

Міністерство культури України
Національний музей історії України
Музей історичних коштовностей України



МУЗЕЙНІ ЧИТАННЯ

Матеріали наукової конференції
“Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”
9 – 11 листопада 2015 р.

Київ 2018

Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». – Київ, Музей історичних коштовностей України – філіал Національного музею історії України, 9–11 листопада 2015 р. – К., 2018. – 312 с.

Редакційна колегія:

відповідальна за випуск
відповідальний секретар
дизайн, верстка, макет

Л.С. Клочко
Ю.Б. Полідович
М.В. Панченко

Збірник «Музейні читання» містить матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки», яку щорічно (з 1992 р.) проводить Музей історичних коштовностей України – філіал Національного музею історії України. Автори статей – співробітники музеїв, науково-дослідних інститутів, університетів розглядають широке коло проблем збереження культурної спадщини, вивчення музейних колекцій та окремих пам'яток ювелірного мистецтва, його сучасних тенденцій розвитку, технологія художньої обробки металу та коштовного каміння, особливості творчості митців-ювелірів на різних хронологічних етапах історії України.

ВСТУПНЕ СЛОВО

І знову осінь... І в стінах нашого славного Музею історичних коштовностей України – філіалу Національного музею історії України. зібралися (вже вкотре) науковці різного фаху: археологи, мистецтвознавці, історики, художники. Більшість – працівники музеїв, тому що в цих закладах зібрані величезні надбання – пам'ятки культури, які потребують всебічного вивчення. Саме з цією метою ми започаткували «Музейні читання». Конференції з 1992 року цікавили і науковців, і широкий загаль, адже в доповідях дослідники висвітлювали різні аспекти художньої обробки металу і коштовного каміння: аналіз складу металів з метою визначення джерел його надходження на землі України; технологія виробництва декоративних витворів (від давнини до сучасності), особливості творчості митців різних епох – таке багатоголосся притаманне доповідям, об'єднаних темою «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». Обговорення, дискусії... І на світ з'являється черговий збірник: матеріали конференції.

Статті у книзі розміщено за хронологічним принципом, адже він найкраще розкриває інформаційний потенціал збірника. На його початку – матеріали присвячені долі видатної пам'ятки культури – Золотоверхого Михайлівського монастиря: невтомно відшукує архівні документи Г. Станиціна. Традиційно віддаємо данину пам'яті М.І. Вязьмітіній – яскравій особистості, яка лишила помітний слід у вивченні скіфської та сарматської культури. Молодий науковець О. Бузько зробила аналіз доробку Марії Іванівни. Вона зовсім трохи не дожила до свого сторічного ювілею. М.І. Вязьмітіна – представниця справжньої інтелігенції: високоосвічена, ерудована, приязна до всіх, хто звертався до неї по допомогу. Про неї можна сказати «високим слогом»: приклад служіння науці.

Вже немало написано про доробок майстрів доби раннього заліза, часів середньовіччя (IV – XIV ст.), пам'ятки ювелірного мистецтва XV–XX ст., а також творчість ювелірів сьогодення. Але всі ці теми надзвичайно багатогранні, тому наші читачі кожного разу дізнаються про нові інтерпретації образів та орнаментів, які є оздобами різноманітних предметів, дослідження стилістичних особливостей прикрас та їх семантики, символіки сюжетів, відтворених на експонатах. Цікавим є розділ «Вивчення музейних колекцій», в якому представлено окремі зібрання декоративних витворів у музеях Дніпропетровська, і Громадського історико-етнографічного Музею Хреста, Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття тощо. Усі статті є значним вкладом у вивчення історії ювелірного мистецтва. Слід зауважити, що завдяки Музею історичних коштовностей України з'явився новий напрямок у мистецтвознавстві – вивчення сучасного ювелірного мистецтва. У 80 – ті роки XX ст. у МІКУ була створена експозиція «Сучасне ювелірне мистецтво». Були представлені авторські роботи ювелірів В. Хоменка, В. Друзенка, С. Косигіна, Л. Погорецької,

В. Балабердіна тощо. Художники вперше показали особливості творчості українських майстрів, національне звучання мотивів і візерунків на кольє, персях, брошках, заколках. І от тепер твори деяких художників стали класичними і їх вивчають мистецтвознавці.

Музей історичних коштовностей України створено понад 50 років тому. За цей час «Золота скарбниця» стала унікальним у нашій державі масштабним систематизованим зібранням історичних і художніх раритетів із дорогоцінних металів та коштовного каміння.

Будемо працювати так же натхненно, як і раніше, адже ми несемо у світ Знання і Красу. Як писав відомий археолог Б.М. Мозолевський:

«В грифонах даль і вис звірина
Та треба йти,
Бо світу треба світла».

З ІСТОРІЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ.



**ВИДАТНІ ОСОБИСТОСТІ
В ІСТОРІЇ АРХЕОЛОГІЇ УКРАЇНИ**

**Про роботу М.І. Вязьмітіної над «Мистецтвом Скіфії».
Листи з Ленінграда**

На запрошення Л.М. Славіна 1948 р. в Інститут археології АН УРСР прийшла працювати кандидат історичних наук, мистецтвознавець Марія Іванівна Вязьмітіна (1896–1994). На той час вона вже мала досвід археологічних робіт в Середній Азії, до яких її залучив «патріарх» середньо азійської археології М.Є. Массон. У 1937 р. Марія Вязьмітіна здійснює розкопки на території Бактрії городища Айртам кушанського часу як керівник одного з загонів Термезької археологічної комплексної експедиції. У повоєнні роки вона продовжує археологічні дослідження в Середній Азії: з 1946 р. чотири роки очолює один із загонів Південно-туркменської комплексної археологічної експедиції, веде дослідження на городищі Нова Ніса – столиці Парфянської держави. У повоєнні роки Марія Вязьмітіна – відомий в Україні сходознавець та історик культури. Тож тему мистецтва Скіфії, скіфського звіриного стилю в Інституті археології було доручено саме їй.

Співробітники відділу скіфо-античної археології з 1946 р. активно працювали над розділом по скіфо-сарматському періоду в межах фундаментальної теми «Підсумки вивчення стародавньої історії та археології УРСР» (у протоколах засідань відділу вони фігурують як «Ітоги»). Частиною «Підсумків» мала стати праця М.І. Вязьмітіної «Искусство Скифии», яка, на жаль, не була опублікована, однак збереглась у Фонді наукових робіт НА ІА НАНУ¹.

На засіданні скіфо-античного відділу від 19 березня 1948 року, де були присутні; Л.М. Славін, Л.Д. Дмитров, Т.Г. Оболдуєва, М.Я. Рудинський, А.І. Фурманська, Р.Й. Ветштейн, у порядку денному, окрім інших питань, обговорювалась тема і план роботи старшого наукового співробітника М.І. Вязьмітіної. Вона повідомила про план роботи над темою «Пам'ятки мистецтва скіфів-кочівників Середнього Подніпров'я». «Починає вона свою роботу з відрядження у Ленінград, де має зробити наступне: 1. Опрацювати іноземну літературу. 2. Продивитись матеріали по мистецтву скіфів у фондах Ермітажу. 3. Консультуватися з науковими працівниками, які працюють над цим матеріалом. Цього року вона основну увагу приділяє пропрацюванню літератури. На кінець 1948 р., має бути складена: 1. бібліографія; 2. картотека по пам'ятках і літературі. Робота розрахована на два роки»². Присутні на засіданні співробітники висловили свої коментарі. Зокрема, М.Я. Рудинський запропонував змінити тему і знайти специфічні риси мистецтва «скіфських» племен лісостепової смуги. Л.Д. Дмитров запропонував М.І. Вязьмітіній написати рецензію на книгу Міннза «Скіфи та греки», а також територіально розширити тему і пропрацьовувати її у хронологічному порядку. Зазначив, що обмежитись лише складанням карток не можна, а

варто написати вступну частину і зробити реферат про те, що зроблено по мистецтву скіфів на сьогоднішній день. Л.М. Славін запропонував формулювання теми «Пам'ятки скіфського мистецтва елліністичного часу на території України» і також наполягав на необхідності реферату, в якому мав би бути огляд основних робіт по темі та їх критика. Ухвалили: «Прийняти орієнтовно таке формулювання теми: «Пам'ятки скіфського мистецтва IV – III ст. до н.е. на території України». Зробити два реферати»³.

Отже, Марію Вязьмітіну відрядили до Ленінграда наприкінці березня. Звідти вона писала листи до своєї близької подруги, мистецтвознавця Марії Олексіївни Новицької (1896-1965) (рис. 1). У студентські роки вони разом були слухачками Київського археологічного інституту, навчались на мистецтвознавчому відділенні історико-філологічного факультету, разом входили до гуртка «Studio» (керівник – Олексій Новицький, почесні члени – Данило Щербаківський, Федір Ернст, Всеволод Зуммер). У 1920-і роки Марія Новицька працювала у Всеукраїнському музейному містечку, де завідувала відділом тканин і шиття. Дві подруги, дві Марії, одного року народження, прожили майже все життя у Києві разом, разом поховані на Байковому цвинтарі.



Рис. 1. М.О. Новицька та М.І. Вязьмітіна

З відряджень та інших поїздок постійно писали одна одній листи. Марія Вязьмітіна підписувалась «Мар», Марія Новицька – «Мус». Частина цих листів збереглась у фонді М.І. Вязьмітіної у Науковому архіві Інституту археології НАН України. Далі подано фрагменти листів з Ленінграда мовою оригіналу, в яких ідеться про роботу Марії Вязьмітіної над працею «Мистецтво Скіфії» протягом кінця березня – квітня 1948 р.

23.3.1948

После двухдневного бдения и сна и трехночного сквозного сна добрались до Ленинграда. Опоздание – 35 минут. Прибыли в 6 ч. 35 минут, утра.

С помощью носильщика погружены в такси. Через четверть часа подъехали к развалинам огромного дома на углу ул. Декабристов и Маклина.

Выгрузили вещи и без пересадки – в баню. Мылись, обливались, наслаждались...

31.3. 1948

...Завтра начинается трудовая жизнь иного порядка: Эрмитаж, экспозиция, кладовые.

Сегодня трогательно в перерыве объединялась с Камил[лой] Вас[ильевной] [Тревер], она меня тоже предупреждает о трудностях моей темы. Говорит, что для выделения восточных элементов надо начинать с Китая, потом изучить Сибирь etc. Советует взять один какой-нибудь курган и на нем попытаться расшифровать восточные мотивы, хотя бы Чертомлык. (Но дело в том, что Чертомлыком и Солохой уже 20 лет занимается Манцевич, и она этого не переживает) ...

7.4.1948

...Вечер.

Ярко освещенный зал филармонии (рис. 2).

Зеленые, красные, синие, фиолетовые и желтые огоньки играют в подвесках люстр.

Сажусь за белыми колоннами на красном бархатном диване и рассеянно смотрю на проходящие мимо пары.

Сегодня утром я проникала в тайны скифского искусства. Уже третий день я живу в его зверином мире: царственный олень с роскошными ветвистыми рогами, горбоносый лось, остроклювый гриф, рычащий лев, вкрадчивая пантера, дикий щетинистый вепрь, тонконогая лань – уже почти мои хорошие знакомые.

Из всех зверей я выбрала прекрасного оленя и посвящаю ему свою первую скифскую работу:

«Изображение оленя в скифском искусстве в локальном и хронологическом отношениях» (или: в его историческом развитии).

Прошлась по всем скифским залам (перед этим сидела в кабинете у Манцевич и вертела в руках всякое зверье. Манцевич страдает от моей дерзости и ревниво скрывает от меня их тайны) – забрела в Причерноморье и направилась в Боспор. Боже мой! Что я увидела. Те же зверюшки, самые что ни на есть близкие родственники моим киевлянам.



Рис. 2. Будинок Ленінградської філармонії. 1948 р.

Звонок прекратил мою с ними беседу. Идя к выходу, любовалась белыми античными статуями на красном мраморе, на розовом мраморе, на желтовато-зеленом.

И вот сейчас шумная толпа, прически, завитушки, каблук.

Настраивают инструменты.

Превращаюсь в слух...

10.4.1948.

...И еще просьба прилагаемую записочку на имя Лазаря Моисеевича Славина вложи в конверт, надпиши: Л.М. Славину и передай ему и поговори с ним. Я хочу еще задержаться на неделю и ехать вместе с Покровской, чтобы досмотреть литературу, 8 дней у меня выпало на пленум. Денег я не хочу суточных, а на свои, т.к. больше месяца неудобно мне на командировочных сидеть...

12.4.1948 (рис. 3).

Забегав на минутку в свою комнату – увидела, по установившемуся обычаю, на подушке – твоё письмишко. Ты пишешь, что оно вроде должно быть последним, а я все-таки надеюсь еще продлить свое здесь пребывание. Очень уж обидно обрывать в самом разгаре (8 дней у меня выпали из-за пленума, даже собственно 10, с преддверием его).

Утром, идя умываться, с полотенцем и мылом в руках, наткнулась в коридоре на Мих[аила] Яковлевича Рудынского. Он, оказывается, только что прибыл из Киева и поджидал заведующую общежитием для обоснования своего здесь.

Поговорили о том о сем (с мылом и полотенцем), он одобряет мою задержку и говорит, что Лазарь Моис[еевич] не будет протестовать, если не надолго. Я надеюсь, что ты уже получила мое предыдущее (номер уже никто не вспомнит) письмо авиа с договором Коле, письмом Лазарю и письмом тебе...

Работаю сейчас большей частью в Эрмитаже. Пишу и рисую зверей. В библиотеку почти не хожу и мало что читаю. Думаю закончить просмотр всех скифов и тогда немножко почитать.

15.4.1948

...Только что прочла в Секторе Средней Азии ЛОИМКа доклад, об археологическом изучении Средневековой Нисы, председательствовала на этот раз Вера Александровна Крачк[овская]. Много было вопросов и благодарностей. Итак, Ниса моя завершилась двумя докладами. Теперь я спокойно могу продолжать зарисовки своих зверей. Уже собрался целый зверинец.

17.4.1948

Скромный северный подснежник, только что вылезший из земли, шлет весенний привет пушистому юному сну.

(Не задавайтесь!) Будем знакомы. Наша отличительная черта – семь лепестков. Это – к счастью. Мы немного похожи на фиалку. Но это только на первый взгляд. У нас много беленьких тычинок; мы гораздо крупнее размером. Увы! У нас нет аромата. Но зато есть первая свежесть весны.

№ триє второе?

12. IV - 48
минута

Забрав на минутку в свою
комнату - увидела, что уже
новобригиди отбоя, на по-
дурке - мое писемце.
Мы писали, что оно вроде
давлено - быть поспешно, а
д. велити надоев еще про-
длит. свое здесь пребывание.
Весь уж обидно обрывает в
самом разгаре (в дний, когда
у меня вымаху у-фа ми-
нута, даже собственно 10
с предвзрети его).

Тирам, идя приходить
в магазин и мыши
в руках нахвостом в
корридаре на мн. двоим-
виза Рудомента. Он

Рис. 3. Фрагмент листа від 12.4.1948



Скромный северный подсвечник,
только что вышедший из земли, имеет
весьма приятный запах кизельштейну
свечи.

(не задавай^{те}сь!) - Будем смеяться.

наша огромная
линейка.

Мы не хотим
но сию же
взвизг.

разного
размера.
архивный
ваз е

свѣдѣн.



Рис. 4. Фрагмент листа від 17.4.1948



Рис. 5. Фрагмент листа від 17.4.1948

Письмо возникло главным образом из желания познакомить Вас с моим юным новым приятелем, потому я откладываю деловые разговоры до завтра и на весеннем привете кончаю.

Уже поздно. Разрешите мне лечь в постельку. Сегодня я зарисовала почти целую стаю зверюшек, одна из них восседает в начале письма. (рис. 4, 5).

День был чудесный: солнце, синяя переливчато-шелковая вода, свежий ветер, ветер с моря.

Спокойной ночи.

Мар.

20.4.1948

Если ты мне уже отказываешься больше писать (вчера получила такого рода письмо) – то я тоже могу на этом письме закончить переписку.

Планы мои следующие. Выезжаю я из Ленинграда 27. IV в обычное время в 4 часа с чем-то дня и 29-го в Киеве – тебе лучше знать когда.

В другое время мне и выехать нельзя. Если выеду 29-го, то буду у Вас 1-го мая в 4 часа дня – против чего Вы, по-моему, возражали.

Когда будешь идти меня встречать на вокзал, захвати с собой какой-нибудь рюкзак или какое-нибудь вместилище, куда можно будет упрятать мою шубу, которая в Киеве будет уже анахронизмом. Вещей у меня, конечно, будет много, не знаю, как я их растыкаю: главное, несносное одеяло пол рюкзака моего занимает, да еще прибавились книжки. Отослала бы их бандеролью, да некогда возиться с бумагой, упаковкой, бандеролями, сдачей на почте и т.д.

Времени уже так мало и все же многое не доделано. Ну да все равно придется еще приезжать. На этот раз извольте устраивать свои дела так, чтобы ехать вместе: я в отпуск, ты в командировку...⁴.

На кінець 1948 р. Марія Вязьмітіна підготувала розділ, присвячений скіфському оленю. Вже пізніше, наступного року, її друг і вчитель професор В.М. Зуммер писав до неї у листі: «Когда то в Харькове сложен был такой куплет на голос «В движение мельник жизнь ведет»: «Танюша – страстный прыжковед, Танюша. Среди препон, скорбей и бед нашла в коне оленя след, Танюша». А Вы – нашли в олене птицы след?»⁵.

У звіті про роботу по планових темах за 1948 рік Марія Вязьмітіна перерахувала, що нею було зроблено:

«Тема «До історії скіфського мистецтва», ч. I – локальні і хронологічні варіанти зображень оленя на предметах скіфського мистецтва на території УРСР.

а) складено бібліографію на 1250 назв (2500 карток);

б) складені по літературі картотеки по різних темах, всього 670 карток;

в) пропрацьовано речовий матеріал колекцій Держ. Ермітажу (210 карток)»⁶.

Після цього М.І. Вязьмітіна продовжувала працювати над темою мистецтва Скіфії до 1950 року (планувалось написання докторської дисертації) – до моменту, коли у темплані Інституту відбулися зміни, і розділ «Місцеві мотиви в скіфському мистецтві» було замінено на необхідний для «Ітогов» розділ з історії сарматських племен степової частини УРСР. Взятись за тему сарматську тематику новий керівник відділу О.І. Тереножкін запропонував також Марії Вязьмітіній. Результатом же її дворічної роботи над темою скіфського мистецтва став неопублікований машинопис «Искусство Скифии», який зберігається у фонді Наукових робіт Інституту археології НАН України.

Примітки:

¹ Вязьмитина М.И. Искусство Скифии (Итоги проделанной работы и дальнейшие пути изучения скифского искусства). Машинопис. Ілюстрації. 1949 // НА ІА НАНУ. Ф. 63. 88 с.

² Протоколы заседаний сотрудников отдела скифо-античной археологии 31.01-26.04.1948 // НА ІА НАНУ, Ф. 62, справа 68., арк. 4.

³ Там само.

⁴ Листи М.І. Вязьмітіної до М.А. Новицької. 8 листів. 23.3.-20.4.1948 рр. // НА ІА НАНУ, Ф. 34. (в процесі науково-технічного опрацювання).

⁵ Листи В.М. Зумера до М.І. Вязьмітіної. Лист від 27.12.1949 // НА ІА НАНУ, Ф. 34. (в процесі науково-технічного опрацювання).

⁶ Звіт про науково-дослідну роботу відділу скифо-античної археології за 1948 р. // НА ІА НАНУ, Ф. 62, справа 69. арк. 3.

АРХІВНІ ДОКУМЕНТИ ПРО ДОЛЮ МИХАЙЛІВСЬКОГО ЗОЛОТОВЕРХОГО СОБОРУ

У Науковому архіві Інституту археології НАН України зберігається низка документів, які відображають мінливості долі Михайлівського Золотоверхого храму на початку XX століття, починаючи з турбот про його збереження і закінчуючи повним знищенням.

Цей храм, заснований князем Святополком 11 липня 1108 року¹ протягом свого існування пережив багато різних подій, але завжди був шанований віруючими людьми. На початку XX століття буремні події історії відобразились і на його долі.

В січні 1918 року, Михайлівському Золотоверхому храму дісталось від обстрілів Києва більшовицькими військами Муравйова. Перелік усіх тодішніх пошкоджень, нанесених храму, зафіксовано в відповідних актах його огляду.

14 лютого 1918 року, по запрошенню Єпископа Чигиринського Никодима храм оглянули члени київської Ученої Архівної комісії та члени Київського Товариства Охорони Пам'ятників Старовини і Мистецтва та склали акт, в якому були перелічили всі завдані йому пошкодження (всього 15 пунктів)².

Ще під час цього, першого огляду, було вирішено за допомогою підпорок та будівельних лісів тимчасово укріпити пошкоджені арку і барабан, а з настанням будівельного сезону провести ремонт всіх пошкоджень та реставрацію стінного живопису, що і було вчасно зроблено³.

Трохи пізніше Центральний Комітет Охорони Пам'яток Старовини і Мистецтва в Україні, проводячи огляд пошкоджень всіх історичних будівель міста Києва, завданих їм внаслідок бомбардувань та вибухів на початку 1918 року, 5 березня 1918 року провів повторний огляд пошкоджень Михайлівського монастиря і склав акт, в якому сказано:

«Михайловский монастырь.

1. Осмотр – Членов Киевской Учебной Архивной Комиссии, О[бществ]а Охраны памятников Старины и Искусства и О[бществ]а Исследования Искусств 14 февраля 1918 г.; Дополнительный осмотр Комиссии «Центрального Комитета Охорони Пам'яток Старовини і Мистецтва» 5-го марта 1918 года.

Главная церковь

Всего в главную церковь Киево-Михайловского монастыря попало 7 снарядов. Вся усадьба монастыря находилась под сильным обстрелом, пострадали почти все монастырские здания.

Самое тяжелое повреждение причинил главной церкви снаряд, пробивший крышу к югу от главного купола и разорвавшийся у юго-западного паруса южной подпружной арки главного купола.

В результате разрыва западная половина арки рухнула, причем обвалились и части прилегающего коробового свода южного нефа. Среди рухнувших масс кирпича видны несколько крупных массивов древней

великокняжеской кладки, масса кирпича и щебня, штукатурки с масляной росписью 17–18–19 вв., куски деревянных позолоченных барочных украшений, битого стекла и т.д. Мраморный пол перед царскими вратами главного придела вдавлен, потрескался и носит следы удара значительного осколка. Восточная часть арки удержалась, хотя прилегающий ю.-в. парус дал посредине трещину. На чердаке снаружом пробита крыша и повреждены стропила, причем один из брусьев сбит и упирается в цилиндрический свод, отбит угол верха кладки пилона, на котором помещается пята свалившейся части подпружной кладки, от отбитого угла идут внутрь трещины по направлению к парусу.

Снаружи обнаружены следующие повреждения Михайловской церкви:

Самое заметное попадание в цоколь южной древней апсиды, где снаряд образовал глубокую воронку приблизительно в $\frac{3}{4}$ аршина, и обрушил снаружи кирпич и штукатурку на пространстве несколько квадратных аршин. 2. В небольшой апсиде крайней к югу небольшая воронка от попавшего снаряда, глубиной в несколько вершков, площадь разрушения около 1 $\frac{1}{2}$ кв. аршина, около середины окна. 3-ье наружное попадание – в декоративный щиток или щипец крайнего к востоку контрфорса южного фасада, который сильно пострадал, причем разбита также капитель левой колонны. 4-ое в базу той же колонны и цоколь контрфорса. 5-ое в западном закруглении южного придела, повреждение легкое. Все эти повреждения, кроме первого, пришили в пристройки первой половины 18 века. 6-ое наружное попадание задело карниз главного купола с восточной стороны (также легкое). Всего 7 снарядов»⁴.

Навесні 1922 року, коли держава під гаслом допомоги голодуючим грабувала ризниці всіх без винятку церков та монастирів, «Комісія по вилученню цінностей...» 22 квітня 1922 р., побувала і в Михайлівському монастирі, де вилучила з числа взятих на облік Рукописом, як видатні історичні та художні пам'ятки, кілька предметів⁵. Будівлям монастиря поки що нічого не загрожувало.

Прошло трохи часу, настав 1923 рік і на горизонті замаячила перша загроза пам'ятці історії та архітектури. 23 липня відбулось засідання Президіуму Київського Губернського Виконавчого Комітету 5-го скликання. В Науковому архіві зберігається Протокол № 49 від 23 липня 1923 року, на якому, крім інших питань розглянули також питання про приміщення для будинку пролетарського студентства і постановили:

«1) Считать необходимым организовать в Киеве дом пролетарского Студенчества.

2) Наметить для этой надобности подворье Михайловского монастыря и поручить Комиссии в составе: Коммунодела, Губпрофобра, Губпрофсовета, Военного Командования и Кубуча в срочном порядке окончательно разработать этот вопрос и представить на утверждение Президиума.

Председателем Комиссии – Представитель Коммунодела»⁶.

Садибу монастиря віддали студентам, храм поки що ні. Розпоряджався садибою монастиря так званий К.У.Б.У.Ч., [Комитет улучшений быта учащихся ВУЗ'ов].

Комитет улучшения быта учащихся ВУЗ'ов

„КУБУЧ“

гор. Киев, ул. Жертв Революции № 4, тел. №№ 25-90, 47-15, 24-57.

Телеграммы: Киев—КУБУЧ.

Об'единяет Механические мастерские

ул. Жертв Революции, № 4, тел. 37-06.

СПЕЦИАЛЬНОСТЬ: Ремонт измерительных приборов: манометров, вакууметров, мановакууметров, таплогасиметров, термометров, пирометров, тягомеров, самонапущающих приборов и т. д.

АРМАТУРА: вода—паро-проводная бронзовая,

МАСЛЕНКИ: Шарко, Штауфер, Якоби и др., **ВИНТЫ:** соединители Джексона, винты для фильтр-прессов, по металлу и др. **БОЛТЫ** для диффузионных ножей, элеваторов, земледельческих орудий и др. **ГАЙКИ,** заклепки, шайбы и т. д. **Шарикоподшипники** Потапова.

ВСЕВОЗМОЖНЫЕ ШЛИФОВАЛЬНЫЕ И НИКЕЛИРОВОЧНЫЕ РАБОТЫ.

КРАСКИ: масляные, эмалевые, своей фабрики, а также лучших фабрик СССР.

МАСТИКА—черная прокладочная „Ч. П. М.“ для прокладок при свертках паровых, водяных и воздушных труб, люков, крышек, вакууметров и пасбуржских аппаратов и проч. коммуникаций.

ОБОИ—лучших госфабрик СССР.

СТРОИТ-ТЕХНИЧ. МАТЕРИАЛ: мел Белгородский, масло, лаки, клей, щетки дымогарные и другие.

МАГАЗИНЫ: красок, обоев и строит.-техн. материалов

№ 1—ул. Воровского, № 11, тел. 44-96.

№ 2—Константиновская ул. (Петровка), № 12, тел. 50-83.

Транспортно-экспедиционный отдел.

ул. Жертв Революции, № 4, тел. 24-57.

Выкуп, отправка, и транспортирование по городу всех грузов со всех станций Киевского узла и пристани, хранение грузов на своих складах и страхование.

ТЕХНИЧЕСКОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

Телефон 24-57, 25-96.

(б.Издательство Исполбюро Пролетстуда К.П.И.)

На складе Издательства имеются все учебники и учебные пособия для технических ВУЗ'ов.

ИМЕЮТСЯ В ПРОДАЖЕ СЛЕД. КНИГИ ИЗДАТЕЛЬСТВА:

Проф. Г. С. Жирицкий—Паровые турбины.

Инж. Ромм—Расчеты паровых котлов.

Проф. Г. С. Жирицкий—Паровые машины. 3 изд. испр. и допол.

Проф. В. Ф. Шульц—Панеры, оси и валы. Расчеты и конструкции.

Под ред. проф. Марковича—Примерные расчеты подъемных кранов.

Проф. В. В. Синеуцкий—Конструирование двигателей внутрен. сгорания.

Проф. Элиштейн—Переапряжения на электрич. установках.

Иллж. Скоблов—Примеры расчета паровых машин.

Проф. К. К. Симинский—Статика сооружений. Системы с лишними неизвестными.

Проф. Титце—Электр. устройства для собственных нужд больших электрических станций. Перев. с немецк.

Издательство является монопольным представителем на Правобе-

режьи Укр. Издательств „Техника и производство“,

„Орга-Металл“, Техническая Книга“.

КАТАЛОГИ ВЫСЫЛАЮТСЯ БЕСПЛАТНО.

КОЛЛЕКТИВНЫМ ПОКУПАТЕЛЯМ, УЧЕБ. ЗАВЕД. И КНИГОТОРГУЮЩИМ ОРГАНИЗАЦИЯМ—ОБЫЧНАЯ СКИДКА.

Издательство выполняет заказы на любую книгу, имеющуюся на рынке.

МАГАЗИН № 3 КНИЖНЫЙ, КАНЦПРИНАДЛЕЖНОСТЕЙ И ОБОЕВ,

ул. Воровского, 41.



Рис. 2. Економічна брама Михайлівського Золотоверхого монастиря. Людина з ціпком та в капелюсі на краю фото, можливо, сам Федір Ернст

Під кінець 1924 року архітектурній пам'ятці було причинено першу шкоду зі сторони Кубуча – зроблено вивіску на монастирських Економічних воротах (рис. 2). В Науковому архіві зберігається документ,

складений з цього приводу Федором Людвіговичем Ернстом в жовтні 1924 року:

«Акт. Складено цей акт в тому, що мною, Інспектором по охороні культурних цінностей при Губполітосвіті, на підставі відомості про намір Бюро Кубуч'а зробити вивіску на брамі б. Михайлівського монастиря, який являється твором українського народного мистецтва і має більш як 200 років давності, було попереджено від імені Губполітосвіти про цінності цього пам'ятника й про необхідність, згідно розпорядження Радянської Влади, запросити дозволу Губполітосвіти; що в протилежному разі Бюро Кубуч'а може бути притягнутим до відповідальності. На що т. Секретар Бюро Кубуч'а мені відповів, що вони відповідати не будуть. Спостереження про необхідність відповідного дозволу було мною зроблено двічі, обидва рази секретареві Бюро Кубуча. Не дивлячись на це, нині на історичній брамі поміщено у всю її ширину велику вивіску, яка закриває половину цілої брами та її найкращі окраси, і зроблено безграмотно в художнім відношенні. В капітель правої пів колони забито великий костиль, яким було збито значну частину капітелі. Про що й склав цей акт.

Інспектор по охороні культурних цінностей при Губполітосвіті Ф. Ернст.

15 жовтня 1924 року.

Від підписання цього акту т. Секретар Бюро Кубуча відмовився. Ф. Ернст»⁷.

Цього ж дня, 15 жовтня 1924 року, ВУАН надіслав до Прокуратури листа з повідомленням про самоуправство Кубуча та прохання прийняти відповідні міри:

«До Прокуратури.

Не дивлячись на заборону з боку Губполітосвіти й Археологічного Комітету ВУАН, Кубуч зробив вивіску на самій брамі Михайлівсько-Золотоверхого монастиря, через що зовсім поспувався вигляд цього цікавого пам'ятника нашого стародавнього будівництва, виданого у багатьох книжках. Доводячи це до Вашого відому, Археологічний Комітет дуже просить Вас вжити відповідних заходів до охорони цього пам'ятника, оскільки ця вивіска закриває його цікаві окраси й руйнує їх, а також притягти до відповідальності винних.

Голова Археологічного Комітету академік (підпис) Ол. Новицький

Керуючий справами КНС (підпис) П. Лозійв

Заст. Керуючого справами КНС (підпис) Б. Базілевич»⁸.

Документ цей надійшов до Прокуратури досить швидко, вже 17 жовтня і був зафіксований за вхідним номером 24723, розглянувши його, відповідальний працівник написав на ньому резолюцію: *«Запросить Кубуч. 22/Х»* і поставив свій підпис ⁹.

Через декілька днів, Адміністративний відділ Губернського прокурора відправив до Кубуча комплект документів зі своїм супровідним листом від 25 жовтня за № 2/22224:

«До Кубуч'а. Надсилаючи при цьому відношення Всеукраїнської Академії наук від 15/X під № 1914 про незаконні вчинки КУБУЧ'а, який зробив вивіску на самій брамі Михайлівсько-Золотоверхого монастиря не дивлячись на заборону з боку Губполітосвіти й Археологічного Комітету ВУАН пропону на підставі 14 ст. Полож[ення] про прок[урський] догляд дати пояснення по змісту відношення, яке належить повернути до мене.

Т.в.о. Прокурор по Адміндогляду (підпис) Приворотський

Завадмінвід (підпис) Арабажин

Діловод (підпис) Кадомцев»¹⁰.

Надіслані документи Кубуч одержав 28 жовтня і вже 31 числа надіслав відповідь за вихідним номером 3127, де було сказано:

«До Губпрокурора.

На відношення ч. 2/22224

КУБУЧ повідомляє, що вивіска, вивішена на брамі Будинку Пролетарського Студентства буде знята, коли це необхідно для користі нашої Радянської влади.

Що відноситься до попсованого вигляду і нищення пам'ятника старого будівництва, то Кубуч всіма силами стеріг ці цінності, а також і майно, передане Губвиконкомом для Будинку Пролетарського Студентства Кубуч'у. Сама вивіска не зменшить історичного значення брами через се, що она від стінки віддалена і цвяхами не прикріплена. До установаження згаданої вивіски через довший час недалеко від цього місця висіла вивіска АСЕСП'у (Американської Секції Помочи Європ. Студ.), на яку ВУАН'ом не звернено ні разу увагу.

Для розгляду цього питання просимо В/ скликати Комісію в складі представників Кубуча, ВУАН і прокуратури.

Голова Кубуч'а (підпис) Захарутін

Секретар (підпис) Федюк»¹¹.

Відповідь Кубуча в Губ прокуратуру пройшла певні інстанції і на ній з'явилась наступна резолюція червоним олівцем: *Г.О.Н.О. На распоряжение. 22/XI. Підпис нерозбірливий¹².*

Збереження Михайлівського монастиря, як пам'ятки старовини було настільки важливою справою, що навіть пошкодження воріт вивіскою довго розбиралось різними посадовими особами. Так, відповідь Губернського прокурора Київщини до Губнаросвіти пройшла не через одні руки, про свідчить ряд резолюцій на цьому документі. Сам текст відповіді від 25 листопада 1924 р. за № 2/24808 наступний: *«До Губнаросвіти. Листування на трьох піваркушах відносно вивіски на брамі Михайлівсько-Золотоверхого монастиря надсилається на розпорядження.*

Прокурор по адміндогляду (підпис) Зорін

Завадмінвід (підпис) Арабажин

Діловод (підпис) Кадомцев»¹³.

На документі від руки значиться: *«Т. Левицький если действительно вывеска уродует старину, то нужно ее снять, а если это только формальная сторона, то пусть висит»¹⁴.*

Іншим почерком написано: «Скласти комісію для остаточного вирішення справи з вивіскою на Михайлівських воротах в складі: представника Археологічного Комітету, інспектора по охороні культурних цінностей, історичного музею й Інспектури по ЕКЛ.» Підпис нерозбірливий¹⁵.

Листування відносно вивіски на воротах Михайлівського монастиря тривало і далі. На листі від Губполітосвіти до Губпрокуратури, збоку тексту якого зазначено: «Про вивіску, що на брамі б. Михайлівського монастиря» читаємо:

«До Губпрокуратури. На ч. 2/24808 з дня 25 листоп. ц/р.

Повертаючи листування Ваше на 4 аркушах відносно вивіски на брамі б. Михайлівського монастиря і даючи при цьому акт відносно цієї брами, складений інспектором охорони культурних цінностей т. Ф. Ернста з фотографією брами й вивіски, Губполітосвіта заявляє:

1) КУБУЧ не мав ніякого права, на підставі Обов'язкової Постанови Губвиконкому № 21(Збірн[ик] Об. Пост. ГВК, стор. 37), робити на брамі вивіску без згоди з Губполітосвітою.

2) З приводу заяви КУБУЧ'а, що вивіска не уменшить історичного значіння брами через се, що вона від стінки віддалена і цвяхами не прикріплена, то Губполітосвіта, згідно акту обслідування, заявляє, що брама дійсно цвяхами пошкоджена, як це можна бачити з фотографії, крім того, вивіска закриває половину самої цікавої частини брами.

3) Значіння брами для радянської науки, як і друг[их] пам'яток старовини настільки відомо всім, тим більш студентству, котре готується до вивчення цих пам'яток, що Губполітосвіта не вважає потрібним зараз говорити про це, тим більш, що на цю тему була розмова Завгубполітосвітою з головою Кубуча.

Ст. Інспектор Губполітосвіти (без підпису) (Черняк)

Губінспектор ЕВМ (підпис) Винницький.

Секретар (без підпису) (Курач)¹⁶.

Навесні 1927 року науковці знову оглянули Михайлівський Золотоверхий Собор, про що свідчить наступний Акт:

«Березня м[ісяця] 29 дня 1927 року ми, нижчепідписані представники Всеукраїнського Археологічного Комітету УАН Д.М. Щербаківський й В.О. Осьмак, Київський Краєвий Інспектор Охорони пам'яток Культури Ф.Л. Ернст, проф[есори] КПП О.В. Кобелев й Прокоф'єв, представник Комгоспу архітектор Безсмертний й представник Окрінсп[екції] Шехонін оглянули, згідно з дорученням Укрнауки УСРР, будову Великої церкви кол[ишнього] Михайлівського монастиря, о чім констатовано:

Наслідки бомбардувань церкви у січні 1918 року були ліквідовані ще протягом 1918 року, завдяки чому великих архітектурних шкод нині не спостерігається. У Варваринськ[ом] приділі в п'яті куполу видно відшарування штукатурки внаслідок проникнення води. У підпружної арки йде цілина, що пересікає ключ арки й іде до куполу. У північній стіні приділу цілина йде від самої підлоги до ключа арки. Триумфальна арка має волосяні цілини старого походження, що загрозливого

характеру не мають. У південній старій стіні, що відділяє центральні частину церкви від Катерининського приділу розколина в ключі підпружної арки косо пересікає забутування арки й іде до куполу. На хорах, у південно-західнім куполі від вохкості зіпсовано тинкування й розпис, що певно є наслідок поганого стану даху. Північна стіна на хорах, в ніші з мальованим образом святого Пахомія має волосяну щілину»¹⁷.

Пройшло ще три роки і на горизонті замаячила нова загроза стародавній споруді. У Науковому архіві зберігається терміновий лист від Київської Краєвої Інспектури Охорони Пам'яток Культури до Укрнауки з копією до ВУАКу від 1 березня 1930 року: «Згідно відомості Київської Краєвої Інспектури Охорони Пам'яток Культури, Адмінвідділом Київського ОВК одержано повідомлення від Н.К.В.С. про те, що постановою Секретаріату В.Ц.У.В.К. від 1/II 1930 р. (прот. 42/135, п. 16) на підставі прохання Київського О.В.К. ухвалено закрити Михайлівську церкву у м. Києві на вул. Жертв Революції. В повідомленні Н.К.В.С. додано директиву – «приміщення використати під клуб» (відн. Н.К.В.С. № 313 від 9/II 1930 р.)

У названій постанові мова йде про головну церкву кол[ишнього] т[ак] зв[аного] «Михайлівського Золотоверхого монастиря» у Києві, побудовану 1108 року, яка разом з цілим комплексом будівель кол[ишнього] Михайлівського монастиря перебуває на обліку Н.К.О. як пам'ятник Республіканського значення, про що Н.К.О. повідомив Київський О.В.К. відношенням від 21/VII 1927 року за № 40748. Київський О.В.К. не погодив справи попереду з Інспектурою, й остання дізналася про постанову В.Ц.У.В.К. лише тоді, коли Адмінвідділ приступив до ліквідації культових річей. Згідно відомостів Інспектури К.У.Б.У.Ч., якому належить садиба, вважає будову незручною для клубу й гадає перебудувати її під студентський гуртожиток. Кол[ишня] Михайлівська церква є одною з найвизначніших пам'яток ССРР як часом і формами свого будування, так і світового значення окрасами – мозаїками, фресками, барельєфами XII століття. Особливе значення мають мозаїки, яких не далі, як двох минулих років досліджували проф[есор] Айналов (Ленінград) й проф[есор] Сичов (Ленінград). Найновіший дослід проф[есора] Айналова надрукований 1929 року в розкішнім берлінським виданні «Belveder» з великого розміру репродукціями названих мозаїк. Проф[есор] Айналов вважає ці мозаїки за твір першого досі відомого руського художника Аліпія; проф[есор] Сичов вбачає в них твір колективу македонських майстрів, що зберегли традиції давнього елліністично – візантійського мистецтва й одночасно з тим вже підпали під вплив течій тогочасного романського мистецтва.

І в тому, і в другому випадкові мозаїкам кол[ишнього] Михайлівського монастиря немає ціни, і разом з софійськими мозаїками (XI віку) вони, як відомо, складають пам'ятки єдині не тільки на весь СРСР, але й майже на весь світ (за винятком лише країн кол[ишньої] Візантії й Італії).

Крім величезної цінності самої будови й мозаїк, кол[ишня] церква зберегла деякі фрески, широко відомі шиферні барельєфи XII віку з

вершниками (останній раз опубліковані 1928 року московським професором Некрасовим), видатної різьби іконостас (1720 р.) різьби чернігівського майстра Григорія Петрова, розпис іконостаса пензля українського маляра того ж часу Стефана Смілівського, срібну раку роботи українських золотарів, подаровану Мазепою та багато інших цінних оздоб та речей. <...>».

Вважаючи, що такий пам'ятник світового значіння треба зберегти якнайкраще, й в найближчому часі організувати його всебічне наукове дослідження, Інспектура просить Вас:

1) Звернутись до В.Ц.У.В.К. з проханням передати будову кол[ишньої] головної церкви Михайлівського монастиря в тимчасове розпорядження Київської Краєвої Інспектури Охорони Пам'яток Культури як складову частину майбутнього Державного Заповідника «Київський Акрополь» до складу якого, на думку Інспектури, повинні ввійти уся садиба Софійського собору, Золота брама, Георгіївська церква, Десятинна з сусідніми садибами кол. Петровського й Трубецького, Андріївська та Трьохсвятительська церкви й кол. Михайлівський монастир». Підписали документ Федір Ернст та секретар Василь Базилович¹⁸.

Одержавши таке повідомлення про загрозу пам'ятці старовини, ВУАК 5 березня 1930 р., направляє листа за вихідним № 478 до Історико-філологічного відділу ВУАН, в якому сказано:

«Всеукраїнському Археологічному Комітетові стало відомо, що постановою ВУЦВК з 1/II-1930 р. на підставі прохання Київського ОВК, ухвалено закрити Михайлівську церкву у Києві й використати її під клуб. <...>».

Згідно з відомостями названої Інспектури КУБУЧ, якому належить садиба, вважає будову незручною для клубу й гадає перебудувати її під студентський гуртожиток.

Кол[ишня] Михайлівська церква є одна з найвизначніших пам'яток ССРР, як часом, формами свого будування, так і світового значення мозаїками XII ст. – єдиними мозаїками наших майтрів, що збереглися від XII століття.

Минулого 1929 року Лаврський музей під керівництвом П.П. Курінного й проф[есора] Моргілевського розпочав дослідження ґрунту під підлогою бокових приділів кол[ишньої] церкви, при чому виявлено сліди круглої вежі XII віку коло західного фасаду, й розшукувано фундаменти баптистерія під південним приділом. Продовження роботи намічено на літо 1930 р. Вважаючи, що такий пам'ятник світового значення треба зберегти якнайкраще, а не перебудовувати його на гуртожиток студентів, і в найближчому часі організувати його всебічне наукове дослідження, ВУАК просить Історико-Філологічний Відділ вжити відповідних заходів, аби:

1) ВЦУВК передав будову кол[ишньої] головної церкви Михайлівського монастиря в тимчасове розпорядження Київської Краєвої Інспектури Охорони Пам'яток Культури, як складову частину майбутнього Державного Заповідника «Київський Акрополь», до складу якого повинні

ввійти – уся садиба Софійського Собору, Золота брама, Георгіївська церква, Десятинна з сусідніми садибами кол[ишніми] Петровського і Трубецького, Андріївська і Трьохсвятительська церква й кол[ишній] Михайлівський монастир,

2) дав Директиви всім ОВК про попереднє погодження справ з розбиранням або пристосуванням для інших потреб культових будов, що лічаються на обліку НКО, з Кравчими Інспекторами Охорони Пам'яток Культури.

3) терміново заборонити КУБУЧеві розпочинати будь-які роботи, які мали б наслідком зіпсування або загибель наукових та мистецьких пам'яток названої будови»¹⁹.



Рис. 3. Зняття шиферної (пірофілітової) плити

Наступний документ, що зберігається в Науковому архіві, це лист з Народного Комісаріату Освіти від 18 квітня 1930 року, надісланий до Київського ОВК, КУБУЧ'а та його копія до ВУАК'у та Київської Охорони Пам'яток Культури: «До Київського ОВК, КУБУЧ'а. Копія: до УАК'у, Київськ[ої] охорон[и] пам'ятників] культури на № 99 з 1-III-30 року.

Упрнаука просить не давати дозволу на перебудову головної церкви Михайлівського монастиря, що на обліку НКО як пам'ятка культури, без погодження з Археологічним Комітетом та відповідним висновком Упрнауки.

За відомостями КУБУЧ передбачає перебудувати церкву у такий спосіб (під студентський гуртожиток) коли є небезпека численним цінним мозаїкам, фрескам, барельєфам тощо.

Підстава: Постанова ВЦУВК, РНК про культ. і природн.

Зав. Укрнауки (без підпису) Баран

Вч. Секретар УКОПК (без підпису) тихій»²⁰.

Всього через кілька днів науковці з різних установ побували на території Михайлівського монастиря, оглянули його і склали наступний документ: «АКТ. 23 квітня 1930 р. ми, нижчепідписані, представники: Адмінвідділу Київського ОВК, Київської Краєвої Інспектури Охорони пам'яток Культури, Історико-Філологічного Відділу ВУАН, Всеукраїнського Археологічного Комітету, Катебри Історії України, Всеукраїнського Історичного Музею ім. Шевченка, Всеукраїнського Музейного Городка, Київського Округового Інженерного Управління, в присутності представника адміністрації КУБУЧ»а, на підставі запрошення п/в [працівників] Культів Адмінвідділу ОВК за № 483 від 21. IV – ц/р, оглянули всі будови в садибі колішнього Михайлівського монастиря, де зараз міститься КУБУЧ, з метою виявлення тих культових ознак, які можуть бути знищені без шкоди для художніх та історичних пам'яток названої садиби, при чому УХВАЛИЛИ:

1. Стінописи релігійного змісту кінця XIX в, на мурах по боках входу через дзвіницю знищити.

2. Розпис стін в середині дзвіниці церковного характеру можна знищити.

3. Дубові шафи в середині дзвіниці, в яких продавали колись церковні речі й які не використовуються КУБУЧем, передати до Всеукраїнського Музейного Городка для використання під вітрини або бібліотеку.

4. Хрест на північній брамі, що виходить на Святополков-Михайлівський провулок (проїзд до Михайлівського взвозу) можна знищити.

5. Золочену баню (купол) над колішньою Архієрейською церквою яка використовується під клуб пролетарського студентства, як будову сер[едини] XIX в., що немає художнього значення – можна розібрати.

6. Дерев'яний хрест над павільйоном, де колись був фонтан на південний захід від головної церкви – можна зняти, залишивши яблуко.

7. В будові колішньої Трапезної церкви 1713 р., де тепер студентська їдальня, на фрамугах вікон знаходяться хрести роботи кінця XIX – поч. XX в., які можна знищити.

8. Баня (купол) над колішнім віватарем того ж будинку, побудована р. 1713, що цілком зберегла до останнього часу свою первісну форму, знищена в квітні 1930 р. в верхній своїй частині (півбанок й хрест художньої ковальської роботи поч. XVIII в.) про що складено окремого акту від квітня 1930 р. – названу баню відбудувати коштом КУБУЧу під доглядом відповідних органів для збереження художньої

цінності будинку й попередження руйнації будови. Хрест випрямити й передати до Всеукр[аїнського] Історичного Музею ім. Шевченка.

9. Що до головної церкви кол[ишнього] Михайлівського монастиря (будова 1108 р.), яка являє собою світову художню та історичну цінність, перебуває на обліку НКО, як пам'ятник республіканського значення й виучується як вченими СРСР, так й закордону – зберегти в її сучасному вигляді зо всіма її прикрасами, передавши все культове майно нехудожнього значіння до відповідних органів та зняти питання перед вищими органами влади про оголошення названої будови разом з дзвіницею та кол[ишньою] Трапезною й старою огорожею Державним Історико-культурним Заповідником.

10. Всі перелічені в даному акті зміни в зовнішньому вигляді кол[ишніх] культових будов можна робити при умові попереднього представлення фотознімків до Київ[ської] Кр[айової] Інспектури Охорони Пам[яток] Культури в 2-х примірниках.

Представник п/в культів Адм. Від. ОВК (Кравченко)

Представник Іст. Філ. відділу ВУАН (Академік О. Новицький)

Представник ВУАКу (В. Барвінок)

Представник Всеукр Музейного Городка (К. Мощенко)

Представник Київс. Кр. Інспектури Охорони Пам'яток Культури (Ф. Ернст)». В Науковому архіві зберігається як рукописний варіант цього документу (підписаний), так і його машинописна копія (не підписана)²¹.

Рівно через два місяці з Народного Комісаріату Освіти було послано листа за № 19 від 23 червня 1930 р., до Народного Комісаріату Внутрішніх Справ, та його копії до ВУАКу та Київському Інспектору Охорони пам'яток культури: «НАРКОМВНУСПРАВ УСРР (Відділ культів). Копія: УАКові, Київському інспектору охор[они] пам[яток] культури.

З боку тексту листа зазначено:

«Про передачу головної церкви Михайлівського монастиря НКО для культ-освітньої установи». Далі було сказано:

«За поданням Київського ОВК ухвалено передати приміщення Михайлівського монастиря під клуб робітників (прот[окол] Секретаріату ВУЦВК з 1/II-30 р. № 42 (435).

За численними науковими даними головна церква монастиря є пам'ятник культури до монгольської доби з фресками, барельєфами XII ст., та виключний зразок старослов'янської монументальної палеографії.

Прибудови церкви цінні як пам'ятники будівництва козачої української доби. Пам'ятник вимагає ще багатьох досліджень.

За цими ознаками пам'ятник взято на облік як першорядний, світового значення, які рідкі в Західній Європі і лише 2 в межах УСРР (інший – Софія). Ніякі операції з тинькуванням неприпустимі, бо під новим тинькуванням можуть бути фрагменти старих стінописів, написів, фресок і т. інш. Підлогу також не можна розкривати, перестилати, бо під пізнішою підлогою мають бути старі поховання, фрагменти старих підліг, як це з'ясувалось при науковому дослідженні Софії.

На цих підвалинах ні в якому разі не можна допустити пристосування кол[ишнього] Михайлівського монастиря під гуртожиток чи клуб.

Отже, Упрнаука просить Наркомвнуправ звернутися терміново до Київського ОВК з пропозицією скасувати своє клопотання про передачу під клуб головного храму Михайлівського монастиря та замість цього піднести до відповідних урядницьтв клопотання про передачу цієї будови Наркомосвіті (Археологічному Комітетові) для культ-освітнього використання, яке повністю забезпечить збереження та наукове дослідження пам'ятника.

Плян використання подасть Київська Інспектура охорони пам'яток культури»²².

Наступний документ, що зберігається в Науковому архіві датований вже 16 жовтня 1930 року: «Витяг з Протоколу № 13 Наради поширеного Бюро Українського Комітету Охорони Пам'ятників Культури при НКОсвіті з 16 жовтня 1930 р.

СЛУХАЛИ: 3. Повідомлення НКВС про передачу Михайлівського кол[ишнього] монастиря Археологічному Комітету для культосвітнього використання (пр. № 313 з 26.VI-30 р.)

УХВАЛИЛИ: 3. Повідомити вч[енного] секретаря УАК'у т. Курінного про негайну прийомку будови. Плян використання терміново подати до НКО не пізніше 1/XII-30 р. Просити уповноваженого Сектору Науки та крайового інспектора простежити за проведенням цього в життя»²³.

Прошло трохи часу, менше двох років, і знову виникла загрозу пам'ятнику історії, на цей раз не від студентів, а від комунальних служб. В архіві зберігається документ від 22 травня 1932 року з поміткою «Терміново» від Голови правління Студентського Кооперативу, направлений до Президії Місьради та його копія до Археологічного музею: «21/V ц/р [1932] до садиби Колишнього Михайлівського Монастиря, що є в віданні Студкому з'явилися робітники Комбуду й не представивши жодних документів, не дивлячись на заборону з боку коменданта садиби, почали розбирати цегляну огорожу.

Просимо Вашого розпорядження негайно припинити цю розборку (бо інакше садиба Михайлівського Монастиря залишиться без огорожі, що пошкодить садкам та городам, які є на терені садиби та дасть можливість вільно ходити через садибу всім, що порушуватиме лад на цій садибі». Нижче стоїть підпис секретаря Студентського закритого кооперативу Ніколаєва, а Голова правління Ландау, чие прізвище зазначене на документі, не підписався²⁴.

На 1933 рік Київська обласна Інспектура охорони пам'яток культури запланувала реставрацію Михайлівського Золотоверхого собору, про що свідчить наступний документ: «Київська обласна Інспектура Охорони Пам'яток Культури вирішила цього року підготувати до ґрунтовної реставрації дві пам'ятки виключної цінності та ваги, а саме Софію та Михайлівську церкву. У цій справі утворено чотири бригади які вже опрацювали попередні плани, схеми та кошторис цієї роботи. Утворено такі бригади: архітектурно-ремонтну на чолі з проф. Моргілевським,

станкового малярства та ритин на чолі з т. Ваништейном археологічного дослідження на чолі з тов. Козубовським, та архівознавчо-документальна на чолі з тов. Базилевичем. Зараз усі ці матеріали опрацьовуються і в найближчому часі будуть надіслані до Сектору науки НКО²⁵.

Далі серед архівних документів виявлено лист Федора Ернста від 16 травня 1933 року, до Голови колишнього ВУАКу, який з квітня 1933 року перетворився на СІМК, включивши до свого складу кілька споріднених установ*, Ф.А. Козубовського: *«Вельмишановний Федоре Андрійовичу! Не знаю, чи відомо Вам, що вчора співробітник ВМГ [Всеукраїнського Музейного Городка] Черногубов, приїхавши з площадко й двома співробітниками, виламав один або два барельєфи XII в. з кол. Михайлівського монастиря й перевіз їх до ВМГ. Перевозку барельєфів з їхнього старого місця я принципово завжди вважав за доцільну, й піднімав це питання ще 2 роки тому, проте техніку справи уявляв собі не як партизанську дію діла такої сумнівної наукової вартості, як Черногубов, а як спільну дію, в присутності офіційних представників ВУАН, ВУАК, Обл[асної] Інспектури Ох[орони] Пам[яток] Культ[ури], й всього складу її бюро, всього складу Реставрац[ійної] Комісії, і представників заінтересованих музеїв. Все ж таки це унікальний, всесоюзного, і навіть не тільки союзного значення пам'ятник. Виламування проводилось варварськи. Чи було його принаймі сфотографовано? Не знаю. Я зараз же сповістив т. Антиповича, він послав записку з проханням припинити, але як я тільки що чув від т. Коршака, барельєф таки уже в Лаврі. Вважаю це за хуліганство в науковій справі. Сподіваюсь, що Ви поділяєте цей погляд і вживете відповідних заходів. З щирою пошаною. Ф. Ернст»²⁶.*

Відповідь на цей лист було написано на тому ж самому аркуші паперу, там сказано: *«Повідомляю, що ще 13.V після відповідного акта детального огляду цих барельєфів [Інспекту]ра ухвалила зняти їх та передати до ВМГ. Зняття робила Комісія в складі мене, Бондаря, Баліцького, Черногубова та Ваништейна (залишив комісію, посварившись з Черногубовим). Зняття зроблено дуже добре. Акти всі передано. «Підпис нерозбірливий»²⁷.*

Після ухвали Листопадового Пленуму ЦК і ЦКК КП/б/У 1933 року та стосовно до ухвали Комісії по чистці парторганізації ВУАН, загострилась класово-ідеологічна боротьба, яка відгукнулась і на долі науковців, і на долі історичних пам'яток²⁸.

В Звіті за роботу Секції Історії Матеріальної Культури в 1933 році читаємо: *«ВУАК систематично скупчував старі націоналістично-буржуазні кадри «археологів» та «мистецтвознавців», запекло борючись проти залучення до роботи радянських, марксієвсько підготовлених фахівців, зокрема партійців та комсомольців. Будь-яких серйозних*

* В складі ВУАН було утворено Секцію Історії Матеріальної Культури, куди входили: Археологічний Комітет, Археологічний Музей, Антропологічний Кабінет, Етнографічна Комісія та Етнологічний Музей. (ф. ВУАК-СІМК № 451, арк. 5).

спроб методологічно переозброїтись, або хоч би змінити відповідним чином заскорузлу тематику на більш актуальні теми – ВУАК не переводив. У 1932 році основні робітники ВУАКу (Курінний, Козловська, Ткаченко) переводять лише наївні спроби замилювання очей ультра-революційними передмовами до старих і реакційних по суті видань ВУАКу...»²⁹.

Крім загострення класової боротьби та боротьби з релігією, найбільш трагічно на долі Михайлівського Золотоверхого собору відобразився переїзд українського уряду з Харкова до Києва.

18 січня 1934 р. на пленумі ЦК КП(б)У Павло Постишев повідомив, що ЦК ВКП(б) і особисто товариш Сталін пропонують перенести столицю з Харкова до Києва. Переїзд пояснювався необхідністю «наближення уряду України, центрального партійного і радянського апарату до найважливіших сільськогосподарських районах, які були розташовані на Правобережжі»³⁰.

24 червня 1934 столиця Української РСР була перенесена з Харкова до Києва, коли на київський вокзал прибув з Харкова спец потяг з українським урядом. Після короткого мітингу партійні та радянські вожді Постишев, Косіор, Петровський, Любченко, Якір, Затонський, Шліхтер та інші вирушили на урядову трибуну, встановлену біля оперного театру, де відбувся військовий парад і споглядали багатотисячні колони жителів нової столиці. Розповідають, ніби при цьому один з вождів, вказуючи на золоті купольні храми, з пафосом вигукнув: «Сей монастырский город мы превратим в социалистический!»³¹.

У перший рік перебування Києва в столичному статусі всі вільні ділянки центральних вулиць були забудовані у зв'язку з переїздом центральних, партійних, державних організацій в нову столицю і необхідністю забезпечити їх приміщеннями, а з початком генеральної реконструкції міста, почалось ущільнення його центральних кварталів та освоєння нових районів. Було також оголошено конкурс на проект Урядового центру. Проектів було декілька, всі вони відзначались помпезністю. Вибір випав на найбільш небезпечний для історичних пам'яток: архітектори П. Юрченко, Й. Каракіс та інші передбачали розміщення Урядового центру на місці Михайлівського Золотоверхого монастиря і Василівсько-Трьохсвятительської церкви (перша черга) і присутніх місць, Софії Київської та пам'ятника Богдану Хмельницькому (друга черга)³².

Оскільки урядова комісія вибрала і затвердила саме такий проект, то на фоні загострення класово-ідеологічної боротьби, науковці були безсилі врятувати пам'ятку історії та архітектури, М.О. Макаренко намагання зберегти для нащадків Михайлівський Золотоверхий Собор, це коштувало йому життя, інші здалися і признали стародавню будівлю пам'яткою більш пізнього часу, хоча не можна з впевненістю сказати, що вони дійсно так думали. Було розпорядження знести собор, довелося з цим змиритися і науково обґрунтувати це рішення, а по можливості, дослідити пам'ятку.



Рис. 4, 5. Зняття мозаїк та фресок

Коли вже закінчували знімати мозаїки та фрески зі стін Михайлівського собору, відбулась «Нарада по питаннях зняття мозаїк та фресок», на якій були присутні такі вчені: Ф.А. Козубовський, М.Л. Макаревич, Т.М. Мовчанівський, Моргилевський, М.О. Макаренко, Антипович, Багрій, П.П. Курінний, В. Байорис та професор Фролов. В Стенограмі Наради по питанню зняття мозаїк і фресок Михайлівського монастиря від 4 серпня 1934 року зі слів Антиповича стає відомо, що *«Когда было первое распоряжение о том, что будет сноситься этот памятник, была достаточно хорошо приготовлена эта база. Мы притянули все организации к этому делу, даже Академии Союза и Академию художеств. Первый подготовительный период исследования был хорошо приготовлен. Процесс работы шел правильно. Группа археологов работала над своими вопросами, которые она себе поставила. Работала группа инженеров-архитекторов в лице т. Моргилевского, группа научных работников по реставрации мозаик, фресок и т.д. Все было сделано правильно, но сейчас имеется еще целый ряд неясных вопросов. Поэтому нельзя забежать вперед и все вопросы должны быть решены тогда, когда будет разобран весь комплекс по кирпичику. У нас есть целый ряд мнений и несогласий»*³³.

Стенограма зафіксувала, як з загостренням класово-ідеологічної боротьби науковцям довелося обстоювати більш пізню дату будівництва древнього храму. Наприклад, Т.М. Мовчанівський висловився таким чином:

«Наш коллектив кроме проявления узко-технического интереса к этим мозаикам и фрескам, должен интересоваться и моментами

исторического порядка. К данному памятнику нужно подходить с наибольшей детализацией и научной партийностью...

Теперь относительно датировки. К этому вопросу у нас вообще как-то небрежно относятся. Это неправильно. Датировка является одной из самых важных задач. У нас были такие тенденции недооценивать эти датировки. Нужно подчеркнуть, что в вопросе датировки очень сказывается политика классов. Тут было заинтересовано и духовенство, которое хотело сказать, что вместе с христианством начала зарождаться высокая культура, были заинтересованы цари и князья, которые хотели тоже доказать, что они хотели насаждать культуру и т.д.»³⁴.

Його підтримав і Багрій: «...вопрос датировки является безусловно вопросом классовой политики. И я хочу снова вернуться к этому вопросу. Правда, у нас есть исторический материал Нестора-летописца о том, что в таком-то году был построен монастырь св. Михаила. Но если верить этому сообщению, то все-таки вопрос датировки играет большую роль. Было очень много разных теорий. Все теории уже теперь отпали. Мы имеем протокол, где тов. Киплик зафиксировал, что и штукатурка, и росписи совершенно одинаковы и тогда этот вопрос никто не оспаривал. Но так или иначе, брешь в XII веке уже пробита. У нас есть данные, которые наводят некоторую тень и на мозаики в смысле их датировки. Мы на сегодняшний день не хотим еще оперировать и ихними датировками, но все-таки они уже наводят известную тень на эту датировку. ... Почему это XII, а не XVII или XV в. Поэтому я считаю, что поскольку мы сейчас роботу с Михайловским монастырем заканчиваем, нам нужно будет зостричь внимание на сааом существенном вопросе – на вопросе датировки. Это сразу раскрывает карты нашего противника...»³⁵.

В «Короткому звіті за роботу Інституту Історії Матеріальної Культури ВУАН в 1934 році» відобразилась та ситуація, в якій на той час довелося жити та працювати науковцям, та й не тільки їм:

«Інститут в 1934 р. провадив поглиблену класово-ідеологічну боротьбу на науковому ґрунті і фронті, борючись за марксо-ленінську наукову методологію й партійність у науці. Інституту довелось перевести найбільшу боротьбу із залишками буржуазно-націоналістичних класово-ворожих елементів в складі установи, що залишилися ще від старої Академії Єфремових і Грушевських. Постійною роботою, в науково-літературній продукції, на різних зборах і виступах була викрита й рішуче засуджена контр-революційна суть ідеологічних та методичних засад у «діяльності» таких осіб як Рудинський та Макаренко, дано критичну оцінку сучасним позиціям і науковій продукції співробітникам, що в минулому перебували в націоналістичній «школі» М. Грушевського, як от Гавриленко Т. та Шевченко Л. Викривалося й «співчужанців» старим буржуазним «вчителям» як от т. Мушкет, яка була учнем Рудинського по Кабінету Антропології, й т. інші. Заходами відповідних органів було звільнено таких колишніх співробітників, як Макаренко, Рудинський, Мушкет»³⁶.



Рис. 6. Михайлівський Золотоверхий собор перед руйнуванням. Фото з домашнього архіву О.В. Возницького



Рис. 6. Храм після руйнації. Фото з домашнього архіву О.В. Возницького

Зі знятими мозаїками, фресками і барельєфами, з обдертим золотим куполом Михайлівський Золотоверхий собор простояв ще біля трьох років, але доля його була вже вирішена.

Точну дату загибелі стародавньої пам'ятки встановив археолог О.В. Возницький, чий тесть свого часу працював на розборі Михайлівського Золотоверхого собору і сфотографував його після підриву. Виявивши дату на старій фотографії, Олександр Володимирович переглянув старі київські газети того часу і встановив час і дату загибелі храму.

Сталася ця трагічна подія 14 серпня 1937 року о 9 годині вечора. В різних місцях стародавнього собору було закладено близько 2500 зарядів амоналу, до яких було приєднано електричні дроти, включили рубильник, стався вибух і, переживши стільки століть, давня споруда зникла з лиця землі³⁷.

Автор висловлює вдячність О.В. Возницькому за надані для публікації матеріали з домашнього архіву.

Примітки:

¹ Літопис Руський, Київ, 1989. С. 162.

² ЦДІАУ, ф. 725, оп. 1, спр. 82, арк. 3 зв.

³ Там же.

⁴ НА ІА НАНУ, ф. ВУАК, № 1, арк. 9.

⁵ НА ІА НАНУ, ф. 9, № 62, арк. 7.

⁶ НА ІА НАНУ, ф. ВУАК, № 14, арк. 9.

⁷ Там же, ф. ВУАК, № 3, арк. 207.

⁸ Там же, ф. ВУАК, № 3, арк. 206.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же, ф. ВУАК, № 3, арк. 205.

¹¹ Там же, ф. ВУАК, № 3, арк. 203.

¹² Там же.

¹³ Там же, ф. ВУАК, № 3, арк. 201

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же, ф. ВУАК, № 3, арк. 204.

¹⁷ ф. ВУАК, № 153, арк. 1.

¹⁸ Там же, ф. ВУАК, № 153, арк. 2, 2 зв., 3.

¹⁹ Там же, ф. ВУАК, № 153, арк. 5.

²⁰ Там же, ф. ВУАК, № 153 арк. 6.

²¹ Там же, ф. ВУАК, № 153. арк. 7–8 та 9–11.

²² Там же, ф. ВУАК, № 153, арк. 12.

²³ Там же, ф. ВУАК, № 153, арк. 14.

²⁴ Там же, ф. ВУАК, № 414, арк. 3.

²⁵ Там же, ф. ВУАК, № 413-а, арк. 8.

²⁶ (ф. ВУАК № 491, арк. 4, 4 зв.).

²⁷ (Там же, арк. 4 зворот).

²⁸ (ф. ВУАК, № 493-а, арк. 6).

²⁹ (ф. ВУАК-СІМК, № 493-а, арк. 9 зв.).

³⁰ <http://ukrinform.ua>.

³¹ [http:// photo.ukrinform.ua/ukr/current/photo.php?id](http://photo.ukrinform.ua/ukr/current/photo.php?id).

³² [http:// wek.kiev.ua/uk/ Урядовий центр_](http://wek.kiev.ua/uk/Урядовий_центр_) (проект).

³³ Там же, ф. ВУАК-ІМК, № 666, арк. 16.

³⁴ Там же, ф. ВУАК-ІМК, № 666, арк. 10, 11.

³⁵ Там же, ф. ВУАК-ІМК № 666, арк. 11.

³⁶ Там же, ф. ВУАК-ІМК, № 618, арк. 14, 15.

³⁷ А. Возницький, «Подрывники из Одессы, углубляя русло Днепра, заодно взорвали Михайловский собор» // газета «Киевские ведомости» за 15 февраля 1999 г., С. 13.

ХУДОЖНІ ТРАДИЦІЇ



ДОБИ РАННЬОГО ЗАЛІЗА

О КУЗНЕЧИКАХ ЗОЛОТОЙ ПЕКТОРАЛИ ИЗ ТОЛСТОЙ МОГИЛЫ

Золотая пектораль из Толстой Могилы является одним из наиболее выдающихся шедевров греко-скифской торевтики. Решению проблем семантики представленных здесь образов и сюжетов исследователи уделяли пристальное внимание, которое, однако, было распределено крайне неравномерно. Самое большое разнообразие мнений высказано по поводу толкования смысла центральной сцены и участвующих в ней персонажей¹, а также образов и сюжетов верхнего и нижнего фризов. Гораздо меньше внимания было уделено среднему, «растительному», фризу, еще меньше – малозаметным персонажам на периферии композиционного пространства пекторали. К последним можно отнести и две пары обращенных друг к другу кузнечиков, замыкающих по обе стороны нижний фриз (рис. 1: 1, 2).

Еще Б.Н. Мозолевским, получившим консультацию сотрудника Института зоологии АН Украины В.М. Ермоленко, была отмечена разнополость каждой пары насекомых, их несоразмерность с фигурками других персонажей, а также использование при их изготовлении иной техники – не скульптуры, а рельефа².

По мнению Д.С. Раевского, разнополость кузнечиков подтверждает связь образов нижнего пояса с идеей порождающих функций природы, что полностью согласуется с трактовкой кузнечика в античной культуре, как существа, связанного с землей и ее богинями, т.е., с тем же поглощающим и порождающим началом. В то же время состав персонажей нижнего фриза (за исключением трех центральных групп) – от льва и тигра до крылатых насекомых – соответствует иерархическому ряду населяющих Землю существ в древнеиндийских источниках («Чхандогья упанишада», VI, 9, 3, и VI, 10, 2), что могло отражать «стремление мастера и заказчика выразить идею всеобъемлющего характера процесса умирания во имя возрождения, подвластности ему всех земных существ»³.

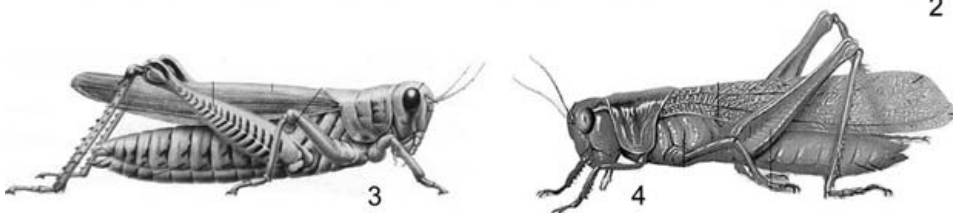
Целый набор различных интерпретаций, связанных с данными персонажами, предложил В.Ю. Михайлин. Безмятежность и отсутствие динамизма, присущее паре кузнечиков, равных «по «породе» и статусу», исследователь рассматривал в контексте нарастания «агональности» сцен нижнего фриза от края к центру. Параллельно с нарастанием агональности, от края к центру нижнего фриза происходит нарастание семантики возраста и воинского статуса, переданных посредством различных жертвоприношений. В этом контексте В.Ю. Михайлин предлагает трактовать кузнечиков – добычу, доступную маленькому ребенку – как маркер «детского» статуса, предшествующего отроческой стадии. Также готовность неподвижных кузнечиков к мгновенному и дальнему прыжку может олицетворять агональную и быстротечную воинскую судьбу.



1



2



3

4

Рис. 1

Семантика кузнечика, возможно, связана и с традициями аттической культуры, где этот персонаж воспринимался как символ автохтонности – «земля родит траву, трава родит кузнечиков». Также семантически значимой могла быть связь кузнечиков с «жертвенной» травой⁴.

Ю.Б. Полидович интерпретирует направление композиции нижнего фризa от центральных сцен к периферии, как отступление смерти (терзание-нападение-погоня) и уменьшение напряжения. В этом контексте «брачные пары самца и самки кузнечиков» символизируют «тему жизни», заместившую «тему смерти», а их размещение на нижнем, а не верхнем, фризe следует объяснять принадлежностью кузнечиков к существам нижнего (внешнего) мира⁵.

Ф.Р. Балонов обратил внимание на то, что в древнегреческом языке слова «кузнечик» и «жрец», «пророк» являлись омонимами – древне греч. *ράντιξ*. Это, по мнению исследователя, позволяет объяснить находки изделий с изображением кузнечика (помимо пекторали из Толстой Могилы упомянуты перстень из Большой Близницы с вырезанным на нем миксаморфным персонажем с нижней частью, в виде туловища кузнечика и подвеска в виде личинки кузнечика из 4-го Семибратного кургана) в комплексах, которые автор связывает со жреческими захоронениями⁶.

Необходимо также отметить отсутствие среди исследователей полного единодушия в определении вида насекомых. Так, по мнению известного британского археолога и искусствоведа Джона Бормана на пекторали из Толстой Могилы изображена саранча (англ. *Locust*)⁷. Следует заметить, что кузнечики (рис. 1: 4) по внешнему виду действительно очень похожи на саранчу (рис. 1: 3) и лишь специалисту-энтомологу уловимы едва заметные различия между двумя видами этих насекомых. Чтобы рассеять сомнения, мы обратились к крупнейшему специалисту по прямокрылым насекомым доктору биологических наук, профессору, заведующему кафедрой общей биологии и экологии Новосибирского государственного университета М.Г. Сергееву, которым была проведена повторная атрибуция насекомых, расположенных по краям нижнего фриза пекторали. Ниже приводится выдержка из заключения М.Г. Сергеева⁸:

«...с полной уверенностью сказать сложно – все-таки изображения несколько генерализованы... Поэтому и для специалиста не все просто. Но в целом я склоняюсь к тому, что это именно кузнечики, причем самец и самка. Почему кузнечики – по габитусу – удлинённые и достаточно изящные задние конечности с бедрами, несколько пережатými в центральной части, лапки конечностей выглядят удлинёнными, голова, скорее, голова кузнечика..., да и крылья как-то больше похожи. Но перечисленные черты в какой-то степени субъективны. Классических признаков – длинные усики, длинный яйцеклад у самки – не видно. Но усики вообще не показаны, а вот что касается яйцеклада, то мне кажется, что у одной из особей в паре видно его основание, то есть такое впечатление, что яйцеклад был обломан рядом с основанием, поэтому основание сохранилось и отображено довольно точно. У второй особи в паре такого явно нет, зато видны длинные церки. То есть, это означает, что особь «с обломанным яйцекладом» – самка, а с заметными церками – «самец»».

Однако в попытках исследователей найти приемлемое объяснение резкому диссонансу между завершающими композицию нижнего фриза пекторали двумя парами кузнечиков и остальными его персонажами, и сюжетами, стержневой идеей которых является тема смерти, осталась без внимания одна серия изделий. Обращение к ней позволит более полно приблизиться к пониманию места и значения данных персонажей в общей композиции пекторали.

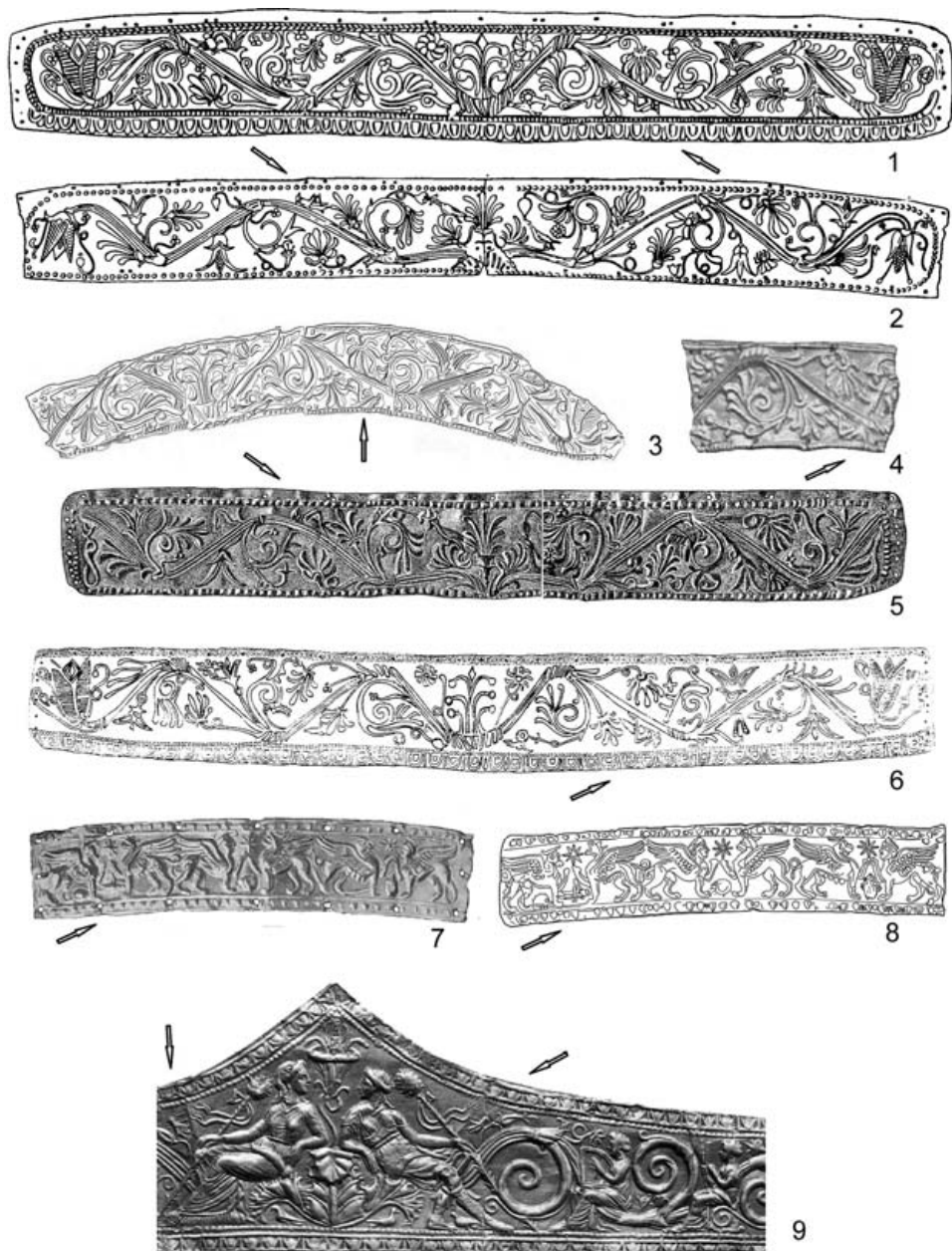


Рис. 2

Речь идет о нескольких золотых пластинах и метопидах, являющихся украшением женских парадных головных уборов, которые содержат изображение кузнечика. Почти во всех случаях кузнечики входят в состав схожих между собой растительных композиций с центральной пальметтой, от которой извилисто выются побеги аканфа,

пальметты, цветки лотоса и арацеи. Подобные пластины происходят из Чертомлыка⁹, (4 экз.)¹⁰ (рис. 2: 1–3), Толстой Могилы (рис. 2: 5)¹¹, кургана № 8 группы «Пять братьев» Елизаветинского курганного могильника (рис. 2: 4)¹² (3 экз.)¹³, погребения 1 кургана № 8 Песочинского могильника (рис. 2: 6)¹⁴. Также кузнечиков на растительных побегах можно увидеть на диадеме из Мадитоса (?) (рис. 2: 9). Исключение составляют золотые пластины парадных головных уборов из кургана № 22 у совхоза Красный Перекоп (4 экз.) (рис. 2: 7)¹⁵ и кургана № 6 у с. Водославка (рис. 2: 8)¹⁶, на которых изображение кузнечика было помещено под восьмилучевой звездой между фигурами грифоно-быка и грифона. Таким образом, на известных изделиях торевтики по меньшей мере в десяти случаях кузнечик помещен в сюжет растительной композиции, что свидетельствует о несомненной связи этих двух изобразительных образов. Это позволяет предполагать наличие подобной связи между кузнечиками и средним фризом пекторали, композиционный сюжет которого близок указанным пластинам головных уборов.

Показательно, что и верхний фриз пекторали обрамлен по обе стороны фигурками птиц, т.е. персонажами, также не вписывающимися в контекст его стержневых идей – жизни, рождения, кормления молоком и т.д. Как и кузнечики, птицы тесно связаны с композицией среднего фриза. Об этом бесспорно свидетельствует, прежде всего, содержание самого среднего фриза пекторали, на растительных побегах которого размещены фигурки пяти птиц, а также их широкая репрезентативность на тех же золотых пластинах головных уборов, как в сочетании с кузнечиками, так и без них¹⁷.

Следовательно, понимание значения и функций периферийных персонажей нижнего и верхнего фризов пекторали неразрывно связано с семантикой среднего фриза пекторали. О растительном побеге среднего фриза пекторали, как воплощении мирового дерева (одной из функций которого является связь между различными зонами мироздания) говорили многие исследователи¹⁸. Трактовка среднего фриза пекторали как своеобразной буферной зоны, через которую единственно возможен переход между зонами смерти и жизни, ибо «прежде чем обрести свое новое состояние, жертва должна «стать травой», «умереть и взойти»», была обоснована В.Ю. Михайлиным¹⁹. Таким образом, не стоит, пытаясь истолковывать семантику и кузнечиков, и птиц на краях верхнего фриза, обязательно согласовать их с доминирующими сюжетами нижнего и верхнего фризов. По-видимому, они, являясь персонажами, связанными со средним фризом, исполняли функции своеобразного медиатора, призванного обеспечить связь между различными зонами пекторали.

Нельзя также исключать, что перемещение персонажей среднего фриза – птиц и кузнечиков – на периферию нижнего и верхнего фризов было продиктовано соображениями эстетики. Необходимость как можно более полного заполнения фигурами луновидных по форме фризов – максимально широких посередине и предельно сужающихся к концам – требовала решить проблему «зияющих пустот» на концах фризов.

Поместить туда фигуры уже имеющихся персонажей, не нарушив хотя бы условной их соразмерности и не допустив при этом выхода их за пределы границы фриза, было совершенно невыполнимой задачей. В то же время проблеме можно было легко разрешить, переместив со среднего фриза миниатюрные фигурки птиц и насекомых, идеально вписывающихся в самое узкое пространство фризов.

Примечания:

- ¹ Бабенко Л.І. До семантики центральної сцени пекторалі з Товстої Могили // Древности 2013. Харьков, 2013. С. 111–113
- ² Мозолевський Б.М. Товста Могила. К., 1979. С.83.
- ³ Раевский Д.С. Модель мира скифской культуры. М., 1985. С.192, 193.
- ⁴ Михайлин В. Тропа звериных слов: Пространственно-ориентированные культурные коды в индоевропейской традиции. М., 2005. 170.
- ⁵ Полидович Ю.Б. Пектораль – символ жизни и смерти // Журнал о металле. 2006. № 3–4 (9). С. 83.
- ⁶ Балонов Ф.Р. Кузнечики в греческой ювелирной пластике Северного Причерноморья // Ювелирное искусство и материальная культура. Тезисы докладов участников семнадцатого коллоквиума (14–18 апреля 2009). СПб, 2009. С.16. В этом контексте примечательно достаточно широкое распространение изображений кузнечиков на золотых пластинах женских парадных головных уборов (о чем пойдет речь ниже), традиционно являющихся одним из ярких атрибутов именно жреческих погребений.
- ⁷ Boardman J. The Diffusion of Classical Art in Antiquity. Princeton, 1994. P. 210.
- ⁸ Выражаю искреннюю признательность М.Г. Сергееву за оказанную консультацию.
- ⁹ Древности Геродотовой Скифии: Сборник описания археологических раскопок и находок в Черноморских степях. СПб, 1872. Вып. II. Табл. XXXVI, 5, 8; XL, 23.
- ¹⁰ Подсчет количества золотых пластин с изображением кузнечика из парадных головных уборах Чертомлыка на основе опубликованных данных (Боровка Г.И. Женские головные уборы Чертомлыцкого кургана // ИРАИМК. 1921. Т.1. С.180, таблица; Мирошина Т.В. Скифские калафы // СА. 1980. № 1. С.34–37; она же. Некоторые типы скифских женских головных уборов IV–III вв. до н.э. // СА. 1981. № 4. С.52, 53, табл.3; 4; Алексеев А.Ю., Мурзин В.Ю., Ролле Р. Чертомлык. Скифский царский курган IV в. до н.э. К., 1991. Кат.113, 122, 128, 136) весьма затруднителен. Используя эти данные, О.В. Лифантий насчитала 9 пластин с изображением кузнечика (Лифантій О.В. Два типи довгих пластин головних уборів скіфів із зображеннями комах // Marīsteriūm. 2015. Вип.60: Археологічні студії. С.74, 75, табл.1; 2), что представляется явно завышенным числом даже при общем взгляде на чертомлыцкие уборы. Это подтверждает и более тщательный анализ приведенных данных. Так, самым репрезентативным по данным О.В. Лифантий был убор II (по Т.В. Мирошиной), кат.122, насчитывающий 4 пластины с кузнечиками. Но приведенные параметры пластин (длина 10,2, 10,5, 2×5 см) не дают никаких оснований утверждать, что на каждом из столь коротких фрагментов должен быть кузнечик. К тому же данные из статьи Т.В. Мирошиной приведены не совсем точно (вместо двух пластин по 5 см там наличествуют две по 15 см), а сам убор II (по Т.В. Мирошиной) соответствует не кат.122, а кат.136 и составлен

он из пластин только с зооморфным орнаментом (Мирошина Т.В. Некоторые типы... – Табл. 3, 4). Наиболее достоверный ответ о количестве пластин с изображением кузнечика в составе чертомлыцких головных уборов можно получить при непосредственном осмотре самих уборов. Для уточнения этой информации я обратился к заведующему отделом археологии Восточной Европы и Сибири Государственного Эрмитажа А.Ю. Алексееву и получил необходимые данные, которые привожу ниже (выражаю искреннюю признательность А.Ю. Алексееву за неизменное внимание и доброжелательность к моим просьбам). Головной **убор I** (кат. 113) – верхний ярус убора представлен пластиной (изображение одного кузнечика) из двух частей общей длиной 36 см (рис. 2: 2), дополненной по обе стороны двумя короткими фрагментами (5,9 и 7 см), вырезанных из правой части пластины такого же штампа, но не содержавших изображений насекомых. Можно с большой вероятностью предполагать, что изначально эти фрагменты являлись частью аналогичной пластины, содержавшей в своей полной изобразительной версии такой же набор насекомых. Однако едва ли корректно гипотетически учитывать их при общем подсчете насекомых на чертомлыцких пластинах, так как совершенно неизвестно, где, когда и по каким причинам состоялась обрезка данной пластины. Головной **убор II** (кат.136) – пластины с изображением кузнечиков отсутствуют. Головной **убор III** (кат.128) – метопида длиной 36 см (рис. 2: 1, изображение одного кузнечика). Головной **убор IV** (кат.122) – верхний ярус убора представлен двумя пластинами (длиной 24,5 и 24,7 см), по штампу аналогичных метопиде головного убора кат.128, но без орнаментальной полоски из полей и обрезанных примерно на треть – одна с левой, вторая с правой стороны (рис. 2: 3). На каждой из этих пластин присутствует по одному кузнечику. Таким образом, изображение кузнечика наличествует всего на четырех золотых пластинах парадных головных уборов из кургана Чертомлык.

¹¹ Мозолевский Б.М. Вказ. праця. С.127–129, рис.110. По определению аспиранта Института зоологии С.В. Корнеева, на которое ссылается в своей работе О.В. Лифантьев, на метопиде из Толстой Могиле изображен «коник родины сарановых (*Acrididae*)», т.е. кузнечик из семейства саранчовых (Лифантьев О.В. Вказ. праця. С. 72). Однако, по данным современной научной классификации кузнечики и саранча объединяются только в рамках таксона отряда прямокрылых. Далее их ветки расходятся. Кузнечики принадлежат к подотряду длинноусых прямокрылых, надсемейству кузнечиковых, представленным в настоящее время единственным одноименным семейством *кузнечиковые* (*Tettigonioidea*). А саранчовые относятся к подотряду короткоусых прямокрылых, надсемейству саранчовые, образующих несколько семейств, среди которых есть и семейство *настоящие саранчовые* (*Acrididae*). Потому классификационное определение «кузнечик из семейства саранчовых» представляется некорректным.

¹² Скрипник Т.А. Головной убор скифянки из Елизаветинского курганного могильника // Донская археология. 1999. № 2. С. 77, рис. 1, 1; фото 1.

¹³ Орнамент верхней полосы убора аналогичен чертомлыцким пластинам кат.122 и метопидам – кат.128 и песочинской. Полоса состояла из 6 фрагментов общей длиной 51,4 см. Т.е., для достижения искомой длины, как и в чертомлыцких уборах, необходимо было использовать как минимум вторую пластину. На фотографии из публикации Т.А. Скрипник (Указ. соч. Рис. 1, 1) выложен ряд

этих пластин из пяти фрагментов, из которых два (третий и четвертый) содержат изображения кузнечика. Отсутствующий на этой иллюстрации шестой фрагмент полосы частично виден на всех фотографиях реконструкции убора, где он расположен справа от центрального фрагмента (*L'Or des Amazones. Peuples nomades entre Asie Europe VI^e siecle av. J. C. IV^e siecle apr. J. C. Musee Cernuschi musee des Arts de l'Asie de la Ville de Paris. 16 mars – 15 juillet 2001. Paris, 2001. P. 116, cat. 81*). Сопоставив наличествующий на нем орнамент с изобразительным полем пластин этого типа и зная его длину – 9,5 см (Мирошина Т.В. Некоторые типы... – С. 48. Табл. 1), легко вычислить, что и этот фрагмент содержит изображение кузнечика. Таким образом, для составления полосы верхнего ряда парадного головного убора из кургана № 8 группы Пять братьев Елизаветинского могильника были использованы фрагменты, вырезанные из трех полос, причем ни одна полоса не была использована полностью. При этом фрагменты с кузнечиками попали в этот ряд со всех трех полос.

- ¹⁴ Бабенко Л.И. Песочинский курганный могильник скифского времени. Х., 2005. С. 122, рис.15, 1; фото 12.
- ¹⁵ Лесков А.М. Курганы, находки, проблемы. Л., 1981. Рис.30.
- ¹⁶ Ліфантій О.В. Вказ. праця. Рис. 1, 3.
- ¹⁷ Ліфантій О.В. Зображення птахів на довгих пластинах головних уборів // Археологія та давня історія України. 2015. Вип. 2 (15). С. 94–100.
- ¹⁸ Мачинский Д.А. Пектораль из Толстой Могилы и великие женские божества Скифии // Культура Востока: Древность и раннее средневековье. Л., 1978. С. 144, 145; Раевский Д.С. Указ. соч. С.232; Gebauer J. Rankengedanken – zum Pectorals aus der Tolstaja Mogila // Zur graeco-skythischen Kunst. Archäologisches Kolloquium Münster. 24–26. November 1995. Münster, 1997. S. 147–160. и другие. Еще А.П. Мачинский (Указ. соч. С. 145) композицию среднего фриза пекторали связывал с образом женского божества. В этом случае показательно отмеченное выше сходство растительных орнаментов среднего фриза и серии метопид, являющихся элементом именно **женских** головных уборов.
- ¹⁹ Михайлин В. Указ. соч. С. 34, 35, 117, 174.

ПОПЕРЕДНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ НАПISУ НА ПІХВАХ МЕЧА З КУРГАНУ БІЛЯ СЕЛА ВЕЛИКА БІЛОЗЕРКА

На північній околиці с. Велика Білозерка Запорізької області у 1979 р. в кургані № 30 була виявлена схованка (північно-західний кут поховальної камери), в якій знаходився меч у піхвах рукояттю догори¹. Золота платівка-оздоба 583 проби² довжиною 54 см, прикрашала лицевий бік його піхов³. Саме на її боковій лопаті (довжина 12,5 см, висота –7,3 см), що повністю зайнята зображенням морди кабана, був зафіксований напис **ІПОРІ** на лобі тварини (рис. 1: 1–2)⁴. Відносно чіткості напису В.В. Отрощенко було зазначено, що перша та третя літери зазнали викривлень випадковими насічками⁵.

