. Дніпропетровськ, Інститут суспільних досліджень,
науковий співробітник

Величко Євгенія Олександрівна

Київ, Музей історичних коштовностей України,
науково-дослідний відділ історії ювелірного мистецтва,
старший науковий співробітник.

Вертієнко Ганна Володимирівна

Київ, Інститут сходознавства ім. А.Ю.Кримського НАН України,
старший науковий співробітник, кандидат історичних наук.

Вітрик Ірина Сергіївна

Київ, Національний музей історії України, науково-просвітницький
відділ, старший науковий співробітник

Вуколова Катерина

Дніпропетровськ, Академія митної служби України, головний спеціаліст
відділу міжнародних відносин, аспірант Таврійського національного
університету ім. В.І. Вернадського.

Ганжа Петро Касіянович

м. Нікополь, Нікопольський державний краєзнавчий музей,
член наукової ради музею

Грібкова Анна Олександрівна

Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний
відділ історії ювелірного мистецтва, зав. сектором.

Дженкова Олена Вадимівна

Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-просвітницький відділ, зав. сектором екскурсійної роботи

Жуковський Мирослав Петрович

м. Нікополь, Нікопольський державний краєзнавчий музей, заступник директора з наукової роботи

Журухіна Олена Юрївна

Київ, «Центр археології Києва» НАН України, молодший науковий співробітник

Іваненко Анастасія Сергіївна

Київ, Музей історичних коштовностей України, реставраційний відділ, зав. відділу реставрації.

Клочко Любов Степанівна

Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ історії ювелірного мистецтва, провідний науковий співробітник, кандидат історичних наук.

Ковальова Наталія Миколаївна

Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ фондів, зав. сектором.

Кондратікова Ліліана

Молдова, Кишенеу, Інститут культурної спадщини Академії Наук Республіки Молдова, старший науковий співробітник, кандидат мистецтвознавства

Кропотов Віктор Валерійович

Київ, Інститут археології НАН України, відділ археології раннього залізного віку, старший науковий співробітник, кандидат історичних наук.

Малюк Наталія Іванівна

Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-просвітницький відділ, старший науковий співробітник

Мігульов Олександр Володимирович

м. Переяслав-Хмельницький, Державний педагогічний університет ім. Г.Сковороди, здобувач

Недоля Юлія Миколаївна

Росія, м. Брянськ, Брянський державний університет ім. академ. І.Г. Петровського, магістрант

Павленко Людмила Віталіївна

Київ, Інститут археології НАН України, молодший науковий співробітник

Палатна Світлана Григорівна

Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ історії ювелірного мистецтва, старший науковий співробітник.

Переводчикова Олена Володимирівна

Росія, м. Москва, Державний історичний музей, провідний науковий співробітник, кандидат історичних наук

Перелигіна Ольга Іванівна

м. Львів, Національний історичний музей, головний хранитель

Попельницька Олена Олексіївна

Київ, Національний музей історії України, провідний наук. співробітник НМІУ, кандидат історичних наук

Пуцко Василь Григорович

Росія, м. Калуга, Обласний художній музей, заступник директора з наукової роботи

Романовська Тетяна Юхимівна

Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ фондів, провідний науковий співробітник.

Рудика Наталія Миколаївна

Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ історії ювелірного мистецтва, старший науковий співробітник кандидат історичних наук.

Сапфірова Наталія Миколаївна

Київ, мистецтвознавець, фахівець з вивчення сучасного ювелірного мистецтва

Сердюк Олександр Семенович

Дніпропетровськ, Академія митної служби України, лабораторія митної експертизи оціночної вартості та ідентифікації культурних цінностей, головний спеціаліст

Сидорчук Таїсія Михайлівна

Київ, Національний університет «Києво-Могилянська академія», науково-дослідний центр орієнталістики ім. О.Пріцака, старший науковий співробітник, кандидат історичних наук

Станіцина Галина Олександрівна

Київ, Інститут археології НАН України, зав. науковим архівом.

