

МУЗЕЙНІ ЧИТАННЯ



Київ 2023

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



МУЗЕЙНІ ЧИТАННЯ

*Матеріали наукової конференції
«Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки»
21 листопада 2022 р.*

Київ 2023

УДК 93/94+902/4

С 69

Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». – Київ, Скарбниця Національного музею історії України – філія Національного музею історії України, 21 листопада 2022 р. – К.: ТОВ «Фенікс», 2023. – 292 с.

Редакційна колегія: Л. С. Клочко, Ю. Б. Полідович

Дизайн, верстка, макет: О.І. Заславська, А. Й. Заславський

Збірник «Музейні читання» містить матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки», яку щорічно (з 1993 р.) проводить Скарбниця Національного музею історії України (до 01.09.2021 Музей історичних коштовностей України) – філія Національного музею історії України. Автори статей – співробітники музеїв, науково-дослідних інститутів, університетів розглядають широке коло проблем збереження культурної спадщини, вивчення музейних колекцій та окремих пам'яток ювелірного мистецтва, його сучасних тенденцій розвитку, технологія художньої обробки металу та коштовного каміння, особливості творчості митців-ювелірів на різних хронологічних етапах історії України.

На обкладинці: Колт. Золото, перегородчаста емаль. Скарб, знайдений на городищі Княжа Гора поблизу м. Канева у 1896 р. Зібрання Скарбниці НМІУ. Фото Дмитра Клочка.

УДК 93/94+902/4

С 69

ISBN 978-966-2523-51-5

© Національний музей історії України, 2023

© Автори статей, 2023

ЗМІСТ

Вступне слово	5
---------------------	---

ІСТОРІЯ СКАРБНИЦІ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ В ОСОБИСТОСТЯХ.

<i>Клочко Л. С.</i> Олена Василівна Старченко	10
<i>Перелік друкованих праць О. В. Старченко</i>	16

ХУДОЖНІ ТРАДИЦІЇ СКІФСЬКОГО ЧАСУ

<i>Бабенко Л. І.</i> Така несхожа подібність: композиційні та сюжетні паралелі пекторалі з Товстої Могили та горитів «чортотлицької» серії	20
<i>Клочко Л. С.</i> Декоративні елементи жіночого вбрання з кургану поблизу с. Володимирівка (Північне Приазов'я)	32
<i>Полідович Ю. Б., Величко Є. О.</i> Зображення-трансформери відособлених голів хижих птахів у скіфському «звіриному стилі»	43
<i>Супруненко О. Б., Скорий С. А., Менчинська Т. В.</i> Про поховання скіфського часу з Вільхуватки в Пооріллі	58

ХУДОЖНІ ТРАДИЦІЇ РИМСЬКОГО ЧАСУ

<i>Гопкало О. В.</i> Нагрудна прикраса на паннонському надгробку та ланцюги кола східноєвропейських варварських виїмчастих емалей	76
---	----

ХУДОЖНІ ТРАДИЦІЇ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

<i>Малюк Н. І.</i> Срібний посуд золотоординського часу в колекції Скарбниці НМІУ	88
---	----

ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО XV–XIX СТ.

<i>Березова С., Онопрієнко Н., Варивода А.</i> Предмети з Лаврської ризниці у колекції Скарбниці Національного музею історії України	108
<i>Березова С., Онопрієнко Н., Полідович Ю.</i> Дві корони із зібрання Скарбниці Національного музею історії України	135
<i>Березова С., Сергій О.</i> Пам'ятка українського золотарства доби бароко з колекції Скарбниці Національного Музею Історії України	166
<i>Біляєва С., Фіалко О.</i> Металеві елементи декору костюма з розкопок Аккермана	175
<i>Власенко І. О.</i> Мініатюрні ікони-підвіски з колекції лубенського музею Катерини Скаржинської	184
<i>Кондратенко М., Прохватило Р.</i> Срібні меморії з музейної «Скарбниці»	188

<i>Мельник М. Т.</i> Ювелірні модні тенденції вікторіанської епохи та специфіка їх проявів на українських землях	196
<i>Попельницька О. О.</i> Європейські та східні порохівниці XVII–XIX ст. у зібранні Національного музею історії України	211
<i>Степаненко Н. О.</i> Апостольська ложка з родини Д. І. Яворницького	219
<i>Терещук О. М.</i> Дорогоцінні пам'ятки родини Апостолів у зібранні Скарбниці НМІУ	225
<i>Яремченко В. А., Лавріненко А. А.</i> «Шабля козака Павла Руденка»: особливості оздоблення та орнаментики	235

ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО СЬОГОДЕННЯ

<i>Сапфірова Н. М.</i> Художні твори М. В. Чебурахіна у сучасному ювелірному мистецтві України	244
<i>Триколенко С. Т.</i> Рефлексії війни у творчості Катерини Титової	252
<i>Удовиченко І.</i> Соціальна спрямованість сучасного ювелірного мистецтва України. За матеріалами виставки «Україна, яка бореться»	261

ВІТАННЯ

<i>Ювілей Юрія Полідовича</i>	286
-------------------------------------	-----

НАШІ АВТОРИ	289
--------------------------	-----

Вступне слово

2022 рік ніколи ми не зможемо викреслити з пам'яті – трагічні події в лютому, розгубленість і розпач: ворог підходить до Києва, обстріли, окупація навколишніх містечок і сіл, потерпають Харків і увесь південь та схід України... Та треба триматися, знайти своє місце у війні проти русні, яка відтепер є втіленням зла проти людства. Співробітники Національного музею історії України розуміють це, можливо, краще, ніж будь-хто. Розпач і деяка розгубленість дуже швидко змінилися гнівом і нестримним бажанням все робити, щоб вистояти і перемогти! Хтось пішов до тероборони, хтось до війська, а є й волонтери у Червоному Хресті (згодилися вишколи на курсах парамедиків). Але багато членів великої музейної команди залишилися на своїх місцях, бо розуміли, що треба зберігати наші багатства: матеріальні і духовні. І поширювати про них знання. Треба залюблювати людей всього світу у нашу культуру, адже її історія бере початок у глибині століть.

У Скарбниці Національного музею історії України ми створили виставки, проводимо лекції, авторські екскурсії. Музей став своєрідним центром, до роботи якого долучилися і дорослі, і діти, щоб надихнутись красою, і це допомагає не втрачати надію.

Наші щорічні конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки» ми проводимо їх уже майже три десятиліття. За цей час у нас з'явилися постійні автори, і їх коло постійно розширюється. Кожна конференція – це зустріч людей, які присвятили себе вивченню давнього мистецтва, художніх та технологічних навичок майстрів минулого. Спілкування учасників завжди було цікавим і відбувалось не тільки під час засідань, а й у перервах, за філіжанкою кави.

Ми дуже захотіли зустрітись, щоб поділитись своїми науковими розробками та відродити ту дружню атмосферу, яка завжди допомагає у скрутні часи. Дехто із науковців заявив про заочну участь. Але й тих, хто зібрався у холодному залі музею, було немало. Дуже сподівалися на те, щоб не виключили світло, адже доповіді супроводжують презентації. Проте кілька разів так ставалося, і тоді доводилось дивитись ілюстрації, оточивши монітор комп'ютера. Та хіба ж доповіді ставали від того нецікавими? Питання, наукові дискусії – все, як і завжди.

Дуже важко і довго ми збирали матеріали, щоб їх надрукувати у збірнику. Але все ж це зробили. Сподіваємось, що статті у наших традиційних рубриках, будуть цікавими для науковців та усіх небайдужих до історії мистецтва від давнини до сьогодення.

Як завжди, напочатку ми віддали данину пам'яті людині, яка залишила яскравий слід у нашій культурі. На цей раз розповідь була про Олену Старченко. Вона одна з тих, хто

створював музей – цілком нову структуру в Україні. Олена Василівна віддала музеєві майже 50 років.

В розділі «Художні традиції скіфського часу» автори розглянули низку питань, які виникають при вивченні мистецьких творів, знайдених у скіфських курганах. Л. Бабено виявив сюжетні та композиційні паралелі між пектораллю з Товстої Могили та «чортотлицькою» серією оббивок горитів.

У статті Ю. Полідовича і Є. Величко розглянуто образи, вміщені на золотих пластинках, які прикрашали дерев'яні чаші. Йдеться про зображення голів птахів, для відтворення характерних рис яких застосовано прийом зооморфної трансформації: «перетікання» однорідних персонажів (чотирьох, трьох або, найчастіше, двох) один в одного.

Автори О. Супруненко, С. Скорий, Т. Менчинська представили матеріали зі скіфського поховання, розкопки якого відбулися в 1962 р. поблизу села Вільхуватка Полтавської області. Поховання зруйноване, але вціліла частина інвентаря дозволяє віднести його до кінця V ст. до н. е. і є єдиним зі збережених у музейних колекціях речовим комплексом епохи перебування степових скіфів у межиріччі Ворскли та Орелі на сході Полтавщини.

У розділ «Художні традиції римського часу» вміщено статтю О. Гопкало, в якій проаналізовано зображення нагрудної прикраси на пам'ятці з краєзнавчого музею в Айзенштадті (Австрія). Це іконографічна аналогія кольє, відомого за зображеннями у жіночому вбранні, зафіксованому у похованнях зі східних провінцій Римської імперії. Авторка зупинила увагу на нагрудних та натільних ланцюгах. Обидва типи входили до кола східноєвропейських варварських виїмчастих емалей.

У розділі «Художні традиції середньовіччя» подана стаття Н. Малюк, в якій авторка розглянула колекцію срібного посуду золотоординського часу у зібранні Скарбниці НМІУ. Деякі типи пов'язано із традиціями парадних бенкетів у Монгольській імперії, або ж із ритуальними діями при вшануванні культу предків. За походженням ці музейні предмети можна поділити на дві групи. Одна – посудини, виявлені в пізньокочівницьких похованнях під час археологічних досліджень XX ст. Інша група – це ранні надходження до музейної колекції, пов'язані з діяльністю Б. І. Ханенка.

Найбільший розділ у збірнику «Ювелірне мистецтво XV–XIX ст.». Статті різних авторів присвячені аналізу різних категорій творів декоративного мистецтва. Наші постійні автори С. Біляєва та О. Фіалко зробили огляд декоративних металевих деталей одягу з розкопок Аккермана, що належали представникам різних етнокультурних кіл. Науковці розглянули художні особливості ювелірних виробів, виготовлених в період від XIII до XIX ст.

Деякі статті присвячені предметам сакрального мистецтва. І. О. Власенко подала аналіз мініатюрних іконок-підвісок. У 1906 р. їх передали у складі колекції першого приватного

музейного закладу в Україні – Лубенського музею Катерини Скаржинської – до Полтавського краєзнавчого музею.

Співробітники Скарбниці НМІУ та Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» С. Березова, Н. Онопрієнко, А. Варивода підготували велику працю, розглянувши декоративні твори сакрального і світського призначення в зібранні Скарбниці Національного Музею історії України, які походять з ризниці Успенського собору Києво-Печерської лаври. Серед них витвори українського і західноєвропейського золотарства XVII–XIX ст.

У статті О. Сергій та С. Березової подано ретельний аналіз витвору доби козацького бароко – срібного напрестольного хреста роботи київського золотаря й гравера Федора Левицького з колекції Скарбниці НМІУ. Ретельне вивчення твору дало авторам підстави для припущення, що замовником та вкладником цього хреста є козак Решетилівської сотні Павло Шкурупій.

Викликають цікавість матеріали, в яких розглянуті меморіальні речі. Співробітники Полтавського краєзнавчого музею ім. В. Кричевського М. Кондратенко та Р. Прохватило надали публікацію про декоративні вироби: письмове приладдя (стаканчик для олівців) та предмети сервірування столу (підстаканник, чайна ложечка та цукерниця), які належали видатному діячеві культури Василю Миколайовичу Верховинцю.

У статті Н. Степаненко досліджено меморіальний музейний предмет – апостольську ложку, – що належав Дмитру Яворницькому, першому директорі Дніпропетровського національного історичного музею. Автор представила аналіз її морфологічних особливостей. Це дало можливість уточнити датування пам'ятки, а також висловити припущення про її походження та місце виготовлення.

О. Терещук розглянула дорогоцінності, пов'язані з українським гетьманом Данилом Апостолом та гетьманичем – його молодшим сином Павлом. Це – книга Євангеліє в коштовній оправі, золота обручка з написом. Висловлено припущення ще про один перстень, який, можливо, знаходиться серед прикрас на золотій митрі. Речі церковного і світського походження характеризують родину Апостолів як щедрих меценатів України-Гетьманщини першої половини XVIII ст.

Співробітники Полтавського краєзнавчого музею ім. В. Кричевського В. Яремченко та А. Лавриненко розглянули зразок парадної козацької зброї – шаблю. Її вирізняє майстерність у виконанні власне зброї та ювелірного оформлення. На думку авторів статті шабля виготовлена кращими зброярами в середині XVIII ст., вона поєднала східні традиції та європейські художні смаки. Автори розглянули ознаки, які свідчать про турецьке, не виключено, стамбульське, походження даної зброї.

Стаття О. Попельницької присвячена атрибуції та введенню до наукового обігу трьох порохівниць XVII–XVIII ст. із колекції НМІУ. При виготовленні цих порохівниць використано панцир черепахи та бивень слона, техніки позолоти, інкрустації, різьблення, гравіювання. Предмети є досить рідкісними взірцями парадного військового спорядження XVII–XIX ст.

Викликає цікавість стаття М. Мельника про модні тенденції вікторіанської епохи та їх проявів на українських землях. Автор ретельно проаналізував особливості ювелірних прикрас на теренах Європи впродовж з 1837 по 1901 рр. Історичні події, науково-технічні винаходи, археологічні відкриття тощо – чинники, які впливали на дизайн ювелірних виробів. В Україні не досліджена ювелірна мода часів Вікторіанської епохи. Але у ювелірних прикрасах українців того часу проявлявся патріотизм: модниці з вищих прошарків суспільства надівали «селянські» коралі, дукачі, згарди, силянки тощо, доповнювали ними модні сукні і народне вбрання. Але ця тема потребує подальших досліджень.

В розділі «Ювелірне мистецтво сучасності» вміщено статті науковців, які давно досліджують творчість художників-ювелірів сьогодення.

Мистецтвознавиця Н. Сапфірова розглянула творчі надбання Михайла Васильовича Чебурахіна – представника української ювелірної школи, становлення якої відноситься до 60-90 рр. XX ст.

С. Триколенко представила аналіз творчості майстрині Катерини Титової. Художниця перебувала в зоні бойових дій, і це, безумовно, знайшло відображення у її витворах: і героїчна боротьба українського народу, і його почуття гумору. Викликають захоплення мініатюрні вироби, сповнені особливим змістом.

Знана дослідниця сучасного ювелірного мистецтва І. Удовиченко була ініціаторкою створення виставки «Україна, яка бореться», на якій художники-ювеліри представили твори воєнного часу. Частина з експонованих виробів надійшла до колекції нашого музею. І. Удовиченко зробила аналіз творчості українських ювелірів після повномасштабного вторгнення РФ на територію України. Дослідниця зробила припущення, що всі мистецькі надбання демонструють новий підхід, який відрізняється від постмодерністського.

**ІСТОРІЯ
СКАРБНИЦІ
НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ
ІСТОРІЇ УКРАЇНИ
В ОСОБИСТОСТЯХ**



ОЛЕНА ВАСИЛІВНА СТАРЧЕНКО

*Все приходить, мужніє й вмирає
Неповторно, без вороття.
Тільки пам'яті смерті немає,
Мов у ній тільки сутність життя.*

Цього року нашому музею виповнюється 60. Кругла дата! Вона невелика для такого закладу як музей. За цей час мінялись назви, мов у калейдоскопі промайнули події, які визначали життя музею. Не існування, а саме життя – яскраве, насичене: наукові відкриття, виставки в Україні і за кордоном, десятки тисяч відвідувачів... Музей став знаним центром з вивчення історії ювелірного мистецтва. І все це завдяки командам співробітників, натхненних мистецькими творами від давнини до сучасності. Найважче було першим. Серед них, тобто, «членів першої команди», була і Олена Василівна Старченко.

Отже, за постановою Ради Міністрів УРСР від 22.11.1963 р. було створено відділ Київського державного історичного музею для зберігання експонатів із дорогоцінних металів. Пізніше відділ став філіалом музею, назва якого від 1965 р. була Державний історичний музей



Фото 1.

Олена Василівна Старченко

УРСР, а з 1991 р. – Національний музей історії України. Новостворену «Золоту комору» – так неофіційно назвали філіал, підкреслюючи, що взірцем для Київського закладу стала Ермітажна «Особая кладовая» – очолила О. Д. Ганіна. Вона до того часу була завідувачкою відділу скіфо-античної археології ДІМ УРСР. Новий музей – історичних коштовностей України – розмістили у будівлі XVIII ст. на території лаври – Державного історико-культурного Києво-Печерського заповідника.

Співробітники нової структури визначили для себе програму: вивчення усіх сторінок історії художньої обробки металу. Побудова експозиції, підготовка методичних матеріалів, зрештою проведення екскурсій – це були задачі

для команди перших співробітників музею. Першим – завжди найважче, але молоді, завзяті вони йшли до ясної мети – створення Музею, який має стати Скарбницею України.

4 січня 1969 р. «золота комора» відкрила двері для жителів Києва і туристів з усього світу. А їх було багато, адже у ті часи людей особливо приваблювало слово «коштовності». За короткий час музей став не менш відомим і бажаним для огляду об'єктом, ніж Києво – Печерський заповідник. Якраз тут в 1969 р., тобто, ще до закінчення вузу, розпочала свій трудовий шлях Олена Василівна Старченко.

Сухі рядки в особовій справі з архіву Національного музею історії України: народження – 3.XI.1946 р., місто Київ; освіта – Київський університет ім. Т. Шевченка 1965–1970 р.; спеціальність – історик, археолог, музеєзнавець.

І от запис про перше місце роботи: науковий співробітник Києво-Печерського державного історико-культурного заповідника (1969 р.). Але через 4 роки (в 1973 р.) в документах з'явився запис про нове місце роботи – Музей історичних коштовностей України. Не дивно, що Олену зрештою дорога привела до музею – зовсім нової «Золотої кладової». Адже вже після першої археологічної експедиції (практика студентів-істориків) в життя Олени увійшла археологія – ця, як писав Арістотель, таємнича «матір історії». Вже працюючи в музеї впродовж 12 років Олена брала участь в археологічних експедиціях.

Новий музей пишався археологічними пам'ятками, які вже надійшли до його фондів, а великий розмах досліджень могильників і поселень на землях України вселяв надію на нові артефакти. Олена з головою поринула у вивчення матеріалів, які передали з Інституту археології, різних музеїв. Вона говорила: «Я люблю працювати з речами.



Фото 2.

Олена Василівна Старченко

Коли до них дбайливо ставишся, вони тобі розкривають свої таємниці».

Але спочатку, після переходу із Печерського заповідника до музею, Олена Василівна працювала в екскурсійному відділі. До речі, вона була прекрасним оповідачем, тому на екскурсіях дорослі і діти слухали її з великою цікавістю.

Переважила любов до археології і тому, через деякий час, О. Старченко перейшла до наукового відділу археології і згодом очолила його. Археологічні матеріали складали значну частину зібрання музею. Насамперед, колекції, які передали з Державного історичного музею, але більшість складали комплекси різноманітних прикрас і окремі витвори, знайдені вже в 70–80 роки минулого століття. В цей час почали діяти різні програми (наприклад, меліорації, великого будівництва, видобутку корисних копалин), виконання яких потребувало, насамперед, археологічних досліджень (Лесков, 2012, с. 8). Інститут археології АН УРСР передавав до музею (звичайно, після складання звітів, які включали опис знахідок, фотографії, рисунки тощо) численні витвори декоративного мистецтва найчастіше із скіфських і сарматських курганів. Крім того, до фондів музею потрапили речі, виконані за часів середньовіччя (раннього і пізнього). У музейників роботи вистачало: різні процедури із заповнення документації, реставрація артефактів, підготовка до експонування тощо.



Фото 3.

Підготовка до авторської екскурсії

вносити нові струмені, щоб показати особливості розвитку ювелірного мистецтва на землях України (хоча прямо про це співробітники музею не заявляли, щоб не звинуватили у «буржуазному націоналізмі»).

З самого початку була затверджена тематико – хронологічна форма експонування артефактів з усіх періодів історії декоративного мистецтва. Але, мабуть, через те, що взірцем для нашого музею була «Особая кладовая» Ермітажа, для експонування вибирали найбільш ефектні витвори, виготовлені із дорогоцінних металів. І хоча серед знахідок з цієї ж пам'ятки інколи були, наприклад, вироби з бронзи або золоті, але не високого мистецького рівня, їх не включали до артефактів, які слід було передати до МІКУ. Це призвело до роз'єднання комплексів, що становить певні труднощі при вивченні матеріалів. О. Старченко виступала проти такої практики, але не змогла все це поламати. Доводилось працювати у тих рамках, які були намічені раніше, але

Новому музею дістались старі вітрини: їх надали як тимчасові, списані з Виставки передового досвіду, принагідно слід зауважити вітрини використовували до 2004 р. Так ось, вітрини вимагали від співробітників креативного підходу до розміщення матеріалів. Вітрини не можна перенасичувати експонатами, необхідно створювати композиції, в яких спрямовувати увагу на високохудожні твори тощо. В пригоді стали такі якості Олени Василівни як глибокі знання з археології, історії мистецтва, ерудиція, уважність, прагнення досконалості в усьому. Вислів «Краще – ворог хорошого» – це не для О. Старченко. Тільки якнайкраще!

Музей зростав і заявляв про себе виставками в Україні, а також самостійними зарубіжними. В усіх проектах Олена Василівна брала дієву активну участь. Відбір експонатів для виставок, оформлення документації, написання каталогів.

У сфері інтересів Олени Василівни були не тільки археологія та мистецтвознавство, але й вивчення ювелірних технологій. Пошуки літератури, консультації з реставраторами, ювелірами. Олена швидко осягла «премудрості» ювелірних технік в їхньому історичному розвитку, провадила лекції та семінари зі співробітниками, особливо освітнього відділу (адже вони одержували від екскурсантів різноманітні запитання). Пізніше, вже будучи загальноновизнаним метром у музейній справі Олена Василівна читала лекції для службовців митниці та слухачів Інституту підвищення кваліфікації працівників культури. Це були цікаві виступи, адже, як сказано вище, Олена Василівна вміла розповідати, захоплюючи слухачів фактами, які були ілюстраціями для розкриття теми.

В 1985 р. О. В. Старченко призначили головним зберігачем фондів нашого музею (зауважимо, що Міністерство культури не зразу погодилося на це призначення попри високу кваліфікацію претендентки, адже вона не була членом КПРС). Отже, крім улюбленої роботи з експонатами, Олена одержала велику відповідальність, вирішення організаційних питань, опрацювання фондової документації тощо. І численні довідки, експертизи, комісії...

У багатьох ситуаціях Олені допомагало зберігати рівновагу, спокій вроджене почуття гумору. Як писала Ліна Костенко: *«...поки розум од біди не згірк ще, – не будь рабом і смійся як Рабле!»*.

Олена любила поезію. На пам'ять приходили експедиційні вечори біля вогнища, коли лунали вірші, пісні...

На посаді головного зберігача Олена працювала майже 23 роки (1985–2008), заслужила значний авторитет серед колег – співробітників нашого музею та й інших. Скоро вона стала членом експертно-фондової комісії Міністерства культури та мистецтв України. Олену Василівну залучили до роботи зі складання інструкції з обліку і зберігання експонатів з

дорогоцінних металів та коштовного каміння, оскільки О. Старченко добре орієнтувалась в проблемах, для розв'язання яких і необхідна була інструкція.

А життя музею наповнили наукові конференції, виданнями альбомів, створення екскурсій нового формату, виставки нових надходжень.



Фото 4.

Святкове привітання колег

В 1993 р. ми започаткували проведення наукових конференцій. Наші «Музейні читання» (трохи пізніше конференція отримала назву «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки») об'єднали співробітників музеїв, а також інших наукових інституцій з України та інших країн, з метою обговорення результатів вивчення музейних колекцій, окремих експонатів, а також широке коло питань з історії ювелірного мистецтва.

Олена Василівна була і серед організаторів конференції, і виступала з цікавими доповідями, причому тематика їх інколи була далека від археології, але талант дослідника,

який включає уважність, вміння аналізувати, а також загальна ерудиція Олени Василівни дозволяли їй дослідити пам'ятки українського золотарства, твори західноєвропейських, а також кримськотатарських ювелірів. Доповіді опубліковані у наших збірниках «Музейні читання». Безумовно, статті є особливо важливими для прийдешніх науковців. Вони ж будуть звертатися до матеріалів з історії Скарбниці НМІУ. Одна із статей на цю тему опублікована в збірнику «Сучасний контент. Музейна галузь. Історія, здобутки та перспективи», який вийшов друком Коломиї, в 2016 р. Тут подано документи про створення музею, крім того, засади побудови експозиції, аналіз діяльності як наукового та освітнього центру.

Олена дуже любила наш музей і тому завжди брала участь у всіх заходах: підготовка до театралізованої екскурсії, святкування Нового року чи Дня музеїв – у колі колег вона відчувала, що ми її любимо і вона зігрівала нас своєю любов'ю.

Працю О. В. Старченко оцінило керівництво Національного музею історії України і представило її до нагороди: указом Президента України 18 травня 2005 р. присвоєно почесне звання «Заслужений працівник культури України». І хоча, як сказала Ліна Костенко: *«Митцю не треба нагород – його судьба нагородила»*, ми всі, колеги Олени Василівни щиро раділи, дізнавшись про цю подію.

В 2008 р. Олена Василівна відчула, що треба трохи зменшити темп свого життя і написала заяву про переведення її на посаду старшого наукового співробітника сектору комплектації та зберігання фондів. Але вона так же активно працювала над науковими статтями, консультувала співробітників з різних питань, читала лекції. Ці свої заняття вона продовжила і після звільнення з музею.

Пішла у засвіти Олена Василівна Старченко 6 січня 2023 р.

І хоча доля не дуже щедро відміряла їй років – всього 76, але життя Олени було яскраве, творче, насичене подіями, знайомством з багатьма визначними особистостями, цікавою роботою. Олена була напрочуд багато обдарована. Вона дослідник, художник, дизайнер. Здавалось, що за яку б справу не взялась Олена, їй все вдавалось. Вона все робила натхненно і з великою любов'ю ставилась до людей і до речей.

Майже 50 років О. В. Старченко віддала музеєві. Мінялися його назви, але незаперечним є те, що він став всесвітньо відомим. І велика заслуга у цьому Олени Василівни Старченко.

Джерела і література

Лесков А. М. От редактора // Бидзиля В. И., Полин С. В. Скифский царский курган Гайманова Могила. – Киев, 2012. – С. 7–12.

Старченко О. Під крилами золотого грифона (Музей історичних коштовностей України) // Сучасний контент. Музейна галузь. Історія, здобутки та перспективи. Матеріали Міжнародної наукової конференції з нагоди 90-річчя заснування Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського. – Коломия, 2016. – С. 68–75.

Перелік друкованих праць Олени Василівни Старченко

1984

Музей історичних коштовностей УРСР. Фотоальбом (українською, російською і англійською мовами) / О. Д. Ганіна, О. В. Старченко, Ж. Г. Арустамян, Б. Б. Гарбуз. – Київ: Мистецтво, 1984. – 143 с.; 52 іл.

1993

Чайковський С. М., Старченко О. В. Слово до читачів [З історії створення Музею історичних коштовностей України] // Пам'ятки декоративно-ужиткового мистецтва із колекцій Музею історичних коштовностей України – філіалу Національного музею історії України: Тематичний збірник наукових праць. – Київ, 1993.

1996

Starchenko O. The Tresasure-House of Ukraine // Welcome to Ukraine. – 1996. – No. 3. – P. 22–27, cover photo.

1999

Старченко О. В. З історії створення Музею історичних коштовностей України // Музейні читання. Матеріали наукової конференції, присвяченої 30-річчю з дня відкриття Музею історичних коштовностей України, 16 лютого 1999 р. – Київ, 1999. – С. 7–15.

Старченко О. В. Золота скарбниця України // Золота скарбниця України. Музей історичних коштовностей України. – Київ: Акценти, 1999.

2004

Музей історичних коштовностей України: Альбом / Л. С. Ключко, О. П. Підвисоцька, О. В. Старченко та ін. – Київ: Мистецтво, 2004.

2006

Старченко О. В. Експрес-аналіз художніх предметів із дорогоцінних металів // Музейні читання. Матеріали наукових конференцій Музею історичних коштовностей України 2002–2003 р. – Київ, 2006. – С. 172–177.

Старченко О.В. Нові надходження до Музею історичних коштовностей України // Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”, 5–6 грудня, 2005 р. – Київ: Фенікс, 2006. – С. 6–12.

Старченко О. Дарунок музеєві // Пам’ятки України: історія та культура. – 2006. – XXXVIII. Спецвипуск. – 64 с.

Старченко Е. Сокровища скифских курганов // Купола. – Киев, 2006. – Вып. 3. – С. 63–65.

2007

Старченко Е. В. Орнаментальные мотивы на изделиях крымско-татарских мастеров-ювелиров // Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”, 11–13 грудня 2006 р. – Київ: Фенікс, 2007. – С. 172–177.

2008

Старченко Е. В., Клочко Л. С. Под сенью золотого грифона (Музей исторических драгоценностей Украины) // Кузык Б. Н., Яковец Ю. В. Цивилизации: теория, история, диалог, будущее. Т. IV: Истоки и вершины восточнославянской цивилизации. – Москва: Институт экономических стратегий, 2008. – С. 268–281.

2011

Старченко О. В. [Текст до розділу] // Національний музей історії України. Альбом. У 2-х томах. – Київ: Мистецтво, 2011. – Том 1. – 320 с.: іл.

Березова С. А., Старченко О. В. Напрестольный хрест з вкладним написом Василя Родзянка (1726 р.) // Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”, 15–17 листопада 2010 р. – Київ: Фенікс, 2011. – С. 290–298.