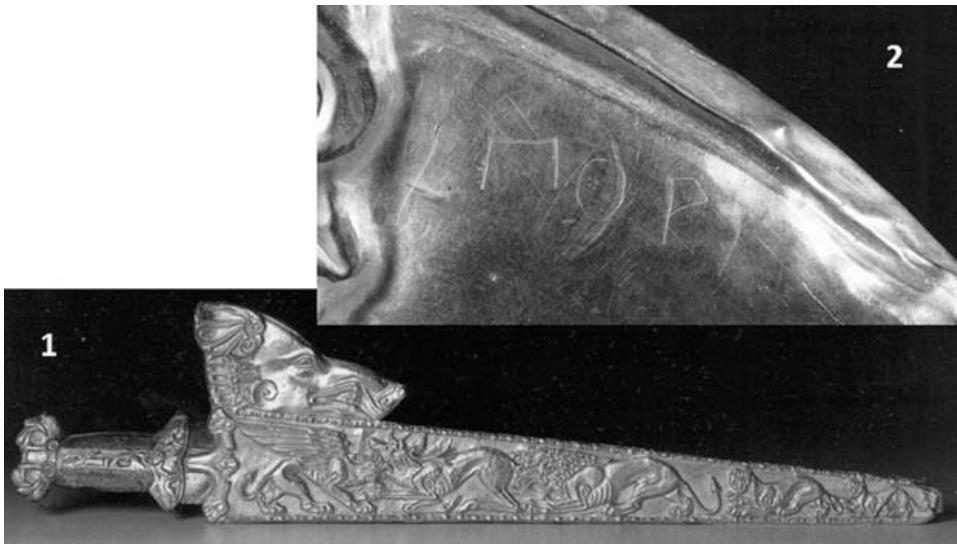


Рис. 1. 1 — меч із золотим окуттям піхов з кургану біля с. Велика Білозерка; 2 — деталь золотого окуття з написом

Спираючись на публікацію М.І. Артамонова⁶ та В.В. Отроценка було констатовано, що напис на білозерківській оббивці частково співпадає з написом на схожій накладці з Куль-Оби⁷. Не лише композиція, а й напис-графіті сприяли виникненню думки щодо серійності виробництва подібних піхов, що була висловлена Є.В. Черненком⁸, а гіпотетичним місцем виробництва й досі залишається Боспорська майстерня⁹. Втім, хотілося б підкреслити, що написи різнять якість та місце їхнього розташування на піхвах. Кульобський напис — більш якісний та знаходиться на кінцівці піхов, а менш чіткий білозерківський — на лопаті.

Багате скіфське поховання у кургані Куль-Оба, біля Керчі було відкрите Полем Дюбрюксом у 1830 році. Поряд із іншими видатними знахідками, є і золота накладка на піхви меча, яка знаходиться в Ермітажі

(Інв. № КО. 32, 33)¹⁰. Цей витвір П. Дюбрюксом помилково був визначений як «чохол для лука» і він знаходився окремо від меча¹¹. Згодом цю помилку було виправлено, що простежується за кресленнями (рис. 2: 1–2)¹².

Передача напису на кульобській накладці в археологічній літературі містить неточності, починаючи, власне, зі звіту самого П. Дюбрюкса¹³, перевидання якого французькою було здійснено І.В. Тункіною та перекладено російською Н.Л. Сухачьовим¹⁴. Текст Дюбрюкса засвідчує помилку у першому складі ΠΟΡΙΝΑΧΟ, де замість *ο* мікрон написано *αλφ*у. Однак, у звіті надісланому Дюбрюксом того ж 1830 р., до Парижу Президентів Академії написів та образотворчої словесності, це слово виписане коректно¹⁵. На думку С.Р. Тохтасьєва, така помилка П. Дюбрюкса у Санкт-Петербурзькому рукописі могла бути спричинена його певною русифікацією¹⁶.

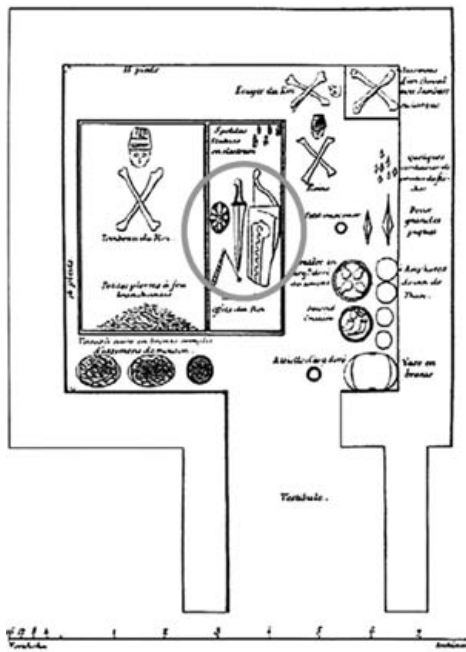


Рис. 2: 1 — план склепу кургану Куль-Оба за кресленням Ф. Дюба де Монпере (1843 р.)

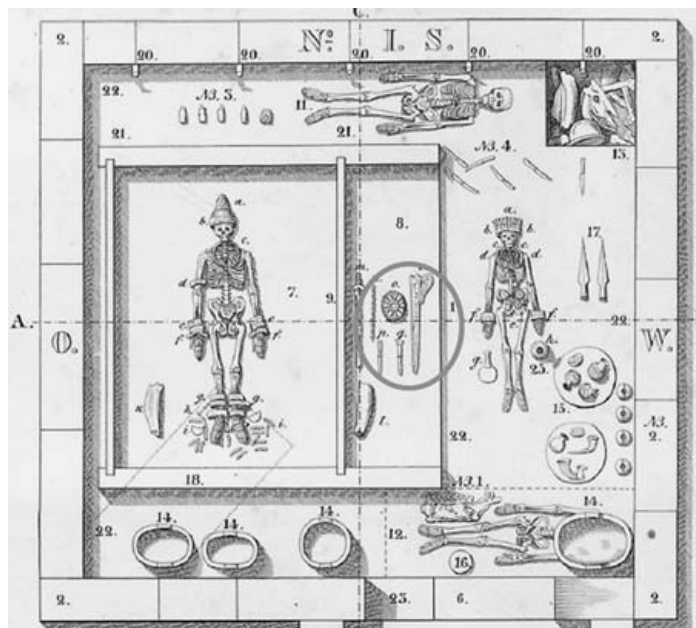


Рис. 2: 2 – план склепу кургану Куль-Оба за таблицею для невиданої праці О.М. Оленіна «Керченские греко-скифские древности...» з архіву акад. Н.П. Кондакова (1843 р.)

Якщо, наскільки нам відомо, попередня помилка/описка П. Дюбрюкса не перейшла в інші публікації, то відносно наступної цього не можна сказати. Ця помилка стосується *другого складу* ПОРІNAXO, де «зникла» *iota*. На цю стосорокап'ятирічну помилку в червні 2015 р. звернув увагу С.Р. Тохтасьєв¹⁷. Наразі з'ясувати, яка публікація стала першоджерелом помилки важко, однак слово у формі ПОРNAXO фіксується у «Корпусі грецьких написів» А. Бьока 1843 р.¹⁸, у праці М.І. Ростовцева «Скіфія та Боспор» 1925 р.,¹⁹ та хрестоматійному каталозі М.І. Артамонова²⁰. Однак, на гравюрі в «Старожитностях Боспору Кіммерійського» 1854 р. відтворено напис з *iota*ю — ПОРІNAXO²¹.

Третій варіант ПОРПAXO замість коректного ПОРІNAXO з'явився в статті В.В. Отрощенко, в наслідок описки у *третьій приголосній* і також без *iota*, оскільки джерелом був каталог М.І. Артамонова²².

В 2012 р. в новому ермітажному каталозі було опубліковано нову збільшену фотографію напису ПОРІNAXO²³, але це аж ніяк не відбилося в текстовому коментарі до цієї речі, де традиційно посилаючись на М.І. Артамонова, збережений звичний помилковий варіант без *iota* — ПОРNAXO²⁴.

Таким чином, правильна передача напису на кульобських піхвах була надрукована лише двічі — у французькому повідомленні (JS 361–1830 р.) та в 2015 р. в публікації С.Р. Тохтасьєва, тоді як у всіх інших публікаціях цей напис передано з тією або іншою з вище зазначених помилок. Напис на гравюрі 1854 р. та ермітажна фотографія 2012 р., спонукають повернутися до правильного написання (рис. 3)²⁵. Що ж до білозерківського напису, то він завжди публікувався коректно²⁶.

Отже, з'ясувавши правильність кульобського напису як ПОРІNAXO, ми маємо можливість порівняти з ним білозерківський ПОРІ, що відразу демонструє повний збіг у двох складах: ПОРІ.

Певну складність становить перша *iota* в слові ПОРІ, однак якщо прискіпливо проаналізувати її не дуже рівне написання, то можна погодитись зі слушною думкою С.Р. Тохтасьєва, що у білозерківському написі початкова *iota* є лише «фальш стартом» для *ni*. Тобто перша вертикаль П внаслідок зіскоку голки майстра при карбуванні, вийшла надто довгою та кривою, що спонукало до другої спроби. Якщо ця здогадка справедлива, то можна наголосити, що слово на лопаті піхов з Великої Білозерки треба читати як ПОРІ, без першої *iota*. Ймовірно, що помічені В.В. Отрощенко саме біля цієї літери насічки свідчать, що майстер намагався якось затушувати чи закреслити її.

Після прояснення написання цих слів, звернемося до питання їхнього значення. Й. Франц²⁷ та М.І. Ростовцев²⁸ інтерпретували кульобський напис, як *сигнатуру майстра*. С. Рейнак²⁹ та М.І. Артамонов припускали в ньому ще й *ім'я власника*³⁰. Стосовно білозерківського напису, то Є.В. Черненко вбачав у ньому *ім'я майстра*³¹.

Вже у 1895 р. Ф. Йюсті, базуючись на формі ПОРІNAXO без *iota* за виданням А. Бьока (1843 р.)³², запропонував для нього іранську етимологію. Він розтлумачив ПОРІNAXO наступним чином — «той, що

має багато килимів» (*viel Teppiche besitzend*)³³, тобто зближуючи першу частину слова з іранською основою **paru* — «багато» («viel»). Щодо другої частини слова, NAX, то на думку дослідника вона є в *ново-перській* і буцімто, існувала в тій самій формі і в *скіфській* мові з одним і тим самим значенням «килим»³⁴. Таке тлумачення С.Р. Тохтасьєву видалося безпідставним, бо невідомо чому друга частина була перекладена як «килим», оскільки відомі словники «не дають альтернативи звичному значенню н.-перс. نخ — ‘нитка’, ‘мотузка’»³⁵.



Рис. 3. Напис на золотій накладці піхов меча з Куль-Оби

Намагаючись розібратися в етимології цього слова С.Р. Тохтасьєв вказує на розбір В.І. Абаєвим осетинського слова *fyr/fur*, що є похідним від іран. **paru* — «багато» і має загально індоєвропейські витоки: давн.-інд. *Puru*-, литов. *Pilus*, сак. *pharu*-, грец. *πολι*. В.І. Абаєв також наводить низку, як він пише, скіфських імен, де **Фор-** є першим компонентом, однак під якими слід розуміти імена *сарматські*, а не *скіфські*, бо

скіфська належить до більш ранньої стадії мови, а тут вже відбувся перехід **П > Ф**: **Форγαβακος** (за осет. «Той, що багато вживає»), **Φορίαυος** (за осет. «Той, що має багато проса»)³⁶. Втім, слово ПОРІНАХО, яке має більш підстав вважатися скіфським, чомусь з дивних причин тут відсутнє.

Отже, С.Р. Тохтасьєв переглянув запропоноване Ф. Йюсті у 1895 р. скіфське походження імені ПОРІНАХО і піддав сумніву його переклад другої частини. Так і не запропонувавши свого тлумачення, дослідник залишає питання значення цього слова відкритим. Водночас, спираючись на іранську етимологію частини **ПОРІ**, С.Р. Тохтасьєв висловлює думку про можливість скіфського походження торефта. Цей майстер негрецького походження, за дослідником, працював на Боспорі в 1-й пол. IV ст. до н.е.³⁷

Нез'ясованість другої частини слова ПОРІНАХО не є дивною, оскільки ми не знаходимо її у словнику Хр. Бартоломе. Є лише можливість визначити основу першої частини *paγav-*: *paγui*, *paouui*, *rouui* (j., g.) (fem. j. *paouiri*) — «viel, zahlreich, reichlich» («багато, численний, рясний»)³⁸. Воно зазвичай виступає прислівником чи прикметником у авестійських текстах, як самостійне слово, або як компонент компаундного слова. Втім, поєднання з *nah-* не зафіксоване.

Натомість, слово НАН в індоіранському словнику М. Майрхофера має переклад «плести, в'язати» («knupfen, binden»)³⁹, а плести можна сіті, килими тощо. І це може пояснювати появу «килимів» у тлумаченні Ф. Йюсті. Але можна запропонувати значення для ПОРІНАХО і як «той, що багато плете/в'яже», або «той що, рясно обплетений/обв'язаний». У тому ж словнику Майрхофера у статті до основи НАН, згадується санскритське слово *parinah-*, яке перекладається як «оправа, оббивка» («Umfassung, Umhüllung»)⁴⁰. Якщо припустити подібне значення для напису ПОРІНАХО, то воно повністю називає ту річ, на якій прокреслено. Якщо припустити, що білозерківський напис ПОРІ є його скороченою формою, то можна дійти висновку, що на цих піхвах виписано *ідентифікатор предмету*. Втім, ця гіпотеза ще потребує додаткової аргументації.

Примітки:

¹ Отрощенко В.В. Исследования в Каменко-Днепровском районе Запорожской области. Археологические открытия 1979 года. М., 1980. С. 318–319; Отрощенко В.В. Парадный меч из кургана у с. Великая Белозерка // Вооружении скифов и сарматов. К., 1984. С. 121, 122.

² Там же. С. 125.

³ Там же. С. 123, рис; 124. Меч у піхвах зберігаються у МІКУ, АЗС–3261, 3262 (Золото степу. Археологія України. К. Шлезвіг, 1991. С. 304, кат. 89).

⁴ Золото степу. С. 358, 359.

⁵ Отрощенко В.В. Парадный меч. С. 124. С.С. Бессонова припускає, що меч з Великої Білозерки міг бути жертвоприношенням богу війни (хтонічному за

- своею сутністю), що, на її думку, підтверджується зображенням на його піхвах кабана — однієї з іпостасей іранського бога війни (Бессонова С.С. О культе оружия у скифов // *Ворожений скифов и сарматов*. К., 1984. С. 9, 10).
- ⁶ Артамонов М.И. Сокровища скифских курганов в собрании Государственного Эрмитажа. Л., Прага, 1966. С. 63, Табл. 208; Artamonow M. *Goldschatz der Skythen in der Ermitage*. Prag, 1970. S. 70, Taf. 208.
- ⁷ Отрощенко В.В. Парадный меч. С. 126.
- ⁸ Черненко Е.В. О серийном производстве парадного оружия скифского времени в античных центрах Северного Причерноморья // Тезисы докладов всесоюзной научной конференции «Проблемы античной истории и классической филологии», 6–8 февраля 1980 г. Харьков, 1980. С. 68–69.
- ⁹ Отрощенко В.В. Парадный меч. С. 126; Тохтасьев С.Р. Из ономастики Северного Причерноморья. XXII: Несколько скифских и сарматских имен // *Индоевропейское языкознание и классическая филология — XIX. Материалы чтений, посвященных памяти профессора Иосифа Моисеевича Тронского*. СПб., 2015. С. 893.
- ¹⁰ У новому каталозі А.Ю. Алексеева вказано, що це золото, хоча без зазначення проби (Алексеев А.Ю. Золото скифских царей в собрании Эрмитажа. СПб, 2012. С. 178). Однак, за визначенням П. Дюбрюкса, — електрум (Дюбрюкс П. *Собрание сочинений*. Т. I. СПб., 2010. С. 184).
- ¹¹ Там же.
- ¹² Там же. Т. II. С. 98, рис. 216; С. 96, рис. 213;
- ¹³ Архив Государственного Эрмитажа, Ф. 1. Оп. I–1831 г. Д. 19. Л. 82–90 (= АГЭ) — Дюбрюкс П. *Собрание*. Т. I. С. 172.
- ¹⁴ Там же. С. 172, 184.
- ¹⁵ JS = Archive de l'Institut de France (Académie des Inscriptions ET Belle-Lettres), cote 3, H 100 (= AIF) — Schiltz et al. Paul Du Brux, Koul-Oba ET les Scythes: présence de Paul Du Brux dans les archives françaises // *Journal des savants*. 2000. № 2/1. P. 361; Дюбрюкс П. *Собрание*. Т. I. С. 172, прим. 17.
- ¹⁶ Тохтасьев С.Р. Из ономастики. С. 892, прим. 9.
- ¹⁷ Там же. С. 892.
- ¹⁸ *Corpus inscriptionum graecarum. Auctoritate et impensis Academiae Litterarum Regiae Borussicae*, Bd. II. B., 1843. S. 153 (No. 2109e).
- ¹⁹ Ростовцев М. И. Скифия и Боспор. Петроград, 1925. С. 383.
- ²⁰ Артамонов М.И. Сокровища скифских курганов. С. 63.
- ²¹ ДБК, Табл. XXVI, 2.
- ²² Отрощенко В.В. Парадный меч. С. 126.
- ²³ Алексеев А.Ю. Золото. С. 181.
- ²⁴ Там же. С. 178.
- ²⁵ Там же. С. 181.
- ²⁶ Отрощенко В.В. Парадный меч. С. 126; Золото степу. С. 304 (№ 89), 359. Натомість, нам зустрілась версія, де напис транскрибується латиною як «IPORI» (Reeder E.D. *L'Or des Rois Scythes*. P., 2001. P. 251 (121)).

- ²⁷ Franzius I. *Elementa epigraphices Graecae*. Berolini, 1840. S. 344.
- ²⁸ Ростовцев М.И. Указ. соч. С. 383.
- ²⁹ Reinach S. *Antiquités du Bosphore Cimmérien* (1854). P., 1892. P. 73.
- ³⁰ Артамонов М.И. Сокровища скифских курганов. С. 63.
- ³¹ Черненко Е.В. Указ. соч. С. 69.
- ³² *Corpus inscriptionum graecarum*. S. 153 (No. 2109e).
- ³³ Justi F. *Iranisches Namenbuch*. Marburg, 1895. S. 254.
- ³⁴ *Ibid.* S. 504.
- ³⁵ Тохтасьев С.Р. Из ономастики. С. 893, прим. 12.
- ³⁶ Абаев В. И. Историко-этимологический словарь осетинского языка. Т. I. М., 1958. С. 499–500.
- ³⁷ На думку С.Р. Тохтасьєва, граматика кульобського напису може бути аргументом для перегляду часу створення цього витвору. Оскільки ПОΡΙΝΑΧΟ має форму генетиву на -ο, що є давньою іонійською орфографією, яка зникає (тобто замінюється на античну -ου) в межах 370–360-х рр. до н.е. (Тохтасьєв С.Р. *Греческий язык на Боспоре: общее и особенное* // *Боспорский феномен. Население, языки, контакты*. СПб., 2011. С. 676 и сл.), то датувати витвір, на якому нанесений цей напис слід не пізніше середини IV ст. до н.е. (Тохтасьєв С.Р. *Из ономастики*. С. 891). Але датування більш пізнім часом (остання чверть IV ст. до н.е.) має право на існування якщо: 1) мала місце архаїзація, тобто напис навмисно було записано з архаїчним закінченням; 2) напис був здійснений на межі переходу цих орфографій, а потім ця річ з певних незрозумілих нам причин потрапила до поховання майже через покоління.
- ³⁸ Bartholomae Ch. *Altiranisches Wörterbuch*. Strassburg, 1904. Kol. 854–855.
- ³⁹ Mayrhofer M. *Etymologisches Wörterbuch des Altindoarischen*. Bd. II. Heidelberg, 1996. S. 31.
- ⁴⁰ *Ibid.*

ДИТЯЧІ ВІКОВІ ГРУПИ У СКІФСЬКОМУ СУСПІЛЬСТВІ (СИМВОЛІКА ЗНІМНИХ ПРИКРАС)

Одна з найцікавіших сторінок історії України розповідає про історію та культуру населення Скіфії. Фахівці дослідили різноманітні матеріали, завдяки яким висвітлено особливості суспільного життя скіфських племен, рівень матеріального виробництва, деякі аспекти художньої творчості, а також моральні норми, вірування, тощо. Певне місце посідає і тема, заявлена у назві статті. Крім публікацій археологічних знахідок, науковці намагались висвітлювати питання про ставлення у суспільстві до дітей, їхню роль у сімейних стосунках, релігійних церемоніях, тощо. Б.М. Мозолевський, вивчаючи матеріали з дитячого поховання в кургані Товста Могила (Дніпропетровська обл.), розглянув проблему так званих «дитячих жертвоприношень»¹. Йдеться про те, що у багатьох курганах Скіфії зафіксовано поховання дітей як супровідних осіб. Така практика, мабуть, мала ідеологічні обґрунтування.

Цікаві думки з теми «Діти в Скіфії» висловила Р. Ролле, спираючись на дані різних джерел: писемних, археологічних, етнографічних². Що стосується перших – тобто, писемних документів, то їх дуже мало. Деяку інформацію можна отримати про скіфську сім'ю. Вона була невелика, індивідуальна, з приватною сімейною власністю. Про це пише Лукіан (II ст. до н.е.): скіф Абавх мав дружину та двох дітей – зовсім маленького хлопчика та дівчинку семи років [Лукиан. Токсарис или дружба, 61]. В середовищі вищої аристократії, мабуть, існувало багатоженство, а також левірат³.

Аналіз праць Псевдо-Гіппократа та Геродота (V ст. до н.е.), також дає певні відомості. Так, у одного з авторів так званого «збірника Гіппократа», читаємо: «Це неможливо: люди за таких природних умов народжують багато дітей»⁴. Є ще такі невеличкі зауваження: 1) скіфських дітей не пеленали; 2) з малих років їх привчали до коня і до зброї. З книг Геродота знаємо, що скіфи були вчителями з військової вправності для дітей монархів з країн Передньої Азії [Геродот, I, 73]. Ймовірно, і своїх синів скіфи навчали змалечку володіти зброєю і впевнено сидіти на коні. Можна припустити, що після вишколів були якісь випробування. Це знайшло відображення у міфі про шлюб Геракла і богині Апі та народження Агафірса, Гелона і Скіфа. Коли вони підросли мати випробувала їх, як заповів славетний герой: кожен син мав підперезатися поясом Геракла та натягнути його лук [Геродот, IV, 9]. Перемога у змаганнях молодшого – Скіфа, мабуть, відбиває існування у звичаєвому праві мінорату.

Стосовно виховання дітей, згадаємо ще замітки з книги Псевдо-Гіппократа, у яких він розповідає про амазонок: у дівчаток нема правої груді, бо «ще в ранньому дитинстві, матері їхні ... прикладають розпечений мідний інструмент до правої груді і випалюють її, щоб вона не росла...і вся сила переходила в праве плече і руку» [Псевдо-Гіппократ.

О воздухе, водах и местностях, 24]. Дослідники теми «Амазонки» ставляться до цього зауваження з недовірою, оскільки образи жінок-воїнів змальовані античними митцями (вазопис, торевтика, скульптура, тощо), і в жодному творі нема й натяку на «безгрудих» войовниць. Але цей пасаж Псевдо-Гіппократа дає змогу скласти уявлення про строгість виховання у кочовиків, які особливо цінували військову звитягу. Вивчаючи буття соціуму, ми звертаємося до джерел різного плану: крім писемних, важливими є образотворчі пам'ятки. Але у мистецтві Північного Причорномор'я не залишились зображення дітей. Отже, для дослідження теми можна спиратися тільки на археологічні матеріали, а саме – результати вивчення поховань.

Насамперед, треба визначити віковий рубіж, що розділяв дітей і дорослих. У кожного етносу він, тобто, рубіж залежав від багатьох чинників: суспільних відносин, родових традицій, а також – особливостей фізичного формування юнаків та дівчат. Антропологи, виходячи із біологічних особливостей розвитку дитячого організму, виділяють два періоди дитинства: 1) від народження – до семи років (перше дитинство); 2) від семи – до п'ятнадцяти років (друге дитинство, підлітки). Спостереження етнографів свідчать, що у багатьох народів 15–16 років – це вік, коли закінчувалось дитинство, тобто вік повноліття. У зв'язку із цією подією (переходом до класу дорослих) виникали ритуальні дії, збережені у звичаях деяких народів, наприклад, у слов'ян⁵.

Археологічні матеріали також свідчать про те, що вік від 15 до 16 років – це та межа, з одного боку якої – діти, а з іншого – дорослі. Адже при небіжчиках віком 15–16 років були речі, притаманні дорослим. Отже, варто розглянути знахідки із поховань дітей, які не досягли «дорослості», щоб зробити певні висновки про різні аспекти буття скіфських дітей. Всі категорії предметів зі складу поховального інвентарю мали різні знакові функції. Особливим змістовним навантаженням вирізняються декоративні елементи костюмів. Найбільш поширеним засобом оздоблення убрання було намисто зі склоподібної маси. Різнокольорові намистини використовували для створення нашійних оздоб, браслетів – перев'язок, а також – оформлення, насамперед, головних уборів. У деяких похованнях зафіксовано разки намиста на голові небіжчиків. Мабуть, намистинами прикрашали налобні стрічки. Такі пов'язки були у дітей, похованих у к. 2 поблизу с. Гюнівка (Запорізької обл.); к. 13, п. 1 поблизу с. Верхня Тарасівка (Дніпропетровської обл.); к. 2, п. 1 поблизу с. Галаганівка (Херсонської обл.) тощо. Оформленням налобної стрічки були намистини різного кольору, але переважають жовті, сині, чорні. Поеднання саме цих барв зафіксовано у вбранні дитини, поховання якої дослідили в к. 6, п. 4 поблизу с. Мар'ївка (Дніпропетровська обл.): на стрічку нашили 23 кільцеподібні намистини⁶. Але є також монохромні оздоби: у похованні дитини 3–4 років в к. 3 поблизу с. Ізобільне (Дніпропетровська обл.) убір прикрашали лише чорні намистини⁷. Головний убір маленької дитини (до одного року), було оздоблено тільки синіми намистинами (к. 4, п. 3 поблизу с. Первомаївка Херсонської обл.)⁸.

Намисто використовували як декор не тільки для налобних стрічок, але й для дитячих шапочок. Про це свідчать знахідки в курганах Запорізької області. У похованні дівчинки 6–7 років (к. 4, п. 3 в урочищі Носаки) зафіксовано оздобу, які чітко окреслюють обриси шапочки – намисто темного (брунатного) кольору. Поверхня убору була розшита безліччю невеличких намистин. На самій верхівці закріплено бронзове кільце ($d = 1,5$ см), а під ним – велика скляна намистина (такого ж розміру)⁹. Вимальовується форма шапочки: конусоподібна із напівсферичним завершенням. Висота її близько 20 см. З обох боків, на скронях, прикріплювали по дві підвіски: їх вигляд можна уявити за золотими прикрасами: з пластинок-гудзиків та трубчастих пронизок створювали смужки, нанизуючи на стрічки. Довжина смуг – 15 см, відстань між ними – 2 см (рис. 1: 1).

Фрагменти головного убору зафіксовано також в к. 16, гроб. 4, п. 1, що поблизу с. Златопіль¹⁰. Дівчинка 6–7 років похована у вбранні, прикрашеному намистом. Добре збереглось розміщення оздоб навколо черепа: вони утворювали трикутну пляму довжиною 20 см. Тобто, намистини окреслюють форму шапочки конусоподібна з гострокутним завершенням. Вся поверхня убору розшита різноманітним намистом, переважно темних кольорів. Особливу увагу привертають три довгасті пронизки циліндричної форми, прикріплені у верхній частині шапочки. Можливо, саме ці оздобу відігравали певну роль у декоративному оформленні убору, втілюючи основні функції магичного захисту (рис. 1: 2). Етнографічні матеріали свідчать, що в давнину різні народи сприймали намисто, як оздобу з магичними властивостями, тому в дитячому вбранні, намисто, використовували як апотропеї. Етнографічні матеріали свідчать, що в костюмах народів Середньої Азії (таджицькому, туркменському, узбецькому), а також Кавказу тощо, намисто ще й досі має певне смислове навантаження. Особливою силою наділяли намистини «з вічками» – від наврочення, а також різнокольорові – від хвороб¹¹.

Велика кількість намиста як основного декоративного засобу відрізняє дитячий скіфський костюм від убрання дорослих. Скляні намистини застосовували не тільки як прикраси головних уборів, але й одягу. Та все ж найчастіше оздоблювали стрічки, шапочки.

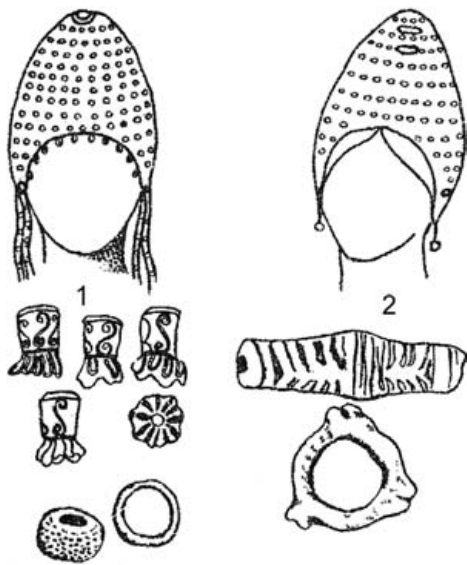


Рис. 1: 1 – головний убір дівчинки (реконструкція за матеріалами з к. 4, п. 3 в урочищі Носаки Запорізької обл.; 2 – реконструкція головного убору дитини за знахідками в к.16, гр. 4, п. 1 поблизу с. Златопіль Запорізької обл.



Рис. 2. Декоративні елементи, зафіксовані in situ в похованні дитини в к. Товста Могила

Майже усі діти (хлопчики і дівчатка), які мали головні убори, розшиті намистом, належали до вікової групи «перше дитинство» (до 7 років). Наприклад: к. 2 поблизу с. Гюневка Запорізької області; к. 13, п. 1, 3 поблизу с. Верхня Тарасівна; к. 3, п. 1 поблизу с. Ізобільне; к. 6, п. 4

поблизу с. Мар'ївка – усі Дніпропетровської області; к. 1, п. 1 поблизу с. Дудчаки Херсонської області.

Форма шапки або іншого убору не завжди визначається чітко, без застережень. Але маємо спостереження стосовно кольорів наміста: жовте, синє, чорне, а також – складу оздоблювальних засобів: кістяні намістини, кісточки абрикоси (к. 1, п. 1 поблизу с. Ізобільне); мушля «саугі» (к. 1 п. 3 поблизу с. Червоний Поділ Херсонської області). Всі елементи мають змістове навантаження, загальна ідея якого: магічний захист від злих сил, добрі побажання.

Цікаво, що оформлення головних уборів підлітків (12–14 років) вирізняється серед дитячих. Наприклад, у похованні хлопчика в к. 4, п. 3 поблизу с. Первомайка (Херсонська обл.) зафіксовано залишки шкіряної смужки, обшитої косими стібками через верх бронзовою дротинкою¹². Ця облямівка золотавого кольору разом з барвами налобної стрічки виділяла власника з-поміж інших дітей. Тобто, убір засвідчував соціальні переваги дитини, крім того, був індикатором вікової групи підлітків.

Серед решток налобних стрічок бачимо і золотий декор (к. 5, п. 3 поблизу с. Зелене Херсонської області)¹³. На пов'язці дівчинки 10–12 років було прикріплено маленькі пластинки із зображенням зайчика та грифона – усього 11 екземплярів, вони чергувались: із обох країв – зображення грифона, а в центрі – зайця. Образ грифона в уявленнях скіфів мав багато значень. Але найперше – це істота, що охороняє від злих сил. Заєць вважався еротичним символом. Його наявність у вбранні дівчинки-підлітка відсилає до цікавого звичаю, що зберігся у формі пережитків у деяких народів: йдеться про похорони у костюмі наречених або з якимись весільними атрибутами дівчат та юнаків, котрі ще не були у шлюбі¹⁴. Отже, стрічка 12-річної дівчинки у даному випадку є знаком переходу до вікової групи другого дитинства (підлітків) і наближення до дорослих.

Стрічки – налобні пов'язки, діадеми – убори однієї групи. Вони існували у різних варіантах і в дитячому костюмі, і в убранні дорослих. У дитячому – їх найперша функція – захисна, притаманна оздобам з наміста, які були у дітей з вікової групи «першого дитинства». Пов'язки з металевими прикрасами (золотими, або імітованими під золото) позначали перехід до вікової категорії «друге дитинство», а крім того, засвідчували належність дитини до соціально вищого шару суспільства.

Золоті аплікації на будь-якому елементі костюма є індикаторами особливого статусу дитини. Зокрема, в убранні маленького небіжчика (2–3 роки), поховання якого дослідили в к. Товста Могила (Дніпропетровська обл.), не було оздоб головного убору, але зафіксовано прикраси одягу: золоті аплікації – пластинки різних розмірів та сюжетів навколо шиї небіжчика, вздовж рук, на грудях та на зап'ястках¹⁵. Вони вимальовують контури плечового одягу. Декор складали: прямокутні пластинки двох сюжетів: 1) лілія та лотос, 2) бик, що лежить, та округлі нашивки: 1) із зображенням людської маски, 2) багатопелюсткової розетки (рис. 3). Прямокутні мініатюри, мабуть, були пришиті навколо коміра. Рукава від плеча до зап'ястка оздоблено повздовжніми лініями із



Рис. 3. Золоті пластинки – прикраси одягу дитини – знахідки в кургані Товста Могила: 1 – лілія і лотос; 2 – образ бика; 3 – круглі пластинки із зображенням людської маски; 4 – багатопелюсткова розетка

круглих пластинок (маска людини). Манжети також позначено круглими аплікаціями, але з іншим мотивом: багатопелюсткова розетка. Частину пластинок, ймовірно, прикріпили вздовж швів на стані або вони прикрашали розріз на грудях – круглі накладки із зображенням маски обличчя. Це суттєва прогалина у спостереженнях дослідників, оскільки важко визначити тип одягу: розпашний чи глухий. Як відомо, форми вбрання дитячого та призначеного для дорослих – схожі, а іноді – тотожні. Але етнографічні матеріали свідчать, що в дитячому костюмі перевагу

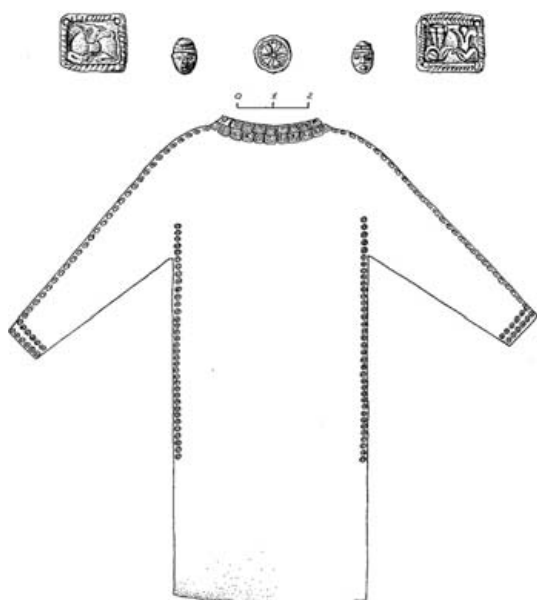


Рис. 4. Реконструкція сорочки за матеріалами з поховання дитини в кургані Товста Могила

надавали глухій одежі. Отже, за рештками, зафіксованими *in situ*, можна уявити «сорочку» з довгими рукавами. Оздобі – на швах, вздовж рукавів, навколо горловини (рис. 4). У візерунках вбачали захисну силу. Б.М. Мозолевський звернув увагу на маленькі пластинки, які, ймовірно, прикріплювали до текстилю чи шкіри¹⁶. Дослідник інтерпретує орнаментовану смужку як пояс – сакральний предмет для скіфів. Цей елемент вбрання – поряд з іншими – є ще одним знаком особливого статусу небіжчика – дитини 2–3 років. А якщо подивитись на склад накладних прикрас – 2 кільцеподібні сережки, гривна із золотого дроту, глиняне та скляне намисто, пластівчастий золотий браслет, 2 золотих персні, то дійдемо висновку про переважання соціальної функції оздоб (рис. 5). Всі інші значення – вікова градація, ознака статі, навіть естетична функція – не акцентовані. Але це не зменшує інформаційний потенціал знімних прикрас різних категорій. Адже утворюючи різноманітні поєднання, вони, тобто прикраси, відбивають сімейні та родові звичаї, що стосувались дітей, їхнього віку та статі.

Почнемо з голови. Велику роль у створенні ансамблю з декоративних елементів відіграли сережки. Вони були у костюмах дітей різного віку – 39% вбрання відзначаються різноманітними прикрасами цієї категорії.

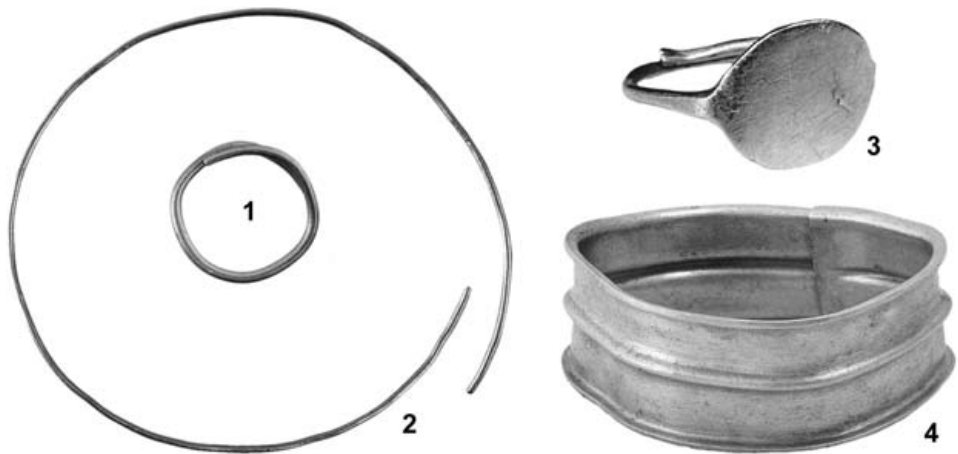


Рис. 5. Знімні прикраси з поховання дитини в кургані Товста Могила: 1 – кільцеподібна підвіска; 2 – гривна; 3 – перстень; 4 – браслет

Найпоширенішою формою сережок у дитячому костюмі були кільця (рис. 5). Їх виготовляли із золота, срібла та бронзи. Матеріал є показником майнового та соціального статусу батьків дитини. До колючки інколи приєднували підвіски: різноманітні амулети, намистини. Наприклад, оздоба з к. 9 поблизу с. Золота Балка (Херсонська область): складається із двох кілець різного розміру. На більше – надіто білий дископодібний камінець, а до меншого колечка прикріплено три скляні кульки, срібна пластинка та амфоро подібна намистина із склоподібної маси¹⁷. Прикраси такого типу сприймали як знак захисту від злих сил.

Як свідчать знахідки, діти носили по одній і по дві сережки, правда, таких костюмів, тобто, з двома сережками, було майже вдвічі менше. Привертають увагу деякі знахідки. Дві кільцеподібні сережки з підвісками з к. № 1 пох. № 3 групи Лисячої Могили поблизу м. Орджонікідзе (Дніпропетровської обл.): кільця з бронзового круглого у перетині дроту, на одній сережці – намістина блакитного кольору з жовтими «вічками» і темно-сіре кільце з жовтуватими «вічками». На другій сережці – кільце з тонкої золотої пластини, розширеної на кінцях (рис. 6: 1). У декорі дитячого вбрання було також намисто зі скляних та кістяних намістин і підвісок-черепашок¹⁸.

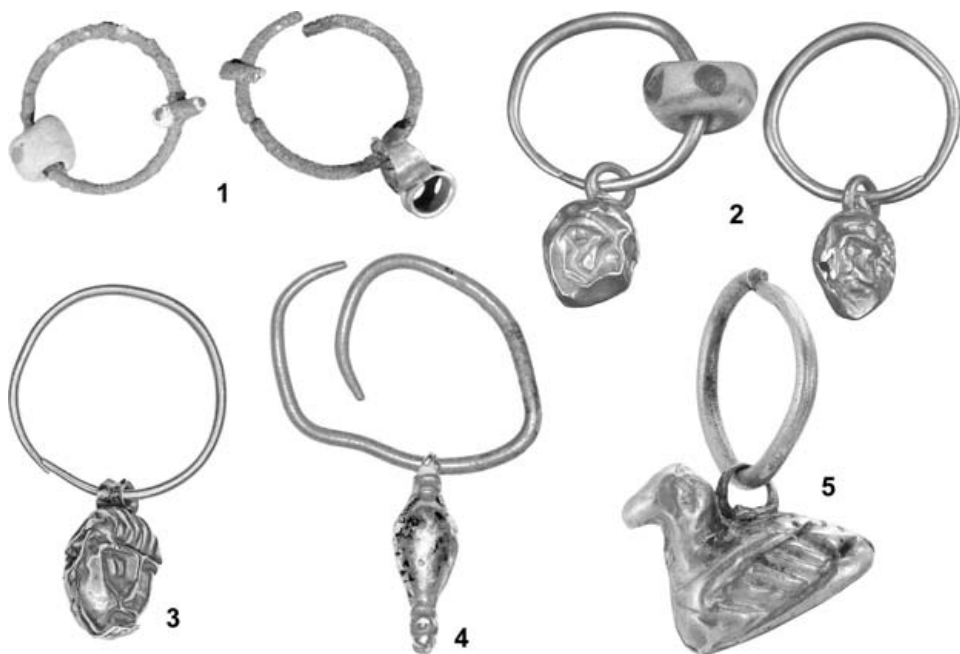


Рис. 6. Сережки з поховань дітей: 1 – бронзові кільцеподібні сережки з підвісками (к. № 1 пох. № 3 групи Лисячої Могили поблизу м. Орджонікідзе (Дніпропетровської обл.); 2 – золоті кільця з підвісками у вигляді фігурних намістин (к. № 12, пох. № 2 поблизу с. Володимирівка (Дніпропетровської обл.); 3 – кільцеподібна золота сережка з підвіскою із зображенням людської голови (к. № 3, пох. № 1 поблизу с. Дудчани (Херсонської обл.); 4 – дротяна кільцеподібна сережка з підвіскою у вигляді мініатюрної амфори (к. Гайманова Могила, пох. № 3 (Запорізької обл.); 5 – сережка кільцеподібна з підвіскою у формі об'ємного зображення водоплавного птаха (к. № 4, пох. № 1 поблизу с. Первомайівка (Херсонської обл.).

Привертає увагу костюмний комплекс з к. № 12, пох. № 2 поблизу с. Володимирівка (Дніпропетровської обл.). Дві кільцеподібні сережки з підвісками: золоті кільця з круглого у перетині дроту, на кожному підвішена фігурна намістина, у формі людської голови, зроблена з двох рельєфних антропоморфних масок. Одна сережка вирізняється оздобою у вигляді керамічної намістини (рис. 6: 2). Знайдені у похованні дитини у комплекті з такими декоративними елементами костюма: срібна гривна, різнокольорове скляне намисто¹⁹.

Якщо проаналізуємо дитячі декоративні набори з двома сережками, то дійдемо висновку, що вони належали дівчаткам різного віку: від 3 до 4 та від 10 до 15 років. Сумніви виникають щодо небіжчиків, похованих у курганах Товста Могила та № 4 поблизу с. Первомаївка. Є деякі ознаки, що комплекти оздоб, знайдені у зазначених курганах були оформленням убрання хлопчиків.

Зафіксовано 25% дитячих костюмів з однією сережкою, тобто, вдвічі більше, ніж з двома. Найбільше серед знахідок прикрас кільцеподібних з підвіскою. Наприклад, в костюмному комплексі з к. № 3, пох. № 1 поблизу с. Дудчани (Херсонської обл.) було кільце із круглого у перетині дроту, на яке підвішена фігурна намистина у формі людської голови, зроблена з двох рельєфних антропоморфних масок. Зображення обличчя та зачіски – узагальнені, сумарні. До намистини зверху припаяне вушко, крізь яке підвіску надіто на кільце (рис. 6: 3). Декоративні елементи костюма: срібна гривна, намисто з окремих різнотипних скляних намистин, срібний браслет та два браслети складених із пастових намистин²⁰.

Одна сережка була у вбранні дитини, поховання якої дослідили в к. Гайманова Могила, пох. № 3 (Запорізької обл.). Прикраса у формі кільця з круглого у перетині дроту з підвіскою у формі амфори, прикрашеної зверху і знизу тоненькими рельєфними поясками. Амфорка виготовлена з двох деталей, спаяних по довжині (рис. 6: 4) У вбранні були: срібна гривна у 1,5 оберти, намисто із склоподібної маси, амулети із зуба акули, ікла вепра, польового шпата²¹.

Подивимось на елементи декору вбрання з к. № 4, пох. № 1, поблизу с. Первомаївка (Херсонської обл.). Насамперед, про сережки: одна – срібне кільце, а друга – кільцеподібна з підвіскою у вигляді стилізованого зображення водоплавного птаха, зробленого з рельєфних половинок. Підкреслено великий дзьоб, кругле око, складені крильця виділені короткими рельєфними смужками. На спинці птаха напаяно кільце, крізь яке підвіску наділи на сережку (рис. 6: 5). У комплекті були: срібна гривна, разок намиста з непрозорого скла²².

Одну сережку виявлено у похованнях як хлопчиків, так і дівчаток. Але переважають костюми хлопчиків. Невелика кількість небіжчиків мала супровідний інвентар, за яким можна визначити їхню стать. Головною ознакою могил дівчаток є дзеркало, прясельце. Чітко виділяються, кілька поховань дівчаток з однією сережкою у вбранні: к. № 2, пох. № 6 поблизу с. Любимівка (Херсонська обл.), к. № 4, гроб. № 3 поблизу с. Носаки (Запорізька обл.), Драна Кохта (Дніпропетровська обл.), к. № 3 пох. № 1 поблизу с. Львове (Херсонська обл.). Вік небіжчиць – друге дитинство.

У деяких похованнях не знайдено предметів, які з достатньою переконливістю вказали б на стать небіжчиків. Із деякими застереженнями «хлопчачою» ознакою можна вважати ніж та вістря стріл. Але досліджено дитячі могили, які не містили ніяких предметів, тому ідентифікувати їх особливо важко. Як правило, це діти різного віку, але переважають

маленькі (перше дитинство). На думку К.П. Бунятян, оскільки основу чоловічого інвентарю становить зброя, а до неї привчали хлопчиків певного віку, то можна припустити, що без супровідних предметів ховали, найчастіше, маленьких хлопчиків²³.

Придивимось до етнографічних матеріалів. Д.А. Чвирь, вивчаючи прикраси таджицького костюма, дійшла висновку, що сережки входили до декоративних наборів жінок і дітей усіх вікових груп²⁴. А їх за комбінаціями прикрас виділяється шість. Перша група – маленькі діти, які незалежно від статі мали прості за формою сережки, іноді з намистинкою. Оздоби вважали оберегами, а їх магічну функція підсилювали саме намистини «а вічками». Друга група: діти від 3–4 до 10 років. Дівчатка одержували сережки більш художньо досконалі, а хлопчики інколи взагалі не носили прикрас цієї категорії або мали одну як оберіг. Третя група: дівчатка, які могли брати шлюб. Це вік від 10 до 15 років. Він позначався прикрасами, що не відрізнялись від прикрас дорослих жінок. Три інші групи показують вікову градацію серед жінок. Дослідниця визначила, що в основі поділу таджичок за віком лежать спочатку етапи фізичного розвитку, а вже потім – виконання основної функції жінки: народження дітей. Прикраси позначали саме спроможність жінки до ролі матері. Це можна підтвердити тим, що жінки літні (віднесені до п'ятої групи) мали у своєму вбранні одну сережку або прості, скромні, як у дитинстві.

Інша дослідниця – Г.П. Васильєва – розглянула функції дитячих прикрас у туркменів. За їхніми традиціями всілякі оздобы необхідні, насамперед, для магічного захисту дитини. У перші роки життя і хлопчики, і дівчатка мали однакові ювелірні вироби. Коли дівчаткам виповнювалось 4–5 років, вони одержували специфічно дівочі прикраси, а у хлопчиків їх число зменшувалось. З 9–12 років дівчатка починали носити знімні оздобы аналогічні жіночим²⁵.

Знову звернемося до скіфських дітей. В їхніх костюмах поєднували прикраси, утворюючи комплекти. Виразний приклад – матеріали з к. № 13 поблизу с. Львове (Херсонська обл.)²⁶. Знімні оздобы вбрання дитини 10–12 років (пох. № 2): бронзові сережки (кільцеподібні з підвісками), срібна гривна, намисто зі скляних намистин, браслет – перев'язка, срібний перстень. Набори декоративних елементів мали четверо дітей, похованні в одній могилі (пох. № 3) у цьому ж кургані. У дитини 3–5 років були бронзові кільцеподібні сережки, а також прикраси з мушель (кістяк № 1). Сережки такого ж типу поклали дитині 7–10 років, похованій поруч. Крім того, в комплекті були: намисто зі склоподібних намистин, браслет – перев'язка (кістяк № 2). Ще один небіжчик – дитина 10–12 років мала срібні кільцеподібні сережки з намистинами, срібну спіралеподібну гривну, намисто зі скляних намистин, мушель, браслет – перев'язку з мушель, скляних амфоро подібних підвісок (кістяк № 3). Декоративні елементи четвертої дитина: електрова кільцеподібна сережку з намистиною, срібна гривна у 1,5 витка із зображеннями зміїних голів на кінцях, намисто зі склоподібних намистин, мушель і

такий же браслет – перев'язка (кістяк № 4). За певними ознаками діти, поховані з гривнами – хлопчики. Напевне можна сказати, що небіжчик, позначений, як кістяк № 2, – це дівчинка, оскільки при ній знайшли дзеркало.

Отже, найчастіше бачимо такі варіанти: сережки – намисто; сережки – намисто – браслети; сережки – намисто – браслети з намиста (тобто, перев'язки). Декоративні набори, які включають всі категорії оздоб – рідкісні. Особливо виділяється комплект оздоб з поховання дитини в к. Товста Могила, який, крім сережок містить золоті гривну, браслет, персні (рис. 5).

У деяких похованнях виявлено тільки сережки. Вони були у вбранні хлопчиків віком до семи років (к. № 27, пох. № 5 в могильнику Гайманове поле; к. № 17, пох. № 3 поблизу с. Привільне, к. № 2, пох. № 3 поблизу с. Первомайська; к. № 10, пох. № 2 поблизу с. Шолохове. Їх носили до однієї – зліва або справа. Отже, вимальовується така картина. Дві сережки були серед оздоб дівчаток різних вікових груп, а також маленьких хлопчиків, можливо, до 3–4 років. Одна сережка – елемент убрання хлопчиків різного віку. Але це притаманне також і дівчаткам-підліткам, можливо, тим, які виконували особливі ролі в обрядах, пов'язаних із культом плодючості. Одна сережка, ймовірно, символізувала чистоту дівчини.

У комплектах знімних прикрас велике значення мали нашійні оздобы. Найпоширенішими були низки намиста – їх включають 70% декоративних наборів. Часто – це єдиний знімний елемент убрання; 30% дитячих поховань позначені тільки намистом. Воно складене у разки з намистин зі склоподібної маси. Привертають увагу різноманітні підвіски, які набували магічного змісту. Наприклад, у похованні маленької дитини серед намистин виявлено фігурки із крейди, прозорий мінерал, бронзову платівку, модельну бронзового казана (к. № 8, пох. № 6 поблизу с. Вовчанське Херсонської обл.). У складі намиста – амулет у вигляді скарабея із єгипетського фаянсу (к. № 7, пох. № 3 поблизу с. Кут Дніпропетровської обл.). Можна помітити, що деталі разків розміщували симетрично відносно певного центру: великої намистини, підвісок у вигляді модельки казана, залізного кільця тощо.

У похованні хлопчика 10-12 років (к. № 5, пох. № 3 поблизу с. Булакове Миколаївської області) знайдено фрагменти нашійної оздобы, за якими відтворено її вигляд. Це оригінальна прикраса: її утворено напівкруглими кістяними пластинками, які фестонами опускались на груди, а верхній пружок охоплював шию. Своєрідний кістяний «комір» оформили бронзовими колечками та скляними намистинами. Кільця, з'єднані попарно, закріплені на фестонах, а намистинки на верхньому пружку (рис. 7). Ця кістяна нашійна прикраса не має аналогів серед археологічних знахідок, але нагадує зображену на чапші із кургану Гайманова Могила. У «царя» праворуч – того, що поклав руку на меч – з-під коміра куртки видно «фестони». Виникає припущення, що художник відтворив рідкісний, можливо, архаїчний тип оздоб²⁷.

Намисто знаходять в могилах дітей різного віку. Найчастіше прикраси цього виду сприймали як апотропеї. Якщо зробити аналіз майнового та соціального стану дітей – власників убрання, від якого залишилося тільки намисто, (як уже зазначено, таких – майже третина), то можемо дійти висновку, що діти, хоча, мабуть, точніше – їхні батьки належали до нижчого шару суспільної ієрархії. Про це свідчать і поховальні споруди (невеличкі кургани, катакомби), і незначний інвентар, а часто його взагалі не було. Намисто знайдено у могилах дітей різного віку. Наприклад, в к. № 5, пох. № 2 поблизу с. Сивашівка; к. № 2, пох. № 3 поблизу с. Любимівка (Херсонська обл.); к. № 22, пох.



Рис. 7. Нашийна прикраса з к. 5, п. 3 поблизу с. Булгакове Миколаївської області

№ 2 поблизу с. Кут (Дніпропетровська обл.) – були поховання дітей від 1 до 3 років. Вони мали у вбранні небагато намистин – не більше шести. А в костюмах підлітків разки намиста довші. Наприклад, к. № 5, пох. № 1 в урочищі Носаки (Запорізька обл.) – низка із 22 намистин (поховання дівчинки 10–12 років). У к. № 5, пох. № 2 поблизу с. Зелене (Херсонська обл.) зафіксовано разок із 10 різнобарвних намистин. Небіжчик 10–12 років, можливо, хлопчик, бо при ньому виявили ніж та вістря стріл.

Отже, нашійні прикраси із намиста, підвісок, амулетів носили і хлопчики, і дівчатка усіх вікових груп. Убрання дітей, які належали до нижчого шару суспільства, прикрашали тільки намистом.

Ще один вид нашійних прикрас – гривни. Ця деталь вирізняє тільки 10% дитячого вбрання. Золоті, срібні та бронзові обручі виготовлені з круглого дроту, на кінцях деяких виробів – зооморфні образи. Як свідчать археологічні матеріали, гривни – елементи костюмів дітей різного віку: від новонароджених до 15-річних підлітків. Власники цих прикрас поховані у курганах досить значної висоти: к. № 4 поблизу с. Первомаївка – 1,3 м; к. № 13 поблизу с. Золота Балка – 4,6 м; к. № 13 поблизу с. Львове – 4 м, Товста Могила – 8,6 м, Гайманова Могила – 9 м. Обряд поховання, деталі декоративних комплектів – усе свідчить про аристократичну приналежність дітей. Тобто, нашійний обруч вважали знаком соціальної вищості. Мабуть, гривну, переважно, давали хлопчикам.

Привертає увагу оформлення деяких прикрас. Наприклад, знахідка у похованні маленької дитини (к. № 13, пох. № 5 поблизу с. Золота Балка): на кінцях гривни об'ємні зображення звіра, що лежить (рис. 8). Із

бронзового дроту зігнуто обруч (у 1,5 витки), який виявили у могилі дитини 8-10 років (к. № 5, пох. № 12 поблизу с. Вовчанське Херсонської обл.). Закінчення нашійної прикраси – у вигляді зміїних голів.

Електрова гривна знайдена у похованні дитини (к. № 4, пох. № 1 поблизу с. Первомаївка)²⁸. Дріт із коштовного металу зігнуто в кільце, кінці якого оформлено скульптурними зображеннями голови барана (рис. 9).



Рис. 8. Гривна з к. 13, п. 3 (скелет № 3) поблизу с. Львове (Херсонська обл.)



Рис. 9. Гривна з к. 13, п. 3 (скелет № 4) поблизу с. Львове (Херсонська обл.)

Наручні прикраси – металеві браслети, перев'язки та персні виявлено у складі декоративних наборів дітей також різного віку. Приблизно 22% костюмних комплексів включають браслети. Найчастіше, це залізні та бронзові вироби. Є також срібні (к. № 3, пох. № 1 поблизу с. Дудчани), золоті (к. Товста Могила) (рис. 5).

Бронзові браслети виготовляли з круглого в перетині дроту, кінці якого інколи оформлені скульптурними зображеннями (к. № 11, пох. № 2 поблизу с. Астаніно, Крим). Виділяється виріб, виявлений у к. № 13, пох. № 5 поблизу с. Золота Балка: поверхню прикрашено опуклими «пірамідками», утвореними трьома кульками.

Бронзові браслети носили хлопчики і дівчатка, як правило, на правій руці, але зрідка прикраси клали біля голови або ніг небіжчика. Найчастіше браслети поєднували з низками намисто, перев'язками. Є комплекти, що включають три елементи: намисто, гривну, браслет (к. № 13, пох. № 5 поблизу с. Золота Балка); сережку, намисто, браслет (к. № 4, пох. № 6 поблизу с. Первомаївка) тощо.

Залізні браслети також носили на правій руці. Прикраси поєднували з намистом, сережками, перев'язками і належали дітям різного віку та статі.

Браслети інколи були єдиною знімною прикрасою, як, наприклад, у похованнях хлопчиків: к. № 3, пох. № 1 поблизу с. Вільна Україна,

к. № 6, пох. № 2 поблизу колгоспу ім. Крупської; к. № 16 поблизу с. Златопіль – усі в Запорізькій обл. Ці наручні прикраси відігравали роль апотропею. Про це свідчать деякі спостереження. Так, у ряді декоративних наборів були не цілі браслети, а уламки. Наприклад, к. № 6, пох. № 4 поблизу с. Мар'ївка. І ще одне: якщо у могилі двоє небіжчиків, то браслет діставався молодшому. Мабуть, тому, що молодша дитина потребувала більшого захисту.

Золоті та срібні вироби – знаки соціальної вищості. Яскравий приклад – убрання дитини, похованої у кургані Товста Могила. Слід зауважити: браслети, ймовірно, позначали певну залежність власника. Йдеться про те, що прикраси цієї категорії знаходять у могилах дітей, які супроводжували головного небіжчика. Привертають увагу залізни вироби. Наприклад: к. № 16, гроб. 4, пох. № 3 поблизу с. Златопіль, к. Драна Кохта тощо. У костюмі дорослих теж відмічається подібна риса: костюм служниці із Мелітопольського кургану²⁹.

У дитячому вбранні певне місце належало браслетам – перев'язкам, тобто низкам намистин, амулетів та талісманів (26% поховань відзначаються цим видом прикрас). Їх носили як на правій, так і на лівій руці. Часто перев'язки були складовою комплексів із двох – трьох елементів: у поєднанні з намистом, сережками, металевими браслетами. Роль цієї прикраси чітко визначають за складовими низки: крім різнокольорових намистин та намистин «з вічками», в них були мушлі «каури», камінчики (галька, крейда): к. № 58, пох. № 4 поблизу с. Верхня Тарасівка, к. № 10, пох. № 1 поблизу с. Привільне, к. № 1, пох. № 3 поблизу с. Червоний Поділ (Херсонська обл.).

Вище вже йшлося про роль намиста та його кольорову гаму, а також про таку деталь як мушлі «каури». Їх знайдено серед прикрас головних уборів та нашійних оздоб. Серед матеріалів етнографічних досліджень знаходимо тлумачення змісту оздоб. У всіх народів Середньої Азії «каури» називають «змійна голова»³⁰. Отже, уявлення про магічну силу мушлі пов'язане з тим, що вона схожа на голову змії з відкритою пащею. У дитячому костюмі цей образ зосередив у собі всі захисні сили.

Така деталь костюмних комплексів, як персні, належить до рідкісних – їх мали тільки 8% дітей. Найбільше виробів – «щиткові пластинчасті», але є також кільця. Привертає увагу залізне колечко із нанизаною галькою. Воно нагадує сережку або підвіску, але цю прикрасу наділи на палець дитини (к. № 28, пох. № 1 поблизу с. Верхня Тарасівка). Загальний вигляд виробу свідчить про його застосування як амулету. Мабуть, основна роль перснів – магічний захист. Прикраси цієї категорії зафіксовано у складі декоративних наборів, призначених для дівчаток різного віку (к. № 7, пох. № 3 поблизу с. Кут, к. № 3, пох. № 1 поблизу с. Львове, к. № 4, гроб. № 3, пох. № 1 поблизу с. Носаки, к. № 16, гроб. № 4 поблизу с. Златопіль, Вишнева Могила, пох. № 2 поблизу с. Гюневка). Золоті прикраси означали соціальну вищість власника. Про це свідчить і склад інвентарю, і обряд поховання. Отже, як і всі знімні прикраси, персні відігравали роль апотропею та знака соціальної зверхності.



Рис. 10. Гривна з к. 4, п. 1 поблизу с. Первомаївка (Херсонська обл.)

Досліджуючи костюм дорослих жінок, науковці дійшли висновку, що у комбінаціях прикрас відбилися різні аспекти суспільної ролі та родинних звичаїв³¹. У дитячому вбранні оздобу також поєднували одна з одною і, можливо, складали набори, які носили знаковий характер. Якщо з цієї точки зору розглянути поєднання знімних декоративних елементів, то можна визначити найхарактерніші риси. «Повні» набори, тобто, такі, що включають усі категорії прикрас, відбивають особливий статус дитини, її соціальну та сакральну вищість незалежно від статі та віку: к. Товста Могила, к. № 4, гроб. № 3, пох. № 1 поблизу с. Носаки, к. № 16, гроб. № 4, пох. № 1 поблизу с. Златопіль, к. Вишнева Могила, пох. № 2 поблизу с. Гюнівка Запорізької обл.; к. № 3, пох. № 1 поблизу с. Львове.

Неповні набори привертають увагу значною строкатістю: сережки, гривна, намисто (Гайманова Могила, пох. № 3; к. № 4, пох. № 1 поблизу с. Первомаївка; к. № 4, пох. № 2 поблизу с. Вільна Україна); сережка, намисто, гривна, браслети, перев'язки (к. № 3, пох. № 1 поблизу с. Дуд-

чани); сережка, браслет (к. № 13, пох. № 3 поблизу с. Верхня Тарасівка). Найбільше комплектів із двох елементів: сережки (один або два екземпляри) і намисто (к. № 10, пох. № 3 поблизу с. Кут; к. № 7, пох. № 1 поблизу с. Костянтинівка; к. № 4, пох. № 2 поблизу с. Первомаївка; к. № 4, пох. № 3 поблизу с. Вільна Україна; к. № 6, пох. № 2 поблизу с. Любимівка; к. № 15, пох. № 1 поблизу с. Вільна Україна).

Ще одне поєднання: намисто і браслети (к. № 2, пох. № 2 поблизу с. Любимівка; к. № 4 поблизу с. Вісунськ Миколаївської області; к. № 26, пох. № 1 гр. II поблизу с. Широке II). Виділяється також набір: намисто – перев'язка (к. № 11, пох. № 3 поблизу с. Верхня Тарасівка; к. № 4, пох. № 3 поблизу с. Володимирівка; к. № 5, пох. № 1 поблизу с. Зелене; к. № 6, пох. № 3 поблизу с. Привільне).

Набори прикрас, як показує аналіз, належали дітям різного віку і статі. Важко визначити закономірності їхнього утворення. Але помітна тенденція: хлопчики мали набори знімних оздоб із двох-трьох елементів у ранньому дитинстві. Кількість прикрас відбивав соціальний і майновий стан (батьків дитини). Хлопчики – підлітки відзначаються такими ювелірними виробами, як браслети та гривни, а також їх поєднанням.

У костюмах дівчаток були різноманітні комбінації прикрас, їх кількість свідчить про соціальний та майновий стан. Відмічається також залежність складу прикрас від віку дівчаток: у костюмі підлітків їх більше. Одна сережка у вбранні дівчаток є знаком сакральної ролі у родині власниці прикрас.

Отже, знімні оздоби відбивають ставлення до дітей у суспільстві. Особливо акцентована захисна функція – свідчення про піклування, намагання залучити магічні сили для охорони дитини. Важливими були також демонстрація її соціального статусу, який мав спадковий характер.

Примітки:

¹ Мозолевський Б.М. Товста Могила. К., 1979. С. 168–169, 209.

² Rolle R. Kinder der Skythen // Золото степу. Археологія України. Київ, Шлезвіг, 1992. С. 97–104.

³ Мозолевський Б.М. Товста Могила.. С. 230.

⁴ Rolle R. Вказ праця. С. 97.

⁵ Бернштам Т.А. Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX – начала XX века. М., 1988. С. 166–172.

⁶ Чередниченко Н.Н. Отчет о работе Верхне-Тарасовской экспедиции в 1976 г. // Наук. архів Ін-ту археології НАН України. 1976/2. С. 24–25.

⁷ Мозолевський Б.Н. Отчет о работе Орджоникидзенской экспедиции в 1980 г. // Наук. архів Ін-ту археології НАН України. 1980/11. С. 51–52.

⁸ Чередниченко Н.Н. Отчет о работе Верхне-Тарасовской экспедиции в 1976 г. // Наук. архів Ін-ту археології НАН України. 1976/2. С. 24–25.

⁹ Бидзиля В.И. Отчет о работе Запорожской экспедиции в 1971 г. // Наук. архів Ін-ту археології НАН України. 1971/24. С. 37.

- ¹⁰ Бидзиля В.И. Отчет о работе Запорожской экспедиции в 1971 г. // Наук. архів Ін-ту археології НАН України. 1974/10. С. 37.
- ¹¹ Широкова З.А. Традиционная и современная одежда женщин Горного Таджикистану. Душанбе, 1976. С. 112.
- ¹² Евдокимов Г.Л. Отчет о работе Краснознаменной экспедиции в 1979 г. // Наук. архів Ін-ту археології НАН України. 1979/ 7. С. 16.
- ¹³ Евдокимов Г.Л. Отчет о работе Краснознаменной экспедиции в 1982 г. // Наук. архів Ін-ту археології НАН України. 1982/ 2. С. 64–66.
- ¹⁴ Кагаров Е.Г. "Венчание покойников" у немцев Поволжья // СЭ. 1936. № 1. С.100–115.
- ¹⁵ Мозолевський Б.М. Товста Могила... С. 141– 144.
- ¹⁶ Там само. С.169.
- ¹⁷ Кубышев А.И. Отчет о работе Херсонской экспедиции в 1979 г. // НА ИА АН Украины. 1979/32. С. 138.
- ¹⁸ Мозолевский Б.Н. Скифские курганы в окрестностях г. Орджоникидзе на Днепропетровщине // Скифия и Кавказ. К.,1980. С. 123, рис. 55, 8,9.
- ¹⁹ Чередниченко Н.Н., Бессонова С.С. и др. Отчет о работе Верхнетарасовской экспедиции в 1975 году. // НА ИА НАН України. 1975/11. С. 271, рис. 53, 1.
- ²⁰ Полин С.В. Скифский Золотобалковский курганный могильник V –IV вв. до н.э. на Херсонщине. К., 2014. С. 154, кат.132, рис. 86, 1,2.
- ²¹ Бидзиля В.И., Полин С.В. Скифский царский курган Гайманова Могила. К., 2012. С. 151, кат. 284, рис.225:32; 711.
- ²² Евдокимов Г.Л., Фридман М.И. Скифские курганы у с. Первомаевка на Херсонщине // Скифы Северного Причерноморья. К.,1987. С. 103–104, рис.14 (8).
- ²³ Бунятян Е.П. Методика социальных реконструкций в археологии. На материале скифских могильников IV –III вв.до н.э. К, 1985. С. 68.
- ²⁴ Чвырь Л.А. Отражение возрастных градаций в таджикских ювелирных украшениях // СЭ. 1970. № 4. С. 115–121.
- ²⁵ Васильева Г.П. Магические функции детских украшений у туркмен. // Древние обряды, верования и культы народов Средней Азии. М., 1986. С. 182–197.
- ²⁶ Евдокимов Г.Л. Скифский курган у с. Львово. // ДСПК. Вып.3. С. 136 – 148.
- ²⁷ Евдокимов Г. Л. Скифский курган у с. Львово. // ДСПК. Вып.3. С. 136 – 148.
- ²⁸ Евдокимов Г.Л., Фридман М.И. Скифские курганы у с. Первомаевка на Херсонщине. // Скифы Северного Причерноморья: Сб. науч. трудов. К., 1987. С. 102–103.
- ²⁹ Тереножкин А.И., Мозолевський Б.Н. Мелитопольский курган. К., 1988. С. 27.
- ³⁰ Чвырь Л.А. Указ. соч. С. 189.
- ³¹ Ключко Л.С. Знакові функції прикрас у скіфському костюмі // Збірник наукових праць Національного музею історії України. К., 2011. С. 88–98.

ЗОБРАЖЕННЯ СКИФСЬКОГО ДРАКОНА В КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ІСТОРИЧНИХ КОШТОВНОСТЕЙ УКРАЇНИ

Скифське мистецтво відоме відтворенням образів самих різних тварин. Переважно це стилізовані зображення тварин, що мають реальних природних прототипів – птахів, хижаків, копитних, риб, комах тощо. Певну популярність набули також зображення різноманітних фантастичних істот. Це поліморфні образи, що поєднують у своїй подібності частини реальних тварин. Можливо виділити три групи таких, які об'єднано в залежності від сполучення в їх іконографії ознак, що відносяться до тварин різних зоологічних видів, родів, родин, рядів та класів. Дані групи об'єднують понад 40 окремих видів фантастичних істот, які представлено як поодинокими зображеннями, так і великими їх серіями, що були розповсюджені у різних регіонах скифського світу – від Північного Причорномор'я до Туви та Монгольських степів¹. До групи поліморфних істот першого рівня віднесено персонажі, в зовнішності яких сполучаються ознаки представників різних зоологічних видів і родин. У зовнішньому вигляді фантастичних істот другого рівня, сполучаються ознаки тварин різних зоологічних рядів, зокрема хижаків і копитних тварин. Ще більш складними є поліморфні істоти третього рівня, у зовнішньому вигляді яких об'єднуються ознаки тварин різних зоологічних класів, найперше – ознаки птахів та ссавців. Самим відомим образом з-поміж них є грифон. А найбільш складними істотами з позиції морфології можна вважати тих, у зовнішності яких поєднано риси ссавців, птахів, змії та риб, тобто тварин, які маркують всі три зони міфологічної світобудови. До них відноситься і “скифський” дракон, зображення якого є властивими для пам'яток Північного Причорномор'я IV ст. до н.е.

Драконами (грец. *δράκων*, лат. *Draco*) в давнину називали неотруйних змії, переважно – пітонів та взагалі великих змії². С часом ця назва переноситься на фантастичних чудовиськ, що поєднують у собі риси різних тварин³ і є втіленням міфологічної метафори зовнішнього світу⁴. Головною особливістю дракона є наявність голови хижого звіра, тулуба плазуна і крил. Саме такі зображення з'являються у скифському мистецтві IV ст. до н.е. Вони не відомі античній художній традиції, а відтак можуть вважатися суто місцевими, породженими скифською міфологічною уявою.

Скифський дракон, якого представляє компактна серія зображень, постає як істота, що має голову хижого звіра (як правило, з витягнутою «вовчою» мордою), довгою шиєю, часто доповненою гребенем, дві великі звірині лапи, загнутий у кільце зміїний тулуб, що часто закінчується роздвоєним «риб'ячим» хвостом, і серпоподібні крила.

Саме таку істоту зображено на золотих пластинках з **пох. 1 кург. 9 поблизу с. Піски** Миколаївської області⁵, що зберігаються у колекції

МІКУ (інв. № АЗС-2724/1–75) (рис. 1: 1). Дракона відтворено із роззявленою зубастою пащею, під якою звисає «півняча» борідка, великим круглим оком, вухом, що стирчить, гребенем на шії, лапами у позиції кроку (одна лапа піднята, на іншій він стоїть), двома серпоподібними крилами, і гладким зміїним тулубом/хвостом, закрученим у кільце. Із зовнішнього боку хвоста зображено змію (?) з лускатим тулубом і пласкою головою.

Таких пластинок, що декорували одяг похованого, було знайдено 75. Їх виготовлено на різних штампах, а відтак зображення драконів на різних пластинках відрізняються незначними нюансами відтворення різних частин тіла, перш за все, голови і гребеня.



Рис. 1. Зображення скіфського дракона з колекції МІКУ та аналогії до них:

1 – пох. 1 кург. 9 біля с. Піски; 2, 3 – Олександропільський курган; 4, 5, 8 – курган Соболева Могила; 6 – Краснокутський курган; 7 – Рижанівський курган; 9 – Жалтирак-Таш; 10 – поховання біля с. Косіка; 11 – пох. 3 кург. 11 біля с. Якимівка; 12 – Єлизаветовський кург. 1 (1910 г.); 13 – пох. 1 кург. 40 біля с. Пришиб; 14 – Одеський археологічний музей; 15 – курган Куль-Оба

Подібних істот також відтворено на золотих пластинах з Олександропільського кургану (рис. 1: 2–3), Бабиної Могили, Соболевої Могили (рис. 1: 4–5), Великої Близниці бронзових навершях з Краснокутського кургану (рис. 1: 6) і зібрання Одеського археологічного музею⁶, метопідах з Діївого і Рижанівського курганів (рис. 1: 7)⁷. З-поміж інших найближчим за подобою є два дракони, відтворені на ажурній золотій пластинці з покриття верхньої частини гористу з Соболевої Могили⁸ (рис. 1: 8). Їх зображено у так само крокуючими, а між лапою і тулубом позначено невелике пряме крило, яке присутнє і на пісківських зображеннях, але тут воно перетворене на незрозумілий рельєфний виступ з гладкою поверхнею.

Більшість даних істот-драконів найчастіше задіяно або у багатофігурних композиціях (Діїв і Рижанівський кургани), у том числі «геральдичних» (Олександропіль, Бабина Могила), або в сценах шматування якоїсь тварини (вірогідно, хижака), де дракон діє самостійно

(Краснокутський курган, зібрання Одеського археологічного музею) або ж разом з грифоном (Олександропіль). Можливо, присутність додаткового зображення змії також відсилає до певного міфологічного сюжету, але наразі його контекст абсолютно незрозумілий, так само як нечітким є і образ плазуна.

На золотих бляшках з пох. 3 кург. 11 біля с. Якимівка Запорізької області⁹, що також зберігаються у колекції МКУ (АЗС-3683/1–4), представлено своєрідний різновид дракона (рис. 1: 11). Істота, яку відтворено на 4-х золотих пластинках-оббивках дерев'яної чаші, має передню частину грифона і задню частину змії-риби. Грифона відтворено з досить архаїчного зразка з роззявленим дзьобом в якому помітний піднятий догори язик, нечітким виступом над головою, заглибленням, що відділяє дзьоб від ока, оком із слізницею, великим своєрідним вухом, що стирчить, і двома заглибинами, що спускаються на шию від вуха і дещо нагадують локони архаїчних грифонів.

Таких грифонів, зокрема зображували на античних бронзових атташах казанів, вазах і у античній пластиці VII ст. до н.е.¹⁰. Відомі вони і за знахідками у ранньоскіфських комплексах, перш за все, у Келермеських курганах¹¹. До V ст. до н.е., відноситься зображення прототи аналогічного грифона на верхній частині бронзового псалія з Тузлинського могильника¹².

Окрім того, у якимівського дракона масивні передні лев'ячі лапи, серпоподібні крила, вигнутий зміїний гладкий тулуб, довгі плавники, розташовані зверху і знизу тулуба, роздвоєний рибацький хвіст, доповнений пальметкою.

Аналогічну істоту – грифоно-дракона – зображено на обкладці піхов меча V ст. до н.е., з Єлизаветовського кург. 1 (1910 р.) на Нижньому Дону¹³. В пащі чудовисько тримає змію, довге тіло якої проходить у нього поміж лапами, а хвіст перекинуто на спину (рис. 1: 12).

На думку К.В. Тревер, підтриманої С.С. Бессоновою, ця істота є одним з варіантів образу собако-птаха Сенмурва, а у сцені розправи із змією, еквівалентній змієборству, яскраво передано його позитивну сутність¹⁴. Сенмурв (пехл. *sēn-turw* від авест. *mərəwō saēnō*, «птаха Сен»; у новоперс./фарсі – Сімург) – в сасанідській та зороастрійській традиції це фантастична «триедина» істота з головою собаки, крилами і у рибацькій лусці, що символізує панування на землі, на небі та у воді. «Триедина птиха Сен» – найбільша з птахів¹⁵.

Сасанідські зображення, що інтерпретуються як втілення Сенмурва¹⁶, з'являються починаючи з часів Варахрана II (276 – 293 рр. н.е.)¹⁷. Відомий іконографічний образ сасанідського часу знаходить певні аналогії з деякими скіфськими зображеннями. Вперше такі співставлення було зроблено К.В. Тревер, а потім підтримано й іншими дослідниками¹⁸.

Власне елизаветовське та якимівські зображення другої половини V ст. до н.е.¹⁹, вірогідно, є початковими у серії зображень драконоподібних істот, що отримали розповсюдження вже у IV в. до н.е. Але якщо у елизаветовської та якимівської істот голова грифона, то персонажі, яких

відтворювали у IV ст. до н.е. (типу Пісків), мали голову хижої тварини, переважно, з витягнутою мордою. Застосування до даної групи зображень визначення «сенмурв» вважаємо передчасним, а тому визначаємо їх більш загальним і розповсюдженим терміном – дракон.

Образ дволапого крилатого дракона із зміїним тулубом був відомий і у східних регіонах Євразійських степів, свідомством чого є зображення на петрогліфах Жалтирак-Таша у Приіссиккуллі²⁰ (рис. 1: 9) і Калбак -Таш на Алтаї²¹. Виходячи з стилістичних особливостей, дані зображення відносяться вже до пост-скіфського часу. У сарматському елітному похованні середини I ст. н.е., поблизу с. Косіка у Нижньому Поволжі було знайдено срібну чаша-фіалу з позолоченими зображеннями аналогічних драконоподібних істот²² (рис. 1: 10). Подібний образ відомий і на согдіанських розписах VIII ст. у Пенджикенті²³. Не виключено, що саме скіфські зображення вплинули на становлення відомого сасанідського образу, а дані пост-скіфські зображення є свідомствами етапів розповсюдження і становлення образу дракона/сенмурва у середовищі іранських народів.

Дещо інший варіант драконоподібної істоти представлено зображенням на золотих пластинках з **пох. 1 кург. 40 біля с. Пришиб** Миколаївської області²⁴ (МКУ, інв. № АЗС-3563/1–27) (рис. 1: 13). Зовнішній периметр пластинок оформлено у вигляді рубчастої рельєфної рамки. Внутрішнє поле повністю заповнене зображеннями, домінуючим з яких є фігура фантастичної істоти. Істота має кругле око із зіницею, тонку морду із роззявленою беззубою пащею, і двочасну борідку як у півня. Видовжена шия переходить до відносно масивної передньої частини тулуба, вкритої лускою, що показана рельєфними виступами. Задня частина умовно зміїна, плавно спускається донизу і загострюється на кінці. Вся верхня частина тіла від голови до кінчика хвоста вкрита зубчастим гребенем. В середній частині розташовуються серпоподібні крила, на кінці загнуті наперед, позначені вигнутими рельєфними виступами-перами різної довжини. Під передньою частиною тіла показано три частинний плавець, що розташовується горизонтально.

Подібні істоти також відтворено на золотих пластинках з кургану біля с. Верхній Рогачик та на аналогічних їм із колекції Одеського археологічного музею²⁵ (рис. 1: 14). Їх відрізняє інша форма бороди, яка нагадує ципину, та дещо інша форма плавців. В цілому ж ці істоти відрізняються від інших драконоподібних тим, що у них повністю відсутні лапи (ноги). Тим самим вони більше нагадують образ міфологічного змія. У скіфо-античному мистецтві відомий такий образ, представлений на золотих пластинках з кургану Куль-Оба²⁶ (рис. 1: 15). У куль-обської істоти довга морда з закритою пащею, носом-"п'ятачком" і гостроконечними вухами, довгою шиєю, орнаментованою (як і передня частина крил) кружками, невеличкі пташині крила, вигнуте зміїне тіло, покрите лускою, гребінь, який проходить по верхній частині тіла від лоба до хвоста, два "плавці" (великий крилоподібний в середній частині тулуба, під крилами, і маленький біля хвоста) та серпоподібний риб'ячий хвіст. На думку Л.В. Копейкіної, даний іконографічний образ, вірогідно,

був запозичений з античного мистецтва, оскільки за типом він ближче всього до зображень змія-дракона на мозаїках з Олінфа, а за силуетом і проробкою деталей нагадує зображення драконів на червонофігурних вазах кола майстра Мідія²⁷. Власне скіфські зображення зміїв-драконів відрізняються від куль-обського, перш за все, масивним тулубом.

Отже, пластинки із зображеннями скіфського дракона, що зберігаються у колекції Музею історичних коштовностей України, досить репрезентативно представляють цей фантастичний образ, демонструючи кілька його різновидів.

Примітки:

- ¹ Полидович Ю.Б. Образы фантастических животных в искусстве народов скифского мира // Донецкий археологический сборник. 2014/2015. № 18/19. С. 149–201.
- ² Таронян Г.А. Аннотированный указатель // Древний Восток в античной и раннехристианской традиции (Индия, Китай, Юго-Восточная Азия). М., 2007. С. 400.
- ³ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М., 2000. С. 183–184, 209–212; Иванов В.В. Дракон // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. Т. 1: А – К. М., 1980. С. 394.
- ⁴ Чеснов Я.В. Дракон: метафора внешнего мира // Мифы, культы, обряды народов зарубежной Азии. М.: Наука, 1986. С. 59–72.
- ⁵ Гребенников Ю.С. Курганы скифской знати в Поингулье // Древнейшие скотоводы степей Юга Украины. К., 1987. С. 153; Рис. 3, 11.
- ⁶ Древности Геродотовой Скифии. СПб, 1866. Вып. I. Табл. VIII, 9; XII, 6; Древности Геродотовой Скифии. СПб, 1872. Вып. II. Табл. XXIV, 1–2; XXV, 3–4; Артамонов М.И. Сокровища скифских курганов в собрании Государственного Эрмитажа. Прага-Ленинград, 1966. С. 54, 56, Рис. 123; 134; Безсонова С.С. Образ собако-птаха у мистецтві Північного Причорномор'я скіфської епохи // Археологія. 1977. Вип. 23. С. 17; Островерхов А.С., Охотников С.Б. О некоторых мотивах звериного стиля на памятниках из собрания Одесского археологического музея // ВДИ. 1989. № 2. С. 64–65, Рис. 4, 4; Мозолевский Б.Н., Полин С.В. Курганы скифского Герроса IV в. до н.э. (Бабина, Водяна и Соболева Могилы). К., 2005. Табл. 12, 30; 18, 5/3; Polin S., Daragan M. A new type of gold application with the image of a dragon from the Aleksandropol'sky royal Scythian kurgan // Der Schwarzmeerraum vom Äneolithikum bis in die Früheisenzeit (5000–500 v. Chr.). Rahden, 2011. Band 2. P. 273–278; Алексеев А.Ю. Золото скифских царей в собрании Эрмитажа. СПб. 2012. Фото на с. 256; др.
- ⁷ Онайко Н.А. Античный импорт в Приднепровье и Побужье в IV–II вв. до н.э. // САИ. 1970. Вып. Д1–27. Рис. 7; Табл. XXXIV, кат. 447а; Ключко Л.С. Скифские налобные украшения VI–III вв. до н.э. // Новые памятники древней и средневековой художественной культуры. К., 1982. С. 44, Рис. 6, 1, 2.
- ⁸ Мозолевский Б.Н., Полин С.В. Указ соч. Рис. 99.
- ⁹ Gold der Steppe. Sensationsfunde aus Fürstengräbern der Skythen und Sarmaten. Katalog. Wien, 2009. S. 166, Kat. 42; Болтрик Ю.И., Фялко Е.Е. Скифский курган с ранней уздой из Северо-Западного Приазовья // Боспорские исследования. Симферополь-Керчь, 2010. Вып. XXIII. С. 106–107, 118; Рис. 5, 1–2.

- ¹⁰ Канторович А.Р. Истоки и вариации образов грифона и грифоноподобных существ в раннескифском зверином стиле VII–VI вв. до н.э. // Изобразительное искусство в археологическом наследии / Археологический альманах. Донецк, 2010. Т. 21. Рис. 5, 1–3; 7, 3–4.
- ¹¹ Канторович А.Р. Указ соч. Рис. 7, 1, 5–7; 9, 1–5.
- ¹² Кашаев С.В. Тузлинские курганы (по материалам публикаций и архивов) // Российский археологический ежегодник. № 3. 2013. Рис. 5, 2.
- ¹³ Тревер К.В. Сэнмурв-Паскудж, собака-птица. Л., 1937. Рис. 1; Артамонов М.И. Указ соч. Табл. 323; 325; Безсонова С. С. Вказ пр. С. 14; Рис. 5, 1; Канторович А.Р. Образы синкретических существ в восточноевропейском скифском зверином стиле: классификация, типология, хронология, иконографическая динамика // Исторические исследования. М., 2015. № 3. С. 181–183; Рис. 23, 1–2.
- ¹⁴ Тревер К.В. Указ. соч. С. 34–35; Безсонова С.С. Вказ. пр. С. 14, 15.
- ¹⁵ Рак И.В. Мифы древнего и средневекового Ирана (зороастризм). СПб.-М., 1998. С. 105, 224, 500–501; Чунакова О. М. Пехлевийский словарь зороастрийских терминов, мифических персонажей и мифологических символов. М., 2004. С. 200–202.
- ¹⁶ Згідно з дослідженнями Х.-П. Шмідт, сучасні уявлення про Сенмурва як синкретичну істоту (собако-птиху) – помилкові (Schmidt H.-P. The Sēnmurv of Birds and Dogs and Bats // Persica. 1980. Vol. IX. P. 1–85), що ставить під сумнів і загальновизнану іконографічну ідентифікацію міфологічного образу (Иерусалимская А.А. Шелковые ткани с “сенмурвами” (новые находки и старые проблемы) // Эрмитажные чтения 1986–1994 годов памяти В.Г. Луконина. СПб. 1995. С. 67–68).
- ¹⁷ Маршак Б.И. Согдийское серебро. Очерки по восточной торевтике. М., 1971. С. 38–39; Рак И.В. Указ. соч. С. 500.
- ¹⁸ Тревер К.В. Указ. соч.; Безсонова С.С. Вказ. пр.; Кубарев В. Д. Сэнмурв из Калбак-Таша // Первобытное искусство. Наскальные рисунки Северной Азии. Новосибирск, 1992. С. 94–96; др.
- ¹⁹ Болтрик Ю.И., Фиалко Е.Е. Указ. соч. С. 118–120; Канторович А. Р. Образы синкретических существ... С. 183.
- ²⁰ Шер Я.А., Миклашевич Е.А., Самашев З.С., Советова О.С. Петроглифы Жалтырак-Таша // Проблемы археологических культур степей Евразии. Кемерово, 1987. С. 75, 76; Рис. 9, 3.
- ²¹ Кубарев В.Д. Указ. соч. С. 94–96; Рис. 1, 1–2.
- ²² Дворниченко В.В., Федоров-Давыдов Г.А. Сарматское погребение скептуха I в. н.э. у с. Косика Астраханской области // ВДИ. 1993. № 3. С. 148; Treister M.Yu. New discoveries of Sarmatian complexes of the 1st century A.D. a survey of publications in VDI // Ancient Civilizations from Scythia to Siberia. 1997. Vol. 4, Issue 1. Fig. 33.
- ²³ Marshak B.I. Legends, Tales, and Fables in the Art of Sogdiana. New York, 2002; Compareti M. The So-Called *Senmurv* in Iranian Art: A Reconsideration of an Old Theory // Loquentes linguas. Studi linguistici e orientali in onore di Fabrizio A. Pennacchietti (Linguistic and Oriental Studies in Honour of Fabrizio A. Pennacchietti). Wiesbaden, 2006. P. 191; Fig. 4.

- ²⁴ Шапошникова О.Г., Фоменко В.Н., Ключинцев В.Н., Елисеев В.Ф. Отчет о работе Николаевской экспедиции за 1984 год. Часть II. Работы Явкинского отряда // Научный архив ИА НАН Украины. Ф.е. 1984/9. С. 129, Табл. 78, 7.
- ²⁵ ОАК за 1913–1915. СПб., 1918. С. 135, Рис. 221; Островерхов А. С., Охотников С.Б. Указ. соч. Рис. 4, 2; Polin S., Daragan M. Указ. соч. Fig. 4, 2–3. Л.І. Бабенко звернув нашу увагу на те, що одеські бляшки можуть походити з Верхньорогачицького кургану, з грабіжницьких розкопок, що проводили селяни (див. про це: Бабенко Л.І. Золотые нашивные бляшки из кургана Верхний Рогачик: критика источника // РА. 2015. № 3. С. 67–78).
- ²⁶ Артамонов М.И. Указ. соч. Табл. 256; Копейкина Л.В. Золотые бляшки из кургана Куль-Оба / Л.В. Копейкина // Античная торовтика. Л.: Гос. Эрмитаж. 1986. С. 47–48, Кат. 17.
- ²⁷ Копейкина Л.В. Указ. соч. С. 48, Кат. 17.

ОБЩЕЕ И РАЗЛИЧНОЕ В ДЕКОРЕ ПАРАДНЫХ МЕЧЕЙ ЕВРАЗИИ СКИФСКОГО ВРЕМЕНИ

Эта работа посвящена исследованию декора парадного оружия скифского времени Евразии. В работе сравниваются примеры известного оружия, происходящего из элитных курганов ранних кочевников. Данный этюд – представляет направления изучения данной категории оружия с точки зрения исследования декора, как семантически значимого, так и технологически простого или сложного в исполнении. Основопологающими в изучении мечей скифского времени являются работы по типологии вооружения скифского времени А.И. Мелюковой и К.Ф. Смирнова, важным дополнением служит «этюд» А.Ю. Алексеева и исследования Е.В. Черненко, а также: работы Б.А. Шрамко, С.С. Бессоновой, А.И. Тереножкина, В.В. Отрощенко, В.Р. Эрлиха, А.С. Скрипкина, А.П. Медведева, Д.А. Топала, А.Н. Ворошилова и т.д.¹.

На территории распространения мечей и акинаков скифского типа встречаются образцы парадно-ритуального оружия, появление которого было взаимосвязано как с развитием кочевого общества, вооружения, металлообработки и с определенным мировоззрением (рис. 1). Закономерно нахождение специального оружия в погребениях с ритуальным положением значимых вещей, что позволяет согласиться с утверждением о выделении в отдельный культурный тип парадных мечей². Наряду с культом Ареса существовавшим у скифов и находящий подтверждение в археологических материалах³, важность значения оружия и стали описана в древнеиранских текстах, например: Священное отображение Веротрагны в Яшти 14⁴. Парадные мечи в своей сакральной сущности также Ю.Б. Полидович предположительно сравнивает с оружием Вератрагны, меч которого «был гравирован золотом»⁵, и видит схожую функцию этих предметов по всей кочевой Евразийской ойкумене на протяжении от VII до III вв. до н.э., при условии близкого мировоззрения людей, которые ими пользовались.

Данная категория оружия, отделана золотом и серебром, в большинстве случаев, декорирована в зверином стиле, если выполнены в кочевой среде, в отличие от парадных мечей украшенные ритуальными сценами переднеазиатской, античной и иранской традиций (например, меч из Кермеса с ножнами (рис. 1: 8), мечи типа Солоха и Чертомлык с ножнами, меч их Толстой Могилы, иранский меч из Солохи). Даже выполненные мастерами этих цивилизаций, оружие, сделанное для кочевников имеет изображение значимых звериных образов и отдельные стилистические детали звериного стиля. В основном это железное оружие кромекинжалов, имеющих восточное происхождение.

Автором в коллективной статье по исследованию очень представительного меча подобного типа из погребения Южного Урала⁶ проведен анализ декора и технологии иряд известных мечей скифского времени, украшенных золотом (рис. 1, 4; рис. 2).