Степаненко Наталія Олексіївна

м. Дніпропетровськ, Дніпропетровський історичний музей ім. Яворницького, старший науковий співробітник.

Тихонова Маргарита Миколаївна

Україна, м. Дніпропетровськ, Дніпропетровський історичний музей ім. Яворницького, старший науковий співробітник.

Толкачева Людмила Іванівна

Республіка Білорусь, Мінський Національний історичний музей Республіки Білорусь, науковий співробітник, аспірант Білоруської державної академії мистецтв

Триколенко Ольга Вікторівна

Київ, Національний авіаційний університет, доцент кафедри рисунка, живопису та скульптури.

Триколенко Софія Тарасівна

Київ, Національна спілка художників України, член молодіжного об'єднання

Турлакова Катерина Сергіївна

Россія, м. Брянськ, Брянський державний університет ім. академ. І.Г. Петровського, студентка факультету історії та міжнародних відносин

Удовиченко Ірина Володимирівна

Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-просвітницький відділ, екскурсовод першої категорії

Фіалко Олена Євгенівна

Київ, Інститут археології НАН України, відділ археології раннього залізного віку, старший науковий співробітник, кандидат історичних наук.

Хардаєв Володимир Михайлович

Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ історії ювелірного мистецтва, зав. відділу.

Чернишев С.В.

Россія, м. Брянськ, філіал Московського психолого-соціального університету, доцент кафедри гуманітарних, природничих та математичних дисциплін

Чубур Артур Артурович

Россія, м. Брянськ, Брянський державний університет, доцент кафедри Вітчизняної історії стародавності і середньовіччя, кандидат історичних наук.

Список сокращень

- АДСВ** – Античная древность и средние века
АП УРСР – Археологічні пам'ятки УРСР
АСГЭ – Археологический сборник Государственного Эрмитажа
БИ – Боспорские исследования
ВВ – Византийский временник
ВДИ – Вестник древней истории
ГИМ – Государственный исторический музей. Москва
ГЭ – Государственный Эрмитаж
ДВ – Духовный Вестник
ДГС – Древности Геродотовой Скифии
ДІМ – Дніпропетровський історичний музей ім. Д. Яворницького
ДМА – Державна митна академія
ДСПК – Древности Степного Причерноморья и Крыма
ДСУ – Дослідження старожитностей України. – Тези доп. наук. конф. МІКУ. – Київ, 1993.
ДХМ – Дніпропетровський художній музей
ЗООИД – Записки Одесского общества любителей истории и древностей
ИАК – Известия Археологической комиссии
ІА НАНУ – Інститут археології Національної академії наук України
ІА РАН – Институт археологии Российской Академии наук
Інв. № – номер за інвентарною книгою.
КПЛ – Києво-Печерська лавра.
КСИА – Краткие сообщения Института археологии АН УССР.
КСИИМК – Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР
КСС – Курганы Степной Скифии
КЮЗ – Кишиневский Ювелирный Завод
МАИАСК – Материалы по археологии и истории античного и средневекового Крыма
МИА СССР – Материалы и исследования по археологии
МИАР – Материалы и исследования по археологии России
МИДУ – Музей исторических драгоценностей Украины
МІКУ – Музей історичних коштовностей України

МНМ	– Мифы народов мира.
НМІУ	– Національний музей історії України
НА ІА НАНУ	– Науковий архів Інституту археології Національної академії наук України
НДКМ	– Нікопольський державний краєзнавчий музей
НКПІКЗ	– Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник
ОАК	– Отчёт императорской археологической комиссии
РА	– Российская археология.
СА	– Советская археология, Москва
СЭ	– Советская этнография, Москва
САИ	– Свод археологических источников, Москва
ТГЭ	– Труды Государственного Эрмитажа
ХС	– Художественный Совет
МІВ	– Moneta Imperii Byzantini
NC	– Numismatic Circular
РА	– Památky archeologice. Praha.