Музей історичних коштовностей України. Вступні статті: С. М. Чайковський, П. О. Римар, Л. В. Строкова, О. В. Старченко. Автори-упорядники каталогів: С. А. Березова, Ю. О. Білан, О. А. Волковинська, Т. А. Вольвах, Л. С. Клочко, О. П. Підвисоцька, Т. Ю. Романовська, О. В. Старченко, В. М. Хардаєв, Т. П. Шаміна. – Київ: Мистецтво, 2011. – 64 с.: іл.

2013

Старченко Е. В. Табакерка 1883 г. из новых поступлений в фонды Музея исторических драгоценностей Украины // Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”, 12-14 листопада 2012 р. – Київ: Фенікс, 2013. – С. 327–333.

2014

Березова С. А., Старченко О. В. Французьке срібло в колекції МІКУ // Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”, 18–20 листопада 2013 р. – Київ: Фенікс, 2014. – С. 297–310.

2015

Старченко Е. В. Мастер из квартала “Къуюмджы” // Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”, 10–12 листопада 2014 р. – Київ: Фенікс, 2015. – С. 318–325.

2016

Старченко О. Під крилами золотого грифона (Музей історичних коштовностей України) // Сучасний контент. Музейна галузь. Історія, здобутки та перспективи. Матеріали Міжнародної наукової конференції з нагоди 90-річчя заснування Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського. – Коломия, 2016. – С. 68–75.

2018

Березова С. А., Старченко О. В. Парадний набір австрійського посуду з колекції МІКУ // Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”, 9–11 листопада 2015 р. – Київ: Фенікс, 2018. – С. 186–194.

ХУДОЖНІ ТРАДИЦІЇ СКІФСЬКОГО ЧАСУ



ТАКА НЕСХОЖА ПОДІБНІСТЬ: КОМПОЗИЦІЙНІ ТА СЮЖЕТНІ ПАРАЛЕЛІ ПЕКТОРАЛІ З ТОВСТОЇ МОГИЛИ ТА ГОРИТІВ «ЧОРТОМЛИЦЬКОЇ» СЕРІЇ

У статті розглянута низка композиційних та сюжетних паралелей між пектораллю з Товстої Могили та «чортотлицькою» серією оббивок горитів. Зокрема, композиція оббивок горитів має тричленну структуру, сюжети кожної з частин (антропоморфні та рослинні композиції, а також фризи зі сценами шматування та нападу), якої умовно відповідають композиції пекторалі. Найменшу відповідність мають фризи з антропоморфними персонажами. Однак і фризи з рослинним орнаментом та сценами «світу смерті» вирізняє відсутність властивої композиції пекторалі чіткої ієрархії, поділу на центр та периферію. В цілому, композиція оббивок горитів «чортотлицької» серії має вигляд не цілком узгодженої, що свідчить про використання при виготовленні окремих ділянок оббивок різних матриць. У той же час надмірна деталізація мініатюрних моделей горитів на пекторалі демонструє добре знайомство майстра з цією категорією військового спорядження.

Ключові слова: скіфи, пектораль, Товста Могила, горити «чортотлицької» серії.

Попри свою унікальність, пектораль з Товстої Могили знаходить виразні відповідності – композиційні, стилістичні, сюжетні чи технологічні, серед ряду виробів греко-скіфської торевтики. Найчастіше пектораль порівнювали з двома витворами ювелірів – зі срібною амфорою з Чортотлика та пектораллю з Великої Близниці, знайденої в одному з поховань шляхетної боспорської родини на Тамані. Певні конструкційні та функціональні відповідності має пектораль і з традиційними інсигніями скіфських можновладців – гривнами¹.

Але серед високохудожніх предметів греко-скіфського мистецтва, що у тому чи іншому контексті можна зіставити з пектораллю, варто звернути увагу ще на один добре відомий витвір, представлений до того ж доволі репрезентативною серією, а саме – на оббивки горитів «чортотлицької» серії. До цього часу відомі чотири оббивки даної серії (рис. 1: 1, 2; 2: 1, 2) – окрім «епонімного» Чортотлика (розкопки І. Є. Забеліна 1863 р.) (Древности..., 1872, табл. XXXIV; Алексеев, Мурзин, Ролле, 1991, с. 223–235; Алексеев, 2012, с. 206–209 та ін.) вони були знайдені в курганах – Іллінецькому (розкопки Н. Бранденбурга 1902 р.: Фармаковский, 1911, с. 7–17, табл. I–II), Мелітопольському (розкопки О. І. Тереножкіна 1954 р.: Тереножкин, Мозолевский, 1988, с. 47–49, 121–128, рис. 140–148; Полідович, 2022,

¹ Історіографічний огляд див.: (Бабенко, 2018; 2019а; 2019б; 2021).

рис. 1) та № 8 групи «П'ять братів» Єлізаветовського могильника (розкопки Шилова 1959 р.: Шилов, 1961, с. 158–162, рис. 13; Schiltz, 2001, р. 122–125).

Оббивки горитів від часу відкриття незмінно користувалися прискіпливою увагою дослідників, і їх вивчення репрезентоване розлогою історіографією з найрізноманітніших наукових проблем – від нюансів технології виготовлення до інтерпретацій відтворених зображень (історіографічний огляд див.: Черненко, 1981, с. 76–91; Полідович, 2022 та ін.). Втім, співставлення оббивок горитів з пектораллю з Товстої Могили у тому чи іншому аспекті майже лишилося поза увагою. Лише Є. В. Черненко побіжно відзначив подібність зображень відтворених тварин на пекторалі та верхньому фризі оббивок (Черненко, 1981, с. 77, 78). Однак попри очевидну функціональну та морфологічну відмінність, між пектораллю та серією оббивок горитів можна простежити певні композиційні та сюжетні паралелі.

Насамперед, хоч і не так виразно, композиція оббивок горитів має тричленну структуру, сюжети кожної з частин якої умовно відповідають композиції пекторалі. Зверху донизу – це фриз, прикрашений сценами шматування та нападу хижаків на жертви, фриз зі «сценами життя Ахілла» та фриз з рослинним орнаментом, два останніх у два рядки кожен. Порядок розташування цих фризів на оббивках горитів не відповідає їх чергуванню на пекторалі, але він ідентичний розміщенню фризів чортомлицької амфори, яке отримало різні пояснення. Зокрема, В. Ю. Михайлін, критикуючи тлумачення Д. С. Раєвським пекторалі як образотворчої космограми, міфологічної моделі світу скіфів, заснованої на концепції світового дерева і уявленнях про тричленну вертикальну структуру світобудови, навів композицію чортомлицької амфори, де верх (сцени шматування) та низ (рослинний орнамент з фігурками птахів) «переставлені» місцями, як приклад, що суперечить логіці цієї концепції (Михайлін, 2005, с. 24). Однак Д. С. Раєвським було запропоновано декілька пояснень подібного «протиріччя», але вони пройшли повз увагу В. Ю. Михайліна. На думку Д. С. Раєвського розміщення сцен шматування в одному випадку над світом людей (амфора),



Рис. 1.
Золоті оббивки горитів:
1 – Чортомлик; 2 – Іллінецький курган
(за Фармаковский, 1913).



Рис. 2.

Золоті оббивки горитів:

1 – Мелітопольський курган (за Полідович, 2022);

2 – курган № 8 групи «П'ять братів»

Елізаветовського могильника (за Schiltz, 2001).

міфологічного контексту, до якого залучалися амфора та пектораль (Раевский, 1985, с. 233). Нещодавно І. Маразов запропонував інше пояснення «перекинутим» композиціям пекторалі, амфори, а також шолому з Коцофенешті. На думку дослідника у подібних композиціях втілена розповсюджена ідея про «перекинутий світ», і зображені на всіх предметах акти жертвоприношення були покликані відновити порушений світовий лад (Маразов, 2020, с. 70).

Фризи з антропоморфними персонажами є домінуючими в композиціях обох виробів, хоча за змістом, номенклатурою персонажів вони репрезентують зовсім різні сюжети. Однак домінування (на пекторалі, щонайменше, композиційне та смислове) в сюжетах пекторалі та горитів саме людей не єдине, що їх об'єднує. Так, стрижневу ідею композиції пекторалі, виражену у протиставленні та взаємозв'язку ідей народження/життя та смерті, більш приховано відтворено і в сценах, що ілюструють життєвий шлях Ахілла – від дитинства до загибелі (Полідович, 2022, с. 86).

Рослинний фриз на оббивках репрезентований двома композиційно незалежними смугами. Нижню смугу утворює довгий ряд квіток лотоса та пальмет, що поперемінно чергуються. Подібний орнаментальний сюжет був використаний майстром і в декорі пекторалі – схожими квітками лотоса та пальмет прикрашені обійми, що охоплюють джгути

у іншому – під ним (пектораль), пов'язане з тим, що висунута на пекторалі на перший план ідея родючості орієнтує всю систему образів на хтонічний світ, що породжує, і саме з ним співвідносить метафоричне позначення смерті. На амфорі головною є смерть жертвовної тварини, тобто ідея жертви, що спрямовується до вищого «світу» богів. Це і визначає, на погляд дослідника, відмінність композицій пекторалі та амфори (Раевский, 1979, с. 70–82). Трохи пізніше Д. С. Раєвський причини розміщення сцен шматування *над* або *під* світом людей пояснив можливим існуванням у світогляді скіфів двох світів мертвих – верхнього та нижнього, а надання переваги тому чи іншому композиційному рішенню пов'язав з особливостями ритуально-

та плетінки з боку левових голівок. Однак подібний сюжет не був ексклюзивним і його можна побачити на багатьох прикрасах, виготовлених боспорськими торевтами, зокрема, на втулках розрубаної гривни з Куль-Оби (Piotrovsky, Galanina, Grach, 1986, pl. 212), діадемі та браслеті з Трибратнього кургану (Piotrovsky, Galanina, Grach, 1986, pl. 223; Трейстер, 2008, с. 110–112, 117–119; табл. 55: 1-2; 62; 108; 109) тощо (більш повний перелік аналогій див.: Treister, 2022).

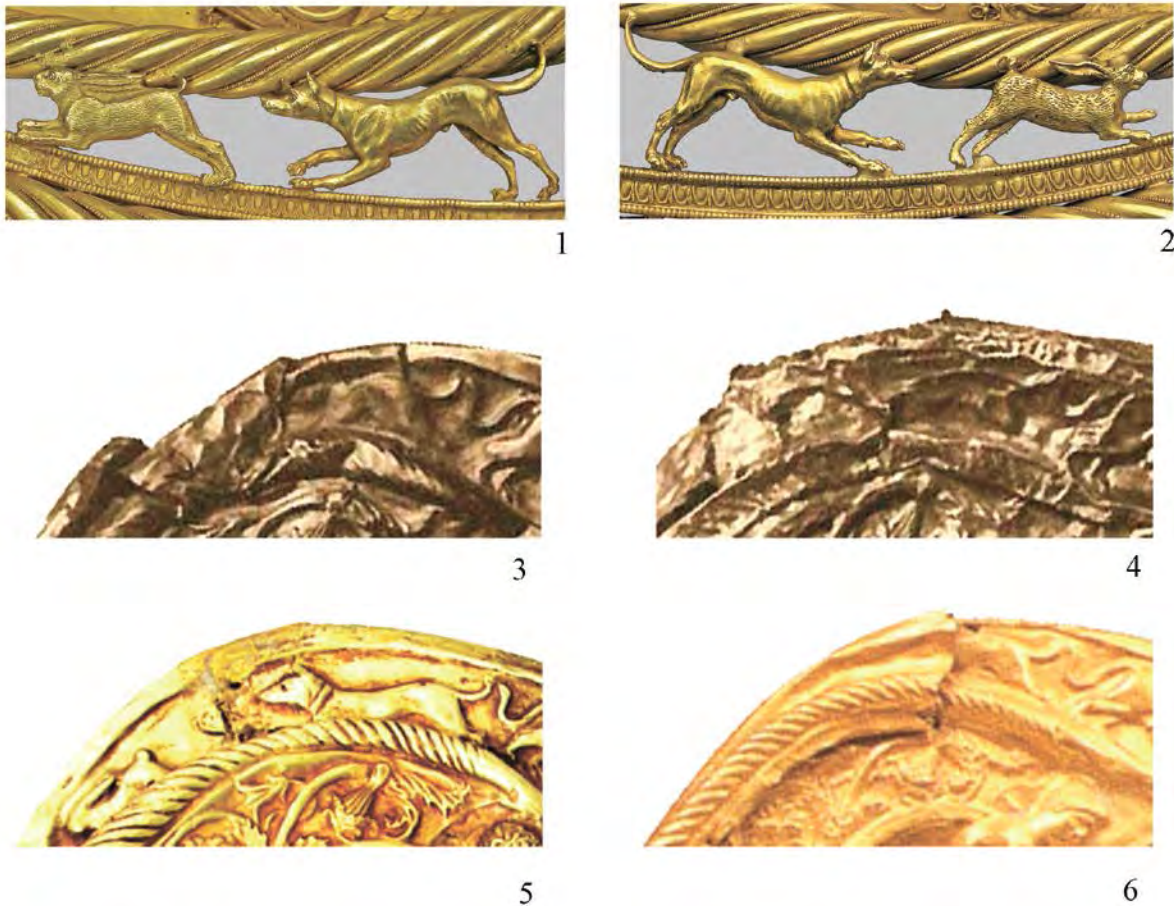


Рис. 3.

Сюжет «гонитва зайця собакою». 1, 2 – пектораль з Товстої Могили (фрагмент);
 3–6 – оббивки горитів «чортотлицької» серії: 3 – Чортотлик; 4 – Іллінецький курган;
 5 – Мелітопольський курган; 6 – курган № 8 групи «П'ять братів» Єлізаветовського могиляника
 (1, 2 – за Полідович, 2021; 3, 4 – за Фармаковський, 1913; 5 – за Полідович, 2022; 6 – за Schiltz, 2001).

Верхня смуга рослинного фриза репрезентована в'юнкими пагонами з певним набором квітів різних видів. Подібний орнамент у різних варіантах був широко розповсюджений на виробах боспорських торевтів у IV ст. до н. е., насамперед, пластинах головних уборів. Саме ним було декоровано і середній фриз пекторалі з Товстої Могили. Подібні орнаменти на пекторалі та оббивках горитів суттєво відрізняються не лише використанням різних технічних прийомів при втіленні художнього задуму, а й структурою композиції та складом

відтворених квітів. Зокрема, на пекторалі композиція має чіткий центр у вигляді розлогого куща аканту, по обидва боки від якого в'ються рослинні пагони. На смузі рослинного фриза оббивок горитів композиційний центр відсутній, і пагін утворюють п'ять ідентичних відрізків, розташованих поспіль. Подібна «ритмічність» відсутня на вертикальному пагоні, що вздовж «крученого шнура», облямовує знизу догори лівий край оббивки. Virізняє рослинну композицію оббивок і залучення суто фітоморфних образів, у той час як пагони пекторалі доповнюють фігурки птахів.

Певні паралелі можна провести, порівнюючи фризи зі сценами шматування, нападу та переслідування. Однак і тут композиційна та сюжетна відмінність переважає ступінь схожості. Як і у випадку з рослинними фризами, сцени «світу смерті» на фризах оббивок горитів не мають композиційного центру. На відміну від «світу смерті» пекторалі, на оббивках горитів повністю відсутня ієрархія сюжетів та залучених в них персонажів – як нападників так і їх жертв. Нападники у чотирьох сценах репрезентовані котячими хижаками – у крайній справа парою, у наступних – по одному. Справа наліво, це – лев та плямиста пантера, потім – лев (друга сцена), самка плямистої пантери (третя сцена), лев-андрогін², (четверта сцена). Жертви репрезентовані тваринами різних видів, але також без видової ієрархії – справа наліво це олень, вепр, олень (козуля?), бик³. Також, на відміну від «світу смерті» пекторалі, де від центральної сцени на периферію поступово зменшується напруга та віддаляється мить смерті жертвовної тварини, сцени на оббивках горитів не демонструють подібної послідовності. Олень крайньої правої сцени лежить навзнаки, і його шматує пара хижаків, що безперечно ілюструє стан не лише приреченої, а вже мертвої тварини, тоді як кінь у центральній сцені нижнього фризу пекторалі хоч і знаходиться за мить від смерті, але ще живий. Однак у наступній сцені, що репрезентована парою лев – вепр, відтворений сюжет можна охарактеризувати навіть не як напад, а протистояння – тварини стоять одна проти одної і поза гаданої жертви, вепра, демонструє готовність дати відсіч нападнику. У наступній сцені відтворено шматування оленя плямистою пантерею, що прокусила загривок своїй жертві, приреченість якої не викликає сумніву. Остання сцена також відтворює пару, лева-андрогіна та бика, протипоставлених одне одному. Але на відміну від вепра, передні ноги бика – одна підігнута під тулуб, інша виставлена вперед,

² Подібний лев-андрогін, що поєднує у собі ознаки самця (грива) та самки (вим'я), відтворений на руків'ї меча з Товстої Могили та парних браслетах з Великої Близниці. Докладніше про персонаж див.: (Полідович, 2015, с. 127, 128).

³ Ю. Б. Полідович та Є. О. Величко зіставляють набір жертв у «центральных» сценах оббивок горитів – «кабана, бика та козулю», з набором тварин (кабаном, биком, бараном), яких приносили у жертву в Давній Греції під час клятви перед судом на Ареопазі, щоб відвести можливе звинувачення у брехні (Полідович, Величко, 2022, с. 82).

відповідають канонічному положенню ніг жертвовної тварини, що дозволяє трактувати зміст сцени як підкорення жертви нападнику. Отже, за змістом сцен, тореvтом відтворено чотири різні сюжети без будь-якої ієрархії. Справа наліво це смерть жертви–відсіч–шматування–підкорення жертви.

Замикає зліва «світ смерті» на фризах горитів сцена погоні собаки за зайцем. З одного боку, вона виглядає майже дослівною образотворчою реплікою подібних сцен на периферії нижнього фризу пекторалі, хоча і відтвореною у іншій техніці (рис. 3: 1, 2). Але композиційно, на периферії описаних вище сцен шматування та нападу, вона виглядає більш чужерідно, за відсутності поступового відходу смерті як це відтворено у композиції пекторалі. Хоча, як і на пекторалі, собака начебто жене зайця зі «світу смерті», на нагрудній прикрасі погоня рухається у бік мирних коників, а далі, на думку ряду дослідників, по колу переходить у «світ життя», що, начебто, дає підстави тлумачити її у життєстверджуючому сенсі, зокрема, через зв'язок з весільною символікою (Полидович, 2020, с. 137). Випадковість, неузгодженість цієї сцени з іншими сценами верхнього фризу оббивок горитів засвідчує вже той факт, що лише на одній оббивці – з Мелітопольського кургану, ця сцена відтворена у повній образотворчій версії (рис. 3: 5). На інших трьох оббивках можна побачити лише задню частину собаки, що не дає змоги зрозуміти зміст сюжету, а відтак, і смисл цієї сцени, але це зовсім не бентежило ані тореvта, ані користувачів горитів (рис. 3: 3, 4, 6). Якщо ж розглядати всі відтворені на оббивках сцени як композиційно та семантично узгоджені, то заєць, що втік з простору «світу смерті», потрапляє безпосередньо в лабеті пари рогатих левоголових грифонів, відтворених на оббивці дна горита. Окрім цих двох фантастичних персонажів, «світ смерті» доповнений ще однією сценою нападу двох грифонів на плямисту пантеру, що відтворена на нижньому боковому виступі оббивки. Розташування цієї сцени на рівні нижнього регістру тричленної структури оббивки горита, відведеного рослинним сюжетам, не узгоджується композиційно. Відсутнє і сюжетне узгодження цієї сцени з чотирма сценами шматування та нападу верхнього фризу оббивок. Адже в одному випадку котячі хижаки, зокрема – пантера, виступають як нападник, у іншому – як жертва. У греко-скіфському мистецтві відомі сюжети, де пантера постає як нападник, так і жертва (Полидович, 2017, с. 189), але саме на оббивках «чортотлицької» серії вона відтворена в обох іпостасях. Усі ці композиційні та сюжетні протиріччя красномовно свідчать про відсутність композиційної єдності репрезентованих сцен, а відтак – і смислової їх узгодженості. Це говорить на користь думки тих дослідників, які ґрунтуючись на технологічних спостереженнях, зокрема, різниці відтвореного рельєфу (Минасян, 1991, с. 379; Szymanska, 1984; Бидзиля, Полин, 2012, с. 458) або наявних на зображеннях стиках та накладання їх одне на одне (Treister, 1999, p. 71–75, fig. 3–4), доводили відсутність суцільної

матриці, а відтак – використання тореvтом кількох форм для відтворення рельєфних зображень на оббивках. Втім, на беззмiстовність загальної композиції оббивки, складеної з довільно підібраних сцен, звертали увагу ще перші її дослідники (Мальмберг, 1894, с. 177–178).

Таким чином, композиція оббивок горитів чортотлицької серії має вигляд не цілком узгодженої, попри начебто доволі зриму її тричленність, наповнену образами чи сюжетами, що знаходять певну відповідність у найбільш вишуканих зразках греко-скіфської тореvтики – пекторалі з Товстої Могили чи срібної амфори з Чортотлика. Це цілком відповідає враженню про характер композиції оббивок горитів, висловленому М. Ю. Трейстером, на думку якого сцени сутичок тварин слугують звичайним обрамленням центральної композиції (Трейстер, 2013, с. 460). Але водночас думка дослідника про належність пекторалі з Товстої Могили та оббивок «чортотлицької» серії до спільної продукції «майстра гривни зі скіфськими вершниками» (Е) та ювелірів «майстерні оббивок горитів і піхов мечів» (F), що тісно співпрацювали або навіть об'єдналися в одну майстерню в середині IV ст. до н. е. (Treister, 2005, р. 60, 62), потребує щонайменше верифікації. Адже важко уявити, що довершена композиція пекторалі та не дуже узгоджений підбір сюжетів оббивок горитів є продуктом натхнення одного й того ж майстра.

У вивченні таємниць пекторалі існує ще одна проблема, пов'язана зі спробами пояснити причини подібного розташування пекторалі та інших статусних предметів – у дромосі, поруч зі входом у поховальну камеру. Таке незвичайне розташування дослідники пояснюють різними причинами – наслідками ритуальних дій, що включали обряд жертвопринесення та були пов'язані з культом Ареса та Артеміди (Мачинский, 1978, с. 146–148); належністю до предметів культу, відокремлених від решти інвентарю (Мозолевський, 1979, с. 159; Тереножкин, Мозолевский, 1988, с. 171–175); невідповідністю соціального статусу небіжчика царському рівню інсигнії (Мошинский, 2002, с. 87); приналежністю до поминальної тризни, проведеної через рік після похорону (Михайлин, 2005); незацікавленістю грабіжників через відсутність у предметах магічних властивостей (Степанов, 2015, с. 47); неканонічністю (Бабенко, 2018, с. 200) або приналежністю до військових трофеїв (Гребенников, Смирнов, 2018, с. 121). Низка дослідників бачать у пекторалі дипломатичний подарунок (Савостина, 2019, с. 71; Гаврилюк, Тимченко, 2015, с. 119–123; Гаврилюк, 2017, с. 327–329), що також могло викликати її незвичайне розташування у могилі.

Цікаву інформацію щодо можливої невідповідності чи недоречності того чи іншого предмету з категорії престижних речей соціальному статусу небіжчика може дати аналіз поховального контексту золотих оббивок горитів «чортотлицької» серії, знайдені, як згадувалося вище, в чотирьох курганах – Чортотлику, Іллінецькому та Мелітопольському

курганах та кургані № 8 групи «П'ять братів» Єлізаветовського могильника. Соціальна характеристика основних небіжчиків цих курганів різна. Безперечно, царем Скіфії, єдиної чи якоїсь із її частин, був небіжчик із камери № 5 Центральної гробниці Чортотлика – одного з «великої четвірки» курганів IV ст. до н. е., насип якого мала висоту до 22 м або 19–22 м (Алексеев, Мурзин, Ролле, 1991, с. 26). Курган № 8 групи «П'ять братів» Єлізаветовського могильника та Іллінецький курган знаходилися, відповідно, на східній та західній периферії Європейської Скіфії і містили поховання регіональних вождів. При цьому у групі з 5 курганів Єлізаветовського могильника з високими насипами (7–12 м) курган № 8 не був найвищим (висота 9 м) (Шилов, 1961, с. 150, 151). Іллінецький курган мав близькі параметри (висота 8,5 м) і був безперечно регіональним «курганом-лідером» (Фармаковський, 1911, с. 52). Мелітопольський курган на цьому тлі вирізняють більш скромні параметри насипу – 6, а можливо, навіть, близько 4 м (Тереножкин, Мозолевський, 1988, с. 150-152). За цими параметрами Мелітопольський курган до другої, чи, навіть, до першої соціальної групи поховальних пам'яток, виділених Б. М. Мозолевським (Мозолевський, 1979, с. 152), поступаючись трьом попереднім курганам.

Поховальний контекст знахідок оббивок горитів практично у всіх випадках різний, ймовірно, він тим чи іншим чином узгоджений із соціальним статусом небіжчика. Поховання в Центральній гробниці № 5 Чортотлика виявилось пограбованим, отже невідомо, які саме особисті предмети озброєння знаходилися безпосередньо поряд з царем-небіжчиком. Золота оббивка горита, разом з іншою високопрестижною зброєю – 5-ма мечами з золотою обкладкою руків'я, серед яких – меч з «ахеменідським» руків'ям у коштовних піхвах, були виявлені в ніші К камери № 5 (Алексеев, Мурзин, Ролле, 1991, с. 61, 62). Ці речі часто цілком обґрунтовано характеризують як військові трофеї, дипломатичні дари чи поховальні підношення. Всі ці предмети озброєння були просторово відокремлені від небіжчика. У той же час малоймовірно, що всі 5 мечів були саме особистою зброєю небіжчика, а відтак подібну характеристику можна розповсюдити і на іншу зброю та спорядження, що зберігалася в ніші К, у тому числі і горит з золотою оббивкою. Отже, незважаючи на розкішний вигляд, до числа особистої зброї (або ж, щонайменше, основної/улюбленої) предмети з ніші К могли і не належати.

Поховальний контекст знахідки горита в Іллінецькому кургані не до кінця зрозумілий через пограбованість та уривчастий опис самого поховання. Не дивлячись на цілковите пограбування, оббивка горита не була поцуплена грабіжниками, хоча і доволі примітна за розмірами. Можливо, цьому завадила трагічна пригода під час пограбування – начебто, одного із грабіжників засипало землею в гробниці (Фармаковський, 1911, с. 52).

В кургані № 8 групи «П'ять братів» Єлізаветовського могильника горит з оббивкою та меч у піхвах «чортотлицького» типу лежали одне на одному ліворуч небіжчика (Шілов, 1961, с. 158–161, рис. 8). Безперечно, обидва предмети озброєння належали до категорії особистих.

Зовсім інший контекст знахідки горита із золотою оббивкою в Мелітопольському кургані, який з іншими коштовними речами було ретельно замасковано у тайнику, виритому у дні могили. Як було зазначено вище, Б. М. Мозолевський цілком слушно заперечує подібне розміщення горита намаганням приховати найцінніші речі від грабіжників, а пояснює належністю їх до предметів культу (Мозолевський, 1979, с. 159; Тереножкин, Мозолевський, 1988, с. 171–175). Але у той же час відокремлення горита від основного інвентарю може бути пов'язане і з неналежним статусом небіжчика, що за якихось причин не відповідав рівню коштовної інсигнії.

Таким чином, між пектораллю з Товстої Могили та «чортотлицькою» серією оббивок горитів можна простежити низку композиційних та сюжетних паралелей. Зокрема, композиція оббивок горитів має тричленну структуру, сюжети кожної з частин (антропоморфні та рослинні композиції, а також фризи зі сценами шматування та нападу) якої умовно відповідають композиції пекторалі. Найменшу відповідність мають фризи з антропоморфними персонажами. Однак і фризи з рослинним орнаментом та сценами «світу смерті» вирізняє відсутність властивої композиції пекторалі чіткої ієрархії, поділу на центр та периферію. В цілому, композиція оббивок горитів чортотлицької серії є не цілком узгодженою, що свідчить про використання при виготовленні окремих ділянок оббивок різних матриць.

Поховальний контекст знахідок горитів вирізняється розмаїттям і свідчить про можливе використання абсолютно однакових високостатусних предметів представниками різних соціальних прошарків.

Джерела і література

Алексеев А. Ю. Золото скифских царей из собрания Эрмитажа. – Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2012.

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

Бабенко Л. И. Пектораль или гривна? (о соответствии термина и морфологии украшения) // *Stratum plus*. – 2018. – № 3. – С. 187–204.

Бабенко Л. И. Витые и ложновитые шейные украшения из мастерских боспорских торевтов // *Археологія і давня історія України*. – 2019а. – Вип. 2. – С. 493–505.

- Бабенко Л. І.* Дві пекторалі – шедевр та його репліка // Донецький археологічний збірник. – 2019б. – № 22. – С. 102–142.
- Бабенко Л. І.* Амфора з Чортomla та пектораль з Товстої Могили: загальне та особливе (історіографічний огляд і нові спостереження) // Археологія і давня історія України. – 2021. – Вип. 4. – С. 121–133.
- Бидзиля В. И., Полин С. В.* Скифский царский курган Гайманова Могила. – Киев: Издательский дом «Скиф», 2012.
- Гаврилюк Н. А.* Пектораль из Толстой Могилы как источник для изучения социально-экономических вопросов истории Северного Причерноморья // Труды Государственного Эрмитажа. – 2017. – Вып. LXXXVIII: Перипл: от Борисфена до Боспора. Материалы юбилейных конференций. – С. 323–338.
- Гаврилюк Н. А., Тимченко Н. П.* Пектораль из Толстой Могилы как объект и средство невербальной коммуникации // Труды Государственного Эрмитажа. – 2015. – Вып. LXXVII. – С. 97–126.
- Гребенников Ю., Смирнов Л.* История населения Степного Побужья в VI–V ст. до н. э. // Forum Olbicum II. Пам'яті В. В. Крапівіної (до 150-річчя дослідження Ольвії). Матеріали міжнародної археологічної конференції. – Миколаїв: Лукомор'є, 2018. – С. 120–121.
- Древности Геродотовой Скифии.* Сборник описаний археологических раскопок и находок в Черноморских степях. – Санкт-Петербург, 1872.
- Мальмберг В. К.* Памятники греческого и греко-варварского искусства, найденные в кургане Карагодеуашх // Материалы по археологии России. – 1894. – № 13. – С. 121–191.
- Маразов И.* Златното руно в тракийската иконография // In memoriam Ivani Venedikov. По случай 100-годишнината от рождението му. – София: Национален археологически институт с музей при БАН, 2020. – С. 53–78.
- Мачинский Д. А.* Пектораль из Толстой Могилы и великие женские божества Скифии // Культура Востока: Древность и раннее средневековье. – Ленинград: Аврора, 1978. – С. 131–150.
- Минасян Р. С.* Техника изготовления золотых и серебряных вещей из Чертомлыкского кургана // Алексеев А. Ю., Мурзин В. Ю., Ролле Р. Чертомлык. Скифский царский курган IV в. до н.э. – Киев: Наукова думка, 1991. – С. 378–389.
- Михайлин В. Ю.* Тропа звериных слов: Пространственно-ориентированные культурные коды в индоевропейской традиции. – Москва: Новое литературное обозрение, 2005.
- Мозолевський Б. М.* Товста Могила. – Київ: Наукова думка, 1979.
- Мошинский А. П.* Пектораль из Толстой Могилы как символ царской власти // Донская археология. – 2002. – № 1–2. – С. 84–88.