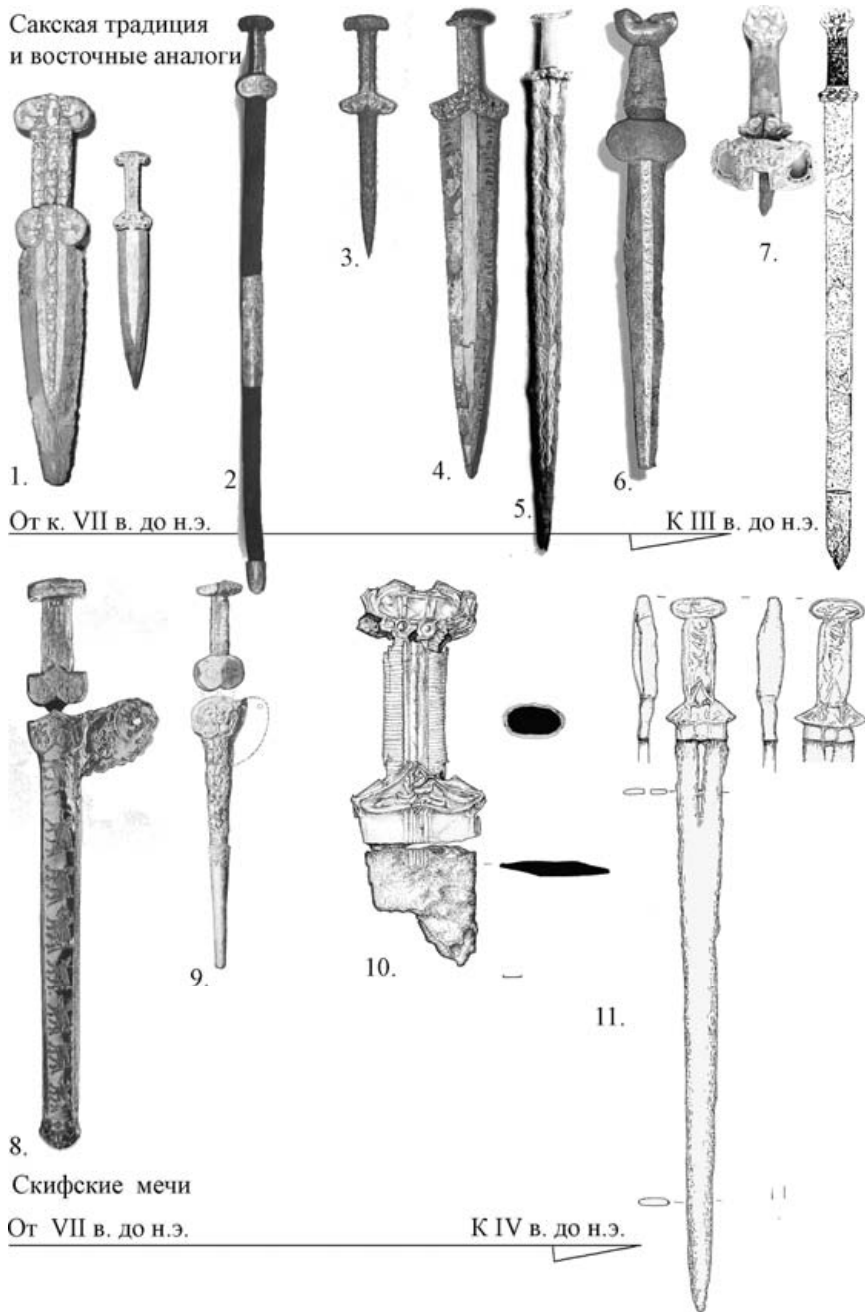


Рис. 1. Примеры парадных мечей и кинжалов скифской и "восточной" традиций периода VII-IV вв. до н.э. 1 и 8 – сделанные "на заказ"/импорт; 7 – использование традиции в стационарных мастерских. 1. Аржан-2, п.5; 2. м-к Южный Тагискен; 3. случайная находка (ГЭ, собрание Тавостина); 4. М-к Филипповка 1, к.1, 3.м-к Филипповка 1, к.4, п.2; 5. м-к Филипповка 1, к-н 1; 6. К-н Иссук; 7. Келермесский курган, по Галанина, 1997; 8. м-к столицы Янь ся ду; 9. к-н Шумейко, 10. округа Бельского городища, случайная находка, ГИМ (рисунок автора); 11. м-к Колбино, к-н 7 (рисунок автора)

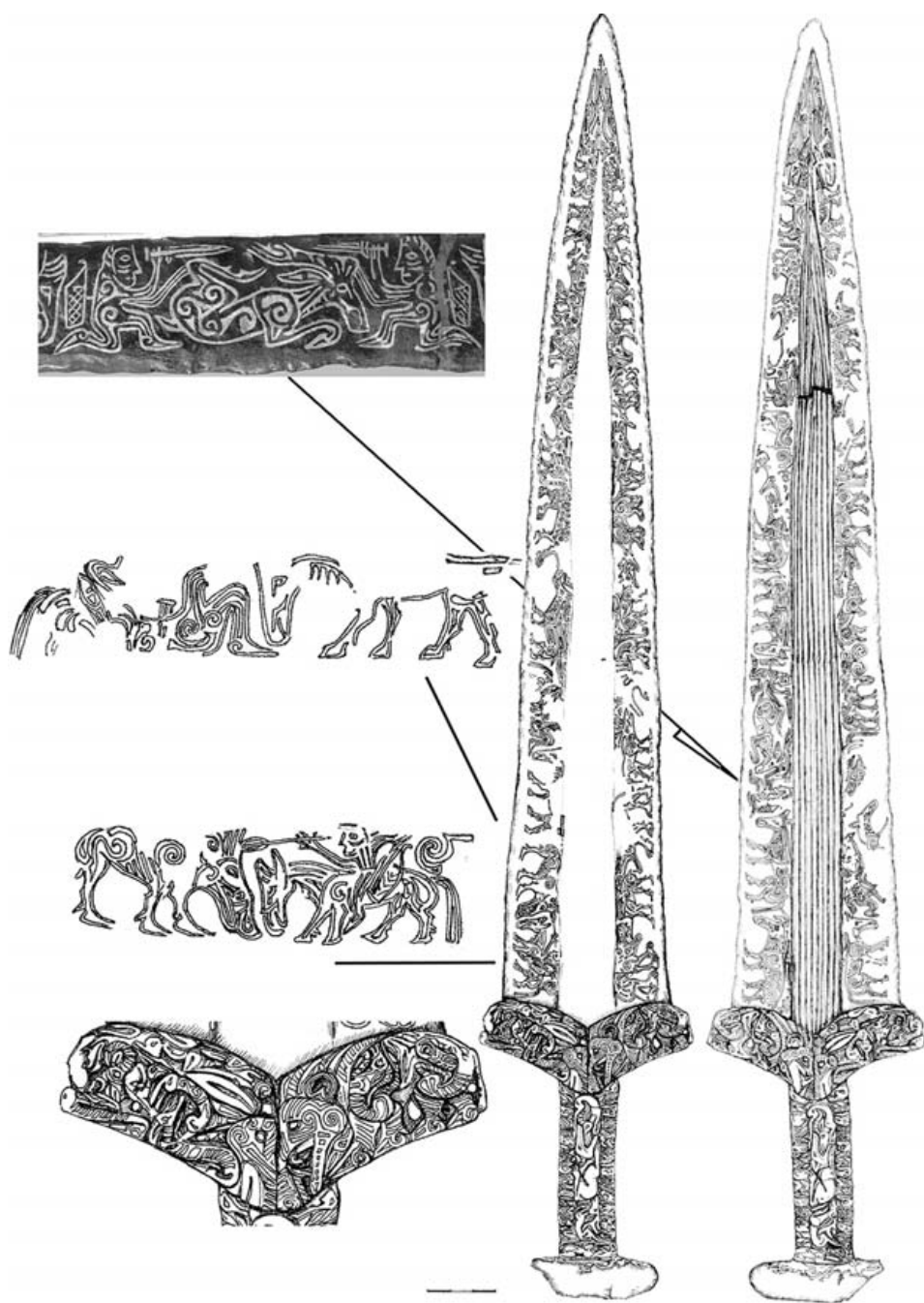


Рис. 2. Парадно-ритуальный меч из могильника Филипповка 1, курган 4, погребение 2 (рисунок автора). Антропоморфные сцены с обеих сторон клинка

Этот меч – пример сочетания отработанной сложной технологии декора и разнообразия композиций со звериным стилем. Совокупность образности декора меча и техники исполнения – результат мастерства и развития традиции кузнечного и ювелирного ремесла. Где сделан этот меч – дискуссионный вопрос. Важно то, что в нем видны сочетания традиций востока и запада как в зверином стиле, так и в технологических приемах.

Автором приведены самые известные примеры парадного оружия скифского времени (рис. 1). От примеров самых ранних, из Аржана-2 и Келермеса, к мечу из Южного Тагискена (Хорезм)⁷ VI – V вв. до н.э. и меча из Шумейковского кургана Скифии⁸; мечи могильника Филипповка 1 на Южном Урале; конца V – начала IV вв. до н.э., могильника Иссык (Казахстан, Семиречье)⁹ и мечей IV в. до н.э. могильников Колбино¹⁰ и Чертомлык¹¹. Это железные мечи с золотым декором. Дополнительно дано изображение рукояти с перекрестием железного длинного меча из могильника столицы Янь Сяду – китайского царства III в. до н.э., расположенного в современной провинции Хэбэй, оружие из которого сделано уже китайскими мастерами (рис. 1, 7).

Исследуя подобные предметы, сталкиваешься с разнообразными аспектами кочевой культуры раннего железного века всей Евразийской кочевой ойкумены. Интересно определить природу сходства в изготовлении парадно-ритуального оружия разных зон, многие из которых изготовлены в других традициях, понять различия. А также: как изменяется сочетание особенности стиля изготовления звериных образов в железе с одной стороны и технологии производства железного оружия, украшенного золотом с другой, на протяжении периода существования культур скифского облика.

Традиция декора парадного оружия широко распространяется и позже (с III в. до н.э.) от циньского и ханского времени Древнего Китая до сарматского – Европы, например, мечи из могильника столицы государства Янь ся или могильника «Дачи»¹².

Для этого исследования важно комплексно изучить:

- технологию производства данного типа оружия в разные периоды скифского времени ранних кочевников,
- взаимосвязь декора в зверином стиле и технологических приемов его изготовления,
- место производства данного типа оружия в разные периоды эпохи ранних кочевников скифо-сакского круга,
- вопрос преемственности в технике исполнения декора на широкой территории Евразийской степи.

На данном этапе исследования в этой работе приводятся предварительный подход к проблематике.

В ходе исследования были рассмотрены мечи Восточной Европы, где территория среднего течения Дона – зона местной традиции металлообработки в скифское время¹³. Это мечи из коллекций ГИМа: *Воронежской губернии, Колбинского могильника из раскопок Гуляева В.И., меч, найденный близ Бельского городища, сл. нах. из собрания Щукина, Полтавской губернии* (рис. 3).

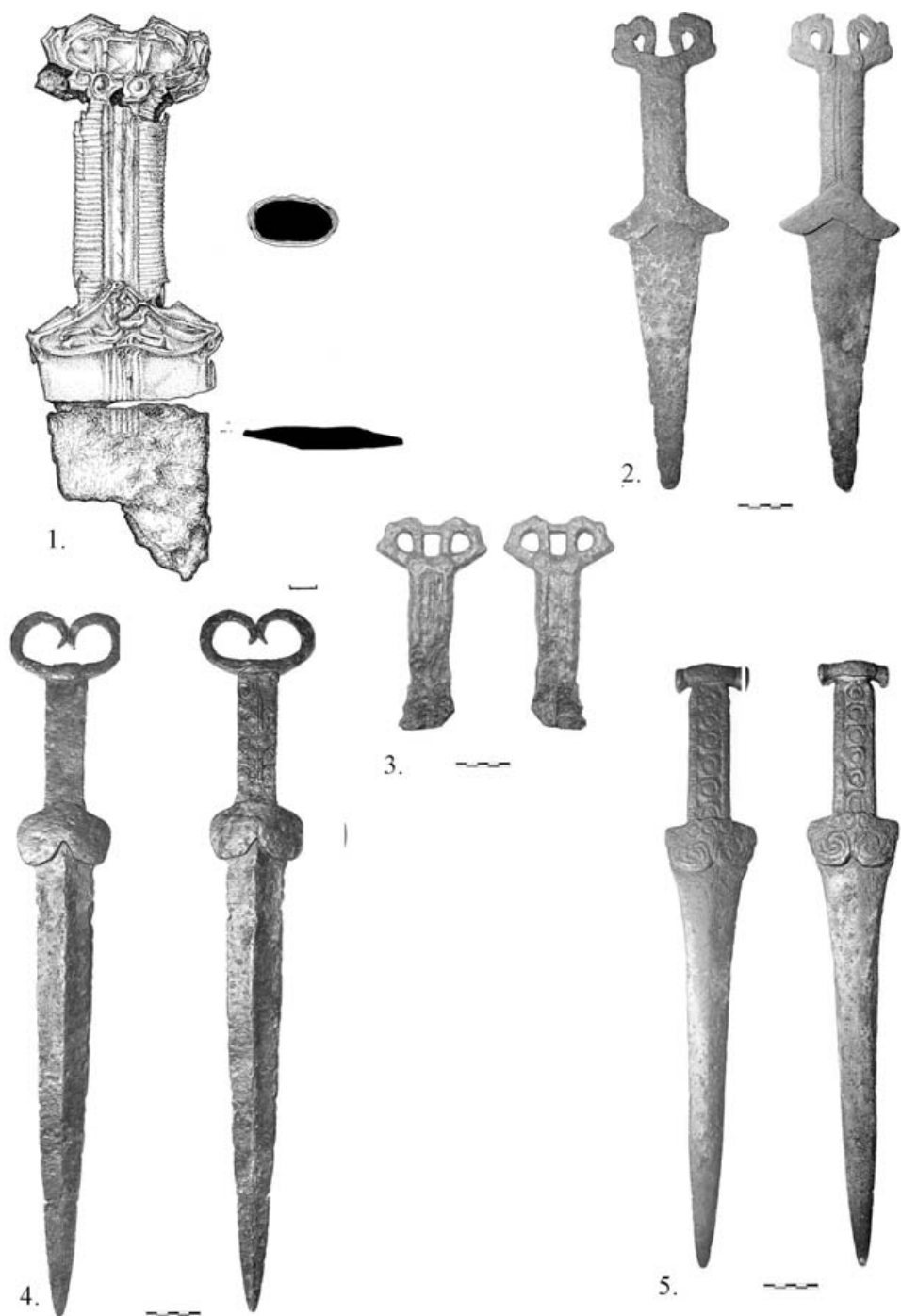


Рис. 3. Мечи скифского времени из фондов ГИМ, случайные находки: 1 – округа Бельского городища, железо, золото; 2 – из собрания Щукина, железо; 3 – из Полтавской губернии, от Самоквасова, железо; 4 – Воронежская губерния, железо; 5 – Самарская губерния, Марычевка, железо

В центре данной работе разбирается пример меча «чертомлыкского» типа: тип I вариант 3 по типологии А.И. Мелюковой, с парадным декором с территории Среднего Дона – могильник Колбино I, курган 7 – в сравнении с декором подобных предметов. Для сравнения привлекаются клинки Азиатской части степного пояса VII-III вв. до н.э., с иной традицией декора.

Меч из Самарской губернии представляет собой замечательно сохранившийся экземпляр клинкового оружия. Типологически он отличается от вышеописанных по форме наконечника. Это пример качественной работы при выемке канавок предмета более древнего, несущего в своем исполнении более древнюю традицию и качество исполнения. Как наконечник, так и, перекрестие – насаженные. Это ранний I тип VI века до н.э. Почковидное перекрестие выполнено в виде двух антитетично направленных голов грифонов с сильно загнутыми клювами. Они соединяются в зонах глаз. Между ними один общий круг-ухо. Декор перекрестия напоминает меч из Южного Тагискена (рис. 1, 2). Подобные типы кинжалов, как и с антенновидным наконечником II типа, встречаются и в сарматских древностях. Трехчастная рукоять по центральной части декорирована этим же рисунком (повторяющимся дизайном глаза) – выпуклым кругом в выпуклой окружности. Наконечник на расширяющихся концах оформлен копытами. Анализ декора в виде прорезанных канавок или гравировки(?) и насечек дает возможность предположить, что рукоять, наконечник и перекрестие были украшены другим металлом.

Меч с антенновидным наконечником, которое выполнено с зооморфными образами, прямоугольной рукоятью, почковидным перекрестием и двулезвийным клинком длиной 45–50 см. На рукояти железного меча видны канавки в виде вертикальных полос и симметричных, немного сдвинутых относительно горизонтали спиралевидных завитков. Антенны наконечника представлены в виде синтетичных голов хищных птиц с длинным клювом, загнутым в «антенны» и ухом-завитком. Меч относится к V веку до н.э. Канавки – места инкрустации или аппликации.

Меч из могильника Колбино I, Средний Дон.

Происходит из кургана 7 могильника Колбино I, раскопки В.И. Гуляева, 1998 г., сдан на хранение в ГИМ. Аналогии мечу из Колбино – меч с тождественным изображением на рукояти и перекрестии¹⁴ из Пятибратних курганов у станицы Елизаветинской в дельте Дона.

У описанных выше мечей II отдела 3 типа близкий декор: стиль схематичен, технический прием украшения золотом один и тот же. Звериный стиль «перерисовывает» на свой лад античные анималистические образы. Общие особенности в стиле перекликаются с мечами II типа с когтевидным наконечником (мечи из Солохи и Великой Белозерки), несмотря на пышность ножен в античном стиле, как и три других меча, т.е. меч из округа Бельского городища.

Для второго этапа лесостепного Подонья представлены мечи с декором типа колбинского и кинжалы с когтевидным наконечником¹⁵. Более ранние с почковидным перекрестием не несут зооморфного декора, кроме нескольких более длинных железных мечей, а также с неясными

головками на навершии. Д.А. Топал предлагает выделить в отдельный тип мечей типа Солоха и в своем исследовании приводит полный свод подобных мечей, как парадных форм, так и подобных исследуемому¹⁶.

Скифские мечи появляются не ранее второй половины VII – начала VI в. до н.э.¹⁷. Ранее исследователями предлагалось, что «в качестве возможных центров возникновения такого важного вида наступательного оружия как мечи и кинжалы скифского типа рассматриваются три области: Переднеазиатская (иранская), Сибирская (карасукская) и Восточноевропейская (юг Восточной Европы)»¹⁸.

А.И. Мелюкова отмечала, что: длинные мечи появились независимо от иранских акинаков не позднее к.VII в до н.э.¹⁹ (меч из Кармир-Блур) и ссылалась на ранние центры местного производства с традицией, как и Б.А. Шрамко. А.И. Мелюкова отмечала и определенное сходство в типах мечей с сарматскими на ранних этапах.

Одни из самых ранних примеров «золотых» мечей ранних кочевников – кинжалы из комплекса Аржана-2 на востоке Евразии²⁰, датированный авторами исследования второй половиной VII в. до н.э., выполненные в разных не местных традициях. Наиболее ранние образцы европейских парадно-ритуальных мечей – это мечи из Келермесского могильника и Мельгуновского кургана²¹, изделия с переднеазиатским декором. Золото использовано в виде толстой фольги, которой обернута рукоять, навершие, перекрестие и ножны, и на которой прочеканены образы.

Декор ножен и рукояти келермесского меча²², выполненного в золоте, переднеазиатский. Технологически он выполнен (оттеснен) на золотой фольге, которой обложены рукоять и ножны. Таким образом, возможно, идея «золотых» мечей для скифской культуры, в том или ином виде трансформировалась из переднеазиатских традиций искусства и оружия. Этот тип украшения парадного меча остается главенствующим для оформления парадно-ритуальных мечей и является характерным для скифских древностей, от меча из Шумейковского кургана²³, до парадных мечей типов Солоха и Чертомлык.

Для Среднего Дона по известным материалам характерно украшение навершия, рукояти и перекрестия. Металл клинков хорошего качества. Декор подобных мечей Среднего Дона аналогичен таким же в Скифии, есть некоторые аналогии с территорией савроматской культуры. Было ли изготовлено это оружие на этих территориях или это причерноморский импорт? Лесостепь среднего течения Дона была с раннескифского времени зоной местной традиции металлообработки²⁴.

Известен и похожий меч (2 отдел 1 типа по А.И. Мелюковой) из более западного региона. Ю.С. Гребенников и Д.П. Недопако, анализируя скифский меч с Нижнего Побужья, пишут: «в древности рукоять была украшена накладной железной фольгой со штампованным орнаментом» и повышенной прочностью. «Меч из Вознесенска расширяет круг памятников V в. до н.э., в Нижнем Побужье и *дает возможность предположить, что боевое оружие иногда изготовлялось не в специализированных мастерских, а непосредственно на месте в примитивных условиях и, возможно, из полуфабрикатов*»²⁵.

Таким образом, мы видим, что украшение фольгой может быть разнообразно по материалу, а свидетельство о возможности изготовления из полуфабрикатов косвенно указывает на то, что мечи с декорированной рукоятью могли производиться не только в античных стационарных мастерских, но и в среде кочевников. И оформление рукояти объемными образами с фольгой возможно в этой среде, так как выполнено также в зверином стиле.

По результатам исследований С.В. Рязанова видно, что на Южном Урале в савроматское время клинки сваривали с заготовками из стали, полученной способом цементации заготовок, т.е. с разным успехом применяли метод пакетирования нескольких пластин высокоуглеродистой стали²⁶. Это кинжалы с трехчастной рукоятью, зооморфным навершием и бабочковидным перекрестием. *Мечи же скифской культуры откованы целиком из железа или среднеуглеродистой стали, отмечены мечи «полосчатой структуры» – пакетные клинки, есть свидетельства использования поверхностной цементации лезвия.*²⁷

Н.Н. Тереховой и В.Р. Эрлихом приводятся результаты исследования материалов из могильника, связанного с поселением, где зафиксировано производство металлических изделий, в том числе и железных: «Четыре меча из Серегинского могильника были исследованы в секторе металлографии ИА АН СССР Н.Н. Тереховой²⁸. Основной ее вывод, то что в IV – III вв. до н.э., в Закубанье по сравнению с раннескифским временем (Келермесские курганы и могильник) шел процесс упрощения технологии и в металлообработке.

Таким образом, это косвенное свидетельство того, что в раннескифское время мечи, в том числе и из Келермесского могильника, выполнены из хорошего железа, то есть были пригодны для боя. Возможно, что основная масса мечей, у которых золотой декор выполнен на толстой золотой фольге, которой обложена рукоять, были боевыми.

Следовательно, при анализе изготовления декора можно сделать вывод, о разных предназначениях мечей и кинжалов в традиции ранних кочевников. *То есть, среди декорированных золотом мечей можно выделять мечи парадно-боевые и парадно-ритуальные.* Технологически они отличаются тем, что для вторых используются сложные техники декорирования, такие как аппликация и инкрустация золотом по сложному рельефу на железных деталях.

Если обратиться к типологически более ранним мечам, приведенным в настоящей статье (из Воронежской и Самарской губерний – см. рис. 3, 4, 5), мы видим на железных рукояти и перекрестии следы канавок, возможно служивших основой для инкрустации или аппликации, но скорее – это следы прорезей золотой обивки рукояти. Возможно, что до IV в. до н.э., приемы аппликации и инкрустации в культурах ранних кочевников были свойственны парадному оружию сакского ареала, где позже декор упрощался (меч из Иссика), а в Восточной Европе декор парадного оружия продолжал келермесскую традицию набивки фольгой рукояти и перекрестия. На примере уйгаракского меча видим, что отдельная золотая накладка в зверином стиле может заменять полный.

«В сочетании с культом героев и вождей культ Арея, по крайней мере с V в. до н.э. стал ведущим культом скифского общества»²⁹, что послужило широкому распространению декорированного золотого оружия, в том числе и разного уровня мастерства. Вероятно, в архаической Скифии существовала практика использования парадных мечей келермесского типа, связанная с металлургами Закавказья и традициями Передней Азии. Позже, античные мастера делали также золотые ножны с изображениями и золотые обклады. Мастера в кочевой среде выполняли декор меча аналогично, но лишь в зверином стиле.

Обратимся к восточным примерам парадно-ритуального оружия ранних кочевников.

По мнению исследователей ажурного парадного оружия комплекса Аржан-2 К.В. Чугунова³⁰ и Р.С. Минасяна³¹ в декоре этих изделий читаются китайские традиции изображений. Декор рельефный, украшенный аппликациями из золотой фольги. Возникает вопрос: пришла ли традиция украшения парадно-ритуального оружия из Древнего Китая?

Существует мнение исследователей древнекитайской культуры, что на протяжении первого тысячелетия золото фигурировало в китайском декоративно-прикладном искусстве крайне редко и, скорее всего, под влиянием чужеземных художественных традиций»³².

На протяжении всего периода существования подобного типа оружия в среде ранних кочевников, технология его изготовления, в сочетании с видами рельефного изображения звериных образов, не сильно разнообразна и достаточно проста в своих приемах, что косвенно подтверждает возможность изготовления подобных изделий в условиях отсутствия стационарных мастерских. Тем более, что ритуально значимый зооморфный декор соответствовал местному варианту звериного стиля. Если рассматривать весь ареал встречаемости подобных предметов, то понятно, что они происходят из разных «мастерских», но традиции изготовления во многом схожи.

Так, автором работ по анализу железных предметов, декорированных золотом из кургана Аржан-2, обосновано, что декор клинков оружия «наклеен» на металл³³. Это косвенно указывает на то, что оружие не является боевым. Тот же автор, рассматривая клинки из курганов 1, 3 и 4 могильника Филипповка 1, делает вывод, что они декорированы в технике плакировки, обосновывая отсутствие наблюдаемых в остатках предмета следов для инкрустации (тауширование)³⁴. Автор указывает, что инкрустация – более сложный в исполнении и более поздний «вид декоративного оформления вещей»³⁵ и именно способом плакирования оформлены все ажурные мечи, в том числе мечи из Южного Тагискена и из кургана Иссyk.

Таким образом, можно заключить такими выводами. В Европейской зоне и, позднее, на Южном Урале, с переходом от раннескифского времени появлялось все больше длинных железных мечей (по мнению А.И. Мелюковой – с конца VII в. до н.э., Л.Т. Яблонский считает это время синхронным времени сооружения могильника Южный Тагискен,

т.е. VI – начало V в. до н.э.³⁶). Ранние мечи Келермеса в изготовлении соответствуют закавказским изделиям³⁷. Все это парадно-ритуальное оружие с длинным клинком. В этот же ранний период на территории Европейских степей остальное оружие (среди находок которого много случайных³⁸) было декорировано скромно. Это или геометрические орнаменты бронзовых рукоятей – рудименты предскифского времени, или это «когтевые» навершия. В технологиях изготовления железного оружия, имеющихся в Скифии и лесостепи³⁹ не стремились «лить» железо, а достаточно рано был осознан принципковки – науглероживания металла. Поэтому подобные клинки не стремились украшать всевозможными звериными образами, т.к. не могли с литейным изяществом воспроизводить звериные образы. Тем не менее, навершие, видное из ножен, указывало на боевые качества оружия, которое острое как когти хищной птицы. Звериные образы отчеканивали по золотому обкладу частей меча.

Развитие кузнечного мастерства и ювелирной традиции происходят на территории Скифии в тесной связи с причерноморскими греческими мастерскими. Поэтому ножны мечей Скифии выполнены в прекрасном античном стиле, как и многие другие престижные изделия из золота. Тем не менее, скифская традиция производства мечей сохраняется, но находится в тесном контакте с греческой⁴⁰. И рукояти однолезвийных мечей, выделяемых А.И. Мелюковой в специальный тип, оформлены так же, как рукояти из мечей Колбино.

Железные мечи Скифии, Лесостепи и Поволжья к IV в. до н.э. украшаются золотой фольгой и вытесненным на ней декором в зверином стиле. Известен ряд находок, где рукояти просто обложены листовым золотом без тиснения.

Местные мечи, видимо, обладают хорошей твердостью и боевыми качествами (напр., облегченный клинок из Частых курганов). Декор на них со схематичными изображениями звериного стиля, вычеканенных на золотой фольге рукояти. Эта схематичность – некий код символа этого клинка, нанесенный не выразительно, а по непреложной необходимости.

Так, это скифское и близкое ему оружие имело несколько сочетаемых в себе характеристик: оружия, ритуального предмета и декоративно-украшенного предмета. Во время периода от раннескифского до сарматского они претерпевают изменения в форме, декоре и материале. Короткие акинаки, будучи изначально бронзовыми и биметаллическими, становятся железными, тогда как длинные мечи, всегда железные, расширяют свои функции.

Эти процессы связаны с развитием железоделательной технологии, а также с большим расслоением общества, возможно – выделением воинов, отправляющих культы, но сочетающих эти обязанности и с управлением. Доказательством этому может послужить контекст и находка меча, декорированного культовыми изображениями из кургана 4 могильника Филипповка 1. Подобные декорированные мечи становятся парадно-ритуальными, но не боевыми предметами (по типу кортиков русских

морских офицеров). Подтверждением этому может быть сложная и во многом декоративная технология производства подобных мечей⁴¹. В Филипповском могильнике также много боевого оружия, в том числе, как и иссыкский меч, украшенного лишь золотой проволокой.

Таким образом, сопоставляя характеристики мечей и акинаков скифского времени (материал, декор, техника изготовления, форма, период), мы можем сделать вывод, что существовала дифференциация в использовании разного оружия в скифское время, с чем была связана и развивающаяся железоделательная технология.

Тип украшения парадного меча золотой фольгой с прочеканенными образами остается главенствующим для оформления железных парадно-ритуальных мечей с раннескифского времени и для скифских древностей V-IV века до н.э., в отличие от известных мечей филипповского могильника, аржанских акинаков, иссыкского меча с ажурным золотым и серебряным декором.

Новаторы в обработке железа в западных мастерских, в отличие от восточных, решали иначе возможность украсить мечи необходимыми звериными образами. Железо обрабатывалось в местных лесостепных центрах, фигурные рукояти, навершия и перекрестия (насадные) отковывались по горячему при помощи инструментов для резки и чеканки по металлам, фигурные части не закалялись и обрабатывались золотой фольгой, на которой выколачивались тот же рельеф.

Вопрос об инкрустации оружия кочевников остается открыт, так как подобный прием возможен вдали от стационарных мастерских, что показывает опыт этнографического изучения ювелирного дела кочевников⁴².

Примечания:

¹ Мелюкова А.И. Вооружение скифов. М.: Наука, 1964. САИ Д1-4. Смирнов К.Ф. Савроматы. М.: «Наука», 1964; Алексеев А.Ю. Этюд об акинаках // Клейн Л.С. Археологическая типология. Ленинград: АН СССР, 1991. С. 271–280; Черненко Е.В. О серийном производстве парадного оружия скифского времени в античных центрах Северного Причерноморья // Тез. докл. Всесоюзной научн. конф. «Проблемы античной истории и классической филологии». Харьков, 1980. С. 67–69.

² Топал Д.А. Финальная линия развития мечей классической Скифии. Соотношение типов Чертомлык и Шульговка // *Stratum plus*. № 3. 2014. С. 141.

³ Бессонова С.С. О культе оружия у скифов. Киев: «Наукова думка», 1984. С. 22.

⁴ Вертієнко Г.В. До значення терміну *zaranyū-saorēm* в Яшті 14, 27 // XVI Сходознавчі читання А. Кримського. Тези міжнародної наукової конференції. К., 2012.

⁵ Полидович Ю.Б. Изображения на клинках кинжалов и мечей скифо-сакского времени // Восхождение к вершине археологии: сборник материалов научной конференции «Древние и средневековые государства на территории Казахстана». Алматы, 2014. С. 266.

⁶ Яблонский Л.Т., Рукавишникова И.В., Шемаханская М.С. «Золотой» меч из царского кургана № 4 могильника Филипповка 1 // ВДИ. № 4. М., 2011. С. 219; Рукавишникова И.В. Многофигурные композиции с антропоморфными

- сценами в контексте звериного стиля // Труды III (XIX) Всероссийского археологического съезда в Старой Руссе. Т. 1. М., 2011. С. 373–376.
- ⁷Итина М.А., Яблонский Л.Т. Саки Нижней Сырдарьи (по материалам могильника Южный Тагискен). М., 1997. 187 с.
- ⁸Степи европейской части СССР в скифо-сарматское время. М., 1989. С. 337.
- ⁹Акишев К.А. Курган Иссык. М.: «Искусство», 1978. 130 с.
- ¹⁰Гуляев В.И., Савченко Е.И. Новое погребение знатного воина скифской эпохи на среднем Дону. Археология, этнография и антропология Евразии. Вып. 1. М., 2000. С. 88–94.
- ¹¹Алексеев А.Ю., Мурзин В.Ю., Ролле Р. Чертомлык. Киев: «Наукова думка», 1991. 416 с.
- ¹²Габуев Т.А. Аланский всадник. Сокровища князей I – XII вв. н.э.: Каталог выставки. М.: ГМИНВ, 2005 – С. 15.
- ¹³Ворошилов А.Н., Медведев А.П. Вооружение населения лесостепного Подонья в скифо-сарматское время. Вооружение сарматов: региональная типология и хронология. Челябинск, 2007. С. 79.
- ¹⁴Гуляев В.И. Еще раз к вопросу об этнокультурной ситуации в Среднем Подонье в скифское время (V – IV вв. до н.э.) // Археология Среднего Дона в скифскую эпоху. Труды Донской (Потуданской) археологической экспедиции ИА РАН, 2001–2003 гг. М., 2004. С. 20.
- ¹⁵Ворошилов А.Н., Медведев А.П. Вооружение населения лесостепного Подонья в скифо-сарматское время. Вооружение сарматов: региональная типология и хронология. Челябинск, 2007. С. 79.
- ¹⁶Топал Д.А. Акинаки классической Скифии: тип Солоха // Война и военное дело в скифо-сарматском мире. Ростов н/Д.: Издательство ЮНЦ РАН, 2014. С. 406.
- ¹⁷Тереножкин А.И. Киммерийцы. Киев: «Наукова думка», 1976. С. 132.
- ¹⁸Шрамко Б.А. Из истории скифского вооружения. Вооружение скифов и сарматов. Киев: «Наукова думка», 1984. С. 22.
- ¹⁹Мелюкова А. И. Вооружение..., – С. 60.
- ²⁰Чугунов К.В. Кинжал-акинак из кургана Аржан-2 // СГЭ. 2004. LXII. С. 72–74.
- ²¹Мелюкова А.И. Вооружение..., Табл. 17.
- ²²Галанина Л.К. Келермесские курганы. “Царские” погребения раннескифской эпохи. М.: Палеограф, 1997. Табл. 7–11.
- ²³Степи европейской части СССР в скифо-сарматское время // Археология СССР. М., 1989. 464 с. Табл. 337.
- ²⁴Медведев А.П. Ранний железный век лесостепного Подонья. Археология и этнокультурная история I тыс. до н.э. М.: «Наука», 1999. С. 18.
- ²⁵Гребенников Ю.С., Недопако Д.П. Скифский меч с Нижнего Побужья // Вооружение скифов и сарматов. Киев: «Наукова думка», 1984. С. 126-128; Гребенников Ю.С. Киммерийцы и скифы Степного Побужья (IX–III вв. до н.э.). Николаев, 2008. С. 42.
- ²⁶Рязанов С.В. Кузнечная техника савромато-сарматского клинкового оружия из Башкортостана // Южный Урал и сопредельные территории в скифо-сарматское время. Уфа: «Гилем», 2006. С. 139.

- ²⁷ Там же. С. 140.
- ²⁸ Терехова Н.Н., Эрлих В.Р. Древнейшие стальные изделия на Северо-Западном Кавказе // *Kimmerowie, Scytowie, Sarmaci*, Krakow. Księga poświęcona pamięci Profesora Tadeusza Sulimirskiego, Kraków, 2004. P. 431–445.
- ²⁹ Бессонова С.С. О культе... С. 16.
- ³⁰ Чугунов К.В. Кинжал-акинак... С.102.
- ³¹ Минасян Р.С. Сибирские кинжалы скифского времени // СГЭ. Вып. LXII. СПб. 2004. С. 71.
- ³² Кравцова М.Е. Искусство // *Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. М.Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. М.: «Вост. лит.», 2010. Т. 6 (дополнительный). 1031 с.*
- ³³ Минасян Р.С. Сибирские кинжалы скифского времени // СГЭ Вып. LXII, СПб. 2004. С. 68; Золотой декор на железных мечах из Филипповских курганов. Сарматы и внешний мир: Материалы VIII Всероссийской научной конференции «Проблемы сарматской археологии и истории». Уфа: ИИЯЛ УНЦ РАН, Центр «Наследие», 2014. С. 142.
- ³⁴ Там же. С. 144.
- ³⁵ Там же. С. 145.
- ³⁶ Яблонский Л.Т. Оружие ранних саков // *Вооружение сарматов: региональная типология и хронология*. Челябинск, 2007. С. 138.
- ³⁷ Терехова Н.Н., Эрлих В.Р. Древнейшие стальные... С. 433.
- ³⁸ Алексеев А.Ю. Эюд об акинаках // Клейн Л.С. Археологическая типология. Ленинград: АН СССР, 1991. С. 271-280; Ворошилов, А.Н. Вооружения ранних кочевников в верховьях Цны (региональные особенности) // *Тамбовские древности. Археология Окско-Донской равнины. Вып. 3. Отв. редактор Андреев С.И.* Тамбов: Издательский дом ТГУ им. Г.Р. Державина, 2010. С. 102–105; Ворошилов А.Н. Акинаки келермесского типа в донской лесостепи // *Восточноевропейские древности скифской эпохи*. Воронеж, 2011; Медведев А.П. Ранний железный век...; Березуцкий В.Д., Золотарев П.М. Кинжал скифского времени из с. Шубное Острогожского района // *Восточноевропейские древности: сб. науч. тр.* Воронеж: Издательско-полиграфический центр «Научная книга», 2012. С. 185–189; Скрипкин А.С. Клинковое оружие ранних кочевников Нижнего Поволжья VII – IV вв. до н.э. // *Вооружение сарматов: региональная типология и хронология*. Челябинск, 2007. С. 38–51.
- ³⁹ Шрамко Б.А. Из истории скифского вооружения. Вооружение скифов и сарматов. Киев: «Наукова думка», 1984. С. 22–39.
- ⁴⁰ Алексеев А.Ю. Акинак или махайра? (Мечи из раскопок Н.И. Веселовского у с. Шульговки в 1891 г.) // *Древности скифской эпохи / МИАР. № 7. М., 2006. С. 43.*
- ⁴¹ Яблонский Л.Т., Рукавишникова И.В., Шемаханская М.С. «Золотой» меч... С. 219–243.
- ⁴² Сулайманов Э. Традиции обработки металлов у киргизов. Фрунзе: «Илим», 1982. 102 с.

ЭЛЛИНО-СКИФСКИЕ ГРИВНЫ С ОКОНЧАНИЯМИ В ВИДЕ ГОЛОВ ПТИЦ

В скифской коллекции Музея исторических драгоценностей экспонируются золотые гривны, сделанные как из толстой проволоки круглого сечения, концы которых оформлены в виде птичьих голов. Подобная трактовка окончаний изделий довольно характерна для античного ювелирного дела, в частности, коллекция Музея исторических драгоценностей содержит экспонаты с окончаниями в виде голов кошачьих, копытных и грифонов. Гривны с окончаниями в виде птичьих голов привлекли наше внимание лаконичностью, простотой и, в то же время, изящностью форм. Использование изображений реальных птиц, не очень типично для ювелирного искусства скифов, поскольку птицы не ассоциируются с востребованными и почитаемыми качествами, которыми обладают львы, олени, грифоны. Но вполне можно допустить, что для приморских земель, которые являются естественной средой обитания крупных водоплавающих птиц, мастера выбирали источниками вдохновения окружающую фауну, не ограничивая себя ассоциативными и мифологическими рамками. Рассматривая оба образца, можно выделить ряд обобщающих черт, позволяющих говорить о возможности создания их мастерами одной ювелирной школы, возможно даже одной мастерской.

Рассматривая гривны по отдельности, мы находим также комплекс общих черт, характерных для обоих изделий. В частности, необходимо отметить, значительную стилизацию изображений, при которой, тем не менее, птицы узнаваемы благодаря заострению внимания на индивидуальных особенностях. Обтекаемые формы выдают водяных птиц, которые приспособлены к нырянию. Изучая художественные особенности украшений, необходимо отметить композиционную целостность – размеры голов идеально соответствуют объемам шей. В отличие от многих аналогичных украшений, окончания которых выполнены в виде голов животных, у них абсолютно не возникает ощущения диссонанса между основной частью и декоративно оформленными краями – ведь, к примеру, львиные головы не воспринимаются на вытянутой тонкой шее. Следует упомянуть шейную гривну из кургана вблизи села Архангельская слобода, датированную рубежом V – IV века до н. э. В ней использованы окончания в виде львиных голов, которые выглядят диспропорционально из-за слишком тонкой проволоки жгута. У выбранных же для рассматриваемых нами украшений птиц очень длинные шеи, и художественно выглядит будто бы это головы фламинго на шеях направленные навстречу друг другу. И, поскольку со стороны окончаний не видно средней части изделия, визуально создается впечатление, что это две отдельные птицы. Длина и форма клюва, длинная шея сама по себе напоминает вытянутую форму проволоки, благодаря чему пропорционально даже средняя часть изделия кажется орнитообразной.

В гривне из кургана возле села Волковцы, датированной IV в. до н. э., основной гладкий массив плавно заканчивается головами фламинго (рис. 1, 2). Мы можем утверждать, что это именно фламинго, поскольку клювы имеют чрезвычайно характерную форму, которую невозможно спутать с формами клювов других птиц данного ареала обитания. Необыкновенная пластика фламинго очень гармонично сочетается с незамысловатой закрученной линией гривны, отсутствие дополнительных декоративных элементов акцентирует внимание на головах, как основном конденсирующем декоративном оформлении.



Рис. 1. Гривна из кургана возле села Волковцы, датированной IV в. до н.э.
Коллекция Музея исторических драгоценностей



Рис. 2. Гривна из кургана возле села Волковцы, датированной IV в. до н.э.
Коллекция Музея исторических драгоценностей, фрагмент

Гривна из кургана Волковцы, также соответствует пропорциям тела фламинго, необходимо отметить чрезвычайную дотошность мастера в передаче отличительных особенностей птицы: общая форма головы, клюва, глаз подчеркивают видовую принадлежность. При всей образной стилизации также значительно проработаны мельчайшие детали, такие как ушные раковины и направление перьевого покрова.

Рассматривая историю создания украшений, необходимо проанализировать ряд изделий с изображениями фламинго. Ареал их обитания довольно широкий: птицы, обитавшие в Греции и других странах Северного Причерноморья, наиболее облюбовали неглубокие лиманы, позволяющие им кормиться. Климат Крыма, входившего в число греческих колоний, его специфическая флора и фауна, наличие многочисленных лиманов сделали его идеальным местом для жизни фламинго. В частности, известны их современные популяции на озере Аджиголь, где они вполне могли обитать и за тысячелетия до этого. Также, следует отметить, пребывание стай фламинго в других областях Северного Причерноморья: в Днепро-Бугском лимане, в дельте Дуная, в Приазовье. Птицы, будучи весьма распространенными, не могли не привлечь внимания мастеров, которые стремились запечатлеть их в своих изделиях.

Необходимо рассмотреть иные изображения фламинго разных исторических периодов, дабы проследить их эволюцию. Одни из древнейших изображений – рельефы Гёбекли-Тепе, которые ориентировочно датируются по меньшей мере IX тысячелетием до н. э. Птицы высечены на каменной глыбе в окружении стилизованной растительности и животных. Чрезвычайно реалистично передается пластика птиц – их фигуры изображены в характерных позах, дотошно проработаны анатомические особенности и характерные детали. Более позднее изображение фламинго – так называемый Сосуд с ручками и изображением лодок из коллекции Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, относящийся к культуре Нагада II и датированный IV тыс. до н. э. Данный пример демонстрирует не просто отдельный силуэт птицы, а целую стаю, исполняющую свой уникальный танец. Мы отмечаем особое, «портретное» сходство с настоящими птицами: при всем уровне стилизации, силуэты на амфоре досконально передают изгиб клюва фламинго, также подчеркнуты направленные назад утолщенные коленки. Следует упомянуть и Беотийскую амфору, датированную ок. 680 г. до н. э. На ней присутствуют стилизованные изображение фламинго – горизонтальный ряд у основания горлышка – очень много птиц показанных довольно схематично, как и другие изображения амфоры, в том числе и основное – богини Артемиды, изображённой в виде Потнии Терон («Повелительница зверей»). Но, тем не менее, характерная форма тела и пластика фигуры позволяет с точностью опознать в них именно фламинго. В этом сосуде четко читается символическая связь вода – водяные птицы – сосуд – горлышко сосуда – горло; которая в нашем исследовании обретает связь шея – гривна, шеи водяных птиц обвиняют человеческие шеи. И связь замыкается по кольцу: вода – человек (сосуд).



Рис. 3. Гривна из кургана возле села Пески, датирована IV в. до н.э.
Коллекция Музея исторических драгоценностей



Рис. 4. Гривна из кургана возле села Пески, датирована IV в. до н.э.
Коллекция Музея исторических драгоценностей, фрагмент

В то же время необходимо упомянуть, что фламинго не встречается в античной мифологии, выступая исключительно сопроводительным существом на изображениях. Однако, согласно более поздней мифологической традиции, в частности, римской, красноперые фламинго, чье название происходит от «фламма» – «пламя» (на латинском языке фламинго звучит как *Phoenicopterus*, что переводится «пурпурное крыло»)¹, отождествляются с огненным фениксом. Аналогичная трактовка образа этой прекрасной птицы встречается и в китайском фольклоре – красноперого фламинго считали спутником дракона, или же рожденным из его пламени. Водный способ обитания птицы трактовали как союз двух противоположных стихий: именно вхождению огненных птиц в

озера обязаны своим появлением горячие источники. Также фламинго упоминаются и в славянских легендах, отождествляясь с жар-птицей: они даровали плодородность землям, осыпав их огнем со своих перьев². Сопоставляя эти географически далекие мифологии, мы выделяем общие черты, которые характеризуют фламинго, как не просто часто виденных водяных птиц, а как чрезвычайно красивых, благородных, лояльных к человечеству существ. Таким образом мы предполагаем, что фламинго, хоть и не обрели мифологическую известность в античном мире, тем не менее, были замечены и уважаемы за свою необыкновенную красоту и грациозность.

Гривна из кургана возле села Пески с окончаниями в виде голов большой чайки – баклана, также демонстрирует типичного представителя северо-причерноморской фауны (рис. 3, 4). Необходимо отметить подчёркнутость определённых черт, которые приближают изображения к образам реальных птиц. Специфическая форма клюва делает профиль узнаваемым – заостренный, опущенный вниз край и расположение ноздрей выдают хищную птицу, приспособленную для добычи животного корма. На голове птицы специфический «гребешок» – перья встали дыбом, этот эпизод характерен для момента поимки лакомства, или демонстрации своего пения. Огромные популяции бакланов, населяющие причерноморские побережья, сделали их своеобразным символом этих территорий. В отличие от гривны из кургана, возле села Вовкивцы головы не перетекают непосредственно в форму жгута – их основания оформлены в виде своеобразных «ожерелий» – круглых и овальных золотых бусин, вплавленных в структуру гривны. Такой творческий ход визуально отделяет окончание от основной формы, внося в реалистично-стилизованную трактовку образов элемент декоративности. В то же время необходимо отметить, что подобный прием довольно распространен в оформлении окончаний скифских украшений. В вышеупомянутой гривне из села Архангельская слобода пышно декорированы места соединения наконечников и основной формы, благодаря чему частично закрадывается ощущение диспропорции между крупными львиными головами и тонкими жгутами. Доподлинно неизвестно, нес ли он в себе чисто декоративную функцию, или вполне практично должен был скрывать шов между отдельными деталями, скрепляемыми между собой. Большинство сложных форм невозможно воплотить в виде единого изделия, поэтому их составляли из отдельных сегментов, закрывая швы дополнительными деталями. Разнообразие примеров оформления оснований голов позволяет говорить о своеобразной традиции «ожерелья на ожерелье» – изящные миниатюрные украшения на «шеях» окончаний иллюстрируют принцип ношения шейных гривен, бус, пекторалей.

Художественное исполнение обоих изделий демонстрирует также определенную локальную ювелирную школу. Хотя они сделаны с хорошим художественным вкусом, смысловым единством, отсутствие сложных изображений людей классического типа позволяет допустить, что они вполне могли быть сделаны и самостоятельными мастерами,

работавшими в северно-причерноморских полисах. Античная школа нашла широчайшее распространение не только на территориях греческих колоний, но и на соседствующих с ними. Учитывая особенность стилизации голов, декоративизацию отдельных элементов, мы можем предположить, что они были созданы непосредственно на территории античных городов, граничащих со скифскими племенами. Вполне возможно, что их изготовили скифские мастера, обучившиеся ювелирному делу в греческих городах. Хотя выбор изображаемых существ говорит не в пользу этой теории – как упоминалось выше, среди излюбленных скифских сюжетов практически не встречаются «слабые» существа – наибольшее внимание уделяется сильным, агрессивным реальным животным и мифологическим существам. Но можно также предположить, что местная изобразительная традиция подавалась влиянию мифологии более восточных территорий. В частности, необходимо отметить особенности пермского звериного стиля: среди предметов часто встречаются изображения птиц. Их отличительной особенностью является семантическая интерпретация многих сюжетов. От создателей этих произведений искусства не осталось письменных памятников, только устные мифы и сказания могут пролить свет на представления древних мастеров. Самые древние ювелирные предметы относятся к эпохе неолита и бронзы. Преимущественно изображались водоплавающие птицы – утки, лебеди, водяная курочка, гуси³. Многие народы почитали водоплавающих птиц, считая их проводниками между мирами. Образ баклана, как и фламинго, мог воплощать синтез различных мифологических традиций, которые встретились на территории античных колоний.

На примерах рассматриваемых нами шейных гривен мы можем сделать заключение, о влиянии местных традиций на античную ювелирную школу Северного Причерноморья. Сюжет изображения выбран из местной фауны, что дает дополнительную привязку к прибрежным территориям. Мы считаем, что именно в этих изделиях наилучшим образом выражена гармония между материалом, техникой и сюжетными образами.

Примечания:

¹ Символическое значение Фламинго – прообраза птицы Феникс по феншуй / электронный ресурс, режим доступа <http://tohappy.ru/simvolicheskoe-znachenie-flamingo-proobraza-ptitsyi-feniks-po-fenshuy/>

² Электронный ресурс, режим доступа <http://myfology.info/mythoweek/37a.html>

³ Электронный ресурс, режим доступа <http://www.coins.soldes.ru/texts/st004/str2.php>

ПАМ'ЯТКИ ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА



ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

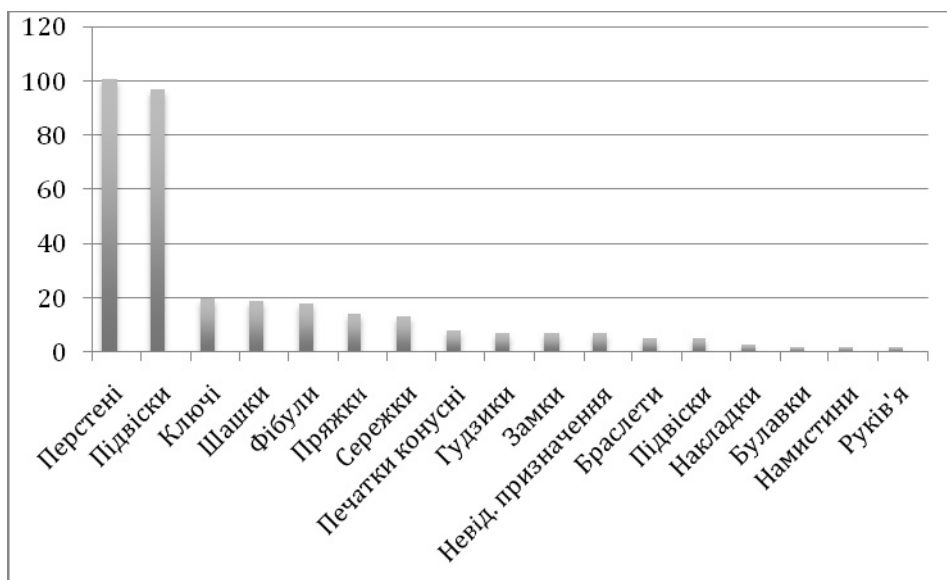
**ВІЗАНТІЙСЬКІ СТАРОЖИТНОСТІ «СИРІЙСЬКОЇ КОЛЕКЦІЇ»
Б.І. ТА В.Н. ХАНЕНКІВ: КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ**

В Національному музеї історії України зберігається колекція археологічних об'єктів сирійського походження, яка пов'язана з ім'ям видатного колекціонера і мецената Богдана Івановича Ханенка і його дружини Варвари Ніколовни. Складається «сирійська колекція» з двох частин, що потрапили до музею в різні часи (в-4626).

Одна частина колекції, більша (назвемо її першою), згідно з першим рукописним каталогом археологічного відділу Київського художньо-промислового і наукового музею (назва НМІУ в 1904–1919 р., 1919–1924 р. – Перший державний музей), надійшла від Б.І. та В.Н. Ханенків в листопаді 1923 р і була зареєстрована за номерами з 24413 до 24722 як така, що походить з Сирії¹. Ні Богдана Івановича (помер в 1917 р.), ні Варвари Ніколовни в 1923 р. вже не було в живих. Також слід зауважити, що в 1918 р., Варвара Ніколовна Ханенко склала дарчу і передала музей по вул. Терещенківській Всеукраїнській Академії наук. Виходячи з цього, дана частина «сирійської колекції» могла бути переданою або подарованою Київському художньо-промислового і науковому музею тільки до 1917 р., тобто до смерті Б.І. Ханенко. А те, що колекція не була відразу інвентаризована, на це є ряд об'єктивних причин пов'язаних з подіями тих буремних років. У 1923 р. перша частина «сирійської колекції» складалась з 310 предметів: орнаментованих і неорнаментованих перснів, підвісок, браслетів, скроневих кілець, бляшок, брошок, пряжок, фігур для гри, конічних печаток, замків та ін. Але на час нової інвентаризації в 1951 р. залишилось лише 244 предмета. Різниця в 66 предметів може бути пояснена втратами, яких зазнав Київський історичний музей в роки Другої світової війни².

Друга частина «сирійської колекції» Ханенків, що налічувала 104 предмети, була передана з Музею західного і східного мистецтва (сучасний Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків) до історичного музею в 1937 р., і складалась у більшості своїй з візантійських, так званих «сирійських» хрестів різної форми³. Ця частина «сирійської колекції» була відома ще з 1914 р., завдяки згадуванням в книгах сучасників Б.І. Ханенко – М.П. Кондакова і М.І. Петрова⁴. В останнє десятиріччя їй було присвячено ряд публікацій та окреме видання «Христианские древности Византии в “сирийской коллекции” Б.И. и В.Н. Ханенко», в яких досить детально викладена історія як походження цієї частини колекції, так і надходження її до історичного музею (НМІУ)⁵. На сьогодні ця частина колекції нараховує 95 різних хрестів, 75 з яких опубліковано⁶.

Розглянемо склад «сирійської колекції» в цілому. Як видно з діаграми, більша частина об'єктів – це прикраси, одяжна та ремінна гарнітура, особисті та побутові речі.



Таблиця 1. Таблиця кількісного співвідношення різних категорій речей у "сирійській колекції"

Речі не репрезентують собою ексклюзивні зразки, а є скоріше типовими для поховального інвентарю ранньовізантійського часу та доби раннього середньовіччя.

У зв'язку з існуванням цієї колекції виникають два закономірних питання – чи є її склад свідомо відібраним та чи можливо локалізувати місце походження даних знахідок?

Справа в тому, що склад будь-якої колекції, як правило, віддзеркалює інтереси та смак її власника. В цьому сенсі майже усі приватні колекції є дуже суб'єктивними історичними джерелами, за виключенням тих випадків, коли відома інформація про обставини знахідок та їх контекст. Археологічні преференції Ханенка нам дуже добре відомі – це давня історія України. Колекція знахідок з території Сирії могла зацікавити колекціонера тільки у одному відношенні – надзвичайно великою кількістю християнських старожитностей, особливо хрестів (деякі з яких, не виключено, могли мати давньоруське походження). Не випадково, що саме хрестам та іконкам було присвячено два томи його видань⁷. Решта знахідок, особливо побутового характеру, ніяким чином не відповідала колекційним інтересам Ханенка, що дає підстави для висновку, що умовою продажу були не окремі речі, а уся колекція, яку він, користуючись нагодою, придбав. Додатковим аргументом є те, що майже усі речі колекції належать до одного хронологічного діапазону. Їх свідомий відбір за хронологічним принципом мусить бути відкинутим одразу, оскільки про датування багатьох типів речей нам стало відомо тільки протягом останніх десятиліть. Усе це говорить на користь того, що розглядувана нами колекція складається з речей, які походять з поховань одного компактного у культурно-географічному сенсі району.

На жаль, більш детальної інформації в українських архівах щодо обставин та місця знахідок не збереглися. Однак у публікаціях М.П. Кондакова та М.І. Петрова – двох сучасників Ханенка – містяться відомості про те, що колишній власник колекції був інженером, що до 1914 року працював на будівництві залізниці в Дамаску. Будівництво залізниці, що мала сполучати Дамаск з Мединою (рис. 1) розпочалося у 1900 році і завершилося через вісім років⁸. У 1913 році безпосередньо у центрі Дамаску було споруджено станцію залізниці. Звісно, що для більш-менш певної локалізації вірогідного місця знахідки необхідно було б провести серйозне розслідування, причому безпосередньо по всій трасі залізниці. Такої можливості ми не мали, однак незважаючи на це, попередні спостереження стосовно походження, можна зробити вже на базі тієї інформації, яку містять самі об'єкти колекції.

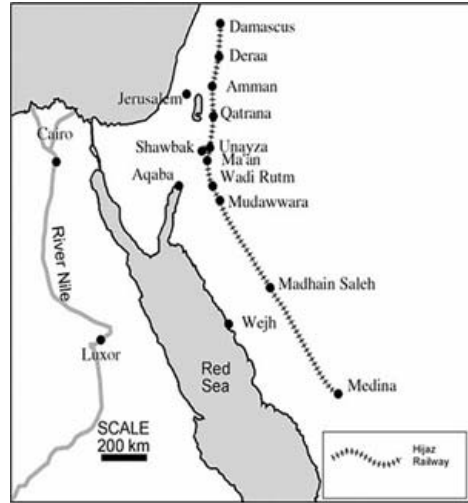


Рис. 1

Насамперед, привертають увагу візантійські хрести-релікварії. Найбільш численними в даній колекції є натільні хрести із зображенням Розп'яття, Божої Матері, св. Іоанна, св. Стефана і св. Георгія (рис. 2–3). Апостол Іоанн народився у місті Віфсаїді в колишній римській провінції Сирія. Св. Стефан прийняв муку й помер приблизно в 34 році за Дамаськими воротами Єрусалиму. Культ св. Георгія виник у IV ст., в Сирії та Палестині, а відтак поширився на весь християнський світ. Тобто схоже, що більшість зображень на даних натільних хрестах стосувалася тих святих, які були популярними в регіонах Сирії та Палестини.

Постає цілком слушне запитання про те, ким були власники цих хрестів. Колекція походить з регіону, розташованого поза кордонами Візантійської імперії. На двох натільних хрестах є прокреслені написи – цитати з Євангелія: ΙΑC OVO COVΛOVI MHPICOV; [ΔΕ]OVOCOV [ΔΕ] OVHICOVO⁹ (в-4626/242 та [ΔΕ]OVOCOV [ΔΕ] OVHICOVO¹⁰ (в-4626/238), тобто ΙΑΕΟVIOC COV= Ἰδεὺς τοῦ υἱοῦ “Оце син твій” та ΙΑΕΝΜΗΤΗΡ COV= Ἰδεῖν τὴν μητέρα, тобто “Оце матір твою”. (Іоанн, 19: 26–27; рис. 4). Таке неправильне написання вказує на те, що грецька, напевно, не була рідною мовою майстрів, які виготовили ці вироби в X або XI ст. Крім того, також деякі іконографічні та мистецькі риси виказують руку місцевого майстра. Проте, якщо поглянути на інші вироби колекції, що датовані V та VI ст., то можна побачити ознаки, що свідчать про вільне володіння грецькою мовою.

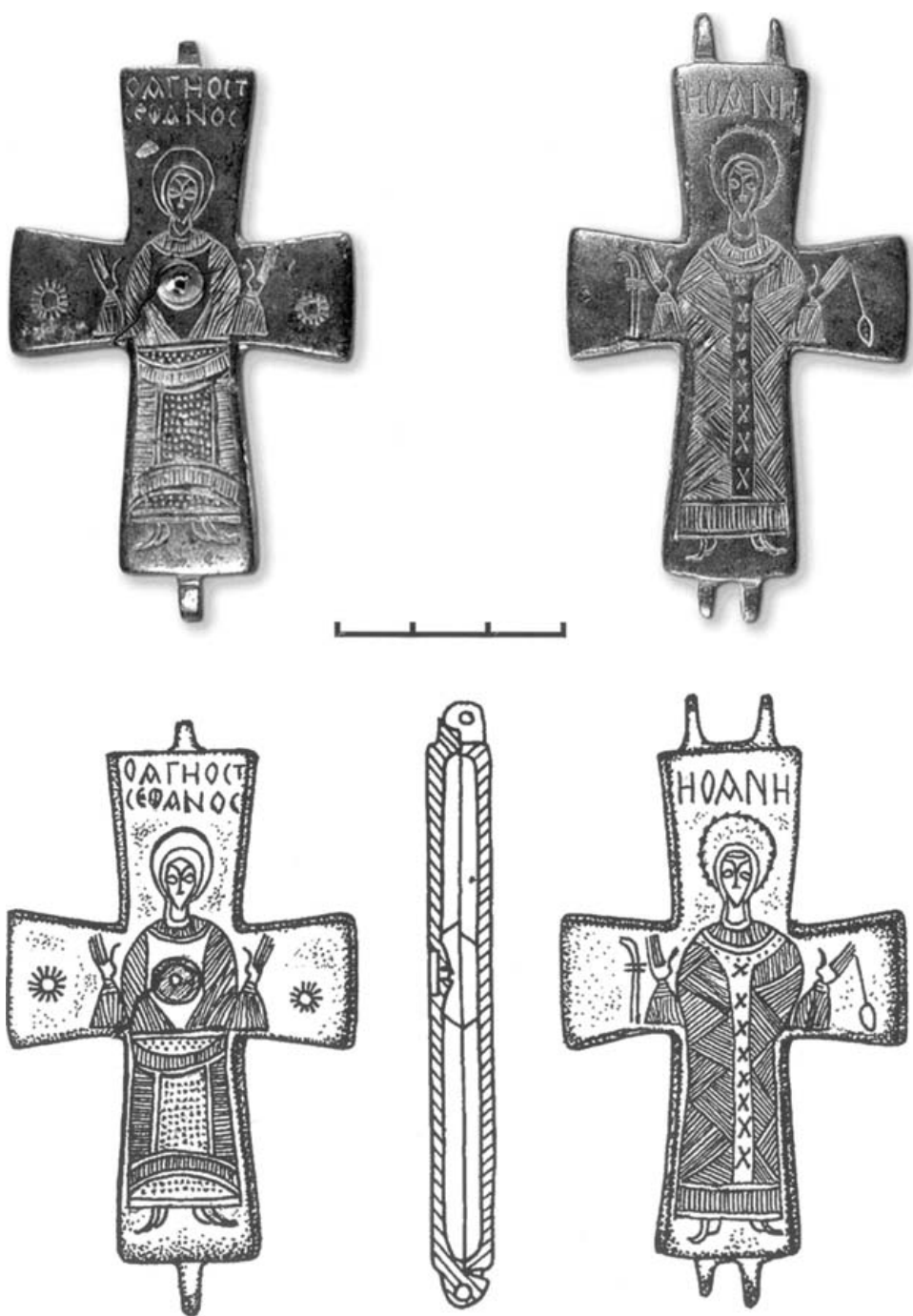


Рис. 2



Рис. 3

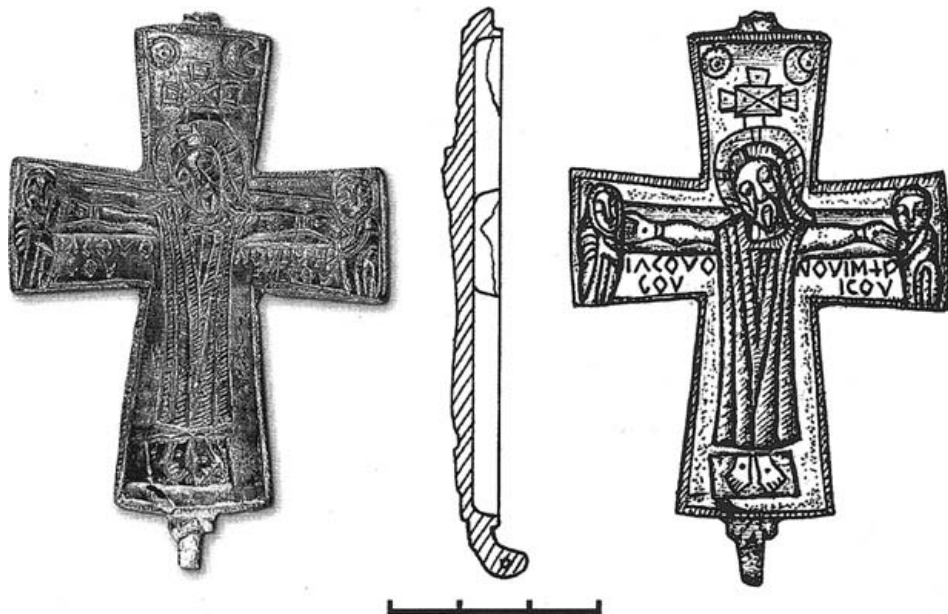


Рис. 4



Рис. 5



Рис. 6

Двадцять з 98 перстнів мають гравіровані монограми або написи (рис. 5). Наприклад, перстень із зображенням св. Михайла та візантійською монограмою (рис. 5: 1) належить до VI ст.¹¹. Подібну монограму імені Михайла можна бачити на іншому перстні цієї колекції, датованому цим самим періодом (рис. 5: 2). Деякі перстні мають молитовні написи: “Господи, поможи рабу своєму” (рис. 5: 8–9), на окремих читаються грецькі імена (“Калінікос” – Рис. 5: 7, “Федір” – Рис. 5: 4, “Северіан” – Рис. 5: 3), а на інших збереглися написи вірменськими літерами (рис. 5: 12)¹².

На нашу думку, таке різномовне культурне середовище могло зосереджуватися лише у містах, і Дамаск є найбільш вірогідним місцем

походження цих виробів. У будь-якому разі, відомо, що міському середовищу Дамаску були притаманні риси грецької та елліністичної культур¹³.

Помітно велику групу об'єктів колекції становлять трапецієподібні пряжки з мідного сплаву (рис. 6)¹⁴. Зазвичай вони були пов'язані з християнським контекстом візантійських центрів і знайдені у Болгарії, Греції, на Криті, Русі, Угорщині, в Ірані та Туреччині¹⁵. Такі вироби датуються другою половиною X ст. і вважаються частиною військового спорядження¹⁶. Місця знаходження таких виробів розташовані в регіонах, де Візантія відновлювала свій контроль і де перебували військові підрозділи¹⁷. Як пояснити появу таких виробів у районі Дамаску?

Відомо, що у 972 та 974 роках Візантія проводила військові кампанії проти мусульман у Сирії. У 975 році в цьому регіоні Візантія провела свою найбільшу наступальну операцію¹⁸. Головним джерелом інформації про цей похід є лист імператора Іоанна Цимісхія до правителя Вірменії Ашота III, в якому він повідомляє: «аж до Рамли й Цезареї не залишилося нічого, ані моря, ні землі, що не належить нашій імператорській величності... вся Фінікія, Палестина та Сирія прийняли правління ромеїв [візантійців]»¹⁹. У травні 975 року візантійська армія підійшла до Дамаску. Щоб уберегти місто від руйнації, його мешканці погодилися сплачувати щорічну данину. У цьому контексті цікавим є обмін дарунками між візантійським імператором та турецьким лідером і представником Дамаску Альптікіном (інша транскрипція – Альп Такін). Повідомляється, що «У свою чергу імператор дав Альптікіну величезну кількість шовкової парчі, прикрас, парадних коней і мулів – дари, що їх він віз із собою спеціально для почесних подарунків іноземним князям. Цими дарами та Альптікіною неодноразово прокляв на вірність вони, схоже, зміцнили свої відносини, а турецький ватаг став воєначальником Цимісхія у Дамаску»²⁰. Відтак, оскільки Візантія втратила свій контроль над Дамаском, щойно вивела з того регіону власне військо, ці подарунки можна вважати єдиним можливим джерелом появи візантійських пряжок у районі Дамаску.

Дуже важливим об'єктом колекції є круглий бронзовий штамп (рис. 7). На поверхні диску по колу зображена монограма з ім'ям Костянтина. Відомо, що подібними виробами ставили тавра на плічках



Рис. 7

візантійських амфор, які використовувалися для перевезення оливкової олії та вина. Висловлювалось припущення, що на таких штампах зображувалися “монограми великих купців та судновласників, котрі доправляли свої товари і використовували ці печатки як гарантію якості або для позначення місткості глиняних посудин-контейнерів для узгодження їх з нормами оподаткування на товари, які в них перевозили”²¹. Нещодавно було висловлено припущення про те, що монограми на печатках репрезентують імена візантійських імператорів, що були власниками таких майстерень. Припускається, що виробництво амфор з такою монограмою могло контролюватися Константином VIII (1025–1028) і продовжувалося, ймовірно, за правління Романа III (1028–1034) та Михайла IV (1034–1041)²². Знахідка даної печатки поза межами Візантійської імперії не зовсім зрозуміла і вимагає більш детального дослідження.

Отже, незважаючи на брак належної археологічної документації вищезгаданих артефактів, усі вони, без сумніву, мають велике значення з кількох причин.

По-перше, більшість предметів колекції датуються у межах V–XII ст., тобто періодом, вкрай мало задокументованим археологічними дослідженнями в Сирії.

По-друге, деякі об’єкти візантійського походження мають написи грецькою та вірменською мовами і свідчать про певне культурне й релігійне різноманіття Сирії в означений час. Звісно, що для правильного розуміння наукового та загальнокультурного значення цієї колекції, необхідно ввести її до наукового обігу та зробити доступною для як для спеціалістів, так і пересічних відвідувачів музею. Саме тому наукова публікація цієї колекції здається цілком прийнятною формою репрезентації маловідомих даних, які, без сумніву, сприятимуть поглибленню знань про минуле Сирії, яке має важливе загальноісторичне та культурне значення.

Війна в Сирії вкрай негативно позначається на культурному спадку цієї країни. Цілеспрямована руйнація пам’яток, пошкодження від ракетних обстрілів, розкрадання музеїв та нелегальні розкопки сирійських археологічних пам’яток місцевими й міжнародними кримінальними угрупованнями призводять до непоправних втрат²³. Все це ставить на часі питання про необхідність реєстрації та збереження всіх видів джерел, які можуть збагатити наші знання про минуле цієї країни. Метою нашої публікації є окреслення у загальних рисах значення цієї археологічної колекції, та локалізація можливого місця походження її об’єктів (ймовірно Дамаск). На нашу думку, подальше дослідження, як і повна публікація цієї колекції мають бути цілком прийнятним і доречним способом здійснення міжнародного внеску у справу захисту й збереження сирійського культурного спадку.

Примітки:

¹ Рукописний каталог: Т. II. Книга IV. С. 116–117, №№ 24413–24722.

- ² Строкова Л.В. Велика Вітчизняна війна та музейні втрати в Україні // Документознавство. Бібліотекознавство. Інформаційна діяльність: проблеми науки, освіти, практики. Київ, 2005. С. 23-28.
- ³ Архив МИБВХ. Д. 6. Оп. 1. Ед. 4. С. 236-238, 307-309.
- ⁴ Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. СПб., 1915. Т. 2. С. 104; Петров Н.П. Альбом достопримечательностей Церковно-археологического музея при Киевской Духовной академии. Киев, 1915. Вып. 4-5. С. 25-26.
- ⁵ Пескова А.А., Строкова Л.В. Об истории и составе «сирийской коллекции» Ханенко из собрания Национального музея истории Украины // Славяно-русское ювелирное дело и его истоки: ТД Междунар.конф. посв. 100-летию со дня рождения Г.Ф. Корзухиной. СПб., 2006. С. 148-151. Строкова Л.В., Пескова А.А. До історії «сірійської колекції» Б. І. Ханенко // Національному музею історії України — 110: Тематичний збірник наукових. Київ, 2009. С. 132—139; Пескова А.А., Строкова Л.В. Об истории и составе «сирийской коллекции» Ханенко из собрания Национального музея истории Украины // Славяно-русское ювелирное дело и его истоки: Материалы Междунар. науч. конф., посв. 100-летию со дня рождения Г.Ф. Корзухиной (Санкт-Петербург, 10-16 апреля 2006 г.). СПб., 2010. С. 396-404; Пескова А.А., Строкова Л.В. Христианские древности Византии в «сирийской коллекции» Б.И. и В.Н. Ханенко. СПб., 2012.
- ⁶ 20 хрестів і медальйонів давньоруського походження. Вони були нашиті на планшети разом з «сірійськими», тому і записані в один колекційний опис, оскільки також походять з колекції Б.І. Ханенка.
- ⁷ Ханенко Б.И. и В.Н. Древности русские. Кресты и образки. 1. Киев, 1899. Ханенко Б.И. и В.Н. Древности русские. Кресты и образки. 2. Киев, 1900.
- ⁸ Shqiaratm M., Al-Salameen Z., Faulkner N., Saunders N.J. 'Fire and Water: Tradition and Modernity in the Archaeology of Steam Locomotion in a Desert War' // Levant 2011. VOL 43. NO 1. 98-113.
- ⁹ Пескова А.А., Строкова Л.В. Христианские древности Византии в «сирийской коллекции» Б.И. и В.Н. Ханенко. СПб., 2012. С. 124. Кат. № 39;
- ¹⁰ Пескова А.А., Строкова Л.В. Христианские древности Византии в «сирийской коллекции» Б.И. и В.Н. Ханенко. СПб., 2012. С. 128. Кат. № 42.
- ¹¹ Everyday Life in Byzantium / D. Papanikola-Bakirtzi (ed.). Athens, 2002. P. 438-439, nr. 572; Ross M.C. Catalogue of the Early Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. Washington, D.C., 2005. P. 54, nr. 62, pl. XLII.
- ¹² Автори вдячні професору Вернеру Зайбту (Відень) за д-ру Андреасу Роби (Відень) за допомогу у попередньому прочитанні написів та монограм.
- ¹³ Ross B. Damascus. A History. London-New York, 2005. P. 59, 78.
- ¹⁴ Орлов Р.С. Зображення звірів на візантійських пряжках X ст. // Археологія. К., 1973. Вип. 11. С. 86-93.
- ¹⁵ Schulze-Dörrlamm M. Byzantinische Gürtelschnallen und Gürtelbeschläge im Römisch-Germanischen Zentralmuseum. Teil II. Die Schnallen mit Scharnierbeschlag und die Schnallen mit angegossenem Riemendurchzug des 7. Bis 10. Jahrhunderts. Kataloge RGZM 30, 2. Mainz, 2009. P. 244-247.

- ¹⁶ За браком місця ми не маємо можливості для критики, вірогідно, помилкової думки про появу цієї групи пряжок у IX ст. (Schulze-Dörrlam M. *Byzantinische Gürtelschnallen und Gürtelbeschläge*, 245-247). Такий висновок суперечить відомому східноєвропейському матеріалу (поховання Русі та Угорщини) і тому не може бути прийнятим.
- ¹⁷ Tsivikis N. Considerations on Some Bronze Buckles from Byzantine Messene, *Byzantine Small Finds in Archaeological Contexts*, Editors B. Böhlendorf-Arslan A. Ricci BYZAS 15. Istanbul, 2012. P. 74-75.
- ¹⁸ Ross B. *Damascus. A History*. London-New York, 2005. P. 137.
- ¹⁹ Цитата за: Walker P.E. 'The 'crusade' of John Tzimiskes in the light of new Arabic evidence' *Byzantion* 47 (1977), 302.
- ²⁰ Walker P.E. 'The 'crusade' of John Tzimiskes in the light of new Arabic evidence' *Byzantion* 47 (1977), 318.
- ²¹ *Evertday Life in Byzantium* / D. Papanikola-Bakirtzi (ed.). Athens, 2002. P. 82.
- ²² Паршина Е.А. «Клеймённая византийская амфора X века из Ласпи» // *Морська торгівля в Північному Причорномор'ї*. Київ, 2001. С. 104-117; Булгаков В.В. Византийские амфорные клейма XI в. с монограммой имени Константин» // *Морська торгівля в Північному Причорномор'ї*. Київ, 2001. С. 147-152.
- ²³ Brusasco P. *Looting the past. Syria's cultural heritage und erattack: another Iraq*. Padova, 2012.

СЕРЕБРЯНЫЕ УКРАШЕНИЯ КОНСКОЙ УЗДЫ ИЗ ФОНДОВ МУЗЕЯ ИСТОРИЧЕСКИХ ДРАГОЦЕННОСТЕЙ УКРАИНЫ

С 1969 по 1972 гг. и в 1974 г. Южнобугской экспедицией Института археологии АН УССР (руководитель – Ковпаненко Г.Т.) велись раскопки восьми курганных групп в окрестностях села Ковалёвка Николаевской области. Завершающим аккордом работы экспедиции стало исследование кургана Соколова могила (1974 г.)¹. Находки из обнаруженного в нём богатого сарматского захоронения затмили находки из позднекочевнических захоронений, исследованных ранее. Однако материалы, полученные в 1971 г. при исследовании курганов №№ 4, 6, 11, содержавших позднесредневековые кочевнические погребения, представляют особый интерес, так как являются уникальными материальными источниками для изучения пока ещё слабо освещённого в украинской историографии периода существования на огромных пространствах Евразии единого Монгольского государства, в состав которого входила и значительная часть территории современной Украины, и возникновения Золотой Орды. Важное значение для понимания социокультурных процессов, происходивших в это время, имеет анализ ювелирных изделий, ярко отражавших культурные влияния и взаимодействия, а также эстетические предпочтения элит, становящиеся образцом для широких слоёв разнородного населения и формирующие элементы народной культуры.

Большая часть изделий из драгоценных металлов, найденных в позднекочевнических захоронениях близ с. Ковалёвки, была передана из Института археологии АН УССР в Музей исторических драгоценностей Украины в 1980 г. Наиболее яркими и значимыми нам представляются находки из распаханного кургана № 6, содержавшего одно захоронение. Оно находилось в могильной яме прямоугольной в плане формы, ориентированной по длине с северо-запада на юго-восток. На плахи, перекрывавшие яму, были положены два стремени, деревянное двулучное седло и, возможно, лук (сохранились костяные накладки). «На дне ямы в колоде ладьевидной формы из толстого ствола дерева находилось погребение воина. ...Крышка колоды, изготовленная из большого куска луба, была покрыта тонким слоем алебаstra, на котором сохранились следы росписи красной краской. На крышке колоды в центральной части лежали кучкой предметы конской узды: железные удила /5/, прикреплённые к удилам серебряные пластинки с остатками кожи /6/, серебряные бляхи с дужкой /7/, серебряная пластина для крепления султана /8/, небольшая литая бляшка /наносник?/ /9/, железное кольцо /10/, серебряная тонкая пластина /10-а/ и серебряная пряжка с остатками кожи /10-б/. Погребённый лежал на спине, в вытянутом положении, головой на северо-запад. Руки вытянуты вдоль туловища... Под головой лежала скатанная валиком кольчуга, за головой, в левом углу колоды – железный шлем. Слева от погребённого – остатки берестяного колчана с

орнаментированными костяными пластинками-накладками (в колчане – 3 стрелы), справа – остатки кожаной сумочки с кресалом, железный нож с деревянной ручкой, железный напильник в деревянных ножнах и перевернутая вверх дном серебряная чаша»².

В фонды Музея исторических драгоценностей были переданы серебряная чаша с растительным орнаментом; обозначенные в отчете о раскопках и в музейной документации как уздечка разного типа бляхи и пряжки: с изображением «оленя», фигурные, пластинка плоская, украшенная растительным орнаментом, бляха в виде стилизованной головы рогатого животного, пряжка прямоугольной формы с подвижным язычком, обойма квадратная, пластины-зажимы повода, пластина-султан арочной формы с ворваркой в центре, украшенная растительным орнаментом (разломанная на две части).

Находкам из кургана № 6 была посвящена единственная публикация, вышедшая спустя 30 лет после раскопок, авторы которой – М. Горелик и Г. Ковпаненко – отметили, что «дата и культурная принадлежность погребения, на основании аналогий, прежде всего, погребального обряда, а также вещей, не оставляет места сомнениям: датированные монетами аналоги от нижнего Поднепровья до Казахстана...и примыкающие к ним памятники надёжно датируют наш памятник концом XIII – XIV вв. и вводят его в круг типичных для культуры государств Чингизидов»³. Безусловно, находки из Ковалёвки заслуживают дальнейшего изучения, особенно учитывая необычность некоторых из них для территории Украины.

Особый интерес, ввиду своей уникальности, представляют украшения уздечки – серебряные наносный султанчик и пластины, атрибутированные М. Гореликом и Г. Ковпаненко как зажимы повода.



Рис. 1. Султанчик наносный № АЗС-3242

Султанчик № АЗС-3242 (рис. 1) – это украшение конского снаряжения, состоящее из пластины-основы и закреплённой на ней втулки и служащее для фиксации волосяного или перьевого султана на наносном ремне оголовья. Пластина изогнута в виде коромысла и относительно невелика: её ширина колеблется от 10 мм в самом широком месте до 7 мм

в самом узком, длина – 110 мм. В расширяющейся центральной части пластины-основы в круглом отверстии закреплена воронковидная втулка, изготовленная из свёрнутой пластины. По её верхнему краю напаяна круглая в разрезе проволока, формирующая декоративный валик. Высота втулки – 16 мм, диаметр нижний 8 мм, верхний 17,5 мм. Пластина крепилась к ремню на четырех штифтах (на пластине сохранился один), отверстия для которых пробиты на ее концах и в центральной части по бокам от втулки. Лицевая поверхность пластины украшена чеканным орнаментом в виде выходящего побега, орнамент обрамлен линией, повторяющей контур пластины.

Известны разнообразные султанские украшения, которые закреплялись на наносном или на налобном ремне оголовья, а также начельные (между налобным и затылочным ремнями) или крупные (закреплялись на крупном ремне снаряжения коня). Традиция украшения верховых коней наносными султанчиками зафиксирована в настенных росписях второй половины VII – VIII в. Афрасиаба, где изображено семь лошадей с наносными и налобными султанчиками. Очевидно, она была заимствована тюрками – это подтверждается изображениями наносных султанчиков в тюркских петроглифах Монгольского Алтая. Тюрки продолжали использовать такие декоративные изделия на протяжении VIII – X вв.⁴.

Но наиболее характерны пластины с втулками для крепления волосяных султанов к наносному ремню узды для аскизской культуры Южной Сибири⁵. «Широко распространившееся еще в IX – X вв., это украшение – массовая находка в аскизских курганах XI – XIV вв.; видоизменения его встречаются и в позднесредневековых хакасских материалах»⁶. Манера подобного украшения уздечек получила распространение за пределами аскизской культуры, у кыпчаков Южного Урала в конце XIII–XIV вв.⁷.

Исследователь аскизской культуры И.Л. Кызласов разработал схему развития наносных султанчиков от небольших цельнолитых с втулкой квадратных и ромбовидных пластин до узких длинных продолговатых изогнутых пластин со вставными втулками. Характерной особенностью этих изделий является серебряная инкрустация по железу и преобладание геометрического орнамента⁸.

На территории Украины более известны конские начельные султанчики, которые характерны для салтово-маяцкой культуры (комплексы, прежде всего относящиеся к аланскому населению). Вероятно, начельные украшения оголовья были атрибутом узды, обозначавшим всадников, принадлежавших к воинской верхушке⁹.

Единственный известный наносный султанчик аскизского типа на территории современной Украины найден в 1904 г. в захоронении воина возле посёлка Петровское, в Таганрогском округе области Войска Донского (сейчас село Петровское, Шахтерский район, Донецкая область). И.Л. Кызласов отметил, что значительная часть предметов, происходящих из этого захоронения, относится к аскизской археоло-

гической культуре и была выполнена хакасскими ремесленниками XIII–XIV вв. По его предположению, предметы аскизского облика – уздечка и седло – были трофеями, захваченными кыпчакским воином на Енисее во время подавления восстания енисейских кыргызов кыпчакскими воинскими соединениями под предводительством Тутухи¹⁰.

Наносный султанчик из Ковалёвки, имеет, безусловно, конструктивное сходство с аскизскими султанчиками XIII века, но, в то же время, существенно отличается от всех известных изделий такого типа. Прежде всего, это отличие в материале – украшение выполнено из серебра высокой пробы, в отличие от изделий хакасских ремесленников, выполненных из железа или бронзы и лишь декорированных серебряной насечкой.

Отличается и его декоративное решение – фигурно вырезанная пластина, окончания которой имеют форму стрелчатых арок, украшена чеканным орнаментом в виде вьющегося побега с широкими, сужающимися к концу листьями, поверхность которых оживлена несколькими легкими штрихами, фон зачеканен кольцевым пуансоном (рис. 2). Изображению растения присущи гибкость и пластичность, что делает его достаточно реалистичным. Чеканка выполнена инструментом с небольшим диаметром.



Рис. 2. Султанчик наносный № АЗС-3242. Орнамент

Аналогичный орнамент украшает и пластины АЗС–3243/1-2 (рис. 3-4), которые были прикреплены к кольцам, заменившим в средние века псалии в узде. Пластины, находящиеся в коллекции МИДУ (их размеры соотносимы с размерами султанчика: длина – 58 и 52 мм, ширина – от 11 до 8 мм), разломаны, и части их (Коллекция № 832/V, №№С-68, 69), вместе с фрагментами железных уздечных колец, хранятся в фондах ИА НАНУ¹¹. Фигурная форма пластин близка форме пластины султанчика, и можно было бы предположить, что вместе они составляли специально изготовленный комплект, которому присуще единое художественное решение. Однако, оказалось, что концы тех частей пластин, которые были согнуты и прикреплены к кольцам, срезаны углом, при этом утрачены элементы орнамента. Вероятно, если бы эти пластины изначально были предназначены для подобного использования, не было бы необходимости украшать их полностью каким-либо изображением, а потом часть его уничтожать. Обращает на себя внимание характерный вырез у линии слома пластин, хранящихся в музее – аналогичным образом, только более плавно, с двух сторон сужается пластина-основа султанчика, далее округло расширяясь к центру, где в отверстии и закреплена втулка. Возможно, пластины, которые были поняты как

зажимы удила, изначально представляли собой фигурные изделия, аналогичные по форме пластине султанчика, предназначенные, скорее всего, для изготовления подобного же украшения. Использование же их в качестве накладок на уздечные кольца вторично.



Рис. 3. Пластина АЗС-3243/1



Рис. 4. Пластина АЗС-3243/2

Мотив вьющегося побега, заимствованный из китайского искусства, был распространён в искусстве Монгольской империи, но на разных группах изделий он имеет свои особенности. Рисунок орнамента султанчика и пластин из Ковалёвки наиболее близок рисунку стебля в бордюре венчика т.н. Ивдельской чаши (Приуралье, клад, найденный в 1957 г., Государственный Эрмитаж), декору венчика серебряной кружки, найденной в Сургутском Приобье (коллекция Уральского государственного университета) и кубка из находок на реке Иртыш в Тобольской губернии. По определению М.Г. Крамаровского, все три сосуда входят в «круг вещей, происходящих из Западной Сибири и Приуралья, и произведённых одной или несколькими родственными мастерскими в относительно короткий промежуток времени 2-й половины XIII – нач. (первой трети) XIV века... География ремесленного центра ограничивается на востоке бассейном сургутского Приобья, а на западе – Средним Уралом и Пермским краем»¹².

И.Л. Кызласов счёл узор, украшающий пластины из Ковалёвки, характерным для местной торевтики¹³, не уточнив всё же определения «местная». Но, как было отмечено, аналогичный узор характерен для некоторых западносибирских и приуральских изделий, и, поскольку, кроме орнаментальной манеры, нет иных признаков, которые достаточно надёжно определяли бы место производства украшения узды из фондов МИДУ, их можно связывать с художественным металлом среднежужидского времени, производимым ремесленниками кочевых ставок Сибири. Несомненно, в форме некоторых изделий могло сказаться влияние кыргызской традиции, ведь Минусинская котловина находится недалеко

от низовий Иртыша, т.е. от тех мест, где в свое время располагалась ставка Джучи-хана. На данный момент не известны непосредственные аналоги украшениям узды из кургана возле с. Ковалёвка.

Одной из особенностей, которую невозможно не отметить, было то, что в захоронении находились предметы – чаша, детали узды – украшенные в стилистически близкой манере с использованием характерного для средневековых тюрок растительного кода, который выражает концепцию бессмертия и бесконечного возрождения природы¹⁴.

Иконографические материалы, в частности, произведение китайского художника Лю Гуаньдао «Охота Хубилая», персидские миниатюры, иллюстрирующие «Сборник летописей» (известный как «Всемирная история» или «Джами ат-таварих») Рашид ад-Дина дают представление об использовании подобных украшений конской упряжи элитой Монгольской империи и государств Чингисидов – таким образом украшена узда коня жены Хубилая, украшена наносными султанчиками узда лошадей наиболее значимых персонажей персидских миниатюр, в частности, командиров личной гвардии великого хана.

Можно предположить, что человек, которому принадлежала украшенная таким образом узда, занимал высокое социальное положение, возможно, принадлежал к кыпчацкой знати Южной Сибири. Об этом могут свидетельствовать и особенности погребального обряда, как то отсутствие лошади и погребение с ориентировкой на запад с отклонением к северу – «характерный обряд азиатских кыпчаков... От обряда родственных европейских племён погребения кыпчаков из Казахстана отличаются не только ориентировкой, но и отсутствием лошади... (это же наблюдается и в захоронении у пос. Петровского)»¹⁵. Захоронение без коня, но с уздечкой, свидетельствует о становлении нового обряда и, возможно, о наделении именно узды той магической силой, которая даёт власть над конём и возможность в ином мире вызвать его, как в сказке, звоном уздечки.

О высоком социальном статусе погребённого, кроме престижных серебряных изделий, свидетельствует и наличие набора защитного снаряжения – шлема и кольчуги. Погребения с металлическими доспехами составляют всего 8,2% из известных около 1960 комплексов половецко-золотоордынского времени на территории Восточной Европы, их в 2 раза меньше, чем погребений с саблями¹⁶.

Появление на западных территориях захоронений южносибирских кыпчаков представляется весьма вероятным, учитывая их активное участие в военно-политических событиях и службу у монгольских ханов и юаньских императоров¹⁷, насильственное перемещение части западных половцев в Центральную Азию, а также происходившее перераспределение кочевий и пастбищ¹⁸. Характерным для государств Чингисидов было и формирование из местного населения воинских подразделений, с командирами среднего звена, происходящими из других областей государства и не имеющих кровнородственных связей со своими подчиненными. Вероятно, таким командиром или «чиновником» мог быть

воин, захоронение которого исследовано у с. Ковалёвка. Среди его погребального инвентаря могли быть трофеи, но прежде всего должны были быть своеобразные знаки отличия, к которым относились поясные пряжки, султанчик и пиршественная чаша.

Эти хранящиеся в Музее исторических драгоценностей Украины произведения торовтики среднежужидского периода, выполненные в имперской художественной традиции ремесленниками Западной Сибири, служившие знаками отличия кипчакского воина и найденные в кургане на землях, бывшими когда-то кочевьями половцев, являются яркими свидетельствами тех сложных процессов, аналогичных современной глобализации, которые, как полагают некоторые ученые, происходили в домодерной мир-системе XIII века¹⁹.

Примечания:

- ¹ Ковпаненко Г.Т., Бунятян Е.П., Гаврилюк Н.А. Раскопки курганов у с. Ковалевка // Курганы на Южном Буге. К., 1978. С. 7-132.
- ² Науковий архів ІА НАНУ. Ф. 1971/33.
- ³ Горелик М., Ковпаненко Г. Погребение знатного латника у западных границ Золотой Орды // Археология Поволжья. Пенза, 2001. С. 154-164.
- ⁴ Горбунова Т.Г. Использование иконографических источников при реконструкции снаряжения верхового коня тюркской культуры // Изучение историко-культурного наследия народов южной Сибири. Выпуск 3-4.- Горно-Алтайск, 2006. С. 193-199.
- ⁵ Кызласов И.Л. Аскизская культура Южной Сибири X – XIV вв. М., 1983. С. 94-95, 126.
- ⁶ Кызласов И.Л. Изменения в материальной культуре кыпчаков в XIII – XIV вв. в связи с политическим положением в Азии // Археология Сибири. Смена культур и миграции в Западной Сибири. Томск, 1987. С. 103.
- ⁷ Горбунова Т.Г., Тишкин А.А., Хаврин С.В. Средневековые украшения конского снаряжения на Алтае: морфологический анализ, технологии изготовления, состав сплавов. Барнаул, 2009. С. 121.
- ⁸ Кызласов И.Л. Курганы средневековых хакасов XIII – XIV вв. (Аскизская культура в монгольское время) // Советская археология. М., 1978. №1. С. 130-135.
- ⁹ Аксёнов В.С. Комплексы конского снаряжения салтовского времени с нагельниками (по материалам Верхнесалтовского катакомбного могильника) // Степи Европы в эпоху средневековья. Том 4. Донецк, 2005. С. 245-260; Аксёнов В.С. Погребение с конским начальником № 482 Нетайловского грунтового могильника салтовской культуры // Хазарский альманах. Том 9. Харьков, 2010-2011. С. 22-44.
- ¹⁰ Кызласов И.Л. Кыпчаки и восстания енисейских племён // Советская археология. М., 1980. № 2. С. 80.
- ¹¹ Колекції наукових фондів Інституту археології НАНУ. Каталог. К., 2007. С. 19-20.
- ¹² Крамаровский М.Г. Золото Чингисидов: культурное наследие Золотой Орды. СПб., 2001. С. 80-92.

- ¹³ Кызласов И.Л. 1987. Указ. соч. С.105.
- ¹⁴ Король Г.Г. Искусство средневековых кочевников Евразии. Очерки. М.; Кемерово, 2008. С. 222.
- ¹⁵ Кызласов И.Л. 1980. Указ. соч. С. 91.
- ¹⁶ Потёмкина Т.М., Кулешов Ю.А. Погребения восточноевропейских средневековых номадов с защитным вооружением: этнокультурный и социальный аспекты // Степи Европы в эпоху средневековья. Том 8. Донецк, 2010. С. 273.
- ¹⁷ Кадырбаев А.Ш. Тюрки Великой Степи в правящей элите юаньской империи при Хубилай-хане. 1260-1294 гг. // Восточный архив. 2000. №4-5. С. 66-76.
- ¹⁸ Фёдоров-Давыдов Г. Кочевники Восточной Европы под властью золотоордынских ханов. М., 1966. С. 235.
- ¹⁹ Abu-Lughod, J. Before European Hegemony. New York: Oxford University Press. 1989.