Вступне слово	3
<i>До 40-річчя «знахідки століття». 75 років з дня народження Б.М.Мозолецького</i>	
<i>Ганжа П.К. Борису Мозолецькому – державне визнання.....</i>	<i>9</i>
<i>Жуковський М.П. Остання таємниця Товстої Могили</i>	<i>12</i>
З історії вивчення культурної спадщини та правові засади її збереження	
<i>Іваненко А.С., Рудика Н.М. Основні принципи наукової реставрації та їх правове забезпечення на сучасному етапі.....</i>	<i>20</i>
<i>Станиціна Г.О. Доля деяких археологічних пам'яток (за архівними документами НА ІА НАНУ)</i>	<i>25</i>
Творчі надбання давніх майстрів за доби раннього заліза	
<i>Величко Е.А. Тенденции взаимовстречаемости металлических украшений в сарматских памятниках Северного Причерномор'я.....</i>	<i>38</i>
<i>Вертієнко Г.В. Дзеркало в скіфській та іранській ритуалістиці.....</i>	<i>45</i>
<i>Грібкова А.А. Зооморфні сюжети на пластинах-аплікаціях з курганів Дніпровського Лісостепу на основі колекції Музею історичних коштовностей України.....</i>	<i>60</i>
<i>Клочко Л.С. Кореляція сюжетів у декорі вбрання скіф'янок.....</i>	<i>69</i>
<i>Кропотов В.В. О ремонте северопричерноморских фибул в сарматское время.....</i>	<i>87</i>
<i>Переводчикова Е.В. К вопросу о месте производства золотых оковок деревянных сосудов из Филипповки.....</i>	<i>93</i>
<i>Триколенко О.В., Триколенко С.Т. Изображения на драгоценной торевтике из кургана Солоха и пластине из села Михайловка; их связь с композициями на античных саркофагах из Сидона.....</i>	<i>105</i>
<i>Триколенко С.Т., Триколенко О.В. Изображение осы с пауком золотых пластинок из Мелитопольского кургана и его связь с реальностью.....</i>	<i>137</i>
<i>Фіалко О.Є. Прикраси у вбранні скіфських амазонок.....</i>	<i>146</i>
<i>Чубур А.А. Недоля Ю.Н. Булавки раннего железного века с ажурным листовидным навершием: к вопросу о типологии и ареале.....</i>	<i>154</i>
Вивчення колекцій музеїв України, Росії, Білорусі	
<i>Анцишкін І.В. Потири XVIII ст. з Нікопольської Свято-Покровської соборної церкви в колекції Нікопольського краєзнавчого музею.....</i>	<i>164</i>