- Полідович Ю. Б.* Меч из кургана Толстая Могила // Археологія і давня історія України. – 2015. – Вип. 2. – С. 124–139.
- Полідович Ю. Б.* Лев и пантера (ажурные пластинки из Мелитопольского кургана) // Археологія і давня історія України. – 2017. – Вип. 2. – С. 185–192.
- Полідович Ю. Б.* Иранская мифологема царской власти и пектораль из Толстой Могины // Археологія і давня історія України. – 2020. – Вип. 3. – С. 135–149.
- Полідович Ю. Б.* (ред.). Симфонія пекторалі. – Київ: Мистецтво, 2021.
- Полідович Ю. Б.* Троянський кінь грецьких майстрів // Археологія і давня історія України. – 2022. – Вип. 1. – С. 75–92.
- Полідович Ю. Б., Величко Є. О.* Крилатий кабан: образ на перетині скіфської, іранської та давньогрецької міфологій // Сходознавство. – 2022. – № 89. – С. 73–106.
- Раевский Д. С.* Об интерпретации памятников скифского искусства // Народы Азии и Африки. – 1979. – № 1. – С. 70–82.
- Раевский Д. С.* Модель мира скифской культуры. Проблемы мировоззрения ираноязычных народов евразийских степей I тысячелетия до н.э. – Москва: Наука, 1985.
- Савостина Е. А.* Несколько заметок о пекторали из кургана Толстая Могила: вопросы атрибуции и культурной принадлежности // Боспорские исследования. – 2019. – Вып. XXXIX. – С. 58–88.
- Степанов М. В.* Скифский хтонический миф и его отражение в погребальном обряде. – Киев: Издатель Олег Филюк, 2015.
- Тереножкин А. И., Мозолевский Б. Н.* Мелитопольский курган. – Киев: Наукова думка, 1988.
- Трейстер М. Ю.* Изделия из бронзы, кости и украшения // Трехбратные курганы. Курганный группа второй половины IV – III вв. до н. э. в Восточном Крыму. – Симферополь; Бонн: Универсум, 2008. – С. 105–122.
- Трейстер М. Ю.* Образ Пана на обложке перекрестья меча из Толстой Могины (о некоторых аспектах «греко-скифского» стиля в торевтике IV в. до н. э.) // Боспорский феномен. Греки и варвары на Евразийском перекрестке. – Санкт-Петербург: Нестор-История, 2013. – С. 454–461.
- Фармаковский Б. В.* Золотые обивки налучий из Ильинецкого и Чертомлыкского курганов // Сборник археологических статей, поднесенный графу А. А. Бобринскому. – Санкт-Петербург: Типография В. Ф. Киршбаума, 1911. – С. 45–118.
- Черненко Е. В.* Скифские лучники. – Киев: Наукова думка, 1981.
- Шилов В. П.* Раскопки Елизаветовского могильника в 1959 г. // Советская археология. – 1961. – № 1. – С. 150–168.

- Piotrovsky B., Galanina L., Grach N.* Scythian Art. The legacy of the Scythian world: mid-7th to 3rd century B.C. – Leningrad: Aurora, 1986.
- Schiltz V.* (ed.). L'or des Amazones: peuples nomades entre Asie et Europe VI^e siècle av. J.-C. – IV^e siècle apr. J.-C. Musée Cernuschi, musée des arts de l'Asie de la Ville de Paris, 16 mars-15 juillet 2001. – Paris: Paris Musées, 2001.
- Szymanska Z. H.* Greek or Thracians? Some problems of identifying sources of metalwork // Dritter internationaler Thrakologischer Kongress zu Ehren W. Tomaschek. – Sofia: Swjat, 1984. – Bd. 1. – S. 106–110.
- Treister M.* The Workshop of the Gorytos and Scabbard Overlays // *Scythian Gold. Treasures from Ancient Ukraine.* – New York: Harry N. Abrams, 1999. – P. 71–81.
- Treister M.* Masters and Workshops of the Jewellery and Toreutics from Fourth-Century Scythian Burial-Mounds // *Scythians and Greeks. Cultural Interactions in Scythia, Athens and the Early Roman Empire (sixth century BC – first century AD).* – Exeter: University of Exeter Press, 2005. – P. 56–63, 190–194.
- Treister M.* Some Reflections concerning the Phiale with the Images of Heracles and Auge from the Rogozen Treasure // *Материалы по археологии и истории античного и средневекового Причерноморья.* – 2022. – № S1. – P. 9–37.

ДЕКОРАТИВНІ ЕЛЕМЕНТИ ЖІНОЧОГО ВБРАННЯ З КУРГАНУ ПОБЛИЗУ с. ВОЛОДИМИРІВКА (ПІВНІЧНЕ ПРИАЗОВ'Я)

Стаття присвячена аналізу прикрас, знайдених у похованні жінки в одному з курганів Утлюкського межиріччя. Розглянуто художні особливості аплікацій, за якими реконструйовано головний убір модій. Його форма відповідає призначенню: демонстрація зображень козенят – символів життєдайних божеств. Зміст цих знаків підкреслюють антропоморфні образи на деталях нашийних прикрас. Не дивлячись на те, що поховання зазнало деякого руйнування (пограбування?), знахідки дозволяють відмітити наявність рис шлюбного обряду, а декоративні вироби – зв'язки з іншими пам'ятками на землях Скіфії.

Ключові слова: зооморфні образи, зображення козенят, намисто – ланцюжки з окремих елементів, трубчасті пронизки.

Археологічні пам'ятки на території поширення скіфської культури представляють її етнолокальні особливості. Мабуть, найбільше матеріалів різних категорій походить з Північного Приазов'я. В його регіонах початок досліджень курганних могильників археологи розпочали наприкінці XIX ст. Як зазначила А. Деміна, велику роль у вивченні могил на цих землях зіграли Н. Веселовський, В. Городцов, Є. Трифільєв (Деміна, 2023, с. 276). Праці вчених викликали інтерес до земель Приазов'я і тому впродовж майже століття тут провадили масштабні археологічні розкопки. В 70–80 роках XX ст. це здійснювали новобудівні експедиції в рамках програми міністерства меліорації спорудження іригаційних систем. Завдяки роботі експедицій досліджено багато курганів, а крім того, торгівельні шляхи, розташування античної гавані тощо (Деміна, 2023, с. 283).

В 1979–1981 р. новобудівна археологічна експедиція Інституту археології АН УРСР дослідила низку курганів на землях Утлюкського межиріччя (Полин, Кубышев, 1997, с. 3–87). Кургани були споруджені в часи від енеоліту до пізнього середньовіччя, 52 поховання здійснили в курганах скіфського часу.

Особливу увагу привертають поховання в курганах поблизу с. Вовчанське (№ 8) та с. Володимирівка (№ 1) (Мелітопольський р-н, Запорізька обл.). Це пов'язано з тим, що в похованнях жінок в обох курганах зафіксовані золоті оздоби костюмів.

Особливо багатий ансамбль декоративних виробів вирізняє жінку з кургану № 8 поблизу с. Вовчанське. Курган не надто високий – 2,4 м, але обидва небіжчики – чоловік (поховання № 1) і жінка (поховання № 2) – були поховані за обрядом, який характеризує високий статус небіжчиків у своїй соціальній групі.

Археологічні матеріали свідчать про різноманітні металеві прикраси з категорії незнімних, тобто аплікацій, які використовували для оздоблення головних наборів, одягу

взуття. Аналіз цих декоративних елементів приводить до висновку про їх особливості в залежності від того, які речі з костюмного комплексу прикрашають аплікації.

Поховання чоловіка виявилось пограбованим, хоча деякі артефакти залишились у могилі (Полин, Кубышев, 1997, с. 7–8).

Небіжчицю спорядили до поховання в пишному вбранні, хоч і поклали до могильної ями у скорченому стані на правому боці. Про деякі прикраси, знайдені в похованні, дослідники вже писали. Йдеться про золоті сережки типу кораблик з підвісками у вигляді водоплавних птахів (Клочко, 2010, с. 66). Крім того, на увагу заслуговують золоті аплікації із зображенням сфінкса з розгорнутим тулубом або так званого двохтілого сфінкса (Клочко, 2018, с. 123, рис. 5).

Але повний аналіз оздоб убрання скіф'янки, поховання якої дослідили в кургані № 8 поблизу с. Вовчанське, ще попереду.

Привертають увагу речі й з поховання жінки в кургані 1 поблизу с. Володимирівка. Його висота 1,3 м, діаметр – 45 м (Полин, Кубышев, 1997, с. 23–26). Основне поховання № 1, мабуть, чоловіка, пограбовано за давнини. Інше поховання (№ 2) – впускне, також пограбоване, але в камері знайдено прикраси, які належали жінці. Рештки кістяка дозволили припустити, що небіжчицю поклали на спині, головою на схід. Біля кісток скелета лежали різноманітні прикраси та предмети зі складу супровідного інвентаря: ліпна посудинка, дзеркало, прясельце, кістки кози чи вівці з ножом, уламок вістря стріли, працевий камінь тощо (Полин, Кубышев, 1997, с. 25).

Навколо решток кістяка, зокрема, грудної клітини, збереглися декоративні елементи, які дозволяють реконструювати деякі предмети зі складу вбрання. Насамперед, привертають увагу золоті пластинки, вирізані за контуром профільного зображення козенят (рис. 1: 1). На невеличких аплікаціях (20 × 30 мм) подано образи тварин, які йдуть вправо і вліво. Тваринки без різжок, на спинці – невеличкі хвилясті завитки, короткі хвостики, а в постатях відчувається деяка дитяча незграбність, що вправно передав давній майстер (Полин, Кубышев, 1997, с. 24–26, рис. 19: 14–15). Пластинки, мабуть, були прикрасами на головному уборі. Підказкою є рельєфні зображення на золотих стрічках, знайдених серед оздоб головного убору типу полос у південно-східній камері в кургані Чортотлик (Дніпропетровська обл.). Йдеться про видовжені прямокутні пластини, облямовані зверху і знизу смужками з дрібних опуклин. Між рядів – рельєфні зображення козлів: вони представлені парами – йдуть один до одного, трохи нахиливши голову. Відмітимо схематизм у відтворенні образів: підтягнуті животи, вибагливо вигнуті хвости – в такій же манері зображали хижаків з породи котячих на витворах торевтики. Голова у козлів з великими вухами, роги показані у вигляді дуги від лоба до вуха, під нижньою щелепою звисає борода.

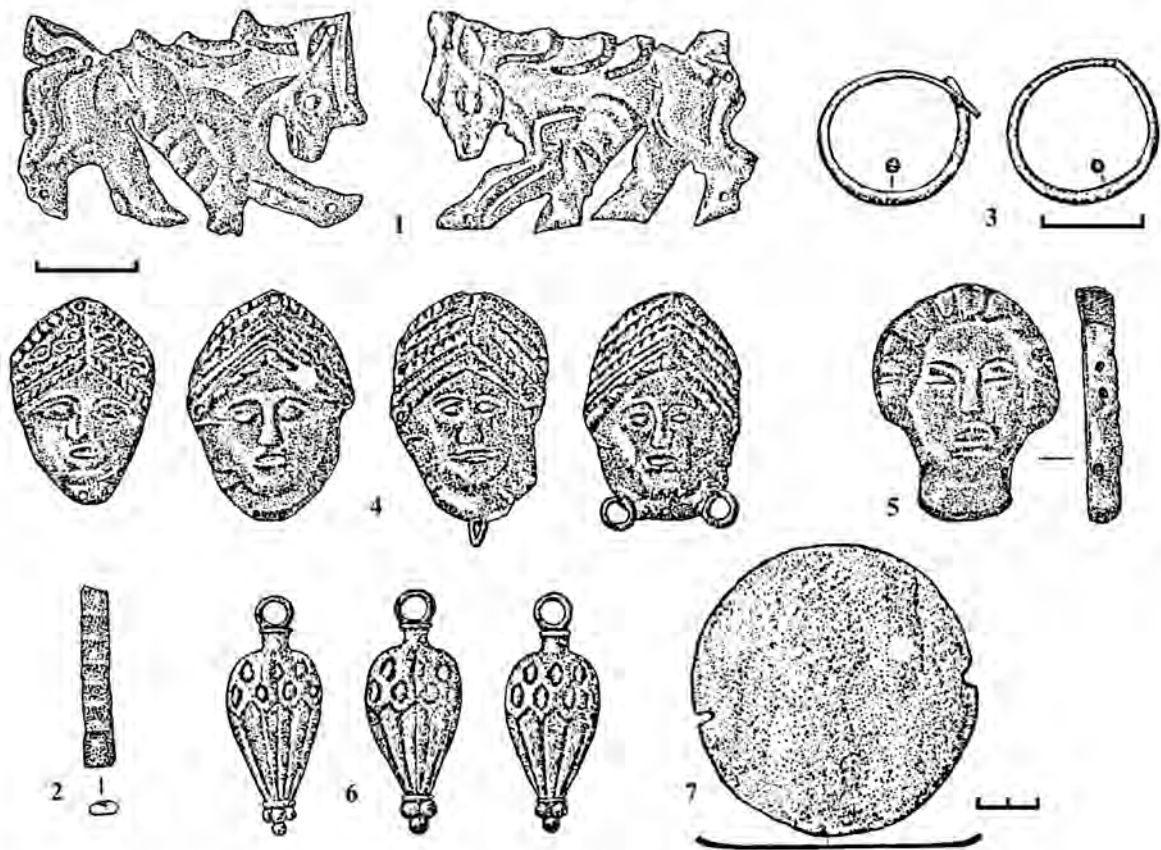


Рис. 1.

Знахідки у похованні 2 кургану 1 поблизу с. Володимирівка:

1 – золоті пластинки із зображенням козенят; 2 – золоті пронизки з рубчастою поверхнею.

Знахідки у похованні 2 кургану 1 поблизу с. Володимирівка: 1 – золоті пластинки із зображенням козенят; 2 – золоті пронизки з рубчастою поверхнею; 3 – срібні сережки; 4 – пластинки із зображенням жіночої голови в стленгіді; 5 – коробчата ланка ланцюжка із зображенням голови чоловіка; 6 – амфороподібні підвіски; 7 – дзеркало. Масштаб довільний.; 3 – срібні сережки; 4 – пластинки із зображенням жіночої голови в стленгіді; 5 – коробчата ланка ланцюжка із зображенням голови чоловіка; 6 – амфороподібні підвіски; 7 – дзеркало. Масштаб довільний

Цей останній штрих підкреслює, що тварини – дорослі (Алексеев, Мурзин, Ролле, 1991, кат. 136; с. 208, 210–211, 213).

У переліку праць, присвячених вивченню скіфського вбрання, найбільше таких, що стосуються головних уборів різного виду: налобних стрічок, шапок, покривал. Це пов'язано зі знаковими функціями, закодованими у формі та декорі уборів. Серед археологічних знахідок, які є джерелом для реконструкції різних предметів убрання, за кількістю переважають фрагменти головних уборів та їхній декор. Йдеться, насамперед, про металеві аплікації. Деякі з них: довгі прямокутні або дугоподібні пластини, обідки з підвісками – були призначені для уборів типу полос, модій, калаф (Клочко, 2013, с. 20–25). Пластинки різної форми і розмірів використовували для декору налобних стрічок, покривал, а також шапочок, але здебільшого конусоподібної форми, хоча є варіанти реконструкцій циліндричних уборів, оформлених окремими пластинками, але, як правило, прямокутними (Клочко, Васіна, 2011а, с. 102).

Спостереження показали, що з них створювали орнаментальні смуги, які розміщували паралельно одна одній, і вони підкреслювали форму убору.

Стосовно, зображень на аплікаціях: довгі та дугоподібні вкриті візерунками з різною схемою розміщення образів. Рослинний орнамент – у вигляді синусоїди показано листя аканта, гілки стебла інших рослин. Інший варіант – в одному ряду чергуються квіти і лотосові пальмети.

Орнаментальним мотивом є міфічні образи: грифон і сфінкс в геральдичній позиції, зображення хижака з родини котячих.

Зооморфні мотиви, не з'єднані з іншими образами в орнаменті як декор головних уборів не надто поширені на землях Скіфії. Зображення тварин поєднували з іншими. Згадаймо конусоподібні убори з архаїчного вбрання – знахідки на території Канівщини Черкаської обл.: на небіжчицях конічні шапки – кулохи, форму яких підкреслюють пластинки: із зображенням гірського козла (курган № 35 поблизу с. Бобриця), та оленя (курган № 100 поблизу с. Синявка). Знизу убори прикрашені орнаментом із пластинок у формі трикутників зі складених пірамідкою кружалець (Клочко, 2008, с. 33–34).

Ця традиція – створення декоративних композицій на фронтальних частинах уборів з кількох мотивів – була властива населенню Скіфії і в подальшому, а особливо стала характерною в IV ст. до н. е.

Поєднання зооморфного образу з геометричними візерунками спостерігаємо в оформленні конічного убору з Бердянського кургану: зображення лева і трикутників з мініатюрними півсферами, відтиснутими на поверхні (Клочко, 2020, с. 134, рис. 3).

В оформленні головних уборів аплікації, які представляють один образ, використовували зрідка. До таких належить убір, прикрашений пластинками із зображенням грифона, реконструйований за матеріалами з кургану Переп'ятиха (Скорий, 1990, с. 38–43). Йдеться про відтворення убору часів скіфської архаїки циліндричної форми – полоса чи модія (Клочко, 2008, с. 36).

Отже, розглянемо аплікації із зображенням козенят. Мініатюрні вироби: 28 цілих пластин та 2 фрагменти – привертають увагу виразністю, художньою досконалістю, хоча є багаторазовим повторенням матриці (рис. 1: 1) Поховання жінки, яка була власницею прикрас, здійснили у першій половині IV ст. до н. е., хоча пластинки, можливо, виготовили раніше. Адже, як показали спостереження, у IV ст. до н. е. будь-які образи оточували обмежувальною рамкою, крім того, зображення вирізняла умовність, стилізація.

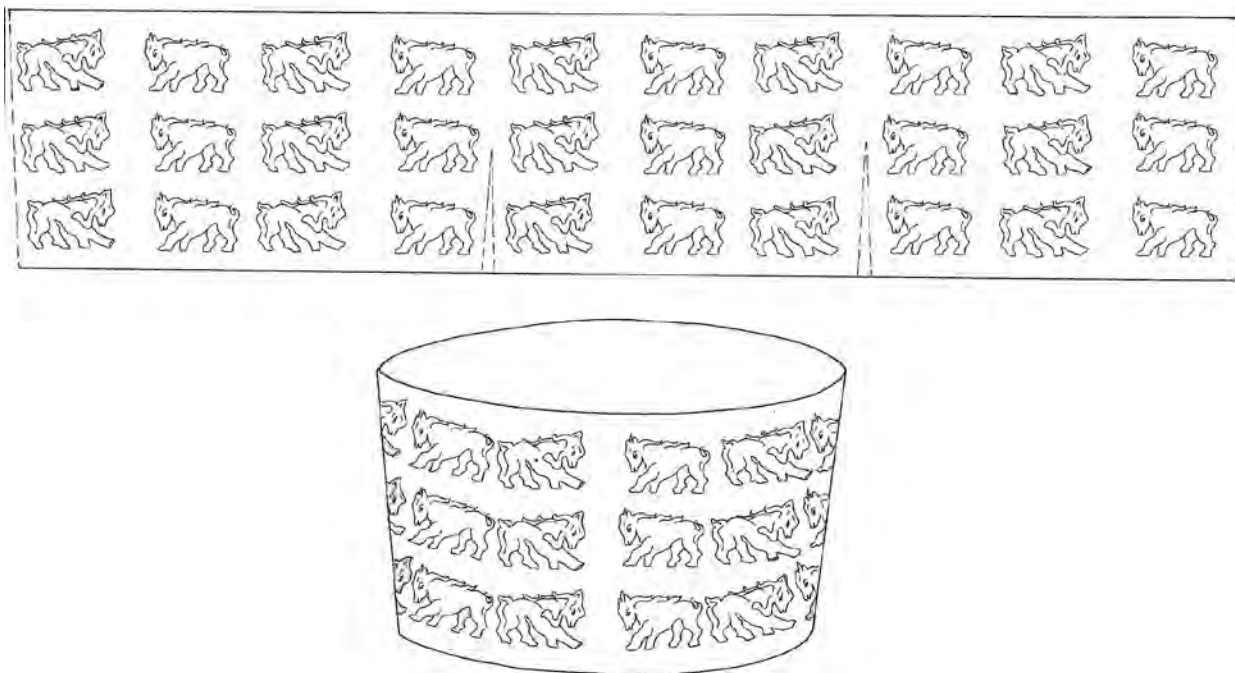


Рис. 2.

Розміщення золотих аплікацій на головному уборі:
 1 – розгортка зі схемою розміщення золотих аплікацій
 2 – реконструкція головного убору модія з прикрасами на фронтальній частині

Фігурки козенят складають пари – стоять один проти одного (геральдична композиція), тобто, зв'язані між собою (за змістом та композиційно) і відбивають форму головного убору, на якому були прикріплені. Пластинки, про які йдеться, умовно можна вписати в прямокутник. Це підказує, що вони прикрашали циліндричну поверхню. Методом макетування побудуємо на площині – заготовці для головного убору – стрічкові орнаменти з пластинок із зображенням козликів, розмістивши їх один проти одного (рис. 2). Як було зазначено вище, убори прикрашали тільки спереду, на фронтальній частині, призначеній для демонстрації візерунків – естетичних знаків, які розкривали семантику убору. Підрахунки показали, що пластинки можна розмістити трьома рядами. Таким чином, висота убору становить близько 10–12 см. Декоративний рапорт дозволяє припустити, що золотом була вкрита фронтальна частина убору розміром: 30×10 см (рис. 2), а діаметр шапочки – приблизно 56 см (середня окружність голови дорослої людини). Ця шапочка за формою нагадує убори, реконструйовані за матеріалами з поховань жінок в курганах Приазов'я (Мелітопольський курган), Побужжя (с. Кам'янка, курган № 22), Лівобережної Херсонщини (с. Вільна Україна, курган № 22, поховання № 1). Отже, убори такої форми, тобто, циліндричної, були поширені в костюмах скіф'янок, які належали до різних етнолокальних груп і соціальних верств. Назва шапки – полос або модій. Більше підстав для останнього визначення, тобто, модій. Його декор відбиває загальні уявлення про символіку культу

плодючості. Згадаємо про деякі сюжети в грецьких міфах про Діоніса. В його «життєписі» є епізод, коли Гермес на прохання Зевса перетворив бога на козеня, рятуючи від Гери (Універсальний словник енциклопедія, 2006). Можливо, зміст цього пасажу: перемога юною істотою смерті, якщо є на то воля богів. Невідомо, чи був цей міф відомий у середовищі скіфів. Але у багатьох народів коза чи цап були втіленням уявлення про життєдайні сили. Тому тварин приносили в жертву у ритуалах, присвячених культу плодючості (Бессонова, 1983, с. 72).

Вивчення вбрання дозволяє зробити висновки, що скіф'янки у святкових костюмах, як правило, поєднували три види уборів: налобні стрічки, шапки і покривала (Клочко, Васіна, 2011а, с. 101–102). Оскільки нема прикрас, які можна зв'язати з налобною стрічкою: насамперед, специфічних накладок – метопід, а також – інших декоративних засобів (металевих аплікацій, намиста), то, мабуть, цього виду убору жінка не мала.

Що стосується покривала, то оскільки модій оздобили тільки спереду, а з боків та на потилиці пластинок не було, то можна припустити, що покривало якраз і закривало не декоровані ділянки. Цей головний убір – покривало – прикрашали по боках аплікаціями різної форми. Здебільшого нашивки на покривалі семантично пов'язані з декором основного убору. Але були й інші варіанти оформлення покривал. Наприклад, полос з наративною композицією на фронтальній частині, реконструйований за знахідками в кургані Казенна Могила (Запорізька обл.), доповнювало покривало, краї якого прикрашали маленькі напівсферичні пластинки (діаметр – 2 мм) з петелькою на звороті (Клочко, 2012, с.82).

Покривало, яке входило до костюмного комплексу скіф'янки, поховання якої дослідили в Мелітопольському кургані прикрасили круглими пластинками із зображенням голови Афіни і голови лева, а по краю – трубочками з рифленою поверхнею (Клочко, 2017, с. 159, рис. 5).

Серед прикрас у похованні жінки в кургані поблизу с. Володимирівка зафіксовані трубчасті пронизки завдовжки 15 мм, діаметром 3 мм (рис. 1: 2). Зафіксовано 42 одиниці (+ 1 фрагмент). Вони зроблені з прямокутних пластин з рифленою поверхнею. Щоб прикрасити досить велике полотнище, трубочок, які збереглись у похованні, недостатньо: смуга складе приблизно 70 см. Але, мабуть, коли небіжчицю убрали у святковий костюм, то пронизки були прикріплені з обох боків на покривалі. Воно надавало закінчений вигляд ансамблю.

Прикраси у вигляді трубочок, так звані пронизки, почали використовувати ще за доби бронзи. Але в той час їх виготовляли з тоненької золотої смужки або дротинки. Про це свідчать знахідки серед оздоб убрання небіжчиків у Гордіївському могильнику поблизу с. Гордіївка Вінницької обл. (Березанська, Клочко, 2011, с. 59, рис. 2). Пронизки були

елементами низок намиста, крім того, їх прикріплювали до налобних стрічок як облямування зверху і знизу (Клочко, Васіна, 2011б, с. 247, фото 1–2). Такі спіралі знайдені в пам'ятках XIII–XII ст. до н. е. Золоті спіральні намистини, згорнуті з вузької стрічки, були серед прикрас в могилах кіммерійців (с. Суворове, Одеська обл.: Тереножкин, 1976, с. 34).

В середовищі племен чорноліської культури (VIII ст. до н. е.) для оформлення вбрання використовували маленькі порожнисті циліндрики чи трубочки, які робили з бронзових пластин, (мабуть, вони блищали наче золоті). Завдяки лаконічності прикрас на одязі створювали чіткий графічний малюнок (Клочко, Васіна, 2001, с. 30, табл. I: 8).

Пронизки із золотої смужки у вигляді багатовиткових спіралей виготовляли і за скіфських часів. Наприклад, мініатюрні спіральки знайшли у похованні жінки в кургані № 13 (поховання № 2) поблизу с. Мар'ївка Дніпропетровської обл. Мабуть їх використовували як намисто. Прикраси були зроблені в V ст. до н. е. (Клочко, 1998, с. 31–32). Пізніше, в IV ст. до н. е. пронизки робили із заготовок – золотих пластинок з рифленою поверхнею. Технологічно їх виготовлення простіше, ніж спіральних прикрас, крім того, майстри економили золото, зберігаючи декоративні ефекти виробів (наприклад, мерехтіння світла на рельєфній поверхні).

Слід зазначити, що пронизки з рифленою поверхнею використовували як деталі так званої сітчастої нагрудної прикраси. А. П. Манцевич, вивчаючи знахідки в кургані Солоха, зробила реконструкцію сітчастого убору, поєднавши елементи пронизки і підвіски (Манцевич, 1987, с. 62–63). Нагрудна сітка реконструйована за матеріалами в курганах V–IV ст. до н. е.: Деєв, Мордвинівський, Мاستюгінський, Бердянський, Олександропільський (Алексеев, Мурзин, Ролле, 1991, с. 112). У каталозі знахідок у кургані Чортомлик представлена інформація про чотири сітчастих «нагрудника» з однорідним складом (трубочки, намистинки, підвіски) (Алексеев, Мурзин, Ролле, 1991, кат. 114, 115, 124, 137).

Костюмний набір декоративних елементів включав срібні дротяні сережки у вигляді кільці (діаметр сережки – 13 мм, діаметр дротинки – 1 мм: рис. 1: 3). Простота форми окреслює певне середовище, в якому такі прикраси були характерні: залізні та бронзові були у вбранні нижнього суспільного шару, а срібні та золоті носили представниці суспільних груп більш високого становища.

Привертають увагу ще деякі прикраси. Золоті пластинки вирізані за контуром зображення жіночої голівки, на якій надіта діадема – стленгіда (Полин, Кубышев, 1997, с. 25). Знайдено 57 одиниць, розміри: 18–19 × 12–14 мм. Зображення розрізняються деталями у передачі обличчя – деякі пластинки, мабуть, зроблені стертим штампом, тому риси невиразні. По-різному оформлені стленгіди: на деяких тоненькі рельєфні лінії, нанесені паралельно одна одній, а 38 пластинок вирізняють оздоби з S-подібних горизонтальних

візерунків між прямими чіткими лініями (рис. 1: 4). Пластинки мають отвори для нашивання (по 3–6 на кожній), а крім того, по одній чи дві петлі, припаяні знизу. До них, мабуть, прикріпляли підвіски, які зафіксували серед пластинок: 19 порожнистих амфороподібних підвісок: верхня розширена частина відділена від звуженої хвилястою лінією, від неї до низу – канелюри (рис. 1: 6). Розмір підвіски 22×8 мм. Завершення прикрас – мініатюрні кульки знизу: по 4 на кожній, а на одній підвісці – одна кулька (розмір підвіски 24×9 мм). (Полин, Кубышев, 1997, с.2 5).