ГОТСЬКІ ЖІНОЧІ ПРИКРАСИ VI – VII ст. З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

В експозиції Музею історичних коштовностей України – філіалі Національного музею історії України (НМІУ), серед археологічних пам'яток ювелірного мистецтва раннього середньовіччя на тимчасовому збереженні знаходяться дуже цікаві золоті та срібні вироби, що прикрашали традиційні святкові костюми з жіночих готських поховань тих регіонів Крима де мешкали германські племена у VI – VII ст., а саме: на південному березі, у Південно-Західному Криму та Керченському півострові. Ці яскраві вишукані ювелірні вироби разом з багатьма іншими були подаровані НМІУ відомим приватним колекціонером та меценатом С.М. Платоновим у 2001 році.

Серед письмових та образотворчих пам'яток відсутні дані щодо вбрання представниць вищих верств населення кримської Готії доби раннього середньовіччя. Єдиним джерелом для нас можуть слугувати матеріали археологічних досліджень поховань готських некрополів. За останні роки зросла кількість археологічних знахідок, інтерпретація яких стала основою для відтворення костюма готського населення Криму.

В костюмах вищих верств населення Криму важливу роль відігравали ювелірні оздоби, виготовлені із золота та срібла, деякі інкрустовані самоцвітами чи кольоровим склом. Привертають увагу дослідників властивий тільки для готів комплект прикрас: великі пряжки з прямокутним чи ромбічним щитком та великі орлиноголові пряжки, а також пальчасті та двопластинчасті фібули. В деяких випадках дорогоцінні комплекти доповнювались різноманітними особистими жіночими прикрасами візантійського кола – сережками, підвісками, рідше – браслетами, які були поширені серед матеріалів могильників VI – VII ст. Боспора, Херсонеса та Південного Криму.

Згідно матеріалів могильників, в цей час на Боспорі та Південно-Західному Криму носили специфічне готське, за визначенням А.К. Амброза жіноче вбрання з великими пряжками до широких поясів та парними фібулами до накидки, або плаща¹. Вони були важливими деталями костюма за звичаєм, який на думку багатьох вчених виник ще у V ст. на Середньому Дунаї, під впливом провінційно-римської моди у середовищі різноплемінної верхівки гунської держави². За даними А.К. Амброза, подібна мода створилась в кінці IV – початку V ст., у західних римських провінціях серед германських гетто-гепідських племен³.

Реконструкції різних типів готського жіночого вбрання можливо здійснити на основі розміщення функціональних деталей одягу, що зафіксовані *in situ* та складають єдиний гарнітур, використовуючи порівняльні дані археологічних досліджень в різних регіонах розселення германських племен. В цілісному вигляді це вбрання було поширене в Криму, Середньому Подунав'ї та Тисі, Італії, Іспанії та Південній Франції⁴.

Розглянемо представлені в експозиції музею усі названі ювелірні вироби, що прикрашали костюм, окремо.

За технікою виготовлення та художньо-стилістичними ознаками зроблено їх атрибуцію порівнюючи з аналогічними речами з вже відомих поховальних комплексів, що класифіковані у спеціальній літературі. В публікаціях, як правило, в окремі групи поєднані – великі пряжки з прямокутним щитком, орлиноголові та з ромбічним щитком. Вони за формою, конструкцією та декором схожі з музейними (рис. 1).

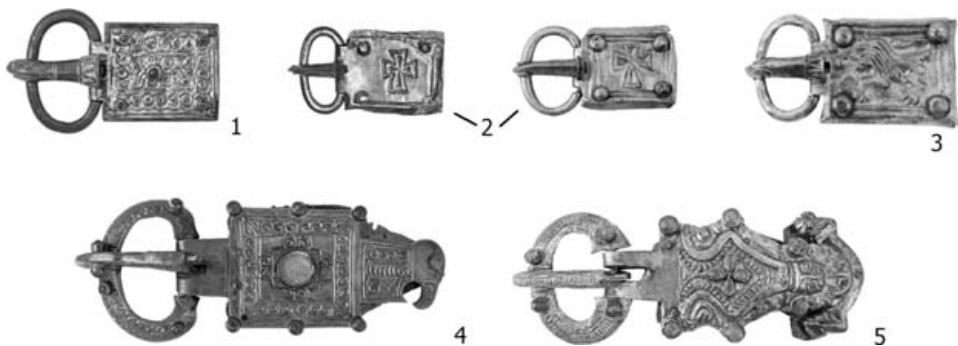


Рис. 1. Варіанти великих готських пряжок (за класифікацією А.К. Амброза): 1 – третій варіант; 2 – п'ятий варіант; 3 – шостий варіант; 4 – перша південнокримська група; 5 – з ромбічним щитком (НМІУ, з колекції С.М. Платонова)

До пряжок варіанта 3 (за типологією А. К. Амброза) відноситься музейна срібна пряжка (L–114 мм), з рамкою з круглого в перетині гладкого кільця овальної форми, багатогранного трикутного язичка з переднім загостреним кінцем у вигляді стилізованого зображення голови тварини чи хижого птаха та декорованою гранчастими рельєфними трикутними виступами розширеною основою. Коробчастий щиток складної конструкції. Нижня платівка гладка, поле верхньої платівки з гладким вузьким бортиком суцільно покрите рельєфним орнаментом з волюто подібних та S-подібних завитків, що поміщені у двох виділених прямокутниках. Орнаментальні мотиви подібних прикрас були виконані в процесі лиття та доопрацьовані різцем. У чотирьох кутах зовнішнього прямокутника та в центрі розміщені круглі напаяні гнізда з червоними скляними вставками. На поверхні язичка та щитка місцями збереглися залишки позолоти.

Кримські пряжки варіанта 3, як справедливо зазначив А.К. Амброз, з яким був згоден О.І. Айбабін, виконані в Криму за остготськими зразками у VI – перш. пол. VII ст.⁵. Пряжки цього типу були знайдені в багатьох місцях Таврійського півострова: в Гурзуфі, в склепі 683 зі Скалистого, в склепі 169 з Суук-Су, в склепі 42 похованні 1 з Лучистого, в підбійній могилі 21 з Чуфут-Кале, в склепі 1875 р. з Керчі тощо.

З кінця V ст. християнізація германського населення Тавріки почала поступово впливати на їхній поховальний обряд. З першої половини VI ст., у Південно-Західному Криму входили в ужиток пряжки

з християнською символікою, а в VII ст., натільні хрестики, подібні музейним (рис. 2).

До пряжок варіанта 5 (за класифікацією А.К. Амброза) відносяться дві срібні пряжки довжиною біля 80 мм, з круглим в перетині гладким кільцем овальної форми, двограним трикутним язичком з переднім загостреним кінцем у вигляді стилізованого зображення голови тварини чи хижого птаха та декорованим рельєфними гранчастими виступами розширеним торцем. На поверхні верхньої платівки дво-



Рис. 2. Візантійські хрести (НМІУ, з колекції С.М. Платонова)

тинчастого прямокутного щитка, у центрі виділеної рамки відтиснутий рівнокінцевий візантійський рельєфний хрест з трикутними заглибленнями на розширених кінцях. Пряжки варіанта 5 відомі тільки в Криму з VII ст. За формою та конструкцією язичка та щитка вони близькі германським пряжкам варіантів 1-2 (за А.К. Амброзом). Але кільце та декор характерні до візантійської продукції. На думку Айбабіна подібні вироби можливо виготовлялись в ювелірних майстернях Херсонеса⁶. Багато аналогічних пряжок знаходили в некрополях Криму: в склепах 41, 50 та підбійній могилі 117 з Чуфут-Кале, в склепі 620 з Херсонеса, в склепах 107, 449 та підбійній могилі 433 зі Скалистого, в склепі 77 похованні 1 з Лучистого.

Четверту музейну срібну пряжку з прямокутним щитком, овальним кільцем та трикутним язичком за типологією слід віднести до пряжок варіанта 6 (згідно А.К. Амброзу). Характерним декором на пряжках цього типу є відтиснуте у виділіній прямокутній рамці щитка рельєфне зображення лева в профіль у повний зріст із роззявленою пащею, що йде з права на ліво. Пряжки варіанта 6 відрізняються від вище згаданих не тільки декором щитка, але й більшим розміром (L—134 мм).

На думку О.І. Айбабіна за межами Південно-Західного Криму однотипні пряжки поки що не знайдені. Вони зроблені місцевими майстрами. Фігурки лева генетично пов'язані з візантійськими прототипами першої половини VII ст., разом з цим, пряжки близькі по конструкції до гепідських з Подунав'я. Пряжки варіанта 6 були виявлені у могилах 67, 71, 155, 196, 198 та в склепі 153 із Суук-Су, в склепі 403 зі Скалистого та у склепі 102 похованні 3 з Лучистого⁷.

Поміж готських пряжок з музейної колекції, своєю оригінальною формою та багатим декоративним оформленням вирізняється велика орлиноголова срібна пряжка. Подібні вироби за розмірами та декором Амброз та Мацулевич поділили на дві типологічні групи: південно-кримські та боспорські⁸. Наша поясна прикраса за типологією належить до пряжок першої, південнокримської групи, вони більш масивні та

багатіше орнаментовані ніж керченські. Срібні південнокримські орлино голові пряжки складались з трьох частин: кільця, язичка та щитка (L–180–200 мм). Поверхня передньої частини масивного пластинчастого кільця у вигляді півмісяця, прикрашена при відливці одним чи двома рядками S-подібних чи вісімкоподібних рельєфних завитків. Тильні кінці орнаментованої поверхні кільця відлиті у формі стилізованих зображень голівок тварин, що дивляться одна на другу, з очами у вигляді циліндричних гнізд з вставками синього скла. Посередині передньої частини кільця є заглиблення для фіксування кінця язичка.

Литий пластинчастий язичок зі сплющеними орнаментованими боками має форму трикутника з кінцем у вигляді голови птаха з дзьобом та напаяні циліндричні гнізда з вставками синього скла, що імітують очі.

Видовжений щиток відлитий разом з прямокутним виступом, в його тильній частині, що завершується головкою хижого птаха. До передньої частини щитка припаяний та закріплений двома заклепками довгий пластинчастий, зігнутий навпіл з двома петельками тримає задньої поперечини кільця пряжки. По краях щиток – прикрашений шістьма напаяними циліндричними гніздами з вставками синього скла, центр прикрашає овальне гніздо із зеленою скляною вставкою. Бічна поверхня язичка, щитка з виступом та дзьоб птаха суцільно декоровані рельєфним орнаментом з волотоподібних та S-подібних завитків, що поміщені у виділених прямокутниках та смужках. Орнаментальні мотиви подібних прикрас були виконані в процесі лиття та доопрацьовані різцем.

За гіпотезою А.К. Амброза та Е.О. Хайрединойої, великі орлино-голові пряжки виникли на Дунаї у гепідів, які мали тісні контакти з ювелірним ремеслом остготів Італії. Впродовж першої половини VI ст., подібні поясні деталі були запозичені готським населенням спочатку Південно-Західного Криму, а вже потім Боспора. Їх використовували майже до кінця VII ст.⁹ Орлиноголові пряжки південно-західного типу були знайдені в склепах 46, 56, 161, 162, могилах 28, 61, 77, 78, 86, 89, 124, 154 з Суук-Су; в склепі 420 зі Скалистого, в склепах 10, 38, 42, 43, 46, 54, похованнях 1, 2, 4, 5, 8, 10, 11, 12, 17, 38, 43, 54 з Лучистого, в склепі 257 похованні 6 з городища Ески-Кермен та з території могильника Чуфут-Кале.

Ще яскравіше та виразніше вплив Подунав'я на ювелірне мистецтво Криму проявився на слабо вивчених великих пряжках із звуженим назад ромбічним щитком. Вони добре датовані супроводжуваними поховальними комплексами другої половини VI – VII ст.

Великі пряжки з ромбічним щитком довжиною від 180 до 200 мм, достатньо детально розглянуті в працях багатьох вчених, зокрема А.К. Амброза. Він вважав їх продукцією кримських ремісників – нащадків гепідських майстрів, що переселились на півострів близько V ст.¹⁰

Розкішна музейна велика срібна пряжка довжиною до 200 мм, з ромбічним щитком за конструкцією, способом кріплення на реміні, формою, декоративним оформленням кільця та язичка подібна південно-кримським орлиноголовим великим пряжкам. Але довгий пластинчастий,

зігнутий навпіл з двома петельками тримач задньої поперечини кільця пряжки не припаяний до передньої частини щитка, а відлитий разом із щитком. Згідно класифікації Амброза наша поясна прикраса за орнаментальними деталями декору щитка відноситься до I варіанта¹¹. Однотипні пряжки прикрашені по боках передньої частини, під тримачем, симетрично, різьбленими схематичними зображеннями голів тварин, що схилені, на довгих шиях. Подібна орнаментальна схема цілком чужа півдню Європи. Однак отакі орнаментальні мотиви розповсюджені в декорі скандинавських фібул¹². Кінець щитка пряжок цього типу прикрашений улюбленим в скандинавському мистецтві зображенням морди тварини з опуклими очима та широкими ніздрями, яка за традицією упирається в чоловічу голову. У Скандинавії подібних пряжок немає, аналогічна система декору представлена там лише на ніжках деяких фібул¹³. Таким чином, кримські ромбічні пряжки другої половини VI – VII ст., робились за прототипами більш ранніх готогепідських дунайських пряжок типу Форлі-Дьюла, які в свою чергу були прикрашені північним орнаментом під впливом Скандинавського мистецтва початку VI ст.¹⁴.

При дослідженні поховальних комплексів в готських некрополях Криму виявилось, що до складу металевих прикрас жіночого костюму разом з великою пряжкою входили двопластинчасті та пальчасті фібули різних типів (рис. 3).

Пара музейних великих двопластинчастих срібних фібул (L – 190 мм) за класифікацією А.К. Амброза по формі та довжині ніжки відносяться до фібул підваріанта II в-1. Вони відлиті у формі шестикутної головки, дугоподібної ребристої спинки та довгої багатокутної двосхилої ніжки, декоровані золоченими литими пластинчастими орнаментованими накладками, які закріплені на фібулі тонкими заклепками. На звороті такими же заклепками прикріплений пружинний голковий замок. Подібні фібули на думку А.К. Амброза були завезені до Криму з Подунав'я та в кінці VI – першій половині VII ст.¹⁵.

Великі двопластинчасті фібули цього типу знайдені в склепі 420, зі Скалистого та в склепах 10, 42, 102 з Лучистого.

Слід зазначити, що в Південно-Західному Криму та на Боспорі двопластинчасті фібули були складовою частиною костюму з великими пряжками подібними тим, що представлені в музейній колекції. В наслідок зміни моди в цих регіонах Криму у другій половині VII ст. вбрання, як правило, почали застібати не двопластинчастими, а пальчастими фібулами різних типів.

В експозиції музею представлені три пари пальчастих застібок. Дві пари маленьких довжиною біля 80 мм, відлиті зі срібла з півкруглою головкою з трьома та з п'ятьма сферичними виступами (пальцями), дугоподібною ребристою гладкої спинкою та ромбічною ніжкою, що закінчується сферичним виступом. В одній парі ромбічні ніжки та півкруглі головки з п'ятьма півсферичними пальцями декоровані рельєфним кербшнітним різьбленням (техніка гранчасто-виїмчастого різьблення) та позолочені – головка орнаментована двома завитками та

трикутниками, ніжка — концентричними ромбами, бічні кути — двома круглими гніздами з червоними скляними вставками. Звужена основа усіх виступів орнаментована рельєфними поясками. На звороті майже повністю збереглися пружинні голкові замки.

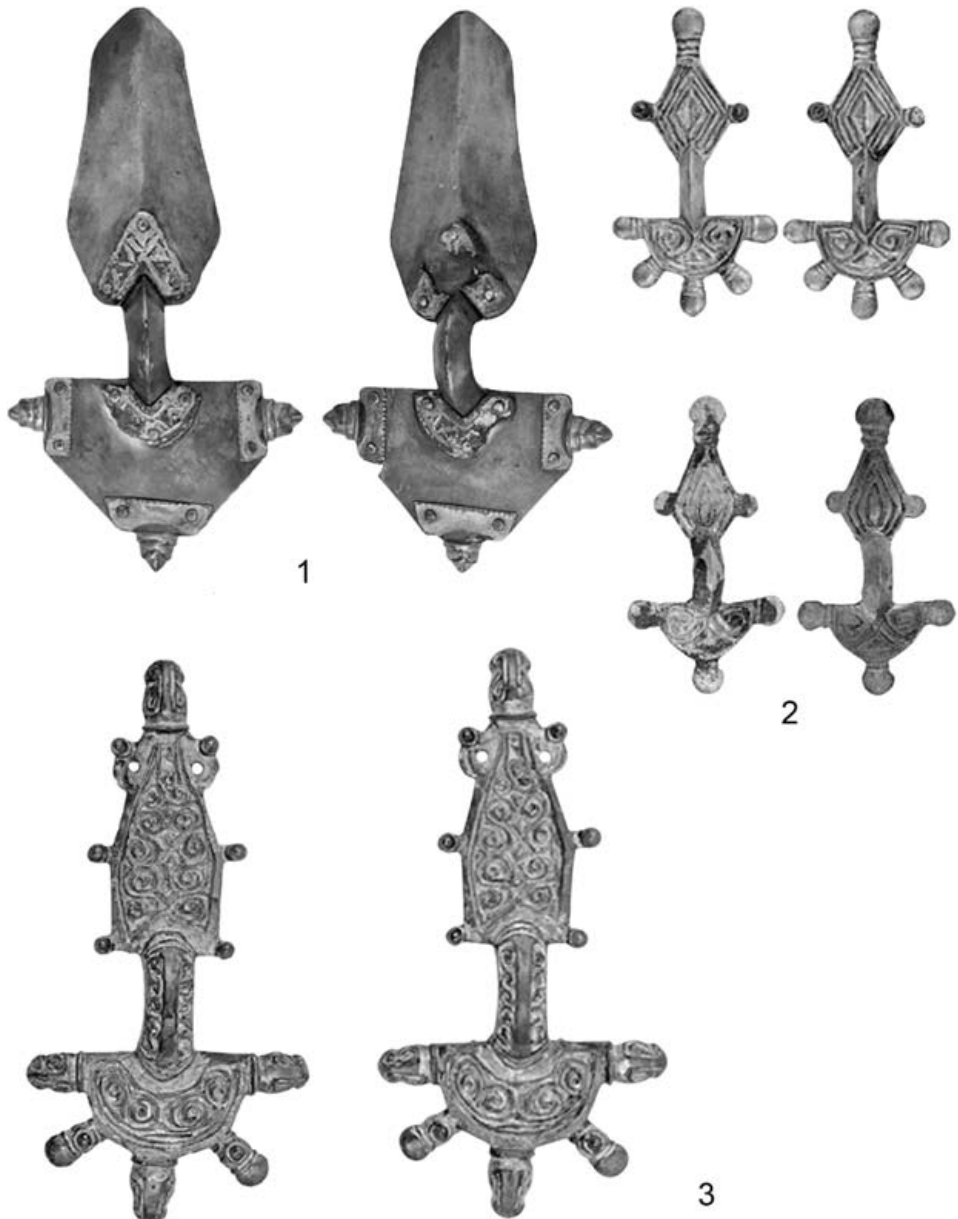


Рис. 3. Типи фібул (за А.К. Амброзом, О.І. Айбаїним та Г. Кюном): 1 – великі двопластинчасті (підваріант II в-І); 2 – маленькі пальчасті (варіант І); 3 – типу Удіне-Планіс (Аквілея) (НМІУ, з колекції С.М. Платонова)

Головки та ніжки другої пари більш простіших маленьких фібул декоровані завитками, трикутниками та концентричними ромбами в техніці неглибокого кербшнітного різьблення.

Виробництво пальчастих срібних мініатюрних фібул аналогічних музейним застібкам за визнанням Б. Саліна та А.К. Амброза почалося з першої половини VI ст., Херсонесськими та Боспорськими майстрами за дунайськими та італійськими зразками кінця V ст.¹⁶. Подібні прикраси костюма за технологією виконання орнаменту А.І. Айбабін та інші дослідники віднесли до 1 варіанту (з кербшнітним різьбленням)¹⁷.

Численні знахідки фібул цього типу відомі за матеріалами некрополів Херсонесу, Керчі, Подунав'я та Італії¹⁸.

Поряд з вище згаданими прикрасами готського костюма в кінці VI – першій половині VII ст., в ювелірному наборі використовували розкішні великі пальчасті фібули, що віднесені Г. Кюном до типу Аквілея, а Ф. Бірбрауером – до типу Удіне-Планіс за місцем знаходження¹⁹. Вчені розглядають історію вивчення фібул цього типу та обґрунтовують виділення наступних серій: Італо-германська серія (близько 490–530-х р.) пов'язана з королівством остготів в Італії. Балкано-Понтійська серія сформувалась під впливом остготських прототипів; після 530-х років розвивається потужний центр виробництва на Боспорі.

В складі музейної колекції є пара рідкісних фібул типу Удіне-Планіс чи Аквілея (L – 190 мм). Прикраси відлиті у формі півкруглої головки з п'ятьма виступами-пальцями, дугоподібної спинки та багатокутної ніжки, яка закінчується виступом-пальцем. Їхня поверхня позолочена, декорована кербшнітним рельєфним різьбленням у вигляді завитків, трикутників та ромбів, краї – вузьким, гладким рельєфним бордюром. Три виступи на голівці та ніжці нагадують стилізовані морди тварин з опуклими очима та широкими ніздрями. Бічні краї ніжки та два фігурні пальці на голівці фібули оздоблені маленькими круглими гніздами із скляними або гранатовими червоними вставками. Важливою ознакою, що вирізняє фібули цього типу є декоративні пласкі виступи у формі півмісяця, які виступають по боках звуженої частини ніжки з двома круглими наскрізними отворами та двома гніздами з вставками. На зворотному боці обох фібул голко-пружинний механізм не зберігся, лише тільки приймач.

Пальчасті фібули типу Аквілея, аналогічні музейним виявлені в гарнітурах з великими пряжками: в склепах 36, 46, 77 з Лучистого, похованнях 3, 19 та склепах 78, 180 з Керчі. Подібні дорогоцінні застібки жіночого костюму увійшли в моду в Південно-Західному Криму в кінці VI – першій половині VII ст., на Боспорі тільки в VII ст.²⁰.

До складу традиційного святкового костюма кримських готських жінок входять також різнотипні коштовні парні сережки та браслети (рис. 4).

За класифікацією Е.О. Хайредінової, з V ст. на Боспорі та у Південно-Західному Криму найбільш популярними стають однобусинні сережки 4 типу²¹. Бусини у формі многогранника. За технологією виготовлення бусини та способом її кріплення до дужки ці сережки

поділяються на три варіанта: в-1 – з литим многогранником, що припаяний до кінця дужки; в-2 – з порожнистим литим многогранником, що нанизаний на кінець дужки; в-3 – з порожнистим ажурним многогранником, що нанизаний на кінець дужки²². Сережки з багатогранними бусинами з'явилися на початку V ст., у населення римських провінцій на Середньому Дунаї та увійшли в моду осілих народів гунської держави²³.

До складу музейної колекції увійшли п'ять пар яскравих поліхромних золотих однобусинних сережок четвертого типу – з підвіскою, у вигляді многогранника усіх трьох варіантів та ще одна цікава пара золотих сережок з підвіскою у вигляді циліндрика оздобленого трикутникам зерні та ромбоподібними напаяними гніздами з пластинчастими вставками зеленого скла. Циліндрики з обох торців запаєні круглими декоративними пластинами з круглим отвором, завдяки якому вони нанизані на кінці дужок.

У парних сережок варіанта 1 невеликий многогранник відлитий разом з кільцем, виконаний у формі куба зі скошеними гладенькими гранями. В Криму подібні прикраси були в моді з кінця VI до середини VII ст. Місцеві майстри – Боспору та Херсонесу – виконували їх за дунайськими зразками. Однотипні сережки знаходять в комплекті з великими інкрустованими пряжками та фібулами в небагатьох некрополях Керчі та Південно-Західного Крима – поховання 1 у склепі 77 з Лучистого.

У двох пар сережок варіанта 2 трохи більші круглі та кубічні багатогранники, щедро орнаментовані: одна пара – зерню та круглими півсферичними скляними чи гранатовими вставками у високих гніздах; друга пара – пірамідками зерні та ромбоподібними пластинчастими скляними чи гранатовими вставками закріпленими у гніздах з низькими бортиками.

У двох пар сережок 3 варіанта 14-гранна бусина заповнена задля міцності пастою, виконана з декількох відтиснутих з золотої тонкої фольги та спаяних секцій. Ромбічні та трикутні грані інкрустовані скляними або гранатовими пластинчастими вставками у вирізаних отворах гніздах. В одній парі кільце виконане з перекрученого тонкого дроту.

Сережки з напускними многогранниками виникли у Подунав'ї разом з литими сережками. За спостереженнями Ф. Бірбрауера, сережки з ажурним, інкрустованим многогранником частіше зустрічаються в багатих варварських могилах V – VI ст., з Подунав'я та Італії²⁴. На думку Е.О. Хайредінової, подібні сережки були не дуже поширені в Криму²⁵. Їхні аналогії зустрічаються тільки в могилі з Сахарної Головки (Південно-Західний Крим), в могилі другої половини VI ст. з Керчі, що зберігаються в колекції І. Діргардта.

Складовою частиною готського жіночого костюма за часів раннього середньовіччя на Таврійському півострові слугували парні однотипні в основному бронзові браслети. За формою та декором ці ручні прикраси були поширені на Боспорі та у Південно-Західному Криму. Вони представлені двома типами, за класифікацією Е.О. Хайредінової²⁶.

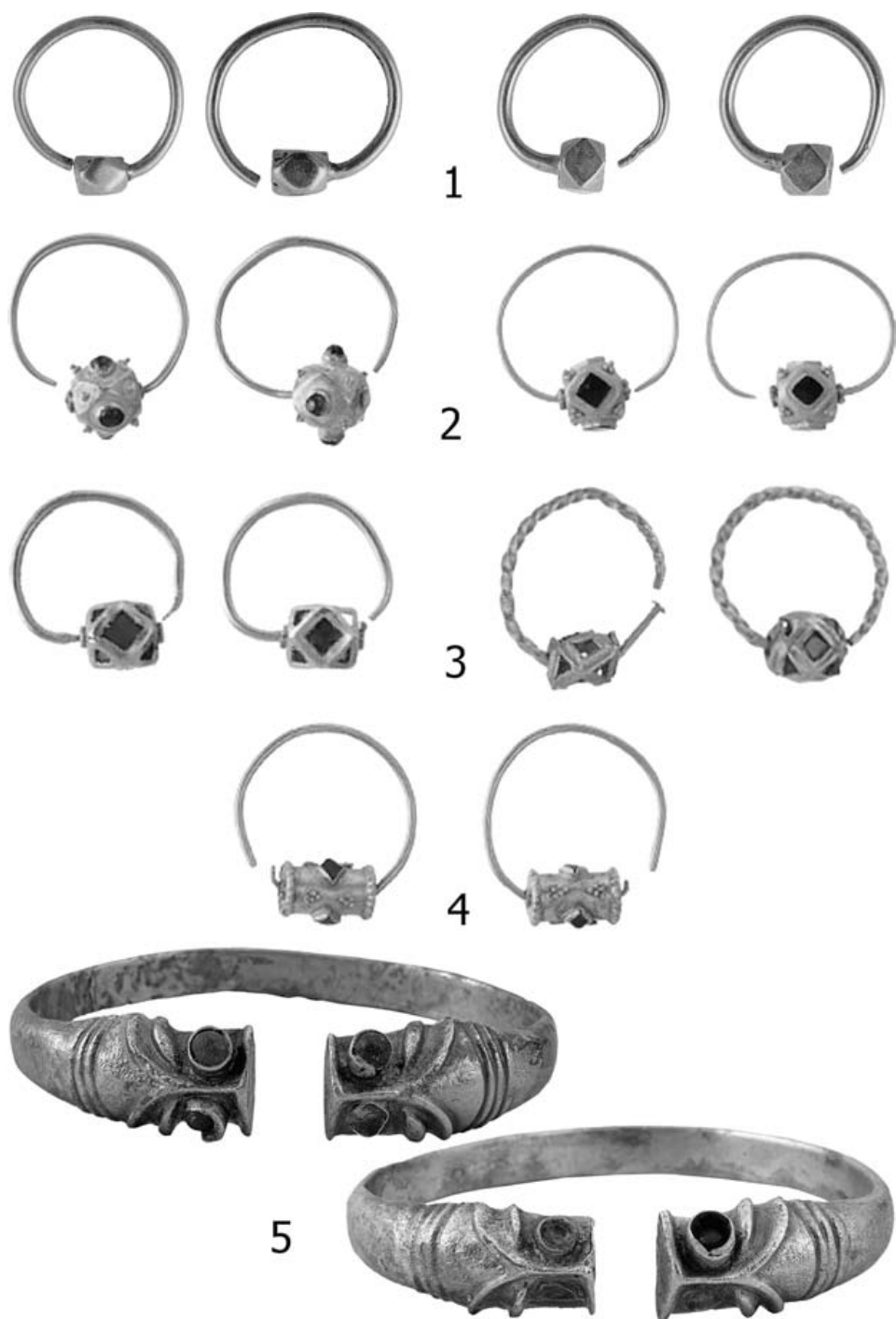


Рис. 4. Сережки і браслети (за класифікацією Е.О. Хайредінової): 1 – варіант 1; 2 – варіант 2; 3 – варіант 3; 4 – варіант 4; 5 – тип 2 (НМІУ, з колекції С.М. Платонова)

Парні срібні браслети з музейної колекції можна віднести до 2 типу. Браслети відлиті з сегментоподібного в перетині дроту з незімкненими розширеними декорованими кінцями. Зовнішня сторона округла, внутрішня – плоска. Монолітні кінці оформлені у вигляді рельєфних зооморфних головок з круглими циліндричними напаяними гніздами із зеленими пастовими чи скляними вставками, що імітують очі. Ший тварин підкресленні трьома різними округлими лініями.

Браслети з орнаментованими кінцями поширились в Криму з другої половини V ст., з Подунав'я та Італії, де вони були в моді у гепідів, алеманів та остготів. Кримські готські жінки носили їх аж до другої половини VII ст.

Однотипні вироби виявлені в поховальному інвентарі некрополів Південно-Західного Крима, зокрема у похованнях 3 та 8 зі склепу 102, похованні 1 зі склепу 75 в Лучистому, похованні 8 з Сахарної Головки.

На завершені варто визначити, що запропоновані золоті та срібні ювелірні прикраси готського жіночого костюма з музейної колекції періоду раннього середньовіччя мають численні аналогії в поховальних комплексах некрополів південного берега, Південно-Західного Криму та Керчі. З другої половини VI – початку VII ст. в Херсонесі та на Боспорі функціонували художньо – ремісничі центри, які задовольняли попит на популярні у готського населення Криму ювелірні елементи святкового жіночого костюма, а саме коштовних різнотипних пряжок, фібул та різноманітних особистих прикрас. Вони були виповнені з великою майстерністю руками візантійських майстрів.

Примітки:

- ¹ Амброз А.К. Хронология раннесредневековых древностей Восточной Европы: Автореферат докт. дисс. М., 1974. ИА АН СССР. С. 24.
- ² Хайрединова Э.А. Женский костюм варваров Юго-Западного Крыма в VI – VII вв. (по материалам могильника у с. Лучистое) // Алушта и алуштинский регион с древних времён до наших дней. К., 2002. С. 34, рис. 1, 2в.
- ³ Амброз А.К. Дунайские элементы в раннесредневековой культуре Крыма (VI – VII вв.) // КСИА. 1968. Вып. 113. С. 18, 24.
- ⁴ Там само. С. 14.
- ⁵ Амброз А.К. Хронология раннесредневековых древностей Восточной Европы V – IX ст. Докт. дисс.: – М., 1974. ИА АН СССР. С. 234; Айбабин А.И. Хронология могильников Крыма позднеимского и раннесредневекового времени // МАИЭТ. Симферополь, 1990. Вып. I. С. 30.
- ⁶ Айбабин А.И. Хронология могильников Крыма позднеимского и раннесредневекового времени // МАИЭТ. Симферополь, 1990. Вып. I. С. 31.
- ⁷ Там само. С. 32.
- ⁸ Амброз А.К. Дунайские элементы в раннесредневековой культуре Крыма (VI – VII вв.) // КСИА. 1968. Вып. 113. С. 14; Мацулевич Л.А. К вопросу к стадильности в готских надстроочных явлениях // ИГАИМК. М.-Л., 1933. XLV. С. 44-49.

- ⁹ Амброс А.К. Дунайские элементы в раннесредневековой культуре Крыма (VI – VII вв.) // КСИА. 1968. Вып. 113. С. 17; Хайрединова Э.А. Женский костюм варваров Юго-Западного Крыма в VI–VII вв. (по материалам могильника у с. Лучистое) // Алушта и алуштинский регион с древних времён до наших дней. К., 2002. С. 35; Айбабин А. И. Хронология могильников Крыма позднеримского и раннесредневекового времени // МАИЭТ. Симферополь, 1990. Вып. I. С. 32-35.
- ¹⁰ Амброс А.К. Большая пряжка из скалистинского могильника (склеп 288) // СА. 1980. № 3. С. 255-261.
- ¹¹ Амброс А.К. Дунайские элементы в раннесредневековой культуре Крыма (VI – VII вв.) // КСИА. 1968. Вып. 113. С. 17-20, рис. 3, 1.
- ¹² Salin B. Die altgermanische Tierornamentik. Stockholm, 1904. S. 129-134. Рис. 518-519.
- ¹³ Амброс А.К. Дунайские элементы в раннесредневековой культуре Крыма (VI – VII вв.) // КСИА. 1968. Вып. 113. С. 18, рис. 3, 4, 7, 8.
- ¹⁴ Arbman H. Stildrag folkvandringstidens Konst. Fornvannen. T. 40. Stockholm, 1945. S. 88-101.
- ¹⁵ Амброс А.К. Проблемы раннесредневековой археологии Восточной Европы. Ч. 1 // СА. 1971. № 2. С. 99-103.
- ¹⁶ Salin B. Die altgermanische Tierornamentik. Stockholm, 1904. С. 123, 127, 197, 204; Амброс А.К. Хронология раннесредневековых древностей Восточной Европы V – IX ст. Докт. дисс.: М., 1974. ИА АН СССР. С. 178-181.
- ¹⁷ Айбабин А.И. Этническая история ранневизантийского Крыма. Симферополь, 1999. С. 268; Айбабин А.И., Хайрединова Э.А. Новый комплекс с пальчатыми фибулами с некрополя у с. Лучистое // МАИЭТ. Вып. V. Симферополь, 1996. С. 90; Хайрединова Э.А. Женский костюм варваров Юго-Западного Крыма в VI – VII вв. (по материалам могильника у с. Лучистое) // Алушта и алуштинский регион с древних времён до наших дней. К., 2002. С. 38.
- ¹⁸ Зубар В.М., Магомедов В.В. Нові дослідження середньовічних поховань Херсонеса // Археологія. 1981, – Вип. 36. С. 75-76, рис. 5, 1, 2.
- ¹⁹ Kunh H. Die Germanischen Bügelfibeln der Völkerwanderungszeit in der Rheinprovinz / Graz-Austria, 1965. I. S. 490. Тав. LXIII–LXV; Bierbrauer V. Die Ostgotischen Grab und Schatzfunde in Italien. Spoleto, 1975. VII. S. 112–113.
- ²⁰ Айбабин А.И. Хронология могильников Крыма позднеримского и раннесредневекового времени // МАИЭТ. Симферополь, 1990. Вып. I. С. 21-22, рис. 15, 5, 6; 16, 1, 3; Хайрединова Э.А. Женский костюм варваров Юго-Западного Крыма в VI – VII вв. (по материалам могильника у с. Лучистое) // Алушта и алуштинский регион с древних времён до наших дней. К., 2002. С. 37-38, рис. 4.
- ²¹ Хайрединова Э.А. Женский костюм варваров Юго-Западного Крыма в V – первой половине VI вв. // МАИЭТ. К., 2002. Вып. 9. С. 98-102.
- ²² Там само. С. 100-105.
- ²³ Засецкая И.П. Культура кочевников южнорусских степей в гуннскую эпоху. (конец IV – V). СПб., 1994. С. 54.

- ²⁴ Bierbrauer V. Die Ostgotischen Grab und Schatzfunde in Italien. Spoleto, 1975. S. 164-165, 244-248.
- ²⁵ Хайрединова Э.А. Женский костюм варваров Юго-Западного Крыма в V – первой половине VI вв. // МАИЭТ. К., 2002. Вып. 9. С. 73–85.
- ²⁶ Хайрединова Э.А. Женский варваров Юго-Западного Крыма в VI – VII вв. (по материалам могильника у с. Лучистое) // Алушта и алуштинский регион с древних времён до наших дней. К., 2002. С. 43-44, рис. 7; 9.

ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО



XVI – XX СТОЛІТЬ

ПОТИРИ З ЧИГИРИНЩИНИ СЕРЕДИНИ XVIII СТОЛІТТЯ

В Музеї історичних коштовностей України зберігається досить значна кількість такої категорії культових предметів, як потири XVI – XIX ст. Найбільшу частку з них складають, зрозуміло, витвори українських майстрів, далі йдуть твори російських золотарів, європейських ювелірів. До окремої незначної групи відносяться роботи вірменських майстрів.

Потир (від грецької назви посудини, призначеної для пиття) – одна з головних посудин, яку використовують під час таїнства Євхаристії. Потир нагадує про смерть Христа та про чашу його страждань (Мв. XXVI, 39).

Найбільше потирів, виконаних українськими майстрами, відноситься до доби бароко, (друга половина XVII – перша половина XVIII ст.), яка є в золотарстві тогочасної України періодом найвищого розквіту. Окрім Києва, провідного ювелірного центра, чимало золотарів працювало в інших містах – Чернігові, Ніжині, Переяславі, Глухові та ін., виконуючи замовлення як світських, так і духовних осіб тогочасного суспільства. Вирізнити локальні школи українського золотарства дуже важко через відсутність на більшості витворів (в тому числі і потирах) клейм – цих таких важливих для нас позначок. Як виявилось, найбільшу частку виробів з клеймами складають твори київських майстрів, а серед них – витвори І. Равича та М. Наруновича. Стосовно оздоблення цих чаш для причастя, то помітно, що майстри надавали перевагу карбуванню.

Зображення, написи та декор потирів тісно пов'язані з їх літургійним призначенням. Для нас, звісно, найбільш цінними є потири з дарчими написами, гербами тих, хто офірував їх храмам. Інколи це відомі історичні особи, інколи пересічні (але, далеко не бідні) представники тогочасного суспільства. Багато храмів, які згадуються в написах на цих предметах, давно вже не існують, немає про них згадок і джерелах, а якщо і є, то ці згадки дуже скупі. І тому єдиними німими свідками їх існування є різноманітні предмети золотарства (в даному випадку потири).

Безпосередньо з Чигирини та села Боровиця поблизу нього походять два потири, що зберігаються в Музеї. Перший з них (ДМ-434) (рис. 1) згідно з написом знаходився в Преображенській церкві м. Чигирини. В написі, який зроблено під вінцями чаші, говориться:

СІЙ: КЕЛЕХ: ДО ЦЕРКВИ: СТО: ПРЕОБРАЖЕНСКОЙ: ЧИГИРИНСКОЙ:
ПРИ СВАЩЕНИКУ: ОНОЯЖЪ: ЦЕРКВИ: КОНДРАТУ ЛОТОШЕВИЧУ:
СТАРАНІЕМ ПАРАХВИАН: ИВАНА СКИБЕЙКА: И ГАВРИЛА: ГЕРНИКА: 1748
ГОДА: МАРТА: А (1): ДНЯ СООРУЖЕНА: ЖЕ ТОСЯЖЪ: ЦЕРКВИ.

Потир срібний, повністю позолочений. Висота його – 260 мм; діаметр вінець чаші – 113 мм; діаметр піддону – 156 мм.

На дзвоноподібній чаші з профільованими вінцями вигравірувано Голгофський хрест з написом «ІС ХС» (рис. 2), оточений лавровим вінком з вдома перехватами, який плавно облямовує частина дарчого напису,

зробленого під вінцями. На грушоподібній центральній частині стояна - карбований узор з розташованих вертикально восьми квіток (нагадують соняшник) на довгих стеблах з листям (цю деталь стояна ще називають «яблуком»). Дві фігурні балясини, що є конструктивними елементами стояна, з'єднують його з чашею та піддоном. Піддон потиру має округлу форму, з нешироким трохи відігнутим краєм. Його нижня округла частина є підвалиною, на яку ніби встановлені два орнаментальні яруси. Верхній з них, має форму шести видовжених, розширених донизу заокруглених лопатей, які візуально продовжують грані шийки піддону. Три з них мають гладеньку поверхню, інші три оздоблені карбованим у невисокому рельєфі рослинним узором, доповненим канфарником.



Рис. 1. Потир (ДМ-434) з дарчим написом до Преображенської церкви

Рис. 2. Деталь потиру (ДМ-434) з зображенням Голгофського хреста

Рис. 3. Деталь піддону потиру з карбованим орнаментом

На кожній лопаті візерунок оригінальний, тобто він не повторюється. В ньому превалюють листя аканта, виткі пагони з листям; квіти (дві нагадують квітки дзвоника), інші, більш стилізовані, схожі на квіти, що зустрічаються в українській вишивці (рис. 3). В цілому орнамент характерний для стилю бароко. Опуклі лопаті нижнього ярусу прикрашені по черзі крилатими голівками янголів та в'язками плодів з квітами, підвішених на стрічках, що більше нагадують видовжені листочки, виконані на тлі канфареної поверхні. Між вигинами лопатей традиційно для потирів цього часу – листочок аканту. Клейм на потирі немає, тому ім'я майстра встановити неможливо. Датою виготовлення можна вважати 1748 рік відповідно до дарчого напису під вінцями, хоча, звісно, потир могли зробити і трохи раніше.

Стосовно осіб, імена яких значаться у напису, то в історичних джерелах згадується про те, що у 1745 р. «Преосвященний Київський Рафаїл надал Преображенській церкві антимінс, а також руко положив священниками Кіндрата Лотосова (*Лотоцевича*), та Уласія¹. Далі наводяться не менш цікаві факти: «Срібних та золотих діл майстри Іван Скибенко та чернець Гавриїл в березні 1748 році пожертвували Спаському храму чотири срібні “потирі” (чашу) і лжецю». Тут звертаємо насамперед увагу на дату «1748 рік», ім'я майстра Івана Скибенка².

Нажаль, такий майстер в монографії Петренка М.З. «Українське золотарство XVI – XVIII ст.» (К., 1970) не згадується. А чи не він був не тільки вкладником, але й автором представлених нами потирів? Звісно, це дуже сміливе припущення, яке, звісно, не можна ні заперечити, ні довести. Хоча серед витворів золотарства з МІКУ є предмети, які є вкладом, зробленим саме автором. Прикладом цього є потир київського майстра XIX ст. Максима Бишевського з написом «Сію чашу пожертвовав Гражданин г. Києва Максим Бишевский в церков с. Сваримя 1864 го м-ца июля». Примітно, що у цьому випадку майстер не поставив клейма на потирі, на відміну від срібного шлюбного вінця, що також зберігається в МІКУ³.

Як вказано вище, згідно з написом, потир походить з Преображенської церкви. Перші згадки про цей храм **датовуються 1596 роком**. Саме в соборній Чигиринській церкві Преображення Господнього були поховані закатовані поляками, малоросійські козацькі урядники: Богун, Войнович і Сутига «з написом на гробах про безневинне їх страждання за батьківщину і віру Православну»⁴. Згідно з планом, який є у «Щоденнику Патріка Гордона» Спаський храм знаходився за квартал від західних воріт міста. Це креслення зображує церкву як тридільну п'ятибанну⁵. У 1989-1994 роках на території Нижнього міста в Чигирині були проведені охоронні археологічні розкопки, під час яких було досліджено козацький цвинтар XVI – XVII ст. Встановлено, що поховання на цвинтарі знаходяться на трьох різних рівнях. Очевидно це пов'язано із трьома періодами існування церкви. Поховання кінця XVI – середини XVII століття знайдені на глибині 0,9-1,05 м. Серед похованих – чоловіки, жінки, діти. Площа дослідженого цвинтаря 1200 кв.м.⁶. Знайдений археологами потужний шар попелу та деревного вугілля свідчить, що

найстаріша в місті церква була знищена пожежею. 28 липня 1668 року від турецького ядра перетворилися в згарище «три величаві дерев'яні церкви Нижнього міста»⁷.

На початку XVIII століття населення міста Чигирин збільшується за рахунок переселенців з Лівобережної України. Чигиринщина знову перейшла до польських магнатів, згідно трактату про Вічний мир між Росією та Польщею 1686 року. Магнати Яблоновські відбудували місто і його сакральні споруди. Була відбудована і найстаріша церква міста – Преображення Господнього. Підтвердженням цього є виявлені археологами поховання, що розміщувались на глибині 0,3-0,4 м. У археологічних звітах вказано, що II етап поховань проводився на кілька десятиліть пізніше найдавніших⁸. Історик Л. Похилевич, спираючись на візитацію 1741 року, подає 1716 рік⁹. Більш рання візитна ревізія уніатів за 1726 р. свідчить, що найстаріша Спасо-Преображенська церква була відбудована у 1724 році і освячена отцем Петром Медведівським 6-19 серпня 1726 року¹⁰.

У 1738 році чигиринське староство пограбували татари. Із Спасо-Преображенської церкви винесли все церковне майно, а священика було взято в полон. На 1741 рік храм із церковного начиння мав тільки 4 ікони на царських вратах. Богослужіння не проводилось через відсутність священика. Але вже в 1745 році Преосвященний Київський Рафаїл надав Преображенській церкві антиміс, а також рукоположив священниками Кондрата Лотосова та Уласія¹¹. В середині XVIII століття на Чигиринщині посилювся гайдамацький рух. Гайдамаки тричі нападали на місто Чигирин і «знищували все, що паном звалось»¹². Можливо, під час цих нападів була спалена Спасо-Преображенська церква.

У 1766 році було закладено фундамент нового храму і єпископ Гервасій його освятив. Під час археологічних досліджень було виявлено залишки дерев'яної підлоги розмірами 2,12×1,52 м та кам'яний фундамент. Цей факт підтверджує, що остання церква була дерев'яна на кам'яному фундаменті. У 1796 році церкву було розібрано. Службу проводити стало неможливо. Своїм коштом Соборну церкву парафія відремонтувати не змогли.

Існує версія щодо руйнації Преображенського храму: причиною зведення адміністративних будівель «присутственных мест» на місці храму стало створення Чигиринського повіту у 1797 році.

У 1995 році на місці Спасо-Преображенської церкви зведено каплицю Пресвятої Богородиці, у крипті якої знаходиться 263 поховання із Свято-Преображенського цвинтаря.

Інший потир походить з церкви Різдва Богородиці с. Боровиця. Відомо, що в Україні є два села з такою назвою. Перше знаходиться в Чигиринському районі Черкаської області, друге – в Коростенському районі Житомирської області. Ми схильні думати, що мова йде про Боровицю, розташовану в 27-ми кілометрах від Чигирин. Це село має цікаву історію на відміну від маленького села з такою назвою на Житомирщині, про яке нічого невідомо. Село Боровиця, що на Черкащині, старовинне. Топонім «Боровиця» вперше зустрічається в

польських джерелах в 1613 році¹³, як слобода на королівським ґрунті Черкаського староства, яка мала звільнення від податків і повинностей терміном на 20 років. Потім Боровиця стала містечком, жителі якого займались рільництвом, рибальством, чумацтвом, мисливством, брали участь у селянсько-козацьких повстаннях 30-х років XVII сторіччя. З середини XVII ст. Боровиця була сотенним містечком Чигиринського полку. За Андрусівським миром 1667 р. Боровиця відійшла до Польщі. Під час наступної війни між Росією та Польщею Боровиця була зруйнована поляками. За «Вічним миром» 1686 р. містечко знаходилося в нейтральній незаселеній зоні між Росією та Польщею. Після Прутського миру 1711 року Боровиця знову відійшла до складу Польщі. Жителі села активно брали участь у гайдамацькому русі. Після другого поділу Польщі (1793) Боровиця увійшла до складу Російської імперії (Чигиринський повіт Брацлавського намісництва). Серед знакових історичних подій у селі – участь у так зв. Чигиринській змові (1877 р.). Звісно, що вісі події початку XX ст. мали стосунок і до жителів села. Проте радянську владу там встановили лише в 1922 році, так як Боровиця, як і більшість сіл Чигиринщини входила до славнозвісної Холодноярської Республіки – невизнаного державного утворення на території України (на той час УНР), у Чигиринському районі Черкаської області, в районі лісового урочища Холодний Яр, зі столицею в селі Мельники. До 1954 року Боровиця входила до складу Київської області. В 1959 році, у зв'язку з будівництвом Кременчуцької ГЕС, Боровицю перенесено за 2 км, на крутосхили Дніпра. У 1959-60 роках у зв'язку з будівництвом Кременчуцької ГЕС село було перенесено на високий рівнинний берег Дніпра. А стару Боровицю з її кутками, каналами, піщаними кучугурами, островами, річками і струмками, кожен з яких мав назву, поглинула вода водосховища.

Стосовно церкви Різдва Богородиці в Боровиці, то про неї згадує один з жителів села в контексті стосовно кутка «Хрепцятик», називаючи його місцевістю біля церкви Різдва Пресвятої Богородиці¹⁴. Л. Похилевич у своїй праці «Сказание...» вказує на церкву Різдва Пресвятої Богородиці, як дерев'яну, III класу; землі має 39 десятин; збудована 1775 року на місці давньої, яка у візиті чигиринського деканату за 1741 рік описано саме так: «В тым мѣстечку церкѣвка под титулом з мартвых в станя, осикова, слома покрыта, стара, до руины нахилена бардзѣй огиде, ниж оздобе дому Божего reprezntaiqca, в року 1713 выбудована. В ней пушка древяна, килих цыновий, антиминс Варлаама Ясинского, мерницы шклянне»¹⁵. 1760 року до Боровиці прибув ксьондз у супроводі драгунів. Він відкрив церкву і пограбував її. Парафіяни змушені були викупувати предмети культу.¹⁶

На початку 1860 року церква Пресвятої Богородиці була розібрана, а на її місці закладена нова дерев'яна на кам'яному фундаменті і освячена священником Іосифом Базилевичем. При церкві знаходилося приходське училище¹⁷. У 1922 році на загальних зборах парафіян Різдво-Богородичного храму села Боровиці ухвалено рішення про приєднання

до української Православної автокефальної церкви, про відправу Служби Божої на рідній мові¹⁸. У липні 1922 року голова боровицького виконкому Кучеренко вилучив книги опису церковного майна¹⁹, а старший міліціонер боровицької волості Димнич – книги церковного архіву до 1910 року²⁰. Чи вилучалося церковне майно не відомо.



Рис. 4. Потир (ДМ-304) з дарчим написом до Різдва Богородиці с. Боровиця

Рис. 5. Деталь потиру (ДМ-304) з зображенням Голгофського хреста

Рис. 6. Деталь піддону потиру (ДМ-304) з карбованим орнаментом

У 30-х роках ХХ століття церква була закрита, а потім і зруйнована. Керував руйнуванням церкви Микола Тихонович Сесін²¹. Ікони звезли до сільради, сторож Солонько Олекса потайки роздавав їх односельцям²².

На потирі (ДМ-304) (рис. 4), що має стосунок до церкви Різдва Богородиці села Боровиці, під вінцями відповідний дарчий напис, виконаний у два рядки:

«СІЙ КЕЛЕХ СООРУЖИЛЪ РАБЪ БОЖІЙ МИКИТА ЛИПАИ И ВАСИЛЬ ЗВИНГОРОДСКИЙ ДО ХРАМУ РОДЕСТВА БЦЫ В СЕЛО БОРОВИЦЮ 1748 ГОДУ АПРИЛЯ 2».

Висота його – 190 мм; діаметр вінець чаші – 93 мм; діаметр піддону – 119 мм. Поверхня потиру повністю позолочена. На дзвоноподібній чаші з профільованими вінцями окрім дарчого напису гравіроване зображення

Голгофського хреста з написом «ІС ХС» у вінку з листя (рис. 5), що нагадує акантове, з двома перехватами.

Стоян грушоподібний, з гладенькою поверхнею, приєднаний до чаші та піддону двома балясинами. Піддон шестилопатевий, двохярусний, з відігнутим шестилопатевим краєм та трикутними виступами між лопатями. Шийка його шестигранна з округло насадкою – рифленим обідком-валиком. Грані шийки плавно переходять в округлі знизу лопаті верхнього ярусу піддону, які по контуру обведені рельєфним валиком. На цьому ярусі лопаті з гладенькою поверхнею чергуються з лопатями, прикрашеними узорами, виконаними у невисокому карбованому рельєфі на канфареному тлі. В основі візерунку (на кожній лопаті він різний) – виткі пагони аканту з листям, стилізовані великі та маленькі квіти (нагадують дзвоники), фігурний, утворений стрічкою картуш з листям аканту всередині (рис. 6).

На лопатях нижнього ярусу піддону по черзі представлені виконані у досить високому карбованому рельєфі крилаті голівки янголів (з різним виразом обличчям у кожного) та гірлянди з плодів та квітів (всі вони різняться між собою), підвішені на стрічках, що більше нагадують видовжене листя. У вигинах між лопатями – традиційно для потирів доби бароко листочки аканту. Деталі декору підкреслені канфарником. Клейма на потирі відсутні.

Він дуже схожий на попередній, вкладений до Преображенської церкви. Чаші обох потирів майже ідентичні за формою, мають позолочену гладеньку поверхню. На обох вигравіруванні Голгофські хрести у вінках, на обох зроблені дарчі написи під вінцями. Стояни у потирів різні, але за формою і манерою орнаменталії дуже подібні піддони. Це стосується насамперед рослинних візерунків на лопатях, які хоча і різні за композицією, але окремі їх елементи майже ідентичні. Поглянемо на квітки, що нагадують дзвоники, великі квітки, зображення яких можна в орнаментах на вишитих рушниках, сорочках тощо. Потирів з гладенькими чашами, зроблених українськими майстрами, досить мало. Традиційно їх чаші оздоблені накладними так зв. «сорочками»-кошиками (ажурними чи суцільними), а дарчі написи найчастіше присутні по краю піддону (з лицьового боку чи на звороті). Обидва також виготовлені зі срібла однієї 500 проби. Так що представлені потири є оригінальними витворами і, безсумнівно, виконані одним майстром, ім'я якого за відсутності клейм назвати точно проблематично. Але ми можемо зробити сміливе припущення, то той срібних та золотих справ майстер Іван Скибенко є не тільки вкладником одного з потирів, але й автором обох, які зберігаються в колекції Музею.

Звісно, це дуже сміливе припущення, яке, звісно, не можна ні заперечити, ні довести.

Стосовно походження потирів, то обидва надійшли в Музей у 1964 році з Київського державного історичного музею (тепер Національний музей історії України). Той, що з Преображенської церкви Чигирин, значиться у списку речей, що були повернуті Д.М. Щербаківським у 1922 р. з Гохрану в Москві²³.

Примітки:

- ¹ Перепелиця А. З історії Спасо-Преображенської церкви міста Чигирин (кінець XVI – XVII століття) // Наукові записки Національного історико-культурного заповідника «Переяслав». «Релігійне життя Переяславської землі (XI – XXI)». 2007. Вип. 1 (3). С. 148.
- ² Там само.
- ³ Арустамян Ж.Г. Максим Бишевський – майстер-срібляр XIX століття // Пам'ятки декоративно-ужиткового мистецтва із колекцій Музею історичних коштовностей України – філіалу Національного музею історії України. Тематичний збірник наукових праць. К., 1993. С. 58-62.
- ⁴ Кониський Г. Історія Русів. Київ: «Советский писатель», 1991. С. 76-77.
- ⁵ Патрік Гордон. Дневник 1677-1678 Москва.: Наука, 2005. С. 183.
- ⁶ Горішній П.А. Звіт археологічної експедиції у Чигирині 1993р. С. 4-5.
- ⁷ Патрік Гордон. Вказ. праця. С. 63.
- ⁸ Горішній П.А. Вказ. праця. С. 4-5.
- ⁹ Похилевич Л. Сказания о населенных местностях Киевской губернии. Б. Церква, 2005. С. 520
- ¹⁰ Перепелиця А. Из истории Спасо-Преображенской церкви кон. XVI – XVII вв. в Чигирине // Из истории и культуры линейного козачества Северного Кавказа. Материалы девятой международной Кубано-Теркской научно-практической конференции. Армавир, 2014. С. 34-36.
- ¹¹ Перепелиця А. Там само.
- ¹² Солодар О. Нарис з історії Чигиринщини. Черкаси, 2003. С. 78.
- ¹³ Матеріали Третьої наукової краєзнавчої конференції Залізнякаві читання 2011 рік. Третя наукова краєзнавча конференція УДК. С. 54.
- ¹⁴ МПДА. Розповідь Сущенка Івана Андрійовича, 1923 р.н.
- ¹⁵ Похилевич Л. Вказ. праця.
- ¹⁶ Архів ЮРЗ, Ч. 1, Т. 2, К., 1867. С. 142-143.
- ¹⁷ Похилевич Л. Вказ. праця. С. 529
- ¹⁸ ДАЧО. Ф.Р. 442. Оп. 1. Спр. 19. арк. 54.
- ¹⁹ ДАЧО. Ф.Р. 228. Оп.1. Спр. 228. арк. 43.
- ²⁰ ДАЧО. Ф.Р. 442. Оп. 1. Спр. 19. арк. 44.
- ²¹ Матеріали польових досліджень Шмиголь Л.О., записано від Щириці В.І., 1920 р.н. (25.06.2001).
- ²² Там само. записано від Костенка В.Д., 1928 р.н. (04.12.2005).
- ²³ НА ІА НАНУ. Ф.9. Арк.13; № 35; Станіцина Г.О. Хроніка повернення в Україну церковних цінностей, вилучених у 1922 році. (За архівними матеріалами Інституту археології НАН України // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки» 11-13 грудня 2006 р. К., 2007. С. 20-21.

ЮВЕЛИРНЫЕ УКРАШЕНИЯ ИЗ КАМНЕЙ СО СРЕДНЕВЕКОВЫХ ПАМЯТНИКОВ СЕВЕРНОГО ПРИЧЕРНОМОРЬЯ

В процессе исследования средневековых памятников Северного Причерноморья (г. Белгород-Днестровский Одесской области и г. Очаков Николаевской области) найдены разнообразные украшения из камня либо с использованием камня в декоре изделий. Эти украшения охватывают широкий хронологический диапазон – с 14 до 18 в. и относятся преимущественно к золотоордынскому и османскому периодам истории региона.

Типологически украшения из камней или с разнообразными вставками из них представляют несколько видов изделий: шейные украшения (бусы), нагрудные (кулоны, подвески), наручные (перстни), накладки на предметы быта. Они выполнены из полудрагоценных и поделочных камней: обсидиана, разновидностей кварца, сердолика, бирюзы, горного хрусталя, янтаря, кораллов, жемчуга, перламутра. В обработке камня применялась различная техника. Соответственно назначению и характеру украшения разнились и способы крепления камней в изделиях.

Украшения, найденные при раскопках в Очакове и Аккермане, представляют интерес не только с точки зрения истории ювелирного искусства, но и как артефакты, раскрывающие особенности развития этих городов-крепостей. Поэтому, попытаемся рассмотреть находки украшений из камня в историко-культурном аспекте.

В исторической части Очакова основными районами многолетних исследований были территория крепости и центральная часть городских кварталов¹. В процессе раскопок турецкой крепости Ози – места расположения военного гарнизона, были выявлены слои различных периодов, позволяющие восстановить последовательность заселения участка, предшествовавшего сооружению османской крепости (античный и золотоордынский), а также основные этапы застройки османского периода. По письменным источникам известно, что именно в верхней части крепости была расположена Стара крепость, на месте которой крымский хан Менгли Гирей построил деревянные укрепления «городок» в 1492 г. С конца 16 в. османами была создана провинция Озю, а крепость дополнена в первой половине 17 в. двумя новыми частями: Средней и Новой, объединенными общей крепостной стеной. Новая крепость, протянувшаяся до берега лимана, в связи с казацкими рейдами была весьма небезопасной для проживания администрации. В Срединной крепости был размещен Арсенал. Поэтому именно в Старой крепости были возведены административные здания и жилые постройки для элитной части гарнизона, а также мечеть, обозначенная на ряде планов 18 в.

В процессе раскопок на территории крепости (на глубине 0,8-0,9 м) зафиксированы многочисленные разрушения и следы пожара, вызванного военными действиями. Скорее всего, это связано с

российским штурмом Очакова 1788 г. Об этом свидетельствуют осколки бомб, пушечные ядра, кости погибших людей и животных, а также артефакты, побывавшие в огне, и прежде всего это следы вторичного обжига на керамике и других предметах. Для этого слоя характерны находки керамики и курительных трубок 18 в.

Под слоем пожарища на глубине 1,3 м зафиксированы остатки большой постройки с подвалом и подземным ходом, уходившим в сторону Днепро-Бугского лимана. Под северной стенкой развалин здания найдены *восемь одинаковых коралловых бусин* (размерами 5 × 8 мм), лежавших в ряд. На поверхности бусин видны следы потертости и лощения. Возможно, бусины были либо частью ожерелья, либо частью низки чётков – неперменного атрибута каждого мусульманина. Вторая версия кажется более предпочтительной, поскольку кораллы входили в перечень материалов, которые использовались для изготовления чётков.

Рядом с бусинами найден сильно деформированный небольшой *бронзовый сосудик* с крышкой и изогнутой ручкой, прикрепленной к ней специальным фигурным приспособлением. В центре крышку венчала вертикальная фигурная ручка. Подобный сосудик мог быть в употреблении у представителей достаточно престижного круга, что соответствует месту нахождения. Кроме того, сочетание такого сосуда с низкой кораллов (чётков?), которые высоко ценились и были привозным товаром, также может маркировать достаточно высокий социальный статус владельца – мужчины.

Элитарность этого участка крепости отмечается и находками *фаянсового блюда*, украшенного профильным изображением фигуры молодого мужчины в халате и чалме производства турецкого центра художественной керамики в Изнике, а также *терракоты* в виде фигурки сидящего мужчины в халате. Как известно, изображения людей, в том числе молодых мужчин в чалме и халате, появляются и характерны в целом для 17 в.² Следует отметить так же разнообразие и многочисленность найденных здесь высококачественных красноглиняных курительных трубок, китайского фарфора и прочих вещей.

Элементы шейных украшений на территории того же участка крепости представляют: небольшая *бусина из бирюзы* и крупная округлая бусина из янтаря (рис. 1, 1). Размеры последней: высота 1,4 см, диаметр 1,5 см, диаметр по сторонам отверстий 1,2 см, диаметр отверстия 0,4 см.



Рис. 1. Украшения из раскопок исторического центра Очакова. 1 – бусина из янтаря; 2 – вставка в перстень из сердолика; 3 – фрагмент перстня со вставкой из сердолика

Ювелирные украшения были найдены и за стенами крепости, при исследовании центральной части городских кварталов. Особое место здесь занимает территория, которая по локализации на современном плане города соответствует старому названию местности – урочище Левада. Раскопки проходили в непосредственной близости от культового центра городской структуры – мечети. Ее здание сохранилось до наших дней как центральная часть православного Свято-Николаевского собора украинской церкви Московского патриархата. Время постройки храма по-разному трактуется в литературе (от 14 до 18 ст.). Не упоминает мечеть за воротами крепости и известный турецкий путешественник Эвлия Челеби, который был в Очакове в 1657 г.³. Однако, по особенностям планировки, штукатурки и другим деталям, которые можно было проследить на здании мечети несколько лет назад в период ремонтных работ, она могла быть построена во второй половине 17 века. Так или иначе, мечеть отмечена на плане 1787 г. Неподалеку от мечети были раскрыты строительные остатки близко расположенных друг к другу домов, вероятно с баней, фрагмент мойки из которой найден в одной из построек. Обнаруженные здесь артефакты отражают османскую и украинскую культуру 17-18 вв. Судя по находкам, в этой части города жили зажиточные представители османского населения, возможно купцы или владельцы ремесленных мастерских. Одному из них, по имени Исмаил, мог принадлежать *перстень с уникальной вставкой из сердолика* (рис. 1, 2), о котором шла речь в нашем докладе в 2012 г.⁴. Восьмиугольная плоская вставка в него выполнена в технике резьбы по камню, покрывающей всю внешнюю поверхность, размер вставки 1,75 × 1,4 см. На камне вырезана дата – 1163 г. по Хиджре (или 1749 г. от Рождества Христова), что позволяет определить и время существования квартала. Среди прочих орнаментальных элементов, главным образом растительных, изображены ножницы. Этот символ, скорее всего, означал связь с определенной профессией. Некоторое сходство с изображением ножниц присутствует в эмблемах янычарских подразделений, опубликованных М. Шлапак⁵, однако точной аналогии изображенной на вставке эмблеме пока нет. Поиск хотя бы близких по изобразительным элементам вставок в перстни в различных музеях пока также не дал результатов. Несомненно, мы имеем дело с изготовлением именной вставки по индивидуальному заказу, очевидно, лицом достаточно высокого социального ранга из городской среды. Однако, в плане предмета ювелирного искусства, главное значение имеет высокий профессионализм автора этого высокохудожественного образца резьбы по камню. Особенно следует обратить внимание на надпись, выполненную в лучших традициях османской каллиграфии 18 в.

В другой части того же участка Левада найден еще один *перстень с овальной вставкой из сердолика*, обработанного в технике кабошон (размерами 1,8 × 1,35 см, высотой 0,8 см). Камень вставлен в серебряный каст в виде овальной коробочки по типу наиболее распространенной в ювелирном деле крапановой закрепки. На обороте хорошо видны следы от крепления к дужке (рис. 1, 3).

Престижность жителей этого городского квартала подтверждается и другими уникальными изделиями. Именно здесь была найдена курительная *трубка из пенного камня* (меершаума), инкрустированная бусинами из голубого стекла, напоминающая известный турецкий оберег «глаз от сглаза». Такая трубка могла быть изготовлена в Турции, где добывают этот камень. Другая уникальная трубка – курительная *трубка из нефрита*, добываемого в Монголии. Это пока что единственный экземпляр из коллекций на территории Украины. Обе трубки не были в употреблении и, скорее всего, имели символическое значение.

Таким образом, несмотря на сравнительно небольшую численность украшений из камня или с использованием камней, они отличаются разнообразием и достаточной престижностью, что свидетельствует о статусе Очакова в истории Османских владений в Северном Причерноморье.



Рис. 2. Украшения из раскопок турецкой бани. Нижний двор Аккерманской крепости в Нижнем дворе Аккерманской крепости. 1 – перстень со вставкой из бирюзы; 2 – бусина из сердолика

Наши раскопки в другом важном историческом центре Северного Причерноморья Аккермане проходили на территории четвертого, Нижнего двора крепости, построенного еще в Молдавский период в 15 в., где были проведены исследования таких важных объектов как турецкой бани и барбакана. Кроме того, были проведены исследования двух участков рва, эскарпа и контрэскарпа крепостной стены. Таким образом, исследования не касались цитадели, основных крепостных дворов, где находилась администрация крепости и, соответственно, те ее жители, которые могли бы иметь дорогие украшения. Вместе с тем, с перемещением в Нижний двор грунта после выборки культурного слоя в других частях крепости, сюда могли попасть и предметы из верхних дворов. Как известно, история города восходит к длительному существованию городских центров: античной Тиры, древнерусского Белгорода, золотоордынского Аккермана, молдавского Четатя Альбе и, наконец, османского Аккермана. Украшения из камня, найденные нами в Нижнем дворе, относятся к золотоордынскому и османскому периодам.

Такие изделия, как, например, *перстень со вставкой из бирюзы* и крапановой закрежкой (рис. 2, 1), находят аналогии среди золотоордын-

ских экземпляров и близки к типу II по классификации Г.А. Федорова-Давыдова⁶. Подобные перстни известны в памятниках периода Золотой Орды, в том числе в погребениях могильника Мамай-Сурка⁷.

Ряд находок происходит из раскопок турецкой бани конца 15 – начала 16 в. Среди них можно назвать: фрагмент украшения из коралла розового цвета (длиной 3 см) изогнутой формы с перфорациями на концах (на одном конце дважды); *округлая бусина из полупрозрачного сердолика* оранжевого цвета (диаметром 0,8 см) (рис. 2, 2); *бусина из жемчужины* неправильной округлой формы (диаметром 0,7 × 0,5 см, диаметром отверстия 0,1 см). Кроме того здесь найдена *серия мелких бусин* из разноцветного стекла и различных полудрагоценных камней.

Другая часть находок относится к исследованию барбакана, встроенного в оборонительную стену Нижнего пояса укреплений. Среди них: *шестигранная биконическая бусина* из кварца белого цвета с оранжевыми и бордовыми пятнами (диаметром 1,6 см) (рис. 3, 1); *две бусины из бирюзы*, одна очень маленькая цилиндрической формы (длиной 0,4 см, диаметром 0,4 см), вторая крупная шаровидная бусина сохранилась фрагментарно.

Кроме того, найдена *вставка в перстень* из обсидиана черного цвета, почти округлой формы (диаметром 1,2 см), обработанная в технике кабошон (рис. 3, 2). Из разных частей раскопа получены *отдельные бусины* из коралла, лазурита, бирюзы и других камней (рис. 3, 3). Найдена также *фигурная накладка* из перламутра в виде шестилепесткового цветка с отверстием в центре (рис. 3, 4).

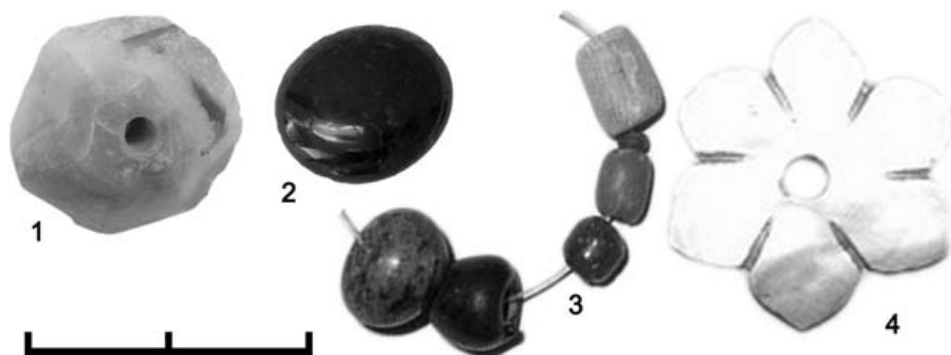


Рис. 3. Украшения из раскопок барбакана. Нижний двор Аккерманской крепости. 1 – бусина из кварца; 2 – вставка в перстень из обсидиана; 3 – бусины из различных камней; 4 – накладка из перламутра

Как видно из обзора представленной коллекции ювелирных изделий из камня, они принадлежали как женщинам, так и мужчинам. При этом приемы обработки камня на протяжении средневекового периода и нового времени оставались практически неизменными – огранка и кабошон, с преобладанием последнего. Только на одной вставке в перстень из Очакова прослеживается высокохудожественная резьба по камню. Вставки в перстни следуют традиции крапановой закрепки,

недостатком которой является ненадежное крепление камня. Собственно из-за этого недостатка и утеряно столько вставок перстней.

Характер найденных ювелирных украшений из камня отражает положение памятников и их отдельных функциональных частей в системе городов-крепостей Северного Причерноморья в различные периоды исторического развития региона.

Примечания:

- ¹ Беляева С.А., Смиленко А.Т., Корпусова В.Н., Якубов В.Н. Отчет о раскопках в г. Очакове в 1994 г. К., 1995 // НА ИА НАНУ, № 1994/20. С. 25, рис. 55, 3, 6.
- ² Akar A. Treasure of Turkish designs. New York, 1988. P. IX, fig. 111.
- ³ Челеби Э. Книга путешествий. М., 1961.
- ⁴ Біляева С.О., Фіалко О.С. Прикраси з розкопок в Аккермані та Очакові: каблучки // Музейні читання. К., 2013. С. 160.
- ⁵ Шлапак М. Янычарские символы в крепостях Молдавии // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. Вып. 17. К., 2008. С. 340-349.
- ⁶ Федоров-Давыдов Г.А. Кочевники Восточной Европы под властью золотоордынских ханов. М., 1966. С. 41, рис. 6, II.
- ⁷ Ельников М.В. Средневековый могильник Мамай-Сурка (по материалам исследований 1993-1994 гг.). Запорожье, 2006. С. 69, рис. 40, 9.

ДАМСЬКІ СУМОЧКИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ІСТОРИЧНИХ КОШТОВНОСТЕЙ УКРАЇНИ ЯК ВИТВОРИ ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА

Своєрідним віддзеркаленням епохи – змін у суспільстві та способі життя, естетичних смаків, уявлень про еталони краси, цінностей і зразків поведінки, – а відтак і невід’ємною складовою дослідження історії минулих століть є мода. Кожна епоха створює свій естетичний ідеал людини, свої норми краси, відображені зокрема і в особливостях костюму, модних деталях і аксесуарах. В усі періоди існування станового суспільства костюм був засобом вираження соціальної приналежності, знаком привілеїв одного стану перед іншим. Чим складніша структура суспільства, тим багатша традиція, тим різноманітніші шати.

Серед джерел вивчення моди минулих часів, зокрема моди на аксесуари, важливе місце посідають живопис та гравюри, ілюстрації у так званих «модних журналах», які зберігають архіви та бібліотеки («*Mercure galant*», Ліон, 1679, «*Gallery of Fashion*», Лондон, 1797 г., *Journal des dames*, 1799 г. «*Journal des demoiselles*, 1892 г., *La Vie parisienne*, Париж, 1894 г., *The Ladies Magazine*, Лондон, 1800 г., *The Ladies' Field*, Лондон, 1903 г., «*Hamburger Journal der Mode und Eleganz*», Німеччина, 1802 г та інші), архівні фото ХІХ – ХХ століть. Та неоціненим наочним джерелом для дослідників є вишукані зразки дамського гардеробу, а також аксесуари з музейних та приватних збірок.

Як свідчать ці джерела, протягом трьох останніх століть неодмінним елементом дамського світу була невелика сумочка. Досить довгий час вона з дивовижною сталістю зберігала маленький розмір і дозволяла носити з собою лише різноманітні дрібні предмети. Виготовляли сумочки з найрізноманітніших матеріалів, гостро реагуючи на панівні художні стилі і модні віяння, які з’являлися в жіночому гардеробі. Для вечірніх або театральних виходів створювалися більш опатні і дорогі зразки.



Рис. 1. Моріц фон Швінд (1804-1871 рр.) У будинку художника. 1860 р. Нова пінаотека, Мюнхен

Прообразом жіночої сумочки, вірогідно, були середньовічні кишеньки або шкіряні мішечки, які кріпили до поясів – омоньєри (*aumoniere*)¹. Вони увійшли в моду в XIV – XV століттях, в пору блискучого розквіту Бургундського герцогства, і стали аксесуаром придворного чоловічого і жіночого вбрання². Мода на подібні «мішечки» трималась досить довго.

Власне поява жіночої сумочки в якості самостійної опашної деталі жіночого туалету пов'язана з ім'ям Жанни-Антуанетти Пуассон, більш відомої в історії як маркиза де Помпадур (1721-1764)³. Іноді торбинки-мішечки з ручкою-ланцюжком підвішували до поясу за допомогою досить великого плоского гачка з декоративною пластиною – *châtelain* (шатлен)⁴ (рис. 1, 2).



Рис. 2. Фото ошатно вбраної жінки з шатленом на поясі. XIX ст. Фотостудія Едварда Рубена Єрбері. Единбург

Всі дамські сумочки, починаючи з епохи рококо, виготовлялися з дорогих матеріалів, були багато оздоблені, часто вишиті, іноді мали вигляд в'язаних або плетених кисетів⁵.

В останньому десятилітті XIX століття на тлі творчих пошуків художників і майстрів декоративно-прикладного мистецтва модерну, який вирізняла підкреслена увага до матеріалів та їхніх естетичних власти-

востей, прагнення до технологічно різноманітної і деколи абсолютно несподіваної обробки, виникає зовсім інший різновид дамських сумочок. Плетені з металу торбинки, що стали справжнім витвором ювелірного мистецтва, стрімко увійшли в моду і завдяки блиску своєї металевої поверхні завоювали безліч прихильниць спочатку з елітарних, а трохи згодом і з інших прошарків суспільства. У цьому новому вигляді сумочка переступила рубіж століть і здобула найвищу популярність на початку XX століття (рис. 3).

Поява нового типу сумочок стала можлива завдяки новому технічному досягненню в ювелірній справі – сітці, що складалася з мікроскопічних кілець, з'єднаних за принципом кольчужного плетіння. Тонкі мініатюрні колечка, золоті, срібні або виготовлені з простого недорогоцінного металу, спаяні один з одним, з'єднувалися у вертикальні ряди, утворюючи легкі ланцюжки. Скріплені між собою, вони нагадували чи древнє кольчужне плетіння, чи техніку скані, яка переживала в кінці століття, як і мистецтво зерні, своє нове народження. Звідси вкоренилися у побуті та у професійному середовищі назви цих виробів – «сумочки-кольчужки» або «скані сумочки».

Срібна сітка вдало гармоніювала з характерними для модерну м'якими, напівпрозорими тканинами пастельних кольорів. Окрім того, вібруючі навіть при легкому русі, ці витончені вироби народжували дивовижні відчуття м'якості та легкості, здавалося б мало властиві металу. Така рухливість форми якнайбільше відповідала вимогам модерну.

Іноді такі сумочки всередині мали підкладку з шовку або тонкої шкіри. Але більшість з них виготовлялись лише з густої сітки, яка надійно приховувала вміст торбинки від сторонніх очей.

Призначені для театральних і вечірніх виходів «кольчужки» мали вишукані й різноманітні форми, відрізнялися одна від одної декоративним рішенням загального художнього вигляду. Прямокутні, квадратні, круглі або овальні, вони часто закінчувалися рухливими тонкими паличками-підвісками, металевими пензликами або кульками зерні⁶.



Рис. 3. Невідомі панянки зі сканими сумочками на шатленах. Фото поч. XX ст.

Хоча сітка кольчужного плетіння була найпоширенішою основою театральних сумочок, ювеліри намагалися урізноманітнити зовнішній вигляд виробів. Так з'явилися дамські сумочки, які складалися з дрібних тоненьких пластинок, що нагадували риб'ячу луску.

Більшість перших «сумочок-кольчужок» робили у вигляді мішечків, які не мали замочків, а стягувалися срібними або просто металевими шнурами. Подібні рішення продовжували традиції більш ранніх зразків – *aumonière* та *rompadour* – сумочок-мішечків.

Однак на початку ХХ століття сумочки, виготовлені з металевого полотна кольчужного плетіння, найчастіше м'яко збирали на жорстку пластину з замочком, до неї ж кріпили довгий шнур або ланцюжок для зручності носіння. Оформляли гладеньку поверхню пластини-основи, використовуючи найрізноманітніші ювелірні техніки – гравірування, різьблення, карбування, оздоблення різнокольоровими емаллями. В декорі найчастіше використовували рослинний орнамент, характерний для модерну. Рамки деяких золотих сумочок багато декорували золотом різних кольорів і вставками коштовного каміння.

Безсумнівно, сумочки з дорогоцінних металів виконували не лише ужиткову функцію, але й слугували ювелірними прикрасами, були не лише примхами моди, але й свідченням стилю життя. Досить висока вартість цих виробів, виконаних зі срібла та золота з використанням різних способів їх декорування, говорить про те, що вони були приналежністю дамського дворянського та буржуазного гардероба. Лише пізніше подібні плетені аксесуари ювеліри стали виготовляти з недорогоцінних металів, пристосовуючи їх до потреб менш забезпечених верств населення, бо мода на них зберігалася.

Сучасних жінок, сумочки яких важко уявити без ділових паперів, модних гаджетів, дисконтних карток, косметики, ліків, тощо, часто дивують делікатні розміри «кольчужок». І дійсно, що ж дозволяли мати при собі такі маленькі торбинки? В одному з оголошень «*Gazety Lwowskiej*» за 1907 рік було надруковано: «Загублено срібну торбинку ланцюжкової роботи, оброблену всередині оленьою шкірою. У сумочці було 10 корон, носова хусточка, різні нотатки»⁷. Вочевидь, такі сумочки також були модним доповненням дамського вбрання під час театральних виходів. Принаймні відомо, що Львівський історичний музей придбав у свою колекцію зібрану на металеву рамку, карбовану рослинно-квітковим орнаментом, до якої приєднані срібні ланцюжок та шатлен, «торбинку» разом з театральним біноклем, який в ній зберігався⁸.

Дамські сумочки з коштовного металу досить широко представлені у світових музейних та приватних колекціях, їх часто пропонують на антикварних аукціонах.

Серед українських музеїв, що зберігають ці жіночі аксесуари, Львівський історичний музей. В Києві скані сумочки представлені в експозиції Музею Національного банку України. Цікава приватна колекція киянки Марини Іванової, яка протягом 30 років збирає вбрання та аксесуари ХІХ – початку ХХ⁹. В її зібранні досить багато різноманітних

дамських сумочок, серед яких є й виготовлені з металу. Колекція бере участь у виставках, зокрема експонується у музеях України.

У зібранні Музею історичних коштовностей України 5 металевих театральних сумочок. Одна з них експонується в НМІУ, три зберігаються у фондосховищі, одна представлена в експозиції МІКУ (рис. 4).



Рис. 4. Сумочка (ДМ-8084). Срібло, скань. Кінець XIX – початок XX ст. Росія (?)

В інвентарній книзі позначено, що цей експонат (ДМ-8084) був придбаний 27 вересня 1985 року у громадянки Ківітовської З.П. за 700 радянських карбованців.

Сумочка зроблена зі срібла 875 проби. Має найпоширенішу прямокутну форму і вигляд мішечка кольчужного плетіння. Колючки з'єднані таким чином, що імітують хвильки. За декором досить скромна. Окрасою основного кольчужного фону є типові видовжені тонкі палички-підвіски, розташовані понизу. Смушка сітки у верхній частині відігнута, її край оформлений досить крупними зубцями-трикутниками, кожен з кутів

яких, як зовнішній, так і внутрішній, декоровано видовженою підвіскою (всього 11 підвісок). Довга ручка-ланцюжок складена з однотипних овальних ланок. Клейма відсутні. За аналогіями приблизно датувати предмет можна кінцем XIX століття. Саме у цей час більшість сканих сумочок мали форму мішечків і не збирались у верхній частині на жорстку рамку.

«Торбинки» такої форми та декору зустрічаються досить часто і у музейних колекціях, і в антикварних магазинах, іноді їх пропонують на аукціонах¹⁰ (рис. 5, 6). Аналогічні екземпляри зберігаються в The Metropolitan Museum of Art, Нью Йорк.



Рис. 5. Сумочка театральна (Лот 32628). Срібло. (Антикварна лавка в Калашному провулку, Москва)



Рис. 6. Сумочка-кольчужка. Срібло. Початок XX ст. Москва. (Антикварна лавка Хронос. Вороніж)

Ймовірно, на початку XX ст. у Західній Європі була зроблена надзвичайно вишукана сумочка, яка зараз зберігається в фондосховищі МІКУ (інв. № ДМ-7995) (рис. 7). У 1980 році вона потрапила у музей з приватних рук, це подарунок Фартушної Лариси Анатоліївни.

Сумочка прямокутна, видовжена горизонтально, 217×173 мм. Сплетена з тонких дротяних колечок, відноситься до типу кольчужних. Плетіння надзвичайно тонке та вишукане. Особливої опатності виробу додає широка смужка, що імітує мереживо з зубчастим краєм. Металева сітка зібрана угорі на заокруглену рамку з двокульковим замочком. Оправа декорована насиченим карбованим квітковим візерунком – голівками троянд, п'ятипелюсткових квітів в оточенні листя. Орнамент розташований симетрично з обох боків від центра – багатопелюсткової квітки. Ручка-ланцюжок виконана з маленьких круглих та видовжено-овальних ланок, що чергуються.

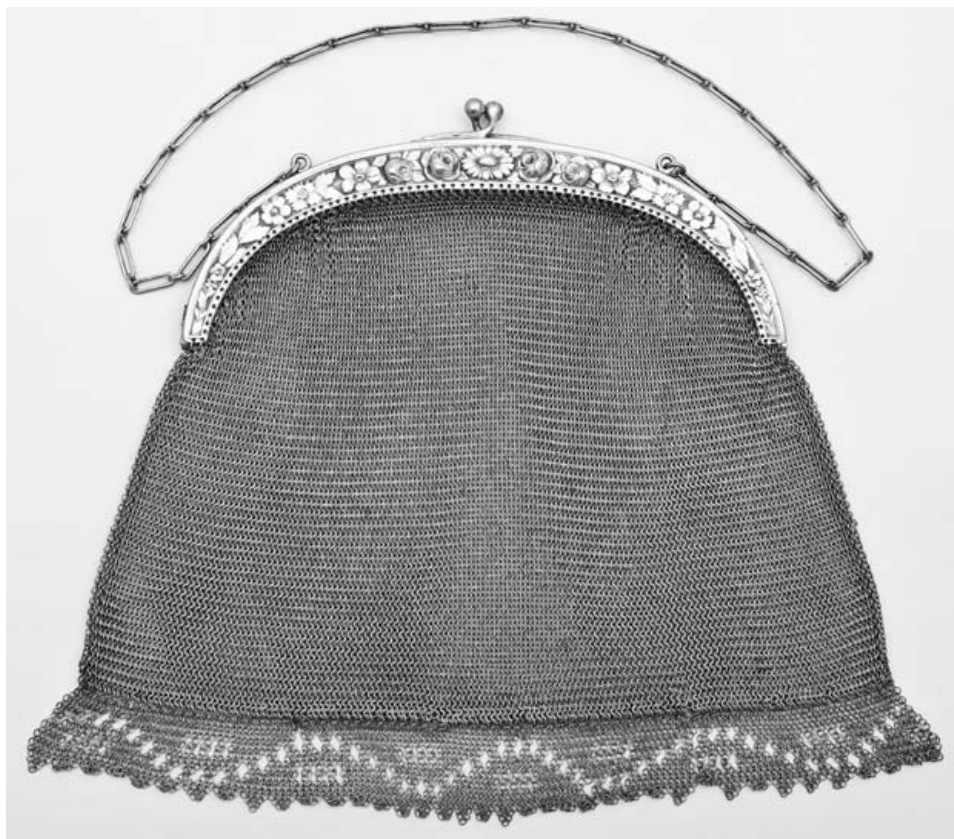


Рис. 7. Сумочка (ДМ-7995). Альпака, скань. Початок XX ст. Західна Європа. (МІКУ)



Рис. 8. Деталь сумочки ДМ-7995. Клейма

У верхній частині рамки розташовані клейма (рис. 8).

«ALPAKA» – позначена латиницею назва металевого сплаву. Новий сплав, схожий на срібло, але значно дешевший, був винайдений у Німеччині у 1823 році. Розроблений він був хіміком, доктором Ернестом Августом Гайтнером. Сплав був названий "Argentan" і складався з 20% нікелю, 55 % міді та 25 % цинку. Аналогічний сплав «Neusilber», що означає «нове срібло», запропонували брати Хеннігери з Берліну у 1854 році. Він дещо вирізнявся пропорціями елементів, але так само імітував срібло, завдяки вмісту цинку був значно дешевший навіть мельхіору, хоча мав подібний зовнішній вигляд та механічні якості – характеризувався корозійною стійкістю, підвищеною міцністю та пружністю, гарною пластичністю і в гарячому, і в холодному стані. Пізніше і "Argentan", і «Neusilber» використовували у Німеччині та Австро-Угорщині під торговою маркою «ALPAKA». Зроблені з цього сплаву ювелірні вироби, навіть посріблені, коштували у 5-7 разів дешевше за аналогічні срібні, і саме це призвело до підвищеного попиту і, як наслідок, сплеску ювелірного виробництва у середині XIX століття. Саме в цей час у Європі виникають багаточисельні срібні виробництва, найвідоміші серед яких – Герман Крупп и Олександр фон Шеллер, Берндорф (Австро-Угорщина, 1843 р.), Чарльз Кристофль (Париж, Франція, 1844 р.), Аксель Габриель Дафва (Стокгольм, Швеція, 1847 р.), а також Крістіан Готлиб Велнер (Аує, Саксонія, 1854)¹¹. Можна було б припустити, що клеймо зі схематичним зображенням слона в овалі, вказує саме на ювелірну компанію «Wellner». Відомо, що фірма була започаткована у 1850 р., існувала 100 років, працювала і з сріблом, і з альпакою, таврувала свої вироби зображенням слона. Але всі доступні джерела вказують на те, що «Wellner» спеціалізувалась виключно на виробництві столового посуду та приборів¹³. Будь-якої іншої групи виробів, принаймні зараз, не відомі.

Поруч проставлено, ймовірно, тавро майстра – літери «LG» у прямокутному щитку. Нажаль, воно також не ідентифіковано.

Натомість, наступний експонат (ДМ-7439) можна точно атрибутувати завдяки повному набору клейм, які проставлено двічі – на обох колючках, що з'єднують ручку з рамкою (рис. 9, 10).

Судячи з таврування, сумочка срібна, виготовлена в Росії, у Москві, на початку XX століття – між 1908 та 1917 роками. Про це свідчить клеймо московського пробірної округу – в овальному щитку проба срібла 84, що відповідає 875 сучасній, ліворуч зображення жіночої голівки вправо, а поруч буква «дельта» грецького алфавіту. Такі клейма ставили з 1908 по 1917 роки на срібні вироби від 8,5 г (2 та більше золотника)¹⁴.

Клеймо-іменник майстра (літери «ДУ» у прямокутному щитку), ймовірно, належить власнику майстерні срібних виробів Удальцову Дмитру Єгоровичу. Відомо, що з 1868 р. і до початку XX століття він мешкав у власному будинку, у Москві, в міщанській частині, 3 учасок, Красносельська вулиця. Його роботи скані сумочки зберігаються в Державному історичному музеї в Москві¹⁵.



Рис. 9. Сумочка (ДМ-7439). Срібло, скань. Москва. Початок XX ст. (МІКУ)



Рис. 10. Деталь сумочки ДМ-7439. Клейма

Датування певною мірою підтверджує і зовнішній вигляд сумочки. Срібна сітка м'яко драпірована у верхній частині та приєднана до прямокутної рамки з двокульковим замочком. Рамка декорована в стилі історизм. Карбований еkleктичний орнамент – акант, рокаїлі, квіти з листям – розташований симетрично від центра. До рамки прикріплена типова ручка-ланцюжок. Нижній край «кольчужки» оздоблений поширеним і у XIX, і у XX столітті елементом декору – підвісками-паличками.

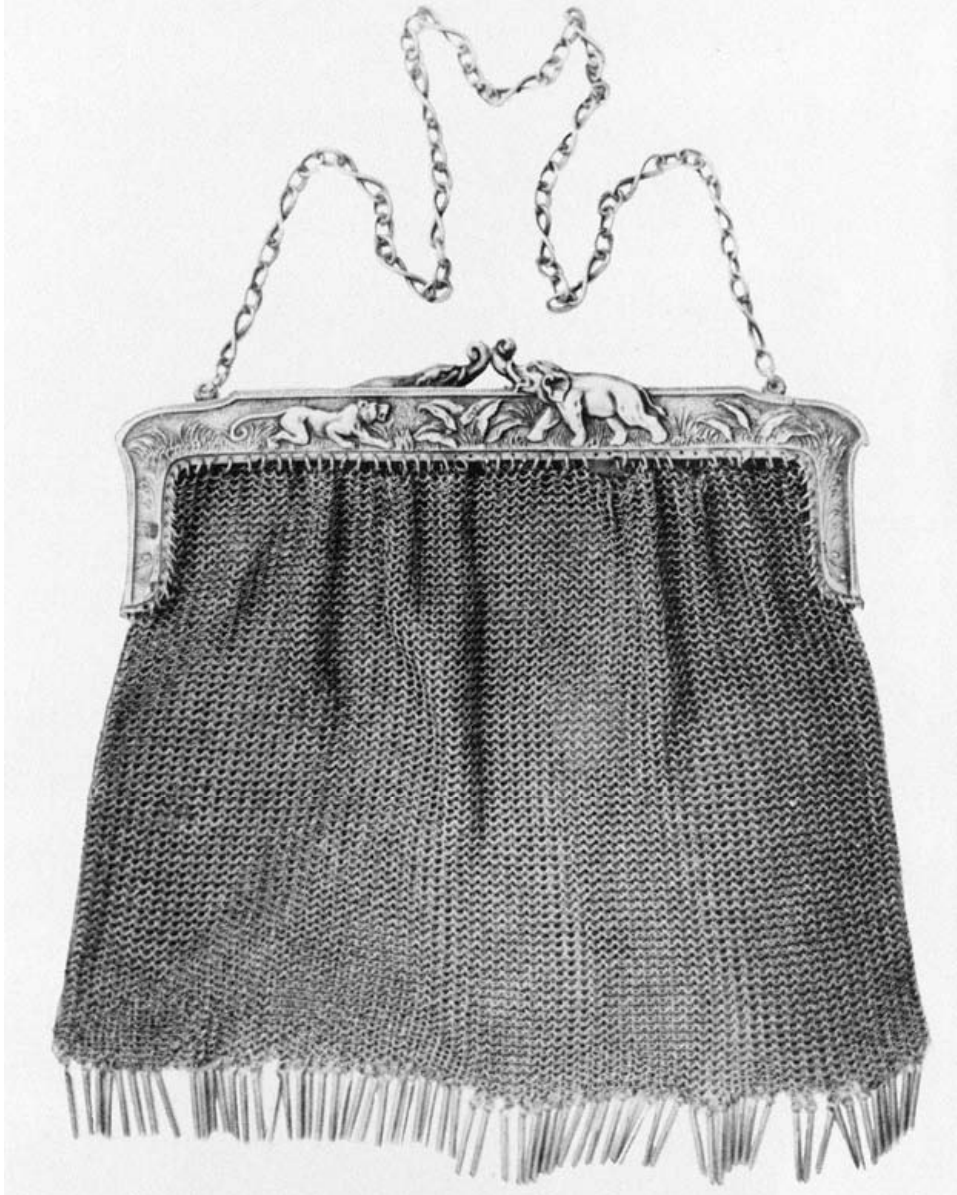


Рис. 11. Сумочка. Срібло, скань. Москва. Початок XX ст. (ДІМ, Москва)

Передав музею цей експонат бригадир будівельно-монтажного управління № 2 тресту «Хрещатикбуд» Конончук Михайло Олексійович. Як значиться в інвентарній книзі, сумочку було знайдено під час копання котловану по вулиці Героїв революції № 3 (сучасна Трьохсвятительська) в насипному ґрунті на глибині 1,5 метра у листопаді 1959 року.