<i>Перелигіна О.</i> Раритети Львівського історичного музею: пам'ятний медальйон Михайла Драгоманова.....	168
<i>Сидорчук Т.М.</i> Колекція ритуального срібла Єврейського музею у Львові: джерелознавчий аспект (за матеріалами Центрального державного історичного архіву м. Львова).....	175
<i>Степаненко Н.О.</i> Братина та кубок з кокосового горіха у срібній оправі з колекції Дніпропетровського історичного музею.....	186
<i>Тихонова М.Н.</i> Вкладні напрестольні стаціонарні різьблені хрести з колекції Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д.І.Яворницького: до питання агрибуції.....	194
<i>Толкачева Л.И.</i> Цибориум с клеймом Виленского цеха ювелиров из коллекции Национального исторического музея Республики Беларусь.....	205
<i>Чернышов С.В.</i> Монетные украшения как элемент социальной истории (по материалам нумизматической коллекции Трубчевского краеведческого музея).....	209
Пам'ятки ювелірного мистецтва доби середньовіччя	
<i>Вітрик І.С., Павленко Л.В.</i> Два західноєвропейських розп'яття XIII ст. з Дніпропетровської області (технологічні аспекти).....	220
<i>Журухін О.Ю.</i> Намисто як елемент одягу (за матеріалами давньоруських пам'яток).....	227
<i>Хардаев В.М.</i> Грузинские перегородчатые эмали из коллекции Музея исторических драгоценностей Украины: работа мастеров Грузии или Византии?.....	232
<i>Чубур А.А., Турлакова Е.С.</i> Новые находки древностей круга выемчатых «варварских» эмалей в междуречье Сейма и Десны.....	242
Пам'ятки ювелірного мистецтва XVI-XX ст.	
<i>Березова С.А.</i> Потир з гербом В. Дуніна-Борковського з колекції МІКУ.....	248
<i>Біляєва С.О., Фіалко О.Є.</i> Пряжки-пафти Карпато- Балканського регіону на пам'ятках Північного Причорномор'я.....	256
<i>Протоиерей Манолє Бріхунец.</i> Икона Успения Пресвятой Богородицы из молдавского монастыря Каларашовка.....	265
<i>Векленко А.В., Векленко В.О., Мігульов О. В.</i> Християнське срібло XIX ст. з Іренського півострова.....	272
<i>Дженкова Е.В.</i> К вопросу об атрибуции некоторых чарок из коллекции Музея исторических драгоценностей Украины.....	279
<i>Ковальова Н.М.</i> Вотуми польських майстрів та фірм XVIII – поч. XX ст.....	292

<i>Кондратикова Лилиана. Культовые церковные украшения XIX века (на примере Свято-Георгиевской церкви в Кишиневе).....</i>	302
<i>Малюк Н.И. Перстень «барского конфедерата» из коллекции Музея исторических драгоценностей Украины.....</i>	307
<i>Палатная С.Г. «Святой отче Иоасафе, моли Бога о нас».....</i>	318
<i>Попельницька О. Металеві хрести з фініфтями XVIII - XIX ст. роботи російських майстрів із зібрання НМІУ.....</i>	327
<i>Пуцко В.Г. Українські стаціонарні хрести XVI-XVII ст.: питання генези.....</i>	332
<i>Романовська Т.Ю. Шавуот: традиція, атрибути і пам'ятки ювелірного мистецтва (два унікальних експонати з колекції Музею історичних коштовностей України).....</i>	343
<i>Сердюк А.С. Редкие примеры применения подфондонной запечатлевающей фотографии в изделиях ювелирного искусства Российской империи.....</i>	354
<i>Удовиченко И.В. Потир с вкладной надписью Никифора Грибовского.....</i>	361
Сучасне ювелірне мистецтво	
<i>Сапфирова Н.Н., Сердюк А.С. Треугольная форма в произведениях современных мастеров ювелирного искусства.....</i>	372
<i>Вуколова Е., Полоз Т., Пономаренко О. О соблюдении современных таможенных правил при оформлении и провозе ювелирных изделий через государственную границу Украины.....</i>	386
Вітаємо	
<i>С.М.Чайковський</i>	392
<i>Л.П.Олефіренко</i>	394
<i>В.М.Хардаєв</i>	396
<i>Наші автори</i>	398
<i>Список скорочень</i>	402

МУЗЕЙНІ ЧИТАННЯ

Матеріали наукової конференції
Музею історичних коштовностей України –
філіалу Національного музею історії України

"Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки"

14 – 16 листопада 2011 року.

Макет
Заславський А.Й.

Художній редактор
Заславська О.І.

Технічний редактор
Клочко Л.С.

Підписано до друку 02.11.2012.
Формат 60х90/16.
Трафаретний ротаційний друк (ризограф).
Папір офсетний.
Умовн. друк. листів 25,5.
Гарнітура Times New Roman. Наклад 150 экз.

ТОВ «Фенікс»
03148, вул.Гната Юри, 9.
тел./факс (044) 407-11-91
www.fenix-design.com

Свідоцтво про внесення до державного реєстру
суб'єктів видавничої справи серії ДК №3835