Схожі деталі ланцюжка, на яких зображено жіночу голівку у стленгіді, знайдені у похованні, яке дослідили в кургані № 4 поблизу с. Новосілка Черкаської обл. (Клочко, 2019, с. 78, рис. 3). Але на відміну від володимирівських пластинок прикраса, про яку йдеться (тобто, з Новосілки) створена з 13 фігурних намистин – горельєфного зображення жіночої голівки у вишуканій стленгіді. Намистини доповнені підвісками у вигляді бутону: на 9 намистинах прикріплено по одному бутону, а на 4-х виробих по два (висота з підвіскою – 48 мм). Образ жінки змальовано за канонами еллінського мистецтва: показано гарний овал обличчя з правильними рисами. Приваблює гармонійне поєднання головного убору і зачіски. Тип діадеми, який називають стленгідію, якщо судити за відображенням на пам'ятках образотворчого мистецтва, не набув поширення у Північному Причорномор'ї. Але, якщо давній художник зображував стленгіді, то виділяв її декором. У даному випадку діадема облямована зверху і знизу тоненькими пружками, паралельними основі, між якими – гладенька смужка, прикрашена хрестоподібними візерунками.

У похованні № 2 в кургані № 1 поблизу с. Володимирівка знайдено 19 коробчастих ланок – елементів так званого ланцюжка з антропоморфними образами. Кожна ланка складається з двох пластинок – верхня із зображенням чоловічої голови з коротким волоссям, яке зобразили рубчиками (рис. 1: 5). Зі звороту – пластинка пласка. Між двома пластинками – напаяна тоненька смужка. На цих бокових гранях зроблено отвори, крізь які, мабуть, ланки з'єднували і утворювали ланцюжок (Полин, Кубышев, 1997, с. 9, рис. 19: 13).

Можна припустити, що в убранні скіф'янки, похованої поблизу Володимирівки, було два ланцюжки. Один: на передній пластинці ланки – жіночий образ, кожен виріб доповнено підвісками. Другий: фігурні елементи, контури яких повторюють обриси людської голови. Ланки без підвісок.

Аналогічні елементи нашійної прикраси були у костюмному комплексі в похованні № 2 в кургані № 8 поблизу с. Вовчанське. Невеличкі коробчасті ланки вирізані за контуром зображення голови людини (15 одиниць, розміри: 16×14 мм). На передній пластинці показано обличчя з невиразними рисами, облямоване (від скроні до скроні) вузьким рельєфним пружком, який імітує волосся, розділене пасмами. Шия персонажа коротка, ледь

намічена. Можливо, давній художник передав образ чоловіка. Деякі ланки оформлені двома підвісочками у формі бутона, а на деяких прикріплена одна (Полин, Кубышев, 1997, с. 9, рис. 9: 5, 8).

У V ст. до н. е. перелік мотивів та орнаментальних схем у прикладному мистецтві на території Північного Причорномор'я значно збільшився у порівнянні з архаїчним періодом. Важливе місце посіли антропоморфні образи. Спочатку було звернення до міксантропічних



Рис. 3.

Реконструкція вбрання із золотими оздобами

мотивів (сфінкси, горгони, силени, тощо), а також залучення до оформлення різних речей «масок» – зображень людської голови зі схематично наміченим обличчям. Умовні «маски», напевне, належали до універсальних знаків, за допомогою яких створювали символічні композиції в залежності від семіотичного статусу декорованих речей (Бессонова, 1983, с. 108). Прикраси вбрання – аплікації, ланцюжки із золотих ланок – поєднують зооморфні та антропоморфні образи. Всі вони змістовно пов'язані, оскільки є символами життєдайних сил, відображають уявлення скіфів про культу божеств плідності, наділені властивостями захисної магії.

Можливо, це відбиває характерні риси шлюбного вбрання. До ансамблю слід включити і кільцеподібні сережки. Такі моделі, мабуть, мають давнє походження, і їх наділяли особливими функціями, насамперед, захисту від злих сил.

Не дивлячись на те, що у похованні, мабуть, деякі речі не зберегли цілісного вигляду у вбранні, в якому їх поклали до могили, але за тими декоративними елементами, що були зафіксовані, можна зробити реконструкцію деяких деталей костюма: головних уборів – модія і покривала, а також нагрудних прикрас – ланцюжків з окремих елементів (рис. 3). Як бачимо, серед знімних прикрас нема наручних – браслетів та перснів. Можливо, це пов'язано

з якимиись сімейними чи родовими традиціями, тому що прикрас цих категорій не було в жодному костюмному комплексі, який дослідили археологи у могильнику.

Як було зазначено на початку статті, обидва поховання у кургані пограбовані. Але, якщо могила, якій поклали чоловіка (поховання № 1) була пограбована майже повністю, в похованні жінки лишились не тільки золоті прикраси (хоча частина з них зафіксована у вхідній ямі, через яку пограбували небіжчицю), але й такі речі, як дзеркало, бронзове прясельце у формі моделі колеса, гранітний камінь (пращевий?), керамічний посуд: великий товстостінний та мініатюрний (Полин, Кубышев, 1997, с. 25–26). Предмети створюють коло сакрального оточення жінки. Якись речі використовували в ритуалах біля могили чи в самій могилі при здійсненні поховання. А деякі предмети були призначені для містичного шлюбу у потойбіччі.

Джерела і література

- Алексеев А. Ю., Мурзин В. Ю., Ролле Р.* Чертомлык (Скифский царский курган IV в. до н. э.). – Киев, 1991.
- Бессонова С. С.* Религиозные представления скифов. – Киев, 1983.
- Березанська С. С., Клочко В. І.* Гордіївський могильник. – Вінниця, 2011.
- Деміна А. Д.* Історія дослідження скіфських пам'яток у Північному Приазов'ї // Археологія і давня історія України. – 2023 – Вип. 2 (47). – С. 276–286.
- Клочко Л. С.* Прикраси з кургану біля с. Марівка // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки», 17–18 грудня 1996 р. – Київ, 1998. – С. 31–34.
- Клочко Л. С.* Жіночі головні убори племен Скіфії за часів архайки // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки», 12–14 листопада 2007 р. – Київ, 2008. – С. 31–34.
- Клочко Л. С.* Образ водоплавного птаха на декоративних елементах скіфського костюма // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки», 9–11 листопада 2009 р. – Київ, 2010. – С. 55–73.
- Клочко Л. С.* Кореляція сюжетів у декорі вбрання скіф'янок // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки», 14–16 листопада 2011 р. – Київ, 2012. – С. 69–87.
- Клочко Л. С.* Типы декоративных элементов в оформлении головных уборов скифянок // Tiragetia. – 2013. – VII. – S. 19–29.
- Клочко Л. С.* Образ сфинкса в декорі скіфського вбрання // Археологія і давня історія України. – 2018. – Вип. 2 (27). – С. 119–130.

Клочко Л. Наративні композиції на головних уборах скіф'янок // Ранній залізний вік Східної Європи. – Харків, 2020. – С. 129–141.

Клочко Л. С., Васіна З. О. Жіноче вбрання населення чорноліської культури // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки», грудень 2000 р. – Київ, 2001. – С. 26–41.

Клочко Л. С., Васіна З. О. Реконструкція головних уборів за декоративними елементами із поховань скіф'янок. Версії загальної класифікації // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки», 15-17 листопада 2010 р. – Київ, 2011а. – С. 97–113.

Клочко Л. С., Васіна З. О. Реконструкція жіночого вбрання за знахідками в похованнях Гордіївського могильника // Березанська С.С., Клочко В. І. Гордіївський могильник. – Вінниця, 2011б. – С. 237–250.

Клочко Л. С., Васіна З. О. Убрання скіф'янок за матеріалами з Мелітопольського кургану // Археологія і давня історія України. – 2017. – Вип. 2 (23). – С. 152–165.

Манцевич А. П. Курган Солоха. Публикация одной коллекции. – Ленинград: Искусство, 1987.

Полин С. В., Кубышев А. И. Скифские курганы Утлюкского междуречья (в Северо-Западном Приазовье). – Киев, 1977.

Скорий С. А. Курган Переп'ятиха. (До етнокультурної історії Дніпровського Лісостепоного Правобережжя). – Київ, 1990.

Тереножкин А. И. Киммерийцы. – Киев, 1976.

Універсальний словник-енциклопедія (УСЕ) / ред. М. В. Попович. – 2006 – [Електронний ресурс]. Код доступу: <http://slovopedia.org.ua/29/53392-0.html>.

ЗОБРАЖЕННЯ-ТРАНСФОРМЕРИ ВІДОСОБЛЕНИХ ГОЛІВ ХИЖИХ ПТАХІВ У СКІФСЬКОМУ «ЗВІРИНОМУ СТИЛІ»

В статті розглядаються зображення відособлених голів птахів V ст. до н. е., у відтворенні яких використано прийом зооморфної трансформації через своєрідне «перетікання» однорідних персонажів (найчастіше, двох, або інколи трьох чи чотирьох) один в одного. Це реалізувалося переважно за двома схемами: накладанням закрученого дзьоба одного птаха на око іншого (потроєння або ж подвоєння образу), або ж накладання ока одного птаха на око іншого (переважно подвоєння). В декількох випадках було використано обидві схеми.

Ключові слова: скіфи, «звіриний стиль», хижий птах, трансформація, перетворення.

Характерною ознакою скіфського мистецтва є відтворення образів звірів та птахів, виконані в особливій стилістичній манері, яка отримала назву «звіриний стиль». Найчастіше це зображення тварин або їх частин, втілені у різноманітних матеріалах – золоті, бронзі, кістці тощо.

Однією з властивих рис скіфського «звіринового стилю» є використання додаткових зображень, що акцентують ту чи іншу частину тіла тварини. Переважно, це перетворення її в іншу тварину, наприклад, відростків рогів оленів, лап чи кінчика хвоста пантери – у голову хижого птаха, або плеча оленя чи хижака – в голову лося. Близьким є прийом накладання зображення однієї тварини (найчастіше, її частини) на зображення іншої: голови хижого птаха – на складку на шиї тварини; хижака, що згорнувся, – на око птаха, хвіст та лапи пантери тощо. Переважно, цей прийом також розглядають як «зооморфне перетворення» (див. детально: Канторович, 2002).

Серед усієї сукупності подібних трансформованих зооморфних образів виділяється серія зображень відособленої голови хижого птаха, що кілька разів повторюється, накладаючись одна на одну. За схемою накладання можна виділити два варіанта побутування цієї композиції.

Варіант 1.

Найбільш яскравим втіленням означеної композиції є зображення на семи золотих пластинах-оббивках дерев'яної чаші № 3 з комплексу другої половини V ст. до н.е. кургану *Перша Завадська Могила* поблизу м. Покров Дніпропетровської обл. (Мозолевский, 1980, с. 99, 108, рис. 40; 47: 2; Скарбниця НМІУ, інв. № АЗС-2809/1-7). Оббивки мають видовжену

форму з нижнім закругленим краєм. Вони прикрашені рельєфним зображенням, основою якого є спрямована донизу стилізована пташина голова з великим круглим оком, восковицею і спіралью закрученим дзьобом з позначеною лінією рота (рис. 1: 1). На око «великого»



Рис. 1.

Зображення-трансформери відокремленої голови хижого птаха, варіант 1: 1 – курган Перша Завадська Могила, чаша № 3; 2 – місце знайдення невідоме; 3 – курган Перша Завадська Могила, чаша № 1; 4 – с. Велика Знам'янка, курган 13, поховання 1; 5 – курган Кара-Меркіт; 6 – Єлизаветовський могильник, курган 1/1910; 7 – група Дорт-Оба, курган 1; 8 – с. Ковалівка, група II, курган 2, поховання 3; 9 – с. Бересняги, курган 5; 10 – Канівський повіт, зруйнований курган; 11-12 – с. Хошеутово, ритуальний комплекс. 1, 2, 4, 8-10 – фото Д. В. Клочка; 3 – за (Мозолевський, 1980); 5 – за (Piotrovsky, Galanina, Grach, 1986); 6 – за (Артамонов, 1966); 7 – за (Манцевич, 1966); 10 – за (Ханенко, Ханенко, 1899); 11-12 – за (Očir-Gorjaeva, 2005).
Матеріал: 1-10 – золото, 11-12 – бронза. Масштаб довільний

птаха (рис. 1: 1a) накладається закручений дзьоб «середнього» (рис. 1: 1б), розміщеного перпендикулярно по відношенню до нього. Так само на око «середнього» птаха накладено дзьоб «малого» птаха (рис. 1: 1в), розташованого перпендикулярно по відношенню до

«середнього». У закруті всіх дзьобів рельєфно виокремлюється коло, яке сприймається як зіниця ока. На щоглі «малого» птаха виділено спіральний завиток, що є дзьобом ще одного, четвертого, птаха (рис. 1: 1г), який з третім має спільне око. Між закрученим кінцем і основною частиною дзьоба в першому випадку розміщено п'ятипелюсткову пальметку (п'яту пелюстку ледь намічено); у другому – трипелюсткова; у третьому – пальметку замінено краплеподібною фігурою.

В даному випадку застосовано прийом накладення частини одного зображення на частину іншого із зооморфним перевтіленням цих частин одна в одну (Канторович, 1997, с. 99–100)¹. Водночас використано три однакових образи, що відрізняються між собою тільки розмірами. Їх поєднання створює своєрідний ланцюжок, з кожною ланкою якого зображення голови стає майже вдвічі більшим за розміром. І в цьому полягає принципова відмінність даного прийому трансформації, який можна визначити як помноження (в даному випадку потроєння або, навіть, почетверення), від «зооморфного перевтілення». Якщо перший позначає умовне зростання «сили» однойменного образу, то друге – надання одному образу «сил» і властивостей іншого. При образному порівнянні зображення з фольклорним текстом можна сказати, що перший прийом пов'язаний з тричі повтореною фразою, в якій останнє слово однієї фрази пов'язане з першим словом наступної, і кожне повторення фрази з кожним разом звучить вдвічі гучніше (емоційніше)². У другому випадку задіяно прийом метафор, які мають додаткове значення і посилюють загальний текст.

Майже повною аналогією до завадівських оббивок є пластина невідомого походження із фондів колишнього археологічного відділу Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка³ (Reeder, 1999, р. 164–165, no. 52; Скарбниця НМІУ, інв. № ДМ-6305). Незначні відмінності між ними полягають тільки в кількості пелюсток в пальметах (рис. 1: 2).

¹ Саме тому А. Р. Канторович розглядає ці зображення як один з різновидів прийому «зооморфного перетворення» – «трансформацію поєднання ока та щогли» (Канторович, 2002, с. 92, рис. 3: 1).

² Не виключено, що у випадку використання подібного прийому в декорі чаші, взаємоперпендикулярне розташування голів птахів може бути пов'язане з поступовим перевертанням посудини під час споживання напою або ж принесення його у жертву, як то припустив німецький дослідник Л. Небельсик (Nebelsick, 2012, р. 453, 454, fig. 3).

³ В старій інвентарній книзі про пластину є запис від 18.01.1934 р. під № 38970 як про предмет, що походить з фондів колишнього археологічного відділу Всеукраїнського музею ім. Т. Шевченка (Археологічний каталог, № 38970). Пластину разом з іншими коштовними знахідками, що перебували у відділі на той час незаактованими, було внесено до обліку у зв'язку з передачею музейних експонатів з коштовних металів до Київської контори Держбанку СРСР, що відбулася 08.01. – 08.03. 1934 р. (Старченко, 1999, с. 10). На лицевому боці пластини помітне каліграфічно відтворене число 889, що може бути порядковим інвентарним номером і свідчити про походження пластини з якоїсь приватної колекції XIX – початку XX ст., пізніше розпорошеної.

Чаша № 1 з того ж комплексу *Першої Завадівської Могили* також була декорована пластиною із подібним зображенням (Мозолевский, 1980, с. 99, 106, рис. 40; 43: 2; Скарбниця НМІУ, інв. № АЗС-2806/1). Повна композиція не зовсім зрозуміла, оскільки пластину з одного краю обрізали ще в давнину. Особливістю цього зображення є декорування восковиці рядами рельєфних рисок, що трьома півколами оточують закручений дзьоб, створюючи своєрідний ефект саява (рис. 1: 3).

Також це зображення на золотій оббивці ручки дерев'яної чаші з кургану *Кара-Меркіт*⁴ в Криму (Артамонов, 1966, рис. 70; Piotrovsky, Galanina, Grach, 1986, pl. 99; Канторович, 1997, с. 100, рис. 2: 4) та на верхній частині золотої оббивки піхов меча з кургану *1/1910 Єлизаветовського могильника* на Нижньому Дону (Артамонов, 1966, табл. 323). В обох останніх випадках «менше» зображення доповнене невеликою пташиною головою, яка має з ним спільне око (рис. 1: 5, 6), так само як і на завадівських пластинах (рис. 1: 1в, 1г).

В інших випадках відтворюється той самий принцип трансформації зображення голови птаха, але повторюється він тільки двічі.

Таким є зображення на двох нашивних пластинках з поховання *1 кургану 13 поблизу с. Велика Знам'янка* в Степовому Подніпров'ї (Отрощенко и др., 1984, с. 12, 19, табл. 11: 5; Отрощенко, Рассемакин, 1986, с. 286; Скарбниця НМІУ, інв. № АЗС-3594/1-2). Його виконано у стилістиці завадівських пластин, але більш спрощено, без додавання нових елементів (рис. 1: 4).

В кількох випадках «більших» птахів відтворено зі стилізованими зубами у напівроззявленому роті; їхні восковиці декоровано сіточкою, а обидва кружки в закрутах дзьобів (з них один є оком «більшого» птаха) подано у вигляді восьмипелюсткових розеток⁵ (рис. 1: 9, 10). Це зображення на пластинах з кургану *5 поблизу с. Бересняги* в Правобережному Придніпровському Лісостепу (Ханенко, Ханенко, 1900, табл. LX: х; Скарбниця НМІУ, інв. № ДМ-6360) і зруйнованого кургану в *Канівському повіті* (Ханенко, Ханенко, 1899, с. 32, табл. XXIX: 427; Скарбниця НМІУ, інв. № ДМ-6599). На пластинах-оббивках з кургану *1 групи Дорт-Оба* в Криму (Отчет, 1894, с. 8; Манцевич, 1966, с. 33, 34, 38, рис. 6: 12) восковицю «більшого» птаха прикрашено декором, але відсутня розетка (рис. 1: 7). Імовірно, подібну композицію із двома птахами відтворено й на пластині-оббивці з поховання *3 кургану 2 з групи II поблизу с. Ковалівка* в Нижньому Побужжі (Ковпаненко,

⁴ В літературі також поширена назва цього кургану як *Ак-Мечеть*, що пов'язано з помилкою у визначенні топографії розташування пам'ятки (див. детально: Щеглов, 1989).

⁵ На думку А. Р. Канторовича, цей елемент, як і волютоподібно загнутий дзьоб загалом, був запозичений з античного архітектурного декору. Зокрема, розетку розміщено у волюті капітелі колони, що датується V ст. до н. е., з храму Аполлона Дельфінія в Ольвії (Канторович, 1997, с. 100).

Бунятян, Гаврилюк, 1978, с. 58–60, рис. 31: 3; Ковпаненко, Бунятян, 1978, с. 136, 140, рис. 1: 17; Скарбниця НМІУ, інв. № АЗС-2351). Пластинка вирізана по зовнішньому контуру зображення, а воно саме відтворене лініями, виконаними пуансоном (рис. 1: 8).

Найбільш східне за місцем знайдення зображення композиції, що розглядається, походить з ритуального комплексу *Хошеутово* в Нижньому Поволжі (Оңір-Gorjaeva, 2005, S. 158, Kat. Nr. 27). На бронзовій вуздечній бляшці з цього комплексу відтворено дві відокремлені голови фантастичних птахів, поєднаних за означеною схемою. З них «меншу» відтворено з вухом, а «більшу» – із зубами в роті (рис. 1: 12). На іншій подібній бляшці дві пташині голови тільки стикуються між собою, хоча око «більшого» птаха так само огортає завиток, що нагадує дзьоб (Оңір-Gorjaeva, 2005, S. 158, Kat. Nr. 28).

На бронзовій підвісці з *Хошеутово* (Оңір-Gorjaeva, 2005, S. 160, Kat. Nr. 34) відтворено відособлену голову фантастичного птаха з великим овальним оком та масивним видовженим дзьобом, на якому низкою рельєфних кружечків показано зуби, а двома рядками заглиблених трикутничків позначено восковицю (рис. 1: 11). На переході між восковицею і закрученим кінцем дзьоба розміщено кружечок з крапкою в центрі, що позначає око іншого птаха, дзьоб якого – закручений кінчик дзьоба «великого» птаха, підкреслений додатковою заглибленою лінією. Таким чином відтворено «перетікання» одного образу в іншій, що є оригінальним трактуванням тієї ж композиції, яку відтворено на завадівських пластинах. Ще одна, невелика, голова птаха знаходиться позаду основного зображення, а його невеликий закручений дзьоб перетворюється у вухо фантастичної істоти. Четвертого птаха розміщено у закруті дзьоба, там, де на північнопричорноморських зображеннях інколи додавали зображення пальмети (наприклад: рис. 1: 1, 2, 5).

Варіант 2.

За іншою схемою поєднання відокремлених пташиних голів зображення «більшої» і «меншої» (додаткової) голів накладаються одне на одного під прямим кутом так, що голови мають спільне око. Якщо на пластинах з Першої Завадівської Могили і Ак-Мечеті, а також оббивці піхов з Єлизаветовського кургану 1/1910 (рис. 1: 1, 1г, 5, 6) таке розташування голів було вторинним, додатковим елементом, то в цьому разі воно є основним. В усіх випадках відбувається подвоєння зображення відокремленої голови. Виключенням є тільки унікальне зображення на золотій пластині-оббивці з кургану 4 поблизу с. *Бересняги* в Дніпровському лісостеповому Правобережжі (Ханенко, Ханенко, 1900, табл. LX: х; Скарбниця НМІУ, інв. № ДМ-6253). Обидві голови («більша» і «менша») відтворено із зубастим ротом, декорованою восковицею, з оком у вигляді розетки і розетками у закруті дзьобів. Окрім цього додано третю голову, дзьоб якої частково огортає око-розетку (рис. 2: 1).

Розетку, накладену на око, відтворено й на зображеннях на пластинах з кургану 2 поблизу с. Яблунівки в Дніпровському лісостеповому Правобережжі (Петренко, 1967, табл. 16: 4) і з кургану 3 групи Мреснота Могила в Північного-Західному Причорномор'ї (Redina, 2006, s. 120, kat. 5 (рис. 2: 4; 10). На золотій пластині-оббивці чаші № 3 з кургану 13 поблизу с. Велика Знам'янка в Степовому Подніпров'ї зображено голову зубастого птаха з декорованою восковицею і оком-розеткою; ще одну розетку розміщено на «щоці», тобто там, де мав би знаходитися закручений дзьоб «меншої» голови (Отрощенко и др., 1984, с. 15, табл. 14: 5; Отрощенко, Рассамкин, 1986, с. 286; Білан, Шевченко, 2021, с. 55, 56, рис. 10: 4).

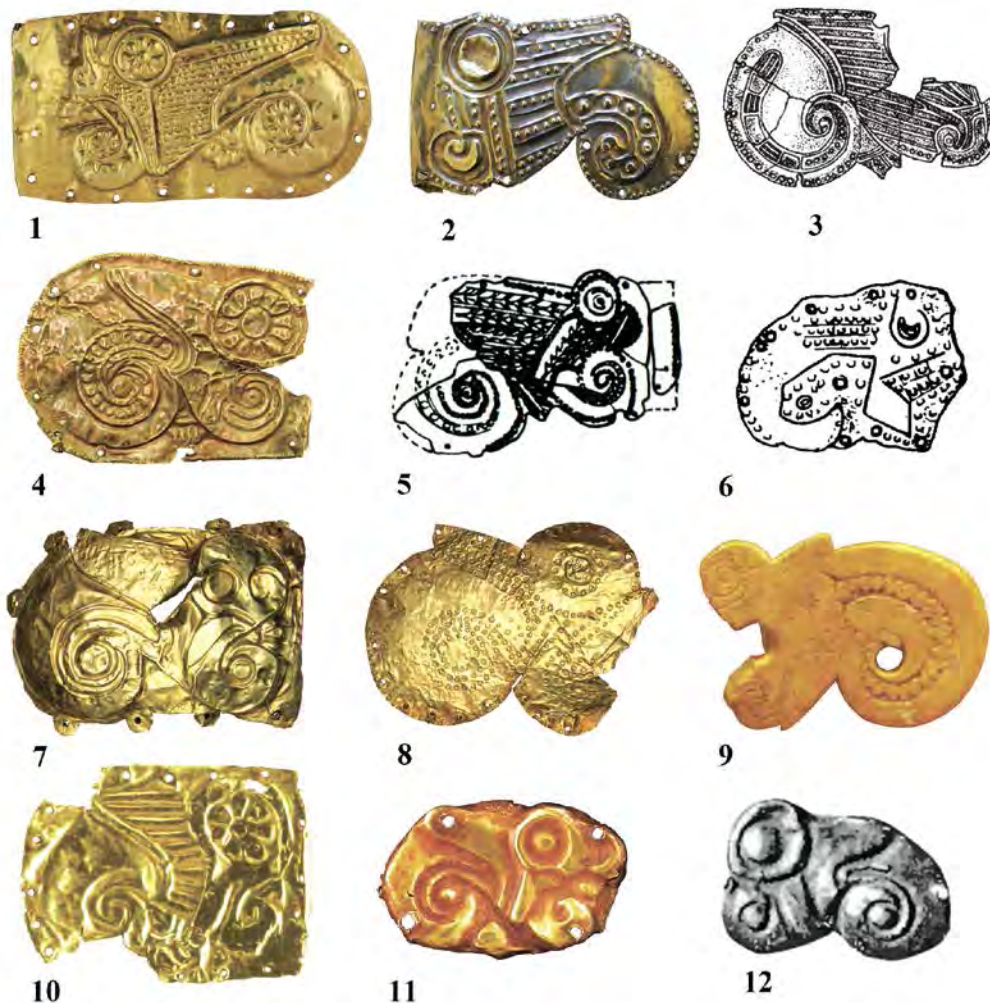


Рис. 2.

Зображення-трансформери відокремленої голови хижого птаха, варіант 2: 1 – с. Бересняги, курган 4; 2 – м. Арциз, курган I; 3 – Перещепинський могильник, курган 15; 4 – с. Яблунівка, курган 2; 5 – с. Велика Знам'янка, курган 1884 р.; 6 – група Красногоровка, курган 9, поховання 3; 7 – с. Велика Знам'янка, курган 13, поховання 1; 8 – с. Рахманівка, курган 3; 9 – Ольвія, центральна частина, розкоп «Е»; 10 – група Мреснота Могила, курган 3; 11 – с. Вовківці, курган 1/1897; 12 – с. Журавка, курган 402. 1, 7, 8, 11 – фото Д. В. Клочка; 2 – за (Алексеева, Болтрик, Сапожников, 2021); 3 – за (Махорты, 2019); 4 – за (Петренко, 1967); 5 – за (Манцевич, 1966); 6 – за (Беспалый, Парусимов, 1991); 9 – фото Ю. Б. Полідовича; 10 – за (Redina, 2006); 12 – за (Бобринский, 1905). Матеріал: 1-8, 10-12 – золото; 9 – ріг. Масштаб довільний

Означена композиційна схема подвоєного зображення відтворена на золотих пластинах-оббивках з кургану I поблизу м. Арциза в Північно-Західному Причорномор'ї (Алексєєва, Болтрик, Сапожников, 2021, с. 297, рис. 10: 1), кургану 15 Перецетинського могильника в Дніпровському лісостеповому Лівобережжі (Махортых, 2019, с. 473, рис. 3: 1; 4) і кургану, розкопаного 1884 р. поблизу с. Велика Білозерка в Степовому Подніпров'ї (Самоквасов, 1908, с. 123; Манцевич, 1966, рис. 4: 28). В усіх трьох випадках «більший» птах – зубастий, а восковиці обох птахів декоровано горизонтальними смужками (рис. 2: 2, 5, 6).

Подвоєне зображення пташиних голів на золотій пластині-оббивці чаші № 2 з кургану 13 поблизу с. Велика Знам'янка (Отрощенко и др., 1984, с. 15, табл. 14: 6; Отрощенко, Рассмакин, 1986, с. 286; Білан, Шевченко, 2021, с. 55, 56, рис. 10: 4; Скарбниця НМІУ, інв. № АЗС-3580) відтворено в стилістиці, подібній до завадських пластин (рис. 2: 7), а на пластинах-оббивках з поховання 3 кургану 9 групи Красногоровка в Нижньому Подонні (Беспалый, Парусимов, 1991, с. 192, рис. 6: 11) і з кургану 3 поблизу с. Рахманівка в Степовому Подніпров'ї (Білан, Шевченко, 2021, с. 55–56, рис. 10; Скарбниця НМІУ, інв. № АЗС-2263) – в стилістиці пластини з Ковалівки з використанням пуансону (рис. 2: 6, 8). Рахманівське зображення передає своєрідне трактування голови – з круглою основою, в середині якої розташоване велике око, невеликою восковицею, масивним заокругленим дзьобом і виступаючою в контурі «щогою», яку утворює закручений дзьоб «меншого» птаха. Подібний образ відтворено і на роговій пластині з розкопу «Е» в центральній частині Ольвії з досліджень 1947 р. (Капошина, 1950, с. 42, рис. 5), тільки пуансонні лінії тут замінюють тонкі заштриховані смужки, а дзьоб другої голови лише позначено спіральним завитком на «щочи» (рис. 2: 9).