Аналогії зустрічаються досить часто. Одна з них зберігається в Державному історичному музеї у Москві. Це сумочка роботи московського майстра початку XX століття, срібна, кольчужного плетіння, повністю подібна до ДМ-7439 за формою, в тому числі і рамки, частково за декором (рис. 11).

Серед сумочок, зібраних у МІКУ, за конструктивним рішенням суттєво вирізняється експонат ДМ-7841, переданий Чернівецьким державним краєзнавчим музеєм (рис. 12). Сумочка 875 проби срібла; як і всі інші, кольчужного плетіння, нижній її край оформлено щільно розташованими підвісками-ланцюжками. Сканий мішечок зібрано на заокруглену рамку – фігурну півову. Два невеликих виступи, розташовані симетрично від центру, композиційно ділять тло на три частини. Кожна з них прикрашена однотипним гравірованим стилізованим рослинним орнаментом. З іншого боку рамка гладенька, полірована.



Рис. 12. Сумочка (ДМ-7841). Срібло, скань. Західна Європа (?) Початок XX ст.(?) (МІКУ)



Рис. 13. Сумочка. Срібло, скань. Кінець XIX – початок XX ст. Австро-Угорщина. Музей Національного банку України)

Клейма відсутні, проте аналогічні сумочки є в музейних збірках, зокрема, в Метрополітен Музеї у Нью Йорку та Музеї Національного Банку України¹⁶. За аналогіями можна умовно атрибутувати екземпляр МІКУ як західноєвропейську роботу початку XX ст.

Аналогії також дозволяють реконструювати зламану та, на жаль, майже повністю втрачену ручку, яка принципово відрізняється від розглянутих вище зразків (рис. 13). По-перше, вона складається не з ланцюжків, а має жорстку конструкцію. По-друге, вона подвійна, тобто до кожної з двох половинок рамки жорстко приєднано ручку-дужку, між собою вони щільно з'єднуються двокульковим замочком, розташованим наверху, в центрі. Форма ручки дзеркально відображує форму рамки, і разом вони складають фігурний овал.

Сумочки з подібним дизайном не поодинокі, хоча значно частіше ручкою сканої сумочки слугує більш чи менш довгий ланцюжок.

Треба зауважити, що поряд з поширеними наприкінці XIX – на початку XX століття плетеними з металу вечірніми сумочками популярності набули також і срібні сумочки, за формою схожі на портмоне, зроблені з суцільного листа срібла¹⁷. Їх прикрашали в стилі модерн або стриманим рослинним декором, іноді з геометричними елементами, лишаячи основну частину фону гладенько полірованою, або зображеннями птахів та тварин, сюжетними композиціями. Такі сумочки всередині часто мали шовкову підкладку, закривались на замочок, іноді з кабошонном, для зручності носіння мали ручку-ланцюжок.

Подібний екземпляр з зображенням пари лебедів представляє Музей Національного банку України¹⁸. Також Національний музей історії України експонує зараз сумочку (ДМ-8405), зроблену з суцільного срібла. За розміром вона значно менша, ніж описані скані, – 156×75×25 мм, має ручку-ланцюжок. На титульній поверхні зображено закохану пару на гойдалці. Клеймо московського окружного пробірного управління 1908–1917 років дозволяє досить точно датувати виріб. Тавро-іменник московського майстра – літери «КС» у прямокутному щитку – на жаль, не ідентифіковане.

Збережені до наших днів сумочки – справжні витвори ювелірного мистецтва кінця XIX – початку XX століття, які не лише були елегантною деталлю дамського туалету, але й стали своєрідним символ витонченої модерної епохи, не перестають підкорювати вишуканістю та майстерністю виконання.

Примітки:

¹ Кибалова Л., Гербенова О., Ламарова М. Иллюстрированная энциклопедия моды. Прага, 1966. С. 159.

² Там же. С. 471.

³ Там же. С. 472.

⁴ Дагмар Гейдова та ін. Большая иллюстрированная энциклопедия древностей. Прага, 1982. С. 300.

⁵ Erika Thiel., Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart. Berlin, 1973. S. 506, 614; Кибалова Л., Гербенова О., Ламарова М. Иллюстрированная энциклопедия моды. Прага, 1966. С. 257, 264, 303, 473.

⁶ <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search?when=A.D.+1900-present&ft=evening+bags&what=Metal&rpp=30&pg=2>

- ⁷ Перелигіна О. Незамінна сумочка. «Пані». № 1. 1998. С. 84.
- ⁸ Там же. С. 84-85.
- ⁹ <http://marina-ivanova.kiev.ua/component/djcatalog2/items/3-bags.html?start=48>
- ¹⁰ <http://goodcoins.su/antic/tecstile/pletsum.htm>; <http://www.akcia-antique.ru/openwindow.php?id=31503>; <http://www.antik-forum.ru/forum/showthread.php?t=68761>
- ¹¹ <http://www.ascasonline.org/articoloMARZ155.html>
- ¹³ <https://de.wikipedia.org/wiki/Wellner>; <http://www.ascasonline.org/articoloMARZ155.html>
- ¹⁴ Постникова-Лосева М.М. Золотое и серебряное дело XV – XX вв. М., 1983. С. 153, 231.
- ¹⁵ Иванов. Ювелиры России. Мастера золотых и серебряных дел. Т. 2. С. 161, № 4252; Постникова-Лосева М.М. Золотое и серебряное дело XV – XX вв. М., 1983. С. 214, № 2426.
- ¹⁶ Музей «Державні скарби». К.: РВА «Тріумф», 1995. Фото 11; Державна скарбниця України. К, Національний банк України, 2006. Кат. № 31; <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search?when=A.D.+1900-present&ft=evening+bags&what=Metal&rpp=30&pg=2>;
- ¹⁷ <http://www.akcia-antique.ru/openwindow.php?id=03808>; <http://www.akcia-antique.ru/openwindow.php?id=30052>; <http://www.akcia-antique.ru/openwindow.php?id=06964>; <http://www.gelos.ru/month/october2013/bigimages/1536-10.jpg>
- ¹⁸ Державна скарбниця України. К.: Національний банк України, 2006. Кат. № 31.

ВКЛАДНА ДАРОХРАНИТЕЛЬНИЦЯ ЗАПОРОЗЬКИХ КОЗАКІВ 1762 р. У ЗІБРАННІ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

Серед сакральної металопластики та козацьких реліквій XVIII ст. чільне місце займає вкладна дарохранительниця коштом козаків Конелівського куреня Запорозької Січі Романа Шекери та його сина Василя Кукси (Мт-2329).

Вона походить із Всеукраїнського історичного музею ім. Т.Г. Шевченка (1924 – 1934), де була записана в інвентарну книгу (не збереглася) під номером 1212. У 1934 – 1941 рр. перебувала на зберіганні в Київській конторі Держбанку згідно акту передачі № 33 від 28 лютого 1934 р. під № 1212¹, а у 1941 – 1946 рр. – в Державному сховищі СРСР (Гохран), звідкіль у 1946 р. повернута до Київського історичного музею (нині НМІУ) за актом від 13 жовтня 1946 р. В серпні 1948 р. була записана до інвентарної книги речей з дорогоцінного металу з шифром «ДМ» під № 2307 без зазначення джерела надходження. У 1988 р. переведена до фондової групи «Метал» за інвентарним номером Мт-2329. Після проведеної апробації, вона у 2015 р. знову переведена до групи зберігання предметів з дорогоцінних металів під інвентарним номером РДМ-2779.

Дарохранительниця мала незадовільний стан: різні пошкодження та втрати башточки і нижньої частини навершя (мандорли). Під час її реставрації в Національному науково-дослідному реставраційному центрі України у 1997 – 1998 рр. були відтворені з пластику втрачені фрагменти (реставраційні роботи проводив художник-реставратор Голуб В.М.).



Рис. 1. Дарохранительниця. Загальний вигляд



Рис. 2. Сюжет «Ісус Христос у домовині». Деталь дарохранительниці.



Рис. 3. Медальйон «Тайна вечеря». Деталь дарохранительниці



Рис. 4. Медальйон «Покладання у гроб Ісуса Христа». Деталь дарохранительниці



Рис. 5. Мандола «Воскресіння Христове». Деталь дарохранительниці



Рис. 6. Деталь дарохранительниці з дарчим написом вкладників



Рис. 7. Декор шухлядки дарохранительниці



Рис. 8. Деталь декору дарохранительниці

Ймовірно, дарохранительниця була серед речей з дорогоцінного металу, вилучених з церков та музеїв на початку 1920-х рр., відповідно декрету ЦВК РРФСР від 23 лютого 1922 р. «Про вилучення церковних цінностей в фонд допомоги голодуючим» та виданого в Україні місяцем пізніше – 8 березня аналогічного правового документу «Про передачу церковних цінностей в фонд допомоги голодуючим»². Це припущення також підтверджується тим незадовільним станом дарохранительниці до її реставрації. Д. Щербаківський, який входив до складу Комісії по відбору та поверненню музейних цінностей, в листі надісланого в Київ до Главполітосвіти писав про долю церковних цінностей України музейного значення в Московському Держсховищі: «Речі перебувають в Гохран в напівзнищеному виді – побиті, поламані, розвинчені на свої составні части, так що членам комісії приходится гаяти багато часу на розшукування окремих частин старовинного потира або хреста і багато прекрасних речей залишаються на жаль лише в фрагментах»³.

Всередині 1922 р. в Москву в Держсховище (Гохран) була відправлена значна частина вилучених церковних цінностей. З метою їхнього повернення була створена спеціальна Музейна комісія по відбору та повернення в Україну мистецьких та історичних предметів пам'яток музейного значення. До її складу увійшли Д.М. Щербаківський, А.Ф. Середя (завідувач художнім відділом Першого Державного музею) та Степанова О.Ф. (представник музейно-виставкової секції Головполітосвіти із Харкова). Завдяки їхнім зусиллям було врятовано від знищення та повернуто в Україну частину найвизначніших пам'яток золотарського та сакрального мистецтва. До Києва у вересні 1922 р. було привезено 29 ящиків, а у травні 1923 р. – 4 ящики з церковними цінностями музейного значення з числа вилучених Комісією по допомозі голодуючим⁴. За свідченням Ф. Ернста у некролозі Д. Щербаківського, з Московського Гохрану вдалося привезти біля 5000 врятованих речей. Всі ці речі були передані в Перший Державний музей Києва для дослідження фахівцями. З отриманих музеєм речей був створений окремий золотарський фонд⁵. І вже знову у 1934 р. речі з дорогоцінних металів, в тому числі й культові, були передані у Київську контору Держбанку СРСР.

Дарохранительниця, гробниця – посудина, в якій зберігаються запасні напередосвячені Святі Дари – хліб і вино, які під час Літургії, Євхаристії таємничим чином перетворюються у Тіло і Кров Христову та використовуються для причащення віруючих в особливих випадках поза храмом. Таїнство Євхаристії, Святого Причастя встановлено самим Господом під час Таємної вечері зі своїми учнями, де заповів виконувати це на спомин його (Мт.26, 26-28; Мк.14, 22-24; Лк.22, 19-20; 1 Кор.14, 22-24). Відповідно до свого призначення дарохранительниця оздоблюється усталеними за церковними канонами євангельськими сюжетами, пов'язаними з Таємною вечерю, страстями та воскресінням Господнім. Вони є найсвятішими храмовими предметами і у православних знаходяться на престолі у вівтарі, а у католиків – за вівтарем⁶.

Дарохранительниця виготовлена в техніці карбування з позолоченого срібла 500 проби. Клейма відсутні, але за вкладом року 1762, її можна датувати тим же самим роком. Вона у вигляді двохярусної, в плані чотирикутної дзвіниці, увінчується мандорлою з зображенням Вознесіння Христового, встановлена на піддоні з чотирма фігурними пластинчастими ніжками, з правого боку дві висувні шухлядки з ручками-кільцями, оздоблена бароковим рослинним орнаментом, в якому переважає акант, голівками янголів та сценами на євангельські сюжети. Нижній і верхній яруси у формі чотирикутних скриньок, між якими розташований виступаючий об'ємний бордюр з рантом, декорований ложками, в центрі – пальметками, кути – листям аканта.

На передній стінці нижнього ярусу зображений сюжет «Ісус Христос у домовині», обрамлений пагонами листя аканта та чотирма трилисниками. Шухлядка прикрашена накладною пластиною декорованою рослинним орнаментом з накладною голівкою янгола.

На лицевому боці верхнього ярусу в накладному овальному медальйоні, обрамленому з боків листям аканта, зображення «Тайної вечері». На шухлядці в накладному овальному медальйоні, обрамленого намистинами та чотирма трилісниками – сцена «Покладання у гроб Ісуса Христа». Верхній ярус закінчується чотиригранним куполом з плоским верхом, орнаментованим закрутками листя аканта та чотирма повновидими голівками янголів. По краю купола пролягає гладенький плаский рант. Купол завершує відновлена з безбарвної напівпрозорої пластмаси кругла башточка з цибулеподібною банею, над якою здійснюється мандорла «Вознесіння Христове» – ажурний овальний медальйон з зображенням у саяві Спасителя на хмарах, який держить в правій руці пальмову гілку, а в лівій – корогву.

Задні та ліві бокові стінки, а також нижня шухлядка прикрашені однотипним рослинним орнаментом, який складається з пишного листя аканта та переплечених ламаних стрічок, доповнений намистинами та чотирипелюстковою квіткою в центрі.

Піддон опуклий, з плоским рантом, оздоблений в'юнким листям аканта та чотирма голівками янголів. По периметру верхнього краю вигравіруваний вкладний напис церковнослов'янським шрифтом: «Сия

гробниця сооруженна коштом козака Сечы Запорожской куреня Конелевского Романа Шекери да сина его Василя Куксы 1762» (в написі «Конелевского» літера „В” схожа на літеру „Б”). До піддона прикріплені пластинчасті вигнуті ніжки з прорізами, які розширюючись круто закручуються на кінцях.

Виріб не позначений клеймом майстра. В XVIII ст. таврованих речей було мало, так як ще не було законодавчої системи контролю над виробами з дорогоцінного металу. Майстри, які переважно виконували речі на замовлення, рідко ставили свої клейма⁷.

Дарохранительниця виконана невідомим, ймовірно, місцевим майстром в стилі українського бароко XVIII ст. Для цього періоду в культовому золотарстві характерно наслідування архітектурних форм: дарохранительниці нерідко створювали у вигляді дзвіниць з пишним орнаментальним оздобленням, в якому панує акант, доповнений сюжетними композиціями та народними мотивами⁸.

Незважаючи на відсутність верхньої авторської деталі, гробниця має вишуканий вигляд, легкі, витримані в пропорціях форми та елементи декору. Прикрашена стриманим без надмірної пишноти орнаментом, який притаманний українському бароко та усталеними євангельськими сюжетами.

Подібний тип дарохранительниць у вигляді дзвіниць, які мали однотипні конструктивні елементи, був розповсюджений серед церковних виробів того часу. Наприклад, дарохранительниці 1743 р. І. Равича⁹, 1756 р. С. Симиграновського¹⁰, та інших відомих і невідомих золотарів, вироби яких зберігаються в різних музейних колекціях¹¹. Всі вони мають однакову схему будови виробів, різниця лише в оздобленні деталей (так, типової форми бордюри мають різне декорування).

Серед козаків був поширений звичай робити різні вклади у церкви для їхньої матеріальної підтримки і одночасно для спасіння своєї душі. Нерідко вкладники залишали написи коштом кого виготовлена річ і з якої нагоди вносяться до храму.

Дарохранительниця – зразок вкладу рядових козаків. На виробу різні прізвища батька і сина. Це пояснюється тим, що на Січі козаки отримували прізвиська за зовнішніми ознаками людини, її характеру та діяльності. Роман Шекера та Василь Кукса – рядові козаки, про яких можуть бути лише скупі відомості або зовсім нічого. Зробимо спробу щось дізнатися про наших козацьких вкладників.

Прізвище Шекера походить від діалектного слова «шекеряти» – шепелявити. Можливо, Роман Шекера мав якусь ваду мови і за це отримав своє прізвисько. Такі козацькі прізвища засвідчені в «Реєстрі Війська Запорозького Низового Нової Січі 1756 року». Його мають декілька козаків у різних куренях: Васютинського, Конелівського, Пластунівського, Тимошівського, Шкуринського¹².

Прізвище Кукса походить від слова «кукса», яке в різних діалектах мало декілька значень: кулак, удар кулаком, людина без пальців на руці, похмурий, хмуритися, плакати. В одному випадку це означало

сильну, міцну людину, в другому – каліку, а в третьому – похмуру людину¹³. Можна тільки здогадуватися за якою ознакою наш Василь отримав прізвисько. Вони були досить поширені, їх знаходимо в переліку козаків Дерев'янківського, Іванівського, Іракліївського, Кирилівського, Переяславського, Поповічівського куренях в „Реєстрі Війська Запорозького 1756 року”¹⁴. Але Василя з таким прізвищем в «Реєстрі» не зазначене.

Довідки про Романа Шекеру поки що знайти не вдалося. Невідомо де мешкав, яке було його господарство. (Це потребує додаткових досліджень.) Знаємо лише з напису, що він козак Конелівського куреня Запорозької січі. Але в „Реєстрі Війська Запорозького 1756 года ” у списку козаків Конелівського куреня Роман Шекера не значиться. Є, правда, прізвище Шекеря, але з другим ім'ям – Іван¹⁵. Можливо, Роман вступив до цього куреня пізніше за складання Реєстру або був нереєстровим козаком. Конелівський курінь був одним із 38 запорозьких куренів. Напочатку 60-х рр. XVIII ст. він підпорядковувався Новій Січі, яка відома як Підпільненська, Покровська, Краснокутівська (1734 – 1775)¹⁶. Назву він отримав від села Конели (нині – Жашківській район Черкаської області), звідкіль були вихідці цього куреня, який вперше згадується за 1683 р. Є інші назви – Конельський, Кунілівський¹⁷.

Трохи більше інформаційного матеріалу знайшлося по Василю Куксі. Це ім'я згадується у діловому документі «Поіменні відомості про жителів задніпрських поселень Миргородського полку за матеріалами Жовтневої ревізії 1752 р.»¹⁸ у розділі «Сотні Архангелогородської села Петров Острів», під заголовком «Козаки подпоможники к дачам подлежащие крайненищетные бездворные одинокие з удовами»¹⁹. У Відомостях Василь Кукса записаний як козак Архангелогородської сотні, який мешкав в с. Петров Острів (нині с. Петроострів Новомиргородського району Кіровоградської області) і відносився до козацької бідноти – «крайненищетним», який не мав двора та коней, мав лише одну хату та сім'ю і було дозволено щось брати з казенних утідь (дачам подлежащие)²⁰. Мабуть не був козаком Запорозької Січі, так як на дарохранительниці слово „козак” пишеться в однині і відноситься до Романа Шекери.

Архангелогородська сотня була створена і увійшла до Миргородського полку у 1742 р., і в 1750-х – початку 1760-х рр. входила до складу поселень Нової Сербії. За Архангелогородською сотнею були закріплені три слобідських поселення: села Петрів Острів (1742 р.), Новий Миргород (1740 р.) і сільце Вільховата²¹.

Село Петров Острів (нині село Петроострів в Новомиргородському районі Кіровоградської області) засноване у 1742 р. як поселенська слобода одночасно з містечком Архангельськ – сотенним центром Архангелогородської сотні) (сучасне м. Новоархангельськ – районний центр Кіровоградської області)²².

Миргородський полк створений у 1625 р. як приватний підрозділ для захисту маєтків Вишневецьких на Лівобережжі. Після Зборівської угоди 1649 р. увійшов до Війська Запорозького як військова адміністративно-територіальна одиниця з полковим містом Миргородом

у складі 15 – 16 сотень. До нього у 1742 р. приєднали Архангелогородську сотню, а трохи пізніше Крилівську (1744 р.) та Цибулівську (1748 р.). За указом Катерини II від 16 вересня 1781 р. Миргородський полк був ліквідований, а територія полку увійшла до Київського намісництва²³.

Поселення Миргородського полку розташовувалися на території Нової Сербії, для якої були відведені землі запорожців на так званих задніпрських місцях або Наддніпрянщина, які входили до складу Гетьманщини (1648 – 1796) і адміністративно належали до її правобережної частини. На цих землях за указом імператриці Єлизавети Петрівни 24 грудня 1751 р. по правому березі Дніпра була створена Нова Сербія як адміністративно-територіальна одиниця Російської імперії. Це іноземні військово-землеробські колонії, куди на протязі 1751 – 1764 рр. були переселені вихідці із Сербії та інших балканських народів православного віросповідання. Ця територія майже повністю знаходиться у Кіровоградській області²⁴. Нова Сербія скасована указом Катерини II 22 березня 1764 р., а її території під назвою Єлисаветинської провінції ввійшли до складу утвореної Новоросійської губернії (указ від 13.04.1764 р.)²⁵. Разом цим указом був скасований інститут гетьмана, а через рік Гетьманщину реформовано в Малоросійську губернію²⁶.

Досить цікаво, у дарчому напису дарохранительниці позначений рік вкладу – 1762, тобто вона була внесена за два роки до скасування Гетьманства та за 13 років до знищення Запорозької Січі. Невідомо яких статків був Роман Шекера, але разом з „крайненіщетним” сином Василем Куксою зміг замовити і внести до церкви дорогу опатну річ.

В яку ж церкву могла бути внесена дарохранительниця? Через те що відсутні довідки про її надходження до музею, і виходячи із вище викладеного можна зробити деякі припущення. Так як Роман Шекера був січовим козаком Конелівського куреня, то можна припустити, що це могла бути січова Покровська церква або конелівська – святих апостолів Петра і Павла²⁷, а також місцеві церкви, які були у поселеннях Миргородського полку: церква Архангела Михаїла в м.Архангельську, збудованої у 1746 р.²⁸, Преображенська церква в с. Петров Острів²⁹, дві церкви Свято-Миколаївська та Богородицька в Новому Миргороді, де знаходилося духовне правління³⁰.

Дарохранительниця Романа Шекери та його сина Василя Кукси – чудовий зразок золотарського мистецтва культового призначення доби українського бароко. Виріб відзначається високими художніми якостями та технічною досконалістю, вишуканістю форм і оздоблення, є цінною меморіальною пам'яткою середини XVIII ст., яка виконана невідомим талановитим українським майстром. Вона є пам'яткою цього історичного періоду, яка несе в собі інформацію про події того часу. Інформацію від часу свого створення і до сьогодення. В ній залишили свої імена рядові козаки. Через них ми заглянули у той трагічний час коли Україна втрачала свої політичні та економічні права, ставала нерівноправною частиною чужої держави, а її землі роздавали чужинцям.

Примітки:

- ¹ Акт передачі музейних цінностей з Всеукраїнського історичного музею до Київської контори Держбанку СРСР від № 33 від 28 лютого 1934 р. Фонди Музею історичних коштовностей України.
- ² Лисенко Т.О. Данило Михайлович Щербаківський (1877 – 1927). Його життя та доля // Лаврський альманах. Зб. наук. праць Києво-Печерського історико-культурного заповідника. Вип. 3. К., 2001. С. 118.
- ³ Станиціна Г.О. Архівні документи щодо зусиль Всеукраїнської Академії наук (ВУАН) з рятування музейних цінностей, що вилучались для допомоги голодуючим у 1922 р. // Археологія. 2006. № 2. С. 67.
- ⁴ Там само, с. 69; Станиціна Г.О. Архівні документи про повернення церковних цінностей музейного значення в 1923 р. // Археологія. 2008. № 1. С. 60, 61, 62, 66, 70.
- ⁵ Павловський В. Данило Михайлович Щербаківський (1877 – 1927). Його життя та доля // Сучасність. 1978. № 1. С. 38, 39; Лисенко Т.О. Вказ. праця. С. 119; Станиціна Г.О. Архівні документи ...Археологія. 2008. № 1. С. 60, 61, 62, 70.
- ⁶ Закон Божий. Джорданвіль. 1987. С. 612, 656, 665; Святыє Дары. [Електронний ресурс] – Режим доступу: ru.m.wikipedia.org/wiki/святыє_дары; Таинство Причащения или Евхаристия. [Електронний ресурс]. Режим доступу: www.bogoslovi.ru/tainstva3.htm; Дарохранительница. [Електронний ресурс]. Режим доступу: ru.wikipedia.org/wiki/дарохранительница.
- ⁷ Петренко М.З. Українське золотарство XVI – XVIII ст. К., 1970 р. С. 45.
- ⁸ Петренко М.З. Вказ. праця. С. 97, 99, 101.
- ⁹ Музей історичних коштовностей України. К., 2004. С. 210.
- ¹⁰ Там само. С.218; Петренко М.З. Вказ. праця. С. 127.
- ¹¹ Тихонова М.М. Дарохранительниці останньої третини XVIII ст. із колекції Дніпропетровського історичного музею ім. Д. Яворницького – взірці бароко і рококо в металообробці // Музейні читання. Матеріали наукової конференції Музею історичних коштовностей України. К., 2008. С. 137, 138.
- ¹² bookitut.ru/ndoar-jsjk-ta-mnicz-Ukra-ni.58/html Україна – козацька держава. К., 2007. С. 149, 161, 173, 179, 181.
- ¹³ Происхождение фамилии Кукса. [Електронний ресурс] – Режим доступу: www.ufolog.ru/names/order/кукса
- ¹⁴ Україна – козацька держава. К., 2007. С.153, 155, 156, 157, 163, 172, 176.
- ¹⁵ Там само. С.161.
- ¹⁶ Там само. С.51; Довідник з історії України. Т. 2. К., 1995. С. 288.
- ¹⁷ Курінь (Запорозька Січ) – [Електронний ресурс] – Режим доступу: [uk.wikipedia.org/wiki/курінь_\(запорозька_січ\)](http://uk.wikipedia.org/wiki/курінь_(запорозька_січ)).
- ¹⁸ Пивовар А.В. Поселення задніпрських місць до утворення Нової Сербії в документах середини XVIII століття. К., 2003. С. 42.
- ¹⁹ Пивовар А.В. Поселення задніпрських місць до утворення Нової Сербії в документах середини XVIII століття. К., 2003. С. 103.
- ²⁰ Історія міст і сіл УРСР. Кіровоградська область. К., 1972. С. 16; Пивовар А.В. Поселення задніпрських місць до утворення Нової Сербії в документах середини XVIII століття. К., 2003. С. 103.

- ²¹ Пивовар А.В. Поселення задніпрських місць до утворення Нової Сербії в документах середини XVIII століття. К., 2003. С. 104.
- ²² Кузик Б.М., Білошапка В.В. Кіровоградщина: історія та сучасність центру України. Дніпропетровськ, 2005. С. 37, 38; Українська РСР. Адміністративно-територіальний устрій на 1 січня 1987 року. К.: УРЕ, 1987. С. 154; № 581. С. 155, № 678.
- ²³ Миргородський полк. [Електронний ресурс] – Режим доступу: uk.wikipedia.org/wiki/Миргородський_полк.
- ²⁴ Пивовар А.В. Поселення задніпровських місць до утворення Нової Сербії в документах середини XVIII століття. К., 2003. С. 3.
- ²⁵ Нова Сербія. [Електронний ресурс] – Режим доступу: uk.wikipedia.org/wiki/Нова_Сербія.
- ²⁶ Гетьманщина. [Електронний ресурс] – Режим доступу: uk.wikipedia.org/wiki/Гетьманщина.
- ²⁷ Довідник з історії України. Т. 2. К., 1995. С. 288; Конела (село). [Електронний ресурс]. Режим доступу: [uk.wikipedia.org/wiki/конела_\(село\)](http://uk.wikipedia.org/wiki/конела_(село)).
- ²⁸ Пивовар А.В. Поселення... С. 105; Новоархангельськ. [Електронний ресурс]. Режим доступу: uk.wikipedia.org/wiki/новоархангельськ.
- ²⁹ Пивовар А.В. Поселення задніпрських місць до утворення Нової Сербії в документах середини XVIII століття. К., 2003. С. 105; Петроостров. [Електронний ресурс]. uk.wikipedia.org/wiki/петроострів.
- ³⁰ Пивовар А.В. Поселення задніпрських місць до утворення Нової Сербії в документах середини XVIII століття. К., 2003. С. 105; Новомиргород. [Електронний ресурс]. Режим доступу: uk.wikipedia.org/wiki/Новомиргород.

ЄВАНГЕЛІЄ В ОКЛАДІ З ВКЛАДНИМ НАПИСОМ ДО МИХАЙЛІВСЬКОГО ЗОЛОТОВЕРХОГО МОНАСТІРЯ

Зібрання напрестольних Євангеліє¹ в срібних окладах у Музеї історичних коштовностей України налічує більше тридцяти одиниць.

Серед них є Євангеліє (ДМ-1512) в срібному окладі XVII століття з дарчим написом (рис. 1). Саме оздоблення та велика кількість сюжетів на верхній і нижній дошках підкреслює рідкісність даної пам'ятки та виділяє її серед інших робіт XVII століття. Хотілось би нагадати, що напрестольне Євангеліє – найголовніша річ у християнському богослужінні, яка символізує присутність Ісуса Христа. Книга сакральна і має бути в кожній церкві, без неї не проводять жодного таїнства, будь-то хрещення або вінчання. Тексти Євангеліє друкували на найкращому папері, з любов'ю оздоблювали та ретельно зберігали.

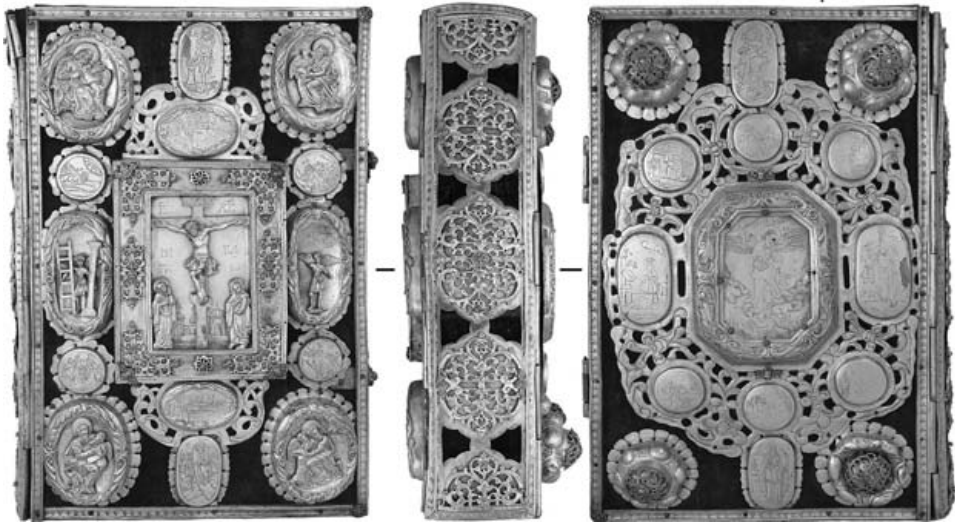


Рис. 1. Євангеліє 1644 р. – ДМ-1512 (верхня, нижня дошки та корінець)

Перші Євангелієські рукописи датуються I століттям. Сучасний текст книги фіксовано у IV ст., а перші спроби оздобити її з'явилися у ранньовізантійський період (V – VIII ст.). Взагалі, серед найдавніших робіт російських та українських золотарів до нашого часу збереглися окремі набірні частини окладів XII ст. та оклади XV ст.

Якщо розглядати зібрання Євангелій МІКУ за хронологією, то саме представлена книга вважається найдавнішою – 1644 року (за датою друку кодексу).

Вага Євангелія в окладі – 8410,0 г; розміри: висота – 420 мм, ширина – 300 мм, товщина – 153 мм.

Срібний оклад закріплено на дерев'яну основу (дошку), обтягнутою коричневим оксамитом. По периметру верхньої та нижньої дошки

розташована вузька рамка з двома маленькими розетками в кутках. Її орнаментовано дрібним рослинним орнаментом.

Поверхня **верхньої** дошки декорована срібними накладними деталями з сюжетами основних подій життя Ісуса Христа, які передували його розп'яттю.

В центрі дошки – прямокутний середник із сценою «Розп'яття Христове з пристоячими», облямований широкою рамкою з ажурними деталями, литими голівками янголів, розміщеними в кутках. Над ним – два овальні медальйони (нижній – облямований прорізним рослинним орнаментом) з гравірованими євангельськими сюжетами: «Тайна вечеря» та «Христос біля стовпа сорому». Під середником аналогічні накладки зі сценами: «Покладення в домовину» та «Вознесіння».

Обабіч середника – овальні медальйони з литими фігурками янголів, ліворуч – янгол тримає сходинок та колону, у янгола праворуч деякі деталі відсутні (руки і знаряддя тортур).

Стосовно самої центральної пластини, то помітно, що вона за стилем, розміром і формою не належить до цього вибору.

На чотирьох овальних наріжниках розташовані литі фігурки євангелістів із символами. Наріжники декоровані плоским пелюстковим прорізним орнаментом. Під верхніми наріжниками – круглі медальйони з гравірованими сценами: ліворуч – «Моління про чашу», праворуч – «Несіння хреста». Ідентичні медальйони над нижніми наріжниками з сюжетами – «Увінчання терновим вінцем» (ліворуч), – «Прибавання до хреста» (праворуч).

Нижню дошку Євангелія прикрашає велика прорізна пласка пластина з рослинним орнаментом, в центрі якої розташовано восьмикутний середник із гравірованим зображенням сюжетної композиції «Чудо Св. Михаїла». Його окантовано рамкою з карбованим візерунком у вигляді стилізованого листя аканту. Рамка декорована (зверху та знизу) – голівками янголів. Навколо восьмикутника розміщено десять медальйонів (шість круглих, чотири – овальних) з гравірованими сценами з життя Св. Варвари та Св. Михаїла.

В кутах нижньої дошки розташовані чотири великі жуки (ніжки) з випуклими прорізними накладками в центрі та пелюстками по краю. Ніжки карбовані шістьома опуклинами.

На загнутому краї нижньої дошки (внизу) вигравірувано: «В СРЕБРЕ: ВСЕХ: 7:ФУ:80:30: ПРО:7: МО:3:»

Корінець складається із рамки з рослинним орнаментом, в середині якої розташована пластина з п'ятьома сегментами (два з них збереглися половинки).

Застібки мають вигляд фігурної пластини з ажурними накладками.

Кодекс надруковано в 1644 році (рис. 2). На шістьох сторінках розміщено дарчий напис: *«Сие Евангелие справил власным коштом своим зазолотившего. Чесный Иеромонах Филарет Плиховский постриженный монастыря Михайловского золототерехой и надал вечными часы за отпущение грехов своих до церкви золототерехой Монастыря Михайловского за игуменства Иеромонаха Феодосия Софоновича».*

Сіє Євангеліє справи власни кошто свои заповѣдано.
 стѣи іеромонаха филаріа пѣхотича посприженіє
 монахирѣ Михайловоу золотовѣрхоу,
 и на даѣ вѣнчанимъ тѣмъ за сповѣдніє грѣхѣ свои
 до цѣлѣи золотовѣрхоу монахирѣ Михайловоу Києвоу.
 За извѣстѣи іеромонаха Феодосіа Софоновича
 извѣстѣи того монахирѣ Михайловоу.

Рис. 2. Вкладний напис на сторінках книги

Згідно з написом Напрестольне Євангеліє належало Золотоверхому Михайлівському монастирю².

З літопису монастиря відомо, що в 1108 році князем Святополком, в святому хрещенні Михайлом, було закладено кам'яний храм на честь св. Архістратига Михайла. Ця церква єдина в Києві мала золоту баню, тому одержала назву «Золотоверхої». Навколо соборного храму з'являлись нові культові споруди і згодом, комплекс забудов став іменуватися Золотоверхим Михайлівським монастирем.

Так, Київський князь Святополк, син Ізяслава і онук Ярослава Мудрого, став фундатором Золотоверхого монастиря, в якому й був похований 1113 року.

Найбільшою святинею Михайлівського монастиря стали мощі святої великомучениці Варвари, привезені сюди дружиною князя Святополка,

яка була дочкою візантійського імператора Олексія I Комніна і носила в хрещенні ім'я Варвара. Із життя християнської святої відомо, що вона народилась в знатній родині у м. Іліюполі (Мала Азія) за часів правління римського імператора Максиміана (305-313 рр.). Її батько – язичник Діоскор оберігав дивної краси доньку від християн в башті з розкішними палатами. Він мав наміри вигідно видати Варвару заміж, але дівчина стала християнкою та відмовилась від світського життя. Після довгих знущань і жорстоких катувань батько стратив доньку, усікновенням голови. Після мученицької кончини у 306 році **Варвара** стала вшановуватися християнами як свята **великомучениця**. Моці святої зберігались у Золотоверхому Михайлівському монастирі до зруйнування головного собору (1937 р.), потім були перенесені до Андріївської церкви, а згодом (1961 р.) у Володимирський собор, де знаходяться до сьогодні³.

Святість діви Варвари засвідчували численні чудесами, які відбувалися біля її гробниці. «Повість о преславних чудесах святої великомучениці Варвари» написав у 1669 році ігумен Золотоверхого монастиря Феодосій Софонович. Він є автором кількох богословських трактатів. Саме він як ігумен згадується в дарчому тексті Євангелія, яке досліджується. Відомостей про ієромонаха Філарета Плиховського (Пилховський), який є дарителем книги нажалі не виявлено.

Феодосій Софонович⁴ народився на поч. XVII ст. в київській міщанській сім'ї, навчався в Києво-Могилянській колегії, якою опікувався київський митрополит Петро Могила. Це були часи, коли в колегії навчалась найталановитіша молодь, серед якої був і Лазар Баранович (майбутній чернігівський архієпископ, поет і педагог), і Феодосій Софонович, який був вже ієромонахом, а з часом став професором теології Києво-Могилянської академії. Упродовж 1653-1655 рр. Софонович виконував обов'язки намісника Братського монастиря та ректора колегії. Ці функції були йому довірені Лазарем Барановичем, на той час вже єпископом. Баранович із Софоновичем товаришували все життя. Обидва зробили свій внесок в український історичний простір як церковні та культурні діячі.

У 1655 році за універсалом Б. Хмельницького та підтримки митрополита Київського, Галицького і всієї Малої Росії Сильвестра Косова Феодосій Софонович був обраний ігуменом Золотоверхого Михайлівського монастиря.⁵ Ставши ігуменом, виявив себе ініціативним і енергійним адміністратором. Вже 1655 році він отримав кошти від Б. Хмельницького на ремонт монастиря, добився розширення монастирських земель. Слід зазначити, що авторитет Михайлівського монастиря значно зріс у часи ігуменства о. Феодосія, який активно заперечував підпорядкування Української Православної Церкви Московському патріархату. Помер Ф. Софонович у 1677 році. За часи ігуменства (1655-1677 рр.) вченого богослова Феодосія Софоновича Михайлівський монастир у XVII століття став центром відродження українського православ'я. Таким чином, хронологічні рамки срібного окладу Євангеліє, що належало монастирю, становлять 1655-1677 рр.



Рис. 3. Нижня дошка Євангелія

Після себе Феодосій Софонович залишив історичні праці, такі як відомий твір «Виклад о церкві святій», «Мучение святой великомучениці Варвари», «Житіє» (житія св. Володимира), «Хроніка з літописців

стародавніх» – одна з перших праць історії України-Русі з найдавніших часів до 1673 року. У 1667 р. Ф. Софонович виступив упорядником нового «Пом'яника» Михайлівського Золотоверхого монастиря, що містить неоціненні відомості про історію українських родів XVII ст.

Як вже було зазначено, християни всього світу здана вшановували святу великомученицю Варвару. На території України образ св. Варвари був один з найпоширеніших, на її честь будували багато храмів. Особливо її шанували в Києві, де зберігались мощі святої. Перед святими мощами молились Великі Князі Київські, гетьмани, сотники, царі, прості люди. Св. Варвара оберігає від раптової і несподіваної смерті, є захисницею всіх дівчат і жінок, до неї моляться за померлих, які з різних причин не причастилися. На нижній дошці музейного окладу (рис. 3) розташовані хрестоподібно овальні медальйони з зображенням Св. Варвари: «Відсічення голови Варвари», «Коронована Варвара з пальмовим листям та хрестом», «Св. Варвара знищує ідолів», «Катування Св. Варвари». Всі медальйони впаяні в фігурну пластину, що складається з прорізного орнаменту у вигляді рослинних пагінців з кільцевим перехватом і трьома пелюстками по центру.

Розташування медальйонів планове з перспективою на основну центральну композицію – середник окладу (рис. 4). Ця пластина (зі зрізаними кутами) має гравіроване зображення архангела Михаїла, який попирає ногами диявола, у правій руці він тримає меч, в лівій – піхви. Зображення окантовано рамкою з карбованим візерунком у вигляді вузького листа аканту (саме не широкий акант був притаманний українській бароковій школі). Зверху та знизу головного зображення розташовані круглі медальйони з сюжетами з чудесами архангела Михаїла. Культ цього небесного заступника був поширеним ще з часів Київської Русі. Він вважався покровителем князів і патроном Києва. На честь архангела Михаїла була названа велика кількість церков по всій Україні. Образ архангела Михаїла знайшов широке поширення у сакральному мистецтві, зокрема в іконописі як невід'ємному атрибуті християнського віровчення. У давньоукраїнському мистецтві найбільшої популярності набула іконографія архангела зі сценами діянь. Вибір сюжетів діянь не був строго регламентований каноном і тому залишався за іконописцем чи замовником.



Рис. 4. Зображення архангела Михаїла

В круглих медальйонах окладу Євангелія представлені сюжети пов'язані з діяннями архангела Михаїла. Над середником розташована сцена «Мироносиці» – головна сцена діянь із складової Нового Заповіту. Михаїл в даному сюжеті представлений як янгол (вісник), а не архістратиг. Відомо, що ім'я його перекладається «хто як Бог», тому зображення янгола уособлює присутність Бога. Ліворуч «Мироносиць» сцена з Нового заповіту (Діяння Святих Апостолів) – «Визволення Петра з темниці». Решта (чотири) медальйонів має сюжети зі Старого заповіту: праворуч у верхній частині – «Навчання Адама»; внизу – «Архангел бореться з Яковом», «Явлення архангела Михаїла Ісусові Навину перед Єрихоном», «Давид і Голіаф». Слід пояснити, що в сцені «Боротьба з Яковим» Михаїла представлено янголом (без символічних атрибутів архангела). Як правило, імена янголів у старозаповітних переказах не фігурують, але ім'я ангела Михаїла згадується в книзі Даниїла кілька разів. Отже, майстри, прикрашаючи культові предмети, зберігали біблійну традицію, в якій архангел Михаїл є головний борець із силами зла.

Повертаючись до аналізу сюжетів і їх виконання на музейному експонаті, можна стверджувати, що срібний оклад виконано в майстернях Києва в 1655–1677 роках, хоча книга має московський друк 1644 року. Але, щоб довести, що оклад виконано українським майстром, звернемось до іконографії, що була характерною для творів образотворчого мистецтва України XVII століття, яке розвивалось під впливом художніх здобутків західноєвропейського мистецтва доби бароко⁶. Зокрема це виразилось в динамічному характері декору.

Вплив барокового надбання та поєднання з ренесансними елементами прочитуються в орнаментальному оформленні окладу Євангелія з музейного зібрання. Так, прорізна пластина, декор на жуковинах, квіточки на розетках, листочки на медальйонах орнаментовані ренесансними гравірованими штрихами та переплетені з бароковими рослинними елементами, деякі частини прикрашені вишуканим нешироким листом аканту.

Ще однією рисою українського бароко є звертання творців до народного образотворчого мистецтва, зокрема до демонстрації образів святих. Зразком такого образу може бути зображення святої Варвари на музейному окладі. Можна сказати, що на нас дивиться типова українка – повновида, з відвертим поглядом. Помітно, що майстер намагався відійти від традиційного візантійського зображення, зосереджувався на природній красі⁷. Теж саме можна сказати про зовнішність св. Михаїла, гравіроване зображення якого виділяється від решти сюжетів виразністю та якістю. Рішуча постать святого демонструє внутрішню силу, але обличчя його спокійне, крила розправлені, права рука має широкий захват і міцно тримає меч. Творці XVII століття намагалися не тільки зображувати реалістично святих, а й «одягати» їх у сучасний одяг⁸. Зазначений час – це період, коли митці українського костюму, збагаченого візантійськими рисами, насичали його ренесансними лініями, елементами європейського бароко та народними мотивами.

Саме одяг може розповісти про стиль, моду, вплив на нього народних течій та продемонструвати запозичення елементів вбрання інших народів.

Так, архангел Михаїл (на нижній дошці окладу) одягнутий на візантійський манер – у коротку туніку з оздобами та довгий хітон. Привертає увагу одяг на св. Варвари (рис. 5). На ній – довге плаття, поверх – каптан із довгими широкими рукавами, на талії – пасок, низ подолу облямовано широкою стрічкою з орнаментом. У XVII столітті різноманітний верхній одяг як жупан, каптан, кунтуш були складовою частиною гардеробу українських шляхетних жінок. В іконографії та живопису одяг відзначався надзвичайною декоративністю та насиченістю орнаменту, але відтворити святкову яскравість костюму не можна було у гравірованому малюнку на металі⁹. На гравірованому зображенні, використовуючи технічні прийоми,



Рис. 5. Зображення Св. Варвари

можна лише відобразити графічний візерунок, фактуру тканини та модель (фасон) плаття. Незважаючи на складність технічного процесу гравірування ювеліри з майстерністю «одягали» святих у дорогий світський одяг XVII століття¹⁰.

В пошуках аналогічних культових предметів, в колекції МІКУ привертає увагу оклад Євангелія 1657 року (за датою друку) ДМ-4367 (рис. 6), середник і ажурна пластина якого ідентичні за почерком виконання до досліджуемого окладу. Тому можна припустити, що декор та гравіровані сюжети обох окладів були виконані за ескізами, які використовувались повторно (рис. 7). Ймовірно, це срібні витвори належать до однієї київської майстерні.

Музейна річ, як живий організм, має свій шлях і долю. Відомо, що національні скарби, особливо предмети релігійного значення, зазнали масштабних втрат. Від 23 лютого 1922 року та постанови від 8 березня, на підставі Декрету ВЦВК «О порядке изъятия церковных ценностей, находящихся в пользовании групп верующих» з церков та синагог були вилучені предмети з дорогоцінного металу. Таким чином, «комитет по изъятию» передав Євангеліє 1644 року, яке належало Михайлівському Золотоверхому монастирю в Київський музей старожитностей і мистецтв (з 1924 року Всеукраїнський історичний музей ім. Т.Г. Шевченко) за інвентарним № 4964¹¹.



Рис. 6. Євангелія ДМ-4367 – верхня дошка



Рис. 7. Аналогічні пластини з окладів ДМ-1512 та ДМ-4367

Так, культова книга стала музейною одиницею. 20-ті роки XX століття роки, це той час, коли впроваджувалась політика нищення музейної галузі, експонати передавались з одної установи до іншої. В 1933 році Народний Комісаріат Просвіти України видав директиву про передачу музейних цінностей з дорогоцінних металів на зберігання Держбанку. Так, Євангеліє (інвер. № 4964) в 1934 році опинилось в Київській конторі Держбанку, в 1941р. – у Держсховищі СРСР у Москві. У 1946 році цінності, які вицілили, повернули до Всеукраїнського історичного музею ім. Т.Г. Шевченко, в 1964 році частина експонатів була передана до новоствореного Музею історичних коштовностей України¹². Ці рідкісні, унікальні та цінні речі прикрашають експозицію МІКУ або зберігаються у відділі фондів. Сподіваємось, що з часом найдавніші оклади Євангелія XVII століття будуть демонструватися серед робіт українських золотарів в експозиції Музею історичних коштовностей України.

Примітки:

¹ ЦДІАУ. Ф. 169. Оп. 5. Спр. 3 (1784 р.) – Євангеліє № 5.

² Брокгауз Ф.А., Эфрон И.А. Энциклопедический словарь (86 т.) // Златоверхий Михайловский монастырь. Т. XII-А. СПб., 1890. С. 601. Повесть о преславных чюдах святои великомученици Варвари // Феодосій Софонович. Хроніка з літописців стародавніх. К., 1992. С. 260-264.

³ Рудюк Д., Клос В. Михайлівський Золотоверхий монастир. К., 2013. С. 339-342.

- ⁴ Києво-Могилянська академія в іменах, XVII – XVIII ст.: Енцикл. Вид / Упоряд З.І. Хижняк; За ред. В.С. Брюховецького. К., 2001. С. 506-507.
- ⁵ В пам'ять 800-ліття Києво-Михайловського Златоверхого монастиря. 11 июля 1108 г. – 11 июля 1908 г. / цензор А. Глаголев. Киев., 1909.
- ⁶ Жовтовський П.М. Художнє життя на Україні в XVII – XVIII ст. К., 1983. С. 11-12.
- ⁷ Там само.
- ⁸ Степовик Д.В. Українська графіка XVI – XVIII століть. К., 1982. С. 112.
- ⁹ Ніколаєва Т.О. Український костюм: надія на ренесанс. К., 2005. С. 141.
- ¹⁰ Откович В.П. Народна течія в українському живопису XVII – XVIII ст. К., 1990. С. 23, 56, 67, 79.
- ¹¹ АДХ НХМУ. Оп. 1. Од. зб. 20. Спр. 1-206. Інвентарна книга обліку експонатів. Київський музей старожитностей і мистецтв. З 1914 по 1924 рр. 688 арк. (арк. 440).
- ¹² Старченко О.В. З історії музею та його колекції // Музей історичних коштовностей України. К., 2004. С. 10-13.

СРІБНІ СКРИНЬКИ ДЛЯ ПАХОЩІВ «БСАМІМ» ТА ЇХ МІСЦЕ У СУБОТНЬОМУ ОБРЯДІ

Єврейське мистецтво, історія якого налічує багато століть, відкриває чудову можливість поринути у світ виключно єврейських ідеалів, обрядів, традицій, і разом з тим зазирнути в культури та течії різних часів та різних країн, на теренах яких мешкали іудеї¹.

Одним з основоположних заповітів, які єврейський народ отримав від Всевишнього на горі Синай, є заповіт берегти Суботу. З давніх часів в іудейській традиції існує ретельно розроблений ритуал святкування Суботи, який став важливою частиною життєвого укладу євреїв, їх духовного та матеріального побуту.

До Суботи у іудеїв особливе ставлення. В літургії вона іменується «нареченою» – як втілення чистоти і краси, «царицею» – як символ величі.

Шабат (з івриту – «субота») – це виконання однієї з десяти заповідей, щотижнєве свято, витоки якого йдуть з Тори. Тора вказує на дві причини встановлення Суботи: по-перше, це пам'ять про створення світу, коли Бог шість днів творив, а на сьомий відпочивав: «І поблагословив Бог день сьомий, і його освятив, бо в нім відпочив Він від усієї праці Своєї, яку, чинячи Бог був створив» (Буття, 2:3). По-друге, це нагадування про вихід з Єгипту, де євреї знаходились у положенні рабів і з власної волі не могли ні працювати, ні відпочивати: «Пам'ятай день суботній, щоб святити його! Шість день працею і роби всю працю свою, а день сьомий – субота для Господа, Бога твого: не роби жодної праці ти й син твій, та дочка твоя, раб твій та невольниця твоя, і худоба твоя, і прихोцько твій, що в брамах твоїх. Бо шість день творив Господь небо та землю, море та все, що в них, а дня сьомого спочив, тому поблагословив Господь день суботній і освятив його» – сказано в П'ятикнижжі (Вихід, 20:8-11)². Свято Суботи для іудеїв ще з біблійних часів стало не просто днем відпочинку, звільненням від повсякденних турбот, а й священним днем для всього народу. Дотримання Суботи – одна з визначальних основ єврейської традиції. На думку багатьох дослідників, саме дотримання Суботи дозволило єврейському народу зберегти свою етнічну ідентичність і не асимілювати перебуваючи у галуті (у вигнанні; за межами Святої землі).

Зустрічають свято Суботи в п'ятницю ввечері. Вечірнє богослужіння називають «кабалат шабат» – «зустріч суботи». Повернувшись із синагоги додому (або помолившись вдома), сім'я збирається за суботнім столом. Запалюють свічки, співають традиційний гімн «Шалом алейхем» (з івриту «мир усім»), глава сім'ї благословляє дітей та вимовляє благословення над вином «Кідוש». Далі розпочинається трапеза за особливим ритуалом. Наступний день починається з суботньої молитви – найбільш урочистої з усіх богослужінь тижня. Головним заняттям в Суботу є вивчення Тори, релігійних книг, творів з єврейської філософії та історії.

Завершує Суботу спеціальна молитва – хавдала. «Хавдала» в перекладі з івриту означає «відокремлення» або «розділення». Саме таке значення несе коротка, але красива за своїми обрядами і символізмом служба закінчення Суботи. Хавдала відокремлює Шабат від інших днів, відокремлює святе від повсякденного. За давньою традицією Хавдала починається в той момент, коли вечоріє і на небі з'являються хоча б три зірки. З настанням темноти запалюється свічка Хавдали. Ця свічка особлива, плетена і має декілька гнотів. Її полум'я нагадує про те, що саме в перший день тижня, який починається в цей момент, Бог створив світло. Разом з тим була створена тьма. Після того як свічка запалена, піднімається бокал кідуша, читається вірш з книги пророка Ісайї та промовляється молитва благословення виноградного плоду. Келих навмисно переповнюється, адже повний келих – це символ радості. Так, в знак надзвичайної радості вино проливається через край на блюдо під келихом. Виноградний плід нагадує про минуле, про те, як в давнину в Храмі приносили в жертву Богу. Серед присутніх передають скриньку з пахощами. Аромат спецій та трав також нагадує про Храм. Адже, саме в середині, в святій обителі стояв вівтар куріння, на якому спалювались ароматні трави. Дим від куріння піднімався догори, символізуючи молитви Ізраїлю, направленні до Всевишнього. Піднімається бокал і промовляється молитва розділення: «Благословенний Ти, Господь наш Бог, владику всесвіту, розділяючий між святим і буденним, між світлом і темрявою, між сьомим днем і шістьма днями творіння. Благословенний, Ти Господь, розділяючий між святим і буденним». Після молитви, келих випивається, полум'я свічки гаситься у пролитому вині. Таким чином, церемонія Хавдала завершується³.

Важливість і значущість Суботи для єврейського народу відображається і в особливому ставленні до атрибутів цього свята. В родинях століттями культивувалась традиція мати спеціальні свічник, келих для вина та скриньку для пахощів. Нерідко ці атрибути виготовляли з дорогоцінного металу, оздоблювали сканню, карбуванням, гравірованими пейзажами.

Різноманіттям форм та композиційних рішень вирізняються суто єврейські культові предмети – скриньки для пахощів «бсамім» (з івриту – «пахощі»).

Колекція срібних скриньок для пахощів зберігається та експонується в Музеї історичних коштовностей України⁴. Ці витвори ювелірного мистецтва другої половини XVIII – початку XX століть належали єврейським родинам, які мешкали на теренах сучасної України. Скриньки іудеї замовляли в ювелірних майстернях Варшави, Вроцлава, Відня, Москви, Петербурга, Житомира, Львова, Єрусалима та інших міст і містечок на території Речі Посполитої, Австро-Угорщини, Російської імперії.

Непересічним зразком єврейського церемоніального мистецтва є бсамім у вигляді скульптурного зображення баранчика під кушем (інв. № ДМ-7300; рис. 1), який до МІКУ був переданий з фондів Всеукраїнського музею ім. Менделєєва Мойхер Сфоріма в Одесі.



Рис. 1. Скринька для пахоців «бсамім» (інв. № ДМ-7300). XIX ст., Російська імперія

Срібний бсамім, очевидно, був виготовлений російським майстром в середині XIX століття, про що свідчить державне клеймо проби металу з числом «84» у прямокутному щитку. Різноманіття технічних прийомів застосовував майстер при його виготовленні: кування, карбування, гравірування, різьблення, лиття, золочення, огранка. Ємністю для пахоців слугує тулуб тварини зі з'ємною головою. Всі елементи детально пророблені, особливо шерсть та тулубі баранчика, роги, прожилки на листочках. Баранчик та куц зафіксовані на рухомій підставці з пластинчастими колесами. Стилізований куц утворений сімома гілочками з листям. На вершинах гілочок –

стилізовані квіти, серцевинки яких утворені ограненими вставками скла, та птахи. Квіти зафіксовані на рухомих спіральках, які створюють враження динаміки, що нагадує коливання квітів від подиху вітру.

Оригінальна композиційна побудова пам'ятки покликана нагадувати про один з важливих в єврейській традиції сюжетів Тори – «Акедат Іцхак» (Жертвопринесення Іцхака)⁵.

Вишуканістю та стриманістю декору вирізняються скані бсамім роботи московських ювелірів Василя Попова, Олександра Головіна, Михайла Андреева, Андрія Вільгельма Векмана. Здебільшого вони мають вигляд ажурних мініатюрних кубків та скриньок.

Яскравим прикладом славнозвісної російської скані другої половини XIX століття є бсамім (інв. № ДМ-7364; рис. 2) роботи відомого московського срібних справ майстра Олександра Головіна. Скринька має вигляд мініатюрного кубка з кришкою. Основа кубка напівсферична, двоступінчата. Нижній ярус утворений хвилеподібною сканною стрічкою з гладеньким бортом, верхній – краплеподібними елементами, які в поєднанні створюють ажурну багатопелюсткову квітку. Ніжка кубка – циліндрична, пустотіла, скань викладена сітчастим візерунком. Чаша кубка, яка слугує емністю для пахощів, декорована розлогими витими пагонами з листям в оточенні хвилеподібного канту, який виокремлює центральну композицію, додає їй виразності та завершеності. Дно чаші складене з каплеподібних елементів. Кришка кубка – напівсферична ажурна багатопелюсткова квітка увінчана кулькою та прапором – флюгером, обрамлена бортиком⁶.



Рис. 2. Скринька для пахощів «бсамім» (інв. № ДМ-7364). 1879 р., Москва, Російська імперія, майстер – О. Головін

Не менш майстерно та довершено був виконаний бсамім у вигляді ажурної сканної скриньки ювеліром Василем Поповим (інв. № ДМ-7370; рис. 3). Скринька утворена чотирма випуклими пластинами – сторонами, які декоровані візерунком у вигляді сканого розлогого пагона з заокругленим широким листям, внутрішній простір якого заповнений філігранними завитками. Центральна композиція кожної зі сторін окантована стрічкою сканної плетінки. Дно скриньки декороване густим рослинним сканим візерунком. По чотирьох кутах дна розташовані ніжки – кульки, які утворені сканими каплеподібними елементами з завитками в центрі кожного. На вершинах кульок – срібні намистини. Кришка скриньки складена з чотирьох сканих трапецієподібних пластин, кожна з яких оздоблена ажурними візерунками з зображення витих пагонів. По периметру кришка окантована дещо опущеною до низу стрічкою – плетінкою. По кутах та в центрі скринька декорована сканими розетками. До кришки прикріплена золочена накладка, на якій вигравіруваний напис: «Дарунок Матетьяхо Кваша для пахощів».



Рис. 3. Скринька для пахощів «бсамім» (інв. № ДМ-7370). 1857 р., Москва, Російська імперія, майстер – В. Попов

Скані скриньки для пахощів у другій половині XIX століття мали широку популярність та користувалися попитом, про що свідчить досить велика кількість бсамім роботи російських майстрів в колекції МІКУ та інших музейних зібраннях.

Наприкінці XIX – на початку XX століть у Східній Європі, зокрема на польських землях, найбільш поширеною формою бсамім були скриньки для пахощів у вигляді вежі. В колекції МІКУ представлені роботи варшавських майстрів Мошека Харалапа та Абрахама Рейнера.

В майстерні Мошека Харалапа був виготовлений срібний бсамім у формі вежі з високим шпилем увінчаним кулькою, дверцятами, чотирма дзвониками, на круглій основі та ніжках у вигляді виноградної лози і гронами (інв. № ДМ-2059; рис. 4)⁷.

Окремої уваги заслуговує збірка скриньок для пахощів, які були виготовлені в другій половині XIX століття житомирським майстром з авторським клеймом «ЗГП»⁸. Ці витвори ювелірного мистецтва вирізняються з поміж інших оригінальністю композиційної побудови та е яскравим відображенням взаємопроникнення єврейського та українського народних мистецтв.



Рис. 4. Скринька для пахощів «бсамім» (інв. № ДМ-2059). Кін. XIX – поч. XXст., Варшава



Рис. 5. Скринька для пахощів «бсамім» (інв. № ДМ-2248). 1867 р., Житомир

Скульптурне відображення поширеного в українському декоративно-ужитковому мистецтві мотиву, який прийнято називати «вазон», втілений в роботі майстра з ініціалами «ЗГП» 1867 року. Бсамім (інв. № ДМ-2248; рис. 5) срібний, золочений, у вигляді гілки хмелю, яка встановлена у вишукану вазу з двома високими ручками по боках, на

ступінчатій круглій основі. Гілочка вкрита витончено зігнутим листям. Вгорі та внизу, між листям, підвішені золочені шишечки хмелю. На верхньому листочку – золочена фігурка пташки з розпростертими крилами, на верхівці – золочена квітка.

Рослинні мотиви притаманні і для робіт одеських майстрів. Зокрема, в 1861 році майстер срібних справ Георгій Цитрин створив срібний бсамім у вигляді стилізованого плоду шипшини на витому стеблі з листям та високій ступінчатій основі (інв. № ДМ-7389; рис. 6)⁹. Поверхня основи декорована карбованою багатопелюстковою розеткою, під нею широкий гладенький пояс, наступний пояс оздоблений широкою карбованою смужкою акантового листа, профілюючий край основи у вигляді чотирьох серцеподібних пелюсток. Скринька у формі плоду шипшини прокарбована віялоподібними смугами, вздовж яких розміщено отвори. Нижня частина скриньки пророблена каннелюрами – гладенькими і карбованими.



Рис. 6. Скринька для пахощів «бсамім» (інв. № ДМ-7389). 1861 р., Одеса



Рис. 7. Скринька для пахощів «бсамім» (інв. № ДМ-7374). Поч. XX ст., Єрусалим, майстерня «Бецалель»

Стриманістю форми і водночас насиченим декором вирізняється скринька створена у майстерні «Бецалель» в Єрусалимі в першій чверті XX століття (інв. № ДМ-7374; рис 7)¹⁰. Бсамім має вигляд вежі. Основа кругла, з профільованим краєм. Кришка з'ємна, висока, утворена трьома

ярусами сканих пелюсток. Ємність для пахоців – циліндрична, утворена ажурними пелюстками накладеними на золочену підкладку. Нижній край декорований сканими розетками, в центрі яких кульки зерні. Такою ж стрічкою з розеток оздоблений край основи. Кришка скриньки завершується флюгером. На прапорі та основі розміщено написи івритом: «Сіон», «Бецалель», «Єрусалим».

Срібні скриньки для пахоців «бсамім» з колекції МІКУ представляють синтез єврейської традиції та професійності майстрів-ювелірів, відображають стильові особливості та напрямки у розвитку декоративно-прикладного мистецтва у другій половині XVIII – початку XX століть. Зібрання бсамім в поєднанні з колекціями корон та щитів до сувою Тори, римонім, свічників, кідушних келихів дає багатогранне уявлення про єврейську художню культуру на теренах України як про явище яскраве і самотутнє, значення якого виходить за рамки національної культури.

Примітки:

- ¹ Корн І. Іудаїзм в мистецтві. М., 1996. С. 7.
- ² Святе письмо Старого та Нового Завіту. Українське Біблійне Товариство. 1992.
- ³ Краткая еврейская энциклопедия. Т. 9, кол. 486-489. Иерусалим, 1994.
- ⁴ Романовська Т.Ю. Бсаміми у зібранні Музею історичних коштовностей України // Музейні читання. Тези доповідей наукової конференції 1994 р. К., 1996. С. 19-22.
- ⁵ Романовская Т.Е., Савченко Т.М. Библиейский сюжет акедат Ицхак в декоративном пространстве памятников еврейского церемониального искусства из коллекции МИДУ // Музейні читання. К., 2010. С. 214-226.
- ⁶ Thora und Krone. Wien. 1993. № 68. S. 182; Tresors d'Ukraine. Luxembourg, 1997. № 177, p. 182; Золота скарбниця України. Київ, 1999; Treasures of the Torah. Milan, 2000. № 89, p. 95; Музей історичних коштовностей України. Київ, 2004.
- ⁷ Thora und Krone. Wien. 1993; Tresors d'Ukraine. Luxembourg, 1997. №188, p. 184; Treasures of the Torah. Milan, 2000.
- ⁸ Романовская Т. «Иерусалим Волыни» и церемониальное еврейское серебро XIX столетия // Єврейська історія та культура в Україні. Матеріали конференції 1996 р. К., 1997. С. 194-196.
- ⁹ Романовская Т.Е. Серебряная иудаика Одессы второй половины XIX – начала XX столетий // Ювелирное искусство и материальная культура. Тезисы докладов XIII коллоквиума. С-Пб., 2004. С. 73-78.
- ¹⁰ Judaika. Jewish Hidden Treasures. Exhibition 2.07. 1.09. 1991. The Waino Aaltonen Museum. Turku, Suomi, Finland. № 40, p. 46; Thora und Krone. Wien. 1993. № 29. S. 122-123.

ПАРАДНИЙ НАБІР АВСТРІЙСЬКОГО ПОСУДУ З КОЛЕКЦІЇ МІКУ

В Музеї історичних коштовностей України зберігається чимало предметів австрійського срібла. В основному це вироби XIX ст., але є і предмети досить ранні – потир та кухоль XVII ст.

Найбільш оригінальним витвором є набір срібного, позолоченого парадного посуду, що складається з чотирьох предметів: таці (ДМ-1688; 380×377 мм; висота – 43 мм) (рис. 1), цукорниці (ДМ-1687, висота – 235 мм; ширина з ручками – 135 мм; корпус – 90×83 мм; дно – 92×82 мм) (рис. 2).

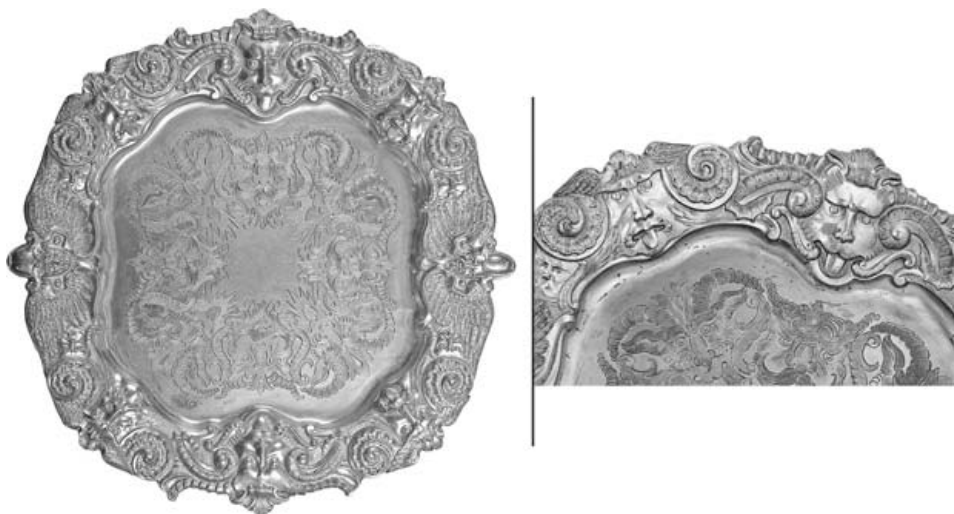


Рис. 1. Таця та деталь на ній



Рис. 2. Цукорниця та деталь на ній

та двох глечиків: висотою 272 мм (ДМ-1685) (рис. 3) і 235 мм (ДМ-1686) (рис. 4). Він був опублікований в двох музейних альбомах – «Золота скарбниця України» (1999 р.) та «Музей історичних коштовностей України» (2004 р.), у супроводі коротких анотацій і датований 1858 р.¹ Клейма є тільки на таці: австрійське державне клеймо з шифром віденської пробірної установи та датою 1852. Клеймо трохи збите, погано читається. В процесі ретельного оптико-механічного дослідження вдалося визначити, що датою на клеймі є 1852 р. (а не 1858 р., як це було вказано в попередніх публікаціях). Такі клейма ставили протягом 1814-1866 р.² Присутні також два французьких клейма для імпорتنних виробів періоду 1864-1893 рр. Клеймо майстра, на жаль, відсутнє.



Рис. 3. Глечик ДМ-1685 та деталі на ньому



Рис. 4. Глечик ДМ-1686

Ці предмети входили до колекції Б. І. та В. Н. Ханенків. П'ятирічне перебування Богдана Івановича у Варшаві, де з 1876 р. він знаходився на службі у якості члена Варшавського окружного суду, сприяло поповненню ним колекцій не тільки живопису, але й скульптури, художнього металу тощо. Відвідуючи відомі аукціони й антикварні магазини європейських столиць, Б. Ханенко неодмінно повертався з цікавими речами. Скоріш за все він придбав набір під час однієї з таких поїздок³. До 1934 р. набір знаходився в Музеї мистецтв (тепер Національний музей мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків), про що існують записи в старій інвентарній книзі за № 3782-3785. 27 березня 1934 р. за актом № 2 (з грифом «секретно») він разом з іншими речами був переданий на зберігання до Київської обласної контори Держбанку, а

звідти, вірогідно, десь наприкінці червня 1941 р. (з початком Вітчизняної війни) його вивезли до Держсховища СРСР в Москві. Вже звідти (звісно, разом з іншими численними матеріальними цінностями) евакуювали в Уфу. У 1946 р. предмети повернулися в Україну, але вже в Державний республіканський історичний музей, звідки у 1964 р. (тоді музей уже називався Київський державний історичний музей) були передані для зберігання та експонування до МІКУ.

Зберігся й оригінальний дерев'яний футляр (рис. 5), у якому в 1881 р. набір було привезено з-за кордону до Києва, і в якому він здійснив потім, у 1941 р. важку й небезпечну мандрівку з Києва до Москви й далі на Урал, а потім у зворотному напрямку. Футляр є восьмистороннім ящиком розмірами 52×38×16 см, з відкидною кришкою на двох завісах, з накладною ручкою у формі скоби та застібкою. Зовні був обтягнутий червоно-коричневою тонкою шкірою з тисненням: по периметру кожної площини ми бачимо подвійні смушки з овами та ще одну смушку з рослинним орнаментом. В середині футляру зроблені спеціальні гнізда для посуду: в кришці – для таці, а в нижній частині – для трьох об'ємних предметів. Внутрішня поверхня футляру обтягнута темно-зеленим оксамитом, а гнізда для посуду оздоблені по краю золототканою тасьмою. З боків зовні збереглися залишки подорожніх наклеюк. На одній з них частково зберігся напис «... а MONACO d'Italia» (рис. 6-а), який свідчить про те, що між 1852 та 1860-м роками ці речі перебували на території князівства Монако і, імовірно, прикрашали інтер'єр однієї з вілл.



Рис. 5. Футляр для набору

Монако – невелике князівство на березі Середземного моря. З XIV ст. належало генуезькій родині Грімальді, яка прийняла князівський титул у 1641 р. В 1723 р. князівство перейшло до Франції, у 1814 р. повернуто Грімальді, а вже у 1815 р., згідно з Віденським трактатом перейшло під протекторат Сардинії, який був скасований у 1861 р. У 1860-1861 рр. від Монако до Франції відійшли Ніцца, Ментона, Роккабруна⁴.

Крім цього частково збереглися відбитки сургучних печаток, якими запечатали ящик (футляр) у 1934 році. На одному з них досить розбірливо читається напис: «Київ. Контора Гос. Банка». Другий відбиток скоріш за все належав печатці культурно-освітнього відділу Наркомпросу (рис. 6-б).



Рис. 6. Подорожня наклейка та сургучні відбитки печаток на футлярі

В процесі вивчення клейм, присутніх, як уже було відмічено, лише на одному предметі – таці (таке іноді траплялося на вимогу чи за бажанням замовника), можна дійти певних висновків. Перше клеймо – це австрійське державне клеймо з шифром Віденської пробірної установи (літера «А») та датою «1852». (рис. 7-а). Оскільки це клеймо у надалі було забите іншим, то позначення проби срібла в лотах – «12» чи «13» (відповідно у метричній системі – 750 чи 812) не читається⁵.

Як уже було вказано вище між 1852 та 1860-61 рр. цей набір знаходився на території князівства Монако, частина земель якого у 1860-61 рр. відходить до Франції. В силу якихось обставин у власників цього набору виникає потреба його продажу. У 1864 р. Францією були запроваджені договірні регулювання, які встановлювали мінімальні вимоги до перевірки проб та клеймування імпортованих виробів. Регулювання, що стосувалося імпортованих виробів, було поділене на дві категорії. Перша базувалась на тих країнах, з якими Франція уклала комерційні договори або споживацькі контракти. До другої категорії було віднесено країни, які не мали договорів з Францією. Французькі імпортовані клейма були однаковими і для золота, і для срібла, маючи відповідний

мінімальний стандарт проби: для золота – це 750 проба, для срібла – 800-та проба. Оскільки ці клейма базувалися на випробуванні за допомогою пробірного каменю, то вони мали обмежене гарантування.

Вироби, імпортовані з договірної країни, позначали клеймом із зображенням довгоносика овальної контурної форми⁶. (рис. 7-б). Імпортовані вироби з не договірної країни позначали клеймом з літерами «ЕТ», що означало «etranger» – в перекладі з французької «закордонний». (рис. 7-в). Таке клеймо вперше впровадили у 1864 р. у Парижі, згодом поступово його використовували вже всі регіональні пробірні установи⁷.

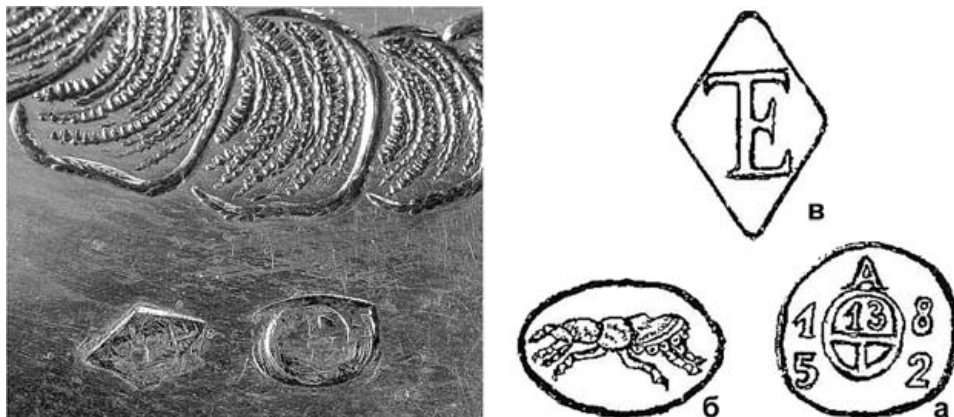


Рис. 7. Клейма на таці: а) австрійське державне клеймо 1852 р.; б) французьке пробірне клеймо для імпортованих виробів із золота та срібла з договірних країн 1864-1893 рр.; в) французьке пробірне клеймо для імпортованих виробів з не договірних країн з 1864 р.

Оскільки Австро-Угорщина належала до договірних країн, австрійське державне пробірне клеймо було перебите (не раніше 1864 р.) на клеймо у вигляді контурного зображення довгоносика в овальній рамці, що ми бачимо на таці. (рис. 7). Теоретично проба срібла виробу мала відповідати мінімальній стандартній 800-й пробі. Як виявилось, це не так, і тому поруч з'являється клеймо у вигляді монограми з двох літер «ЕТ» в ромбоподібній рамці. «ЕТ» є даному випадку попереджувальним клеймом, яке означає, що проба виробу (золотого чи срібного) є нижчою у порівнянні з французькими стандартами проб. Весь цей перебіг подій з появою французьких клейм, які ніби суперечать одне одному, знаходить своє пояснення (та підтвердження) висновками апробації музейних предметів 1988 р.: у глечиків одна проба срібла – 600; у цукорниці у вигляді вазочки – 700, у таці – 500, тобто предмети з одного комплекту зроблені зі срібла різної проби, при цьому значно нижчої ніж французький стандарт.

В орнаментальних мотивах, використаних при створенні цього набору парадного посуду, присутні елементи багатьох європейських стилів – від готики до рококо.

Звертає на себе увагу подібність декору набору посуду, що розглядається, до художніх прийомів, які були притаманні чи не

найбільш видатному представникові стилю рококо у XVIII ст. Полю де Ламері (Paul de Lamerie) (1688-1751). Він народився на території сучасної Голландії в родині французьких гугенотів. В 1689 р. родина переїхала до Лондона. У 1703 р. Поль стає учнем П'єра Плателя, лондонського ювеліра. Дуже скоро ім'я Ламері вже відоме у Лондоні, він стає придворним ювеліром королеви Анни та інших можновладців⁸.

Найбільш велика колекція виробів Поля де Ламері зберігається в Музеї Вікторії та Альберта (Лондон). Серед них – таця, яку майстер виготовив у 1741-1742 рр. (рис. 8). Її за своїм оздобленням та формою дуже нагадує таця з набору. Одним з кращих взірців творчості Поля де Ламері вважається охолоджувач для вина з чудово виконаним гротескними масками на корпусі та в верхній частині ручок, який зараз зберігається в Інституті мистецтв в Міннеаполісі (США)⁹.



Рис. 8. Таця Поля де Ламері (1741-1742 рр.) з Музею Вікторії та Альберта (Лондон)

В середині XIX ст. точилася непримирима боротьба між послідовниками необхідності подальшого розвитку художньої промисловості, які шукали нові технічні засоби, мистецькі напрямки та стилі для масового виробництва, і тими, хто відстоював позиції індивідуального штучного виготовлення предметів розкоші з привнесенням в них рис, притаманних минулим епохам. При таких обставинах у 1851 р. в Лондоні відбулась Перша Всесвітня художньо-промислова виставка. Готуючись до неї, учасники, бажаючи перевершити самих себе, а понад усе – своїх конкурентів, надавали посуду великих розмірів без огляду на витрати для його виготовлення.

Декоративні вази та інші вироби були вкриті масою людських фігур, напівфігур, поставлених в оточенні рослин, переплетених між собою. Якщо і було вільне місце, то його прикрашали фініалом, гербом чи вензелем¹⁰.

Надзвичайно помпезне парадне срібло мало свій ринок збуту. Серед покупців з'являлося все більше багатих промисловців, які бажали виставити своє майно на показ: чи то величезні особняки, карети з фальшивими гербами, чи масивні срібні вироби. Серед останніх – охолоджувачі для вина, підставки для графинів, глечики для кларету і т.п., які зазвичай знаходились на видноті.

Вивчення стилей, прийомів і технологій, притаманних старому мистецтву, лягло в основу творчого кредо майстрів стилю під назвою «історизм». Однією з найбільш плідних тенденцій європейського істориз-

му було звернення до прикладного мистецтва Відродження. Гротески (від слова грот – печера) – це примхливе поєднання переплетених рослинних мотивів, завитків аканту з людськими постатями, напівфігурами, маскаронами, химерами¹¹. На зазначених виробах – різноманітні образи у вигляді гротескних зображень голів з людськими та звіриними рисами присутні навіть у надмірній кількості.

Наприклад на таці з набору, що розглядається, по краю розташовано 12 масок: (8 великих та 4 маленьких) карбованих високим рельєфом. Їх оточують «гребінці» та «равлики», що переходять то у баранячі роги, то в крила невідомих (фантастичних) істот з головами в шапках, що нагадують каски. Ще вісім масок у тому ж стилі, але виконаних у техніці гравірування, зображено на центральній, плоскій поверхні таці.

Одними з примітних є риси характерні для маньєризму. Маньєризм (італ. – *maniera*, манера) – західноєвропейський літературно-художній стиль епохи Пізнього Ренесансу – XVI – першої третини XVII ст. Характеризується втратою ренесансної гармонії між тілесним і духовним, природою і людиною¹². Існує і розширене тлумачення поняття «маньєризм» як прояв формотворчих претензійних засад в мистецтві на різних стадіях культурного розвитку – від античності до сучасності.

Маючи за основу форми італійського ренесансу у XVI ст. сформувався новий, суто нідерландський стиль ренесансу зі своїми, притаманними тільки йому лініями фронтонів, картушів, гротесками, личинами, моресками та завитками. Раніше ніж в Німеччині нідерландський ренесанс наблизився до основних готичних застав. Головним майстром цього напрямку був Корнеліс де Врінд (Cornelis de Vriendt) (1514-1575) з Антверпена, прозваний Флорісом (Floris), архітектор і скульптор, який довів цей стиль до досконалості. Він надрукував у 1548-1556 рр. свої проекти гротесків і картушів. Слідом за ним його брат Якоб Флоріс випустив у 1564, 1566, 1577 рр. такі ж книги. Флоріс Корнеліс використовував мотиви масок (рис. 9), прикрас, фруктових гірлянд.



Рис. 9. Маски з альбому орнаментальних зразків, створених Корнелісом Флорісом

Як архітектор, він створив своєрідний примхливий стиль орнаментів, який був наближений до маньєризму. «Флорісовський стиль» завдяки виданню альбому орнаментальних зразків мав суттєвий вплив не тільки на європейську архітектуру кінця XVI – початку XVII ст., але й на ужиткове мистецтво. На Флоріса Корнеліса спиралося чимало митців. Наприклад, Ганс Вредеман де Вріс (Hans Vredeman de Vries) з Лейвар-

дена (1527-1604), який виконував численні декоративні замовлення не тільки в Голландії та Фландрії, але й у Брауншвейзькій області, в Гамбурзі та Данцигу. Він також об'єднав в кілька книг проекти своїх картушів (1555), гротесків (1563), каріатид, надгробків та меблів (1577), які були вигравіровані найвідомішими антверпентськими художниками¹³.

Починаючи з 90-х років XVIII ст. публікуються численні дослідження з образотворчого мистецтва та архітектури різних епох і народів з гравірованими таблицями, які відкрили художникам, архітекторам, ремісникам можливість вибору зразків для наслідування у своїй творчості. Західні дослідники у своїй більшості називають цей ранній період (десь до 1840-х років) «Романтичний історизм», за яким прийшов «експериментальний історизм». Саме на цей час припадає створення нових форм, які віддалено нагадують форми рококо і бароко. В середині XIX ст. першість отримує так званий «догматичний історизм», якому притаманне більш достеменне наслідування історичному стилю-прототипу.

У чистому вигляді повторення стилістичних особливостей XVII ст. в декоративно-ужитковому мистецтві XIX ст. зустрічається дуже рідко. Найчастіше вони поєднуються з елементами, притаманними для епохи Ренесансу. При цьому іноді важко віддати першість якомусь одному стилю. Все ж найбільш органічно ввійшов в образну систему західноєвропейського історизму стиль рококо, який в кінці 1830-х років придбав деякі нові пластичні рішення і до середини XIX ст. сформувався в стиль, який одержав назву «друге рококо»¹⁴.

При виготовленні парадного набору майстер спирався на кращі зразки стилю рококо XVII-XVIII ст. (а саме на вироби Поля де Ламері), а орнаментування їх, як ми бачимо, запозичене з архітектурних мотивів Пізнього Ренесансу. Воно хоча і надмірне, проте виконане на високому професійному рівні. Вражає художнє втілення задуму з наданням посуду примхливих форм і декору в поєднанні з віртуозною майстерністю виконання високого карбованого рельєфу та гравіювання.

Парадний набір австрійського посуду з колекції МІКУ роботи невідомого віденського майстра 1852 року в стилі неорококо з рисами маньєризму і гротеску, є яскравим втіленням західноєвропейського стилю так званого «експериментального історизму».

Примітки:

¹ Золота скарбниця України. К., 199. С. 138; С. 45; кат. № 255; Музей історичних коштовностей України. Альбом. К., 2004. С. 442; кат. № 255.

² International hallmarks on Silver collected by TARDY. 1985. С. 74; Alfred Rohkwasser. Österreich Punzen. Edelmetall-punzierung In Österreich von 1524 Bis 1987. Wien, 1983. С. 74.

³ Ковалинский В. Меценаты Киева. К., 1998. С. 359.

⁴ Энциклопедический словарь Русского библиографического института ГРАНАТ. 11-е стереотипное издание. М.: (б/г издания). Т. 29. С. 253.

- ⁵ Назимок М.М., Шликов О.К., Суприянович О.С. Довідник експерта з дорогоцінних металів. К., 2012. С. 110-111.
- ⁶ Там само. С. 327-328.
- ⁷ Там само. С.340-341.
- ⁸ Персалл Р. Краткий экскурс в историю антиквариата. Серебро. Минск, 1998. С. 42-43; С. 65.
- ⁹ Форест Тим. Антиквариат. Серебро и фарфор. Иллюстрированный путеводитель по дизайну столовой посуды с указанием периодов ее создания и деталей отделки. М., 1997. С. 46-47.
- ¹⁰ Персалл Рональд. Вказ.праця. С. 97.
- ¹¹ Ничкало С.А. Короткий тлумачний словник. Мистецтвознавство. К., 1999. С. 51; 94.
- ¹² Кузьмина М.Т., Колпинский Ю.Д. Искусство Италии // История зарубежного искусства под редакцией Кузьминой М.Т., Мальцевой Н.Л. М., 1971. С. 163-164.
- ¹³ Верман К. История искусства всех времен и народов. СПб., 1904. Т. III. С. 182-183.
- ¹⁴ Зуйкова Т. Историзм в ювелирном искусстве России и Западной Европы // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. Апрель 2004. С. 44-54; Лопато М.Н. Историзм как художественное явление // Историзм в России. Каталог выставки. Стил ь и епоха в декоративном искусстве 1820-1890-е годы. Под редакцией Н.Ю. Бирюковой, И.Н. Ухановой. СПб., 1996. С. 9-17.

СРІБНІ КОВШІ ІЗ ЗБІРКИ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

Колекція предметів з дорогоцінних металів Національного музею історії України бере свій початок з моменту створення самого музею і сягає початку ХХ ст., коли Художньо-промисловий і науковий музей відкрив свої двері в давнину застиглої краси минулого. Краси, що викликає естетичне задоволення і сприймається як відчуття особистої свободи у причетності до створення ідеалів мистецтва.

Пам'ятки золотарства НМІУ являють собою частину матеріальної культури людства, виконують різні соціокультурні функції та грають важливу інформаційну, супровідну і настановну роль. Знайомство з цими предметами розпочинається з візуального вивчення, яке спричиняє подальшу можливість доторкнутися до історичного простору, усвідомлюючи і розуміючи рівень достатку, культурний і соціальний рівень власника, його повноваження або рівень впливу у суспільстві.

В даному повідомленні хочеться звернути увагу на окрему, невелику кількісно, групу предметів з дорогоцінних металів, які пройшли шлях від предмету сервірування столу до почесної нагороди.

Практика нагородження найшанованіших людей суспільства мала багато спільного з нагородними традиціями середньовіччя і була розповсюджена в багатьох країнах, про що свідчать окремі історичні пам'ятки XVII – XVIII ст.

Протягом декількох століть в Російській імперії існував звичай нагороджувати окремі категорії людей шляхом пожалування їм від царського імені зброї, срібного посуду, хутра, тканин, шуб, кафтанів та інших предметів побуту. Зумовлені різними факторами, пожалування переслідували одну мету – заохочення до вірної служби людей, потрібних і бажаних царю¹.

Найпоширеніші групи срібних предметів іноді дають нове висвітлення якого-небудь явища, як, наприклад, «жалуваний» посуд, тобто посуд, який окрім свого прямого призначення мав виключно особливе.

Срібний посуд: ковші, чарки, братини, кубки, стопи спочатку розглядалися лише як матеріальна цінність, як заміна грошового нагородження, але починаючи з XVII ст. вони набувають особливого значення почесної нагороди з написами, титулами, гербами. Срібним посудом нагороджували або, як раніш говорили «жалували» з найрізноманітніших приводів: когось – за прибуток при зборі податку, внесеного в казну, за проведення торговельних операцій, за «посольську службу», за перебування в полоні та ін. Нагороджували за послуги, надані особисто царю та членам його родини².

Найпочесніше місце серед жалуваного срібного посуду займали срібні ковші, які протягом століть змінювали своє побутове призначення, але були єдині, про які можна сказати – чисто російська форма посуду, що не повторювалась ні в одній країні Заходу. Овальної форми, витончені, тонкостінні вони нагадували птаха, що пливе по воді. Найцінніші екземпляри знаходились в царських або монастирських скарбницях. Такий посуд зберігали, а в державних скарбницях він стояв на спеціальному обліку, де

навіть визначали вагу кожного предмету та оцінювали його в грошових одиницях того часу. З часом ці вироби набували значення пам'ятки старовини та фамільної реліквії, яка передавалась в спадок із покоління в покоління, або за традицією, яка склалась, передавались до монастирів в якості вкладів³. Так, витісняючись із побуту новими формами посуду, ковші втрачають своє пряме призначення питного посуду, залишаючись лише як предмет для пожалувань, які збереглися аж до часів правління Олександра І. З метою пожалувань срібні ковші в разі необхідності брали з поставців, з царських палат і головним чином з царської казни, яка зберігалась на Казенному дворі. Починаючи з другої половини XVII ст. ковші для пожалувань почали виготовляти в Срібній палаті за окремим трафаретом з вирізаним титулом царя, чеканим державним гербом та ім'ям і заслугами нагороджуваної особи⁴.

В XVI ст. і першій половині XVII ст., ковші жалувались в святковій атмосфері самим царем або в його присутності. З середини XVII ст. вже не зустрічаються вказівки на те, що ковші жалуються нагородженим в присутності царя. І якщо раніше ковші жалувались за будь-які дії, то починаючи з середини XVII ст. виділяють дві найбільші групи пожалувань, що були викликані певними економічними та політичними завданнями, які стояли перед державою. Це пожалування козакам «за верние служби» та пожалування «за прибор». З цього часу срібні ковші жалуються в нагороду тільки козакам та посадським і торговим людям⁵.

Зберігаються в Національному музеї історії України ковші, які на сьогодні є вишуканими інформативними джерелами, що невід'ємно пов'язані з певними історичними подіями, конкретними людьми, які слугували своїй країні, отримавши за це одну з найпочесніших нагород.

Згадування про пожалування «за прибор» зустрічаються протягом всього XVII ст. Пізніше в зв'язку з фінансовими проблемами країни та невпинним зростанням витрат, особливо широко застосовуються царські нагороди, пожалування для заохочення збирачів податків. Одним з найбільших прибутків царської казни були питейні (кружечні) та митні збори. Для проведення цих зборів вибирались добропорядні, не злодії, без боргів заможні люди. Вибраних голів та целовальників приводили до присяги, виборці давали за них поруку, після чого ті повинні були зібрати призначений податок («оклад») та ще й з прибутком («прибором»). Коли «прибор» набував значних розмірів, крім пожалувань хутром, тканинами, жалувався ще й срібний ківш з гербом та титулом монарха. З другої половини XVII ст., на жалуваному ковші, крім титулу царя, також вирізувалось ім'я нагороджуваного, датування з вказаними заслугами, за які був виданий ківш. Ці написи, з одного боку, являються чи не найкращою прикрасою гладеньких стінок ковша завдяки майстерності, з якою різчики вписували складну в'язь в стрічки та кола. З іншого боку, вони дають багато цікавих відомостей про розмір «прибору», про соціальне положення нагороджуваних, а в деяких випадках майже дослівно повторюють увесь указ про пожалування, так що ківш набуває характеру документу⁶.