В декількох випадках подвоєну пташину голову відтворено на золотих нашивних пластинах-аплікаціях (рис. 2: 11, 12; 3: 4). Це знахідки з лісостепових пам'яток – курганів № 1/1897 поблизу с. Вовківці (Ханенко, Ханенко, 1899, с. 30, кат. 406; Скарбниця НМІУ, інв. № ДМ-6213/1-9) і № 402 поблизу с. Журавка (Бобринский, 1905, с. 20, рис. 48), а також з розкопу 33 (1992 р.) Східного Більського городища (Шрамко, 1994, с. 189; 1999, с. 44, рис. 6: 27) (рис. 2: 11, 12; 3: 4).

Ще кілька оригінальних зображень відтворено на бронзових вуздечних бляшках, зокрема, з кургану 3 поблизу смт Стеблів в Дніпровському лісостеповому Правобережжі (Скорий, 1997, рис. 22: 8, 9; 56: 1). «Більший» птах в цьому випадку має вухо, кільцеподібне око і видовжений дзьоб з прямою восковицею і загнутим кінчиком (рис. 3: 1).

З кургану 502 поблизу с. Броварки в Дніпровському лісостеповому Лівобережжі (Галанина, 1977, с. 50, табл. 28: 4) походять дві бронзові бляшки із зображенням означеної схеми подвоєння. «Більшого» птаха відтворено з відкритим дзьобом (рис. 2: 12), – прийом

властивий для зображень відокремлених голів грифона V ст. до н. е., проте наявність великої орнаментованої восковиці вказує на те, що це саме птах. «Меншого» птаха показано умовно: «спільне» велике око дуже контрастує з невиразним дзьобом, закрученим у спіраль і схожим на декоративний елемент, який, проте, акцентований рельєфною восковицею у вигляді трьох

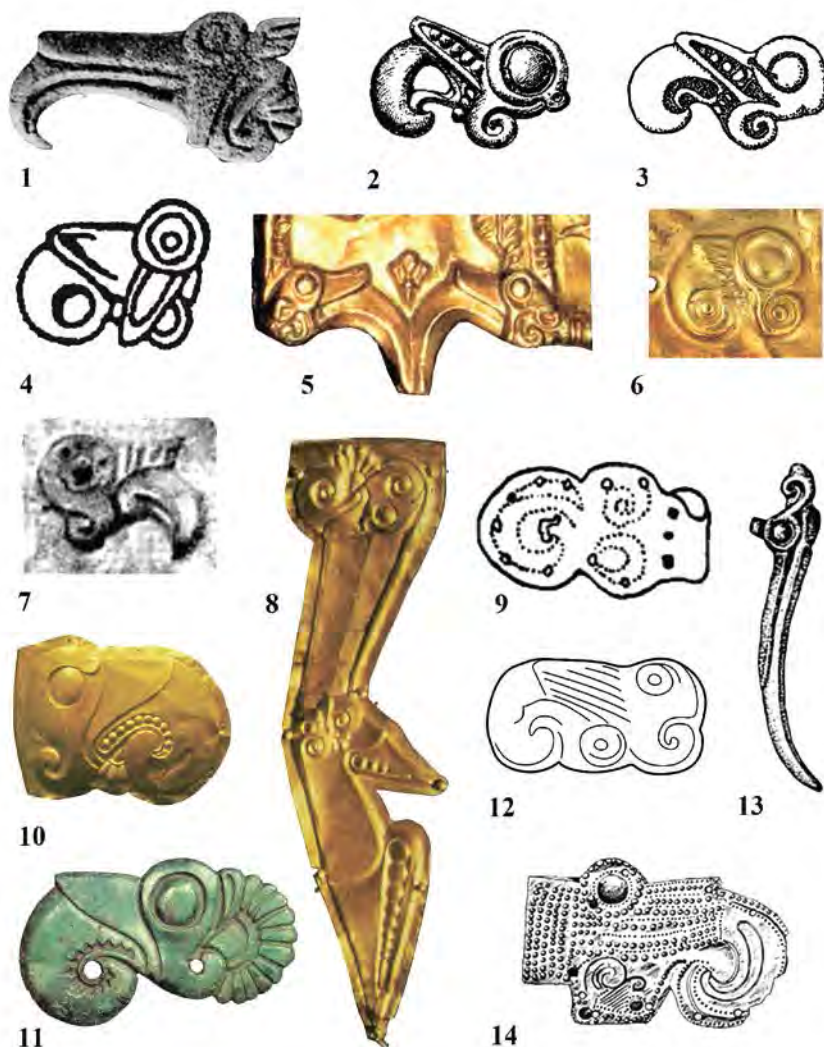


Рис. 3.

Зображення-трансформери відокремленої голови хижого птаха, варіант 2: 1 – смт Стеблів, курган 3; 2 – с. Броварки, курган 502; 3 – Перещепинський могильник, курган 24; 4 – Східне Більське городище, розкоп 33 (1992 р.); 5 – курган Куль-Оба; 6 – с. Іллічеве, курган 6; 7 – Ольвія, знахідка 1926 р.; 8, 10 – «Майкопський скарб»; 9 – м. Маріуполь, курган 6; 11 – 4-й Семибратній курган; 12 – м. Веспрем, окрема знахідка; 13 – с. Хошеутово, ритуальний комплекс; 14 – с. Пекарі, курган 411. 1 – за (Скорий, 1997); 2 – за (Галанна, 1977); 3 – за (Ролле и др., 2003); 4 – за (Шрамко, 1999); 5 – за (Артамонов, 1966); 6 – фото Д. В. Клочка; 7 – за (Капошина, 1956); 8, 10 – за (Leskov, 2008); 9 – за (Черненко, 1970); 11 – за (Piotrovsky, Galanina, Grach, 1986); 12 – за (Топал, 2021); 13 – за (Očir-Gorjaeva, 2005); 14 – за (Галанина, 1977). Матеріал: 1-3, 11, 13 – бронза; 4-6, 8-10, 14 – золото; 7 – вапняк; 12 – залізо. Масштаб довільний

невеликих овалів (рис. 3: 2). Подібне зображення – на бронзовій бляшці з кургану 24 Перещепинського могильника в Дніпровському лісостеповому Лівобережжі (Ролле и др.,

2003, с. 7, 13, рис. 5: 1). Вихідну схему подвоєного зображення тут вже порушено, а дзьоб «меншої» голови перетворено на орнаментальний завиток, проте зберігся такий важливий елемент, як невелика восковиця з трьох овалів (рис. 3: 3). Також подібні зображення відокремленої пташиної голови відтиснуто на золотій пластині з *кургану 6 поблизу с. Іллічеве* в Східному Криму (Лесков, 1968, с. 161–162, рис. 5; Скарбниця НМІУ, інв. № АЗС-2287). Тут так само дзьоб «меншої» голови показано у вигляді орнаментального завитка, проте також позначено аналогічну восковицю. У закруті обох дзьобів показано коло із крапкою-заглибленням в центрі. Восковиця «більшого» птаха має вигляд видовженого трикутника, декорованого горизонтальними рельєфними лініями. Загалом іллічівський птах має певні схожі риси з серією зображень на бронзових вуздечних бляшках, яку, услід за А. Р. Канторовичем, можна виділити в окремий тип «Ковалівка–Басівка» (Канторович, 2022а, с. 255–256; 2022б, с. 96, 267–268, рис. Тип 3: 1–5, 7–9, 13). Характерними рисами серії є наявність вуха, масивного дзьоба, загнутого гачком, півсферичної щоки (можливо, трансформованого завитка на інших розглянутих зображеннях) і підтрикутної восковиці з горизонтальним рифленням. Це знахідки з курганів № 6 поблизу с. Ковалівка в Степовому Побужжі, № 499 поблизу с. Басівка, № 1/1897 поблизу с. Вовківці, № 425 поблизу с. Кулішівка, № 502 поблизу с. Броварки, поблизу с. Іванці, з Роменського повіту, поблизу с. Пастирське, № 2/2017 могильника Скоробір в Дніпровському лісостепу (Могілов, 2008, с. 48–49, рис. 98: 1, 5, 7, 9–11; Шрамко, Задніков, 2018, с. 12, 20, рис. 11: 7; Канторович, 2022б, с. 267–268).

Зображення подвоєної голови птаха відтворено кілька разів на матриці з вапняку, *знайдений 1926 р. в Ольвії* (Капошина, 1956, с. 183, 185, рис. 23: 1–3). Дзьоб «меншої» голови так само показано у вигляді спірального завитка, але восковицю над ним не позначено (рис. 3: 7). Ще більш спрощені подвоєні зображення відтворено на золотій пластині-оббивці чаші з *поховання 1 кургану 4 поблизу с. Нове* в Північному Приазов'ї (Фиалко, 1987, с. 172, 173, рис. 1: 8; Скарбниця НМІУ, інв. № АЗС-3672) і золотих нашивних пластинах з *кургану Малий Чортотлик* у степовому Подніпров'ї (Мозолевский, 1987, с. 72, рис. 6: 30; Скарбниця НМІУ, інв. № АЗС-3496/1-34). Оскільки в обох випадках зображення невеликі, то другий дзьоб умовно позначено лише рельєфним півкільцем.

Подібне умовне позначення другої голови властиве для декількох зображень, що походять з різних територій, віддалених від Подніпров'я і Побужжя (рис. 3: 8–12). Такі риси мають відокремлені пташині голови, відтворені на перехресті меча з *району м. Веспрем* в Паннонії (Топал, 2021, с. 499, 500, кат. табл. 6: 26), на золотій пластині-оббивці чаші з

кургану 6 поблизу м. Маріуполь⁶ в Північному Приазов'ї (Черненко, 1970, с. 177, 179, рис. 1: 4), на золотих пластинках з комплексу так званого «*Майкопського скарбу*» (Leskov, 2008, р. 119–120, cat. No 151) і бронзовій вуздечній бляшці з 4-го *Семибратнього кургану* (Piotrovsky, Galanina, Grach, 1986, pl. 95) в Прикубанні. На одній з бронзових підвісок з комплексу *Хошеутово* в Нижньому Поволжі (Осіп-Горґаєва, 2005, S. 162, Kat. Nr. 36) відтворено голову птаха з довгим ледь вигнутим дзьобом і круглим оком, від якого назад відходить завиток, що сприймається як додаткове зображення пташиної голови (рис. 3: 13)⁷.

В певних випадках спіральний завиток на «щоці» птаха є декоративним елементом, як це зображено, наприклад, на двох золотих пластинах-оббивках чаші з кургану 1/1883 поблизу с. *Айи* в степовому Криму (Колтухов, Сенаторов, 2013, с. 128–130, ил. 3: 16, 21) або ж на руків'ї та перехресті меча з с. *Александровське* на Північному Кавказі (Канторович, Кравцова, 2020, с. 135–136, рис. 1) та ін. Хоча, не виключено, що цей завиток сприймався власниками предметів у тому ж семантичному колі, що й подвоєні зображення. В цьому відношенні унікальним є зображення на пластині-оббивці з кургану 411 поблизу с. *Пекарі* в Дніпровському лісостеповому Правобережжі (Галанина, 1977, с. 19, табл. 6: 2), що вважається одним з найдавніших золотих зооморфних оббивок чаш (Махортых, 2019, с. 479). В даному випадку невелике зображення другої голови розміщене на «щоці» «великої» голови (рис. 3: 14).

Деякі підсумки

Виділяється група зображень відособлених голів птахів, у відтворенні яких використано прийом зооморфної трансформації через своєрідне «перетікання» однорідних персонажів (чотирьох, трьох або, найчастіше, двох) один в одного. Це реалізувалося переважно за двома схемами: накладанням закрученого дзьоба одного птаха на око іншого (потроєння або ж подвоєння образу), або ж накладання ока одного птаха на око іншого (переважно подвоєння). В декількох випадках було використано обидві схеми.

⁶ Курган розкопав 1927 р. співробітник Маріупольського музею краєзнавства П.М. Піневич (Пиневи́ч, 1927). Отже на час розкопок місто називалося саме Маріуполь. Проте у публікації 1970 р. Є.В. Черненко вимушений був вказати нову назву, надану 1948 р. – Жданов. Хоча водночас в літературі радянського періоду вживалася і традиційна назва міста (зокрема: Яценко, 1959; Алексеев, 1985, с. 53). Історичну справедливість щодо назви було відновлено, зокрема, в начерку про життя дослідника (Косиков, Божко, 1998, рис. 2). Проте в деяких випадках в літературі й нині продовжує використовуватися тимчасова назва міста, що побутувала у 1948–1989 рр. (Дараган, 2019, с. 156).

⁷ Порів. з цими хошеутівськими зображеннями бронзову бляшку у вигляді голови птаха з кургану 401 поблизу с. *Журавка* в Правобережному Придніпровському лісостепу (Петренко, 1967, табл. 31: 16). Менше зображення птаха в даному випадку перетворено в спіральний завиток, що примикає до великої голови ззаду, а ще один завиток знаходиться спереду круглого ока великого птаха.

Ця традиція існувала переважно в межах V ст. до н. е. За матеріалами комплексів, з яких походять розглянуті зображення, можна зазначити, що до кінця VI – першої половини V ст. до н. е. відносяться вироби з Ольвії, Іллічевого, Ковалівки, Маріуполя, Рахманівки, Яблунівки, Журавки, Броварків, Пекарів, 4-го Семибратнього кургану та ін. (Капошина, 1950, с. 42–43, 46, 51; 1956, с. 183; Артамонов, 1966, с. 38; Петренко, 1967, с. 19, 92; Галаніна, 1977, с. 50; Ковпаненко, Бунятян, 1978, с. 140; Алексеев, 1985, с. 44, 50; Гречко, 2017, с. 88–94, 99; Дараган, 2019, с. 156; ін.). Серединою V ст. до н. е. датується комплекс кургану 13 поблизу с. Велика Знам'янка (Полин, 2014, с. 195), а другою половиною V ст. до н. е. – комплекси з курганів 4 і 5 поблизу с. Бересняги, Першої Завадської Могили, Малого Чортотлика, кургану 4 поблизу с. Нове та ін. (Петренко, 1967, с. 93; Полин, 2014, с. 197, 201–202, 214–215; Гречко, 2017, с. 94–98, 99; Дараган, 2019, с. 161; ін.).

Даний композиційний прийом трансформації не був забутий і в IV ст. до н. е., про що свідчить, зокрема, зображення на золотій оббивці піхов меча з кургану *Куль-Оба* (Артамонов, 1966, табл. 208), на якій в верхній частині відтворено відокремлені голови двох птахів із застосуванням прийому подвоєння за другою схемою (рис. 3: 5), а також на бронзовому наверші з кургану *Чмирева Могила*, де відокремлену пташину голову, відтворену за схемою № 2, розміщено на плечі оленя (Бабенко, 2019, рис. 9: 5).

Отже можна сказати, що реалізація певної міфологічної ідеї, закладеної в розглянутій композиції трансформації, відбувалася до певної міри безсистемно, в залежності від ритуальних потреб, художніх традицій та уподобань того чи іншого майстра/майстрів та замовників. Про це, зокрема, наочно свідчить стилістична різниця між окремими групами зображень. Характерно також, що найбільш розгорнуту версію трансформації реалізовано в зображеннях на пластинах-оббивках чаші з Першої Завадської Могили, комплекс якої за набором хіоських амфор датується серединою – третьою чвертю V ст. до н. е. (Полин, 2014, с. 197). Тобто вона з'явилася, коли композиція трансформації побутувала вже майже півстоліття.

Важливою рисою для розуміння феномена означених зображень є те, що більшість з них пов'язана із золотим декором дерев'яних чаш (зокрема: Рябова, 1984, с. 35–38, рис. 2). І тільки в окремих випадках їх було відтворено на нашивних пластинах-аплікаціях вбрання, предметах озброєння чи бронзових вуздечних бляшках. Зазвичай це не самі репрезентативні зображення, які, окрім того, походять переважно з периферії власне скіфських земель. Найчастіше при реалізації означеної схеми на інших предметах, додаткові зображення «меншого» птаха втрачали чіткість та перетворювалися в орнаментальний елемент, яскравим прикладом чого є тип вуздечних бляшок типу Ковалівка–Басівка, про яку йшла мова.

Дослідники відзначають, що загалом дерев'яні чаші, оздоблені золотими пластинами, у першій половині V ст. до н. е. властиві переважно для Лісостепової Скіфії, тоді як широкого розповсюдження у степу вони набули вже у другій половині V ст. до н. е. Останній процес пов'язують з появою підкурганих поховань у великих квадратних ямах, якими, зокрема, є комплекси з Першої Завадської Могили та кургану 13 поблизу с. Велика Знам'янка, що знаменують зведення в степу перших курганів скіфської еліти (Махортых, 2019, с. 479; Алексєєва, Болтрик, Сапожников, 2021, с. 297).

Джерела і література

Алексеев А. Ю. Хронология и хронография Причерноморской Скифии V в. до н. э. // Археологический сборник Государственного Эрмитажа. – 1985. – № 31. – С. 43–57.

Алексєєва І. Л., Болтрик Ю. В., Сапожников І. В. Курган на Брієннській горі біля м. Арциз // Археологія і давня історія України. – 2021. – Вип. 2 (39). – С. 287–305.

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

Археологічний каталог. – Книга VI тома II-го. – Почато запис 1925 р. Інв. № від 33093 – 39187.

Бабенко Л. І. Навершя із Чмиревої Могили (знахідка 1898 року) // Археологія і давня історія України. – 2019. – Вип. 4 (33). – С. 295–312.

Беспалый Е. И., Парусимов И. Н. Комплексы переходного и раннескифского периодов на Нижнем Дону. – Советская археология. – 1991. – № 3. – С. 179–195.

Білан Ю. О., Шевченко І. В. Золоті вироби скіфського часу з розкопок Л.П. Крилової на Криворіжжі у зібранні Музею історичних коштовностей України // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». – Київ, 20–21 листопада 2019 р. – Київ, 2021. – С. 37–59.

Бобринский А. А. Отчет о раскопках, произведенных в 1903 году в Чигиринском уезде Киевской губ. // Известия Императорской археологической комиссии. – 1905. Вып. 14. – С. 1–43.

Галанина Л. К. Скифские древности Поднепровья. (Эрмитажная коллекция Н.Е. Бранденбурга). – Москва: Наука, 1977. (Свод археологических источников. Вып. Д1–33).

Гречко Д. С. О формировании Классической Скифии в V в. до н. э. // Археологія і давня історія України. – 2017. – Вип. 2 (23). – С. 78–106.

Дараган М. Н. О колчанных наборах скифов первой половины — середины V в. до н. э. (башневидный горизонт) // Материалы по археологии и истории античного и средневекового Причерноморья. – 2019. – № 11. – С. 146–244.

Канторович А. Р. К вопросу о скифо-греческом синтезе в рамках звериного стиля степной Скифии // Памятники предскифского и скифского времени на юге Восточной Европы. – Москва: Институт археологии РАН, 1997. – С. 97–114. (Материалы и исследования по археологии России. Т. 1).

Канторович А. Р. Классификация и типология элементов "зооморфных превращений" в зверином стиле степной Скифии // Структурно-семиотические исследования в археологии. – Донецк, 2002. – Т. 1. – С. 77–130.

Канторович А. Р. Искусство скифского звериного стиля Восточной Европы: классификация, типология, хронология, эволюция : в 2-х т. – Т. 1. – Москва, 2022а.

Канторович А. Р. Искусство скифского звериного стиля Восточной Европы: классификация, типология, хронология, эволюция : в 2-х т. – Т. 2. – Москва, 2022б.

Канторович А. Р., Кравцова С. Л. Акинак из села Александровское Ставропольского края // Археологическое наследие. – 2020. – № 1 (3). – С. 135–146.

Капошина С. И. О скифских элементах в культуре Ольвии // Материалы и исследования по археологии СССР. – Москва; Ленинград: Издательство АН СССР, 1956. – № 50. – С. 154–189.

Капошина С. И. Памятники звериного стиля из Ольвии // Краткие сообщения ИИИМК. – 1950. – Вып. XXXIV. – С. 42–52.

Ковпаненко Г. Т., Бунятян Е. П. Скифские курганы у с. Ковалевка Николаевской области // Курганы на Южном Буге. – Киев: Наукова думка, 1978. – С. 133–154.

Ковпаненко Г. Т., Бунятян Е. П., Гаврилюк Н. А. Раскопки курганов у с. Ковалевка // Курганы на Южном Буге. – Киев: Наукова думка, 1978. – С. 7–132.

Колтухов С. Г., Сенаторов С. Н. Курганы скифского времени у села Аиш в Западном Крыму (по материалам раскопок 1883 г.) // Археологический сборник Государственного Эрмитажа. – 2013. – Вып. 39. – С. 126–137.

Косиков В. А., Божко Р. П. Мариупольский краевед Петр Митрофанович Пиневиц // Донецкий археологический сборник. – Донецк, 1998. – Вып. 8. – С. 5–14.

Лесков А. М. Богатое скифское погребение из Восточного Крыма // Советская археология. – 1968. – № 1. – С. 158–165.

Манцевич А. П. Деревянные сосуды скифской эпохи // Археологический сборник Государственного Эрмитажа. – 1966. – Вып. 8. – С. 23–38.

Махортых С. В. Золотые накладки на деревянные сосуды из Перещепинского могильника близ Бельска // Археологія і давня історія України. – 2019. – Вип. 2 (31). – С. 470–482.

Могилев О. Д. Спорядження коня скіфської доби у Лісостепу Східної Європи. – Київ; Кам'янець-Подільський, 2008.

Мозолевский Б. Н. Скифские курганы в окрестностях г. Орджоникидзе на Днепропетровщине (раскопки 1972–1975 гг.) // Скифия и Кавказ. – Киев: Наукова думка, 1980. – С. 70–154.

Мозолевский Б. Н. Малый Чертомлык // Скифы Северного Причерноморья. – Киев: Наукова думка, 1987. – С. 63–73.

Отрощенко В. В., Рассмакин Ю. Я., Константиnescу Л. Ф., Нор Е. В., Покляцкий О. В., Савовский И. П. Отчет о раскопках Запорожской экспедиции в 1984 году // Науковий архів Інституту археології НАН України. – Ф. експ. – № 1984/10.

Отрощенко В. В., Рассмакин Ю. Я. Раскопки скифского кургана у с. Великая Знаменка // Археологические открытия за 1984 год. – Москва: Наука, 1986. – С. 285–286.

Отчет Императорской археологической комиссии за 1892 год. – Санкт-Петербург: Главное управление уделов, 1894.

Петренко В. Г. Правобережье Среднего Приднепровья в V–III вв. до н.э. – Москва: Наука, 1967. (Археология СССР. Свод археологических источников. Вып. Д1–4).

Пиневич П. М. Археологические раскопки в Мариупольском округе 1927 г. // Науковий архів Інституту археології НАН України. – Фонд ВУАК. – № 116/39.

Полин С. В. Скифский Золотобалковский курганный могильник V–IV вв. до н.э. на Херсонщине. – Киев, 2014.

Ролле Р., Герц В., Махортых С. В., Белозор В. П. Исследования совместной Украинско-Немецкой археологической экспедиции в 2002 г. – Киев, 2003.

Рябова В. О. Дерев'яні чаші з оббивками з курганів Скіфського часу // Археологія. – 1984. – № 46. – С. 31–44.

Самоковасов Д. Я. Могилы Русской земли. – Москва: Синодальная Типография, 1908.

Скорый С. А. Стеблев: скифский могильник в Поросье. – Киев, 1997.

Старченко О. В. З історії створення Музею історичних коштовностей України // Музейні читання. Матеріали наукової конференції, присвяченої 30-річчю з дня відкриття Музею історичних коштовностей України, 16 лютого 1999 р. – Київ, 1999. – С. 7–15.

Топал Д. Акинак на западе скифского мира. – Кишинэу, 2021. (Biblioteca «Tyragetia». Т. XXXV).

Фиалко Е. Е. Скифские курганы у с. Новое // Древнейшие скотоводы степей юга Украины. – Киев: Наукова думка, 1987. – С. 171–186.

Ханенко Б. И., Ханенко В. Н. Древности Приднепровья. – Вып. II: Эпоха, предшествующая Великому переселению народов. [Ч. 1]. – Киев, 1899.

Ханенко Б. И., Ханенко В. Н. Древности Приднепровья. – Вып. III: Эпоха, предшествующая Великому переселению народов. [Ч. 2]. – Киев, 1900.

Черненко Є. В. Скіфські кургани V ст. до н.е. поблизу м. Жданов // Археологія. – 1970. – Т. XXIII. – С. 176–181.

Шрамко Б. А. Раскопки 1992–1993 гг. на восточном укреплении Бельского городища // Древности–1994. – Харьков, 1994. – С. 188–189.

Шрамко Б. А. Глиняные скульптуры лесостепной Скифии // Российская археология. – № 3. – 1999. – С. 35–49.

Шрамко І. Б., Задніков С. А. Дослідження курганів на некрополі Скоробір у 2017 р. // Археологічні дослідження Більського городища – 2017. – Київ–Котельва, 2018. – С. 6–22.

Щеглов Д. И. Где находился курган Кара-Меркит (Ак-Мечетский)? // Скифия и Боспор. Археологические материалы к конференции памяти академика М.И. Ростовцева (Ленинград, 14–17 марта 1989 года). – Новочеркасск, 1989. – С. 94–96.

Яценко И. В. Скифия VII–V вв. до н.э. Археологические памятники степного Приднепровья и Приазовья VII–V вв. до н.э. – Москва, 1959. (Труды Государственного исторического музея. Вып. 36).

Leskov A. M. The Maikop Treasure. – Philadelphia: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, 2008.

Nebelsick L. D. Scythian Eagles with Ionic Honeysuckle – Patterns of iconographic acculturation in the North Pontic steppes during the 6th and 5th centuries BC // Archaeological, Cultural and linguistic heritage. Festschrift for Erzsébet Jerem in honour of her 70th birthday. – Budapest, 2012. – P. 449–473.

Očir-Gorjaeva M. A. Pferdegeschirr aus Chošeutovo. Skythischer Tierstil an der Unteren Wolga – Mainz am Rhein, 2005. – (Archäologie in Eurasien. Band 19).

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

Redina E. F. Złotnictwo // Skarby znad Morza Czarnego : złoto, rzeźba, ceramika z Muzeum Archeologicznego w Odessie. Katalog wystawy. – Kraków, 2006. – S. 113–161.

Reeder E. D. (ed.). Scythian Gold. Treasures from the Ancient Ukraine. – New York: Harry N. Abrams, Incorporated, 1999.

ПРО ПОХОВАННЯ СКІФСЬКОГО ЧАСУ З ВІЛЬХУВАТКИ В ПООРІЛЛІ

Про захоронення кочівника другої половини – кінця V ст. до н. е., виявлене за випадкових обставин 1962 р. біля кутка Нововільхуватка села Вільхуватка на історичній Карлівщині (сучасна Чутівська селищна територіальна громада Полтавського району Полтавської області).

Ключові слова: скіфський час, Вільхуватка, Карлівщина, Чутівська селищна територіальна громада, Полтавський район, Орчик, поховання, оббивка чаші, сагайдак.

На степових просторах Полтавщини на південний схід від річок Коломака та Ворскли відомі поки що лише поодинокі поховальні комплекси скіфської епохи (Луговая, 1981, с. 284–285; 1987, с. 40; Лугова 1999; Фіалко 1994, с. 6, 21–22, 23, рис. 30) або ж виявлені за випадкових обставин поховання (Щербаківський, 1919, с. 96; Кулатова, Супруненко, Терпиловський, 2005, с. 19) чи їх рештки у зруйнованих курганах (Супруненко, 1990, с. 13–14; 2020, с. 51; 2022, с. 87; 2022а, с. 234). Більш представницька група поховальних старожитностей скіфської доби походить із дотичних з північного заходу до степових територій придніпровських просторів Лівобережного терасового Лісостепу між річками Ворсклою і Пслон (Супруненко, 2008, с. 28–29). Під час науково-рятивних розкопок 2003–2016 рр. курганів в околицях м. Горішні Плавні на історичній Кременчуччині досліджений доволі представницький масив таких захоронень у складі понад 20 комплексів (Супруненко, Шерстюк, 2011, с. 365–371). Вони репрезентують як найдавніші на берегах Дніпра поховання представників степових номадів (Кулатова, Скорий, Супруненко, 2006; 2010, с. 12–38), так і старожитності фіналу ранньоскіфського, середньоскіфського і пізньоскіфського часів (Кулатова, 2009; 2021, с. 39–40; Кулатова, Скорий, Супруненко, 2011; Супруненко, 2015). Проте, загалом цей перелік і досі залишається невеликим, з огляду на значні степові території на сході і південному сході області.

У такому разі, збір розпорошеної в різних джерелах інформації про поховальні об'єкти кочівників-скіфів має сприяти повнішому опрацюванню наявних даних для отримання уявлень щодо історії заселення й опанування степових і передстепових просторів номадами, визначення напрямків торгових шляхів та ролі степовиків у контактах із лісостеповими племенами ворсклинського і псільського локальних угруповань землеробсько-скотарського населення Лісостепу. На те, що таких пам'яток скіфської епохи тут існувало багато, вказує і значна кількість збережених насипів майданів, яких тут налічується близько 100 (наприклад: Звід 2007, с. 162–171; Супруненко, 2020, с. 46; 2022, с. 73), а на кінець XIX ст. нараховувалося чи не втричі більше (Макаренко, 1917). Бо ж добре відомо, що на

Полтавщині об'єктами розробки селітроварями XVII ст. найчастіше виступали багаті на мінеральну сировину поховальні споруди раннього залізного віку, зведені з дернин і чорнозему, з глибокими поховальними камерами та навколишніми ровами, де й відкладалася внаслідок природних процесів вимивання з ґрунту селітра (Андрієнко, 1971; Варвянська, Супруненко, 1996, с. 5–14).

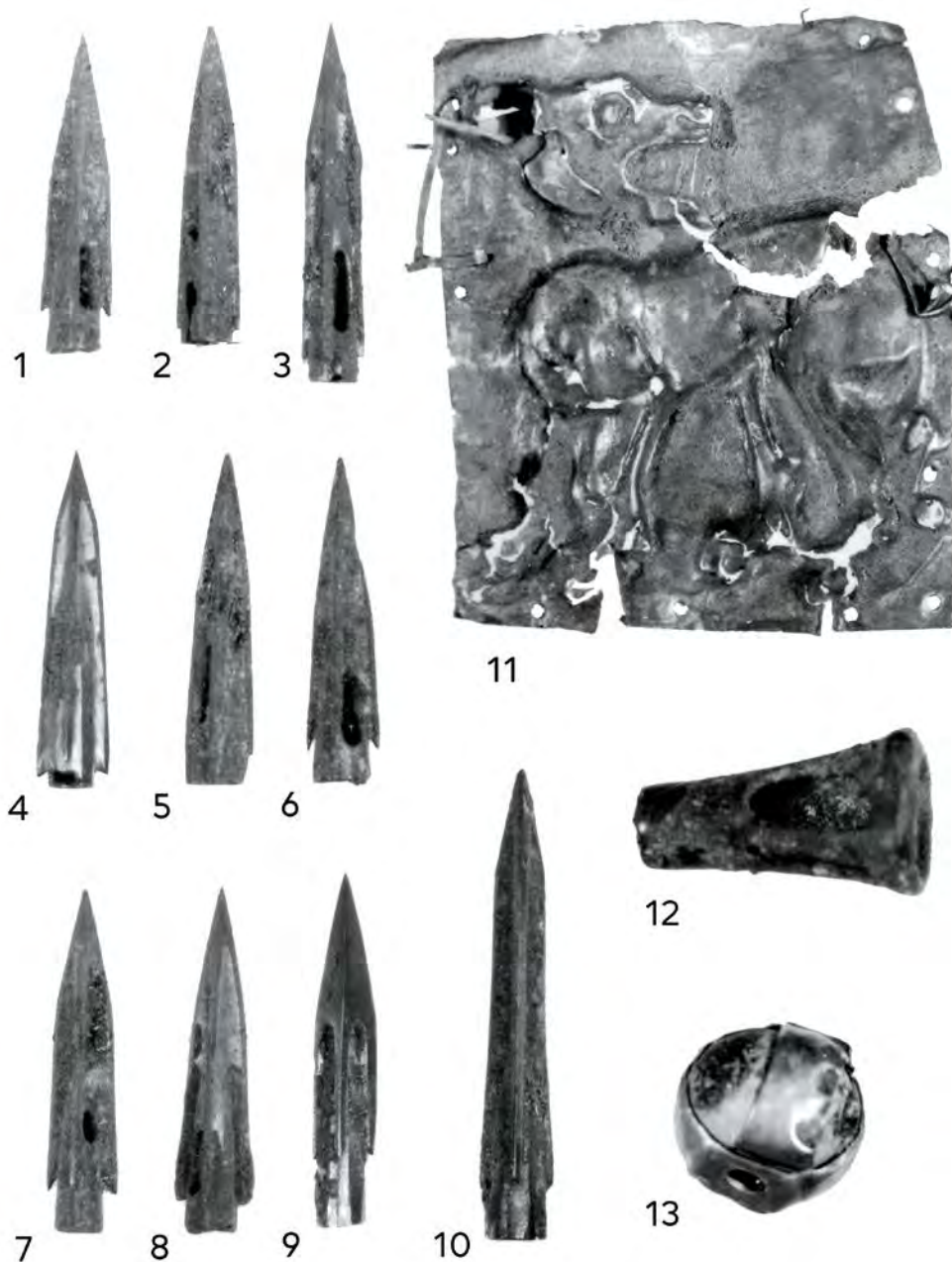


Рис. 1.

Комплекс предметів з поруйнованого курганного поховання поблизу с. Вільхуватка.
Архівне фото

Опрацювання забутих, збережених лише у музейних колекціях інвентарних матеріалів з поховальних комплексів скіфської доби і на сьогодні залишається актуальним. То ж

заслужують на увагу відомості про одне із таких поховань, котре було виявлене за випадкових обставин 60 років тому.

Про знахідку поховання поблизу с. Вільхуватки сучасної Чутівської селищної територіальної громади Полтавського району (історична Карлівщина) збереглися лише повідомлення краєзнавців (Баклицький, 1991, арк. 1–1зв.), записана 1986 р. усна розповідь очевидців за спогадами події чвертьвікової давнини (Супруненко, 1986), фотознімок частини знахідок у фондах Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського (інв. № ПКМВК Нг 9322: рис. 1), кілька десятків предметів зі складу поховального інвентаря у фондах закладу (інв. №№ ПКМВК, А 2024–2029) та короткі згадки в літературі (Сидоренко, Махно, Телегін, 1982, с. 90; Чутівщина, 2012, с. 4). З підготовкою до друку чергового випуску «Зводу пам'яток історії та культури України: Полтавська область. Карлівщина» частина цих матеріалів була опрацьована, що дозволило навести попередні відомості про виявлений за випадкових обставин поховальний комплекс (Супруненко, 2022, с. 87–88). У зазначеній публікації були використані далеко не всі збережені задокументовані дані й музейні облікові записи, а місце знахідки на межі сучасних Чутівської та Мартинівської громад було прив'язане до сусіднього, наразі «карлівського» с. Знаменки. Все це й спонукало до появи у світ більш ґрунтовної публікації.

Як виявилось, захоронення було випадково відкрите у 1962 р. в полі зруйнованого кургану, розташованого на місці старого глиняного кар'єру. Він знаходився між здавна належними до колишніх земель Карлівської волості сіл Вільхуватка і Знаменка, на території кутка Нововільхуватка, на межі між колишніми Чутівським і Карлівським районами (практично на «кордоні» сучасних Чутівської та Мартинівської громад Полтавського району Полтавської області), на південний схід від першого села і, відповідно, на північний захід від с. Знаменки, край ґрунтової дороги, що єднала обидва населені пункти. Місце розташування знищеного насипу оглянуте в 1986 р. (Супруненко, Гавриленко, 1986, арк. 22).

Про умови виявлення знахідки повідомляють спогади очевидців, записані у середині 1980-х та на початку 1990-х рр. у Вільхуватці і Знаменці одним із авторів та відомим карлівським краєзнавцем, заслуженим агрономом України П. П. Баклицьким. На сьогодні ці свідчення зберігаються у Науковому архіві Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського і певним чином проливають світло на походження й долю археологічного комплексу (Баклицький, 1991; Супруненко, 1986).

У них йдеться, що на південно-східній околиці с. Вільхуватки місцеві жителі здавна видобували глину. На краю цього кар'єру здійснювалася збережена на середину ХХ ст. половина чи третина насипу стародавнього кургану. Один селянин, копаючи глину, натрапив на частину поховання — вірогідно, підбою чи катакомби завглибшки дещо більше 2 м. Тут

чоловік і його помічники розчистили частину скелету похованого, викладеного випростано на спині у широтному напрямку. В головах похованого з лівого боку виявлене скупчення «деревної трухлявини» та золота пластинка із зображенням тварини. Біля кісток ніг з правого боку були знайдені кілька десятків бронзових наконечників стріл, бронзова ворворка, а також нижче «відбиток дерев'яного лука» (?), що добре був помітний в ґрунті у переддні камери. Поряд знаходилося руків'я залізного меча чи кинджалу. Його лезо не збереглося. Неповдалі від скелету лежали «два округлі камінці білого кольору». «За свідченням декого із місцевих жителів, було знайдено монети (золоті) (?), [що] зникли під час пограбування місцевого музею разом із наконечниками» стріл. За «монети» селяни сприйняли, вірогідно, круглі пластинки з жовтого металу (?) із рельєфними зображеннями діаметром близько 2 см. Їх, як здається, було 7. Ці пластинки пізніше були передані до школи і через певний час «безслідно» зникли. Про характер зображень на них судити важко, проте, останні могли містити рельєфні сюжети на кшталт обличчя людини, що залишило відбиток у пам'яті очевидців, надаючи їм схожості зі стародавніми монетами. Біля черепа похованого була виявлена намистина синього кольору, оповита тонкими смужками жовтого металу. З інших знахідок згадані пласкі вузькі шматочки заліза, очевидно, від розтягнутого землерийми леза меча, а також шкіряний тлін – вірогідні рештки сагайдака. Поховальна камера повністю не розчищалася, її західна частина на час виявлення вже була знищена кар'єром.

Залишки кургану були розрівняні бульдозером на початку 1980-х рр. Повідомлялося також, що у верхній частині зруйнованого насипу під час його нищення виявлено 12 безінвентарних поховань, вірогідно, українського населення кінця XVIII – XIX ст. З огляду цього місця в 1986 р. вдалося встановити, що знаходився курган висотою близько 3 м на відрозі-уступі другої тераси правобережного мису над гирлом балки лівого берега р. Орчика, правої притоки Орелі лівобережного басейну Дніпра (Супруненко, Гавриленко, 1986, арк. 22).

За повідомленням знаного полтавського краєзнавця та археолога, завідувачки відділу Полтавського краєзнавчого музею Г. О. Сидоренко (1918–1984), у 1966 р. співробітники закладу за фактом обстеження шкільного музею, де відбулася крадіжка, привезли до Полтави 42 предмети зі складу поховального комплексу, які їм передав місцевий учитель-краєзнавець І. І. Ігнатенко (Сидоренко, 1981; Інвентарна книга, 1982, №№ А 2024–2029).

Отже, за наявними відомостями про умови знахідки та частиною збережених предметів поховального інвентаря можна стверджувати, що в полі насипу кургану на околиці с. Вільхуватки була влаштована могила завглибшки близько 2 м від рівня тогочасної денної поверхні із захороненням скіфського часу. У поховальній камері (?) невизначеної форми, зорієнтованій у широтному чи близькому до нього напрямку, містився скелет небіжчика,

положення кісток якого нібито засвідчувало випростану на спині широтно зорієнтовану позицію, головою на схід. Кістяк був частково зруйнований у нижній частині кар'єром із видобутку суглинку.

Похованого супроводжував доволі виразний інвентар, характерний для речового супроводу заможного кочівника. З-поміж знахідок залишилися рештки сагайдака з кількома десятками стріл та луком. Сагайдак, виготовлений зі шкіри, вірогідно, був декорований круглими пластинками (?) із жовтого металу з невстановленими рельєфними сюжетами. Поряд знаходився розвал залізного меча чи кинджалу, від якого на час виявлення збереглося руків'я. До засобів опорядження сагайдака чи меча могла належати й бронзова ворворка. Підвіска-намистина, перехрещена тонкими смужками золотої фольги, можливо, була на шії небіжчика. В головах знаходився тлін від дерев'яної чаші, декорованої тонкою золотою пластинкою – оббивкою із зооморфним зображенням.

Оскільки поховання у повній мірі не було розчищене, тому, згодом, могло містити й інші предмети супроводу, що виявилися втраченими. Рештки інвентаря потрапили до шкільного музею, з якого золоті (?) прикраси сагайдака і частина бронзових наконечників стріл виявилися викраденими, а заходи з їх пошуку в решті-решт призвели до вилучення речей та їх передачі на зберігання до Полтавського краєзнавчого музею. Майже два десятиліття ці знахідки залишалися зовсім невідомими загалу дослідників, аж поки Г. О. Сидоренко не вмістила повідомлення про них у «Довіднику з археології України. Полтавська область» у вигляді фрази про наявність в околицях села курганів із похованням скіфського часу (Сидоренко, Махно, Телегін, 1982, с. 90).

Таким чином, для культурно-хронологічної атрибуції цього призабутого поховального комплексу важливим є детальніший аналіз виявлених і втрачених предметів, опис яких наводимо нижче. Спочатку подамо відомості про *втрачені знахідки*.

1. *Частина залізного меча* або кинджалу. За описом очевидців, зразок озброєння зберігся у верхній частині – руків'ї. Лезо втрачене. Можливо, від нього походили шматочки металу в заповненні захоронення. Виходячи з малюнка очевидців, меч мав коротке брускоподібне навершя, прямокутного перетину гладеньке руків'я та метеликоподібне перехрестя. Збережена частина завдовжки 11–12 см виявилася корозованою і розсипалася в умовах шкільного музею. Схожі з наведеним описом мечі-акінаки походили з кургану № 425 поблизу с. Кулешівки у Посуллі (Ильинская, 1968, табл. XLVII: 1), випадкових знахідок в Криму (Скорый, Зимовец, 2021, с. 43–44, №№ 24–25), Єлизаветівського курганного могильника в дельті Дону (Копылов, 1980, с. 25, рис. 1: 7–9). Датування цих зразків зброї припадає на V ст. до н. е. (Скорый, Зимовец, 2021, с. 43).

2. *Рештки сагайдака*. Виявлена пляма тліну орієнтовними розмірами 30 × 50 см, близька до видовжено-прямокутних обрисів, де в основі знаходилося скупчення бронзових наконечників стріл, під рештками шкіри – відбиток лука. Залишки сагайдака склалися з шкіряного тліну і шматочків тонкого дерева. Поверх знайдені золоті (?) бляшки-прикраси від зовнішнього декору, що мали круглу форму та рельєфні зображення. Цілком імовірно, їх сюжети могли бути скопійовані чи відтиснуті у фользі за однією зі сторін північнопричорноморських античних монет, що й призвело до появи наведених вище здогадок очевидців. Проте, наразі це встановити неможливо. На всіх бляшках містилися по 2–3 отвори для пришивання.

Нагадаємо, що на Полтавщині рештки гориту і сагайдаків виявлені у Вітовій Могилі (Zakharov, 1932, р. 69–70), похованнях № 2'/2000 р. та 1 насипу № 2/2002 р. Перещепинського курганного некрополю першої половини V ст. до н. е. (Кулатова, Супруненко, 2010, с. 37, 38, 125).

3. *Лук*. Його залишки помічені в ґрунті заповнення під «плямою» розвалу сагайдака за зотлілим відбитком деревного тліну довжиною «близько пів метра». Відзначена певна дугоподібність за формою цього дерев'яного виробу. Знахідки луків – велика рідкість у поховальних комплексах скіфського часу Дніпровського лісостепоного Лівобережжя, та й взагалі півдня Східної Європи (Черненко, 1981, с. 7–21). Хоча, у вільхуватському випадку можна зі впевненістю відзначати лише його наявність у складі поховального інвентаря. Між іншим, на Полтавщині рештки лука були виявлені тільки в одному випадку – похованні № 2'/2000 р. Перещепинського курганного некрополю – елітного вершницького могильника в околицях Більського городища. Це захоронення здійснене в степових традиціях у першій половині, ближче до середини V ст. до н. е. (Кулатова, Супруненко, 2010, с. 38, 40, рис. 32, 33).

4. *Пращові камені* – «два округлі камінці білого кольору», очевидно, кварцитові. Щодо розмірів, один із очевидців згадував — «гладенькі, як невеликі сливи». Подібні камені з гранітних гальок чи обточених уламків кварциту вряди-годи виявляють у поховальних комплексах (Мелюкова, 1964, с. 68). Зокрема, чотири невеликі пісковикові гальки округлих обрисів знаходилися в поховальній камері кургану № 15 Олефірщинського курганного некрополю на Ворсклі, що датується кінцем V ст. до н. е. (Кулатова, 1991, с. 59, 61, рис. 4: 16).

5. *Розвал дерев'яної посудини* (чаші?) був скупченням тліну підокруглої в плані форми діаметром до 20 см, що наближено мав відповідати зовнішнім розмірам зотлілого виробу. Саме в цій масі й була знайдена золота пластинка – прикраса чаші (?). Виходячи з розмірів пластинки, висота посудини становила не менше 5 см.

6. Не встановлена кількість *наконечників стріл* зі складу сагайдачного набору, що були втрачені під час аматорських пошуків та пізніше викрадені зі шкільного музею.

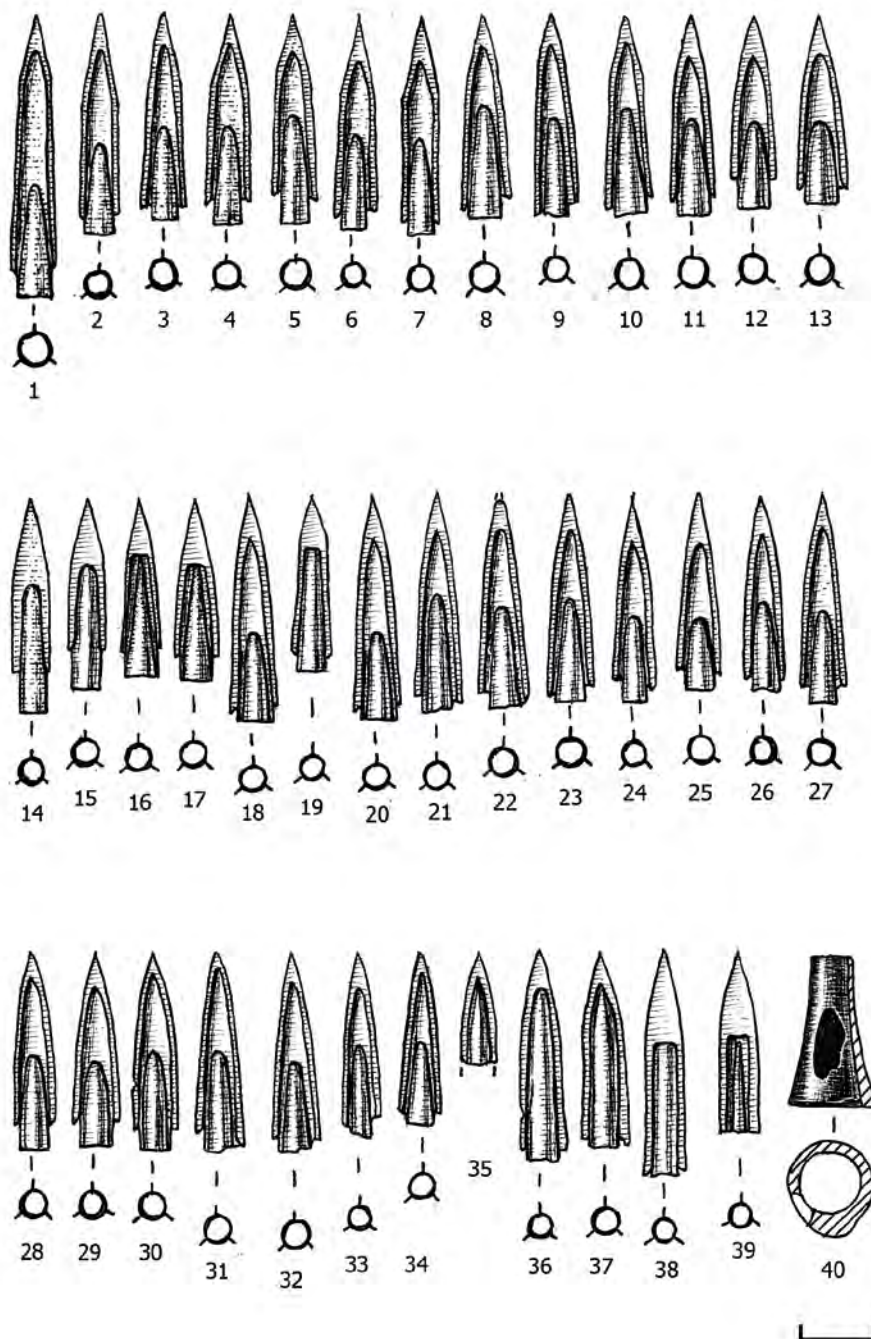


Рис. 2.
Курганне поховання поблизу с. Вільхуватка: наконечники стріл

Нижче охарактеризуємо предмети, що **збереглися** у складі музейної збірки.

7. *Наконечники стріл* зі складу сагайдачного набору. На сьогодні наявні 39 од. вістер до стріл доволі гарного стану збереженості, один із наконечників обламаний (інв. № ПКМВК 20334, А 2028). Вони належать до кількох типів (Мелюкова, 1964, с. 28, рис. 1):

1) баштоподібний, з виступаючою втулкою, дуже видовженою до верху голівкою, вузькою основою, з прямими гранями; втулка підкреслена заглибиною на всіх гранях, з позначенням в основі її контурів (рис. 2: 1). Подовжені донизу краї лопатей зрізані під тупим

кутом до втулки. Висота наконечника – 5,1 см. Належить до II-го відділу, 9-го типу, 6-го варіанту, за А. І. Мелюковою. 1 од.;

2–12) подібні баштоподібні, з виступаючою втулкою, видовженою до верху голівкою і порівняно вузькою основою, з прямими, зрідка дещо ввігнутими гранями; втулка підкреслена заглибиною на кожній із граней, де в нижній частині чітко позначені її контури. Краї лопатей зрізані переважно під гострими, окремі – під прямими чи тупими кутами. Висота наконечників – 3,5–4,0 см. II-й відділ, 9-й тип, 4-й варіант, за А. І. Мелюковою (рис. 2: 2–12); 11 од.;

13–14) баштоподібні втульчасті, з менш видовженою до верху голівкою, вузькою основою, з прямими, в одному випадку незначно ввігнутими гранями, з виділеними на близько двох третин висоти контурами втулки. Краї лопатей зрізані під прямими чи тупими кутами до втулки. Висота наконечників – 3,5–3,8 см. Належать до II-го відділу, 10-го типу, 7-го варіанту, за А. І. Мелюковою (рис. 2: 14–15); 2 од.;

15–17) баштоподібні втульчасті, з дещо видовженою до верху голівкою, вузькою основою, з прямими гранями, виділеними контурами загостреної до верху втулки, підкресленими вузькою П-подібною заглибиною. Краї лопатей зрізані під гострими та прямими кутами. Висота наконечників – 3,2–3,3 см. II-й відділ, 9-й тип, 10-й варіант, за А. І. Мелюковою (рис. 2: 16–17, 19); 3 од.;

18–20) баштоподібні коротковтульчасті, з видовженою до верху голівкою, вузькою основою, з прямими гранями, виділеними до верху контурами загостреної втулки. Краї двох лопатей вцілілих наконечників зрізані під прямими кутами, однієї – під гострим, що утворює своєрідний шип. Висота повною мірою збережених наконечників – 3,6–3,9 см, уламка вістря – 2,1 см. Належать до II-го відділу, 11-го типу, 2-го варіанту, за А. І. Мелюковою (рис. 2: 35–37); 3 од.;

21) баштоподібний коротковтульчастий, з видовженою до верху голівкою, вузькою основою, з прямими гранями, виділеними на дві третини висоти контурами втулки. Краї лопатей зрізані під гострими кутами. Висота – 4,2 см. II-й відділ, 9-й тип, 8-й варіант, за А. І. Мелюковою (рис. 2: 38); 1 од.;

22) баштоподібний із прихованою втулкою, дещо видовженою до верху голівкою, вузькою основою, з прямими гранями, виділеними вузькою П-подібною заглибиною контурами втулки. Краї лопатей зрізані під гострими кутами. Висота – 3,4 см. Належить до II-го відділу, 9-го типу, 6-го варіанту, за А. І. Мелюковою (рис. 2: 39); 1 од.;

23–39) трикутні втульчасті, з видовженою до верху голівкою, порівняно вузькою основою, з прямими, часом незначно вигнутими назовні гранями, виділеними заглибинами контурами втулки. Краї лопатей зрізані переважно під гострими кутами. Висота

наконечників – 3,1–4,2 см. II-й відділ, 9-й тип, 4-й варіант, за А. І. Мелюковою (Мелюкова, 1964, с. 28, рис. 1; 2: 13, 18, 20–34); 17 од.

Подібні наконечники стріл мали поширення у другій половині V ст. до н. е. і набули розповсюдження як у Степу, так і Лісостепу на Сході Європи. З аналогій назвемо комплекси курганів № 4 в Берестнягах, № 2 з розкопок Д. Я. Самоквасова в Аксютинцях (Оксютинцях), 1-ї Завадської могили, кургану № 3 у Стеблеві, кургану № 3/2002 р. Перещепинського некрополя у Більську та ін. (Полін, 1987, с. 31–32, рис. 11–13; Кулатова, Супруненко, 2010, с. 128–130, рис. 148).

8. *Ворворка* бронзова зрізаноконічної форми з увігнутими боками (рис. 1: 12). Литий виріб (інв. № ПКМВК 20333, А 2027) у вигляді розширеної донизу конічної ручки, верхня частина та основа якої мають прямі зрізи. В основі помітний незначний ливарний наплив, так і не видалений майстром, посередині на тулубі наявний видовжений отвір – наслідок ливарного браку, краї якого затерті ремнем. Знахідки подібних ворворок є масовими здебільшого у поховальних комплексах, а вироби цього типу представлені численними знахідками у похованнях Правобережного лісостепу України, добре відомі вони й у курганах Лівобережжя Дніпра та в Степу. Безпосередньо із прямих аналогій назвемо вироби з курганів № 398 поблизу Журівки (Бобринской, 1905, с. 6, 7), № 188 поблизу Тенетинки (Бобринской, 1894, табл. V: 3), № 4 біля Берестнягів (Бобринской, 1901, с. 96, фиг. 47, 48), № 52 поблизу Ковалів (Могилов, 2008, с. 75, 196, рис. 145: 56) на Правобережжі Дніпра, кургану № 3 в ур. Стайчин Верх та поблизу Мгарського Спасо-Преображенського монастиря в Посуллі з розкопок Ф. І. Камінського на Лівобережжі (Ильинская, 1968, табл. V: 10; XLVII: 14).

Ворворки є поліфункціональними виробами. Вони пов'язані з використанням для захисту ременів кінської вузди, хоча застосовувалися як елемент обладнання наборного скіфського обладунку, чохлів для наконечників списів і дротиків тощо. Цей тип виробів представлений численними знахідками в похованнях Правобережного лісостепу України, Лівобережжя Дніпра та в Степу другої половини VI–V ст. до н. е. (Могилов, 2008, с. 74, 75), хоча був найхарактернішим для матеріальної культури регіону V ст. до н. е. (Скорый, 1997, с. 41–42).

Висота ворворки – 2,7 см, діаметри верхньої і нижньої основ – 0,8 та 1,7 см, діаметри внутрішніх отворів – 0,55 і 1,1 см (рис. 2: 40).

9. *Оббивка* (інв. № ПКМВК 20335, А 2029) – пластинка, виготовлена із тонкого золотого листа, першопочатково – накладна деталь дерев'яної чаші. Має прямокутну форму, розміри 4,8 × 5,8 см, товщину – 0,03–0,04 см, недбало обрізані сторони. Проба золота – 500°, маса дорогоцінного металу – 2,5 г (Акт 1997, арк. 1, № 2) (рис. 3).

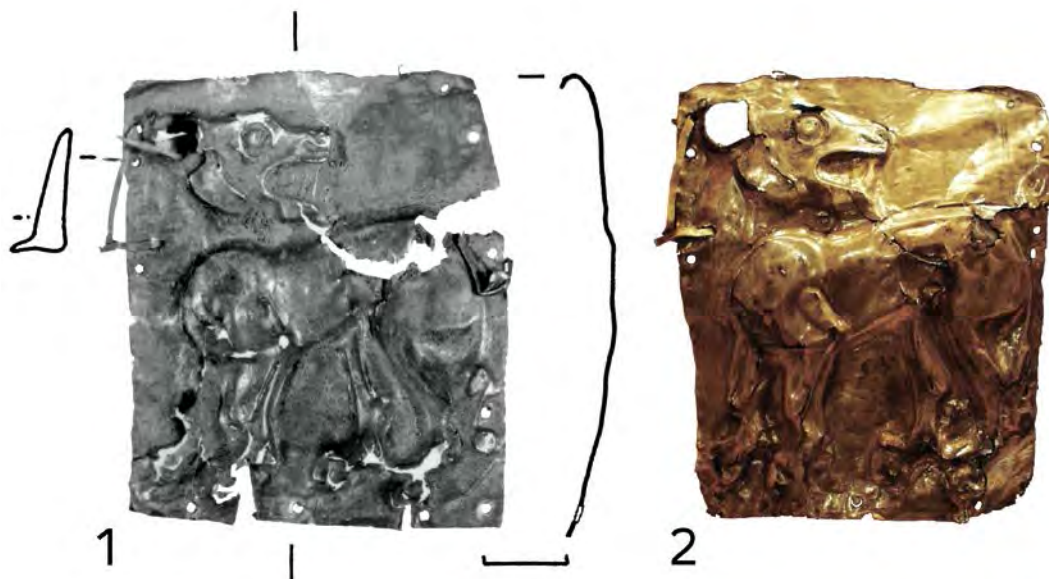


Рис. 3.

Курганне поховання поблизу с. Вільхуватка:
золота оббивка дерев'яної чаші (1 – до реставрації; 2 – після реставрації)

Оббивку кріпили на дерев'яну основу посудини за допомогою круглих різновеликих отворів діаметром від 0,10 до 0,25 см, доволі безсистемно розташованих внизу та з вертикальних боків. З лівого боку у верхньому куті, в двох отворах, закріплена золота підтрикутної форми дротяна петля, вірогідно, для підвішування чаші. Деталь ця, принаймні нам, серед оббивок дерев'яного посуду скіфського часу раніше не була відома. Втім, не можна виключати, що ця петля відноситься до вторинного використання золотої пластинки від чаші, про що мова йтиме далі.

Зверху пластинки отвори для кріплення, крім одного, відсутні (рис. 3). На ній помітні сліди вигину краю металевого листа. Це, схоже, вказує на те, що прикраса обтискала за вінце посудини.

Оббивка пошкоджена в ряді місць, що позначилося і на зооморфному відтиснутому зображенні. Пошкодження: в лівому верхньому куті (круглий отвір $0,53 \times 0,55$ см); розрив з правого боку майже до центру в верхній частині пластинки, а також три розриви різної довжини на нижній стороні оббивки (рис. 3). Кілька розривів є наслідком аматорських пошуків у заповненні поховальної камери, круглий отвір та дірочки від цвяшків – її використання і перевикористання зі вміщенням на іншу посудину.

Практично все поле пластинки займає лівобічне профільне зображення тварини, виконане дуже примітивно, за матрицею, що не відзначалася якістю, можливо, була навіть дерев'яною. З цієї причини окремі частини тіла тварини передані нечітко, якщо не

схематично. Тварина представлена у повний зріст. Вона стоїть чи йде з повернутою назад головою.

Вид тварини визначити важко, що пов'язано в деякій мірі і з характером зображення. Досить великий тулуб із виділеними стегном і лопаткою, потужними чотирма лапами, завершеними кігтями, могли належати як котячому, так і вовчому хижакам. Хвоста тварини не видно, бо на цьому місці пластинки існували розрив та лакуна. Хоча на відреставрованому виробі помітна тонка рельєфна смужка, опущена донизу, доволі схожа на тонкий довгий хвіст із потовщенням на кінці, автентичність якої може викликати сумніви.