Срібний ківш з музейної збірки НМІУ (інв. № РДМ-923) – жалуваний царями Іваном Олексійовичем та Петром Олексійовичем нижньонов-

городцю князю Михайлу Дементьєву. Ківш виготовлений з одного цільного шматка срібла, овальної форми з частковою позолотою зовні та всередині. Дзеркало дна прикрашене круглою випуклою мішенню (медальйоном) з карбованим зображенням герба Російської імперії – двоголового орла, увінчаного царськими коронами зі скіпетром та державою в лапах. Мішень обрамлена трьома рельєфними валиками. Стрілка (носик) злегка піднята і закінчується шишечкою; пелюсть (рукоятка) у формі овально – загостреного листочка, що прикрашений гравірованим зображенням птаха, який сидить на пишній гілці. Вінчик ковша позолочений, зовні профільований хвилястим валиком. Два спуски всередині, прикрашені позолоченим гравірованим рослинним орнаментом.

Під хвилястим валиком на зовнішній стінці ковша розміщена смуга напису, в яку вписано напис пожалування: «1688 (1689) ГОДУ ПОЖАЛОВАЛИ СИМ КОВШОМ ГОЛОВУ НИЖЕГОРОДЦА МИХАИЛА ДЕМЕНТЬЕВА СІЯ ДОКУ КНЯЗЯ ЗА ПРИБОР НИЖЕГОРОДСКОГО КРУЖЕЧНОГО ДВОРА 1687 (1688) ГОДУ». Смуга з написом перебивається позолоченими колами, в які складною в'яззю вписаний царський титул: «БОЖІЮ МИЛОСТИЮ МЫ ВЕЛИКІЕ ГОСУДАРИ И ВЕЛИКІЕ КНЯЗИ / ИОАНН АЛЕКСЕЕВИЧ И ПЕТР АЛЕКСЕЕВИЧ / ВСЕЯ ВЕЛИКІЕ И МАЛЫЕ И БЫЛЫЕ / РОССИИ САМОДЕРЖЦИ». Внизу під колом розміщено гравірований напис, який доповнює і зазначає розмір «прибору»: «ЗА АРТІ РУБЛЕЙ ЗА 8 АЛТИН» (за 1113 карбованців та 8 алтин).

Розглядаючи даний жалуваний ківш з музейної збірки, можна відмітити, що Михайло Дементьєв в 1680-х роках був призначений збирачем податку («окладу») з нижнє новгородського кружечного двору. А з гравірованого напису дізнаємось про розмір зібраного «прибору», тобто прибутку над податком. Цей ківш унікальний і тим, що був пожалуваний в період, коли на престолі одночасно перебували неповнолітні царі Іван Олексійович та Петро Олексійович, а правителькою була Софія Олексіївна, яку Петро I скинув з престолу в 1689 році і відправив в Новодівичий монастир.

Є в музейній колекції ще декілька вишуканих ковшів, поєднаних темою пожалування. Наприклад, срібний ківш з інвентарним номером РДМ-966. Масивний, виготовлений з одного цільного шматка металу, овальної форми з частковою позолотою зовні та всередині. В центрі дзеркала розміщений рельєфний круглий медальйон з зображенням на гравірованому фоні карбованого герба Російської імперії – двоголового орла зі скіпетром та державою в лапах, увінчаного короною, на грудях орла геральдичний щит із зображенням Георгія Побідоносця. «Носик» (стрілка) ковша піднятий, прикрашений пластинами з рослинним орнаментом, закінчується зрізаною кулькою з гвинтом (втрачене наверх носика). З протилежного боку розміщено пелюсть (держак) овально-загостреної форми з гравірованим рослинним орнаментом та вензелем імператриці Єлизавети Петрівни. На звороті держака два отвори. Два спуски всередині прикрашені позолоченим гравірованим рослинним орнаментом. Вінчик ковша позолочений, зовні профільований хвилястим валиком. На тулубі симетрично розміщені чотири картуші, в які вписано

напис пожалування старослов'янською мовою: «СЕЙ КОВШЬ ІС КАЗНЫ СЯ ІМПЕРАТАРСКОГО ВЕЛІЧЕСТВА / ПОЖАЛОВАНЬ МОСКОВСКОМУ ПЕРВОЇ ГІЛЬДІЇ / КУПЦУ ФЕДОРУ ВАСИЛЬЕВУ ЗА УСЕРДНОЕ ЖЕЛАНІЄ / В ПРИРАЩЕНІИ КАЗЕННАГО ДОХОДУ». На профільованому вінчику зовні розміщено трое клейм:

- клеймо майстра Кучкіна Іллі Григоровича, що працював в 1743-1755 рр.;
- клеймо пробірного майстра 1755-1768 рр. – Михайла Боровщикова;
- клеймо із зображенням герба Москви, яке ставилось в 1750-х роках.

Розглянемо також ще один жалуваний ківш з інвентарним номером РДМ-967. Ківш виготовлений з одного цільного шматка металу, овальної форми з частковою позолотою зовні та всередині. В центрі дзеркала розміщений рельєфний круглий медальйон, обрамлений валиком, з зображенням карбованого герба Російської імперії – двоголового орла зі скіпетром та державою в лапах на канфаренному тлі. «Носиє» (стрілка) ковша піднятий, закінчується зрізаною кулькою з отвором (прикраса носика втрачена). З протилежного боку розміщено пелюсть-держак овально – загостреної форми із зображенням двоголового орла, зі скіпетром та державою в лапах, увінчаного короною. Два спуски всередині прикрашені позолоченим гравірованим рослинним орнаментом. Вінчик ковша позолочений, зовні профільований. Під вінчиком на зовнішній стінці ковша розміщена смуга напису, в яку вписано царський титул: «БОЖИЕЮ МИЛОСТИЮ ВЕЛИКИЙ ГОСУДАРЬ ЦАРЬ ВЕЛИКИЙ КНЯЗЬ ПЕТР АЛЕКСЕЕВИЧ ВСЕЯ ВЕЛИКИЕ И МАЛИЕ И БИЛИЕ РОССИИ САМОДЕРЖЕЦ». На пояску напис: «ВОЛОДИМЕРОВЫ ПОСЯЦКОГО УЛВКА КЛИМА ОРЛОВА ЗА ПРИБОР ТАМОЖЕННОГО И КАБАЦКОГО ЗБОРУ ЧТО БУДУЧИ ОНЪ БУРМИСТРОМ ѿГ ГОДУ ЗАТУ ПОЖАЛОВАЛЪ СИМ КОВШЕМЪ РЖЕВЫ», пояском напис продовжується: «ЕВО СЛУЖБУ И ЗА ПРИБОР ВЕЛИКИ ГОСДАРЬ ПОЖАЛОВАЛЪ». Всі пояски та кола гравіровані тонкими лініями, що чітко виділяють літери. Стінки ковша оздоблені гравірованим рослинним орнаментом.

На пелюсті розміщені клейма:

- клеймо із зображенням герба Москви, що ставилось у 1700-1710-х роках;
- клеймо з літерним позначенням дати «ѵД», що вказує на 1704 рік;
- клеймо з літерами «НӨЕ»- ініціалами невстановленого поки що московського майстра срібної справи початку XVIII ст.

Розглянуті ківші є зразками нагород «за прибор». На жаль, пошуки відомостей про нагороджених представленими ковшами на сьогодні обмежились лише даними інтернет ресурсів, знайшлося зовсім небагато. Про Федора Васильєва інформація відсутня, а Клим Орлов – ржевський купець, бургомістр згадується у контексті історичної довідки про відбудову церкви Божої матері у місті Ржеві на офіційному сайті Тверської єпархії⁷.

Хочеться звернути увагу ще на один нагородний ківш. Цей ківш відрізняється від згадуваних вище тим, що нагороджений отримав його за службу. Ківш, що має інвентарний номер РДМ-964 масивний, виготовлений з одного цільного шматка металу, овальної форми з частковою позолотою зовні та всередині. В центрі дзеркала розміщений обрамлений

пальмовими гілками рельєфний круглий медальйон з зображенням карбованого герба Російської імперії – двоголового орла зі скипетром та державою в лапах, увінчаного короною; на грудях орла геральдичний щит із зображенням вензеля Єлизавети Петрівни. «Носик» (стрілка) ковша піднятий, має великий отвір. З протилежного боку розміщено пелюсть-держак овально – загостреної форми, що закінчується пластиною у вигляді корони з накладним медальйоном. На медальйоні профільне погрудне зображення імператриці та напис «Б.М. ЄЛИСАВЕТА ІМП І САМОД. ВСЕРОС: М.М.Д». Два спуски всередині прикрашені накладними фігурними пластинками. Вінчик ковша позолочений, зовні профільований хвилястим валиком. На тулубі симетрично розміщені картуші, в які вписано напис пошанування старослов'янською мовою: «БОЖИЕЮ МИЛОСТИЕЮ МЫ ЕЛИСАВЕТА ПЕРВАЯ ИМПЕРАТРИЦА И САМОДЕРЖИЦА ВСЕРОССИЙСКАЯ И ПРОЧАЯ ПРОЧАЯ ПОЖАЛОВАЛИ СИМ КОВШОМ ВОИНА ДОНСКОГО СТАРШИНУ ЗИМОВОЙ СТАНИЦЫ АТАМАНА АГЕЯ ИВЛЕВА ЗА ЕВО МНОГИЯ И ВЕРНЫЯ СЛУЖБЫ 1744 ГОДУ ЯНВАРЯ 25 ДНЯ».

Звертаючись до інформативних джерел, згадаємо – що з другої половини XVII ст. ковші жалувались тільки «за прибор» та «за верние служби». А представлений ківш і є нагородою за службу. З напису дізнаємось, що нагороджений Агей Івлев був отаманом війська Донського. На жаль про нього також знайшлося дуже мало інформації. Прізвище отамана згадується в статті Грибовського В.В. «Рыбные промыслы в Восточном Приазовье», збірника статей по історії та історичній географії Східного Приазов'я «Великий ромбіт».

Є в колекції ще один ківш, який не має нагородних написів, але він є невід'ємною частиною історії в цілому та частиною історії музею. Це кований, овальний, частково золочений ківш з інвентарним номером РДМ-1160. Тулуб ковша з лицьового боку прикрашений гравірованими поясами з рослинним орнаментом у вигляді трилисників. Спуски всередину також прикрашені золоченими зображеннями трилисників. Вінчик профільований, золочений. Стрілка (носик) при піднята, загострена. З іншого боку тулуба розміщена пелюсть (держак) у вигляді загостреного овального листочка, по контуру обрамлена гравірованою золоченою лінією. Знизу на пелюсті розміщені літери «Ө» «Р» «С» «Б» (ймовірно аббревіатура ім'я власника).

Отже, розглянувши ковші музейної колекції, ми маємо уявлення про предмети, які використовували не тільки для практичного повсякденного вжитку у побуті, а які існували ще як нагорода, заохочення, що дає можливість сьогодні торкатись до історичних віх та подій. Згодом втрата практичного значення ковшів викликає зміни їх форм – ковші іноді піднімаються на піддон або ніжки у вигляді кульок, держак втрачає плавність вигину. Ковші середини і другої половини XVIII ст. – це іноді своєрідні, масивні овальні посудини з хвилястими краями високих стінок, з литими орлами, які тримають в клювах гілку або вінок. Вони лише по традиції можуть називатись ковшами бо за формою та прикрасами це практично декоративні вазы, які не мають нічого спільного з давньоруськими ковшами. В XIX та на початку XX століття в

пошуках національно російських форм створюються парадні срібні ковші, прикрашені різьбленням, чеканкою, черню та емаллю з модернізованим орнаментом в «російському стилі». Ці декоративні ковші слугують посудом для вина і мають призначення призу чи підносного предмету.

Але хочеться зупинитись і ще на одному моменті нашого дослідження. До сьогодні інформації про представлені ковші було небагато. В архівних документах, книгах надходжень та інвентарних книгах музею були відомості про те, що майже всі музейні предмети, в тому числі і ковші, в 1946 році були передані з Державного банку СРСР, державного сховища Москви до Всеукраїнського історичного музею ім. Т.Г. Шевченка в м. Києві, потім передані до Київської контори Держбанку УРСР, у фонди Музею історичних коштовностей УРСР. Згодом в 1984 році згідно з Наказом Міністерства культури УРСР передані на зберігання до Державного історичного музею УРСР, де вони і зберігались, як яскраві приклади нагород за певні заслуги. Та, працюючи над вивченням предметів музейної збірки з дорогоцінних металів, провівши роботу у науковому архіві Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенко та у Національному музеї українського народного декоративного мистецтва, завдячуючи випадку, нами було встановлено походження представлених ковшів.

Два з них – РДМ-923 та РДМ-1160, були визначені по описам в архівних документах музею Ханенків і виявилось, що вони належали до збірки відомого колекціонера, одного з засновників Художньо-Промислового і наукового музею – Богдану Ханенко. Інші три – РДМ-964, РДМ-966, РДМ-967, як з'ясувалось при дослідженні, надійшли до музею у 1909 р. і належали до колекції Дмитра Сергійовича Федорова, Віце-губернатора Київського та Волинського, і які він заповів Художньо-промислового і науковому музею.

І на сам кінець хочеться ще раз відзначити, що представлені пам'ятки, срібні ковші XVIII ст., з вирізними написами та клеймами є чудовими інформативними джерелами, що несуть відомості про певні історичні віхи, і навіть дають можливість прослідкувати долю людини, її роль у суспільстві. І що найважливіше, дають нам поштовх не тільки до знайомства з вишуканими шедеврами, а і важливість вивчення свого минулого для збереження історії майбутнім поколінням.

Примітки:

¹ Шевченко О.В. Нагородна зброя кін. XVII – поч. XX ст. // НМІУ. Тематичний збірник наукових праць. К: «Фенікс», 2011. С. 340.

² Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л. Золотое и серебряное дело XV – XX вв. М., 1985. С. 21.

³ Ковши, чаши, братины, чарки... // Антикваріат, № 1-2 (44). М., 2007. С. 8.

⁴ Постникова-Лосева М. М. Русские серебряные и золотые ковши. М., 1953. С. 16.

⁵ Там само. С. 17.

⁶ Постникова-Лосева М.М. Русские серебряные и золотые ковши. М., 1953. С. 26.

⁷ Www. СПбФ ИРИ РАН. Ф. 238, у складі колекції Н.П. Ліхачова, 1745-1808.

БРОНЗОВЫЕ ПРЕДМЕТЫ ИЗ ВОИНСКОЙ АТРИБУТИКИ БРЯНСКОГО И ОРЛОВСКОГО ПЕХОТНЫХ ПОЛКОВ В КОЛЛЕКЦИИ ЧЕРКАССКОГО ОБЛАСТНОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ

По правилам вексиллологии – вспомогательной исторической дисциплины, занимающейся изучением флагов, знамен, штандартов, вымпелов и прочих предметов подобного рода, знамя состоит из полотнища, древка с подтоком, навершия, скобы, знаменных лент, шнура с кистями, чехла, панталера.

В фондах Черкасского краеведческого музея с 1918 года хранятся раритеты Орловского и Брянского пехотных полков, среди которых разные образцы бронзовых наверший на древках знамен и скоб к древкам.

«Навершие – элемент, крепящийся на вершине древка, украшение на вершине (отсюда название) древка»¹.

При Павле I навершие (копьецо) изготовлялось в виде медного, вызолоченного плоского копья, имевшее в середине вызолоченное изображение двуглавого орла.

«На протяжении XVIII века сложились определенные традиции знаменной культуры, которые по преемственности получили свое дальнейшее развитие в XIX ст.»².

Знамена украшали навершия 12 образцов.

В фондах нашего музея находятся два типа наверший (рис. 1) образца 1857 года в количестве 5-ти предметов (ЗС–21, ЗС–29, ЗС–59, ЗС–60, ЗС–61) и 1867 года в количестве 4-х (ЗС–15, ЗС–28, ЗС–62, ЗС–63).



Рис. 1. Навершия образца 1857 и 1867 гг.

Навершие образца 1857 года – двуглавый орел в копье. Навершие 1867 года появилось с введением института Георгиевских знамен. Георгиевский крест внутри прорезного копья в полном венке. Интересен тот факт, что знаки ордена Святого Георгия на георгиевских навершиях аккуратно выпилены (рис. 2). По всей вероятности это было осуществлено до того момента, когда предметы попали в музей, т.е. в 1917-1918 гг.

«В советские времена, когда происходил массовый распил старинных реликвий на драгметаллы, остатки реликвий просто уничтожались»³.

«Скоба – элемент или аксессуар, крепящийся на древке ниже полотнища»⁴ (рис. 3).

«Следует отметить, что для XIX столетия характерно особое отношение к знакам отличия, что нашло свое отражение и в составе знаменного

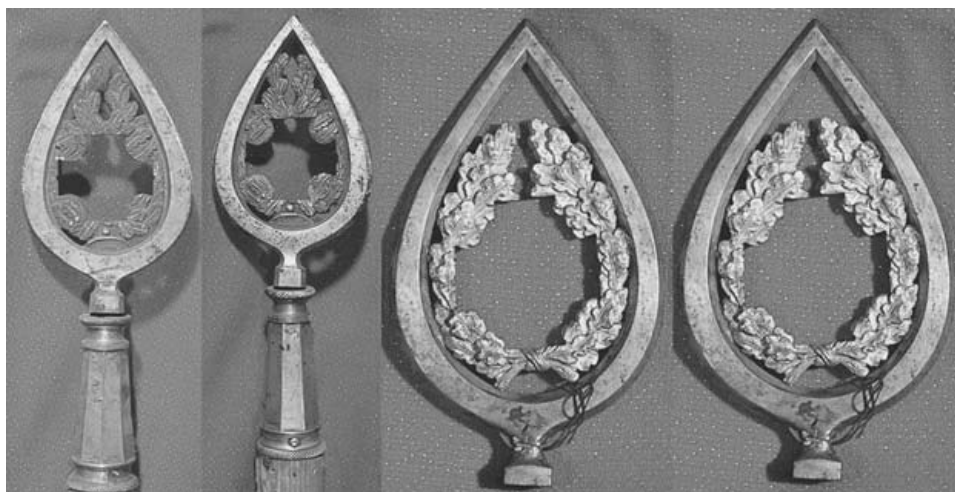


Рис. 2. Георгиевские наверхия

комплекса. Так, в 1838 году в армии появляются знаменные скобы. Скоба представляла собой бронзовую вызолоченную пластину, которая крепилась к древку в нижней части полотнища. На скобе гравировалась надпись отличия, дата, вензелевое изображение, соответствующее времени отличия. Чем больше скоб присутствовало на древке знамени или штандарта, тем ярче боевая история данной части. Поэтому в армии знаменные скобы являлись особо почитаемыми военными святынями, с ними связывались боевые традиции полка»⁵.

На скобе «ЗС–134» выгравирована прописными буквами одна из страниц истории 35-го Брянского пехотного полка. Первым стоит вензель Александра I, пожаловавшего отличие и надпись отличия. В нижней строке – год пожалования знамени и название части на этот момент: «А I» 1809 г. Аландскій Гарнизонный полкъ. 1829, 1856 и 1878 г.г. за переправу через Дунай 27 Мая 1828, за Севастополь въ 1854 и 1855 годахъ и за Шишку въ 1877 году. 1883 г. 35 го Пехотного Брянского Генераль – Адъютанта Князя Горчакова полка, 3 – баталіона» (рис. 4).



Рис. 3, 4. Скобы к древкам Орловского полка

На скобе «ЗС–297» запечатлена история 36-го Орловского пехотного полка. В верхней строке – монограмма Государей, основателей части Петра Алексеевича I «ПА I» и Екатерины Императрицы II (ЕІ II), год

основания, первоначальное название части и название части в 1838 году: «1700 «ПА І», «ЕІ ІІ» ГОДА. Пехотный Ивана Трейдена полкъ; 1711 г. Киевского Гарнизона: Оберъ-Комендантскій, Комендантскій, Кошелева и Ушакова Полки; 1720 г. Киевского Гарнизона Рудакова Полкъ и 1788 г. Николаевскій Гренадерскій баталіонъ. 1838 г. Егерскаго Фельдмаршала Князя Варшавскаго Графа Паскевича Эриванскаго полка...». Далее текст не читается, поскольку нижняя часть скобы деформирована (рис. 5).



Рис. 5. Скобы к дверкам Брянского полка

Материал и техника: наверху – бронза, литье, чеканка, пайка, р. L – 14,4 см, L – 14,2 см; скоба – бронза с позолотой, гравировка по металлу, вальцовка, сверление, L – 6,8 см, L – 6,7 см.

Одним из самых значимых экспонатов из собрания 36-го Орловского полка является

мемориальная доска из полковой церкви с фамилиями офицеров, а также военных нижних чинов, музыкантов, погибших в Крымскую и Русско-турецкую кампании (ЧКМ ЗС–136). В правом нижнем углу – надпись: «Мастеръ С. Штейнбергъ» (рис. 6).

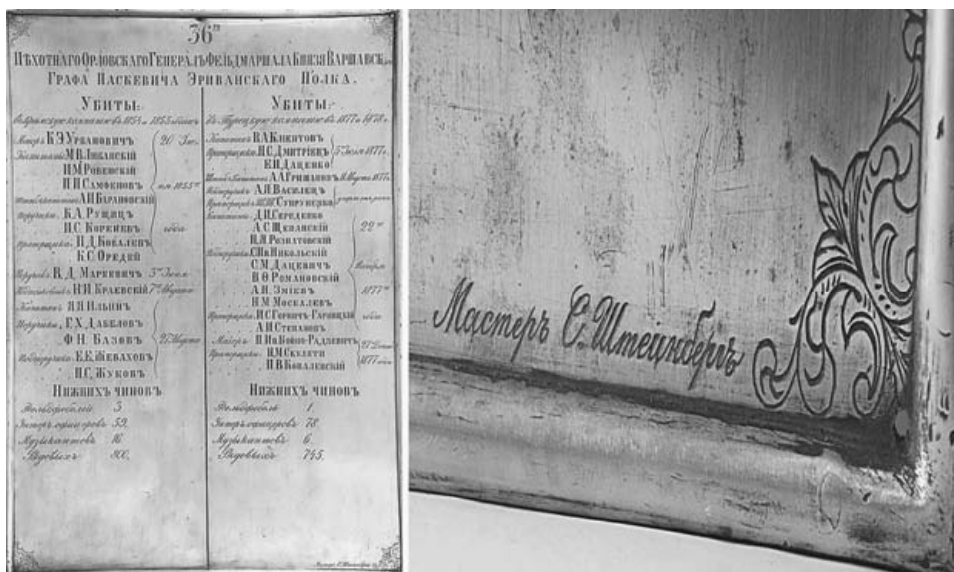


Рис. 6. Мемориальная доска 36-го Орловского полка

Материал и техника: бронза с позолотой, литье, гравировка по металлу, р. 70 × 49,5 см.

Походная (при полку) церковь полка во имя Св. Николая Чудотворца существует с 1811 года. Церковь сопровождала полку в разных военных кампаниях, начиная с 1812 года.

С 1907 года полковая церковь помещается в отведенном Кременчугской городской управой здании, в одноэтажном деревянном доме, находящемся на Мариинской улице.

Тема Орловского полка актуальна и в наши дни. В 2011 году житель года Черкассы Вознюк Андрей Григорьевич изготовил копию в материале нагрудного знака Орловского 36-го пехотного полка (т.е. к 300-летию полка) (ЧКМ КВ-84703 Н-11035). Серебро, эмаль, металл, позолота, р. 4,3 × 4,2 см. Знак учрежден в 1911 году к 200-летию полка. Утвержден 7.01.1914 года Белый эмалевый равносторонний крест с золотым ободком. На нем серебряный оксидированный двуглавый орел, на груди которого соединенные золотые накладные вензеля Императоров Петра I и Николая II. В верхней части креста золотая накладная Императорская корона, внизу надпись: «1711.19. 11.1911» (рис. 7).



Рис. 7. Нагрудный знак 36-го Орловского полка

История Орловского и Брянского пехотных полков тесно связана с украинской землей. Много наших земляков, особенно жителей Полтавской губ., входили в их состав. Полки квартировали в Константинограде, Карловке, Полтаве, Кременчуге.

После окончания Гражданской войны на Украине осталось сравнительно небольшое количество кадровых офицеров, когда-то служивших в знаменитых полках. Это были преимущественно пожилые люди, проживавшие в Кременчуге и Полтаве. Часть из них погибла в 1930-е годы от голода либо репрессий. Большинство офицеров все же ушло в эмиграцию.

Примечания:

- ¹ Словарь терминов вексиллологии [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://ru.Wikipedia.org/wiki/>
- ² Зайцева Л. Исторические традиции изготовления военных знамен в России (XVII – н. XX вв.) // Гербовед. 2007. № 95. С. 107-133.
- ³ Тынченко Я. Знамена и юбилейные ленты Брянского и Орловского пехотных полков // Цейхгауз. 2011. № 2-3. С. 56.
- ⁴ Навершие русских знамен. [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.Vexilllographia.ru/russia/grotik.Htm
- ⁵ Зайцева Л. Исторические традиции ... С. 107-133.

АЛЕКСАНДРОВСКИЕ ЮБИЛЕЙНЫЕ ЛЕНТЫ К ЗНАМЕНАМ ОРЛОВСКОГО И БРЯНСКОГО ПЕХОТНЫХ ПОЛКОВ

Свое начало Черкасский областной краеведческий музей берет от музейных собраний 35-го Брянского и 36-го Орловского полков, которые «с давних времен традиционно комплектовались в значительной степени жителями Полтавской губ. Полки накануне Первой мировой войны располагались в Кременчуге»¹.

С началом революционных событий в Украине «реликвии двух полков были перевезены из Кременчуга в Черкассы»².

Большой и относительно хорошо сохранившейся музейной коллекцией являются Александровские юбилейные ленты. Всего на данный момент таких лент 15: 8 – Орловского полка, 6 – Брянского и одна Житомирского (рис. 1). Происхождение последней ленты неизвестно, по всей вероятности, она также попала в музей в 1918 году вместе с остальными полковыми регалиями.

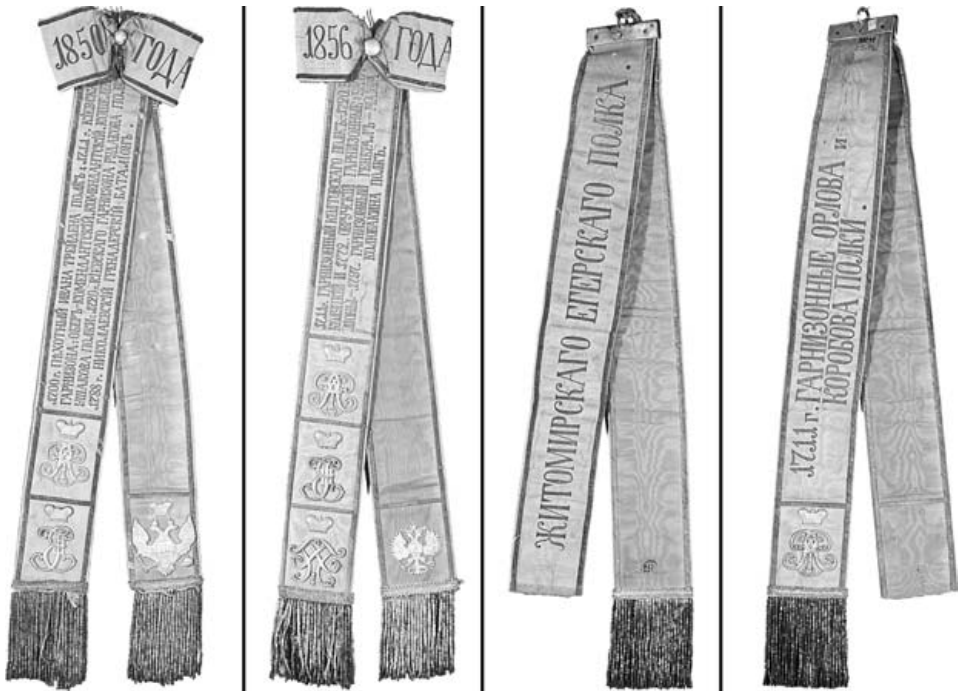


Рис. 1. Александровские юбилейные ленты Орловского, Брянского и Житомирского (1 и 4 стороны) полков

Материал и техника: муар, галун, шитье серебряной позолоченной нитью, бронза с посеребрением и позолотой, литье, чеканка, ковка, штамповка, латунь с позолотой, медь с позолотой, фабричное изготовление.

«Помимо персональных наград, в Российской империи существовали и коллективные: награды для целых полков и других подразделений армии, которые жаловались государем только за отличия во время боевых действий»³. К таким коллективным наградам наряду с флагами, знаменами, штандартами, серебряными трубами и т. д., относятся и юбилейные ленты к знаменам (рис. 2).

Вексиллология – вспомогательная историческая дисциплина, занимающаяся изучением флагов, знамен, штандартов, лент и прочих предметов подобного рода. Слово вексиллология происходит от лат. *vexillum*, которое, в частности, обозначало знамя, использовавшееся римскими legionarii. Широкий интерес к вексиллологии появился в Америке и Европе в 1960-х годах. В СССР в конце 1960-х годов также возрос интерес к флагам. Флаговедение – альтернативное название вексиллологии. Лента, по словарю, – аксессуар или элемент знамени (штандарта). «Юбилейные ленты (юбилейные орденские ленты) – аксессуары знамени и штандарта в честь юбилея воинской части, существующей в вооруженных силах сто и более лет. Установлены императорским указом от 25 июня 1838 г., для жалования на знамена и штандарты частей, для армии – Александровские – ордена



Рис. 2. Юбилейная лента к знамени



Рис. 3. Орден Александра Невского

Св. князя Александра Невского (красные), для гвардии – Андреевские – ордена Св. Апостола Андрея Первозванного (голубые)», т.е. по цвету орденских лент. «Все шитье (вензеля, надписи и каемки) – по прибору полка»⁴ (рис. 3).

Орден Св. А. Невского был учрежден Екатериной I в 1725 г. и предназначался для награждения как военных, так и гражданских лиц. В Российской империи с 1725 по 1917 годы.

«Ленты изготовлялись на фирме купцов Сапожниковых. Согласно Высочайше установленному образцу, Московская фабрика исполняет заказы военного ведомства на знамена и штандарты высокохудожественной работы (рис. 1).

На ленте золотом или серебром вышивались год основания и первоначальное, по ее сформированию, наименование воинской части (если часть формировалась из нескольких частей, то все они, с соответствующими им

годами помещались в хронологическом порядке), а также вышивалось наименование части, соответствующее времени вручения ленты»⁵.

Ленты ЗС – 50, Орловский полк: «1700 Г. ПЕХОТНЫЙ ИВАНА ТРЕЙДЕНА ПОЛКЪ; 1711 Г. КІЕВСКАГО ГАРНИЗОНА: ОБЕРЪ – КОМЕНДАНТСКІЙ, КОШЕЛЕВА И УШАКОВА ПОЛКИ; 1720 Г. КІЕВСКАГО ГАРНИЗОНА РУДАКОВА ПОЛКЪ И 1788 Г. НИКОЛАЕВСКІЙ ГРЕНАДЕРСКІЙ БАТАЛІОНЪ»;

ЗС – 56, Брянский полк: «1711 Г. ГАРНИЗОННЫЙ КОЛТОВСКАГО ПОЛКЪ 1720. ВЕЛИКОЛУЦКІЙ И 1722. ОВРУЧСКІЙ ГАРНИЗОННЫЕ БАТАЛІОНЫ 1797. ГАРНИЗОННЫЙ ГЕНЕРАЛЪ – МАІОРА КОЛЮБАКИНА ПОЛКЪ».

«На ленту крепились кованые золотые или серебряные императорские вензеля основателей части. Если основные части принадлежали нескольким царствованиям, то по числу их крепились соответствующее число вензелей в хронологическом порядке, отделенные поперечными каемками, при этом вензель старейшего основателя крепился самым верхним»⁶ (рис. 4).

На ленте ЗС – 56а вензеля Петра I, Екатерины II, Павла I, увенчанные коронами, прикреплены сверху вниз во временном порядке. Вензель Петра I состоит из двух букв «П,А» (Петр Алексеевич) и цифры I, Екатерины II – также из двух букв «Е,І» (Екатерина Императрица) и цифры II, Павла I – из буквы «П» и цифры I. На ленте ЗС – 15 вышита надпись: «1763 Г. УКРАИНСКАГО КОРПУСА ОРЛОВСКІЙ ПОЛКЪ», внизу – вензель Екатерины II. Надпись говорит о том, что вышеуказанный корпус был образован во времена правления Екатерины II. «На ленту также прикреплялся кованый государственный герб, размером соответствующий величине императорских вензелей»⁷ (рис. 5).

«На 2-й и 3-й сторонах вышивались отличия данной части. Внизу 2-й стороны вензеля Государей, пожаловавших отличие, внизу 3-й – кованый герб»⁸ (рис. 6).

Надпись на 2-й и 3-й сторонах ленты ЗС – 15: «1828 И 1856 Г. ЗА ПЕРЕХОДЪ ЧЕРЕЗЪ ДУНАЙ 17 ГО МАЯ 1828 / ГОДА И ЗА СЕВАСТОПОЛЬ ВЪ 1854 И 1855 ГОДАХЪ». В нижней части 2-й половины ленты – вензеля Николая I «Н І» и Александра II «А ІІ», внизу – 3-й части – герб в виде двуглавого орла.



Рис. 4. Императорские вензеля основателей части мени



Рис. 5. Императорский вензель и государственный герб



Рис. 6. Военные отличия частей с вензелями императоров, пожаловавших их

«На 4-й стороне (задней): год пожалования ленты и название полка на тот момент»⁹ (рис. 7).

На лентах ЗС – 15 и ЗС – 50а – названия Брянского и Орловского полков на момент вручения ленты: «БРЯНСКАГО ПЕХОТНАГО ГЕНЕРАЛЪ – АДЪЮТАНТА КНЯЗЯ ГОРЧАКОВА ПОЛКА» и «ЕГЕРСКАГО ФЕЛЬДМАРШАЛА КНЯЗЯ ВАРШАВСКАГО ГРАФА ПАСКЕВИЧА ЭРИВАНСКАГО – ОРЛОВСКАГО ЕГЕРСКАГО – ПОЛКА».

Перечень надписей военных отличий на внутренних сторонах лент Орловского полка: ЗС – 49, ЗС – 294: «1856 И 1878 Г.Г. ЗА СЕВАСТОПОЛЬ ВЪ 1854 И 1855 ГОДАХЪ И ЗА ШИПКУ ВЪ 1877 ГОДУ», ЗС – 22: «1856 Г. ЗА СЕВАСТОПОЛЬ ВЪ 1854 И 1855 ГОДАХЪ»; Брянского полка: ЗС – 293, ЗС – 55, ЗС – 56: «1856 Г. ЗА СЕВАСТОПОЛЬ ВЪ 1854 И 1855 ГОДАХЪ». На 2-й и 3-й сторонах остальных лент надписи отсутствуют. По нижнему краю размещены царские вензеля и герб Российской империи.

На банте ленты вышивался год вручения юбилейной ленты. На бантах лент из нашей коллекции вышиты следующие даты: «1838», «1850», «1854», «1856», «1878», «1909». Бант прикреплен к самой ленте при помощи мундирной пуговицы. На наших лентах – три вида мундирных пуговиц: с шифрами «35», «36» (№№ полков) и изображением двуглавого орла, увенчанного короной (рис. 1).



Рис. 7. Четвертая сторона юбилейной ленты

«Лента посередине перегибалась вдвое под углом 10 градусов так, что оставались видными половина верхней стороны ленты с вензелем основателя части, годом основания и первоначальным названием, а из-под нее выступала часть внутренней стороны другого конца ленты с кованым гербом. Перегиб ленты закреплялся металлической скобой. Концы ленты обшивались золотой или серебряной бахромой. Ленты привязывались особым серебряным шнуром на трубку наверху, но одевались на знамена лишь на смотры в Высочайшем присутствии и в других особо торжественных случаях, а в остальное время хранились за печатью полкового командира.

Размеры юбилейных лент были уточнены 5 августа 1860 г.: длина – от 142 см до 151,3 см, ширина – по ширине лент указанных орденов, кисти на концах ленты длиной 11,68 см. Надписи – высотой 3,89 см. На расстоянии 11,13 см от кистей располагался поперечный бордюр; между ним и кистями находился вензель либо Государственный герб»¹⁰.

Александровские ленты из нашего собрания были изготовлены, в основном, до 1860 года. Их длина варьируется от 144 до 156 см. Ширина – 10 см. Высота меньших букв 1,4 см, больших – от 2,7 до 3, 3 см. Бахрома – 12,5 см.

Общая сохранность коллекции такова: ткань, как правило, с внешних сторон, выгорела, загрязнение, края части лент обрезаны, повреждение некоторых участков вышивки, вышивальные нити потемнели, на отдельных лентах отсутствуют бант, мундирные пуговицы, вензеля, герб, короны (есть отпечаток, след), стороны лент расклеились, некоторые подшиты вручную.

На сегодняшний день шесть Александровских лент экспонируются в музейных комплексах, посвященных Крымской войне и русско-турецкой кампании 1877–1878 г.г. В 2008 году выпущен буклет «Бойові раритети ХІХ століття», на страницах которого представлен фотоматериал некоторых юбилейных лент. О коллекции Александровских лент говорит замдиректора по научной работе – В.И. Нестеренко, в статье «Раритети бойової слави ХІХ ст. Черкаського обласного краєзнавчого музею в контексті воєнної історії Північного Причорномор'я», которая напечатана в научном сборнике «Матеріали Всеукраїнської наукової військово-історичної конференції», жовтень 2011 р., м. Севастополь».

Вплоть до 1917 г. Александровские юбилейные ленты не меняли своего внешнего облика и верно служили своим полкам.

«Последствия ноябрьского революционного переворота 1917 года оказались для фабрики Сапожниковых трагическими – знаменитая знаменная фабрика перестала существовать. Вместе с ней закончился определенный этап развития знаменного производства в России, который с полным основанием можно считать наивысшим достижением в технологии знаменного производства за более чем тысячелетнюю историю его развития»¹¹.

Примітки:

- ¹ Тинченко Я. Знамена и юбилейные ленты Брянского и Орловского пехотных полков // Цейхгауз. 2011. № 2-3. С. 52.
- ² Там же. С. 55.
- ³ Шишков С.С. Награды России 1698-1917. В 3 томах. Т. 3. Днепропетровск, 2003. С. 87.
- ⁴ Пархаев О., Шевяков Т. Знамена и штандарты Российской императорской армии конца XIX – нач. XX вв. М., 2002. С. 47.
- ⁵ Там же.
- ⁶ Зайцева Л. Исторические традиции изготовления военных знамен в России (XVII – начала XX вв.) // Гербовед. 2007. № 95. С. 122.
- ⁷ Там же.
- ⁸ Пархаев О., Шевяков Т. Знамена и штандарты... С. 47.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ Пархаев О., Шевяков Т. Знамена и штандарты... С. 47.; Тинченко Я. Знамена и юбилейные ленты... С. 55.
- ¹¹ Зайцева Л. Исторические традиции... С. 133.



ВІВЧЕННЯ МУЗЕЙНИХ КОЛЕКЦІЙ

ДУКАЧЕВІ Й ЗГАРДОВІ ХРЕСТИ УКРАЇНИ В ЕКСПОЗИЦІЇ І ФОНДАХ МУЗЕЮ ХРЕСТА

Розмаїття жіночих прикрас культового характеру на українських землях невичерпне. Це і численні дукачі, і різноманітні згарди, і різнопланові хрестики. Спостерігаючи етнографічні матеріали, експонати державних музеїв і приватних колекцій, співставляючи їх із тотожними предметами з експозицій і фондів Громадського історико-етнографічного ставрографічного Музею Хреста (далі – Музей Хреста), ми замислюємось щодо функціональності тих чи інших хрестиків в тому числі і в контексті їх регіональних особливостей.

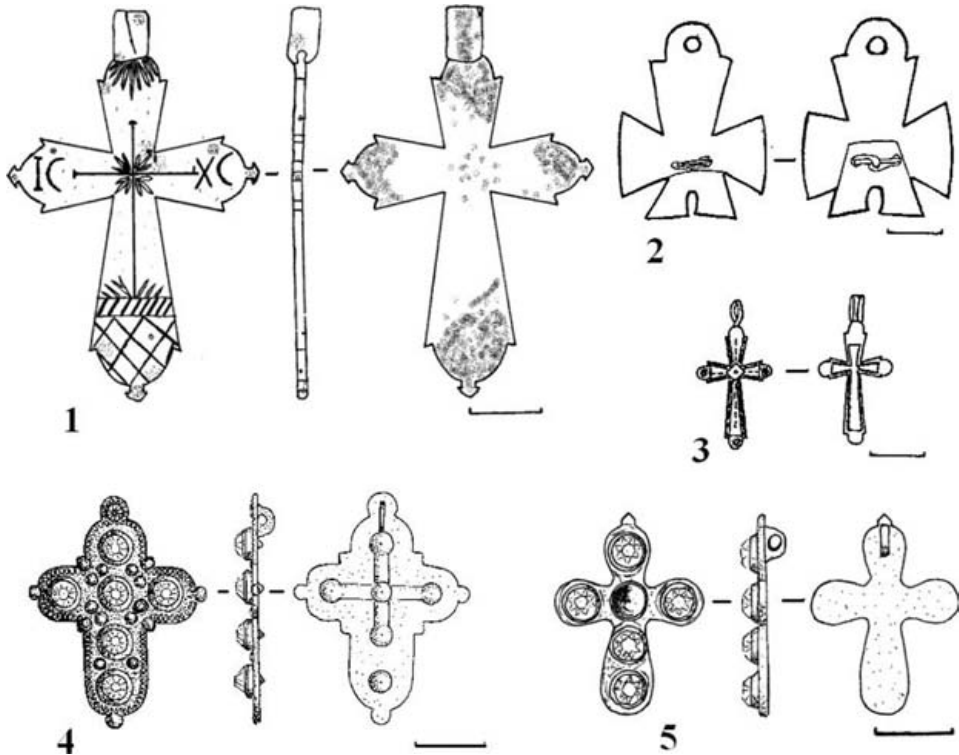


Рис. 1. Запорозькі і полтавські хрестики з Самарі-Богородицької фортеці

XVIII століття в багатьох аспектах стає визначальним для виокремлення саме української традиції в численних напрямках розвитку місцевої ставрографії. Це і поява у середині століття запорозьких натільних хрестів¹ (рис. 1: 1-3) – вирізаних чи вирубаних з металевих платівок із карбуванням зображень, і жіночих з різнокольоровими скляними вставками у другій половині століття на Полтавщині (рис. 1: 4-5), й слобідських та черкаських наприкінці століття. Десь у цей же час

народжуються згарди на Гуцульщині. При цьому, незважаючи на різку візуальну відмінність останніх, саме натільні хрести у Прикарпатті – виключно православні, про що свідчить великий комплекс з околиць м. Надвірна. Ще один важливий аспект, який привертає до себе увагу під час спостереження за жіночими нагрудними прикрасами культового характеру з Прикарпаття, – синтез візантійської (ранньохристиянської для України) і язичницької традиції у саморобних згардових хрестах (рис. 2–4).



Рис. 2. Комплекс згардових хрестів № 1 з експозиції Музею Хреста



Рис. 3. Комплекс згардових хрестів № 2 з експозиції Музею Хреста



Рис. 4. Комплекс згардових хрестів № 3 з експозиції Музею Хреста

Характерні прояви цього явища – вищезгадані згардові комплекси, виготовлені у техніці вирубування з латунних і мідних платівок. В комплексі № 1 (рис. 2) центральний хрест із карбованим тризубом у

центрі має близькі аналогії у візантійських виробах, зокрема – втраченому золотому хресті з Сімеїзу V–VI ст., а три з чотирьох бічних предметів мають хрестоподібну форму. Центральний хрест комплексу №2 – виключно православний (рис. 3), але два хрестики обабіч нього нагадують обриси Великої Матері дохристиянських часів, а два наступних несуть свастики у середохресті. Так само центральний хрест комплексу №3 тяжіє до візантійських форм «корсунчика» із лінійно розширеними кінцями напівбалок (рис. 4), а два обабіч (перший ліворуч від нього і другий праворуч) мають обриси жіночих фігур.

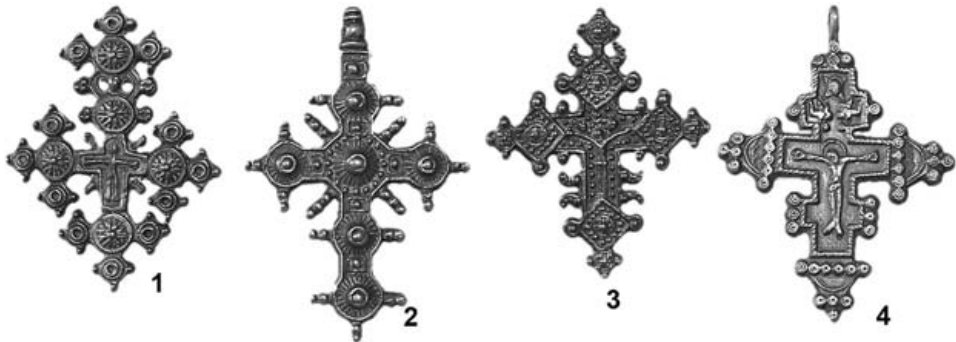


Рис. 5. Литі згардові хрести з експозиції Музею Хреста

При цьому у литих згардових хрестах ми бачимо синтез візантійської, давньоруської і власне української традицій (рис. 5). Слід також відзначити перехід від візантійської традиції хрестів з камінцями до прикарпатської (рис. 5: 2, де камінці імітовані виступами) через полтавський варіант із скляними вставками (рис. 1: 4-5).

Наскільки були розповсюдженими дукачі у XVII столітті – невідомо. Археологічні дані та мистецтвознавчі визначення відносять їх до наступного, XVIII ст., причому деякі вироби, завдяки співставленню із нумізматику, можемо датувати першою половиною століття. Щодо XVII ст. – ми можемо впевнено стверджувати про корали, моніста й вироби з бісеру.

Аналізуючи ж зібрання С. Козлова (Полтава), О. Юшка (Миргород), Ю. Коваленка (Черкаси), ми бачимо, що поряд з дукачами (над ними) в комплексах намист знаходяться і натільні (?) хрести різних розмірів². При цьому, упорядники колекцій відносять їх до XIX–XX ст. за повідомленнями осіб, в яких ці предмети й комплекси були придбані.

Спостереження за подібними комплексами дозволяють припустити окремий тип натільних хрестів, які могли використатися і в якості нагрудних, тобто саме дукачевих. Яким чином ми можемо їх відрізнити.

Передусім – за розмірами і матеріалом, з якого вони виготовлені. Зазвичай, це срібні вироби 5–7 см заввишки. Вони можуть бути штампованими з рештками емалювання. У цьому випадку предмети можуть бути датовані другою половиною-кінцем XIX ст. за пробірними клеймами. Штамповані хрестики можуть бути й латунними, свідченням чого є втрачена світлина 1895 р. з Лохвиці, де жінка у національному

одязі була прикрашена комплексом з коралів (?) з двома дукачами й чотирма штампованими латунними досить великими (у зазначених параметрах) хрестиками. У цьому випадку матеріал дукачевого хреста визначається статками родини.

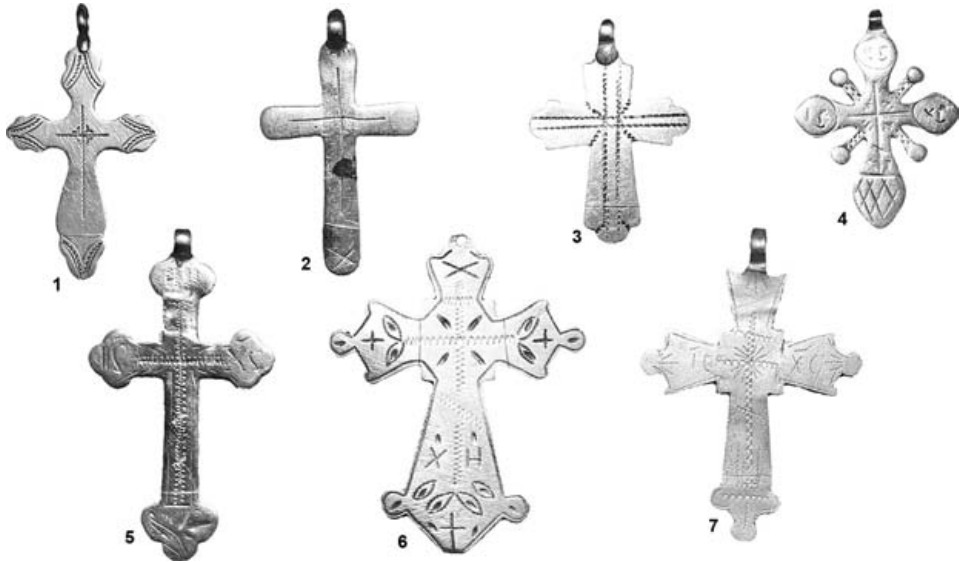


Рис. 6. Срібні дукачеві хрести в зібранні Музею Хреста

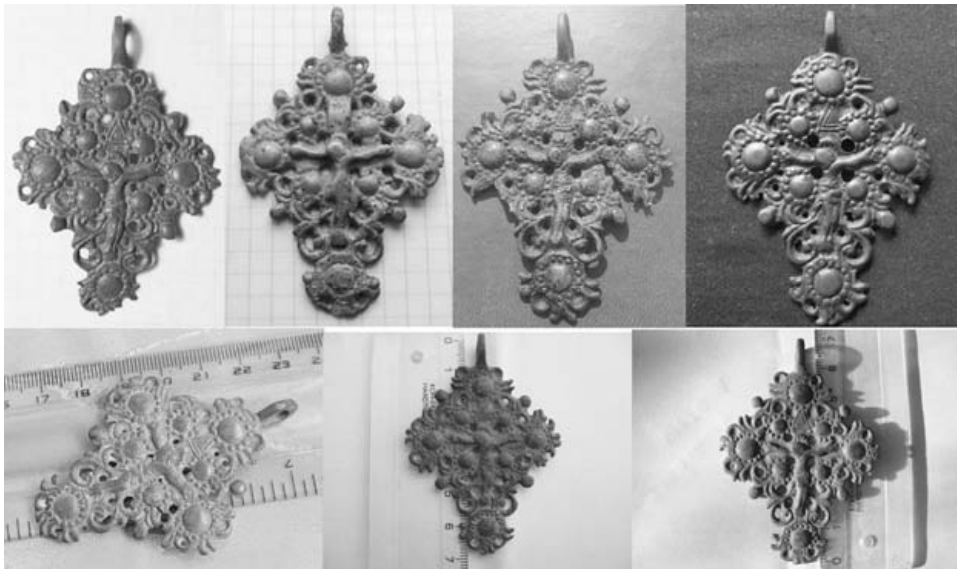


Рис. 7. Бронзові литі хрести зі Слобожанщини «Яблучний Спас» з приватних зібрань України

Але значна кількість срібних подібних прикрас була продукцією місцевих золотарів³ (рис. 6). В цьому випадку ми маємо відзначити відсутність клейм на більшості знахідок. Ще однією визначальною рисою їх є наслідування саме запорозької традиції, коли хрест типової чи нетипової форми прикрашається карбуванням.

Аналізуючи так звані «дукачеві» хрести із зібрання музею Хреста, ми припускаємо можливість віднесення до цієї ж категорії і невеликих за розміром хрестиків, виготовлених у подібній техніці. В експозиціях музею зараз нараховується до півсотні «дукачевих» хрестиків різних розмірів і способів виготовлення, у даній публікації ми представляємо до уваги сім предметів ручного карбування – з Кобеляк (рис. 6: 1), Ромен (рис. 6: 2, 4, 5), Нехворощі (рис. 6: 3), Сосниці (рис. 6: 6) та Умані (рис. 6: 7).

Разом з тим, ми маємо припускати можливість належності до категорії «дукачевих» хрестів й інших зразків регіональної культової пластики, зокрема – слобідських хрестів (класичних⁴ і т. зв. «яблучного Спас»), оскільки ті ж класичні слобідські хрестики мають схильність до розвитку запорозької традиції та зберігають рештки золочення. Стосовно ж типу хрестів, які в середовищі колекціонерів мають умовну назву «яблучний Спас» (рис. 7), віднесення їх до категорії «дукачевих хрестів» обумовлюється розмірами предметів, а також стилістичною наближеністю до гуцульських литих згардових хрестів (рис. 5).

Дослідження так званих «дукачевих» нагрудних хрестів дозволяє глибше зрозуміти багатобічність української християнської етики, тяжіння до спільного етнокультурного простору в різних за конфесійним та державницьким підпорядкуванням землях, підсвідоме наслідування язичницьким, давньохристиянським та козацьким традиціям, а також розширити бачення національних проявів українського ювелірного мистецтва впродовж XVIII–XIX ст. Введення до цього кола слобідських хрестів розширює наше бачення проявів українства в дрібній культовій пластичі та дозволяє візуалізовувати повноту й багатство народної культурної традиції.

Примітки:

¹ Векленко В.А. Нателные кресты Самари-Богородицкой крепости: монография. Д., 2010. С. 63-67; Векленко В.О. Запорозькі натільні хрести XVIII ст. з території Середнього Присамар'я // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні: зб. наук. ст. К., 2009. Вип. 18. С. 109-113.

² Українська народна жіноча краса XIX–XX століття. Намиста. Автор проекту – Сергій Козлов. Полтава, 2010.

³ <https://www.facebook.com/Музей-Хреста-Козацького-хутору-Галушківка-1398523103703519/>

⁴ Православные кресты народов Украины и Грузии в собрании Российского этнографического музея: [альбом-каталог / авт.-сост. О.В. Карпова, Л.С. Гуцян, А.Б. Островский; отв. ред.: Э.А. Корсун; предисл.: В.М. Грусман]. СПб., 2013. С. 27-28.

ОБ ОДНОЙ ИЗ КОЛЛЕКЦИЙ ТИБЕТСКОГО ОРУЖИЯ

Последние 30 лет в мире коллекционеров старинного оружия большой популярностью пользуется традиционное тибетское оружие. Первоначально оно появилось в Европе в качестве трофеев экспедиции английского воинского контингента под началом полковника Янгхаз-бэнда на Лхасу в 1904 г.

В последующие долгие годы оно было недоступно европейцам в связи с закрытием Тибета для иностранцев, особенно после присоединения его к КНР. В результате «культурной революции» арсеналы абсолютного большинства монастырей и замков феодалов были разорены, частью уничтожены, частью растащены. Но в связи с «открытием» Китая растащенное старинное оружие начало свой триумфальный путь в европейские и американские крупные музейные коллекции. Это были роскошные, баснословно дорогие, старинные произведения оружейного искусства, быстро завоевавшие славу своей яркой красотой, высоким искусством отделки. Далее в ход пошли массовые образцы, сравнительно недорогие.

Надо отметить, что тибетцы до сих пор в дополнение к национальному костюму носят традиционное клинковое оружие, которое изготавливают для «внутреннего потребления» современные мастера, ничуть не утратившие своего умения и своих традиций. А поскольку ремесло живо, то оно развивается, то есть изменяется по общей форме, и в деталях, и в отделке.

Однако в связи с огромным развитием туризма в последние десятилетия, и, соответственно, спросом на местные экзотические сувениры, тибетские оружейники, кроме аутентичных изделий, стали сочинять и предлагать туристам вещи фантазийные. К ним относятся как клинковое оружие, так и массивные железные доспехи. Рынок наполнился поддельными «правильными» и совершенно фантастическими изделиями. Поэтому при формировании



Рис. 1. «Тибетская» витрина в Музее истории оружия

коллекции собиратель может собирать и старинные подлинники, и современную аутентичку, и – почему бы и нет – любопытные, вполне искусно и добротнo выполненные образцы фантазийно-сувенирной продукции.

Задача настоящей статьи – познакомиться с образцами тибетского оружия, хранящимися в коллекции Музея Оружия. Данная коллекция тем и интересна, что при оформлении «тибетской» витрины (рис. 1) были использованы вещи всех трех перечисленных выше категорий, приобретенные на различных аукционах Европы в последние десятилетия XX в.

Описание и размеры

1. Меч с ножами. Инв. № М 771 (рис. 2). Общая длина 80 см; длина ножен – 62 см, ширина – 7,2 см. Ножны покрыты гравированным геометрическим орнаментом, а также украшены тремя накладками: двумя боковыми – изображениями лежащих лпней и центральной с изображением *дхармы* – колеса учения Будды. Кроме того, ножны украшены вставками из 5 розовых кораллов и одного – янтаря.



Рис. 2. Длинный меч с ножами. Инв. № М 771

Общая длина меча – 78 см, лезвия – 59 см. Лезвие прямое, сужающееся к низу. На лезвии имеются три долы, в верхней части выгравированы два иероглифа, у острия – растительный орнамент. Рукоять состоит из трех обойм. Орнаментирована кораллами и металлическими накладками. Накладка на средней обойме рукояти выполнена в форме перуна Индры *ваджры*. Меч является образцом хорошей традиционной работы, чеканный с оборота и гравированный растительный орнамент состоит из слабо варьируемых однотипных элементов. Накладки на сюжет первой проповеди Будды Гаутами в Варанаси (лани, фланкирующие колесо учения) выполнены грубо и смотрятся неорганично. Последние десятилетия XX в.

2. Меч с ножами. Инв. № М 770 (рис. 3). Общая длина – 65 см. Длина ножен – 52,5 см, ширина – 5 см. Ножны покрыты двумя металлическими пластинами-обоймами, украшенными чеканкой с оборота и снаружи – гравировкой. Узкий промежуток между пластинами обтянут кожей с неба акулы. На верхней обойме изображен павлин, на нижней – дракон. Фон – растительные побеги

Длина меча – 61,5 см, лезвия – 49 см. Перекрестие китайского типа в виде толстой овальной пластины. Обивка рукояти выполнена в той же

технике, что и обивка ножен. Ручка покрыта канелюрами, навершие имеет форму трезубой короны. Работа довольно простая, среднего уровня. Последние десятилетия XX в.



Рис. 3. Меч с ножнами. Инв. № М 770

3. Кинжал. Инв. № Н 776 (рис. 4). Общая длина – 32 см, лезвия 20 см, ширина – 3 см. Навершие в виде 5-лепестковой пальметты. Перекрестье – в виде толстой овальной пластины. С лицевой стороны рукояти – гнездо для вставки, с изнаночной – кольцо для подвешивания. Навершие рукояти, устье и низ ножен обиты металлом с высококачественной высокой рельефной чеканкой с растительным и буддийско-символическим орнаментом, с изображением дракона в нижней части ножен. Оковка низа ручки украшена искусной гравировкой. Середина ручки и ножен обтянуты кожей с неба акулы. Конец XX в.



Рис. 4. Кинжал с ножнами. Инв № Н 776

4. Шлем. Инв. № Шл 1598 (рис. 5, 6). Высота 29 см, размеры по низу 22×23 см. Тулья шлема коническая и состоит из двух половин, осевые (спереди и сзади) швы – стыки перекрыты выпуклыми полосами железа.

Рис. 5. Шлем (вид сверху). Инв. № Шл 1598.

Рис. 6. Шлем (вид сбоку). Инв. № Шл 1598.



Тулья приварена к узкому вертикальному околышу. Биконическая верхушка с биконическим же навершием крепились к тулье с помощью заклепок. Налобная часть околыша усилена дополнительной пластиной, к которой (приварен, приклепан?) козырек с волнистым краем шириной 3,5-4 см. Вдоль нижнего края околыша пробиты два ряда отверстий для крепления бармицы. Шлем маньчжурского кавалерийского типа, тибетской работы начала XX в. В конце XX в. для увеличения продажной стоимости на тулье способом насечки были серебром нанесены украшения: многослойные зубцы и волны вдоль околыша, крупные «круги счастья», чередующиеся со свастиками – вдоль средней части.

5. Ружье кремневое с замком ударного типа. Инв. № 81 (рис. 7, 8). На передней части ложа – сквозное отверстие для крепления сошек. Длина – 125,5 см, калибр – 14 мм. Подобные ружья являлись модернизацией русских пищалей и винтовок XVII века, самая характерная их часть – замок русской конструкции (вариант карельского – шведского). В Сибири встречаются вплоть до XIX в. включительно. В Азии и тем более на Тибете использовали фитильные ружья, ружья с подобными замками там были редкость и, как правило, попадали в Китай и на Тибет из Сибири.

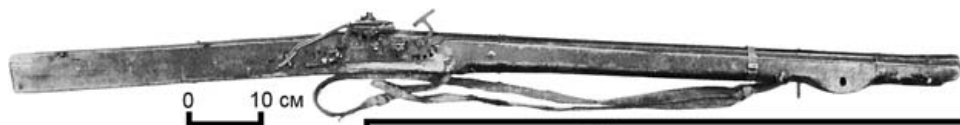


Рис. 7. Ружье кремневое.
Инв. № 81.



Рис. 8. Замок ружья.
Инв. № 81.

6. Кираса. Инв. № Д 1599 (рис. 9). Данный тип панциря отсутствовал в традиционной тибетской паноупии, поскольку для нее были характерны ламинарные доспехи. Подобные вещи изготавливаются с конца XX в. и поныне (наряду железными клепаными щитами и цельными железными наручами-поножами) исключительно для интуристов. Все эти фантазийные сувенирные доспехи обычно украшены рельефно выкованным маскаронном львиной морды в ламаистском стиле.

Рис. 9.
Кираса.
Инв. №
Д 1599.



7. Лук. Инв. № Л 1596 (рис. 10). Общая длина лука 1370 мм. Лук ассиметричный. Длина верхнего рога 715 мм, нижнего – 655 мм. Состоит из двух слоев – деревянной «спинки» и длинных роговых пластин на брюшке, склеенных между собою. Такое сочетание, хорошо обеспечивало «сжатие-разжатие» лука. На концах рогов сохранились два упора для тетивы. Деревянные части рогов орнаментированы пятилепестковыми розетками. Лук покрыт черным и красным лаком. Лук типично тибетский, его можно датировать XIX в.

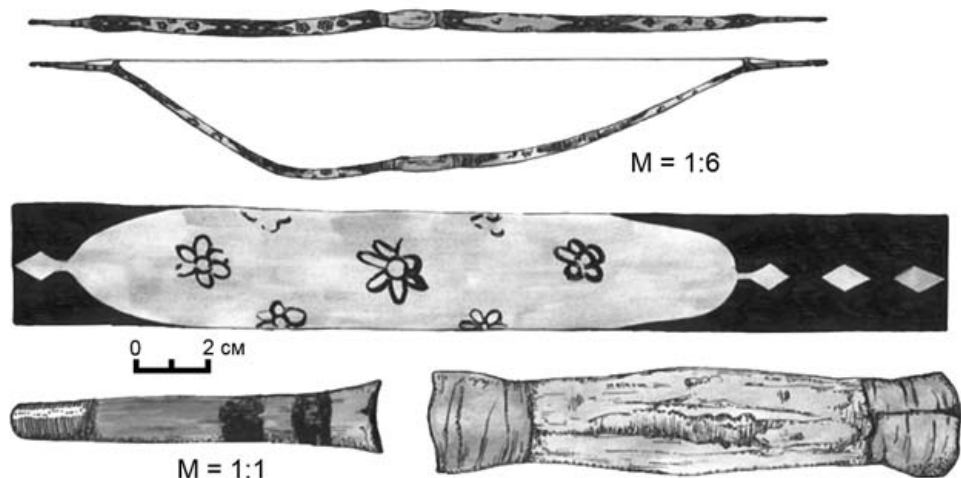


Рис. 10. Лук. Инв. № Л 1596

8. Столовый прибор. Инв. № Н 793 (рис. 11). Футляр из кожи и белого металла. Две палочки костяные для еды и нож длиной 29 см с деревянной, наборной из пластинок бересты, рукоятью, увенчанной литым из белого металла навершием с характерным «хребтом» на верхней плоскости. Деревянные ножны обтянуты черной кожей, устье оковано широкой обоймой белого металла с литой петлей, отлитой в форме лежащего тигра, для подвижного кольца, соединявшегося с цепочкой. Нижняя половина ножен одета в обойму из того же металла с характерно расширяющейся книзу бутеролью. Прибор крепили к поясу с помощью кожаной тисненой петли, вставленной в литой из белого металла зажим, украшенный рельефом льва Будды, с подвижно соединенным фигурным – в виде двух драконов – кольцом и цепочкой, сплетенной из проволоки белого цвета и



Рис. 11. Прибор столовый.
Инв. № Н 793

металлического замка. Металл богато украшен хорошего качества растительной и плетеной «узлами счастья» орнаментальной резьбой. Прибор типичный для Западной Монголии (как Внешней, так и Внутренней), в Тибете не применяли. XX в.

9. Гарнитур из рога для пороха, кожаного футляра для кресала, кожаного кошелька(?) и печати. Инв. № Н 793 (рис. 12, 13). Соединены плетеной цепью белого металла.



Рис. 12. Гарнитур из пороховницы, футляра для кресала, кошелька (?) и печати. Инв. № Н 793.

Рис. 13. Иероглифы на печати. Инв. № Н 793

10. Ножи парные метательные(?).

Инв. № Н 779-780 (рис. 14). Тибет. Общая длина 23,8 см, длина клинка – 16 см, ширина клинка у рукояти – 2,6 см. Клинок однолезвийный, листовидной формы, с фальшлезвием, 2 короткими долами на внешней стороне и 1 на внутренней. Рукоять образована 2 костяными накладками, приклепанными к слегка расширяющемуся кверху черену. Пластины обоймицы и головки рукояти из желтого металла.

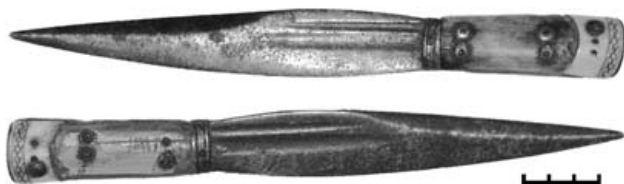


Рис. 14. Ножи парные метательные (?). Инв. № Н 779-780



Рис. 15. Нож. Инв. № Н 792

11. Нож столовый.

Инв. № Н 792 (рис. 15). Тибет. Общая длина – 21 см, длина клинка – 12,3 см, ширина клинка – 2 см. Клинок прямой, однолезвий-

ный, со слабо выраженным долом слева. Рукоять состоит из двух щечек – роговой и костяной, соединенных с хвостовиком заклепками. Ножны деревянные, покрыты металлическими пластинами с рельефным растительным орнаментом.

12. Меч. Инв. № Н 769 (рис. 16). Тибет. Общая длина – 53,1 см, длина клинка – 38,2 см, ширина клинка – 3,9 см. Клинок прямой, однолезвийный, с одним долом. Крестовина овальная с отбортовкой, слегка раздвоенная рукоять покрыта орнаментированными металлическими пластинами, с внешней стороны гранеными. Состоит из трех частей. Верхняя часть рукояти имеет скобу. С внешней стороны навершия изображен слон на фоне побегов, средняя зона каннелирована, на лицевой стороне низа ручки – лань на фоне побегов. Ножны деревянные, покрыты кожей, а также металлическими пластинами с чеканными и гравированными изображениями – сверху вниз – тигра, льва, морского чудовища индийской мифологии *макара*, в картуше – парных рыб с цветком в круге между ними, на котором стоит пагода, и дракона. XX в.



Рис. 16. Меч. Инв. № Н 769

13. Нож столовый.

Инв. № Н 773 (рис. 17). Тибет. Общая длина – 21 см, длина клинка – 12,4 см, ширина клинка – 2 см. Клинок прямой однолезвийный, с одним широким долом вдоль обуха на левой голомении. Эфес состоит из металлической слегка раздвоенной головки, двух металлических накладок над пятой и 2 щечек рукояти (одна из светлой кости, вторая из темного рога?), соединенных с хвостовиком 2 заклепками. Внешняя щечка украшена окружностями, составляющими ромбовидную фигуру. Ножны деревянные, оббитые стальными пластинами. Внешняя часть ножен покрыта рельефным растительным орнаментом. С внутренней стороны на ножнах скоба. XX в.



Рис. 17. Нож столовый. Инв. № Н 773



Рис. 18. Нож. Инв. № Н 789

14. Нож. Инв. № Н 789 (рис. 18). Тибет. Общая длина – 16,4 см, длина клинка – 8,7 см, ширина клинка – 1,4 см. Клинок однолезвийный, Т-образного сече-

ния. Рукоять образована двумя деревянными щечками, соединенным с хвостовиком двумя заклепками. В верхней части металлическая пластина, инкрустированная округлым камнем зеленого цвета. Ножны деревянные, покрыты кожей, прорезной стальной пластиной. Инкрустированы двумя камнями округлой формы, зеленого и красного цвета. В верхней части ножен, с внутренней стороны подвижное кольцо. Металлические детали ножен покрыты растительным орнаментом. XX в.

15. Нож. Инв. № Н 776 (рис. 19). Тибет. Общая длина – 32,2 см, длина клинка – 21,5 см, ширина клинка – 2,6 см. Клинок прямой, однолезвийный с од-



Рис. 19. Нож. Инв. № Н 776

ним узким долом. Крестовина овальная, с отбортовкой. Рукоять состоит из трех частей, в средней части обтянута кожей ската и покрыта орнаментированными металлическими пластинами. Навершие граненное, имеются накладки из желтого металла, следы инкрустации. С внутренней стороны навершия расположена скоба. Ножны деревянные, покрыты кожей и металлическими пластинами с изображением растений и драконов.

16. Шлем. Инв. № Шл 1597 (рис. 20: 1-3). Высота 240 мм, диаметр 215 мм. Сферической формы, состоит из 9 склепанных подтреугольных пластин, соединенными между собой фигурными пластинами с ребром жесткости. Последние выкованы на лицевой поверхности, а не отштампованы с изнанки, как на подделках конца XX – начала XXI вв. В нижней части шлема имеются парные отверстия для бармиц. Имеется фигурный стальной козырек. Сверху расположен шпиль фигурный формы. Классический образец тибетского шлема XV – XIX вв. Его аутентичность подтверждается не только большой толщиной металла, отсутствием серебряных насечек на тулье, а также ровного слоя искусственно созданной ржавчины.

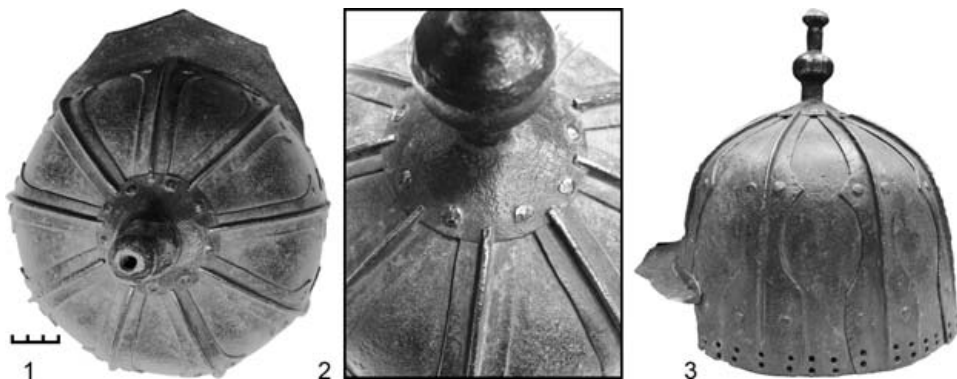


Рис. 20. Шлем: 1 – вид сверху; 2 – вид сверху (деталь); 3 – вид сбоку. Инв. № Шл 1597

ЯПОНСЬКА ПАРАДНА ФІТИЛЬНА АРКЕБУЗА XVII – XVIII ст. У ЗІБРАННІ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

У НМІУ зберігаються предмети озброєння, у 1937 р. передані з київського Музею західного мистецтва, що становлять не лише історичну, а й художню цінність. Виявилось, що частина них походить з зібрання Богдана Івановича Ханенка, який формував свою колекцію на найбільших європейських аукціонах, а також купував речі у вітчизняних та зарубіжних антикварів. Зібрання Б. Ханенка експонувалось у будинку на сучній вул. Терещенківській, 15–17, де нині розташовується НММХ – колишній Другий державний музей, у 1919 р. створений з зібрання Б. Ханенка, яке він заповів Києву. У 1921 р. Другий державний музей отримав назву Музея мистецтв Всеукраїнської академії наук імені Б.І. та В.Н. Ханенків, а у 1934 р. – Музею західного мистецтва.

Про зброю, що перебувала у приватному музеї Б. Ханенка, дають уявлення фотографії початку ХХ ст. інтер'єрів палацу на Терещенківській вулиці та каталоги експонатів Музею мистецтв ВУАН 1920-х рр. Серед взірців східної зброї, що експонувалась на стінах на парадних сходах помешкання Ханенків, привертала увагу «...китайская кулеврина XVIII века, гравированная серебром с чернью, приклад деревянный узкий¹». Це ж «...старинное китайское ружье» згадує і рукописний каталог зібрання зброї Б. Ханенка².

Переданий у 1937 р. з Музею західного мистецтва під № 3722 як «рушниця китайська фітильна»³, означений взірець вогнепальної зброї наявний у зібранні НМІУ (інв. № З–92). Під час наукової обробки цього предмета ми звернулись до фахівців НММХ – завідувача відділу мистецтва країн Сходу та зберігача колекції мистецтва Китаю Галини Біленко та провідного наукового співробітника цього музею, спеціаліста з мистецтва Китаю Марти Логвин. Люб'язно надана ними консультаційна допомога дозволила уточнити первинну атрибуцію означеної «китайської рушниці», яка, як з'ясувалось, є японською дульнозарядною аркебузою 17-го калібру зі стволом довжиною 1 м, прикрашеною зображеннями гербів кланів Токугава та Мінамото (рис. 1, 2).



Рис. 1, 2. Аркебуза. Загальний вигляд

Аркебузою (фр. *arquebouse* чи *arquoubuse*, ісп. *arcabuz*, італ. *archibugio*; у інш. європейських мовах – *arkobus*, *harkabuz*, *harkebus*) у XVI–XVII ст. у Західній Європі, на противагу важким і довгим мушкетам, називали легкі короткі рушниці з фітильним чи колісцевим замком.

Японська аркебуза з зібрання НМІУ є підписаною зброярем штучною зброєю, виготовленою на замовлення високоповажної особи та призначеною для особливих церемоній: під час урочистостей декоровані аркебузи розміщували на підставках або несли попереду процесії. За потреби їх також можна було використовувати під час воєнних дій.

Сучасний стан японської аркебузи з НМІУ наступний. Ложа (яп. *тенпо-дай*), що тягнеться до дульного зрізу, виготовлена з твердої деревини червоного дуба. На бічних та верхній гранях ложі аплікацією золотою фольгою виконані п'ять зображень гербу (яп. *мон*) клану Токугава, що у 1603–1868 рр. очолював японську феодальну державу – сьогунат зі столицею у м. Едо (сучасне Токіо). Гербом Токугави (яп. *міцуба-аої-мон*) є стилізована трипелюсткова квітка мальви (рис. 3).



Рис. 3. Зображення гербу клану Токугава, виконаний аплікацією золотою фольгою

Ложа аркебузи завершується вузьким трикутним «пістолетним» прикладом (яп. *дайджірі*). Спеціальна лунка на нижньому торці приклада використовувалась для гасіння тліючого фітилю, пропущеного через спеціальний наскрізний отвір у прикладі.

Звужений у напрямі дульного зрізу восьмигранний товстостінний ствол (яп. *цуцу*) кутий з дамаскованої сталі та тонований у чорний колір штучною патиною. До ложі ствол прикріплений трьома латунними штифтами.

Завершення казенної частини ствола, вставлене у заглиблення у ложі, стягує латунне кільце-хомут, що запобігає розколюванню деревини при віддачі під час вистрілу. Дульний зріз (яп. *сугуті*) ствола завершується циліндричним потовщеним раструбом, прикрашеним гравірованим меандром «лей-вен» (кит. «оберемок блискавок»).

На зовнішній поверхні стволі гравіруванням та таушировкою (наведенням) виконано запозичену з китайського мистецтва сцену «дракони серед хмар». З божествами грози – «хмарними драконами» (яп. *Un-Ryū*, англ. «the cloud dragon») у Японії пов'язані уявлення про те, що їх небесні двобої спричиняють блискавки та грім (рис. 4).

Традиція зображувати вогнедишних драконів на вогнепальній зброї виникла в зв'язку з тим, що вистріли з рушниць, супроводжувані димовою завісою, спалахами вогню та гуркотом, нагадували про блискавку та грім, причиною яких начебто служили «хмарні дракони»⁴. Втіленням думки про ототожнення залпу з аркебузи з громами та блискавками є і зображення на її дульному зрізі «громового меандра» «лей-вен».



Рис. 4. Сцена «дракони серед хмар», зображена на зовнішній поверхні ствола

У казеній частині ствола аркебузи інкрустацією і таушуванням зображені герб клану Мінамото та дві групи ієрогліфів. За визначенням Галини Біленко та Марти Логвин, наведені сріблом розташовані один над одним два ієрогліфи перекладаються як «сокіл-сапсан, що летить» («hayabusa»). Означений напис може мати відношення як до японського самурайського клану Hayabusa, так і означати прізвище майстра-зброяра (рис. 5).

Розміщені двома паралельними вертикальними стовпцями шість інкрустованих латунню ієрогліфів перекладаються як «зброяр князя Сацуми» (рис. 6). У 1185–1871 рр. князями провінції Сацума на о. Кюсю були представники родини Сімадзу. З другої половини XVI ст. з Сацуми (де були вироблення перші японські аркебузи) Японією поширились прийоми виготовлення ручної вогнепальної зброї. У



Рис. 5. Ієрогліфічний напис на стволі «Сокіл-сапсан, що летить»



Рис. 6. Ієрогліфічний напис на стволі «Зброяр князя Сацуми»

добу Токугава у провінціях Сацума, Амакуса, Хідзен та Хіго працювала одна з трьох великих груп японських майстрів «теппо-кадзі», що виготовляли рушниці «танегасіма теппо», оснащені ложами з тонованого у темний колір дерева та восьмигранними стволами, прикрашеними геральдичними символами та золоченими аплікаціями.

Над шістьма інкрустованими ієрогліфами на стволі аркебузи з НМІУ зображено герб клану Мінамото – три стилізовані квітки тирлича та п'ять листків бамбуку (рис. 7). Група (яп. *Генді* або *Генке*) Мінамото об'єднувала понад двадцять родів (Асікага, Такеда та ін.), що походили від нащадків японських імператорів, позбавлених права на успадкування влади, що влились до стану професійних воїнів – самураїв. Представники кланів Мінамото та Токугава (герби яких представлені на аркебузі з НМІУ) заснували перший та останній у Японії самурайський уряд сьогунат⁵.



Рис. 7.
Зображення герба
клану Мінамото.

З правої сторони ствола аркебузи змонтовано замочну дошку з латунним фітильним замком («*каракурі*») «азійського типу», сконструйованим японськими зброярами на основі європейського «зворотнього замка», у якому розташований попереду полиці з затравочним порохом курок піднімався у напрямі від казенної частини до дула. У японських рушниць серпентин рухався у напрямі від ствола до прикладу.

Курок-серпентин (яп. «*хібасамі*») аркебузи має S-видну форму; у його циліндричній «голівці» затискався вимочений у селітрі та вкритий шаром воску мотузяний фітиль (яп. «*хінава*»). Курок обертається на пропущений через «замочну» дошку осі; у взведеному положенні нижній кінець серпентина спирається на латунну скобу, змонтовану на металевій накладці прикладу.

Притискаючи курок з тліючим фітилем до запального отвору (яп. «*хігуті*») порохової полиці (яп. «*хідзара*»), стрілок підпалював затравочний порох. Особливістю «азійського замка» є наявність П-подібної кришки (яп. «*хібута*»), що рухається на вертикальній вісі та захищає затравочний порох від випадкового загоряння, вологи та вітру (рис. 8).



Рис. 8. Фітильний замок «азійського типу»

У місці приєднання фітильного замка змонтована масивна латунна пластина, що захищала ствол від полум'я палаючого пороха та не давала воді потрапляти під кришку порохової полиці.

Поверхня замка аркебузи декорована гравірованим зображенням хмар «у китайському стилі»; на основі курка-серпентина зображено трипелюсткову квітку – герб Токугава.

Аркебуза оснащена прицільним пристроєм: призматичною мушкою (яп. *сакі-ме-ате*), розташованою біля дульного зрізу, і квадратним ціліком (яп. *амо-ме-ате*) з прорізами.

З 1720-х рр. до Японії почали ввозитись рушниці зі стійкими до атмосферної вологи ударно-кремінними, фітильно-кремінними та колісцевими замками⁶.

Аркебуза з НМІУ належить до поширеного у Японії у другій половині XVI – XVIII ст. типу ручної гладкоствольної вогнепальної зброї «*теппо хінава дзю*» (*teppo hinawa jū*, з яп. «фітильна рушниця») або «*танегасіма дзю*» (*tanegashima jū*).

Асортимент японської ручної вогнепальної зброї з фітильним займанням був широким: від довгих піхотних рушниць (яп. *асігару теппо*) до карабінів і пістолетів («*тан дзю*»). Відрізнялись вони і калібром: від 8,7-мм рушниць до 18-мм мушкетів та 87-мм ручних гарматок «*какао дзуцу*», що стріляли зі стаціонарної опори та вкористовувались для пробивання отворів у воротах та інших легких укріпленнях⁷.

З появою аркебуз у Японії поширились дешеві та міцні пластинчасті кіраси, які на перших порах ввозили до країни португальські та голландські купці⁸.

Мушкети та аркебузи перебували на озброєнні як самурайських загонів, так і легкої селянської піхоти «асігару» (*ashigaru*). З поширенням ручної вогнепальної зброї роль найманої піхоти у арміях *дайме* (правителів окремих територій) значно посилилась, оскільки оволодіння навичками поводження з новою зброєю займало набагато менше часу, ніж опанування великого японського лука.

Фітильні рушниці стріляли на віддалі 300 м, а точність їх влучання складала 50 м. Цього було досить для стрільби по щільним групам людей на полі бою. «Димний» (чорний) порох імпортувався з Англії, оскільки японський був невисокої якості.

Для заряджання рушниці стрілець висипав відміряний заряд пороху (яп. *енсьо*) з гільзи у ствол, вкладав кулю (яп. *данган*, *дзюган* чи *тома*) і ущільнював шомполом. Потім з порохівниці-натруски на порохову полицю наспався дрібний затравочний порох «*куті-гусурі*», а у отвір піднятого серпентина вставляли тліючий фітиль, швидкість горіння якого складала 5,5 м на день. Після цього фітиль роздмухували, відкривали кришку і підпалювали затравочний порох.

Першою ручною вогнепальною зброєю, з якою познайомились японці, були аркебузи, вироблені у індійській португальській колонії Гоа, що складали вантаж невеликого купецького судна. У 1543 р. шторм

приблизив цей корабель до о. Танегасіма, розташованого у 35 км південніше о. Кюсю. *Дайме* Танегасіма, 16-річний Токітака (Tokitaka), придбав у португальців дві аркебузи і доручив майстру-мечнику Yaita Kinbee Kiyosada скопіювати їх, проте для останнього це виявилось складним завданням. Технологію виготовлення аркебузних стволів мечнику *дайме* Танегасіма пояснив майстер-португалець, що прибув на острів наступного року, після чого японський зброяр виготовив чимало партій рушниць. Токітака вигідно продав їх купцям, а ті доправили зброю вітчизняного виробництва у різні частини Японських островів. Через кілька років японські ковалі островів Кюсю та Хонсю виготовляли ручну вогнепальну зброю, застосовуючи власний досвід виробництва клинкової зброї. На відміну від європейських прототипів, японські фітильні аркебузи мали більш досконалу та надійнішу конструкцію. Їх металева фурнітура (приклад) та кріплення виготовлялись з латуні, що, на відміну від заліза та сталі, не піддавалась корозії. Конструкція японської рушниці (як і японського меча) заснована на з'єднанні деталей за допомогою клинів (штифтів) «мекугі», що у разі необхідності значно спрощувало демонтаж вогнепальної зброї.

Значні масштаби виробництва пручної вогнепальної зброї у Японії другої половини XVI ст. обумовлювались подіями т. зв. «періоду Воюючих провінцій» (яп. Сенгоку). Вперше на полі бою рушниці у 1549 р. застосувала армія князя Сацуми, Сімадзу Такахіси. У 1555 р. *дайме* князівства Сінано на о. Хонсю, Такеда Сінген, придбав 300 аркебуз, які використав у війні проти свого противника. До масового ужитку ручну вогнепальну зброю у 1570-х рр. запровадили «об'єднувачі Японії» Ода Набунага і Токугава. У 1592 р. японці застосовували вогнепальну зброю (зокрема артилерію) під час вторгнення до Кореї.

З припиненням феодалних війн у часи сьогунату Токугава (1603-1868) у Японії значно знизились темпи виробництва вогнепальної зброї. Цьому також сприяла політика ізоляції (яп. *сакоку*) від європейських країн за винятком Голландії. З 1780-х рр., з припиненням державних замовлень, виробництво рушниць у Японії значно скоротилось. За відсутності зовнішніх та внутрішніх ворогів чимало ручної вогнепальної зброї «осіло» у арсеналах *дайме*; фітильні аркебузи використовувались для полювання, вправ зі стрільби та під час церемоній. Фітильні рушниці остаточно вийшли з ужитку з припиненням у 1868 р. доби Едо та переоснащенням японської армії⁹.

Оскільки у джерелах відсутні вказівки, як означена аркебуза потрапила до зібрання Б. Ханенка, припускаємо, що той став її власником під час свого перебування у 1906 р. у м. Харбін на російсько-китайському прикордонні у Маньчжурії, адже відомо, що саме у цьому місті Б. Ханенко придбав для своєї колекції кілька китайських бронз¹⁰. Проте не виключено, що Б. Ханенко придбав означений взірець японської ручної вогнепальної зброї у київських, московських, петербурзьких, варшавських, римських чи інших європейських антикварів, з якими підтримував ділові стосунки.

Певно, через неправильну атрибуцію антикварів (які не розрізняли китайські та японські ієрогліфи) Б. Ханенко, а за ним – і науковці Музею мистецтв ВУАН вважали цей взірець ручної вогнепальної зброї китайським за походженням. Якби, скажімо, Б. Ханенко придбав цю річ на одному з європейських аукціонів (які користувались послугами кваліфікованих мистецтвознавців та експертів-сходознавців), вона б, швидше за все, не була б атрибутована як «китайська кулеврина».

Примітки:

- ¹ Музей мистецтв б. ім. Б.І. та В.М. Ханенків Української Академії наук. Провідник. Склад Микола Макаренко. К.: Червоний шлях, 1924. С. 22; Дело № 34/1. Каталогные описания коллекции оружия Музея искусств ВУАН. 1921–1929 pp. // НА НММХ. Оп. 1. Спр. 19. Арк. 49, № 49.
- ² Дело № 3. Инвентарная опись коллекции оружия, составленная основателем собрания Б.И. Ханенко. [До 1917 р.] // НА НММХ. Оп. 1. Спр. 13. Арк. 128.
- ³ Акт передачі експонатів з Музею західного мистецтва до Центрального історичного музею. 19.02.1937 р. // НА НММХ. Оп. 1. Спр. 44. Арк. 295.
- ⁴ Уильямс Ч. Китайская культура: мифы, герои, символы. М.: ЗАО Издательство Центрполиграф, 2011. С. 134; Smith G.E. Evolution of the Dragon. Chapter II. Dragons and rain gods. London, New York, Chicago, Bombay, Calcutta, Madras, 1919. Pg. 95–103.
- ⁵ Минамото [Електронний ресурс]: Режим доступу: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Минамото> – Назва з екрану.
- ⁶ Куросука Арисада (Курашков А.) Японское оружие: огнестрельное оружие феодальной Японии [Електронний ресурс]: Режим доступу: [www. FUNSPACE.RU](http://www.FUNSPACE.RU) – Назва з екрану.
- ⁷ Суханов И., Евдокимов А. Японские ружья с фитильным замком // Калашников. Оружие, боеприпасы, снаряжение. 2006. № 9. С. 68–74.
- ⁸ Асигару [Електронний ресурс]: Режим доступу: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Асигару/Асигару> – Назва з екрану.
- ⁹ Tanegashima [Електронний ресурс]: Режим доступу: [en.wikipedia.org/.../Tanegashima_\(Japanese_m.../Tanegashima_\(Japanese matchlock\)](http://en.wikipedia.org/.../Tanegashima_(Japanese_m.../Tanegashima_(Japanese_matchlock))). Назва з екрану; Інтернет-ресурс: <https://www.liveauctioneers.com/a-japanese-snap-matchlock-musket-tanegashima-teppo>.
- ¹⁰ Біленко Г. До історії створення відділу східного мистецтва Музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків // Ханенківські читання. Матеріали науково-практичної конференції. Вип. 5. К.: «Кий», 2002. С. 5–17.

**ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО ГУЦУЛІВ В КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО
МУЗЕЮ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА ГУЦУЛЬЩИНИ ТА ПОКУТТЯ
ІМ. ЙОСАФАТА КОБРІНСЬКОГО 18 – 20 ст.**

Першопочатки музейної справи на Коломийщині пов'язані з іменем вчителя та активного просвітницького діяча М. Синьовицького, який 1876 року зумів зібрати колекцію чудових зразків гуцульського мистецтва і видати їх окремим каталогом у друкарні Михайла Білоуса (м. Коломия).

Вагомим поштовхом до збиральницької діяльності й вивчення пам'яток матеріальної і духовної культури краю послужили господарсько-промислова та етнографічна виставки, організовані в Коломії 1880 року¹. Колекціонування відбувалося в основному приватними особами з числа місцевої інтелігенції для якої це було просто захопленням. Про систематизацію чи наукове вивчення даних колекцій взагалі не ішлося. Вагомим поштовхом у музейній справі стало заснування Володимиром Кобринським (1873-1958) 13 листопада 1926 року «Українського народного музею ім. Йосафата Кобринського», одним із відділів якого був «Відділ гуцульського мистецтва та всякого виробництва»². Після відкриття музею 31 грудня 1934 року, відділ було перейменовано в «Гуцульське мистецтво», в якому був представлений гуцулький «мосяж»³.

Серед унікальних, самобутніх українських ремесел є одне дуже давнє – мосяжництво, яке споконвіків було поширене на Гуцульщині, і своїми історичними та мистецькими традиціями сягає давньоруських часів. Слово «мосяж» походить від польського «mosiądz» – латунь, і окреслює вид декоративно прикладного мистецтва, який спеціалізувався на виготовленні художніх виробів з кольорових металів та сплавів: латуні, міді, бронзи, нейзильберу тощо. Цей місцевий термін увійшов у наукову літературу з другої половини XIX століття, оскільки допомагає чітко відокремити названий вид виробництва від інших⁴. Перші відомості про латунні вироби гуцульських майстрів – хрести, зґарди, чепраги, персні, ковти, шелести, топирці, келефи, лускоріхи, кресала, приладдя для куріння, пряжки, чільця, оздобі капелюха – маємо у праці австрійського вченого, професора Львівського університету Бальтазара Гакета, яка побачила світ 1794 року в Нюрнберзі. У 1791-1793 роках, за дорученням австрійського уряду, автор вивчав природні багатства Східних Карпат⁵. Серед усього цього багатства ми можемо виділити ті твори, які по праву називаються ювелірними. Це – **персні, обручки, хрести, зґарди, чепраги**. В даній роботі ми їх будемо класифікувати відносно видових ознак та відносно району походження.

Персні – в гуцулів було два основних типи: для носіння на руці та для стягування шовкових хусток на шії. Останні вирізнялися значно більшими розмірами. В колекції Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Йосафата Кобринського представлено 88 перстнів. У композиційному плані ми можемо розглядати їх чотири основних види.

Перший – гладкі або з невеликим рельєфом кільця, значно ширші спереду, багато викладені кольоровою пастою (спеціально виготовленою для інкрустації), рогом та бісером та всіяні нескладним орнаментом. Матеріал – латунь. Техніки – лиття, гравірування, насічка, інкрустація. В цьому сегменті представлені твори із сіл Довгополе, Красноїлля, Перехресне Верховинського р-ну, Річки, Лючі, Шепота, Брусторова Косівського р-ну Івано-Франківської обл. Та села Дихтинця Путильського р-ну Чернівецької обл. В більшості випадків це твори невідомих авторів. Але є представлені роботи і корифеїв мосяжної справи: Кіщука Ілька Дмитровича (1874 – 1945) з с. Річки, Дручківа Іван Гавриловича (1880 – 1967) з с. Брусторова Косівського р-ну; Харінчука Дмитра Семеновича (1890 – 1967) і Харінчука Петра Федоровича (1905-1990) з с. Красноїллі Верховинського р-ну Івано-Франківської обл.

В селі Лючі, Брустурів та Річка Косівського р-ну у ХІХ ст. наприклад були поширені персні з великим квадратом по центру, який виступає на 2-3 мм з основної площини. Даний квадрат орнаментувався переважно мотивом хреста. Він виконувався як технікою гравірування і насічки так і інкрустацією кольоровою пастою (рис. 1).

У 50 рр. ХХ ст. мосяжник Йосипчук Микола Фількович (1917 – ??) з с. Брусторова Косівського р-ну виготовляв перні багато інкрустовані кольоровою поліхромією.