Цікаве взаєморозташування тулуба тварини та її голови. Повернута вправо голова не з'єднана з тулубом шиєю, що має курйозний вигляд. Схоже, що на матриці ця необхідна деталь тулуба також була відсутньою.

Голова тварини – з широко розкритою пащею, вузьким носом із виділеною ніздрею, опуклим лобом і гіпертрофічно великим круглим оком. Верхня частина голови, де повинно знаходитися вухо, пошкоджена вище згаданим великим круглим отвором, що не дозволяє визначитися з формою вуха. Опущена донизу видовжена рельєфна опуклість, що немов би нагадує опущене вухо, насправді такою не є. Це лише рвана пластинка, відігнута горизонтально, котра утворилася внаслідок пробивання великого отвору. До речі, саме цей отвір, грубо влаштований біля зображення голови тварини, може свідчити про те, що пластинка від дерев'яної чаші могла бути використана двічі.

Таким чином, визначитися однозначно з видовою приналежністю тварини на цій оббивці дерев'яної посудини не доводиться. Образ належить або дещо схематичному зображенню вовчого хижаків, або відтворенню особини, переданої у традиціях зооморфних перевтілень, тобто такій, що містить частини тіла різноманітних представників тваринного світу.

Прямі аналогії цьому зображенню нам невідомі. Проте більш-менш схожі образи правобічних котячих хижаків, що стоять із повернутою назад головою, представлені в колі старожитностей V ст. до н. е. на античному поселенні Голубицька 2 на Тамані (Строкин, 2010, с. 461, 463, рис. 4: 48) та окремою знахідкою в с. Новопокровка у Південно-Східному Криму (Скорый, Зимовец, 2021, с. 180, № 49/409). За загальним моделюванням тіла та положенням лап розглянута тварина схожа, мабуть, на вовчого хижаків із кургану «Г», котрий відноситься дослідниками до першої половини V ст. до н. е., поблизу с. Журівки, що в басейні р. Тясмина (Петренко, 1967, с. 165, табл. 29: 27).

Публікована пластинка-оббивка від дерев'яної посудини вирізняється доволі низьким рівнем художнього виконання та, ймовірно, є зразком продукції місцевого майстра, який працював за скіфської епохи на території Лісостепу.

10. *Підвіска* (інв. № ПКМБК 20332, А 2026), виготовлена з кулястої крупної гладкої пропорційної намистини з єгипетського фаянсу із поливою синього кольору (визначення доктора мистецтвознавства С. І. Ходжаш (1923–2008), широким циліндричним каналом отвору, варіанту 'г' типу 3, за Є. М. Алексеевою (Алексеева, 1975, с. 31, табл. 5: 6).

Намистина з тендітного крихкого фаянсу була «укріплена» — оповита перехрещеними в основі отворів щільно підігнаними і спаяними між собою смужками тонкого листового золота, із пробиванням круглого отвору для підвішування (рис. 5).

Діаметр намистини – 1,55 см, діаметр підвіски (враховуючи металеві елементи) – 1,6 см, висота намистини – 1,5 см, висота підвіски – 1,7 см, діаметр каналу отвору намистини – 0,3 см, діаметри отворів у металі підвіски – 0,20–0,25 см, ширина смужок золотого листа – 0,6 см, їх товщина – 0,03–0,04 см. Проба – 500°, загальна маса дорогоцінного металу у прикрасі – 1,2 г (Акт 1997, арк. 1, № 1) (рис. 4).

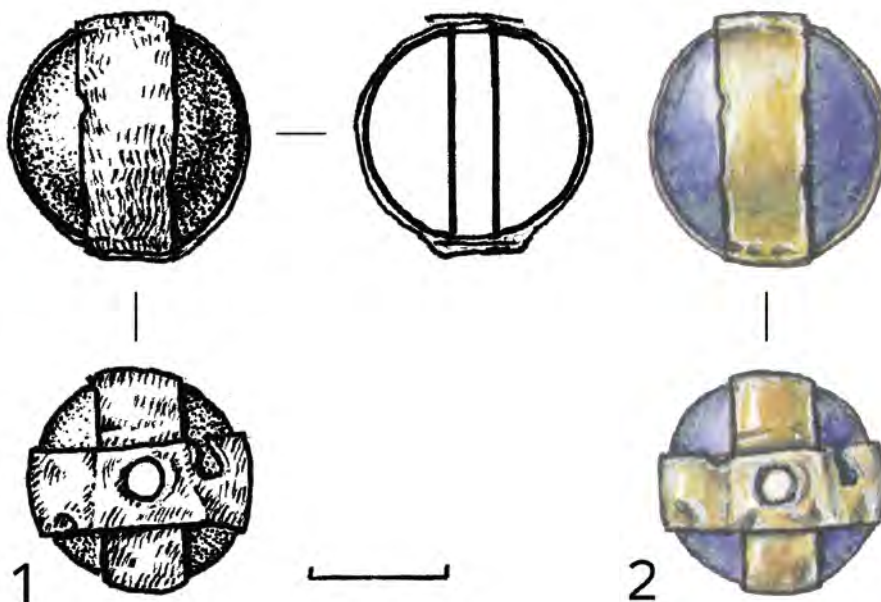


Рис. 4.

Курганне поховання поблизу с. Вільхуватка: підвіска з єгипетського фаянсу
(1 – до реставрації; 2 – після реставрації)

Перші подібні масивні фаянсові намистини почали з'являтися у Північному Причорномор'ї з другої половини VI – V ст. до н. е., хоча синіх за кольором кулястих прикрас у складі комплексів дослідники для цього часу на середину 1970-х рр. ще не фіксували (Алексеева, 1975, с. 31).

Два останні артефакти зі складу інвентаря Вільхуватського поховання після реставрації, здійсненої визнаним фахівцем О. В. Григор'євим у Полтаві 1991 р. (рис. 3: 2; 4: 2), вже три десятиліття були представлені в музейній «скарбниці» — експозиції «Унікальні предмети у

зібранні Полтавського краєзнавчого музею». Безсумнівно, саме вони викликають найбільший інтерес і надають певної своєрідності цьому набору речей із типового воїнського захоронення.

Підкреслимо, що великий круглій кулястий намистині з єгипетського фаянсу, обв'язаний золотою стрічкою навхрест, аналогій нам віднайти не вдалося. Хоча наявність крупних намистин у чоловічому похованні не викликає подиву. Вони зрідка зустрічаються в могилах воїнів уже з епохи архаїки. Для прикладу, згадаємо територіально найближчу знахідку також поодинокі фаянсові намистини на одному зі скелетів парного чоловічого захоронення І кургану № 3/2002 р. другої половини V ст. до н. е. відомого Перещепинського курганного некрополя у Більську (Кулатова, Супруненко, 2010, с. 123, 129, 132, рис. 146: 7). Другий виріб – золота пластина-оббивка чаші. Вирізняється доволі низьким рівнем художнього виконання, котрий, швидше за все, вказує на те, що цей золотий художній виріб виготовлений на місці – у лісостеповому ареалі якимось автохтонним майстром, не виключено, що й більського походження. У будь-якому разі, не дивлячись на очевидне місцеве лісостепове походження та виготовлення, ймовірне використання кількома власниками, обидва охарактеризовані вище предмети претендують на унікальність і поки що не мають прямих аналогій.

Отже, за виразною добіркою бронзових наконечників стріл, часом побутування інших предметів зі складу інвентаря, Вільхуватське захоронення датується другою половиною – кінцем V ст. до н. е., тобто часом, коли у заворсклянські степи і передстепи вище за течією ріки просунулася група степовиків, здійснених із Приазов'я та добре обжитих просторів Нижнього Подніпров'я внаслідок дії цілої низки негативних чинників, з-поміж яких важливу роль мали наслідки «демографічного вибуху» – тобто, досить різкого збільшення кількості кочового населення (Скорий, 2003, с. 89). Їх просування до Лівобережного терасового Лісостепу та у Нижнє Поворскля через посуху призвело не тільки до освоєння кочовиками цих просторів (Супруненко, Шерстюк, 2011, с. 370), а й до впровадження у життя доволі масштабних запобіжних заходів населенням лісостепових городищ вище за Ворсклою, зокрема, спроби підсилення смуги укріплень Великого Більського городища – побудови так званого Південного валу (Гречко, Крютченко, 2019, с. 67; Супруненко 2018, с. 353), викликаних завбачливими пересторогами мешканців Східного Більського укріплення. А для кінця V – початку IV ст. до н. е. в найближчій окрузі згаданої пам'ятки спостерігаємо факти появи окремих контингентів прийшлого населення з традиціями осілої (Гречко, Демчук, Крютченко, Ржевуська 2019, с. 34; 11; Скорий, Білосор, Супруненко, Кулатова, 2019, с. 274), а також появу в більських курганних і ґрунтових некрополях захоронень, здійснених із дотриманням степових традицій (Мурзін, Ролле, Скорий, 1995, с. 81–82, мал. 2, 3: 21–25;

Кулатова, Супруненко, 2010, с. 36–43, 142–144). Вірогідно, це були колишні мешканці окремих нижньодніпровських селищ, «підхоплені» переселенським рухом на північ. Разом із тим, простори на схід і південь від Ворскли, включаючи правобережне Поорілля, залишалися зонами традиційного кочівницького господарювання для цієї групи населення Степової Скіфії до кінця IV – початку III ст. до н. е. (Супруненко, 2022, с. 7, 87–88), а то й дещо пізніше (Кулатова, Скорий, Супруненко, 2011, с. 89–90).

Зазначимо, що вціліла частина супутнього інвентаря Вільхуватського поховання кочівника є артефактами доволі виразної пам'ятки початку пізньоскіфського часу й на сьогодні залишається поки що єдиним зі збережених у музейних колекціях речовим комплексом епохи перебування степових скіфів у межиріччі Ворскли та Орелі на сході Полтавщини.

Джерела і література

Акт результатів опробування металів Полтавського краєзнавчого музею, наданий Східним державним управлінням пробірного нагляду Міністерства фінансів України від 30.07.1997 р. // Науковий архів фондів Полтавського краєзнавчого музею ім. Василя Кричевського.

Алексеева Е. М. Античные бусы Северного Причерноморья // Свод археологических источников. – Москва: Наука, 1975. – Вып. Г1-12.

Андрієнко В. П. Майдани і майдановидні споруди України // Вісник Харківського університету. – Харків, 1971. – № 62. – Серія: Історія: вип. 5. – С. 65–76.

Баклицький П. П. [Про знахідку у с. Знаменці підкурганного поховання 1962 р.] // Науковий архів фондів Полтавського краєзнавчого музею ім. Василя Кричевського. – Спр. 04-500. – Арк. 1–1зв.

Бобринской А. А. Курганы и случайные археологические находки близ местечка Смелы. – Санкт-Петербург, 1894. – Т. II.

Бобринской А. А. Курганы и случайные археологические находки близ местечка Смелы. – Санкт-Петербург, 1901. – Т. III.

Бобринской А. А. Отчет о раскопках, произведенных в 1903 году в Черкасском уезде Киевской губернии // Известия Императорской археологической комиссии. – 1905. – № 14. – С. 1–43.

Варвянська Т. В., Супруненко О. Б. «Розрита Могила». – Полтава: ВЦ «Археологія», 1996.

Гречко Д. С., Демчук Ж., Крютченко О. О., Ржевуська С. С. Дослідження поселення та ґрунтового могильника в ур. Барвінкова гора у 2018 р. // Археологічні дослідження Більського городища – 2018. – Київ, Котельва: ЦП НАНУ і УТОПІК; ТОВ «Майдан», 2019. – С. 27–34.

Гречко Д. С., Крютченко О. О. Дослідження «Південного» валу Більського городища у 2018 році // Археологічні дослідження Більського городища – 2018. – Київ, Котельва: ЦП НАНУ і УТОПК; ТОВ «Майдан», 2019. – С. 61–68.

Гречко Д. С., Крютченко О. О., Ржевуська С. С., Фрунт О. С. Дослідження в ур. Барвінкова гора в 2020 р. // Археологічні дослідження Більського городища – 2020. – Київ, Котельва: ЦП НАНУ і УТОПК; ТОВ «Майдан», 2021. – С. 60–66.

Звід пам'яток історії та культури України: Полтавська область. Новосанжарський район. Упорядк., підг. до друку та передм. В. О. Мокляка. – Полтава: Дивосвіт, 2007.

Ильинская В. А. Скифы Днепровского лесостепного Левобережья: (Курганы Посулья). – Киев: Наукова думка, 1968.

Інвентарна книга Полтавського краєзнавчого музею «Археологія». Почато 15 червня 1962 р., закінчено 24 травня 1982 р. З № 2018 до № 4776 // Робочий архів фондів Полтавського краєзнавчого музею ім. Василя Кричевського.

Копылов В. П. Мечи из погребений V в. до н. э. Елизаветовского курганного могильника // Краткие сообщения Института археологии АН СССР. – 1980. – № 162. – С. 24–27.

Кулатова І. М. Поховання кінця V – початку IV ст. до н. е. з Олефірщинського могильника // Пам'ятки археології Полтавщини. – Полтава, 1991. – С. 51–66.

Кулатова І. М. Поховання скіфського часу в кургані у пониззі Сухого Кобелячка // Археологічний літопис Лівобережної України. – Полтава, 2009. – № 1 (25). – С. 72–77.

Кулатова І. М. Деталь нахрапника скіфської доби та інші знахідки з кургану поблизу колишнього с. Лавриківка на Кременчуччині // Свічадо Придніпров'я: краєзнавчий альманах. – Горішні Плавні: ТОВ «Майдан», 2021. – Вип. XI. – С. 38–47, 389–391.

Кулатова І. Н., Скорий С. А., Супруненко А. Б. Раннескифское погребение на юге Приднепровской Левобережной террасовой Лесостепи (к вопросу о переднеазиатских инновациях в восточноевропейском зверином стиле) // Археологічний літопис Лівобережної України. – Полтава, 2006. – № 1 (19). – С. 46–60.

Кулатова І. М., Скорий С. А., Супруненко О. Б. Кургани поблизу с. Волошине в пониззі Псла. – Київ: ЦП НАНУ і УТОПК, 2010.

Кулатова І. М., Скорий С. А., Супруненко О. Б. Рештки пізньоскіфського поховання у лівобережному Припсіллі // Старожитності Лівобережного Подніпров'я – 2011. – Київ; Полтава: ЦП НАНУ і УТОПК, 2011. – С. 79–94.

Кулатова І. М., Супруненко О. Б. Кургани скіфського часу західної округи Більського городища. – Київ: ЦП НАНУ і УТОПК, 2010.

Кулатова І. М., Супруненко О. Б., Терпиловський Р. В. Пізньоскіфські та пізньозарубинецькі старожитності Полтавщини. – Київ; Полтава: Археологія, 2005.

Луговая Л. Н. Работы Полтавского краеведческого музея // Археологические открытия 1980 года. – Москва: Наука, 1981. – С. 284–285.

Луговая Л. Н. Археологические исследования Полтавского краеведческого музея (1977–1986 гг.) // Обл. научно-практическая конференция, посвященная 100-летию М. Я. Рудинского (26–28 марта 1987 г.). – Полтава: РИО Облстатуправления, 1987. – С. 39–41.

Лугова Л. М. Поховання скіфського воїна у пониззі Ворскли // Полтавський археологічний збірник. – Полтава: Археологія, 1999. – С. 123–133.

Макаренко Н. Городища и курганы Полтавской губернии: (Сборник топографических сведений). – Полтава, 1917.

Мелюкова А. И. Вооружение скифов // Свод археологических источников. – Москва: Наука, 1964. – Вып. Д1-4.

Могилев О. Д. Спорядження коня скіфської доби у Лісотеку Східної Європи. – Київ, Кам'янець-Подільський, 2008.

Мурзін В. Ю., Ролле Р., Скорий С. А. Дослідження курганів на території Більського городища // Полтавський археологічний збірник. – 1995. – Ч. 3. – С. 79–96.

Петренко В. Г. Правобережье Среднего Приднепровья в V–III вв. до н. э. // Свод археологических источников. – Москва: Наука, 1967. – Вып. Д1-4.

Полін С. В. Хронологія ранньоскіфських пам'яток // Археологія. – 1987. – № 59. – С. 17–36.

Сидоренко Г. О. Повідомлення, 1981 р. // Науковий архів фондів Полтавського краєзнавчого музею ім. Василя Кричевського. – Спр. 04-516. – Арк. 3.

Сидоренко Г. О., Махно Є. В., Телегін Д. Я. Довідник з археології України: Полтавська область. – Київ: Наукова думка, 1982.

Скорий С. А., Білозор В. П., Супруненко О. Б., Кулатова І. М. Селища скіфського часу в системі Великого укріплення Більського городища. – Київ: ТОВ «Майдан», 2019.

Скорий С., Супруненко О. Кургани скіфського часу на території Єристівського кар'єру в околицях м. Комсомольська // Полтавський краєзнавчий музей. Маловідомі сторінки історії, музеєзнавство, охорона пам'яток. – Полтава: Дивосвіт, 2013. – Вип. VIII. – С. 146–170.

Скорый С. А. Стеблѣв: скифский могильник в Поросье. – К., 1997.

Скорый С. А. Скифы в Днепровской Правобережной Лесостепи (проблема выделения иранского этнокультурного элемента). – Киев, 2003.

Скорый С., Зимовец Р. Скифские древности Крыма. Материалы одной коллекции. Изд. второе. – Полтава: ООО «АСМИ», 2021.

Строкин В. Л. Монеты с поселения Голубицкая 2 // Древности Боспора. – 2010. – № 14. – С. 451–467.

Супруненко А. Б. Археологические памятники Карловского района Полтавской области: каталог. – Полтава, 1990.

Супруненко А. Б., Гавриленко И. Н. Отчет о разведках в Нижнем Поворсклье и Поорелье в 1986 г. (Полтавская область) // Науковий архів Інституту археології НАН України. – Ф. е. – 1986/84.

Супруненко О. Б. Про знахідку між сс. Вільхуваткою та Знаменкою на історичній Карлівщині скіфського поховання на поч. 1960-х рр. 24.08.1986 р. // Науковий архів фондів Полтавського краєзнавчого музею ім. Василя Кричевського. – Спр. 04-516. – Арк. 1–2 зв.

Супруненко О. Б. Археологічні пам'ятки на території Комсомольської міської ради // Звід пам'яток історії та культури України: Полтавська область. Комсомольська міська рада. – Київ; Полтава: Полтав. літератор, 2008. – С. 16–40, 2 кол. вкл.

Супруненко О. Кургани поблизу с. Солониця на Полтавщині // Полтавський краєзнавчий музей. Маловідомі сторінки історії, музеєзнавство, охорона пам'яток. – Полтава: Дивосвіт, 2015. – Вип. X. – С. 42–95.

Супруненко О. Б. «Південний» вал Великого укріплення Більського городища, пізньоскіфський час (2-га пол. V ст. до н. е.) // Звід пам'яток історії та культури України: Полтавська область. Котелевський район. – Полтава: ТОВ «АСМІ», 2018 [2019]. – С. 350–354. – № 143.

Супруненко О. Б. Археологічні об'єкти [Машівського району] // Звід пам'яток історії та культури України: Полтавська область. Машівський район. – Полтава; Харків: ТОВ «Майдан», 2020. – С. 23–64.

Супруненко О. Б. Археологічні об'єкти [Карлівщини] // Звід пам'яток історії та культури України: Полтавська область. Карлівщина (Карлівська, Ланнівська та Мартинівська територіальні громади). – Полтава; Харків: ТОВ «Майдан», 2022. – С. 53–102.

Супруненко О. Б. Курганний могильник I, енеоліт – ранній залізний вік (IV–I тис. до н. е.) [с. Федорівка] // Звід пам'яток історії та культури України: Полтавська область. Карлівщина (Карлівська, Ланнівська та Мартинівська територіальні громади). – Полтава; Харків: ТОВ «Майдан», 2022а. – С. 234–236. – № 191.

Супруненко О. Б., Шерстюк В. В. Кургани Нижнього Прип'ялля. – Київ: ЦП НАНУ і УТОПІК, 2011.

Фиалко Е. Е. Памятники скифской эпохи Приднепровской террасовой Лесостепи. – Киев, 1994.

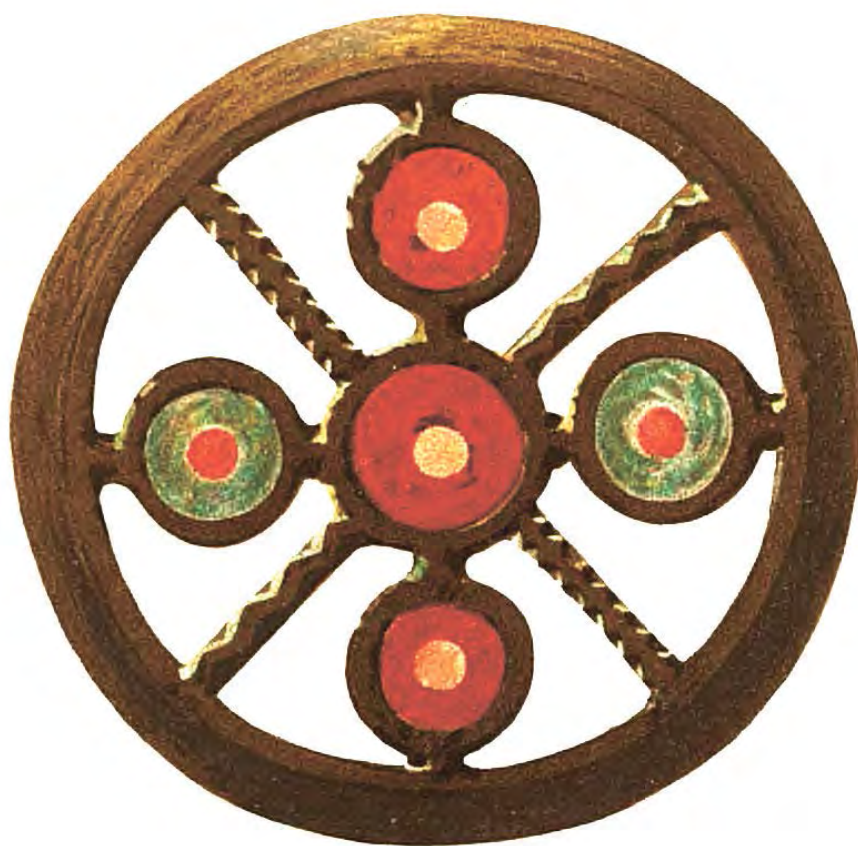
Черненко Е. В. Скифские лучники. – Киев; Наукова думка. 1981.

Чутівщина: подорож у минуле: [буклет] / Авт. тексту: Коваленко О. В., Лугова Л. М., Луговий Р. С. – [Полтава]: ФОП Семізарова, 2012.

[Щербаківський В. М.] Діяльність музеїв // Записки Українського наукового Товариства досліджування пам'яток старовини та мистецтва на Полтавщині. – Полтава, 1919. – С. 96–97.

Zakharov A. A. I. A. Zaretsky's Excavations in the Government of Kharkov // Eurasia Septentrionalis Antiqua. – Helsinki, 1932. – Vol. 7. – P. 59–81.

ХУДОЖНІ ТРАДИЦІЇ РИМСЬКОГО ЧАСУ



НАГРУДНА ПРИКРАСА НА ПАННОНСЬКОМУ НАДГРОБКУ ТА ЛАНЦЮГИ КОЛА СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ ВАРВАРСЬКИХ ВИЙМЧАСТИХ ЕМАЛЕЙ

На вапняковому надгробку III ст. із Паннонії, що експонується в краєзнавчому музеї в Айзенштадті, зображено нагрудну прикрасу. Вона може вважатися віддаленою іконографічною аналогією кольє, зображених на жіночих персонажах з поховальних пам'яток східних провінцій Римської імперії. Відомо, що за часів династії Северів у Паннонію потрапляли численні іммігранти із східних провінцій імперії.

До того ж, окрім нагрудних, в античному світі були популярні натільні ланцюги. Обидва типи прикрас (нагрудні та натільні ланцюги) відомі серед предметів кола східноєвропейських варварських виїмчастих емалей. Враховуючи зв'язок Паннонії та Прибалтики, завдяки існуванню Буриштинового Шляху, можна припустити, що творців східноєвропейського варварського емалевого стилю могли надихати розкішні прикраси вихідців зі східних римських провінцій, з якими вони стикалися в Подунав'ї.

Ключові слова: нагрудна прикраса, Паннонія, східні провінції Римської імперії, нагрудні та натільні ланцюги, східноєвропейські варварські виїмчасті емалі.

Під час ознайомлення з експозицією краєзнавчого музею в Айзенштадті, Австрія¹ (Eisenstädter Landesmuseums) увагу до себе привертає вапняковий надгробок, який походить із римської провінції Паннонії доби династії Северів (200–230 рр. н. е.) та містить погрудне зображення чотирьох осіб – двох дорослих та двох дітей під трьома арками (рис. 1). На надгробку зображені (зліва направо): жінка в головному уборі, з двома фібулами на плечах; хлопчик-підліток в плащі, з зайцем на руках; дівчина з коротким, по плечі, волоссям, у плащі, з шийною прикрасою на зразок гривни та з нагрудною прикрасою, що складається з прямокутних та овальних частин; дорослий чоловік з бородою, в плащі, скріпленому фібулою на правому плечі².

¹ Фото (рис. 1: а) зроблене автором в 2013 р. під час перебування в Австрії на семінарі з вивчення комп'ютерної програми «Монтеліус», організованому д-ром Петером Штадлером, співробітником Музею Природознавства (Відень).

² Світлини, опис, датування нагробку зроблено археологом Ф. Харлом та подано на відповідному електронному ресурсі <http://lupa.at/53>, інформація щодо даного надгробку (Diebold, 1993, Kat., S. 113, Taf. 50). Користуючись нагодою, щиро дякую колегам, які створили цей надзвичайно корисний ресурс.

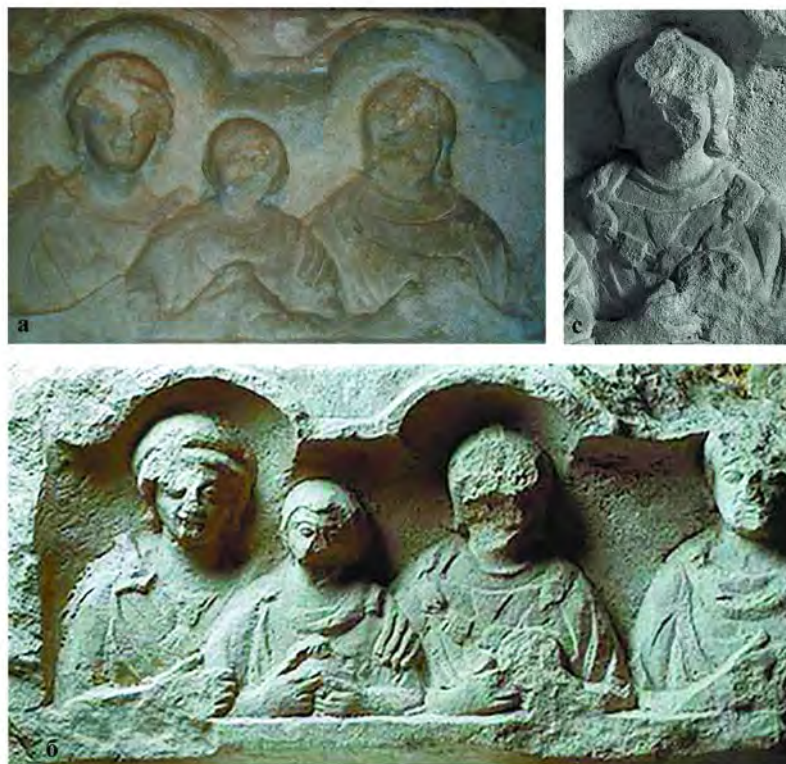


Рис. 1. Надгробок із краєзнавчого музею в Айзенштадті, Австрія (Eisenstädter Landesmuseums):

а – фото автора, b – фото археолога Ф. Харла (<http://lupa.at/53>); c – деталь

Найбільший інтерес викликає нагрудна прикраса дівчини, яка складається з п'яти крупних деталей: трьох прямокутних в центрі і овальних, прикріплених на плечах до плащу (рис. 1: c). Великі деталі виробу з'єднані короткими, однаковими за довжиною, ланками. Через особливості вапняку – матеріалу, із якого виготовлений надгробок, прикраса намічена схематично, подробиці відсутні.



Рис. 2. Надгробний рельєф жінки з дитиною:

1 – Лувр, 200–273 рр. н. е. (за: Krag, Raja, 2016, fig. 8);

2 – Інститут Арабського Світу в Парижі, 200–273 рр. н. е. (за Krag, Raja, 2016, fig. 13)

Ювелірного виробу, який міг би вважатися точним прототипом цієї прикраси поки що не знайдено, а от іконографічні аналогії трапляються на жіночих персонажах на надгробках східних провінцій Римської імперії, зокрема, Сирії (Krag, Raja, 2016, fig. 8.), для костюма якої характерне багатство та розмаїття ювелірних виробів та тканин (рис. 2; 3).

Окрім того, подібні нагрудні прикраси відтворені на єгипетських фаюмських портретах (рис. 4; 5) та на розписних саванах мумій із стародавнього єгипетського некрополя Саккара (рис. 6; 7). На відміну від інших муміфікованих померлих, яких хоронили у труні, цих людей клали на дошки, обгортали тканиною та за допомогою гіпсу робили рельєфний «кокон» – саван, що зображував портрет людини в повний зріст, який розфарбовували та прикрашали золотом. Мумії із Саккари знайдено понад 400 років тому. Весь цей час вони зберігалися в різних місцях, зокрема, були перевезені до Риму, а пізніше потрапили до Дрездену. Сьогодні вони експонуються у музеї єгипетських старожитностей в Каїрі. Мумії досліджувалися за допомогою комп'ютерної томографії – методу, що дозволив зберегти непошкодженими гіпсові розписні савани (проектом керувала єгиптолог С. Зеш). Було з'ясовано, що із трьох досліджуваних мумій дві належали жінкам. Жінок муміфіковано у намістах. Визначено вік похованих та приблизний час захоронення від 30 р. до н. е. до 395 р. н. е. (Zesch and other, 2020). Рельєфні розписні савани надають можливість роздивитися у деталях костюм та прикраси похованих, зокрема, нагрудні ланцюги.