Другий – гладкі, іноді восьмигранні кільця з великою вставкою круглої або квадратної форми, яка є окремим конструктивним елементом, який називається «щитком». Круглий «щиток» має діаметр від 130 – 220 мм, а квадратний від 80×80 до 150×150 мм. Круглий «щиток» як правило декорувався шестипелюстковою розетою, іноді незавершеною чотирьох пелюстковою розетою та хрестом, а квадратний як правило мотивом андріївського хреста. Якщо в круглому «щитку» орнамент виконувався технікою гравірування та насічки, то в квадратному додається багато викладень кольоровою пастою (спеціально виготовленою для інкрустації), рогом та бісером. Матеріал – латунь. Техніки – лиття, гравірування, насічка, інкрустація.

Даний композиційний мотив зустрічається ще у ХVІІІ ст. В колекції музею зберігається латунний перстень того часу з Гуцульщини, (рис. 2) який являє собою восьмигранне кільце з великою квадратною вставкою (130×130 мм) декороване даним хрестом. Мотив хреста утворений перетином двох глибоко гравірованих ліній, які з'єднують кути квадрата. Доповнює композицію «щитка» чотири кільця накладені методом насічки, в кутах утворених трикутників ближче до центру. Теж цікавим є трактування основного кільця, яке має вісім граней одні з яких є плоскими із зовнішнього боку, а другі двограними. Вони є багато декоровані гравіруванням та насічкою. Мотиви «ільчете письмо» та «сонечко». Даний експонат у 1936 році колекції музею подарував Кісів В. з с. Підгарці Стрийського р-ну Львівської обл.

В цьому сегменті представлені твори із смт. Верховини, сіл Голови, Красноїлля, Барвінкове Верховинського р-ну; Річки, Лючі, Шешори,

Брусторова Косівськогор-ну; Саджавки Надвірнянського р-ну; Коршева Коломийського р-ну Івано-Франківської обл. в основному невідомих авторів, тільки два автори є авторськими. Перстень з круглим «щитком», 1930 р.в. Дудчака Дмитра Лук'яновича (1879 – 1939) з с. Брусторова Косівського р-ну та перстень з круглим «щитком», 1970 р.в. Харінчука Петра Дмитровича (1905 – 1990) з с. Красноїллі Верховинського р-ну.

Даний тип був та є найбільш поширеним на Гуцульщині. Персні з круглим «щитком» орнаментовані шестипелюстковою розетою є своє рідною візитівкою гуцульської ювелірної школи (рис. 3).

Третій вид – «арідник». Це перстень на лицевій стороні якого є рельєфне зображенням голови духа – «арідника» (верховний дух Потойбіччя, прародитель Карпат), який мав оберігати власника цієї специфічної прикраси від темних сил. Зображувався у вигляді людської чоловічої голови з баранячими рогами. Матеріал – латунь. Техніки – лиття, гравірування (рис. 4).

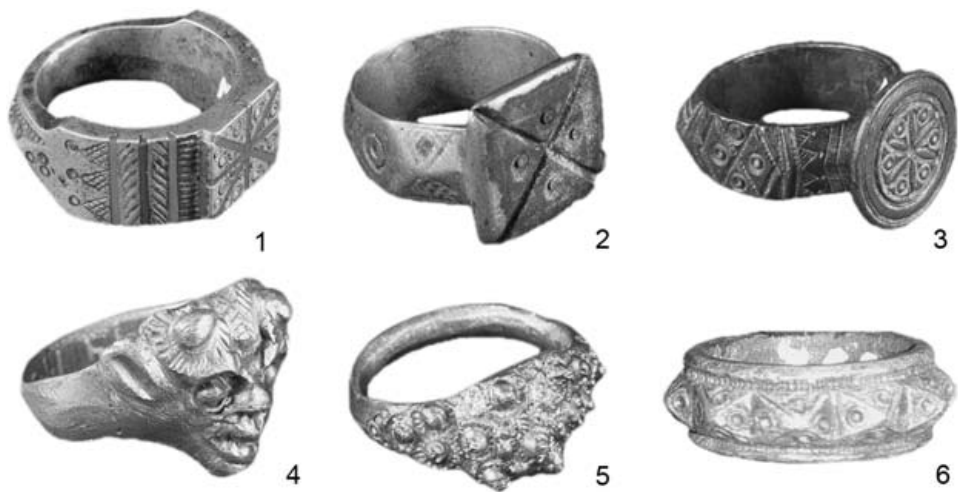


Рис. 1-6. Персні та обручки Гуцульщини

В колекції Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Йосафата Кобринського представлено 8 даних перснів. Найстаріший датується серединою XIX ст. із с. Перехресного Верховинського р-ну, автор нажаль невідомий. Наступні 7 музей закупив в 70 рр. минулого століття в славетного майстра-мосяжника Харінчука Петра Дмитровича (1905 – 1990) з с. Красноїллі Верховинського р-ну (рис. 4).

Четвертий тип «короставий». Нешироке кільце з великими виступаючими сферами спереду. Матеріал – латунь. Техніки – лиття, насічка.

В колекції представлено лиш 5 екземплярів. Це все також твори Харінчука Петра Дмитровича (1905 – 1990) з с. Красноїллі, закуплені у 70 рр. XX ст. (рис. 5).

Обручок в колекції Національного музею знаходиться всього тільки 5 екземплярів. Вони представляють собою гладкі трьохярусні кільця.

Середній ярус є найширшим та має невеликий двохскатний рельєф, всіяний нескладним орнаментом. Матеріал – латунь. Одна обручка походить з с. Космача Косівського р-ну, 1905 р.в. виготовлена із срібла. Техніки: лиття, гравірування. Інші походять із сіл Довгополя та Голови Верховинського р-ну та Яворова та Космача Косівського р-ну Івано-Франківської обл. (рис. 6).

Хрести – колекція мосяжних хрестів у збірці Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Йосафата Кобринського становить 108 творів. Представлені 6 основних типів хрестів: латинський, грецький (трапецієвидний), давньоруський (розетоподібний), ромбовидний, трипелюстковий та «павучки». Типологія гуцульких мосяжних хрестів прийнята за Олександром Вальком, і викладена ним у альбомі «Гуцульські художні вироби з металу кін. XVIII – поч. XX ст.»⁶. Усі твори виконанні декількома різновидами техніки лиття та доведені штихелями і насічниками. Матеріал – латунь.

Латинський тип – в колекції Національного музею нараховується 18 хрестів. З них 16 – це шедеври невідомих майстрів XVIII – XIX ст. з смт Верховини Верховинського р-ну Івано-Франківської обл. Преставлені як великі хрести (81-110×45-70 мм) так і середні (55-72×30-42 мм). Та 2 твори XIX ст. з Косівського р-ну Івано-Франківської обл. із сіл Брустурова та Лючі: великі мосяжні хрести (80-82×63-65 мм), місцева назва «газдівські». Тут доречно зауважити, що хрести латинського типу ніколи не використовувалися у зґардах. Вони були або «газдівськими» або «мощовиками» і завжди носилися окремо. Найдавніший хрест описуваного виду виготовлений на початку XVIII ст. має розміри 61×30 мм робота невідомого майстра із смт. Верховина, в композиційному вирішенні якого відчутний дух українського бароко (рис. 7).

Грецький тип – в колекції Національного музею нараховується 36 творів. Це найбільш поширеніший вид хрестів, як у нас у музеї так і на всій Гуцульщині. Представлено 21 твір невідомих майстрів XVIII – XIX ст. з Верховинського р-ну Івано-Франківської обл. З них 19 хрестів з смт Верховини, 1 з с. Перехресного та 1 з с. Білоберезки. З Косівського р-ну Івано-Франківської обл. представлено 14 творів, з них із с. Брустурова – 3 екз., з с. Лючі – 6 екз. та с. Космача – 1 екз. В збірці представлений також і хрест із с. Королівки Коломийського р-ну Івано-Франківської обл. Представлений один великий газдівський хрест (120×95 мм), середні (60-75×35-62 мм) та малі (35-57×26-40 мм). Середні та малі використовувалися у зґардах, перші в якості головного хреста. Великий хрест носився окремо на ланцюжку-ретязі (рис. 8).

Давньоруський тип – в колекції Національного музею нараховується 34 хрести. Тут представлені роботи невідомих майстрів XVIII – XIX ст. з Верховинського р-ну Івано-Франківської обл. Всього 15 творів. Переважно це роботи невідомих майстрів з смт Верховини та 2 твори з с. Перехресного Верховинського р-ну. Представлені як великі хрести (80×65-68 мм) (рис. 9), так і дещо менші зґардові (50-53×35-40 мм). 16 хрестів невідомих майстрів XVIII – XIX походять з сіл. Річки (5), Брустурова (5), Снідавки (2), Космача (2), Акрешори (1). Преставлені як великі

хрести (105-120×95-98 мм), так і середні (73-87×66-68) та малі (35-64×25-42). Також в колекції Національного музею є 3 твори з Путильського р-ну Чернівецької обл. із сіл Усть-Путили (2) та Дихтинця XVIII – XIX ст.: два великих хрести (110-118×85-9 мм) та малий згардовий (50×40 мм). Один з великих христів виконав майстер Федюк Іван Дмитрович (1831 – 1932) з с. Дихтинця. Великі виступали в якості головного хреста в згардах. Також слід зауважити, що композиційна будова, архітектоніка христів данного типу істотно відрізняється по регіонах та часу створення. І дане питання може вимагати окремого висвітлення.

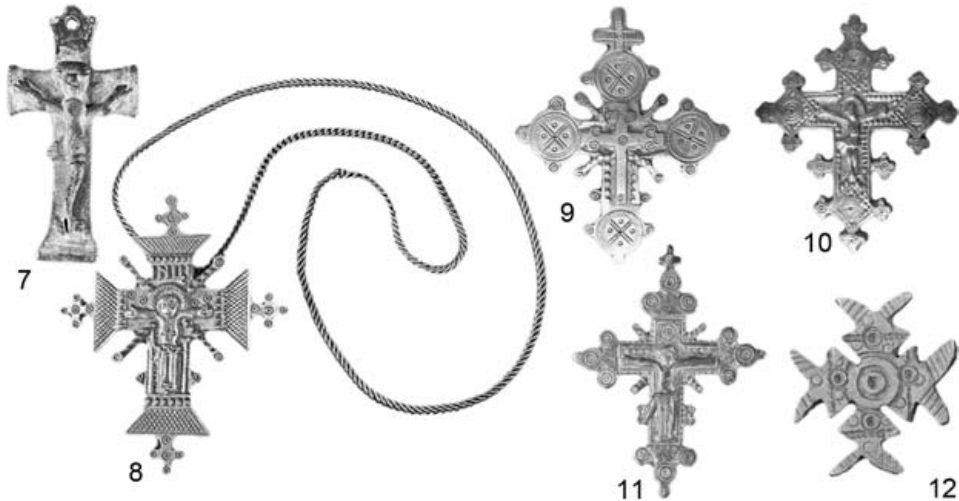


Рис. 7-12. Хрести латинського (7), грецького (8), давньоруського (9), ромбоподібного (10), трьохпелюсткового (11) типів; хрест-«павучок» (12)

Ромбоподібний тип – в колекції Національного музею нараховує 12 творів. Тут представлені в основному роботи невідомих майстрів XVIII – XIX ст. з Верховинського р-ну Івано-Франківської обл. Це переважно хрести з смт. Верховина (10) та 1 хресту з сіл Перехресного та Барвінкове. Також представлений один хрест з с. Снідавки Косівського р-ну Івано-Франківської обл. та ще один з с. Дихтинця Путильського р-ну Чернівецької обл. У збірці знаходяться тільки великі хрести (100-105×84-90 мм) половина з яких на простому ланцюжку або на ланцюжку-ретязі (рис. 10).

Трьохпелюстковий тип – в колекції Національного музею нараховує всього 7 христів. Тут так само представлені в основному роботи невідомих майстрів XVIII – XIX ст. Це переважно роботи з смт. Верховини (5) та 1 хрест з с. Барвінкове Верховинського р-ну Івано-Франківської обл. Також представлено по одному хресту з сіл Снідавка та Лючі Косівського р-ну Івано-Франківської обл. Серед них є як великі хрести (86-94×72-75 мм) так і середні (60-62×38-40 мм) та малий (50×30 мм) (рис. 11).

Тип «павучки» в колекції представлений одним твором XIX ст. із с. Брусторова Косівського р-ну Івано-Франківської обл. Він має традиційну форму та розміри (20×20 мм) (рис. 12).

Згарда – святкова жіноча прикраса з мосяжних хрестиків, нанизаних в один – три ряди. Колекція гуцульських згард у збірці Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Йосафата Кобринського становить 34 твори. Тут представлені композиції, як із чепрагами так і без них на основі хрестів грецького, давньоруського і трьохпелюсткового типу та хрестів-«павучки». Тут є як однорядні так і дворядні композиції. Одні нанизані на шнурок (тонкий дріт, смужка шкіри) і хрестик від хрестика відокремлений «переліжками» – спеціальними трубочками, скрученими з латунного дроту. Другі нанизані на ланцюжок із крученого дроту. Деякі згарди були суцільними, інші захищалися на шії чепрагами, а ще інші застібною «кінь-кобила». Техніка виконання лиття з подальшим доведенням штихелями і насічниками. Матеріал – латунь. Усі представлені в колекції згарди – роботи невідомих майстрів XVIII – XIX ст. Величина й пишність прикрас залежали від матеріальних статків власника.

З Верховинського р-ну Івано-Франківської обл. в збірці Національного Музею представлено 23 твори. Більшість із смт Верховина та один із с. Перехресного. З них 10 екземплярів відносяться до грецького типу, 3 до давньоруського, 3 до змішаного типу та 7 «павучків».

Згарди грецького типу мають своєму складі від 8 до 17 хрестиків, розміром від 20×20 мм до 48×40 мм. Дві згарди з'єднанні чепрагою, ще дві застібною «кінь і кобила», решта є суцільними. З двох екземплярів згард давньоруського типу, один має у своєму складі 11 хрестиків розміром 20×15 мм та довжиною 500 мм. Два кінці даної згарди з'єднанні між собою круглою чепрагою діаметром 35 мм. Друга згарда являє собою нажаль тільки, якусь частину від первісної композиції. В ній ми можемо побачити цікаві хрестики, один із різновидів давньоруського типу розміром 30×25 мм.

Три твори складаються із хрестів двох різних типів і є найцікавішими у нашій колекції. Одна згарда має у своєму складі 20 хрестиків. Центральний великий хрест грецького типу (65×38 мм), усі решта давньоруського типу (39× 28 мм). Два кінці згарди з'єднанні чепрагою. Унікальною є наступна згарда, робота невідомого майстра XIX ст. з смт Верховина складається із 17 хрестів, два її кінці з'єднані між собою круглою чепрагою,

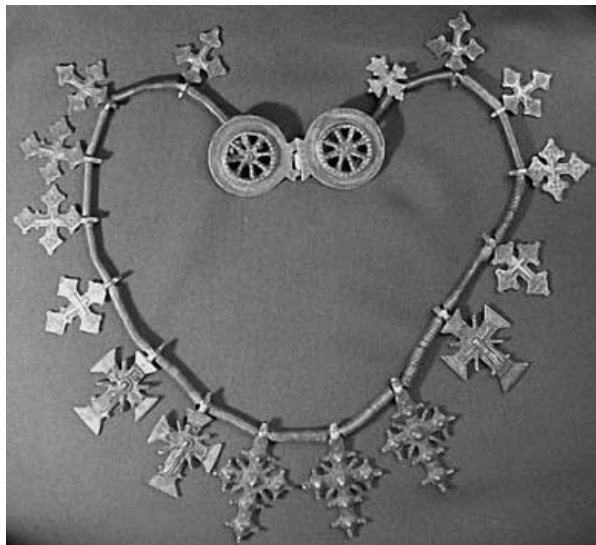


Рис. 13. Згарда з смт Верховина Івано-Франківської обл.

має довжину 750 мм. Центр композиції даної зґарди складається із п'яти хрестів трьохпелюсткового типу, по середині знаходиться великий хрест розміром 65×42 мм по обидва боки від нього знаходяться по два дещо менших хрестики такого ж типу, розміром 55×40 мм. Своєрідною границею центру виступають хрестики давньоруського типу розміром 57×41 мм. Дальше іде чергування давньоруських та трьохпелюсткових хрестів. Завершують композицію два хрести давньоруського типу розміром 49×39 мм. Хрестики відокремлені один від одного «переліжками». Як уже згадувалося вище зґарда з'єднувалися на шії за допомогою круглої чепраги ажурної форми з вісьмома «спицями», діаметр її кіл становить 40 мм (рис. 13).



Рис. 14. Зґарда із с. Перехресне Верховинського р-ну Івано-Франківської обл.

та нижні маленькими кругами. Між раменами хреста знаходяться промені. Він має розмір 100×80 мм. З двох боків від нього знаходяться хрести грецького типу. Вони є однакові по розміру, але різні по композиції. Хоча в загальній масі вони не дуже різняться один від одного. Другорядні, допоміжні деталі є різними. Розп'ята фігура Христа на двох хрестах є однакова. На відміну від фігури на центральному хресті, тут вона є більш узагальненою та стилізованою. Загальна форма хрестів грецького типу має доволі складну архітектуру. Окремі елементи детально та чітко пророблені. Вони є меншими за головний, мають розміри 70×60 мм, довжина ланцюга 700 мм (рис. 14).

Зґарди «павучки» – невеличкі, малі, унікальні хрестики, які служили доповненням до святкового ансамблю прикрас. В колекції Національного музею представлена лиш невелика збірка всього 7 творів невідомих авторів XVIII – XIX ст. з смт Верховина та Верховинського р-ну

Справжнім шедевром гуцульської ювелірної справи по праву можна вважати зґарду невідомого майстра XIX ст. із с. Перехресного Верховинського р-ну. Вона складається із трьох великих хрестів. Центральний хрест трипелюсткового типу з детально проробленою фігурою Христа, деталі якої впливають на його класичну форму. Багато дрібних, чітко пророблених елементів. На кінці рамен хреста знаходяться три концентричних кола. Верхнє рамено завершується невеличким хрестиком, а середні

Івано-Франківської обл. Це як однорядні так і дворядні композиції в яких нараховується від 8 до 21 хрестика, розміром від 15 до 25 мм. Довжина згарди від 280 до 640 мм. Дві з'єднані круглою чепрагою, дві є суцільними, ще три мають застібку «кінь-кобила».

З Косівського р-ну Івано-Франківської обл. в колекції музею представлено 6 творів. З них 5 згارد відносяться до грецького типу і одна є комбінована, усі створені в XIX ст. Представлені згарди походять з сіл Бабина (1), Брусторова (1) та Яворова (1), походження трьох згард ще не визначене. Характерною особливістю для чотирьох згард грецького типу із даного району є центральний хрест більший за усі решту на 10 – 15 мм. Згарди нараховують від 9 до 21 хрестика, розміром 25-35×25-29 мм, довжиною від 485×700 мм. Всі згарди є однорядними, виняток становить лиш згарда з села Яворова, яка нараховує 21 хрестик (25×25 мм), у верхньому ряді – 10, у нижньому ряді – 11. Два кінці даної роботи з'єднанні круглою чепрагою діаметром 28 мм. Комбінована згарда складається з 11 хрестиків, з них центральний грецького типу (45×39 мм) з розп'яттям, та 10 «павучками» (20×18 мм). Її довжина 365 мм.

З Путильського р-ну Чернівецької обл. в колекції Національного музею представлено 3 згарди XIX ст. Дві з них грецького типу, в яких головний хрест на 15 мм більший за інші. Розміри інших хрестиків 35×25 мм. Перша згарда є дворядною та нараховує 29 хрестиків при загальній довжині 300 мм. Друга є дещо скромніша, нараховує 11 хрестиків, довжина 390 мм. Третю згарду по праву можна віднести теж до шедеврів гуцульської мосяжної справи. Вона складається із 16 хрестів та має довжину 700 мм. По центру – три великі хрести давньоруського типу, один з їх підвидів, в архітектоніці яких використовуються сферо подібні випуклості. Розмір 70×40 мм. Далі ліворуч та праворуч – два хрести грецького типу з Розп'яттям, розміром 55×40 мм, обабіч яких знаходяться по чотири хрестики давньоруського типу, один із підвидів, розміром 45×35 мм. За ними ще по одному меншому хресту давньоруського типу, розміром 35×30 мм. Два кінці даної згарди з'єднуються круглою чепрагою ажурної форми з вісьмома «спицями», діаметр її кіл становить 40 мм.

Також в музейній колекції зберігаються по одному твору з Сторожинецького р-ну та с. Виженка Вижицького р-ну Чернівецької обл. Це дві унікальні роботи, які засвідчують високий рівень майстерності гуцульських мосяжників. З Сторожинецького р-ну представлена частина згарди, давньоруського типу XIX ст., довжиною 480 мм та складається з 7 хрестів. В ній представлені три різновиди хрестів даного типу, які різняться один від одного, як композицією так і розмірами. Центральний хрест з Розп'яттям має розміри 80×65 мм. Два наступні дещо менші 70×55 мм. Дальше ідуть малі хрестики 45×35 мм.

Із с. Виженки Вижицького р-ну представлено згарду XVIII ст. з 14 хрестами давньоруського типу довжиною 1020 мм. Всі хрести являють собою один із підвидів даного типу в архітектоніці якого використовуються сфероподібні випуклості. В композиційній будові згарди центральний хрест є трішки більший та має розмір 75×45 мм, усі решта 70×40 мм.

Чепрага – оберегова застібка для зґарди, намиста. Окремо в колекції Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Йосафата Кобринського зберігається колекція чепраг, її кількість становить 95 творів, роботи невідомих майстрів XVIII – XIX ст. з Верховинського та Косівського р-нів Івано-Франківської обл. В колекції Музею представлені 6 видів чепраг: круглі діаметром від 20 до 70 мм, квадратні розміром від 25×25 мм до 27×27 мм, квіткоподібні 40-45×50-55 мм, хрестоподібні 20-30×30-35 мм, ромбовидні 28×17 мм та краплеподібні 26-42×15-18 мм. Найбільш поширеним є круглий тип чепраг, який складається із декількох видів, що відрізняються, як за архітектонікою так і декором. Чепраги виготовлялися двома способами: лиття та випилювалися з листового металу. У литому варіанті декор наносився в процесі лиття і тільки деякі деталі доводилися граверами та насічниками. У варіанті з випилюванням декор наносився технікою гравірування та насічки. Для литих чепраг використовується ажурний мотив із вісьмома «спицями». На Верховинщині були характерні прямі «спиці» з пупирцями (рис. 15). На Косівщині були поширені вигнуті трикутнікоподібні «спиці», прикрашені насічкою та гравіруванням. Чепраги, які виготовлялися способом випилювання були, як суцільними так і ажурними. Для них характерні мотиви «ружі» (рис. 16), «хреста» та «спиці». Хоча тут «спиць» тільки 6, а не 8, як у литих. Хрестоподібна, квіткоподібна, ромбовидна та квадратна виготовлялися методом випилювання, декор наносився методом гравірування та насічки. Композиція квадратної чепраги складається із чотирьох великих концентричних кіл вписаних у квадраті. Каплеподібні чепраги виготовлялися методом лиття.



Рис. 15-16. Чепраги з Верховинщини (15) та Косівщини (16)

Найбільше чепраг представлено із Верховинського р-ну – 81 твір. Це роботи із смт Верховина – 52 одиниці, с. Голови – 11 одиниць, с. Перехресного – 11 одиниць, с. Білоберезки – 2 одиниці та с. Красноїллі – 1 одиниця, решта 4 – з невідомих сіл району. З них за формою: круглих 71 твір, квадратних 3 твори, квіткоподібних 3 твори, хрестоподібних 1 твір, краплеподібних 3 твори.

З Косівського р-ну в колекції Національного музею представлено 14 творів. З них с. Лючі 5 творів, с. Брусторова 3 твори, с. Яворова 5 творів та місце походження одного твору до кінця не визначене. З них за формою: круглих – 8 творів, квіткоподібних – 2 твори, краплеподібні – 2 твори, хрестоподібна – 1 твір та ромбовидний 1 твір.

Як уже зазначалося вище усі чепраги – твори невідомих авторів, виняток становить лиш одна робота. Це краплеподібна чепрага, XIX ст.,

твір відомого майстра ювеліра з с. Брусторова Дмитра Лук'яновича Дутчака (1879 – 1939). Виконана способом лиття, має доволі скромні розміри 42×18 мм. В композиційному плані являє собою дві з'єднані до купи, за допомогою хомута круглих «валюти», які закінчуються семипелюстковим бантом. Ця форма є класичною для даного типу. В ній відчувається дух українського бароко (рис. 17).

Більшість із вище описаних гуцульських ювелірних виробів потрапили в колекцію Музею від меценатів, які пожертвували нам свої колекції. Збірку творів Луки Гарматія подарував на початку



Рис. 17. Чепрага майстра Д.Л. Дутчака з с. Брусторова Косівського р-ну Івано-Франківської обл.

30 рр. XX ст. його брат Григорій, Ткач (ім'я на жаль невідоме) з с. Голови Верховинського р-ну зробив свій внесок 17 червня 1930 року, Іван Костинюк із с. Перехресного того ж району 29 серпня 1931 року. Іван Юрійович Симчич, із с. Лючі Косівського р-ну передав свою колекцію 20 жовтня 1932 року, Василь Тимінський з с. Печеніжина Коломийського р-ну 14 грудня 1934 року. Цікаву колекцію перснів передав 3 квітня 1940 року Дутчак Дмитро із с. Брусторова. Колекцію цінних з'ярд 20 грудня 1940 року передав адвокат з м. Кіцманя Іван Стрийський. Надзвичайну велику кількість експонатів 12 грудня 1942 року передав Музею Павло Витвицький з Верховинського р-ну. Колекцію перснів Харінчука Петра Дмитровича Музей закупив в 70 рр. XX ст.

Примітки:

- ¹ Скарби Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського. Львів: «Манускрипт-Львів», 2015. 448 с.
- ² Архів Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського музею / Ф. 3: Український Народний музей імені о. Й. Кобринського в Коломиї. (Протокол засідання Управи Українського Народного музею ім. о. Йосафата Кобринського в Коломиї від 01.10.1934 р.) . Оп. 1. Од. зб. 9.
- ³ Архів Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського музею / Ф. 3: Український Народний музей імені о. Й. Кобринського в Коломиї. (Ухвала музейного відділу Народного Дому в Коломиї від 26.11.1926 р. про створення музею, його назву та відділи. Рукопис). Оп. 1. Од. зб. 1.
- ⁴ Валько О. Гуцульські художні вироби з металу кін. XVIII – поч. XX ст.: Альбом / Упор. Олекса Валько. Львів: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, 2011. 376 с.
- ⁵ Гакет Б. Найновіші фізично-політичні подорожі по дакських і сарматських або північних Карпатах // Журнал «Дзвін». № 3. 2011. С. 101-117.

**ДЕЯКІ РІЗНОВИДИ НАТІЛЬНИХ ХРЕСТІВ З КОЛЕКЦІЇ
ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ
ІМ. Д.І. ЯВОРНИЦЬКОГО**

Повідомлення ставить на меті розгляд окремих різновидів національних хрестів з колекції Дніпропетровського національного історичного музею, які у процесі створення з використанням різних прийомів обробки матеріалу, в тому числі і перевідливок, набули певних особливостей, індивідуальних ознак та відмінностей, які можуть бути корисними при дослідженні кола побутування цих пам'яток, відображати окремі сторінки життя церкви та її вірян, а також фіксувати певні етапи розвитку ремесла творців натільних хрестів.

Колекція натільних хрестів ДНІМ обіймає період від X до XX ст. і містить вироби дуже різні як за матеріалом (метал, камінь, кістка, дерево, перламутр), так і за технікою виготовлення та художнього оздоблення (лиття, штампування, різьблення, емалі, позолота, декорування склом та перлами).

Найдавнішими у колекції є два сланцеві хрестики. Один з них (А-12810) має бути поставленим в ряд багатьох подібних виробів періоду Київської держави. Він датується XI – XII ст. Виготовлений з Овруцького профілітового сланцю рожевого кольору, має шліфовану поверхню, у верхньому кінці просвердлено наскрізний канал для шнурка, нижній кінець відламаний по лінії такого самого каналця. Хрестик був знайдений у слов'янській землянці на Ігреньському півострові у м. Дніпропетровську експедицією Інституту археології АН УРСР у 1990 році¹. Знахідка є важливою вже тому, що осередків київської християнської цивілізації в наших степах дуже мало, буквально одиниці. Не зважаючи на лаконічність і відсутність образотворчої складової, хрест виглядає майже вишукано – майстер відкрив красу самого матеріалу, лише відполірувавши поверхню (рис. 1).



Рис. 1. Хрест. Київська держава. XI – XII ст.
Овруцький сланець, різьблення, шліфування

Значно цікавішим є другий хрестик (К-576). Він походить з дореволюційної колекції музею, місце знахідки не відоме. Виготовлений з сірого сланцю. На лицевому боці розміщене Розп'яття без позначення хреста. Тіло Ісуса пряме, у короткій сорочці, голова не схилена, руки прямі,

із стигматами. Різьблене зображення витримане у стилі східних образотворчих традицій візантійських хрестів IX – XI ст. На зворотному боці присутній заглиблений різьблений напис грецькою. Читається «ΑΓΙΟ...», далі – лише окремі літери, які складно з'єднати у напис через пошкодження поверхні (рис. 2).



Рис. 2. Хрест. Візантія. X – XI ст. Сірий сланець, різьблення

Давньоруські бронзові тільники XI – XIII ст. представлені у музейній колекції єдиним екземпляром. Це – хрест із серії так званих трилопатекінцевих (К-1823).

Хрест литий, оздоблений простим візерунком у техніці виїмчастої емалі. На балках хреста, на його кінцях та у середохресті круглі та видовжені заглиблення заповнені жовтою емаллю. За даними музейного каталогу 1905 року хрест походить з Княжої гори². Знахідки таких хрестів відомі на території усіх давньоруських регіонів (рис. 3).



Рис. 3. Хрест. Київська держава. XI – XIII ст. Бронза, лиття, емаль

Більш пізні зразки мідного литва (XIV – XVI ст.) репрезентовані одним двобічним хрестом по типу енкалпіона (К-595) із Розп'яттям, пророком Іллею та парними святими у чотирьох медальйонах (хрест із довоєнного зібрання, місце знахідки не відоме), бронзовим литим тільником із зображенням великомученика Микити, що б'є біса (К-2507, походить з колекції краєзнавця Є. Богуша, що сформувалася з матеріалів, зібраних на території Ігреньського півострова)³, а також чотирма хрестами з потовщеним верхнім кінцем та килеподібним розширенням нижнього кінця. Два з цих чотирьох хрестів однобічні, мають на лицевому боці зображення Голгофського

хреста з вінком (К-1826, А-4842), два інші також Голгофського типу, але двобічні, на звороті розміщено рядки молитви хресту, виконані великими літерами, висота яких дорівнює висоті горизонтальної балки (К-1827, А-4843). Рельєф лиття хрестів невисокий. Два з цих хрестів були придбані Д. Яворницьким у киянина В. Балашова⁴ (рис. 4).

Хрести XVII – XIX ст. – це певні різновиди російських хрестів, а також місцеві перевідливки деяких з тих зразків, які найбільш відповідали естетичним уподобанням українців. Є також, хоч, на жаль, і у

невеликій кількості, оригінальні вироби, характерні для східних українських територій. Частина з цих предметів належала до колекцій фундаторів музею О.М. Поля, Д.І. Яворницького, а також інших збирачів.

Звернімо увагу на деякі хрести, виготовлені за поширеними російськими зразками. У процесі переробок та перевідливок щось корегувалося, щось втрачалося. Часто це стосувалося написів, особливо багаторядкових текстів молитов.

Срібний литий з емаллю хрест XVIII – початку XIX ст. (К-454) походить з містечка Новомосковська Катеринославської губернії⁵. Він має багато аналогів серед власне російських хрестів, а також серед подібних до них хрестів української колекції Російського етнографічного музею⁶. Такі хрести можна зустріти у багатьох музейних колекціях України. Майстер, що виготовив наш хрест, видно змушений був спростити собі завдання, оформлюючи зворотний бік виробу. Замість відтворення складної топографії написів (зазвичай то була молитва «Да воскреснет Бог», розміщена одночасно по периметру виробу та в клеймах на кінцях і в центральній розетці, вона могла бути також доповнена рядками молитви хресту), або щільного геометричного орнаменту, він розмістив тут свій варіант прочитання короткої молитви «Кресту Твоєму покланяємся Владыко и Святое Воскресение Твое славим».



Рис. 5. Хрест. Україна, Катеринославщина, м. Новомосковськ. Срібло, лиття, емаль

Владыко Христе». Такою є редакція майстра, і у такому прочитанні молитва має цілком закінчений вигляд. Напис заглиблений литий,



Рис. 4. Хрест. Київ. XIV – XVI ст. Бронза, лиття

За канонем, якщо текст молитви не вміщався у полі виробу, вона або продовжувалася на лицевому боці, або текст залишався не завершеним. В даному ж разі видно перемогло прагнення майстра до завершеності, до досконалості в тій мірі, яка була йому до снаги технічно. В результаті з'явився напис: «Кресту Твоєму покланяємся Христе

однак видно, що він зроблений від руки на певному етапі виготовлення форми для перевідливки. На технічну вторинність у наслідуванні вихідного зразка вказує також опливчастий і не надто високий рельєф лицевого боку (рис. 5).

Срібний хрест одного з найрозповсюдженіших типів, так званий «листок», або «жіночий» (К-711), був знайдений в Києві і входив до складу колекції О.М. Поля⁷. Він може слугувати своєрідною ілюстрацією того, як не одномоментно складався остаточний набір написів цього типу хрестів. У кінцевому варіанті написи на лицевому боці, де зображувався Голгофський хрест, є такими (правда, з варіантами топографії): «ЦРЬ СЛВЬ» – угорі, «ІС ХС», «СНЪ БЖИІ», «КОП ТРС», або «НИ К Т КА» – на горизонтальній балці, напис «НИКА» також може бути розміщений на вертикальній балці між списом, тростиною та нижнім кінцем Голгофського хреста. Тільки з музейної колекції має на верхньому кінці написи «ЦС/ІС ХС/СБ», над раменами Голгофського хреста – «РАСПЯТЪ БЫСТЬ». Такий варіант також не є рідкісним, але не для даного типу хрестів. Під раменами Голгофського хреста на музейному екземплярі міститься напис, який за логікою канону типових написів мав би бути продовженням молитви, початої на зворотному боці хреста-виробу. Там найчастіше розміщувалася молитва «Да воскреснет Бог...» (іноді зустрічається також тропар «Кресту Твоему поклоняемся...»).

На музейному тільки під раменами Голгофського хреста розташовані літери «ЛАГО ЛЯ...», і у такому разі вони мають бути прочитаними як фрагмент фрази «...и в веселии глаголящих...» з названої молитви. Однак на звороті хреста-виробу читаємо іншу молитву, цілком завершену, яка не потребує продовження на лицевому боці. Це коротка молитва благословення: «ГДІСЕ/ ХРТЕ/ СЫНЕ/ БЖИИБЛАГОСЛОВИ/ ИОСТИИСОХРАНИМ/ СИЛО/ ЮКРС/ ТАЖ/ИВОН/ОСНА/ГОТІ». Окрім того, обабіч напису «ЛАГО ЛЯ...» на лицевому боці присутні два слова під титлами: «КФ» та «АЛ», але що вони означають поки що не з'ясовано («АЛ» - найвірогідніше «ангел»). Можна припустити, що хрест є результатом поєднання відтисків лицевого та зворотного боку не одного, а двох зразків (рис. 6).



Рис. 6. Хрест. Київ. XVIII ст. Срібло, лиття



Рис. 7. Хрест. Київ. XVIII ст. Срібло, лиття

Цікавим є напис іще на одному срібному київському «жіночому» хресті (К-713) з колекції О.М. Поля⁸. Хрест має цілком звичайний вигляд, окрім однієї деталі – помилки, яка виникла у процесі переробки тексту на зворотному боці. Цю помилку можна вважати знаковою, бо вона змушує нас згадати певні процеси в церковному житті, пов'язані з реформою патріарха Никона та переходом від старовірської до офіційної традиції. На хресті розміщена, як і належить, молитва «Да воскреснет Бог». У офіційному, реформованому варіанті молитви старовірське «разьдуться» змінювалося на «расточатся».

Майстер-ливарник мав переробити форму для відливки, змінивши напис старого зразка на новий, щоб хрест став «правильним». Але роботу було виконано неуважно, і виник покруч «растдуться» (рис. 7).

Після реформи Никона на натільних хрестах мав також з'явитися напис «ІНЦІ» замість старовірського «Цар Слави». У музеї зберігається срібний датований хрест (К-682), який за даними каталогу колекції О.М. Поля походить з центральних губерній Росії⁹. Він має над Розп'яттям зображення сувою з написом «ІНЦІ», а на звороті заглиблений напис «1750 ДА ВОСКРЕСНЕТЬ БГЪ ИРАЗЫДУТСЯ ВРАЗИ». Розп'яття має високий рельєф лиття, поверхня хреста позолочена. Хрест не має прямих аналогій серед опублікованих пам'яток. Не прямими аналогіями можуть бути тільки XVII – початку XVIII ст., один з яких походить з колекції Ханенків і визначений як пам'ятка «южно-русской работы», а інший – з Вологодської губернії і зберігається в Російському етнографічному музеї¹⁰. Говорячи про перехід до нового канону в оформленні натільних хрестів, доречно навести особливу думку науковця з Південно-Уральського державного університету Г.Х. Самігулова. Він узагальнив статистику даних археологічних досліджень, а також склад багатьох музейних колекцій натільних хрестів.¹¹ За результатами своїх розвідок дослідник дійшов висновку, що одразу після реформи, а також протягом

усього XVIII ст. хрестів з написом «ІНЦІ» було дуже небагато. В основному це були хрести, виготовлені спеціально для священників, а основна маса православного населення імперії користувалася старовірськими зразками. Наш хрест, вочевидь, і є таким виробом, виготовленим на індивідуальне замовлення. До того ж це замовлення виконував майстер, якого не можна назвати високим професіоналом. За взірць, безперечно, було взято наведені аналогії тільників. Але зображення лицевого боку вийшли грубішими, а рельєф зворотного боку (на вихідних зразках там розміщене рельєфне зображення Богородиці з мечем у серці) був замінений написом (рис. 8).



Рис. 8. Хрест. Росія. 1750 р. Срібло, лиття



Рис. 9. Хрест. Росія. XVIII ст. Мідний сплав, лиття, посріблення

хреста. Тут у скороченнях «НН К Г КА» склад «НН» може сприйматися як «НИ» з дзеркальною літерою «И», або як давнє написання літери «Н» як «N», а літери «И» як «H», і тоді вся пара є дзеркальною. У парі літер «К Г» літера «Г» не виглядає технічною похибкою перевідливки, тобто недовідтвореною літерою «Т» (тростина). Вона цілком доречна як скорочення слова «губа», або «губка» і вірогідно саме літера «Г» і була на вихідному зразку. До слова, напис «губа» також дуже рідко зустрічається на тільниках. Що ж до напису на зворотному боці, то він здається дивним. Не тому, що це стилізація, яка мала б зрозуміле пояснення неписьменністю майстра, або його іншомовністю. Дивно, що за технічної вправності він не відтворив бодай щось хоч трохи наближене до упізнаваного тексту. Тут присутні кілька кирилических літер у мало зрозумілому поєднанні та стилізовані значки (рис. 9).

Є серед написів на хрестах музейної колекції і просто стилізації. Мідний посріблений хрест кінця XVIII ст. (К-509) виготовлено за поширеним зразком російських «Голгофських» тільників. Написи на лицевому боці не створили труднощів для майстра, вони відтворені сумлінно, майже без втрат, навіть збереженими залишилися особливості напису вихідного зразка під раменами Голгофського

Привертає увагу срібний хрест XVIII ст. з написом грецькими літерами «ΙΣ ΧΣ» (К-504). Він походить з колекції О.М. Поля¹². За даними каталогу був придбаний в центральних губерніях Росії. Однак морфологія хреста не знаходить жодних, навіть віддалених аналогій серед опублікованих різновидів російських тільників. Хрест має в основі традиційне як для східного, так і для західного християнства трилисникові закінчення напівбалок. Але такі кінці більше характерні для російський мощовиків цього періоду, а не для тільників. Масово трилисникові закінчення балок з'являються на штампованих тільниках XIX – початку XX ст. В цілому силует і пропорції хреста з музейної колекції найбільше наближені до пропорцій українських стаціонарних хрестів XVII – XVIII ст., які мають підтрикутні продовження на пелюстках трилисникових кінців. І хоча тільник має кустарний вигляд предмета, виготовленого скоріше народним золотарем, ніж майстром-професіоналом, ясно, що за взірць було взято не тиражований хрестик, а більш вагомий зразок. Однак, ясно також і те, що створити хрест пристойного художнього рівня майстрові забракло вміння (рис. 10).



Рис. 10. Хрест. Росія. XVIII ст.
Срібло, лиття



Рис. 11. Хрест. Україна. XVIII ст.
Мідний сплав, лиття

Серед хрестів музейної колекції є кілька зразків, форма яких була дуже популярна у східних та центральних регіонах України. Це так звані ажурні хрести, або хрести-дукачі. У музеї зберігаються мідні повтори XVII – XVIII ст., виготовлені за зразками хрестів ювелірної роботи зі скляними або коштовними вставками. Наші хрести (К-497, К-505) однобічні, на звороті мають круглі заглиблення, які відповідають рельєфу лицевого боку. Над Розп'яттям на цих хрестах зображений трикутник з сивом, символ Святої Трійці (таке ж зображення присутнє і на хресті з грецьким написом). Цей символ є дуже популярним мотивом на хрестах з Харківської, Полтавської, Катеринославської губерній (рис. 11).

До типу хрестів, широко поширених на східних теренах України, належить

однобічний музейний хрест XIX ст. (К-854), який походить з довоєнної колекції і, як і багато інших, не має точно визначеного місця знахідки. Хрест має трипелюсткові закінчення балок, у кутах середохрестя – промені сьйва. На лицевому боці відлите у високому рельєфі зображення Розп'яття без позначення хреста, присутні заглиблені написи: «ИС ХС» – на бічних кінцях, «ІНЦ» – над головою Христа. На верхньому кінці зображене Всевидящее Око з сьйвом, на нижньому – голова Адама з перехрещеними кістками (ноги Христа спираються просто на череп). Прямою аналогією нашому є хрест із української колекції зібрання Російського етнографічного музею, який походить з Харківщини¹³ (рис. 12).

Окремо стоїть у музейній колекції так званий «різаний» хрест XVIII ст. (К-1786) із старого зібрання Д.І. Яворницького (термін «різаний» набув поширення серед колекціонерів). Запис в інвентарній книзі свідчить про походження хреста «із запорозьких поховань», але не визначає конкретного місця знахідки. Хрест виготовлений із досить товстого листового мідного сплаву вирубанням контуру. Має розширені від середохрестя кінці, що закінчуються на кут. В центрі грубим чеканом вибите зображення простого чотирикінцевого хреста, в тій таки техніці оздоблені ламаними смужками й кінці виробу. На зворотному боці проглядає ледве



Рис. 13. Хрест. Україна. XVIII ст. Мідь, лиття, вирубання по литому контуру



Рис. 12. Хрест. Україна. XIX ст. Мідний сплав, лиття

помітний литий рельєф: чи то хрест, чи то хрещата квітка. Окрім того краї хреста мають низький литий рельєфний бортик. Ознаки лиття помітні також на лицевому боці – це фрагменти рівного піднесеного контуру на бічних кінцях виробу. Виходить, що хрест «виризували» з відлитої платівки. На верхньому кінці хреста помітний слід відсутнього

вушка, яке було приєднане як окрема деталь. Проста форма, що не потребувала високих професійних навичок майстра, майже повна відсутність елементів художнього оздоблення говорять про те, що хрест був виготовлений там, де ніколи не існувало ні традицій, ні осередків ювелірного ливарного ремесла. Однак, без сумніву, існував попит, що з якихось причин не був задовільнений продукцією професійного рівня. І території цього невдоволеного попиту цілком логічно пов'язуються з територіями запорозьких вольностей. Відомі декілька подібних хрестів, які були знайдені на землях сучасної Дніпропетровщини на початку 2000-х років і які вже привернули до себе увагу дослідників. Один походить з комплексу Богородицької фортеці, інші були знайдені біля селища Карабинівки¹⁴. Все це – території Середнього Присамар'я. Отже, можна припустити, що подібний тип хрестів виник саме на теренах Катеринославщини-Дніпропетровщини (рис. 13).

Серед неметалевих тільників у музейній колекції присутні, окрім вже названих кам'яних хрестиків, також перламутровий тільник, хрестик, виготовлений з кістки, та кілька дерев'яних.

Перламутровий тонкий тільник XVIII – XIX ст. (К-1784) репрезентує недорогого паломницьку продукцію Близького Сходу і походить з дореволюційного зібрання. Хрестик прямий чотирикінцевий, три верхні кінці мають розширення, у кутах середохрестя розміщені невеликі прямокутні виступи, які разом утворюють центральний квадрат. Різьблені зображення присутні лише на лицевому боці – Розп'яття на чотирикінцевому хресті, позначеному контуром, над головою Христа умовна табличка з умовним написом. Зображення схематичні. Записи в інвентарній книзі свідчать про те, що хрестик походить із запорозьких поховань біля с. Капулівки.

Нещодавно до музею був переданий В.О. Векленком комплекс хрестів з колекції краєзнавця Є. Богуша, зібраних на території Ігреньського півострова у Дніпропетровську у 1960 – 1970-х рр. Серед них є невеликий різьблений з кістки тільник XIX ст. (К-2522), прикрашений циркульним орнаментом. Такі, або подібні хрести зустрічаються в невеликій кількості у регіонах, значно віддалених один від одного – від російської півночі до Галичини. У якості неблизької аналогії серед опублікованих пам'яток можна назвати кістяний хрестик з Івано-Франківщини (зберігається у МХП, інв.№ ЕП-27536)¹⁵ (рис. 14).

Хрести кінця XIX – XX ст. також представлені у зібранні. Це штамповані тільники – срібні, мідні, алюмінієві. Є кустарна свинцева відливка. Деякі хрестики, згідно з даними супровідних документів, були використані у



Рис. 14. Хрест. Україна. XIX ст.
Кістка, різьблення

не зовсім християнській практиці – вони вкладалися у так звані «листи пастя». Є екземпляри, що являють собою скоріше прикрасу, або сувенір.

В цілому колекція ДНІМ подає багату інформацію для спеціального вивчення. Це особливості східноукраїнських хрестів, це написи на хрестах (можуть бути темою окремого дослідження), це і окремі питання технології виготовлення та художньої обробки матеріалу в процесі створення хрестів (скажімо, вивчення технології виготовлення «різаних» хрестів). Постають також певні запитання, що потребують подальших розвідок, – про походження традицій виготовлення окремих типів хрестів (наприклад, кістяних), про дату «1864» на мідних штампованих хрестах кінця XIX – початку XX ст. (такі хрести також є в музейній колекції, їхнє виготовлення очевидно пов'язане з церковною реформою середини XIX ст., але не з'ясовано, з якими саме заходами чи рішеннями). Отже, навіть за недостатньої документованості, музейна колекція є цілком інформативною і цікавою для дослідників.

Примітки:

- ¹ Дніпропетровськ, Самарський р-н, поселення Ігрені-8, слов'янська землянка № 2, розкоп. № 121.
- ² Каталог Екатеринославского областного музея имени А.Н. Поля. Археология и этнография. Екатеринослав, 1905. № 91. С. 43.
- ³ Векленко В.О., Мігульов О.В. Натільні хрести козацької доби з Ігренського півострову (попереднє повідомлення) // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні: зб. наук. ст. К., 2010. Вип. 19. С. 83-87.
- ⁴ Каталог Екатеринославского областного музея имени А.Н. Поля. Археология и этнография. Екатеринослав, 1910. № 189. С. 83.
- ⁵ ДНІМ – Інвентарна книга «Культь», інвентаризація 1948 року.
- ⁶ Православные кресты народов Украины и Грузии в собрании Российского этнографического музея. СПб.: Арт-Палас, 2013. №№ 163, 164, 166, 167. С. 104-107.
- ⁷ Каталог коллекции А.Н. Поля в Екатеринославе. Вып. 1. Киев, 1893. № 184. С. 131.
- ⁸ Там само, № 186. С. 131.
- ⁹ Там само, № 35. С. 139.
- ¹⁰ Древности русские. Кресты и образки. Собрание Б.И. и В.Н. Ханенко. Вып. II. Киев, 1900. № 342, табл. XXXI. С. 23; Русский православный крест в собрании Российского этнографического музея. СПб.: «Арт-Палас», 2007. № 296. С. 275-276.
- ¹¹ Самигулов Г.Х. Еще раз о литых крестах-тельниках конца XVII – середины XIX века (к вопросу о старообрядческих крестах) // Культура русских в археологических исследованиях. Сборник научных трудов. Омск, 2008. С. 166-174.
- ¹² Каталог коллекции А.Н. Поля в Екатеринославе. № 37. С. 139.
- ¹³ Православные кресты народов Украины и Грузии в собрании Российского этнографического музея. №№ 15, 16, С. 72.
- ¹⁴ Векленко В.А. Нательные кресты Самарии. Богородицкой крепости: монография. Днепропетровск: Изд-во ДНУ, 2010. С. 64-65.
- ¹⁵ Станкович М. До типології хреста // Родовід. № 8. 1994. С. 60.

ХРЕСТИ НАПЕРСНІ ЧОТИРЬОХКІНЦЕВІ З КРИНОПОДІБНИМ ЗАВЕРШЕННЯМ РАМЕН ІЗ КОЛЕКЦІЇ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ ім. Д.І. ЯВОРНИЦЬКОГО

У зв'язку з відновленням релігійного життя в Україні, за останні роки збільшився інтерес до предметів особистого благочестя, до яких належать, зокрема, хрести натільні і наперсні. Такий інтерес зумовив підйом вивчення і оприлюднення музейних і деяких приватних колекцій дрібної мідної пластики, у тому числі й збірок хрестів. Отже, введення у науковий обіг 4-кінцевих наперсних хрестів з колекції Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д.І. Яворницького (далі – ДНІМ) і становить актуальність цієї статті.

Під час роботи над каталогом нагрудних хрестів з культової колекції ДНІМ була прийнята така типологія: енколпіони, наперсні і натільні. Серед наперсних хрестів, переважну більшість яких складають, так звані старовірські, вирізняється невелика група (6 одиниць) 4-кінцевих хрестів з криновидним завершенням рамен. Саме такі хрести розглянуті у даній роботі, мета якої – встановлення часу і можливого місця їх виготовлення.

Окремих досліджень цього типу хрестів немає, в статтях і каталогах вони зустрічаються серед інших взірців дрібної мідної пластики. Один з таких хрестів опублікований в «Описі Тверського музею» Жизневського А.К. за №289¹, де ретельно описані сюжетні зображення на лицевому боці хреста, але відсутні будь-які вказівки на місце виготовлення і датування. Така сама історія повторюється в Каталозі зібрання графа Уварова, де опубліковані шість хрестів цього типу (№№60 – 65)². Щоправда, у своїй книзі «Образ Креста»³ Ю. Федоров датує один з цих хрестів XVII століттям, посилаючись на аналог у збірнику Н. Леопардова⁴.

За радянських часів культовому мистецтву уваги приділялось мало, музейні каталоги здебільшого включали давні предмети XII – XVII або XVIII століть. Так, наприклад, у каталог Загорського державного історико-художнього музею-заповідника⁵, присвяченого творам дрібної пластики XIII – XVII ст. включені камеї, змієвики, хрести-мошковики по типу енколпіонів, різні іконки, хрести наперсні, напрестольні, моленні. Але попри все розмаїття розглянутих предметів, наперсних хрестів такого типу тут немає.

Починаючи з 90-х років XX ст. зростає інтерес до мідної пластики, з'являються збірники статей, присвячених як мідному литву⁶, так і ставрографії⁷. Одна з перших робіт нашого часу, де був опублікований наперсний хрест «Розп'яття з пристоячими. Трійця Старозаповітна. Кидання жереба про ризи Христові» – «Тисячоліття хреста» (№2-13). Цей хрест був авторами датований XVII ст. з посиланням на М.В. Покровського⁸. Крім того, було опубліковано декілька музейних каталогів мідної пластики, де можна знайти наперсні хрести цього типу з датуванням і місцем створення. Так, в угорському каталозі металевих ікон музею

Андрія Рубльова⁹, наведений 4-кінцевий хрест з криновидним завершенням рамен, вкритий зеленою емаллю (№182), виготовлений в Московському регіоні наприкінці XVIII ст. У каталозі мідного литва білоруського Національного художнього музею¹⁰ опубліковані три хрести цього типу. Два датовані кінцем XVIII ст., місцем виготовлення вказана Нижегородська губернія (№№ 10, 11), третій – XIX ст. без інформації про місце створення (№ 12). Такі самі шість хрестів ретельно описані в каталозі православних хрестів із зібрання Російського етнографічного музею.¹¹ Всі вони датовані XVII – XVIII ст. і визначені як вироби Московської школи (№№ 256 – 261). Як показав цей невеликий аналіз літератури, в Україні ще не видано жодного каталогу з хрестології, тому для атрибуції наших хрестів ми були вимушені спиратися на роботи російських та білоруських колег і працю Перетца¹².

Таким чином, розглянута література дає певну допомогу в атрибуції хрестів з колекції ДНІМ. Але залишаються деякі запитання. Місце виготовлення – Московська школа, – вважається як Московський регіон, чи як школа лиття хрестів такого типу, що згодом стали відливатися у майстернях різних регіонів? Я схиляюсь до останнього варіанту. Тоді можна погодитися і з Нижегородською губернією, як одним із місць виготовлення цих хрестів.

Наперсні 4-кінцеві хрести з криновидним завершенням рамен виникають у XVII ст., як відгук на новий стиль бароко, що панує в мистецтві того часу. Завдяки своїй певній стриманості, на відміну від інших наперсних хрестів цього стилю, такі хрести були прийняті старо-вірами, в чиїх мідницях зосередилось мідне ливарництво у XVIII ст., їх продовжували виготовляти і в XIX ст., і визначали як «хрести доби Великого Московського Собору»¹³. Таке визначення дає нам можливу нижню грань появи наперсних хрестів з криновидним завершенням рамен – 1666-1667 рр., оскільки саме в цей час відбувся Великий Московський Собор.

Далі розглянемо форму, іконографію і символіку зображень даних наперсних хрестів. Всі вони 4-кінцеві, з півбалками розташованими під прямим кутом; рамена мають криновидне завершення, верхній кінець подібний до вазону з розширеними вінчиками, нижній – закінчується трикутником, що вище переходить у вазон, подібний до верхнього; трапецевидне або прямокутне оглав'є з'єднане з верхнім кінцем перемичкою з рельєфною імітацією конструктивних елементів енколпіонів (шарнірного з'єднання). Зображення всі, як правило, зроблені у високому рельєфі і мають таку композиційну побудову: у центральній частині – Розп'яття; на кінцях рамен – парні постаті пристоячих: ліворуч – Богородиця і Марія Магдалина, праворуч – апостол Іоанн і сотник Лонгин; на вертикальній балці, під руками Ісуса Христа – дві Єрусалимські вежі; у верхньому клеймі розташована Старозаповітна Трійця, а у нижньому – трое воїнів, що розділяють ризи Христові. Дві «трійці» у верхній і нижній частині хреста є даниною стилю бароко з його «симетричною асиметрією».

Така композиція найбільш часто зустрічається в цих хрестах. Зображення Старозаповітної Трійці на верхньому кінці хреста дуже поширене, воно символізує єдину Небесну Церкву, яка здійснює вічну евхаристію. Тому, як в храмі ікона Святої Трійці увінчує іконостас і являє приклад літургійного створення Тіла Христового, так і в наперсному хресті, маючи таке саме символічне навантаження, вона розміщується вгорі¹⁴. Зображення сюжету «Розподілу ризи Христової» входить до композиції Розп'яття з VI ст.¹⁵, як ілюстрація Євангелія від Іоанна [19, 23-24]: «Воины же, когда распяли Иисуса, взяли одежды Его и разделили на четыре части, каждому воину по части, и хитон; хитон же был не сшитый, а весь тканый сверху. Итак сказали друг другу: не станем раздирать его, а бросим о нем жребий, чей будет, — да сбудется реченое в Писании: «разделили ризы Мои между собою и об одежде Моей бросали жребий»¹⁶. Хоча в Євангелії вказані чотири воїна, в іконографії цього сюжету зображують тільки трьох і не розподіл одягу, а метання жеребу щодо хітону. Цей невідимий хітон символізує єдність Церкви. Таким чином, зображення Святої Трійці вгорі та сюжету «Розподілу ризи Христової» трійцею нечестивих внизу є символом єдиної, невідимої Церкви.

Існує ще один ізвод такого типу хрестів: у нижньому клеймі зображені святий Микита, який б'є біса, і святий Миколай Чудотворець. В цьому ізводі на вертикальній балці, внизу, обабіч ніг Христа з'являються зображені на повний зріст постаті святих Пімена з Євангелієм у руках і Міни, який тримає хрест; на вертикальній балці під руками Христа — зображення однобанних храмів, у верхніх кутах нижнього клейма розташовані кола з 4-кінцевими рівнораменними хрестами в центрі. Хрести такого ізводу зустрічаються не так часто, як попередні, хоча зображення святих Миколая Чудотворця і Микити-бісогона достатньо поширене на різних видах хрестів, починаючи з енкаліпсидів. Взагалі, зображення Миколая Чудотворця було у кожному православному домі, кожній хаті, до нього найчастіше зверталися з молитвою «О заступлении от всяческих бед и несчастий», його вважали захисником у дорозі, помічником рибалок і заступником від різних негараздів. В зображенні святого Микити у мідному литві і, зокрема хрестах, знайшов відображення тільки один сюжет з апокрифу: «... простре же блаженный руку свою, ят (узяв) дьявола и поверже под собою и наступи на шею его и задави... И снем оковы яже бяху (були) на ногу его и бязе дьявола оковами...»¹⁷. Молитва до святого, його зображення на тілі або в хаті давало людині впевненість у покровительстві святого мученика Микити, захисті від бісівських капостей і життєвих проблем.

Інокли в нижньому клеймі зображують святих Сергія і Никона Радонезьких, тоді на вертикальній балці відсутні вежі Єрусалима, а над руками Ісуса Христа зображені два ангели, що стрімко злітають з неба. Преподобні Сергій і Никон Радонезькі чудотворці, подвижники землі Руської. Преподобний Сергій — засновник Троїце-Сергієвої лаври і фундатор руху пустельників; ще під час свого життя творив дива і отримував одкровення. Преподобний Никон був найближчим учнем і спадкоємцем

Сергія Радонезького. Під час ігуменства Никона 5 червня 1422 р. при будівництві нового храму в ім'я Живоначальної Трійці були отримані нетлінні моці преподобного Сергія Радонезького. В середині XVII ст. було усвідомлено значення преподобного Сергія, як захисника вітчизни і взбранного воеводи. У той самий час був виданий «Канон молебен сятим преподобным старцам игумену Сергию и его ученику Никону, чудотворцам». Можливо, з цього часу поширюються парні ікони преподобних Сергія і Никона Радонезьких. Зображують їх в чернечому облаченні, Никона іноді і в клобуці, як на нижньому клеймі хрестів. Хрести з таким ізводом зустрічаються доволі рідко. Принаймні, один є в нашій колекції, а його аналог я знайшла тільки в публікації священика Воробйова¹⁸.

Тепер розглянемо хрести з колекції ДНІМ ім. Д. Яворницького. Як було зазначено раніше, найбільш всього є хрестів з сюжетом «Розподілу ризи Христової», в нашій колекції таких хрестів чотири (інв. №№ К-560, К-1551, К-1552, К-2473). Час і місце надходження, а також місце знахідки відомі тільки для хреста К-560. Він надійшов у 1912 р. від мешканки міста Катеринослава Метельської А.П., був знайдений у лівого берега Дніпра, біля містечка Переволочного, місця переправи через Дніпро за часів існування Запорозької Січі¹⁹. Про інші хрести можна сказати, що вони надійшли до музею у період 1905-1940 рр.



Рис. 1. Хрести наперсні, 4-кінцеві з криновидним завершенням ramen з сюжетом «Розподіл риз Христових» у нижньому клеймі: А – Московський регіон, XVIIст., інв. № К-560; Б – кін. XVII – поч. XVIII ст., інв. № К-1551; В – «Московська школа», XVIII ст., інв. № К-1552

На перший погляд, ці чотири хрести дуже схожі, але насправді це стосується тільки хрестів з інв. №№ К-560 і К-2473. У них однакові розміри (8,8×8,0×0,35 см), пропорції, однаково трактовані всі постаті, написи, навіть однакова втрата верхнього кінця вертикальної балки. Різняться вони тільки металом – К-560 зроблений з мідного сплаву червоного кольору, а К-2473 – з бронзи. Тому на фото зображений тільки один

хрест – К-560 (рис. 1А). Іконографія описана вище, на лицевому боці такі рельєфні написи: обабіч німба Ісуса Христа – ЦРЬ СВЫ (під титлами), над пристоячими, ліворуч – МРИА МРӨУ, праворуч – ИВАНЪ ЛОГИН, обабіч голови Адама, що знаходиться під ногами Ісуса Христа – НИ КА, у обрамленні нижнього клейма – РАЗДЕЛИША РИЗЫ МОІА С...

Наступний хрест К-1551 (рис. 1Б) має значні відмінності: витончена фігура Ісуса Христа, під раменами Розп'яття розташовані сонце і місяць, у підніжжі Розп'яття натуралістично зображена печера з головою Адама, написи: на верхньому кінці, над клеймом, – СТАЯ ТРОЦА під титлом, над раменами внутрішнього хреста – ЦРЬ СВЫ (під титлами), на горизонтальній балці внутрішнього хреста – ІС ХС під титлами (літери заглиблені), над Голгофою – МЛ РБ (літери заглиблені), над пристоячими, ліворуч – МР МРӨУ, праворуч – ИВАНЪ ЛОГИН, над нижнім клеймом – РАЗДЕЛИША РИЗЫ МОЯ. Хрест має розміри: 12,6×8,4×0,3 см, зроблений з мідного сплаву жовтого кольору і оздоблений зеленою, блакитною, синьою і білою з синіми цятками емаллю. Даний хрест повний, він має трапецієвидне оглав'є з зображенням Спасу Нерукотворного, на звороті оглав'я знаходиться цільнолите вушко для шнурка. Аналог цьому хресту був знайдений тільки у білоруському каталозі за №12.²⁰

Хрест К-1552 (рис. 1В) аналогічний до К-560 і К-2473, він трохи менший за розмірами (12,2×7,6×0,3 см), дещо відрізняється рельєфними написами: на верхньому кінці, над клеймом, – СТАЯ ТРОЦА, під верхнім клеймом – ГДЬ ХСЪ (під титлами), над раменами внутрішнього хреста – ЦРЬ СВЫ (під титлами), над пристоячими, ліворуч – МРИА МРӨУ, праворуч – ИВАНЪ ЛОГИН, по периметру нижнього клейма (не розбірливо) – РАЗДЕЛИША РИЗЫ МОЯ... Тло вкрите синьою емаллю. Оглав'є квадратне (1×1 см), отвір для шнурка проходить у його товщі.

Перші два хреста К-560 і К-2473 (рис. 1А) за аналізом металу (візуальним), технологічними особливостями, висотою рельєфу (високий рельєф з чіткими краями) і аналогам з вищенаведених каталогів (див. примітки 3, 8, 11, 12) віднесені до XVII ст. і до Московського регіону. Хрест К-1551 (рис. 1Б) відрізняється від попередніх як у художньому плані, так і жовтим кольором металу, що за Перетцем є датовуючою ознакою.²¹ Він віднесений до рубежу XVII-XVIII ст., місце виготовлення не встановлено. Останній хрест з сюжетом «Розподілу ризи Христової» К-1552 (рис. 1В), аналогічний першим двом, але відрізняється металом, розмитістю рельєфу та наявністю на звороті обробки терпугом (така обробка з'являється не раніше початку XVIII ст.²²), тому він датований кінцем XVIII ст. і визначений як виріб «Московської школи».

Хрест з зображенням у нижньому клеймі святих Микити, який б'є біса і Миколи-Чудотворця в колекції нашого музею один, К-1550 (рис. 2). Його аналоги є в «Описании Тверского музея» (№ 289), у каталогах музею ім. Андрія Рубльова (№ 182), Національного музею Білорусі (10) і Російського етнографічного музею (№ 260).²³ Місце знахідки нашого хреста невідоме, час надходження до музею – 1905-1930-ті рр. Іконографія цього хреста описана вище, написи: на верхньому кінці над

клеймом – СТАІА ТРОЦА (майже не прочитується), обабіч німба Ісуса Христа – ЦРЬ СВЫ (під титлами), над пристоячими, ліворуч – МРІА МРОХІ, праворуч – ИВАНЪ ЛОГИН, над постатями на вертикальній балці – ПИ МИН, над нижнім клеймом – СТЫНИКИТА СТЫНИКО. Хрест К-1550 виготовлений з мідного сплаву жовтого кольору у високому рельєфі з чіткими краями, зворот має сліди обробки терпугом. Розміри хреста становлять 11,9×7,6×0,3 см. Виходячи з технологічних особливостей та порівняння з аналогами, хрест К-1550 визначений як виготовлений у Московському регіоні і датований XVIII ст.



Рис. 2. То же, зі святыми Микитою-бісогоном і Миколаєм-Чудотворцем у нижньому клеймі. Московський регіон, XVIII ст., інв. № К-1550



Рис. 3. То же зі святыми Сергієм і Никонем Радонезькими у нижньому клеймі. Кін. XVIII – XIX ст., інв. № К-453

Останній наперсний 4-кінцевий хрест з криновидним завершенням рамен з нашої колекції має у нижньому клеймі поясне зображення двох святих Сергія і Никона Радонезьких, К-453 (рис. 3). Як було зазначено вище, це найбільш рідкісний ізвод даних хрестів. Від попередніх хрестів він відрізняється більшим розміром, спрощеною композицією, великим трапецієвидним оглав'ям ($h=2,9$, $a_{\max}=1,9$ см), у нижньому клеймі – виокремленим трикутником с рослинним мотивом; Голгофа зображена дещо стилізована з печерою і головою Адама. На лицевому боці розташовані рельєфні написи: на верхньому кінці, над клеймом – СТАІА ТРОЦА, на верхній перекладині внутрішнього хреста, у два рядки – ЦРЬ СЛАВЫ / ІС ХС

(під титлами), над кожним ангелом – ГАНН, над пристоячими, ліворуч – МРИА МРΘУ, праворуч – ИВАНЪ ЛОГИН, над нижнім клеймом – СТЫСЕРГІЙ СТЫНИКО. Хрест був оздоблений зеленою емаллю. Зворот – без написів і зображень, на оглав'ї – накладне округле вушко; присутня обробка терпугом. Рельєф середній, розмитий, затертий, написи читаються погано, що вказує на виготовлення хреста не з матриці, а з відбитку оригінального хреста у глині чи землі. Хрест виготовлений з мідного сплаву світло-жовтого кольору, можливо, латуні. Розміри хреста: 13,4×8,0×0,3 см. Інформації про місце виготовлення хрестів такого ізводу я не знайшла, можливо, він також відноситься до «Московської школи». Щодо датування, то явна переливка хреста, світло-жовтий метал і сліди терпугу вказують на кін. XVIII – XIX ст.

Отже, проведений аналіз 4-кінцевих наперсних хрестів з криновидним завершенням рамен з колекції ДНІМ дав змогу переконатися, що такі хрести, в основному, датуються XVII – XVIII, іноді XIX ст. і в більшості походять з Московського регіону.

Примітки:

- ¹ Жизневский А.К. Описание Тверского музея: Археологический отдел. М.: Синодальная типография, 1888. С. 94.
- ² Каталог собрания древностей Графа Алексея Сергеевича Уварова: Отд. VIII – XI. М., 1908. С. 176, 177.
- ³ Федоров Ю. Образ креста. История и символика православных нагрудных крестов. СПб., 2000. С. 51, 100.
- ⁴ Леопардов Н., Чернев Н. Сборник снимков с предметов древности, находящихся в г. Киеве, в частных руках: Вып. 3-4. Киев, 1891. № 26.
- ⁵ Произведения мелкой пластики XIII–XVII вв. в собрании Загорского музея: Каталог. Загорск, 1960. 338 с.
- ⁶ Русское медное литье. Сборник статей. Вып. 1, 2. М.: «Сол Систем», 1993.
- ⁷ Ставрографический сборник. Книги I–III / Сост., науч. ред. и вступит. ст. С.В. Гнутовой. М.: Изд-во Московской Патриархии; Изд-во «Древлехранилище», 2001 - 2003 – 2005.
- ⁸ Станюкович А.К., Осипов И.Н., Соловьев Н.М. Тысячелетие креста. М.: Клуб «Паритет», 2003. С. 20.
- ⁹ Gnutova S., Ruzsa Gy., Zotova E. Prayers Locked in Bronze. Russian Metal Icons. Budapest, 2005. - С. 97.
- ¹⁰ Карпено Е. Медное художественное литье XII – XX вв. в собрании Национального художественного музея республики Беларусь. Каталог. Минск, 2006. С. 62.
- ¹¹ Русский православный крест в собрании Российского этнографического музея / Автор-составитель А.Б. Островский. Авторы: А.Б. Островский, Ю.А. Федоров. СПб.: Издательство «Арт-Палас», 2007. С.110, 111, 261-263.
- ¹² Перетц В.Н. О некоторых основаниях для датировки древнерусского медного литья. Ленинград: Издательство ГАИМК, 1933.

- ¹³ Воробьев М. Крест из бабушкиного сундука: Наперсные кресты. С. 4. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.olevs.ru/novgorodskoe_litje/static/napersnye_kresty/.
- ¹⁴ Федоров Ю. Вказана праця, С. 53.
- ¹⁵ Там само, С. 50.
- ¹⁶ Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового завета. Канонические. К.: Украинское библейское общество, 2012. С. 126.
- ¹⁷ Гнutowa С.В., Зотова Е.Я. Кресты, иконы, складни. Медное художественное литье XI – начала XX века из собрания Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. М.: «Интербук-бизнес», 2000. С. 8.
- ¹⁸ Воробьев М. Вказана стаття. С. 4.
- ¹⁹ Кассовая книга ДИМ. 1900-1924. С. 106, № 721.
- ²⁰ Карпено Е. Медное художественное литье XII – XX вв... С. 62.
- ²¹ Перетц В.Н. Вказана праця. С. 22.
- ²² Там само, С. 50.
- ²³ Жизневский А.К. Описание Тверского музея: Археологический отдел. М.: Синодальная типография, 1888. С. 94; Gnutova S., Ruzsa Gy., Zotova E. Prayers Locked in Bronze. Russian Metal Icons. Budapest, 2005. - С. 97; Карпено Е. Медное художественное литье XII – XX вв. в собрании Национального художественного музея республики Беларусь. Каталог. Минск, 2006. С. 62; Русский православный крест в собрании Российского этнографического музея / Автор-составитель А.Б. Островский. Авторы: А.Б. Островский, Ю. А. Федоров. СПб.: Издательство «Арт-Палас», 2007. С. 262.

ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО



СЬОГОДЕННЯ

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ СТИЛЮ «РОМАНТИЧНИЙ АВАНГАРД» У ТВОРЧОСТІ КЛАСИЧНОГО ЮВЕЛІРНОГО ДОМУ «ЛОБОРТАС»

У зв'язку з певними історичними обставинами на українському ювелірному ринку в кінці XX – початку XXI ст., склалася сприятлива ситуація для розвитку ювелірного як однієї з престижних галузей підприємницької діяльності і доти «закритого» виду декоративно-прикладного мистецтва. Українське ювелірство відкрилося широким спектром новостворених ювелірних приватних підприємств, де пріоритетними нерідко були не художньо-естетичні, а прагматичні цінності. Проте існує низка ювелірних фірм, що, паралельно з масово-тиражним принципом виробництва, активно впроваджують у своїй роботі специфічні індивідуальні виражальні засоби, системно творчо експериментують, намагаються ініціювати підвищення художнього критерію, цим самим формуючи власний творчий імідж, чим яскраво вирізняються серед широкого кола представників ювелірного ринку України.

Класичний ювелірний Дім «Лобортас» – це провідна українська ювелірна компанія, головними пріоритетами якої є ексклюзивне виконання ювелірних творів з використанням новаторських креативних конструктивних та формотворчих прийомів, де процеси взаємодії художньо-образної та технологічно-технічних складових утворюють яскраві композиційні концепції з глибокою філософією. Як результат – експериментальні пошуки в композиційних та формотворчих процесах, де художній образ відіграє чи не найголовнішу роль, у мистецтві «лобортасівців» сформували передумови до виникнення власного стилю «Романтичний авангард», зумовленого синтезом важливості відповідних теоретичних понять, які в даному випадку є феноменальним поєднанням.

Аспекти, що висвітлюють художні особливості стилю «Романтичний авангард» та вектор творчої діяльності КюД «Лобортас», окреслені кількома дослідницькими працями та публікаціями, авторами яких є українські мистецтвознавці: З. Чегусова, Р. Шмагало, Л. Пасічник^{1; 2; 3}.

Мета статті – визначити основні позиційні чинники, що безпосередньо впливають на стилістику КюД «Лобортас» і сприяють якісному творчому розвитку зазначеного колективу.

Зазначимо, що нині КюД «Лобортас» – це унікальний злагоджений механізм, який здебільшого продукує алегоричні сюжетні композиції з глибокою філософією, користуючись при цьому великим історико-культурним надбанням людства, а також власним інтелектуальним потенціалом, що є джерелом формування принципів художньої творчості, які безпосередньо впливають на стилістику творчої концепції зазначеного колективу та сприяють інтенсивним пошукам нових виражальних форм українського ювелірного мистецтва загалом. Особливості поступу новоутвореного стилю «лобортасівців» визначаються загальними творчими позиціями, що домінують у системі виробничого процесу, який

починається з народження художньо-образної ідеї та завершується досконалим виконанням ювелірного твору в матеріалі. Можна стверджувати, що еволюція творчого мислення художників КюД «Лобортас» стала основним фактором становлення власного стилю «Романтичний авангард», сформувавши нову систему художніх якостей та надавши поштовху для появи новаторських підходів у конструктивно-формотворчих процесах «лобортасівців».

Відзначимо, що увага колективу художників-ювелірів зосереджена на впровадженні специфічних принципів художньо-конструктивного мислення, що формують фірмову стилістику та виділяють КюД «Лобортас» як ювелірну компанію з власними характерними ознаками локального стилю, що активно розвивається. Уже на початку першого десятиліття ХХІ ст., було закладено твердий фундамент індивідуального ексклюзивного стилю «Романтичний авангард», що проявляється завдяки злагодженій роботі провідних художників та майстрів означеного колективу. Самобутність нового стилю «лобортасівців» визначається сміливими експериментаторськими конструктивно-формотворчими процесами, що базуються на традиційних ювелірних технологіях та романтичних художніх образах.

Художньо-стилістичний аналіз ювелірних творів КюД «Лобортас» різних років (з 1991 р. і до цього часу) окреслює вектор творчої еволюції новоутвореного локального стилю «Романтичний авангард» від алегорично-образних стилізованих композицій ювелірних прикрас до об'ємно-пластичних ювелірних виробів інтер'єрного призначення, використовуючи принципи складових художніх ознак романтизму та авангарду.

Важливим фактором якісного поступу фірмового стилю «лобортасівців», який слід відзначити – це наявність яскраво виражених організаційних якостей у засновника та ідейного лідера зазначеного ювелірного Дому Ігора Лобортаса, який є основним генератором художньо-образних та формотворчих ідей, що ефективно об'єднує технологічні концептуальні ланки з творчих фахівців різних ювелірних кваліфікацій високого класу, які працюють за принципами синхронності художньо-конструктивного мислення на основі архітектурних та інженерних законів.

Визначивши стратегію створення колекції каблучок «Світ на долоні» (1998) як «третьої інноваційної світового значення», ідейні лідери «Лобортас» розпочали стрімке впровадження своїх художньо-образних ідей у виробничий процес, застосовуючи чітко відпрацьовану поетапну технологічну карту. Можна вважати, що саме ця колекція остаточно визначила основні принципи подальшої еволюції фірмового стилю «Романтичний авангард», що прогресивно розвивається завдяки креативним методам роботи та високій продуктивності провідних художників і майстрів ювелірної компанії «Лобортас». Ювелірні предмети цього періоду системно удосконалені в художньому та технічному вимірах, що є одним із пріоритетів «лобортасівців» та новоутвореного стилю загалом⁴.

З часом було створено ювелірні твори, які, на основі яскравих алегорій та креативних композиційних схем, поєднують у собі традиційні технологічні процеси та експериментальні інноваційні прийоми формотворення, такі, як: специфіка конструкції та всієї архітекtonіки твору, техніки монетного гравіювання, гарячої емалі, кріплення коштовного каміння тощо. В основі композицій домінують геометричні та рослинні стилізовані елементи. Алегорично-образні принципи побудови композиції ґрунтуються на динамічних чи статичних схемах, збагачених грою світлотіней від великої кількості коштовного каміння. Зазвичай каміння виступає в якості елементів декорування основної конструкції ювелірного твору, де центральна частина та інші площини композиції заповнені ним. Шляхом дотримання принципів специфіки складної архітекtonіки, насиченості та виразності матеріалів ювелірні твори набувають монументально-ліричного звучання. Залежно від художньо-образної ідеї у творах втілено алегорично-філософську тематику, де, відповідно до характеру її трактування, вводяться певні характерні декоративні композиційні елементи різної насиченості кольору. Кольорова гама колекції каблучок «Світ на долоні» вирізняється наявністю контрастних елементів, проте завжди залишається гармонійно виваженою. У визначенні та утвердженні творчого вектору концепції означеної колекції каблучок та новоутвореного фірмового стилю в цілому вирішальне значення мали системне та постійне вдосконалення технологічно-технічних процесів та експериментаторські розробки інноваційних методів композиційного формотворення. У кожному творі відчувається індивідуальний підхід художника до пошуку та вирішення архітекtonіки ювелірного предмета, а також створення концепції колекції каблучок та стилю загалом. Можна зазначити, що новаторські тенденції, характерні для принципів формотворення стилю «Романтичний авангард», відразу утвердилися специфічними методами побудови композиції ювелірного твору та взаємодії різноманітних технологічних процесів, основою яких здебільшого є експеримент.

Широка палітра художньо-образних архетипів відкрилася джерелом особливої фази розвитку для «лобортасівців» та їх стилю, де основні мотиви – різноманітні міфологічні, релігійні та історичні персонажі. Багатогранна мова об'ємно-пластичних рішень майстрів зазначеного колективу зазвучала в низці концептуально-сюжетних ліній ювелірних скульптурних творів, що вирізняються високою культурою художнього та технічного виконання. Прикладом цього стало створення масштабних ювелірних проєктів «Душа світу» (2006) та «Лавра Небесна» (2006), які можна вважати одними з перших українських ювелірних шедеврів, що зайняли гідне місце у світовій культурній скарбниці творів ювелірного мистецтва⁴. Ці «ювелірні симфонії», як визначає їх І. Лобортас, стали певною мірою початком інтенсивного впровадження до творчості колективу великих концептуальних проєктів скульптурного ювелірного мистецтва з використанням широкого кола виражальних засобів технологічно-технічного характеру, інженерних прийомів механічного конструювання основної форми композиції.



Рис. 1. КюД «Лобортас» Ювелірна симфонія «Лавра Небесна». 2006 р. Срібло, золото, діаманти, аметист, топаз, тигрове око, соколине око, чароїт, яшма, кахолонг, дерево венге, дерево амарант. Випилювання, гравірування, висікування, кам'яна мозаїка, різьблення по каменю, чорніння, золотіння, художнє лиття, карбування, інкрустація по металу і дереву



Рис. 2. Кюд «Лобортас» Ювелірна симфонія «Душа світу». 2006 р. Золото, діаманти, срібло, сапфіри, ляпіс, раух топаз, нефрит

Таким чином, утверджуються тенденції до синтезування художньо-естетичних якостей з елементами інженерно-механічних конструкцій, що мають функціональний зміст у композиції та є своєрідними акцентами в загальній архітектоніці ювелірного твору. Такі творчо-експериментальні методи роботи можна вважати одними з основних принципових ознак фірмового стилю, які якісно вплинули на специфіку поступу творчості зазначеного колективу. Зазначимо, що інтелектуальний потенціал, висвітлений комплексом

індивідуальних художньо-образних ідей творчих лідерів ювелірної компанії, вплинув на розвиток скульптурного ювелірного мистецтва «Лобортасівців», що вирізняється алегоричними метаморфозами широкого тематичного діапазону. Тематика скульптурних композицій типологічної групи інтер'єрних прикрас, як і інших творів (каблучки, сережки, брошки, гарнітури тощо), ґрунтується на міфологічних, релігійних та історичних алегоричних персонажах. Враховуючи набутий фаховий досвід та високу організаційну злагодженість усіх кваліфікаційних ланок творчого колективу, архітектоніка ювелірних творів урізноманітнюється технологічними аспектами, що завжди звучать новаторськими ідеями та мають концепцію відродження тих чи інших традиційних ювелірних технік (монетне гравірування, гарячі емалі тощо), що вносять до композиції низку змістовних виражальних засобів. Скульптурні композиції поглиблюються психологічним навантаженням, набувають лаконічних ознак стилізації та більшої виразності пластичної форми. Такими є ювелірні твори «Всесвіт» (2006), «Козак Мамай» (2010) та ін.



Рис. 3. Кюд «Лобортас» Скульптурна композиція «Всесвіт». 2006 р. Золото, срібло, діаманти (165 шт.), топаз (1000 карат), амоніт

Постає цикл скульптурних концептуальних вирішень, де зображені ідеї самоідентифікації творчості «Лобортас» саме як українського ювелірного мистецтва. Тут зображені асоціації з українською історією, культурою, філософією витоків сакральних джерел. Творчі концепції «лобортасівців» вирізняються алегорично-реалістичним характером зображення, що пронизано філософією значущості добра та світла. Різноманітні тематичні мотиви позначені високою художньо-образною стилізацією та технологічно-технічним феноменальним вирішенням завдання. У скульптурних зображеннях відчутно поглиблюються національні риси, що сприяють популяризації та пізнання давньоруської та української історії, культури, народних традицій, утвердження образів історичних національних героїв та фольклорних персонажів (скульптурні твори: шахи «Боспорські походи» (2006), «Надбання» (2009), «Георгій Переможець» (2010), серія композицій «Сорочинський ярмарок» (2014) та інші).



Рис. 4. Кюд «Лобортас» Шахи «Боспорські походи». Срібло, емалі, нефрит, дерево, 2006 р.

З процесами відродження та активного впровадження художниками ювелірами КюД «Лобортас» традиційної давньоруської техніки гарячої емалі у свою творчість, відкривається новий етап розвитку ювелірної скульптури, де зазначена техніка характеризується своєрідною графікою елементів українських народних мотивів, що застосовуються в українській вишивці та інших видах декоративно-прикладного мистецтва. Завдяки залученню техніки гарячої емалі до загальної концепції побудови композиції, глибше розкривається зміст художньо-образної ідеї ювелірного твору. Таким чином, утворюється своєрідний місток між традиційними давньоруськими ювелірними техніками та новітнім українським ювелірним мистецтвом. Відзначимо, що важливого значення в поступі новоутвореного стилю «лобортасівців» набула техніка монетного гравірування, яка інтенсивно застосовується та проявляється новими фазами розвитку в концептуальних об'ємно-пластичних композиціях «ювелірних симфоній», що вирізняються високою віртуозною якістю виконання та художньою довершеністю. Прикладом цього є вищезгадані твори: ювелірна симфонія «Душа світу», скульптурна композиція «Всесвіт» та ін.⁴

Опанування нових засобів художньої виразності шляхом систематичних експериментів сприяло формуванню бази технологічно-технічних характерних ознак стилю «Романтичний авангард». Це вивело на новий рівень концептуальної творчості КюД «Лобортас» та утворення окремих видів типологічних груп, які відзначилися синтезуванням напрацьованих технічних прийомів і вдосконаленням формотворчих процесів, що утворюють ексклюзивну архітектоніку та ґрунтуються на архітектурних принципах побудови композиції. Треба зазначити, що в ювелірних творах «лобортасівців», які завжди вирізняються досконалим технічним виконанням та оригінальністю художньої мови, відчувається прогресивний розвиток та збагачення художньо-стилістичних ознак, що яскраво позначилося утворенням широкого концептуального ряду. Спостерігається значне розширення типологічної структури виробництва та залучення до творчого процесу спеціалістів різних кваліфікацій, необхідних для концептуального вирішення того чи іншого завдання. За визначенням керівника творчого колективу, основна ознака класичного ювелірного дому – це утворення повного асортименту ювелірних творів, якими вирізняється ювелірне мистецтво на нинішньому етапі розвитку. «Ми створюємо практично все, що є у світі ювелірів», – стверджує І. Лобортас⁵.

Репрезентація ювелірних творів та низка перемоги у різних номінаціях на престижних міжнародних та всеукраїнських спеціалізованих виставках, швидко підносять КюД «Лобортас» на високий рівень світового ювелірного мистецтва. Народжуються цікаві новаторські технологічно-технічні ідеї, які у своєму поступі формують ідеологію інноваційної концепції формотворення. Завдяки впровадженню до творчого процесу технологічних нововведень, на зразок «мікроемалей», синтезування різноманітних технологічних операцій та ювелірних технік, утворюються феноменальні явища в контексті українського та світового ювелірного мистецтва. Прикладом цього є серії каблучок «Етнічні узори», «Світ навколо нас», «Вишиванки» тощо⁴.

Одним із вагомих чинників прогресивного розвитку стилю «лобортасівців» є прагнення до досягнення результатів, які б втілювали у собі виразні ексклюзивні художні ознаки, що застосовуються у творчих концепціях створення ювелірних предметів. Такими є розробка композиційних схем низки творів, де в основі ідеї дизайнерського вирішення – рекордні показники за кількістю закріпленого коштовного каміння. Так, створенням каблучки «Танець ангела» (2006), де закріплено 837 шт. діамантів, було відкрито групу ювелірних творів КюД «Лобортас», зафіксованих як рекорди за найбільшою кількістю закріпленого коштовного каміння. Засвідчення першого такого рекорду – каблучки «Танець Ангела» – відбулася в інформаційному агентстві «Оглядач» м. Київ. Продовжили цей перелік рекордів: каблучка «Царівна Лебідь» (2011), де закріплено 2525 шт. діамантів (рекорд світу зафіксований у Книзі рекордів Гіннеса, 2011 р.), ювелірна симфонія «Сокіл», (2013), де закріплено 11500 шт. діамантів⁴.

Генерування експериментів, що ґрунтуються на засадах архітектурного та інженерного мислення, вміщення до загальної художньо-образної концепції ювелірних творів технологічно-технічних фахових секретів виразно окреслює вектор творчого поступу «лобортасівців», стратегічно та ідеологічно споріднений до принципів і методів роботи Карла Фаберже, а також його концепції фірмового стилю⁶.

Таким чином, у КюД «Лобортас» утверджується нова стратегія формування концепції створення ювелірних творів, що претендують на статус шедеврів світового рівня. Як декларує І. Лобортас: «Класичний ювелірний дім, це не просто майстерня, а швидше завод з виробництва шедеврів. Він виникає далеко не в кожній країні і не в кожному сторіччі»⁵. Також він сподівається, що ексклюзивна та експериментаторська творчість КюД «Лобортас» принесе визнання не лише йому, але й усій Україні.

Примітки:

¹ Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття / Т. Кара-Васильєва., З. Чегусова. К.: «Либідь», 2005. 280 с. : іл.

² Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен / З. Чегусова // Альбом-каталог. К.: ЗАТ «Атлант Юем СІ», 2002. 511 с.

³ Шмагало Р.Т. Художній метал України ХХ – поч. ХХІ ст. Енциклопедія художнього металу. Том II / Р.Т. Шмагало. Львів: Апріорі, 2015. 276 с., 668 іл.

⁴ Класичний ювелірний Дім «Лобортас» [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.lobortas.com/>

⁵ Бутченко М. Діамантові руки. Історія успіху ювелірної компанії Лобортас, що підкорила світ. / Кореспондент № 41, 18. 10.2013. [Електронний ресурс]. Режим доступу : ua.korrespondent.net/1617736-correspondent-diamantovi-ruki-istoria-... / 22. 10. 2013; 16 : 34.

⁶ Скурлов В., Фаберже Т., Илюхин В. К. Фаберже и его продолжатели / В. Скурлов, Т. Фаберже, В. Илюхин. Санкт-Петербург: «Лики России», 2009. С. 607.

**ТВОРЧІСТЬ ВІТАЛІЯ ХОМЕНКА В КОНТЕКСТІ НОВІТНІХ ПОШУКІВ
ХУДОЖНИКІВ-ЮВЕЛІРІВ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ ст.
(до 70-річного ювілею митця)**

Кінець XIX століття ознаменований появою і розвитком в мистецтві Європи нового стилю – модерну («ар нуво», «югендстиль», «флоральний стиль», «молодий», «стиль Гімар», що, незважаючи на нетривалий час його існування (1886–1914), залишив самобутній слід в історії світового мистецтва, особливо яскраво відобразивши характерні стильові особливості в архітектурі та декоративно-прикладному мистецтві¹. Видатні європейські ювеліри (Оскар Массін, Рене Лалік, Люсьєн Гайар, Вільгельм фон Кранах, Чарльз Роберт Ешбі, Жорж Фуке), творчість яких позначена художнім впливом естетики модерну, зверталися до надбань мистецтва попередніх епох, не вдаючись, проте, до точного запозичення елементів якихось певних стилів або відтворення історичних зразків². Вони прагнули синтезувати кращі художні особливості різних культур, узагальнивши культурний досвід декількох поколінь. Значний вплив на новий стиль справило знайомство європейських художників зі східною культурою, особливо японським мистецтвом, майстри якого відтворювали природу стилізовано, широко використовуючи гранично умовні плавні форми і асиметричні композиційні схеми³.

Стиль модерн, що на теренах України, зокрема західної її частини, отримав назву «львівська сецесія», розвинувся на багатоскладній етнічній основі, поєднуючи власну художню традицію та загальноєвропейський метод⁴. Ґрунтуючись на міфологізованому осмисленні природи та побуту, сецесійне декоративно-прикладне мистецтво не відкидало основних програмних ознак модерну, зокрема щодо синтезу мистецтв та їх ролі по перетворенню довколишнього середовища⁵.

Національні теми, сюжети і форми поєднувалися з прийомами стилізації, що випрацювалися в мистецтві західноєвропейського модерну, зокрема мотивом «удару бича». Саме мистецтво модерну, на думку багатьох дослідників, до початку XX століття завершило не лише власний цикл розвитку, але й узагалі всю класичну епоху європейського мистецтва, і було своєрідною «останньою фазою мистецтва минулого століття»⁶. Подальша відмова від ідеї художнього перевтілення життя спричинила до появи авангардистських течій – конструктивізму, функціоналізму, абстрактивізму та футуризму.

Нова творча та естетична доктрина, яку пропагували провідні світові художники декоративного мистецтва на початку XX століття, полягала в протиставленні предметів масового виробництва речам, створеним у студії-ательє вручну зі збереженням індивідуальних особливостей творчості художника та традицій обробки матеріалів⁷. Нова концепція прикладного мистецтва була акумульована в понятті «авторське мистецтво», яке, увібравши художні ознаки унікальності кожного, стало

визначним критерієм для мистців. Таким чином, ідея значимості авторського мистецтва, сприяючи розвитку мистецтва в індустріальному та постіндустріальному світі, також реалізувала принципи творчої рівності між прикладним та так званим академічним мистецтвом (архітектурою, живописом, скульптурою).

Пріоритет авторського начала розкріпачив своєрідний усталений канонізм у творчості художників, зокрема ювелірів, даючи можливість додати у вироби власні раціонально-чуттєві уявлення та емоції, втілювати своє візуально-образне сприйняття навколишнього світу через асоціативні мисленнєві проекції та, зрештою, вибудовувати своєрідний художній діалог засобами мистецтва⁸.

На початку ХХ століття усі сфери діяльності та виробництва України опинилися під контролем та цензурою владної партії, що на довгі роки змусило українських митців перебувати «в резервації» від прогресивного творчого світу розвинених країн. Предтечею відродження ювелірного мистецтва в Україні стало суто любительське захоплення вмілих та не позбавлених творчого ентузіазму одинаків, які, зацікавившись мистецтвом чеканки в 1960-х роках, почали пробувати себе в цій техніці. Здебільшого вони не мали спеціальної фахової освіти, навчаючись на технічних підприємствах та один в одного. Спочатку для таких робіт використовували найпростіші метали, згодом – мідь, створюючи переважно панно для декорування інтер'єру та оздоблюючи дрібні побутові речі декоративно-сувенірною призначення. У декоруванні в основному використовували мотиви образотворчого мистецтва, роблячи спроби відтворити зображення на металі. Поступово накопичувався досвід та художній смак, та лише одиниці продовжили далі розвивати цю справу-захоплення. Це був лише один із шляхів, яким приходили майстри до ювелірного мистецтва, відчуваючи творчий потенціал та особливість даної галузі. Професійні художники зі спеціальною освітою, які працювали на ювелірних підприємствах, народні умільці-ремісники, аматори-любители – усі шукали і знаходили в ювелірному мистецтві власний спосіб реалізації творчої особистості, і вже через один – два десятиліття років авторський напрям в ювелірному мистецтві впевнено та голосно заявив про себе не лише в мистецькому світі України, але й далеко за її межами.

У 1970–1980-х роках відбувається відчутне пожвавлення в цій сфері творчості, це було своєрідне відродження давніх традицій, технік та переосмислення тисячолітньої історії народу через призму авторського бачення. Художній фонд України став певним осередком, де гуртувалися творчі натхненники сучасного ювелірного мистецтва України. На горизонті замайоріли нові імена митців, чия творчість була тим наріжним каменем, з якого авторську ювелірну галузь було відроджено після тривалої перерви: Віт. Хоменко, А. Жарков, С. Серов, Є. Жданов, О. Міхальянц, Ю. Федоров, Л. Косигін, В. Друзенка, С. Вольський, С. Маро, Н. Косенко, В. Бреславський, О. Галатін, А. Роговський, А. Погорецька, М. Руснак, К. Кравчук, Ш. Пержан –

далеко не повний перелік тих, чие творче зростання припало на складні часи другої половини XX століття, і яких по праву можна вважати корифеями сучасної авторської ювелірної галузі в Україні. Свідченням цьому є неодноразові відзначення творчості українських майстрів на міжнародних престижних виставках, наприклад, у м. Яблонець (колишня Чехословаччина), де дипломантами стали провідні художники України – В. Друзенко (Київ), Є. Жданов, Ю. Федоров, О. Міхальянц, А. та Т. Письменні (Сімферополь).

Відсутність професійних навчальних закладів, заборона працювати з дорогоцінними металами, брак матеріалу та необхідних інструментів – не зупиняли художників на шляху до власної оригінальної творчості, завдяки чому саме на період кінця 1970-х – початку 1990-х припадає найбільший розквіт авторського ювелірного мистецтва України. У творчому доробку художників того часу проявляються як природні та традиційні національні мотиви, так і авангардні тенденції, що виникли в першій половині XX століття. Стилiзація природних форм та декору відображає сучасне новітнє бачення та переосмислення багатьох тем та філософських проблем, що постали на порозі нового тисячоліття – епохи глобалізації, науково-технічного прогресу та водночас складних пошуків нових шляхів осмислення людиною космосу, природи, життя та почуттів іншої людини, а також прагнення до самореалізації у химерному техногенно-гомогенізованому світі.

Митці, глибоко засвоївши «розуміння того, що розвиток мистецтва, будь-які новаторські ідеї не можуть існувати без історичного коріння», звернулись до самобутніх пластів культури свого народу⁹. Прагнучи досягнути багату мистецьку спадщину минулих століть та давніх часів, майстри варіювали з традиційними формами прикрас, по-своєму інтерпретуючи їх та збагачуючи їх сучасним звучанням, а нестандартне асоціативно-філософське мислення породило нові конструктивні форми, тяжіючи до «біоорганічних», «космічних» форм та «геометричного динамізму». Пошуки оригінальних авторських рішень зумовили експериментальне застосування та поєднання в одному виробі нетипових матеріалів та відродження різноманітних технік, зокрема техніки гарячої емалі. Творчість таких провідних ювелірів України другої половини XX – на початку XX століття, як Володимир Друзенко, Віталій Хоменко, Станіслав Вольський, Леонід Косигін, Олександр Міхальянц є прикладом відродження та розвитку використання гарячої емалі в ювелірних виробах.

Варто зазначити, що більшість художників-ювелірів, опанувавши емальєрну справу, не лише почали використовувати цю техніку під час створення малої ювелірної пластики, а й скерували свою творчість у жанр живописної емалі, декоративних панно та інших предметів інтер'єрного оздоблення, тяжіючи до сфери образотворчості – у «скульптуру малих форм, сувенірної пластики», роботи таких майстрів вирізняє те, що в основі твору лежить певна сюжетна, динамічна художня ідея, яку автор транслює у світ.

Авторське ювелірне мистецтво України є результатом прагнення художників висловити власну індивідуальність, свої життєві та світоглядні позиції, філософську наповненість, що найвиразніше сублімується в творчості.

Провідний ювелір та емальєр, член Національної спілки художників України (1977), активний ініціатор та організатор, учасник численних виставок, пленерів, творчих груп та мистецьких симпозіумів Віталій Хоменко (м. Київ) – художник-самородок, що сприймається класиком ювелірства в Україні і який зробив значний внесок у розвиток цього мистецтва – як своєю творчістю, так і організаційними ініціативами¹⁰.

Любов до металу Віталій Федорович, очевидно, перейняв у спадок від свого прадіда, який був ковалем. У дитинстві милуючись єдиною коштовною прикрасою, що збереглася після війни – гранатовим браслетом, що належав ще бабусі, майбутній художник зацікавився цим дивовижним мистецтвом створення краси, а вже першим поштовхом до осмислення значення та сутності ювелірних прикрас став перегляд телепередачі про культуру, гостем якої була відома російська художниця-ювелір Юта Паас-Александрова, яка розповідала про свої прикраси з хутра¹¹. Згодом, через багато років, із цією мисткинею Віталій Хоменко познайомиться, будучи учасником міжнародної творчої групи художників-емальєрів у м. Паланга (Литва).

Та, на жаль, обставини склалися так, що Віталій Хоменко не мав змоги навчатися в художньому училищі, після першої невдалої спроби вступити він пішов працювати на військовий завод, проте не полишав свого зацікавлення, поступово навчаючись основним азам створення ювелірних речей, здебільшого самотужки. Перше знайомство із обробкою різних кольорових мінералів (що до кінця 1960-років були неабиякою рідкістю) відбулося в майстерні київського художника-скульптора Миколи Рапая. У 1962 році Віталій Хоменко виготовив свою першу прикрасу – перстень з латуні, у 1971 – уперше взяв участь у виставці своєю творчістю – і відтоді вся його подальша доля була назавжди пов'язана з ювелірним мистецтвом. Він ходив на засідання художньої ради секції декоративно-прикладного мистецтва Національної спілки художників, відвідував виставки, опановував технологію та техніки роботи з металом. Пропрацювавши кілька років художником-ювеліром на Київському ювелірному заводі, Віталій Хоменко отримав той цінний практичний досвід, що став потужною основою для розвитку творчого потенціалу талановитого художника. Здійснивши поїздку до м. Свердловськ (РФ), Віталій Хоменко ознайомився із діяльністю провідних та на той час відомих художників ювелірного заводу (Борис Гладков, Владислав Храмцов, Володимир Комаров та ін.)¹². Після роботи на підприємстві ювелір працював творчо для Художнього Фонду, розробляючи нові зразки прикрас та створюючи ювелірні вироби.

Ювелірна техніка філіграні, яку першою опанував майстер, поступово поповнюючи свій фаховий арсенал іншими техніками, є досить складною та копіткою, проте, за висловом Віталія Хоменка, «художники

повинні працювати у будь-яких техніках та з будь-яким матеріалом»¹³. Діюча за радянського часу заборона працювати із коштовними матеріалами викликала справедливий спротив у мистця «...хіба можна художнику забороняти працювати? Це – нелогічно»¹⁴. Як один із кращих визнаних ювелірів України, Віталій Хоменко виконував сувеніри на замовлення для тогочасних високо посадовців, одні з кращих зразків яких зберігаються у скарбниці Національного банку України.

Особливої уваги заслуговує активна ініціативна та організаційна робота художника, внесок якого у розвиток ювелірного мистецтва України є неоцінним. Упродовж десяти років обіймаючи посаду голови секції декоративно-прикладного мистецтва Київської організації Національної спілки художників України, він звертав особливу увагу на становлення та розвиток в Україні авторського декоративного мистецтва, сприяючи проведенню різних культурно-мистецьких заходів та подій, зокрема організації творчості художників декоративно-прикладного мистецтва в Будинку творчості СХУ «Седнів» на Чернігівщині¹⁵. За його ініціативи в 1978 році в Будинку художника (м. Київ) було проведено Всеукраїнський симпозіум з ювелірного мистецтва із залученням іноземних учасників (з країн Прибалтики, Грузії, Вірменії та РФ) та виставку, у якій взяли участь 12 українських мистців.

Крім того, Віталій Хоменко став єдиним художником в Україні, хто, виконавши низку різноманітних вимог щодо організації праці в творчій групі, домігся офіційного дозволу працювати з коштовними металом – сріблом, створивши в 1983 році творчу майстерню¹⁶. Запросивши до участі 26 художників різних видів мистецтва: кераміки, металу, текстилю та шкіри, які почергово працювали в нього в майстерні, Віталій Хоменко прагнув сприяти об'єднанню мистців та розвитку тогочасних тенденцій в декоративному мистецтві. Ініційовані та організовані ним ювелірні виставки (1983 р. – виставка в НМІКУ; 2010 р. – виставка «10 грамів мелодії»; 2014 р. – виставка «КВАДРА міні-метал. Ювелірне мистецтво – міні-емалі» (обидві – в НМУНДМ) презентують авторські доробки мистців України. Також його позитивною ініціативою було створення художньої галереї, що певний час функціонувала в м. Київ.

Виразна та різнопланова за застосуванням художніх засобів ювелірна творчість провідного ювеліра та емальєра Віталія Хоменка позначена тонким природнім світовідчуттям, що трансформується в образно-пластичних формах його виробів. Володіючи широким арсеналом технік, мистець використовує у своїх прикрасах різні матеріали та технологічні можливості, зокрема техніку гарячої емалі та лиття по виготовленій вручну восковій моделі, вільне пластичне формування металу вручну, за допомогою яких він утілює художні ідеї, використовуючи золото, срібло, а також коштовне та виробне каміння (діаманти, рубіни, сапфіри, опал, смарагди, агати, сердолики ті ін.).

Коло створюваних художником видів творів включає прикраси (гарнітури та окремі прикраси – кольє, персні, брошки, сережки, браслети, підвіски), нагороди, посуд, зброю, різноманітні сувеніри – як

правило, це технологічно складні та образно виразні твори. Творчий доробок Віталія Хоменка позначений виразними інспіраціями природою, історією, філософією, а також інтерпретацією викликів сучасності. Можна виокремити декілька художньо-образних спрямувань у його творчості: від реалістичного відтворення та стилізації форм та зображень рослин, трансформації історичних мотивів (античного, скіфського, мистецтва доби Київської Русі та українського народного мистецтва – до прогресивних лаконічних форм, характерних для авангардних течій у мистецтві).

До особливо реалістично виконаних творів належить гарнітур прикрас «Липовий цвіт» (кольє, сережки), що, за висловом самого Віталія Хоменка, репрезентує так званий біонічний напрям у його творчості. Кольє, виконане у вигляді жорсткого срібного обруча з центральною частиною, формує образ гілочки липи. Підкреслений натуралізм виконання найдрібніших ліній на листках та суцвіттях рослини в техніках карбування та гравіювання, де природні форми та стриманий тон вставок із аквамаринів і демантоїдів є особливо подібними до реальних, створюють природний і врівноважений образ прикраси.



Рис. 1. Хоменко В. Гарнітур прикрас «Липовий цвіт»: сережки, кольє. Срібло, аквамарини, демантоїди. Воскове моделювання, литво, карбування, гравіювання, монтування. 1982. МІКУ

Творчість В. Хоменка позначена складними формотворчими пошуками автора, прагненням віднайти так звані чисті форми, що часто реалізується у технологічно складних та цікавих творах мистця, які

впевнено можна назвати його власними авторськими знахідками. Серію з трьох брошок «Зелений затон», «Дюна», «Комета Галлея» (1984 р.) виконано в техніці ручного моделювання металу в одному стилістичному ключі, проте кожна з них є самостійним довершеним арт-об'єктом.

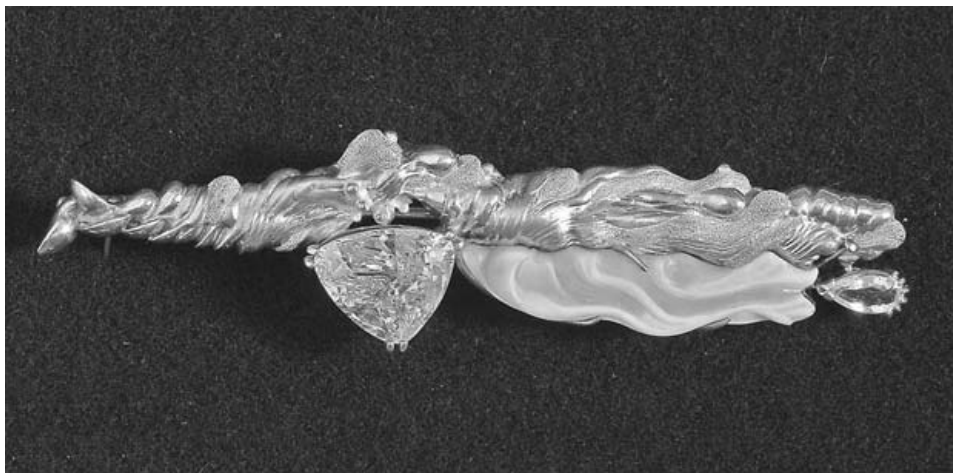


Рис. 2. Хоменко В. Брошка «Зелений затон». Срібло, перламутр, криштал, аметист. Ручне моделювання, литво, монтування. 1984. Власність автора

Непередбачувані асиметричні пластичні форми прикрас, сформовані рельєфними композиційними частинами металевої поверхні, доповнені такими вставками, як перламутр, криштал, аметист, демантоїди, хромдіобсид, надзвичайно вдало підкреслюють вільну природу металу, який ніби лава, самостійно набуває вдалих форм. Цей художній прийом обробки металу належить до арсеналу технологічної творчої манери мистця, завдяки чому його твори мають особливу впізнавану ознаку авторства, незалежно від того, яку художню стилістику має твір.

Серія з чотирьох брошок, що має назву «Агресивна перевага» (1988 р.), вражає різким емоційним настроєм. Створення даних творів стало творчою відповіддю на сумнозвісні події авіакатастрофи над Перською протокою в 1988 році, унаслідок чого загинуло 290 осіб, серед яких було 66 дітей¹⁷. Композиційна структура виробів побудована на неправильних, ламаних геометризованих формах, гострих прямих, що разом із контрастними емалевими акцентами формують хижу, агресивну емоційну наповненість цих творів. Загальна композиційна схема кожного твору варіює в межах овальної фігуративності зі стрімкими частинами-крилами. Такі форми, зображені в русі, у яких помітні певні ознаки аеродинамічності, стилізовано вказують на безпосередні реальні прототипи – «крилаті» ракети. Кольорова гама брошок варіює від блідо рожевого до насиченого цегляного із вкрапленнями блакитно-синього. Техніка гарячої емалі, у якій декоровано твори, якнайкраще відповідала завданню передати кольорові переходи на поверхні виробів. Сильне емоційне навантаження та агресивний художній образ брошок відповідають

авторському задуму, адже крилаті ракети у творі мистця є символом зброї, жорстокості та смерті. У даному випадку Віталій Хоменко вдався до формотворчого та колористичного художнього вираження, що підпорядковані єдиній меті – втіленню чіткого метафоричного образу, у якому візуальне сприйняття неодмінно формує однозначні експресивні емоції.

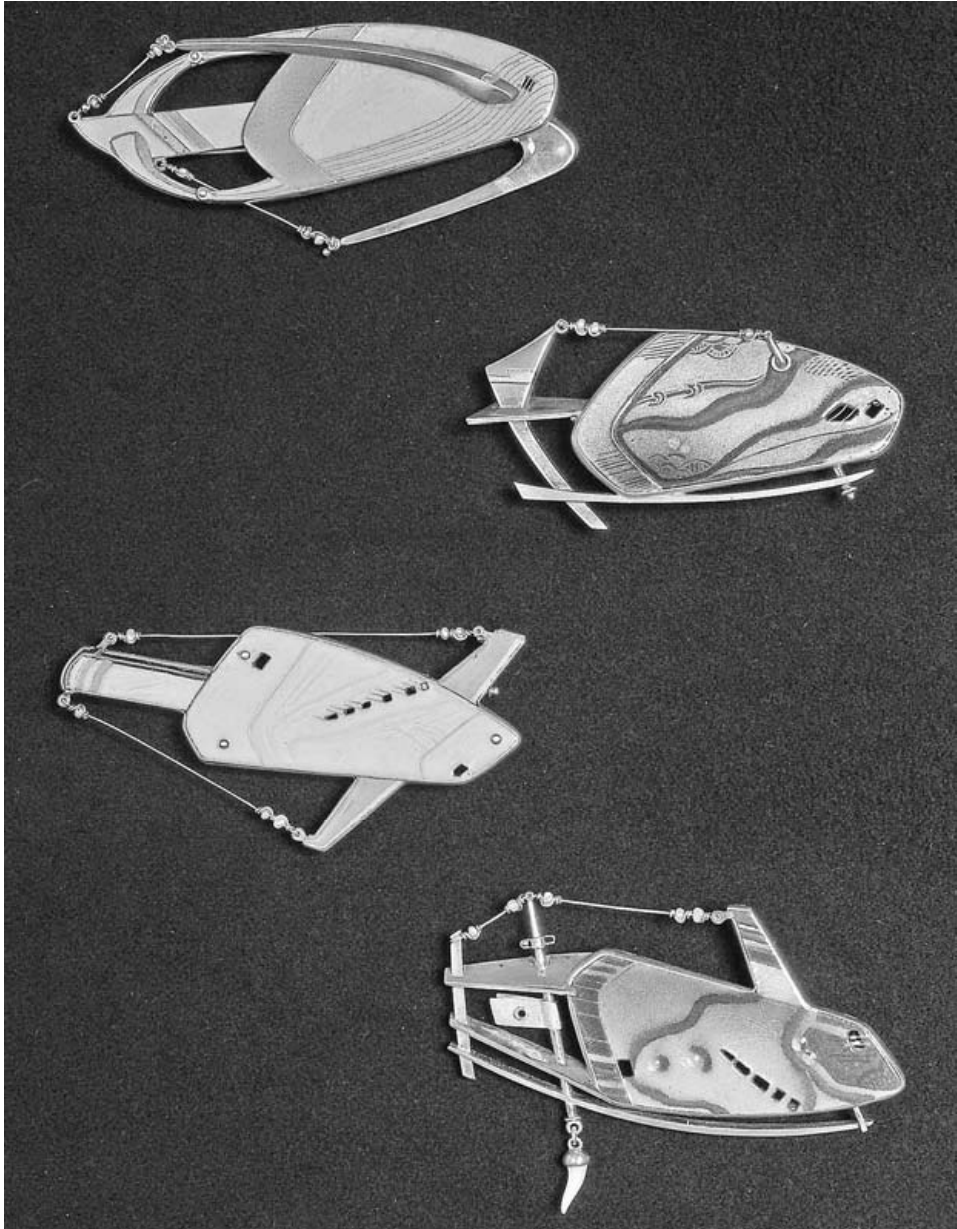


Рис. 3. Хоменко В. Серія брошок «Агресивна перевага». Срібло, емаль, перлини. 1988. Ручне моделювання, техніка гарячої емалі. НМІКУ

Техніка гарячої емалі приваблює художника з огляду на широкі виражальні можливості в ювелірних творах, таким чином, прикраси Віталія Хоменка є яскравим зразком, де емаль набуває самодостатньої художньої цінності та образності. Серед робіт, виконаних майстром у 2010-х роках, вирізняється гарнітур прикрас «Аборигени планети Земля» (кольє, сережки). Емалеві хвилясті пластини, що нагадують листя фантастичних рослин, ніби обплітають увесь жорсткий обруч кольє гнучкими гілками на зразок пальмет, вони доповнені досить значними за розмірами вставками-цитринами. Поєднання золота та срібла додає акцентних кольорових відтінків прикрасі, де емалеві домінуючі частини жовтого та зеленого кольору, що динамічно перетікають один в одного, відіграють вирішальну образотворюючу роль.



Рис. 4. Хоменко В. Гарнітур прикрас «Аборигени планети Земля». 2011. Срібло, золото, цитрин, емаль.
Власність автора

Цікаву авторську ідею втілено В. Хоменком у парі обручок, де різна кількість інкрустованих у метал діамантів відповідає унікальній кількості зірок у зодіакальному сузір'ї кожного з наречених, підкреслюючи, таким чином, неповторність індивідуальності кожної людини. Брошка «Спіралі часу» – твір з філософським відображенням автором плинності життя людини та всього сущого у світі, послідовного історичного розвитку та проблема уривчастості зв'язку з минулим, без якого неможливе повноцінне майбутнє. Срібна прикраса із центральною овальною вставкою – моховим опалом та безліччю композиційних елементів, що мають різне художнє навантаження (частини-«орбіти» із концентричних кіл з металевими перетинками та вставками із місячного каменю, демантоїдів та діамантів, спіраль із перламутру, обрамлена металевою смужкою із зерню), проте підпорядковані єдиному задуму – відобразити динаміку, послідовність та дивовижне зародження нового етапу історії та розвитку буття.



Рис. 5. Хоменко В. Брошка «Спіралі часу». Срібло, демантоїди, моховий опал, перламутр, місячний камінь, діаманти. 2007-2008. Ручне формування, ювелірне монтування. Приватна колекція

Загалом у доробку мистця представлені зооморфні, орнітоморфні й антропоморфні мотиви, а також елементи архітектурного конструювання (перстень «Африка»). Коліє «Під сузір'ям Тільця» репрезентує твори з анімалістичними образами у доробку ювеліра, які відображаються як у пластичних, так і в образотворчих вимірах. Золота рельєфна фігурка бика, розміщена автором у центральній площині прикраси, оточена крупними композиційними елементами із вставками-берилами, безліччю діамантів та перлин. Матований метал поверхні фігури тварини вдало вирізняється на фоні нижнього обрамлення із вільного металевого плетіння, інкрустованого камінням, що повторюється на бічних композиційних частинах коліє.



Рис. 6. Хоменко В. Кольє «Під сузір'ям Тільця». Золото, діаманти, берили, перлини. Ручне моделювання, литво, карбування, монтування, випилювання. 2011. Приватна колекція

Творча манера провідного ювеліра України Віталія Федоровича Хоменка сформувалася під впливом глибокого розуміння історії розвитку мистецької стильової парадигми України у царині ювелірного мистецтва та тонкого художнього світовідчуття. Діяльність В. Хоменка спрямована на оновлення художньої мови, зокрема за рахунок формального експерименту – основи творчого методу та вдосконалення художньої форми шляхом аналізу її складових. Ювелірним творам мистця притаманна технологічна складність, яскрава образність та пластичність, у них синкретично поєднано різностильові ознаки, а також свобода творчої фантазії, що відображається в оригінальній образності й формотворенні, характерних для світових модерних пошуків.

Ювелірні та емалеві твори Віталія Хоменка зберігаються в національних музеях України (Музеї історичних коштовностей України, Національному музеї українського народного декоративного мистецтва), Угорщини та РФ, а також у приватних збірках України, Австралії, США, Канади, країн Північної та Західної Європи.

Примітки:

- ¹ Чегусова З. Художнє скло і художня кераміка («мистецтво вогню») України другої половини XX – початку XXI століття в аспекті впливу стилю модерн // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. Наук. праць. Вип. 10 / [голов. ред. Г. Скрипник]; НАНУ, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. Київ, 2010. С. 43.
- ² Беннет Д., Маскетти Д. Ювелирное искусство: иллюстрированный справочник по ювелирным украшениям. М.: «Арт-Родник», 2005. С. 197-200.
- ³ Сарабьянов Д. Стилль модерн: истоки, история, проблемы. М.: «Искусство», 1989. С. 41.
- ⁴ Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії // Бірюльов Юрій Олександрович. Львів: «Центр Європи», 2005. 184. С. 153.
- ⁵ Там само. С. 7.
- ⁶ Турчин В. Социальные и эстетические противоречия стиля модерн // Вестник московского университета, 1977. № 6. С. 70.
- ⁷ Мастера XXI века / Золотой блеск эпохи. М.: «Бук Хаус», 2004. С. 8.
- ⁸ Там само.
- ⁹ Мистецтво України. 1991– 2003: (Альбом) / упоряд. Т. Придатко, Г. Складенко, З. Чегусова. К.: «Мистецтво», 2003. С. 24.
- ¹⁰ Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен: Альбом-каталог. К.: ЗАТ «Атлант ЮЕмСі», 2002. С. 30; Історія українського мистецтва: у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М.Т.Рильського; голов. ред. Г. Скрипник; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. К., 2007. Т. 5: Мистецтво XX століття. Т. 5. С. 921–923.
- ¹¹ Советские художники-ювелиры: [Альбом]. Произведения мастеров союзных республик 1960-1970-х годов / авт.-сост.: Ильин М.А., Елкова В.А., Романова Л.Ф.; худож. Л. Горячкин; пер. на англ. яз. Б. Мееровича. М.: «Сов. Художник», 1980. С. 24.
- ¹² Інтерв'ю з В. Ф. Хоменком, записане Л. Пасічник (м. Київ, 2013 р.). С. 1.
- ¹³ Там само (м. Київ, 2013 р.). С. 1.
- ¹⁴ Там само. С. 2.
- ¹⁵ [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://artmetal.org.ua/%D1%85%D0%BE%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE-%D0%B2%D1%96%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%B9/>
- ¹⁶ Історія українського мистецтва: у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. К., 2007. Т. 5: Мистецтво XX століття. Т. 5. С. 922.
- ¹⁷ [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D0%B9%D1%81_655_Iran_Air; [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://espresso.tv/article/2015/03/25/top_10_nayzhakhlyvishykh_aviakatastrof_svitu.

ОБЪЯВЛЕНИЯ ПО СЛУЧАЮ КОНЧИНЫ КИЕВСКОГО ЮВЕЛИРА И.А. МАРШАКА В ГАЗЕТЕ «КИЕВСКАЯ МЫСЛЬ» КАК ЦЕННЫЙ ИСТОЧНИК ДОПОЛНИТЕЛЬНЫХ БИОГРАФИЧЕСКИХ СВЕДЕНИЙ

Биография выдающейся личности и киевского ювелира Иосифа Абрамовича Маршака оставила исследователям немало загадок и вопросов.

Анализ объявлений по случаю кончины И.А. Маршака, опубликованных в газете «Киевская мысль»¹ в августе-сентябре 1918 года в совокупности с дневниковыми записями внучки Иосифа Абрамовича Нелли Пташкиной позволил добавить еще больше благородных черт к портрету киевского ювелира и предпринимателя. Трогательные и искренние слова объявлений показывают нам уровень взаимоотношений с родственниками, сотрудниками, друзьями и людьми дальнего круга знакомства, в жизни которых И.А. Маршак, вероятно, сыграл немаловажную роль. В объявлениях содержится ценная информация о последних днях работы фирмы И. Маршака, дате похорон, последующем дне и месте поминаения.

В пятницу, 23 (10) августа 1918 года на первой полосе ежедневной газеты «Киевская мысль», № 144² появилось объявление такого содержания: «Осиротѣвшая семья съ глубокимъ прискорбіемъ с извѣщает о смерти горячо-любимаго отца и дѣдушки Іосифа Абрамовича МАРШАКА, скончавшагося 22 августа в Святошинѣ. О днѣ похоронѣ будетъ объявлено особо. 6774».

Как известно из записей дневника Нелли Пташкиной, уже находившийся в тяжелом состоянии Иосиф Абрамович летние месяцы 1918 года провел в Святошине³ – дачном районе, который был прекрасно благоустроен для переезжавших на лето киевлян. Семья И. Маршака арендовала дачу, как указано в упомянутом Дневнике. В списке владельцев земельных участков Иосиф Абрамович и члены его многочисленной семьи не значились.

В этом же номере газеты, рядом с объявлением членов семьи, расположены еще шесть объявлений, в том числе от известного киевского владельца ювелирного магазина С. А. Вишневого и членов его семьи, С. Г. Бриля и Н. М. Гершмана. Почтили память Иосифа Абрамовича и другие семьи, состоявшие с ним в родственных отношениях: Б. Н. и Ф. Г. Яхинсон с детьми, семьи Пейсаха Соломоновича Гринштейна, Юлия Яковлевича Гринштейна, Семена Александровича Аша, А. и Ф. Орловские с семейством.

Также было размещено сообщение о том, что: «Фабрика и магазинъ ювелира ІОСИФА МАРШАКА, по случаю смерти шефа фирмы Іосифа Абрамовича МАРШАКА закрыты до 1 сентября 1918 г.»⁴.

В следующем номере газеты «Киевская мысль», № 145, вышедшем в субботу, 24 (11) августа 1918 г. дано объявление родственников, которое извещает о том, что похороны состоятся в воскресенье, 25 августа, вынос тела назначен на 11 часов утра из квартиры, расположенной по ул. Крепшатики, дом № 5⁵.

В этом и последующих нескольких номерах газеты свои соболезнования по поводу кончины Иосифа Абрамовича Маршака выразили родственники, сотрудники, друзья. Об отношении к киевскому ювелиру говорит как количество размещенных объявлений, так и их содержание. В упомянутом выпуске газеты № 145 дано десять объявлений⁶, в № 146 – четырнадцать⁷.

Сами тексты объявлений, пронизанные искренней горечью утраты, созвучны с записью в Дневнике Нелли Пташкиной от 16 сентября 1918 г.: «Похороны дедушки были грандиозны. Он больше, чем заслужил их своим отношением к ближним»⁸.

Для работников и сотрудников Фабрики И.А. Маршак был «шефом-другом». Для близких родственников и друзей – «горячо-любимый», «дорогой», «глубоко-уважаемый», «незабвенный друг».

Объявления позволяют очертить круг лиц, состоявших в близком родстве с Иосифом Абрамовичем. Объявления поданы от семей, и данные о родственных связях обобщены. Идентификация родства людей, упомянутых в объявлениях, за некоторыми исключениями, требует более детального изучения генеалогического древа И.А. Маршака.

Общий список соболезнующих включает в себя членов семьи Иосифа Абрамовича, близкий круг родственников, сотрудников фабрики и магазина, представителей организаций, в которых состоял великий киевский ювелир.

Иосиф Абрамович приходился: шурином и дядей членам семей Пейсаха Соломоновича Гринштейна, Юлия Яковлевича Гринштейна, Семена Александровича Аша; дядей – А. и Ф. Орловским; братом – Израилю Абрамовичу Маршаку (с семьей); братом и дядей – Борису Абрамовичу Маршаку с сыновьями и их семьями; двоюродным братом – М.Н. и Ц.Г. Шейнбаум (с семьей) и Б.Н. и Ф.Г. Яхинсон (с детьми); дядей – И.М. Маршаку (с семьей)⁹.

Помимо близких родственников соболезнования выразили: Первая [Киевская] ювелирная [и художественно-граверная] артель, Н.А. и В.Г. Цивкин, София Семеновна и Ефим Овсеевич Вольф, Анна Марковна и Илья Осипович Очан, Исай Моисеевич Клейнман с семейством, Г.С. Литтауер с семейством, семья д[окто]ра П.Т. Найштубо [Нейштубе – Н.С., см. «Весь Киев», 1913 г.], С.П. и Ф.Е. Миркин, Яков Моисеевич [неразборчиво]икман, прихожане Моельни в доме Маршака по ул. Трехсвятительской, № 3.

Память И.А. Маршака почтили представители коммерческих, общественных и благотворительных организаций. Опубликованные объявления дают нам сведения о занимаемых должностях и членстве в упомянутых организациях, свидетельствуют о высоком авторитете Иосифа Абрамовича и показывают значимую роль его многогранной деятельной натуры в устройстве жизни киевлян.

Организации, членство и занимаемые должности Иосифа Абрамовича Маршака:

- председатель Совета «Киевского первого Еврейского Ссудосберегательного Товарищества»;

- многолетний сотрудник и член Правления Общества Подания Помощи Бедным Чахоточным Евреям г. Киева;
- попечитель и долголетний печальник Попечительного Совета и Правления Киевского Образцового Хедера на Подоле;
- член Правления, долголетний сотрудник Общества Пособия Бедным Евреям г. Киева «Гмилус Хесед»;
- долголетний член Комитета Общества попечения о бедных ремесленниках и рабочих евреях г. Киева;
- старший член совета, долголетний сотрудник Совета Киевской еврейской больницы;
- долголетний депутат совета Киевского Купеческого Общества Взаимного Кредита.

Во вторник, 27 (14) августа 1918 г. членами семьи И.А. Маршака была выражена благодарность всем, кто пришел почтить память отца и дедушки: «Осиротевшая семья Иосифа Абрамовича Маршака приносить глубокую благодарность всѣмъ лицамъ и учрежденіямъ, почтившимъ память покойнаго. 6965»¹⁰. На следующий день, 28 (15) августа 1918 г. это же объявление было продублировано¹¹.

В субботу, 31 (18) августа 1918 г. газета «Кіевская мысль», № 150 сообщила: «Къ кончинѣ Иосифа Абрамовича Маршака, въ воскресенье, 1 сентября, въ синагогѣ «Мишнаіосъ», Ярославская, 17, на Подолѣ, в 5 ½ час. веч. Извѣстнымъ Минскимъ духовнымъ раввиномъ Я. І. Бергеромъ будетъ отслужена панихида (Геспедъ) по покойномъ. Просятъ почитателей присутствовать.»¹².

Подводя итоги, отметим, что объявления, которые были даны с 23 (ст.ст.) августа по 1 (ст.ст.) сентября 1918 года в газете «Кіевская мысль», являются ценным источником информации о прижизненных родственных, дружественных и профессиональных связях Иосифа Абрамовича Маршака. Установлена дата похорон, дата и место панихиды, а также период перерыва в работе фабрики и магазина, обозначенный 1 сентября 1918 года.

Приложение. Тексты объявлений, газета «Кіевская мысль».

№ 144, пятница, 23(10) августа 1918 г.

1.«Осиротѣвшая семья съ глубокимъ прискорбіемъ с извѣщает о смерти горячо-любимаго отца и дѣдушки Иосифа Абрамовича МАРШАКА, скончавшагося 22 августа в Святошинѣ. О днѣ похоронъ будетъ объявлено особо. 6774».

2. «Фабрика и магазинъ ювелира ІОСИФА МАРШАКА, по случаю смерти шефа фирмы Иосифа Абрамовича МАРШАКА закрыты до 1 сентября 1918 г. 6773».

3. «Удрученные горемъ С. А. Вишневский съ семьей выражаютъ свое глубокое соболѣзнованіе по случаю смерти дорогого Иосифа Абрамовича МАРШАКА, послѣдовавшей 22-го августа с. г. 6785».

4. Предположительно С. Г. Бриль и Н. М. Гершман [утраты текста из-за ветхого состояния газеты].

5. «Б. Н. и Ф. Г. Яхинсонъ съ дѣтьми съ глубокимъ прискорбіемъ извѣщаютъ о кончинѣ двоюродного брата Іосифа Абрамовича МАРШАКА».

6. «Семьи Пейсаха Соломоновича Гринштейна, Юлія Яковлевича Гринштейна, Семена Александровича Аша съ глубокою грустью извѣщаютъ о смерти искренно-любимаго шурина и дяди Іосифа Абрамовича МАРШАКА, послѣдовавшей 22-го августа. 6813».

7. «А. и Ф. Орловскіе съ семействомъ съ глубокимъ прискорбіемъ извѣщаютъ о смерти ихъ дорогого дяди Іосифа Абрамовича МАРШАКА».

№ 145, суббота, 24 (11) августа 1918 г.

1. «Осиротѣвшая семья съ глубокимъ прискорбіемъ извѣщаетъ о смерти горячо-любимаго отца и дѣда Іосифа Абрамовича Маршака, скончавшагося 22 августа, въ Святошинѣ. Выносъ тѣла состоится въ воскресенье, 25 сего августа, в 11 ч. утра изъ квартиры Крещатикъ 5».

2. «Израиль Абрамович Маршакъ съ семьей съ глубокой скорбью извѣщаетъ о смерти горячо-любимаго и незабвеннаго брата Іосифа Абрамовича Маршака, последовавшей 22-го августа въ Святошинѣ. Выносъ тѣла состоится въ воскресенье, 25-го августа, въ 11 ч. утра изъ кварт. Крещатикъ 5».

3. «Рабочіе и служащіе фабрики, магазина и конторы ювелира Іосифа Маршака съ глубокой скорбью оплакивать безвременную кончину дорогого незабвеннаго шефа-друга Іосифа Абрамовича Маршака, послѣдовавшей 22-го августа, въ Святошинѣ. Выносъ тѣла состоится въ воскресенье, 25-го августа, въ 11 ч. утра изъ кварт. Крещат. 5».

4. «Домовой Комитетъ дом № 5 по Крещатику съ прискорбіемъ извѣщаетъ о кончинѣ Іосифа Абрамовича Маршака».

5. «М. Н. и Ц. Г. Шейнбаумъ съ семьей выражаютъ свое глубокое соболѣзнованіе по случаю смерти двоюроднаго брата незабвеннаго Іосифа Абрамовича Маршака».

6. «Совѣтъ, Правленіе и служащіе Кіевского перваго Еврейскаго Ссудосберегательнаго Т-ва съ глубокой, невыразимой скорбью извѣщаютъ о кончинѣ Предсѣдателя Совѣта Іосифа Абрамовича Маршака».

7. «Н.А. и В. Г. Цивкинъ выражаютъ свое глубокое соболѣзнованіе по случаю смерти Іосифа Абрамовича Маршака».

8. «Правленіе О-ва Поданія Помощи Бѣднымъ Чохоточнымъ Евреямъ г. Кіева съ глубокимъ прискорбіемъ извѣщаетъ о смерти своего незабвеннаго многолѣтняго сотрудника Члена Правленія Іосифа Абрамовича Маршака».

9. «Удрученные горемъ, выражаемъ соболѣзнованіе семьѣ незабвеннаго Іосифа Абрамовича Маршака / Первая Ювелирная Артель. 6826».

10. «Анна Марковна и Ілья Осиповичъ Очанъ съ глубокимъ прискорбіемъ извѣщаютъ о смерти горячо-любимаго Іосифа Абрамовича Маршака».

№ 146, воскресенье, 25 (12) августа 1918 г.

1. «Попечительный Совѣтъ и Правленіе Кіевского Образцоваго Хедера на Подолѣ съ душевнымъ прискорбіемъ извѣщаютъ о смерти

своего попечителя и долготлѣтнаго печальника Іосифа Абрамовича МАРШАКА, послѣдовавшей 22 августа 1918 года. 6853».

2. «Педагогическій Совѣтъ и воспитанники Кіевскаго Образцоваго Хедера на Подолѣ, глубоко потрясенные тяжелой утратой горячелюбимаго и заботливаго попечителя Іосифа Абрамовича МАРШАКА, съ душевной боль. Извѣщаютъ о его кончинѣ, послѣдовавшей 22 августа 1918 г.».

3. «Правленіе общ. Пособія Бѣднымъ Евреямъ г.Кіева «Гмилусъ Хеседъ», съ глубокимъ прискорбіемъ извѣщаетъ о кончинѣ долготлѣтнаго сотрудника Члена Правленія незабвеннаго Іосифа Абрамовича МАРШАКА, похороны состоятся въ воскресенье, 25 августа въ 11 ч. утра. 6873».

4. «Комитетъ Общества попеченія о бѣдныхъ ремесленникахъ и рабочихъ евреехъ г. Кіева с глубокой скорбью извѣщаетъ о кончинѣ незабвеннаго, долготлѣтнаго члена Комитета Іосифа Абрамовича Маршака, послѣдовавшей 22 августа сего года. 6878».

5. «Исай Моисеевичъ Клейнманъ съ семействомъ съ душевнымъ прискорбіемъ извѣщаютъ о смерти незабвеннаго друга Іосифа Абрамовича Маршака, послѣдовавшей 22 августа 1918 г. 6856».

6. «Г. С. Литтауеръ съ семействомъ съ глубокой скорбью извѣщаетъ о кончинѣ дорогого незабвеннаго друга Іосифа Абрамовича Маршака, послѣдовавшей 22 августа 1918 года. 6855».

7. «Совѣтъ Кіевской еврейской больницы съ глубокимъ прискорбіемъ извѣщаетъ о кончинѣ своего долготлѣтнаго сотрудника старшаго члена совѣта Іосифа Абрамовича Маршака».

8. Семья д-ра П. Т. Найштубо (Нейштубе – Н.С. См. «Весь Кіев, 1913 г.») глубокимъ прискорбіемъ извѣщаетъ о смерти незабвеннаго Іосифа Абрамовича Маршака, скончавшагося 22-го августа. 6923».

9. «Яковъ Моисеевичъ [...]манъ съ глубокимъ прискорбіемъ извѣщаетъ о смерти дорогого Іосифа Абрамовича Маршака».

10. «Кіевское Купеческое О-во Взаимнаго Кредита съ прискорбіемъ извѣщаетъ о кончинѣ долготлѣтнаго депутата совѣта Іосифа Абрамовича Маршака, послѣдов. 22 августа. 6937».

11. «С.П. и Ф.Е. Миркинъ выражаютъ свое глубокое соболѣзнованіе по случаю смерти Іосифа Абрамовича Маршака».

12. «Борисъ Абрамовичъ Маршакъ съ сыновьями и ихъ семьями съ глубокимъ прискорбіемъ извѣщаетъ о смерти глубоко-уважаемаго брата и дяди ихъ Іосифа Абрамовича Маршака, послѣдовавшей 22 августа въ Святошинѣ. 6836».

13. «Прихожане Молельни в домѣ Маршака по Трехсвятительской ул. № 3, выражаютъ свою глубокую скорбь по поводу кончины уважаемаго прихожанина Іосифа Маршака».

14. Софія Семеновна и Ефимъ Овсѣевичъ Вольфъ удрученные горемъ, выражаютъ свое глубокое соболѣзнованіе по случаю смерти Іосифа Абрамовича Маршака».

№ 147, вторник, 27 (14) августа 1918 г.

1. «Осиротевшая семья Иосифа Абрамовича Маршака приносить глубокую благодарность всѣмъ лицамъ и учреждениямъ, почтившимъ память покойнаго. 6965».

№ 148, среда, 28 (15) августа 1918 г.

1. «Осиротевшая семья Иосифа Абрамовича Маршака приносить глубокую благодарность всѣмъ лицамъ и учреждениямъ, почтившимъ память покойнаго».

№ 150, суббота 31 (18) августа 1918 г.

1. «Къ кончинѣ Иосифа Абрамовича Маршакъ, Въ воскресенье, 1 сентября, въ синагогѣ «Мишнаіосъ», Ярославская, 17, на Подолѣ, в 5 ½ час. веч. извѣстнымъ Минскимъ духовнымъ раввиномъ Я. І. Бергеромъ будетъ отслужена панихида (Геспедъ) по покойномъ. Просяť почитателей присутствовать. 7129».

№ 151, воскресенье, 1 сентября (19) августа 1918 г.

1. «И.М. Маршакъ съ семьей выражает глубокое соболѣзнованіе семье почившаго дяди Иосифа Абрамовича Маршака».

Примечания:

¹ Из Отдела газетних фондов Национальной библиотеки Украины им. В.И. Вернадского.

² Газета «Кіевская мысль», № 144, пятница, 23(10) августа 1918 г.

³ Пташкина Н.Л. Дневник 1918-1920. Париж: Ю. Поволоцкий и Ко. 1922. С. 122.

⁴ Газета «Кіевская мысль», № 144, пятница, 23(10) августа 1918 г.

⁵ Газета «Кіевская мысль», № 145, суббота, 24 (11) августа 1918 г.

⁶ Там же.

⁷ Газета «Кіевская мысль», № 146, воскресенье, 25 (12) августа 1918 г.

⁸ Пташкина Н.Л. Дневник 1918-1920. Париж : Ю.Поволоцкий и Ко. 1922. С. 126.

⁹ Газета «Кіевская мисль». № 151, воскресенье, 1 сентября (19) августа 1918 г.

¹⁰ Газета «Кіевская мысль». № 147, вторник, 27 (14) августа 1918 г.

¹¹ Газета «Кіевская мысль». № 148, среда, 28 (15) августа 1918 г.

¹² Газета «Кіевская мысль». № 150, суббота 31 (18) августа 1918 г.

ПІДВІСКА «СКАРАБЕЙ» АНДРІЯ КОМАРОВА

Ювелірне мистецтво України ХХІ століття розвивається в тісному синтезі зі світовим культурно-мистецьким процесом, воно зображає та по-своєму інтерпретує різноманітні художні прийоми. Велику увагу митці приділяють дослідженню і осмисленню історичних прийомів роботи, а також основних форм ювелірних виробів, принципів комбінування матеріалів. У дослідженні еволюції історичних, культурних, мистецьких процесів та їх складних взаємозв'язків значний інтерес становлять твори сучасних митців, у яких вони повторюють й розвивають мистецтва Давнього світу¹. Досить поширеними є репліки певних знаменитих прикрас, які відтворюються в різних техніках, із застосуванням різноманітних матеріалів. Зокрема, надзвичайно плідне підґрунтя для художніх пошуків створено митцями Стародавнього світу. Відомі сучасні інтерпретації скіфських, грецьких, римських прикрас. Час від часу до культурного спадку Древнього Єгипту звертаються сучасні українські ювеліри. Нашу увагу привернуло незвичне трактування класичної єгипетської прикраси. Підвіска «Скарабей» художника-ювеліра зі Львова Андрія Комарова, виконана у формі крилатого скарабея зі срібла з чорнінням у техніці філіграні (рис. 1).

За словами автора, задум навіяний враженнями від давньо-єгипетського мистецтва. Початкова ідея виникла у знайомій художника, яка розробила ескіз та підбрала матеріали. Він сам адаптував ескіз під техніку філіграні та вніс певні корективи. В процесі роботи відбулися певні зміни, проте загальний силует було втілено відповідно до початкового задуму. Втілення прикраса здобула у 2015 році.

Слід звернути увагу на історичні аспекти появи такого типу прикрас. Зокрема, подібний вигляд ювелірного виробу став відомим після відкриття шедеврів ювелірного мистецтва Древнього Єгипту в гробниці фараона Тутанхамона, серед яких є кілька прикрас у вигляді крилатих скарабейів. На всіх художнє рішення формально вторить ієрогліфічному написанню тронного імені фараона Тутанхамона – Небхепрура – володар Світанкове Сонце.



Рис. 1. Підвіска «Скарабей» Андрія Комарова, 2015 р. Фото автора

Цьому написанню відповідає:

1. Прикраса, в якій по вертикалі зіставлені: схематичний блакитний човник – знак «неб», три вертикальні червоні риски – промені, лазуритовий скарабей та сердолікове померанчево-червонувате сонце над ним (рис. 2).
2. Лазуритовий скарабей з золотими крилами (рис. 3).
3. Прикраса, в якій по вертикалі зіставлені: схематичний човник – знак «неб», три вертикальні золоті риски – промені, лазуритовий скарабей, серп місяця з диском затіненої частини над ним. На прикладі цієї прикраси добре видно тонку ньюансировку кольорів, застосоввану в давньоєгипетському ювелірному мистецтві: серп зроблений з жовтого золота, а диск з більш прохолодного – лимоннуватого (рис. 4).
4. Прикраса, в якій майже таке ж зображення складає центральну частину більшої композиції (рис. 5).
5. Текстово відрізняється велика нагрудна прикраса зі скарабеем із лівійського скла (рис. 6).

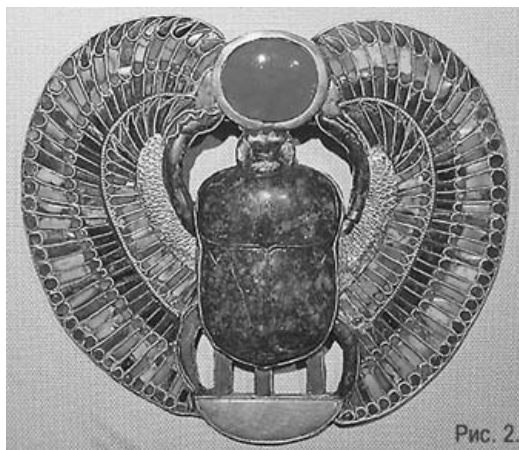


Рис. 2.

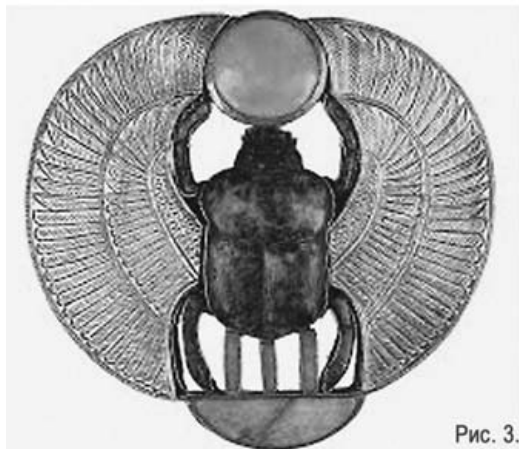


Рис. 3.



Рис. 4.

Рис. 2. Пектораль в формі крилатого скарабея з сонячним диском з гробниці Тутанхамона, Каїрський музей. Композиція: схематичний блакитний човник – знак «неб», три вертикальні червоні риси – промені, лазуритовий скарабей та сердолікове померанчево-червонувате сонце над ним

Рис. 3. Кулон з крилатим скарабеем з гробниці Тутанхамона, Каїрський музей. Лазуритовий скарабей з золотими крилами

Рис. 4. Підвіска, що складається з фігури скарабея, трьох вертикальних пластинок, сонячного диска та знаку «неб», відтворює ім'я фараона «Нехепрура». Прикраса, в якій по вертикалі зіставлені: схематичний човник – знак «неб», три вертикальні золоті риси – промені, лазуритовий скарабей, серп місяця з диском затіненої частини над ним. Виріб з гробниці Тутанхамона, Каїрський музей



Рис. 5.



Рис. 6.

Рис. 5. Пектораль в формі крилатого скарабея з сонячним диском, доповнений двома уреями та орнаментом з бутонів німфей. Виріб з гробниці Тутанхамона, Каїрський музей

Рис. 6. Кулон з крилатим скарабеем з гробниці Тутанхамона, Каїрський музей. Скарабей вирізьблений з лівійського скла – халцедона

На інших прикрасах сонце замінене на формально схожий серп місяця з опуклим диском самого затіненого об'єму небесного тіла.

Рідкісний матеріал – лівійське скло – імпактит – мінерал, що утворився внаслідок удару метеорита об піщаний ґрунт. Про цей матеріал стали фахово говорити тільки нещодавно. Скарабей вирізьблений з жовтуватого-зеленого напівпрозорого шматочка такого скла. Під фігуркою скарабея немає човника. Вгорі він підтримує ладдю з двома уріями, оком Гора між ними та серпом з диском місяця над ним. Ця прикраса особливо цікава зображенням затіненої частини місяця, що при ясного небі підсвічується попелястим сяянням: у порівнянні з яскравим золотим серпиком вона зроблена темнуватою. Це свідчить, що на всіх подібних схемах з серпом і диском над ним зображений саме місяць.

Вірогідно, прикраси де сонце замінене місяцем мали асоціативний поховальний зміст. Варто зазначити, що всі ювелірні вироби Стародавнього світу мали не лише декоративну функцію, а й глибокий філософсько-сакральний зміст. Одні прикраси вважалися оберегами від різноманітних нещасть, талісманами удачі, символами божественної прихильності. Їхнє призначення обмежувалося світом живих. Велика увага приділялася переходу в інший світ: різні культури по-різному трактували загробне життя, але спільною рисою вірувань всіх народів

була ідея відродження, оновлення сутності в тій чи іншій реальності. В давньоєгипетській філософії одна з провідних ідей – про вічність кругообігу життя, вона має під собою потужне релігійно-міфологічне підґрунтя. Переродження душі залежало від пройденого життєвого шляху на землі – суд богів піддавав померлого психостазії, внаслідок чого приймалося рішення про його переродження або остаточне знищення. Місячний диск – світило, яке з'являється вночі, та іноді помітний вдень був своєрідним маяком для душ померлих. У багатьох народів місячна дорога вважалася шляхом до потойбічного світу. Взаємодія між світилами також посилювала взаємозв'язок між світами, та поглиблювала сакральний зміст артефактів. Натомість одним із найбільш змістовних символів відродження вважалося Сонце – божественне світило, яке щовечора зникало за обрієм, а на ранок знову здійснювалося в небесах. Саме тому прикраси із зображенням сонячного диску в тому чи іншому обрамленні були найпоширенішими. Проте в міфологічних традиціях деяких культур саме місяць розглядався як божество відродження – адже він проходить певний метаморфоз під час зміни фаз: змінюється не лише товщина серпа, а потім і форма; змінюється колір і положення відносно власної вісі. З місячними фазами пов'язувалися майже всі господарські справи, саме місяць визначав початок посівної в багатьох народів Європи. Єгипетська модель світобудови відводила місяцю також роль хранителя знань – фіванський лунарний бог Аах (Ях) в добу Середнього царства вважався покровителем мудрості, пізніше ці функції були передані Тоту, а культ Ааха поступово нівелювався.

Розглядаючи прикраси з гробниці Тутанхамона, ми можемо звернути особливу увагу на композиційні відмінності, які, на нашу думку, визначають сакральне спрямування прикраси – талісман життєвої сили чи амулет для захисту душі на шляху до потойбіччя й подальшої підготовки до відродження. Спільну рису для всіх запропонованих прикладів являє собою композиція із зображенням диску та фігури скарабея, яка є смисловим центром прикраси. В усіх прикрасах крила скарабейів зроблені у техніці перегородчастої емалі. Проте дві прикраси суттєво відрізняються від інших – скарабейів зображено не поодинокі, а в оточенні пишних додаткових елементів – пальмет, які підтримують композицію знизу. Таке трактування значно посилює художнє та символічне сприйняття прикраси, але основна увага концентрується довкола скарабею.

Слід згадати також прикраси, в яких скарабей з сонячним чи місячним диском являє собою змістовний центр багатопігурної композиції. Зокрема, Пектораль царівни Меререт (прибл. 1840 р. до н. е.)² з колекції Єгипетського музею у Каїрі містить кілька масштабних фігур довкола центральної – скарабея (рис. 7). Таке домінуюче положення підкреслює його значущість та загальну орієнтованість прикраси на життєвий цикл. Матеріали цієї прикраси – золото, сердолік, лазурит, фаянс оздоблюють зображення цілком канонічно, дотримуючись колористично-змістовної традиції.

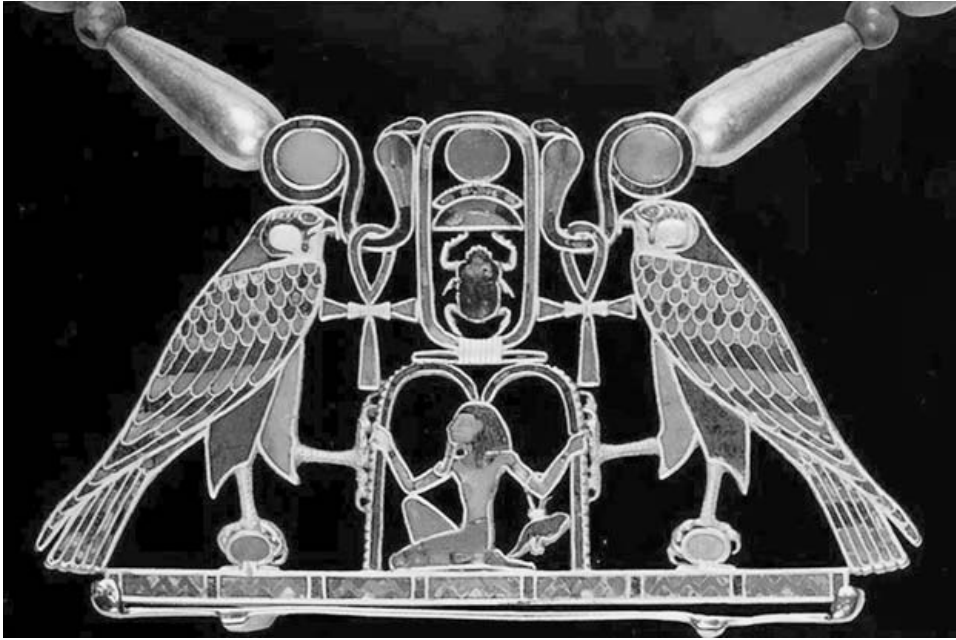


Рис. 7. Пектораль царівни Меререт, з колекції Єгипетського музею в Каїрі

Необхідно розглянути докладніше символічне значення зображення жука-скарабея. Обожествлений Священний скарабей (*Scarabaeus sacer*) – вид жуків роду Скарабеї. Ареал їхнього проживання на Африканському континенті зосереджується в північному регіоні, також їхні популяції населяють Північне Причорномор'я, зокрема Південно-східну Україну, Степовий Крим. Особливості піклування жуків про личинки, їх дбайливе запасання їжі та перекочування її у безпечне місце викликали подив і захоплення. Довгі, сповнені перешкод й небезпек мандрівки скарабеїв з круглими навозними шарами, всередині яких вони зберігали свої личинки, викликали асоціації з рухом небесних світил. Поважне місце в єгипетському пантеоні жуки здобули завдяки своїй працьовитості та наполегливості – адже Сонце й Місяць щодоби долали шлях від обрію до обрію, і хто міг допомогти їм в цьому, як не одна з найпрацьовитіших істот, до того ж, звикла до перекочування круглих об'єктів? Так само, як сонце плине небосхилом, скарабей рухається землею; так само, як від сонячних променів народжується життя на землі, з шарів скарабеїв народжується нове покоління. Ототожнення жуків, звиклих до життя на землі з небесними поводилями світил на багатьох зображеннях супроводжувалося додаванням розкішних пташиних крил. Відомі також антропоморфні зображення Хепрі – творця життя, в яких тіло людини поєднується з головою у вигляді скарабея. Народження потомства з мулу, навозу та мертвої плоті уособлювало щоденне народження сонця з п'тьми.

Повертаючись до виробу Андрія Комарова, можемо проаналізувати принципи осучаснення традиційної давньоєгипетської прикраси. За

загальною схемою скарабей зображений досить канонічно. Проте, художник-ювелір допрацював свою творчу роботу, перш за все, за змістом. Замість ієрогліфічного знаку «неб» – «володар» скарабей спирається на зображення сонця з променями. У доповненні до давньоєгипетської філософії зміст прикраси набув значення руху Сонця та Місяця відносно спостерігача на Землі. В основу роботи, не зважаючи на всі технологічні відмінності покладено давньоєгипетський принцип «монументальності» ювелірного виробу. В його роботі підкреслено художнє, а не оповідне чи декоративне мислення – всі компоненти орієнтовані на цілісне сприйняття задуму, на можливість безкінечного філософсько-змістовного осмислення. Ювелір застосовує характерну для давньоєгипетського ювелірного мистецтва передачу кольорів – робить їх наближеними до реальних. Молочно-золотистий відтінок місячного диску протиставляється червоно-оранжевому кольору сонця. Срібло має протилежні золоту сакральні властивості, його також називають місячним металом. Це додатково підкреслює загальну орієнтацію виробу на місячну, а не сонячну сутність – сонце, яке тягне скарабей ногами лише супроводжує масштабний місячний диск, воно не являє собою основний композиційний центр. Вставки виконані з турмаліну, сердоліку й титаніту. Замість прожилок та кольорових вставок крила оформлені закрученими джгутиками, які орнаментально нагадують пір'я. Подібний прийом асоціативної стилізації досить поширений в техніці філіграні – неможливість використання емалей і вставок каміння зумовлює необхідність пошуку специфічного «мережива» зі срібної проволоки, яке б відповідало структурі крил. Так виникли дві різні структури – пряма джгутоподібна та закручена. Переплітаючись, вони утворили унікальний орнамент, подібний одночасно і до пір'я, і до оксамитових крил метеликів. Вставки виготовлені з турмаліну, сердоліку, титаніту. Розміри підвіски порівняно невеликі – 6 см, в ширину і 7 см, в висоту, проте навіть в такому масштабі вона сприймається досить монументально завдяки своїй художній цілісності.

Розглядаючи цей кулон в контексті інших виробів Андрія Комарова, ми можемо стверджувати, що ювелір прагне максимально розкрити не лише зовнішню красу каменів, а і їхні сакральні властивості. Він завжди звертається до езотеричних та психологічних характеристик обраних каменів, комбінуючи матеріали так, що їхні властивості гармонічно переплітаються. Митець втілює відомі образи загальноприйнятих захисних амулетів, трансформуючи їх відповідно до структури обраних матеріалів. У всіх своїх роботах він прагне максимально розкрити природну красу каміння, обираючи для цього унікальні, неповторні форми.

Підвіска «Скарабей» втілює образ захисного амулету, осучасненого та трансформованого відповідно до художнього бачення ювеліра й особливостей обраної техніки. Яка ж актуальність ювелірної прикраси з давньоєгипетською символікою для України? Високоосвічена нація, в якій наростає інтерес до культурного спадку Давнього Світу, в тому числі

великої давньоєгипетської цивілізації. Споглядання унікальних зразків ювелірного мистецтва давнини посилює інтерес до витворів сучасних митців, які втілюють обереги в сучасних техніках.

Ювелірні вироби Андрія Комарова розкривають унікальність кожного окремого каменю: художні рішення демонструють вміння майстра підкреслити форму каменю завдяки характерним лініям металу. В багатьох ювелірних творах метал виступає пасивним тлом – виконує лише практичні функції оправы та кріплення. Проте у виробах Андрія металеві основи втілюють також потужну декоративно-композиційну функцію. В даному випадку роботу ювеліра можна порівняти з музикою: звуки природи, доповнені грою на класичних або етнічних інструментах, стають довершеними творами мистецтва. Так само тонкі лінії металу формують витончені, деталізовані оправы, в яких камені набувають особливого, досконалого «звучання».

Примітки:

¹ Триколенко О.В., Триколенко С.Т. Перстень «Вепр» С.М. Серова // Музейні читання, Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки» 9-11 листопада 2009 р. К.: 2010. С. 232-242.

² Електронний ресурс, режим доступу: <http://eligium-art.com/archives/1000>



ГРАНІ МУЗЕЙНОЇ РОБОТИ

ОСВІТНЯ ФУНКЦІЯ МУЗЕЇВ І ЇЇ РЕАЛІЗАЦІЯ В МІКУ

Вперше на конференції з ювелірного мистецтва ми торкаємося теми музейної педагогіки, адже останнім часом питання реалізації освітньої функції музеїв стали надзвичайно актуальними.

Законом України «Про музеї та музейну справу» від 1995 року¹ передбачені основні функції музею. Їх можна звести до двох загальних напрямків. Перший, спрямований всередину, має на меті дослідження і збереження; другий, спрямований назовні, покликаний реалізовувати освітню, ідеологічну, рекреаційну функції.

Справжні музейники схожі на солдат, які вступили в нерівний бій із вічністю, намагаються протистояти «стрілі часу» та її ентропії. Кожен, хто з любов'ю та хвилюванням ставиться до предмету старовини, який наче б то всмоктав у себе миті минулого, підсвідомо прагне перш за все зберегти артефакт. Тому нас більше приваблюють внутрішні функції музею – вивчення і збереження. Але держави прагматичні – кожна інституція має приносити користь, працювати не лише «всередину», а і «назовні». І тому в американо-європейському просторі музейна педагогіка процвітає останні сто років.

Можна прийти до хибного висновку, що радянські музеї були звільнені від зовнішніх функцій. Напевно, що ні. Тоді музеї несли на собі важкий вантаж комуністичної ідеології. Замість педагогічних цілей стояли цілі ідеологічні. Музейні працівники, які водили екскурсії в часи розвинутого соціалізму, і сьогодні пам'ятають, що будь-який текст починався майже однаковим для усіх музеїв вступом: «Коммунистическая партия и советское правительство, исходя из ленинских указаний, уделяют большое внимание изучению памятников истории и культуры». Коли ж Радянський Союз перестав існувати, музеї відчували певну свободу. Та держава, залишаючись фінансовою підтримкою музеїв, вимагає певних зобов'язань – реалізації так званих зовнішніх функцій.

Тож у музеїв існує два очевидних шляхи розвитку: або стати об'єктами комерції, влаштовувати шоу-програми, працювати на касу (хоча у документах ICOM² музеї визначені як некомерційні установи), або обрати достойний зовнішній напрямок, що виправдає фінансування музеїв, як соціальної інституції. Саме тому, на мою думку, сьогодні музейна педагогіка стала такою актуальною.

Та ідея не нова. Директор Гамбурзької картинної галереї Кунстхалле А. Ліхтварк у 1913 році на конференції «Музей як освітній і виховний заклад» у м. Мангеймі сказав: «До університетів, поява яких відноситься до середньовіччя, до академій, які виникли в епоху абсолютизму, XIX століття приєднало новий вищий навчально-виховний заклад – музей. Всі три види установ несуть відбиток епохи, яка їх створила»³.

Якщо простежити процес становлення музеїв в часі, то музей як соціальна інституція виник на хвилі просвітництва, головною була саме

освітня функція. Але як же цей, за словами Ліхтарка, навчально-виховний заклад не перетворили на стіни для лекцій? Як наповнити роботу таким змістом, що розкриє весь культурний потенціал предметів старовини, буде насправді розвивати, навчати і виховувати, буде максимально корисним суспільству? На мою думку, головний акцент педагогічної роботи в музеї, у цьому сховищі культурних цінностей, має бути **на формуванні системи цінностей**. Тим більше це актуально в Україні, яка навіть на фоні світових проблем опинилася в стані глибокої кризи.

Фонд «World Values Survey» (Всесвітнє вивчення цінностей) під керівництвом соціолога і політолога Рональда Інглхарта вивчає системи цінностей у майже 100 країнах світу. Цими дослідженнями керуються провідні світові політики для розвитку демократичних інституцій. Р. Інглхарт стверджує, «**що головні зміни в культурі – це поворот від цінностей виживання до цінностей самовираження**»⁴, а лише культурні зміни приведуть до політичних змін.

Як же справи в Україні із системою цінностей? На культурній карті світу по системі координат «Цінності виживання – цінності самовираження» позаду України лише Молдова і Росія (рис. 1). Причина не лише в скрутній економічній ситуації. Відсутність еліти, яка б керувалася вищими цінностями, яка була б насправді достойним зразком для наслідування, чи не головна проблема.

Ненажерлива верхівка, маючи всі матеріальні блага, не здатна перемкнути свідомість від споживання до духовного росту, веде країну до руйнування, братовбивства, занепаду. Питання формування системи цінностей – це питання добробуту в Україні!

Мають бути створені програми формування системи цінностей. І тут музейна педагогіка повинна відігравати важливу роль. Ми з вами можемо не просто розказати, а **показати**, що «не хлібом единым...» Майстри, які робили коштовні прикраси, забували про базові потреби, забували про сон і їжу, намагаючись передати свої естетичні ідеали, погляди на світобудову. Якщо це не історичний, а технічний музей, то ми маємо розповісти про життя інженера, який жив лише мрією про те, аби вдихнути життя в механізм, аби закрутилися коліщатка і подарували людям чи то рух, чи то світло. Діти, підлітки, юнацтво та і дорослі мають бачити зразки достойні наслідування. Таким чином, головний напрямок музейної педагогіки – аксіологічний. Тому, готуючи будь-який захід в музеї, ідея формування цінностей самовираження (або самоактуалізації, або духовних) є головною.

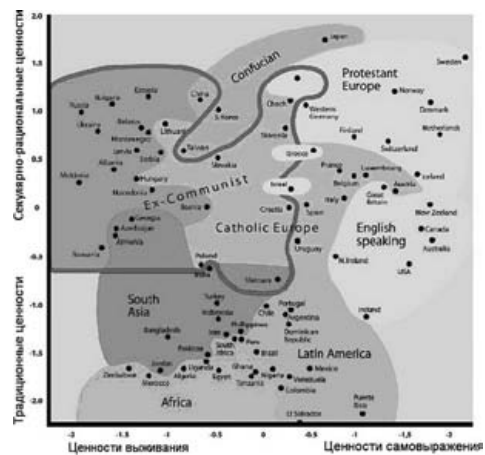


Рис. 1

Перейдемо до питань **практичної реалізації** освітньої функції музеїв в Музеї історичних коштовностей України. Хоча музейна педагогіка може бути трактована ширше, звернемо увагу лише на роботу зі школярами. За класифікаційну ознаку такої роботи пропонуємо брати вибір домінант – чи то музейна експозиція, чи то шкільна програма. Якщо головним у підготовці заходів є експозиція, то ми говоримо про розвиваючі екскурсії, якщо ж шкільна програма – про уроки-екскурсії.

Розвиваючі екскурсії – це інтерактивні програми для різних вікових категорій, в яких:

- пріоритетом стає розвиток і виховання,
- головною є постать відвідувача,
- екскурсійний матеріал подається якомога цікавіше з метою формування мотивації, адже лише внутрішні прагнення особистості, є базою для будь-якого розвитку.

Першою розвиваючою екскурсією для школярів в Музеї історичних коштовностей України стала **екскурсія «Прадавні таємниці великої скарбниці»** для п'ятикласників та молодших школярів. Були враховані психологічні особливості вікової категорії, тому екскурсія насичена ігровими моментами.

Хронологічна побудова археологічної частини музейної експозиції допомогла під час екскурсії «подорожувати в часі». Екскурсивод в золотому плащі перетворюється у Хранителя часу. Діти отримують «чарівні» браслети, аби із допомогою Хранителя часу переноситися від століття до століття.

Під час цієї екскурсії інформаційні блоки мають невеликий обсяг, якимсь чином обігруються. Наприклад, у першому блоці інформація про скіфів подається у вигляді листа нащадкам, який діти знаходять біля реконструкції обладунку скіфського воїна. Після знайомства із листом уточнюємо:

– Як же скіф написав листа, адже ці люди писемності не мали? Напевно, то грецький друг допоміг йому, адже за часів скіфів греки будували міста-колонії на узбережжі Чорного моря, греки та скіфи були сусідами.

Як видно з уривку, інформація позбавлена лекційного забарвлення, ми говоримо лише про те, що суто необхідно в даний момент і має значення для дитини у вирішенні ігрової ситуації.

Завдання виконуються в командах. За виконані завдання діти отримують золоті і срібні «хвилинки» – спільно наповнюють чашу знань (рис. 2). Хотілося б звернути увагу на те, що після екскурсії здобуті «хвилинки» не перераховуються, призи не видаються – і це принципово. Задоволення від самого процесу пізнання не треба замінити банальними призами. Діти спільно наповнюють чашу знань, змагання тут недоречні.

Наступний інформаційний блок про археологію проходить біля вирізки із кургану Товста Могила. Хранитель часу актуалізує знання дітей про надскладну і одночасно романтичну професію археологів. Він питає:

– Чи хотіли б ви на власні очі побачити те, що бачать археологи, коли розкопують курган? А не злякаєтеся справжніх скелетів?
– Звісно, ні!



Рис. 2

На такому емоційному підйомі наступний блок про конструкцію скіфських поховань, про курган Товста Могила сприймається із цікавістю.

В залі українського золотарства інформаційні блоки пропонуються після пошуку «прихованих скарбів» по «картам» (планам-схемам залу). Спочатку діти знаходять експонат, позначений на карті червоною цяткою. Виникає підсвідоме питання «що воно таке», і тоді інформація є не нав'язаною, а актуальною для сприйняття.

Слід звернути увагу на залучення поезії під час створення дитячого інтерактиву, адже ніщо так не торкається і серця, і розуму, як «музика» мови. Гарний ефект для закріплення матеріалу мають віршовані загадки, де дітям пропонується хором доказати слово. Наприклад, аби перенестися із часів Київської Русі в Новий час діти мають відгадати пропущені слова:

Київська Русь – це велика держава.
Є у князів і багатство, і(слава).
Гроші тут є шестигранні, масивні,
А називаються гроші ті(гривні).
Символ князів – це не лавр і не дуб,

Схожий на сокола символ (тризуб)
Складно малюнок нанести, на жаль,
На золоті сяє яскрава (емаль)
Красуню княжну зустрічаєш і знов ти
Дивуєшся запаху, пахнуть то (колти)

Для того, щоб в кінці скіфського інформаційного блоку (в третьому залі музею) закріпити такі слова як «акінак», «пектораль», «скіфи», пропонується вивчення лічилки:

Їде скіф на коні
У шоломі, у броні.
Акінак в руці блищить,
Пектораль, як жар горить.

На кого випадає лічилка, той проводить ритуал братання.

Театралізація (а саме в такій формі проходить братання) поживляє розвиваючу екскурсію, позбавляє дітей скутості, розвиває артистичні навички. Ми проводимо ритуал братання, використовуючи реквізит: реконструкції ритону і стріли (рис. 3).



Рис. 3

Протягом всієї екскурсії не забуваємо милуватися експонатами, тримаємо в пам'яті, що головна мета роботи – **формування системи цінностей самовираження**. Як же треба було прагнути досконалості, якщо один гудзик у техніці перегородчастої емалі ювелір робив протягом місяця!

Важливим моментом розвиваючих екскурсій є рефлексія: в кінці заходу учням пропонується пригадати екскурсію і виділити найяскравіший момент. Учні стають в коло і з рук у руки передають реконструкцію скіфської чаші із «хвилинками», які вони називали протягом екскурсії за правильно виконані завдання.

Враховуючи досвід дитячої екскурсії, цього року був написаний **квест для підлітків «Tabula Rasa»**. Якщо дитяча екскурсія мала на меті в першу чергу ввести дітей в сферу таких понять, як «історія», «археологія» та ін., для підлітків головний акцент від початку робився на аксіологічному компоненті. Це видно вже із назви квесту «Tabula Rasa» - «чиста дошка» - ми всі вільні залишати свій внутрішній простір порожнім, забивати його мотлохом або наповнювати цінним досвідом, знаннями, враженнями.

Велика увага під час написання квесту була приділена психологічним особливостям вікової категорії. Ні для кого не секрет, що проводити екскурсії для підлітків складніше, ніж для інших відвідувачів. Була розроблена програма, де підлітки максимально самостійно знайомляться з експозицією, адже в цьому віці вони засвоюють активну роль у соціумі, і лекційна форма подачі інформації має зовсім низький коефіцієнт засвоюваності.

Враховуючи пристрасті підлітків до комп'ютера, була запозичена і форма – квест, адже квест – різновид комп'ютерної гри, де у процесі виконання завдань на логіку, увагу, спостережливість, ерудицію, учні здійснюють пошук (quest у перекладі означає “пошук»). Квести із комп'ютерної гри перетворилися на реаліті-розвагу, така інтелектуальна гра вже поширена у світі та набирає популярності. Не лише у Києві, а і у більшості великих міст України, працюють квести «Escape Room». Сенс розваги полягає в тому, щоб групі людей, виконуючи низку завдань на логіку, увагу, спостережливість, ерудицію, знайти захований ключ і вийти (escape – втекти) із зачиненої кімнати. Звісно, умови музею (а тим більше нашого музею із суворими правилами поведінки та охороною) не дозволяють втілити в життя квест у тій формі, в якій він використовується в «Escape Room», але наситити процес знайомства з експозицією розвиваючими завданнями цілком реально.

Декілька слів про зміст завдань. Як уже було зазначено, в квестах зазвичай пропонують завдання на логіку, увагу, спостережливість та ерудицію. Тому експонати загадувались за подібним принципом. В перших залах учні виконують завдання картки «Сюжети скіфського мистецтва», де експонат треба знайти за словесним описом. В інших залах підлітки мають знайти експонат за описом-натяком, за фотографією цілого експонату або його фрагменту. Деякі завдання були побудовані за принципом ребусів.

Наприклад:

- *Маленька конячка „ + місце, де тренуються стріляти.*
- *Вода в газоподібному агрегатному стані „+ чаклування, ворожіння (синонім) / M=H*

– *Перша жінка за Біблією + Н + газ, що робить голос смішним / Й=Є*

(Відгадки: потир, панатія, Євангеліє)

Відгадані експонати (використовується нумерація вітрин та етикетажу) необхідно протягом квесту заносити в таблицю, в символічну «Tabula Rasa».

Роль екскурсовода у квесті полягає в анонсуванні історичного періоду (у нашому випадку це Античність, Середньовіччя і Новий час), а також у допомозі під час виконання завдань. Монологічні інформаційні блоки тривають не більше 2-3 хвилин. Обов'язково екскурсовод розповідає про розкопки кургану Товста Могила та про пектораль, адже найяскравіші експонати мають пролунали дзвінким акордом під час будь-якої екскурсії. Саме такі експонати, в яких втілений геній майстерів, мають зіграти свою виховну роль: майстер вдихнув життя в безформний шматок металу і створив шедевр, що викликає хвилювання людей через тисячі років.

Інший важливий виховний момент при роботі із підлітками – це профорієнтація. Вони обирають життєву дорогу. Як часто вибір є випадковим, а потім людина живе чужим життям, так і не знаходить себе. Тому при проведенні розвиваючих програм для підлітків звертаємо увагу на професії. В нашому музеї це археологи, історики, реставратори, ювеліри, мистецтвознавці та ін. Під час квесту звучить фрагмент спогадів Бориса Мозолєвського:

«Те відчуття не можна порівняти ні з чим. Переді мною стояла гора, яка 23 століття німо берегла свої таємниці, гора, під якою лежали могутні володарі старовини, від самого погляду яких тремтіли тисячі....Так почався той важкий і нерівний поєдинок із вічністю. Два тижні підряд я прокидався о 5.30 і по 16 годин щоденно ... до болю в очах вдивлявся в землю, намагаючись прочитати кожну її грудку, чистив і заміряв... хапався за лопату, креслив і описував».

Саме на таких прикладах ми маємо виховувати підлітків: показувати особистостей, які керувалися вищими цінностями, для яких головним було пізнання, наближення до істини, заповнення власної «Tabula Rasa» унікальним візерунком свого життя⁵.

Ми розглянули дві розвиваючі екскурсії, написані у відповідності до вікових особливостей та навчально-виховних задач. Домінантою у підготовці була музейна експозиція. Світова музейна педагогіка реалізує ще і таку форму як **уроки-екскурсії**. Домінантою стає навчальна програма для загальноосвітніх навчальних закладів, а експозиція музею відіграє роль своєрідної наочності.

Я.А. Коменський ще у XVII ст. формулює «золоте правило дидактики»⁶, яке коротко можна озвучити так: те, що може бути побаченим у навчанні, має бути побаченим. Навчання, яке базується на абстрактних поняттях, треба підкріплювати конкретними образами.

Зараз готується урок-екскурсія для 5 класу на тему «Княжа Русь-Україна». Він має структуру уроку, головне у підготовці - вимоги

навчальної програми. Були виділені компоненти програми, які можуть бути вдало проілюстровані в нашому музеї, а також вивчений підручник. Урок має бути частиною навчально-виховної системи, має бути логічним і послідовним продовженням процесу навчання, де у структурі і закріплення вивченого, і новий матеріал.

Хотілося б підкреслити головне: якщо у школі вчитель вимушений вдаватися до словесно-абстрактних методів, а наочність зазвичай подана у фотографіях, малюнках, схемах, то в музеї є можливість працювати із конкретним речовими історичними джерелами. Учні не лише почують ім'я Володимира Великого, а і побачать срібляники, які тримав у руках сучасник самого князя. Яка мода була в ті часи? Які хитрощі ховали дівчата в колтах 1000 років тому? Яку зброю використовував половець і русич в битві, описаній в «Слово о полку Ігоревім»? Історія оживає, із площини сухих фактів переходить у площину емоційної співпричетності.

Цей урок у стадії підготовки, але сподіваємося проводити в експозиції музею не лише уроки з історії, а і з художньої культури.

Завершуючи розмову про освітню функцію музеїв і її реалізацію в МІКУ, звертаю увагу та те, що останнім часом музейну педагогіку плутають із музейним менеджментом, намагаючись яскравими (але інколи позбавленими педагогічного змісту) заходами залучити відвідувачів. Педагогіка має іншу мету – розвиток особистості, виховання людини, здатною бути достойним нащадком тих видатних предків, які створили шедеври, що стали тепер експонатами музеїв.

Примітки:

¹ Закон України «Про музеї і музейну справу» від 29 червня 1995 р., <http://zakon0.rada.gov.ua/laws/show/249/95-%D0%B2%D1%80>

² Інтернет ресурс <http://icom.museum/the-vision/museum-definition>

³ Снагощенко В.В. Музейна педагогіка в професійному самовизначенні юнацтва та молоді / В.В. Снагощенко // Педагогічні науки: збірник наукових праць. Суми: Сум ДПУ ім. А.С.Макаренка, 2002. Ч. 1. С. 439-444.

⁴ Инглхарт Р., Вельцель К. Модернизация, культурные изменения и демократия: Последовательность человеческого развития. М.: Новое издательство, 2011. С. 200.

⁵ Мозолевський Б. Скіфський степ. К., Наукова думка, 1983. С. 146.

⁶ Коменский Я.А. Великая дидактика // Избр. пед. соч. М., 1982. Т. 1. С. 384.

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

АСГЭ	Археологический сборник Государственного Эрмитажа
ВДИ	Вестник древней истории
ГИМ	Государственный исторический музей
ГМИР	Государственный музей истории религии (Москва, РФ)
ДГС	Древности Геродотовой Скифии
ДІМ	Дніпропетровський історичний музей ім. Д.І. Яворницького
ЗРАО	Записки императорского Русского археологического общества
ІА НАНУ	Інститут археології Національної Академії наук України
ІАК	Известия археологической комиссии
ІРАІМК	Известия Российской Академии истории материальной культуры
КарГУ	Карагандинский государственный университет
КСИА	Краткие сообщения института археологии
КСИИМК	Краткие сообщения Института материальной культуры АН СССР
ЛОИА	Ленинградское отделение Института археологии АН СССР
МАИЭТ	Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии
МІА	Материалы исследования по археологии
МІДУ	Музей исторических драгоценностей Украины
МІКУ	Музей історичних коштовностей України
НА ІА НАНУ	Науковий архів Інституту археології Національної Академії наук України
НАВ	Нижевожский археологический вестник
НАП	Нумизматика античного Причерноморья
НМІУ	Національний музей історії України
ОАК	Отчет археологической комиссии
ПССІАЕ	Питання стародавньої та середньовічної історії, археології й етнології
РА	Российская археология
СА	Советская археология
САИ	Сборник археологических источников СССР
ЧОІМ	Чернігівської обласний історичний музей імені В.В. Тарновського
ЦПС	Центральна поховальна споруда
АН	Archeologica Hungarica
BIFAQ	Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale. Le Caire
В М	British Museum (Британский музей)
JEOL	Jaarbericht van het Vooraziatisch-Egyptisch Genootschap Ex Oriente Lux
Rn	Registration number (регистрационный номер)
RA	Revista Arheologică
SAT	Studien zum altägyptischen Totenbuch. Wiesbaden
ZÄS	Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde

НАШІ АВТОРИ

Андрушук Федір Олександрович

Швеція, м. Упсала, Музей історії Швеції; наук. співробітник

Бабенко Леонід Іванович

Україна, м. Харків, Харківський історичний музей, відділ археології, ст. науковий співробітник, кандидат історичних наук

Безкоровайна Юлія Григорівна

Україна, м. Київ, Національний музей історії України; відділ археологічних фондів, ст. науковий співробітник

Березова Світлана Анатоліївна

Україна, м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ «Історія ювелірного мистецтва»; зав. сектору.

Біляева Світлана Олександрівна

Україна, м. Київ, Інститут археології НАН України; провідний науковий співробітник, доктор історичних наук.

Брель Ольга Володимирівна

Україна, м. Чигирин, Національний історико-культурний заповідник «Чигирин», відділ «Музей Б.Хмельницького», ст. науковий співробітник.

Бузько Олександра Вікторівна

Україна, м. Київ, Національний університет «Києво-Могилянська академія», аспірант.

Векленко Віктор Олексійович

Україна, м. Дніпропетровськ, Інститут суспільних досліджень, науковий співробітник

Вертієнко Ганна Володимирівна

Україна, м. Київ, Інститут сходознавства ім. А.Ю. Кримського НАН України; старший науковий співробітник, кандидат історичних наук.

Дерев'янка Наталія Василівна

Україна, м. Чигирин, Національний історико-культурний заповідник «Чигирин»; відділ фондів; молодший науковий співробітник.

Дженкова Олена Вадимівна

Україна, м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-освітній відділ, зав.відділу

Клочко Любов Степанівна

Україна, м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ «Історія ювелірного мистецтва»; провідний науковий співробітник, кандидат історичних наук.

Ліфантій Оксана Валентинівна

Україна, м. Київ, Національний університет «Києво-Могилянська академія», аспірант.

Луць Сергій Васильович

Україна, м. Львів, Львівська національна академія мистецтв, аспірант

Малюк Наталія Іванівна

Україна, м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ фондів; старший науковий співробітник.

Мальцева Ольга Миколаївна

Україна, м. Київ, Національна художня академія, аспірант

Мироненко Тамара Іванівна

Україна, м. Київ, Національний музей історії України; відділ декоративно-ужиткового мистецтва, ст. науковий співробітник

Мурзін Вячеслав Юрієвич

Україна, м. Запоріжжя, Бердянський університет менеджменту і бізнесу, доктор історичних наук, професор

Палатна Світлана Григорівна

Україна, м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ історії ювелірного мистецтва, старший науковий співробітник.

Пасічник Лілія Володимирівна

Україна, м. Київ, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології; відділ декоративно-прикладного мистецтва; молодший науковий співробітник

Пискор Леся Василівна

Україна, м. Коломия, Національний музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Йосафата Кобринського; вчений секретар

Полідович Юрій Богданович

Україна, м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ історії ювелірного мистецтва; провідний науковий співробітник, кандидат історичних наук.

Попельницька Олена Олексіївна

Україна, м. Київ, Національний музей історії України; провідний науковий співробітник, кандидат історичних наук.

Пуцко Василь Григорович

Росія, м. Калуга, Обласний художній музей; заступник директора з наукової роботи.

Рукавишникова Ірина Вікторівна

Росія, м. Москва, Інститут археології РАН, відділ скіфо-сарматської археології, науковий співробітник, кандидат історичних наук

Русак Василь Михайлович

Україна, м. Коломия, Національний музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Йосафата Кобринського; завідувач науково-експозиційного та виставкового відділу

Савченко Тетяна Миколаївна

Україна, м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ фондів, ст. науковий співробітник

Сапфірова Наталія Миколаївна

Україна, м. Київ, дослідник, фахівець з історії ювелірного мистецтва; член Співки геологів України.

Станіцина Галина Олександрівна

Україна, м. Київ, Інститут археології НАН України, науковий архів; старший науковий співробітник.

Старченко Олена Василівна

Україна, м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ фондів; старший науковий співробітник

Степаненко Наталія Олексіївна

м. Дніпропетровськ, Дніпропетровський історичний музей ім. Яворницького, старший науковий співробітник

Строкова Людмила Володимирівна

Україна, м. Київ, Музей історичних коштовностей України, зав. музею.

Терещук Оксана Михайлівна

Україна, м. Київ, Національний музей історії України; відділ «Україна XIV – початку XX ст.»; старший науковий співробітник.

Тихонова Маргарита Миколаївна

м. Дніпропетровськ, Дніпропетровський історичний музей ім. Яворницького, старший науковий співробітник.

Триколенко Ольга Вікторівна

Україна, Київ, Національний авіаційний університет, доцент кафедри рисунка, живопису та скульптури.

Триколенко Софія Тарасівна

Україна, м. Київ, Національний авіаційний університет, асистент кафедри рисунка, живопису та скульптури.

Удовиченко Ірина Володимирівна

Україна, м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-освітній відділ

Фіалко Олена Євгенівна

Україна, м. Київ, Інститут археології НАН України, відділ археології раннього залізного віку; старший науковий співробітник, кандидат історичних наук.

Хардаєв Володимир Михайлович

Україна, м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ історії ювелірного мистецтва; зав. відділу.

Шаміна Тетяна Пилипівна

Україна, м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ фондів, зав. сектором

Шевченко Олена Василівна

Україна, м. Київ, Національний музей історії України, старший науковий співробітник

Шевчук Олена Євгеніївна

Україна, м. Черкаси, Черкаський краєзнавчий музей; старший науковий співробітник

ЗМІСТ

ВСТУПНЕ СЛОВО	3
З ІСТОРІЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ. ВИДАТНІ ОСОБИСТОСТІ В ІСТОРІЇ АРХЕОЛОГІЇ УКРАЇНИ	
<i>Бузько О.В.</i> Про роботу М.І. Вязьмітіної над «Мистецтвом Скіфії». Листи з Ленінграда	7
<i>Станиціна Г.О.</i> Архівні документи про долю Михайлівського Золотоверхого собору	15
ХУДОЖНІ ТРАДИЦІЇ ДОБИ РАНЬОГО ЗАЛІЗА	
<i>Бабенко Л.И.</i> О кузнечиках золотой пекторали из Толстой Могилы	37
<i>Вертієнко Г.В.</i> Попередня інтерпретація напису на піхвах меча з кургану біля села Велика Білозерка	45
<i>Клочко Л.С.</i> Дитячі вікові групи у скіфському суспільстві (символіка знімних прикрас)	52
<i>Полідович Ю.Б., Шаміна Т.П.</i> Зображення скіфського дракона в колекції Музею історичних коштовностей України	69
<i>Рукавишникова И.В.</i> Общее и различное в декоре парадных мечей Евразии скифского времени	76
<i>Триколенко О.В., Триколенко С.Т.</i> Эллино-скифские гривны с окончаниями в виде голов птиц	89
ПАМ'ЯТКИ ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ	
<i>Андрощук Ф.А., Строкова Л.В.</i> Візантійські старожитності «Сирійської колекції» Б.І. та В.Н. Ханенків: культурно-історичний контекст	97
<i>Малюк Н.И.</i> Серебряные украшения конской узды из фондов Музея исторических драгоценностей Украины	109
<i>Хардаєв В.М., Безкоровайна Ю.Г.</i> Готські жіночі прикраси VI – VII ст. з колекції Національного музею історії України	117
ПАМ'ЯТКИ ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА XVI – XX ст.	
<i>Березова С.А., Дерев'яно Н.В.</i> Потири з Чигиринщини середини XVIII століття	131
<i>Беляєва С.А., Фіалко Е.Е.</i> Ювелирные украшения из камней со средневековых памятников Северного Причерноморья	139
<i>Дженкова О.В.</i> Дамські сумочки кінця XIX – початку XX століття з колекції Музею історичних коштовностей України як витвори ювелірного мистецтва	145
<i>Мироненко Т.І.</i> Вкладна дарохранительница запорозьких козаків 1762 р. у зібранні Національного музею історії України	158
<i>Палатна С.Г.</i> Євангеліє в окладі з вкладним написом до Михайлівського Золотоверхого монастиря	167
<i>Савченко Т.М.</i> Срібні скриньки для пахошів «бсамім» та їх місце у суботньому обряді	178
<i>Березова С.А., Старченко О.В.</i> Парадний набір австрійського посуду з колекції МКУ	186

<i>Шевченко О.В.</i> Срібні ковші із збірки Національного музею історії України	195
<i>Шевчук О.Е.</i> Бронзовые предметы из воинской атрибутики Брянского и Орловского пехотных полков в коллекции Черкасского областного краеведческого музея.....	201
<i>Шевчук О.Е.</i> Александровские юбилейные ленты к знаменам Орловского и Брянского пехотных полков.....	205

ВИВЧЕННЯ МУЗЕЙНИХ КОЛЕКЦІЙ

<i>Векленко В.О.</i> Дукачеві й згардові хрести України в експозиції і фондах Музею Хреста.....	213
<i>Горелик М.В., Мурзин В.Ю., Шлайфер В.Г.</i> Об одной из коллекций тибетского оружия.....	218
<i>Попельницька О.О.</i> Японська парадна фітильна аркебуза XVII – XVIII ст. у зібранні Національного музею Історії України	226
<i>Пискор Л., Русак В.</i> Ювелірне мистецтво гуцулів в колекції Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Йосафата Кобринського 18 – 20 ст.	233
<i>Степаненко Н.О.</i> Деякі різновиди натільних хрестів з колекції Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д.І. Яворницького....	243
<i>Тихонова М.М.</i> Хрести наперсні чотирьохкінцеві з криноподібним завершенням рамен із колекції Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д.І. Яворницького	253

ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО СЬОГОДЕННЯ

<i>Луць С.</i> Особливості розвитку стилю «романтичний авангард» у творчості класичного ювелірного дому «Лобортас»	263
<i>Пасічник Л.В.</i> Творчість Віталія Хоменка в контексті новітніх пошуків художників-ювелірів України кінця XX – початку XXI ст. (до 70 річного ювілею митця)	279
<i>Сапфирова Н.Н.</i> Объявления по случаю кончины киевского ювелира И.А. Маршака в газете «Киевская Мысль» как ценный источник дополнительных биографических сведений	284
<i>Триколенко О.В., Триколенко С.Т.</i> Підвіска «Скарабей» Андрія Комарова	290

ГРАНІ МУЗЕЙНОЇ РОБОТИ

<i>Удовиченко І.В.</i> Освітня функція музеїв і її реалізація в МІКУ	299
СПИСОК СКОРОЧЕНЬ	307
НАШІ АВТОРИ	308

Наукове видання

МУЗЕЙНІ ЧИТАННЯ.

Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». – Київ, Музей історичних коштовностей України – філіал Національного музею історії України, 9–11 листопада 2015 р. – К., 2018. – 312 с.

Літературне та технічне редагування – Л.С. Ключко, Ю.Б. Полідович
Дизайн, верстка, макет – М.В. Панченко