На особливу увагу заслуговують, звичайно, нагрудні ланцюги, зокрема, зображений на дівчині (рис. 6). Він складався з п'яти частин. Центр композиції являла собою прямокутна платівка, її оточували зліва та справа круглі деталі, а завершували – симетрично розташовані сегментоподібні деталі. До одягу на плечах прикраса кріпилася за допомогою гачків. На прямокутних та сегментовидних деталях зображені кольорові ромби та круги, які, очевидно, відтворювали кабошони з дорогоцінного каміння.



Рис. 3. Золоте кольє з кабошонами.
Сирія, III–IV ст. н. е. Лувр,
інв. № AC 908
(<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010256504>)

У поховальному обряді Паннонії східні елементи зафіксовані за іконографією надгробків (жіночі зачіски, одяг, прикраси; чоловічі одяг і предмети, зокрема, зброя; специфічні зображення обличчя, очей та рук; сцени поминального бенкету з розташуванням небіжчика на смертному одрі; латинськими написами, іменами, для чоловіків – зазначенням військової частини тощо). За часів династії Северів у Паннонію потрапляли численні іммігранти із східних римських провінцій. Це були східні військові частини, їхні родини, що селилися

поблизу військових таборів, східні ремісники і торгівці, що забезпечували східними товарами не тільки переселенців, а й місцеве населення. За епіграфічними даними, вдалося визначити райони розселення вихідців зі Сходу – поблизу лімесу, особливо в Інтерцизі (суч. Дунайварош), Аквінкумі (суч. Будапешт), Бригецію, а також в Саварії, Скарбантії, вздовж Бурштинового шляху та на березі оз. Балатону. Це були вихідці із Малої Азії та Сирії, а також, імовірно, Палестини та, меншою мірою, юдеї (Tittonová, 2014).

Вихідцями зі східних провінцій могли бути ремісники-різб'ярі по каменю, які виготовляли надгробки. Ознаками того, що надгробок виготовлений **майстром зі сходу** були: специфічне зображення обличчя, очей та рук на портретах (овальні обличчя, пряме або хвилясте волосся, зібране у зачіску у жінок; очі з наміченими райдужкою та зіницею; ретельно зображеними руками зі специфічними жестами та положенням); специфічні поховальні сцени та мотиви (небіжчик на смертному одрі, ключ, пальмова гілка, кошик тощо). **Східне походження небіжчиків** віддзеркалювалося в прикрасах для волосся у жінок, сережках, кручених браслетах, медальйонах, намисті з перлів, в одязі з багато декорованих тканин, зокрема, з



Рис. 4. Фаюмський портрет та тогочасні золоті прикраси. Старий музей, Берлін, Німеччина.
Фото автора



Рис. 5. Фаюмський портрет. Музей Єгипетських старожитностей, Каїр, Єгипет



Рис. 6. Розписний саван дівчини із єгипетського некрополя Саккара (за Zesch and other, 2020, fig. 5)

орнаментальним кантом, грецькому одязі (хітоні, гіматіоні, пеплосі), способах кріплення ременів у чоловіків, як у парфянському костюмі, специфічних видах зброї (луках, мечях з руків'ям у вигляді голови орла), пов'язаних з появою східних кінних загонів. За переліченими ознаками визначаються декілька регіонів, де працювали ремісники зі східних провінцій. Це Аквінкум (суч. Будапешт), Інтерциза (суч. Дунайварош), Горсіум (суч. Тач), Сопіана (суч. Печ) та, меншою мірою, регіон на захід від Балатону (Tittonová, 2014, p. 102–106).

Утім, відомо, що в античному світі, окрім різноманітних **шийних** та **нагрудних** прикрас: намиста, гривен, ланцюгів (рис. 4; 8), існували **натільні** ланцюги, що за Плінієм Старшим мали назву – *catena*, (рис. 9). Джерелом для вивчення останніх є не тільки іконографічні дані та згадки Плінія, а й самі ювелірні вироби (рис. 10–12). Завдяки поєднанню різних джерел, вдалося реконструювати спосіб, в який ці ланцюги використовувалися – вони оперізували верхню частину тіла та з'єднувалися на грудях та на спині ефектними брошами (рис. 13).



Рис. 7. Розписні савани чоловіка та жінки із єгипетського некрополя Саккара (за Zesch and other, 2020, fig. 6)

Такі ланцюги вдягалися на оголене тіло і були атрибутом повій. Матері родин використовували подібні предмети виключно в інтимних цілях. Зокрема, висловлювалася думка, що ланцюги могли бути потаємною частиною весільного вбрання.

Натільні ланцюги, довжина яких сягала 2,5 м, мали стаціонарні або рухомі, пересувні, деталі, які дозволяли змінювати його положення на тілі. Ці деталі, найчастіше у вигляді невеличких напівсферичних кнопок, «колес» та дворогих півмісячних підвісок, створювали основу декоративної композиції прикрас.

До речі, до натільного, очевидно, належить й загальновідомий ланцюг зі скарбу Шимлеу Сільваней (Szilágysomlyó) V ст. н. е., знайдений на території сучасної Румунії (рис. 14) (Kiss, Bernhard-Walcher, 1999).

Ланцюги кола східноєвропейських варварських виїмчастих емалей розподілялися за призначенням на декоративні та утилітарні, що з'єднували окуття питного рогу. Дослідники застосовували різні підходи до диференціації декоративних ланцюгів. Г. Ф. Корзухіна пропонувала розрізняти симетричні та асиметричні вироби (Корзухіна, 1978, с. 36–40), Є. Л. Гороховський – кільчасті та з'єднані поодинокими кільцями (Гороховський, 1988).

З римськими *катенами* можна порівнювати кільчасті ланцюги: довжелезний чотириметровий з Віленського скарбу (рис. 15) та двометровий із Межигір'я, Україна (рис. 16). Окрім неабиякої довжини, ці речі подібні до катен і за символікою деталей – кола та півмісяця.

Отже, проведене дослідження дозволяє зробити наступні **висновки**.

Перше. Ланцюги кола східноєвропейських виїмчастих емалей не є унікальними ювелірними виробами – вони мають численні синхронні аналогії.

Творців східноєвропейського варварського емалевого стилю могли надихати розкішні прикраси вихідців зі східних римських провінцій, з якими вони стикалися в Придунав'ї, беручи до уваги функціонування Бурштинового шляху.

Друге. За аналогіями можна запропонувати класифікацію емалевих ланцюгів, розподіляючи їх за призначенням на нагрудні та натільні.



Рис. 8. Золотий шийний ланцюг, IV ст. н. е., Гераклея Сінтіка, Болгарія (за Vagalinski, 2018, fig. 2)



Рис. 9. Натільний ланцюг. «Bikini Venus», Помпеї. Національний археологічний музей, Неаполь, Італія (за Nelson, 2018, pl. 30.1)

Третє. Символіка декоративних деталей ланцюгів є спільною у античних та «варварських» виробів. Ризикну припустити, що це віддзеркалює не тільки тогочасні естетичні вподобання, але й певну спільність світогляду.



Рис. 10. Ланцюг-катена з двома колесоподібними деталями. Вілла в Боскореале поблизу Помпеїв. Лувр (за Nelson, 2018, pl. 30.4)

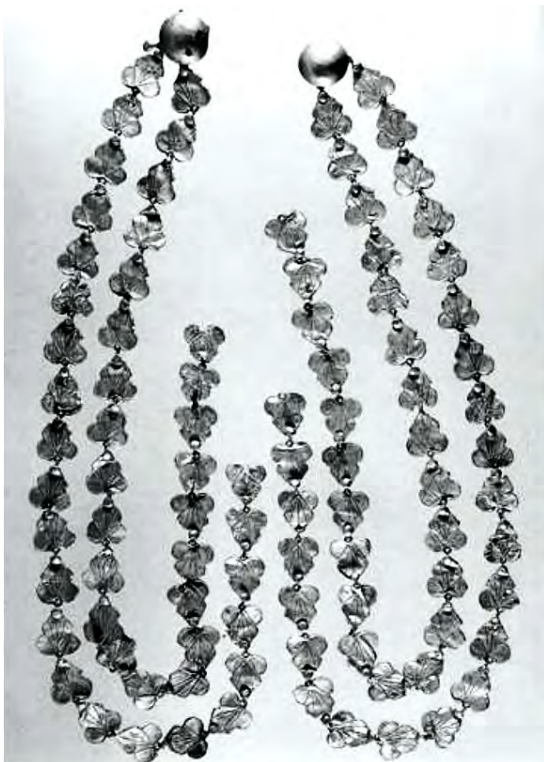


Рис. 11. Катена із ланок у вигляді листя верби у двох фрагментах. Помпеї, регіон Х, інсула IV. Національний археологічний музей, Неаполь (за Nelson, 2018, pl. 30.5)

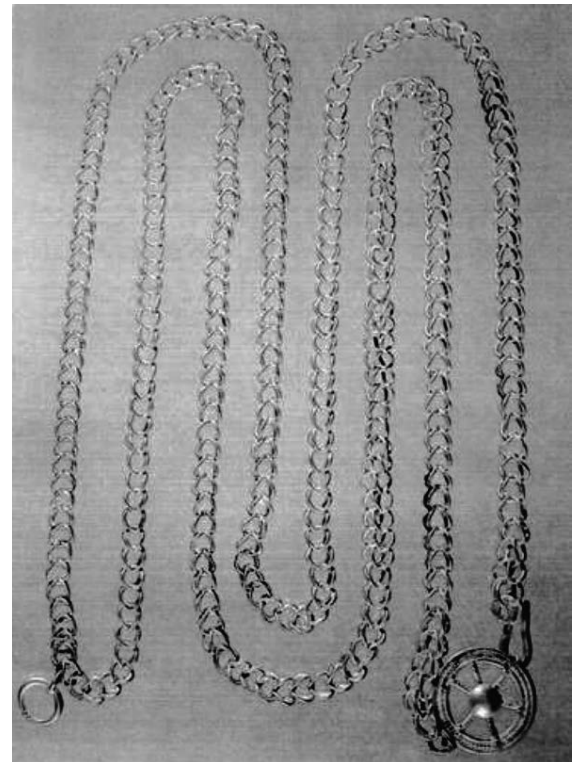


Рис. 12. Катена або намисто з деталями у вигляді колеса і напівмісяця. Геркуланум, Національний археологічний музей, Неаполь (за Nelson, 2018, pl. 30.7-8)



Рис. 13. Дорогоцінна катена, довжиною 87 см.
Хоксен скарб, Суффолк, Англія.
Британський музей, Лондон (за Nelson, 2018, pl. 30: 8)



Рис. 14. Ланцюг зі скарбу Шимлеу Сільваней (Szilágysomlyó), Румунія
(за Kiss, Bernhard-Walcher, 1999, 8, 9. Kép)



Рис. 15. Ланцюг із скарбу Шимлеу Сільваней (Szilágysomlyó)
(за: Kiss, Bernhard-Walcher 1999, 8, 9. Kép)

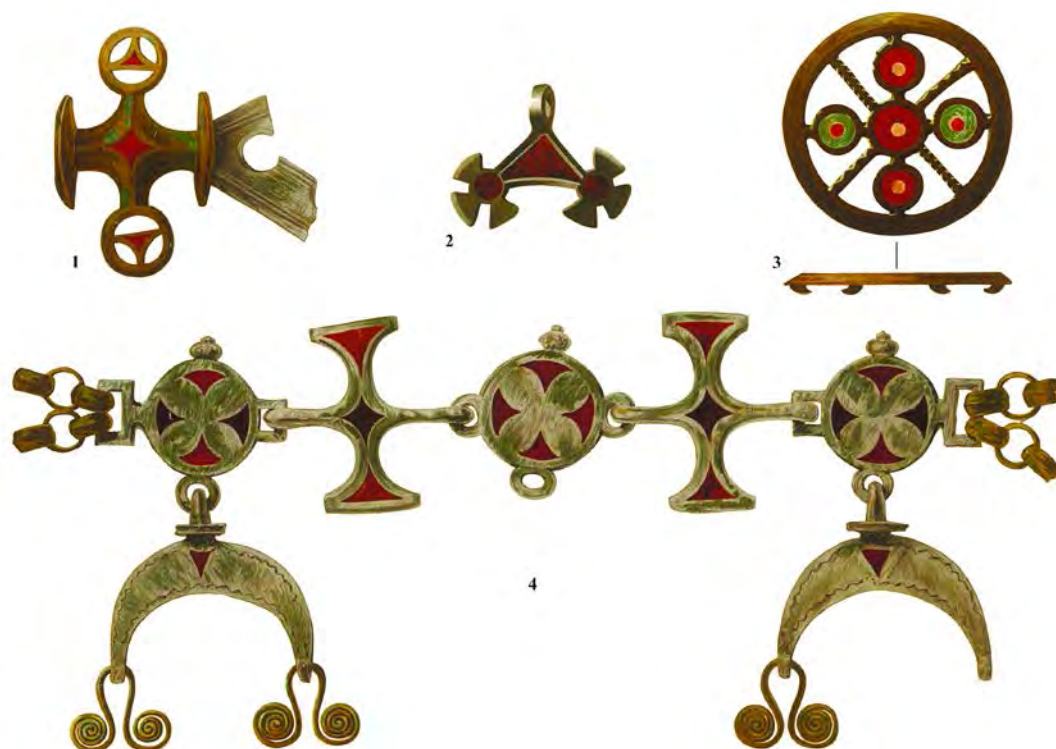


Рис. 16. Деталі ланцюга із Віленського скарбу



Рис. 17. Ланцюг із Великої Солтанівки.
Фото автора

Джерела і література

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

Кондаков Н. П. История и памятники Византийской эмали. – Санкт-Петербург: А. Звенигородский, 1892.

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

Куликаускас П. З., Куликаускаене Р. К., Таутавичюс А. З. Очерк литовской археологии. – Вильнюс: Госполитнаучиздат Литовской ССР, 1961.

Diebold A. Die römerzeitlichen Steindenkmäler des Eisenstädter Landesmuseums und ihre Bedeutung für den nordwest-pannonischen Raum. Diss. Universität. – Wien, 1993.

Krag S., Raja R. Representations of Women and Children in Palmyrene Funerary Loculus Reliefs, Loculus Stelae and Wall Paintings // *Zeitschrift für Orient-Archäologie*. – 2016. – 9. – P. 134–178.

Nelson M. Excavated Roman Jewellery: The Case of the Gold Body Chains // *The Adventure of the illustrious Scholar*. – Leiden, Boston: Brill, 2018. – P. 614–644.

Tittonová V. Vplyv orientálcov na ikonografiu rímskych funerálnych kamenných pamiatok z územia Maďarska. – Trnav, 2014.

Zesch S., Gander M., Loth M., Sutherland M. L., Badr I. Decorated bodies for eternal life: A multidisciplinary study of late Roman Period stucco-shrouded portrait mummies from Saqqara (Egypt). – *Plos one*. – 2020. – 4. – P. 1–37.

Vagalinski L. F. A Late Roman golden necklace found in Heraclea Sintica, southwest Bulgaria. *Novae // Studies and Materials*. – Poznań, 2018. – VI. – P. 111–121.

ХУДОЖНІ ТРАДИЦІЇ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ



СРІБНИЙ ПОСУД ЗОЛОТООРДИНСЬКОГО ЧАСУ В КОЛЕКЦІЇ СКАРБНИЦІ НМІУ

В статті дано огляд посуду золотоординського часу з колекції Скарбниці НМІУ, одна чаша публікується вперше. Також дається інтерпретація герба, зображеного на одній із посудин. Висловлені деякі спостереження щодо використання срібного посуду в поховальному обряді кочовиків.

Ключові слова: срібний посуд, чаша, кухоль, келих, таріль, лотосоподібна квітка, герб, Золота Орда, Кафа, пізньокочівницькі поховання, XIII-XV ст., колекція Ханенків.

В зібранні Скарбниці НМІУ досить широко представлені старожитності золотоординського часу, зокрема, різні типи срібного посуду, побутування якого, як вважається, пов'язано із традиціями парадних бенкетів під час різноманітних церемоній в Монгольській імперії (Крамаровский, 2001, с. 80–83) або ж із ритуальними діями, що відносились до культу предків. Деякі коштовні посудини не пов'язані безпосередньо із традиціями кочовиків та мистецтвом ханських ставок, але відносяться до цього ж періоду і опосередковано дотичні до кола золотоординських старожитностей. За походженням ці музейні предмети можна поділити на дві групи. До однієї належать посудини, контекст знахідок яких цілком зрозумілий – вони були виявлені в пізньокочівницьких похованнях під час археологічних досліджень XX ст. Інша група – це ранні надходження до музейної колекції, що пов'язані з діяльністю Б. І. Ханенка, одного із найвідоміших київських колекціонерів та меценатів кінця XIX – початку XX ст. Обставини їх виявлення нам невідомі, а місце виявлення, хоч і вказане приблизно (наприклад, Канівський повіт), не може бути сприйняте беззаперечно. Можна припустити, що вони походять із поховальних пам'яток або скарбів. Атрибутовані вони тільки за стилістичними ознаками й аналогіями.

Перша група включає три посудини, дві срібні й одну виконану із недорогоцінного металу. Всі вони походять із поховань курганної групи № 4, досліджених в 1971 р. в околицях с. Ковалівка Миколаївської області. Цим похованням було присвячено низку публікацій, в яких були визначені їх датування, етнічна та соціальна приналежність (Горелик, Ковпаненко, 2001, с. 154–164; Ковпаненко, Гаврилук, Евдокимов, 2005, с. 377–387; Квитницький, 2005, с. 390). Йшла, зокрема, мова і про знайдені чаші.

Найбільш виразна за характерним декором срібна чаша за інв. № АЗС-3239 (рис. 1) з єдиного поховання в кургані № 6. Поховання чоловіка було здійснено в колоді з товстого стовбура дерева, що мала форму човна. Померлого, котрий був накритий червоною із золотою ниткою тканиною, супроводжував багатий інвентар, серед якого були срібні оздоби кінської вуздечки (Малюк, 2017, с. 172–178) та поясу, скручена валиком кольчуга, залізний шолом, берестяний сагайдак із орнаментованими кістяними пластинками-накладками (у сагайдаку – 3 стріли), шкіряна сумочка з кресалом, залізний ніж з дерев'яною ручкою, залізний напилек (?) у дерев'яних піхвах, стремена, дерев'яне сидло і, можливо, лук (збереглися кістяні накладки).

Праворуч від похованого, який лежав на спині, головою на північний захід, між тазом та кистю руки знаходилась перевернута догори дном чаша (Ковпаненко, Евдокимов, 1971, с. 42–49). Вона виготовлена зі срібла 750 проби, розміри: висота – 60 мм, діаметр зовнішній – 151 мм. Вага чаші становить 106,5 г, однак через пошкодження до 5–10 % ваги могло бути втрачено. Чаша тонкостінна з плоским денцем, з валиком по краю вінчика. В центрі денця двома концентричними тонкими лініями виділений круглий медальйон. Він заповнений гравірованою тонкими лініями квіткою лотоса та пагонами з листям на крапковому тлі. Квітка має шість ланцетоподібних пелюсток, дві з яких зведені до гори, ще дві трохи відігнуті донизу, виділену кружечком серцевину та чашолистки у вигляді трилисника. Пелюстки та листочки декоровані групами віялоподібно розташованих коротких рисок. По зовнішній стороні чаші під валиком – орнаментальна полоса із зображенням хвилястого пагону з листям на крапковому тлі. Можливо, чаша або окремі елементи декору були позолочені, але сліди золотіння майже непомітні. Чаша була виявлена суттєво пошкодженою (зараз відреставрована) – з втратами металу, вертикальним розломом, що продовжувався по колу вздовж денця, відокремленими фрагменти стінок. Біля вінця з двох сторін вздовж розламу помітні по 2 невеликих отвори. Можна припустити, що вони є слідами давнього ремонту, але не виключено, що отвори були призначені для кріплення ручки. Аналогічно орнаментовані чаші відомі у восьми похованнях: в Луганській області, Саратовській, Волгоградській, в Ставропольському та Краснодарському краях, в Чеченській республіці



Рис. 1. Чаша, інв. № АЗС-3239. Курган № 6 курганної групи IV поблизу с. Ковалівка Миколаївської обл. Фото Д. Клочка

(Чхеидзе, 2017, с. 282, рис. 3). В похованні Бахтіяровка – 24/1 у Волгоградській області разом із подібною чашею знайдено 5 срібних монет хана Узбека, найпізніша з яких карбована в 1330–1331 р. (Мыськов, 2015, с. 188), що дає певні підстави для датування поховання і, відповідно, предметів супроводжувального інвентаря першою половиною XIV ст.

В пограбованому кургані біля м. Гудермес (Чеченська республіка) та в чоловічому похованні в Ачікулаку (Ставропольський край), згідно публікації Є. І. Нарожного (Нарожный, 2005, с. 230–231), були виявлені чаші з повністю ідентичним зображенням лотосу та рослинного орнаменту. Не відомо, на жаль, чи наведені зображення стали наслідком помилки, чи чаші дійсно абсолютно тотожні, що свідчило б про виконання їх не просто в одній майстерні, а можливо навіть одним майстром водночас.

Ще одна срібна чаша з подібним декором знаходиться в зібранні Національного історичного музею в Софії (інв. № 30 832). Вона придбана в антикварній крамниці і походження її точно не відоме, однак стан збереженості вказує на тривале перебування в землі, що може свідчити про поховання або скарб (Марков, 2009, с. 319–326, обр. 1, 2). Н. Марков зазначив, що ряд рис зближає цю чашу із виробами торевтів міст Золотої Орди, а характерні особливості та паралелі дають підстави з високою ймовірністю віднести її до виробництва іранської чи близькосхідної майстерні, що працювала в XII–XIV ст. Однак тонкі стінки, на думку Н. Маркова, говорять на користь більш ранньої дати, ймовірно, XII–XIII ст., оскільки тонкостінний срібний посуд традиційно відноситься до сельджуцького періоду, тобто, до XI – початку XII ст., коли на територіях, де панували сельджуки, існував дефіцит срібла (Марков, 2009, с. 320).

Особливості зображення на софійській чаші поєднують її як із чашею інв. № АЗС-3239, так і зі ще однією посудиною з нашої колекції – келихом інв. № АЗС-865. В двох медальйонах на стінках келиха зображено саме трипелюсткову квітку в облямуванні пагонів та листя, подібну до квітки на софійській чаші. В той же час в зображенні квітки на чаші із Ковалівки так само, як і на зображенні рослини на денці чаші з болгарського музею, присутні крупні чашолистки, поєднані у трилисник. Вони дещо різняться, але загалом ця деталь такого розміру не характерна для інших зображень лотосоподібних квітів на срібному посуді. Ймовірно, ця деталь, та подібність у стилістиці рисунку може свідчити про належність майстрів, які виконали орнаmentaцію цього посуду, до одного осередку.

З чоловічого поховання в кургані № 4 походить чаша інв. № АЗС-3238 (рис. 2). Поховання було здійснене в гробовищі, головою на схід – північний схід, серед інвентарю були спис, ніж, кінська зброя зі стременами та вудилами, два колчани зі стрілами. Біля лівого коліна знаходився клепаний бронзовий казанок. Так само, як і в кургані № 6, були виявлені залишки червоної тканини із золотими нитями. Чаша лежала вгору дном на ключицях, праворуч від черепа (Ковпаненко, Евдокимов, 1971, с. 37–41). Вона зазнала незначних пошкоджень, але загалом зберіглася краще, ніж інший срібний посуд із поховань.

Чаша не декорована, однак вирізняється якістю і кількістю матеріалу. Вона виготовлена зі срібла 916 проби, а її вага – 227,2 г – значно перевищує вагу чаші з кургану № 6. Діаметри 160 мм по вінчику та 119 мм по денцю, висота 56 мм. Денце чаші сплюснене, стінки заокруглені і завершуються валиком.

Ще одна чаша без декору (інв. № АЗС-3249) (рис. 3) також походить із кургану біля с. Ковалівка. В кургані № 11 в основному жіночому похованні, зорієнтованому головою на північний схід, серед інвентарю були бронзові сережки у вигляді знаку питання, філігранна бляшка у вигляді квітки лотоса (Малюк, 2016, с. 283–288), філігранний гудзик та срібні листоподібні бляхи-підвіски, залізні ножиці, ніж, стремена та предмет невідомого призначення, названий у звіті кочедиком. Так само, як і в інших двох похованнях цієї ж курганної групи, були виявлені залишки червоної тканини із золотою ниткою. Біля коліна лівої ноги лежала чаша, дуже пошкоджена, зі значними втратами металу (Ковпаненко, Евдокимов, 1971, с. 52–54). Помилково чаша була описана як срібна, але згідно даним



Рис. 2. Чаша, інв. № АЗС-3238.
Курган № 4 курганної групи IV
поблизу с. Ковалівка
Миколаївської обл. Фото Д. Клочка



Рис. 3. Чаша, інв. № АЗС-3249.
Курган № 11 курганної групи IV
поблизу с. Ковалівка
Миколаївської обл. Фото Д. Клочка

опробування, вона виготовлена із недорогоцінного металу. Посудина невелика за розмірами – діаметр вінця 115 мм, діаметр денця – 80 мм, висота – 30 мм. Денце чаші пласке, вінчик укріплений валиком. Під вінчиком чаші з протилежних сторін є два отвори. Автори звіту вказали, що в них вставлялась рухома залізна дужка. Однак згадки про саму дужку у звіті немає як в описі чаші, так і в описі знахідок загалом. Так само відсутня вона на фотографіях (Ковпаненко, Евдокимов, 1971, табл. LVII). Т. М. Потьомкіна зазначила, що чаша, очевидно, була використана повторно в якості площки (Потемкина, 2012, с. 287).

Чаші без декору мають численні аналогії в Сибіру, на Північному Кавказі, в Закубанні. Не декоровані чаші відомі в кількох як чоловічих, так і жіночих похованнях, що датовані другою половиною XIII – початком XIV ст.: в Волгоградській, Ростовській, Воронежській областях, Краснодарському краї, в республіці Калмикія (Чхаидзе, 2017, с. 279–280, 283, 285).

Кілька таких чаш виконані із недорогоцінних металів (Новий Буравль (Сафонівка), Воронежська область), Курчанська (Краснодарський край) (Чхаидзе, 2017, с. 280, 285). Відомі також золоті неорнаментовані чаші (Крамаровский, 2015, с. 323, кат. № 157, 158).

Друга група посуду з нашої колекції включає різні за формою та декором посудини, три з них пов'язані, ймовірно з традиціями держав Чингізидів. Ще кілька, походять, ймовірно, з європейських майстерень, але, потрапили якимось чином на підвладні Золотій Орді території.



Рис. 4. Кухоль, інв. № АЗС-863. Канівський повіт (?).

Фото Д. Клочка

Дві посудини були опубліковані – ківш інв. № АЗС-863 (Ханенко, 1901, с. 25, № 390, табл. XVII; Смирнов, 1909, с. 5, № 300, табл. CXVIII; Рудыка, 2013, № 46, с. 378–379) та келих інв. № АЗС-865 (Ханенко, 1907, с. 25, 30, кат. № 405, табл. XXV; Рудыка, 2013, № 44, с. 377–378), їх атрибуція виглядає загалом беззаперечною.

Ківш інв. № АЗС-863 (рис. 4), як вказано в публікаціях, походить із Канівського повіту і надійшов від Б. І. та В. Н. Ханенків. Він виконаний зі срібла 916 проби, вага 112,3 г, висота

60 мм, діаметр чаші 130 мм, діаметр дна 97 мм, ручка 47,0 × 47,5 мм. Чаша ковша плоскодонна. На внутрішній поверхні денця вписаний в подвійне коло спіралеподібний пагін із лотосоподібною квіткою на крапковому тлі. Квітка багатопелюсткова, кілька пелюсток зведено догори, інші широко розкриті. Поверхня пелюсток та листя гравірована рядами коротких паралельних рисок, що розходяться від центрального стрижня. Край вінчика з напівкруглим у перерізі валиком-джгутом. Під вінчиком із зовнішнього боку орнаментальна смуга із гравірованим зображенням звивистого пагона. Ручка складається із двох частин, відтиснутих на матриці і має вигляд протоми рогатого дракона з лускатою шиєю. Окремі деталі зображень зберегли сліди позолоти, однак незрозуміло, чи були визолочені лише деталі, чи вся поверхня.

За М. Г. Крамаровським, належить до групи з дев'яти подібних посудин, які датуються ранньоджучидським часом, тобто першою половиною XIII ст. Географія їх поширення від Китаю до Дунаю. Об'єднує ці ковші форма ручки у вигляді протоми дракона. Однак суттєво різняться орнамент на денці та під вінчиком, що може свідчити, на думку дослідника, про відсутність єдиного центру виготовлення. (Крамаровський, 2001, с. 61–70; 2013, с. 145). Щоправда, в більшості випадків декор підпорядковується одній схемі, для якої характерні виділений на внутрішній поверхні денця медальйон із зображенням та орнаментальна смуга під вінчиком із зовнішнього боку.

Достеменно відомо, що тільки два таких ковша походять із поховань – пограбований мавзолей в Укеку (Спицын, 1914, с. 104) та могильник Олень-Колодязь (Ефимов, 1999, с. 97) – і досить точно атрибутовані, інші знайдені у скарбах або за невідомих обставин. Ківш із пограбованого склепу в Укеку відрізняється декором: його пласке дно прикрашене позолоченим карбованим орнаментом у вигляді шестипелюсткової розетки, стінки, за описами, позолоченими лотосоподібними квітками та круглими розетками (подібним чином декорована ще одна чаша з нашої колекції, про яку далі йтиметься).



Рис. 5. Келих, інв. № АЗС-865. Київ (?). Фото Д. Клочка

Келих інв. № АЗС-865 (рис. 5) виконаний зі срібла 916 проби, його вага 125,6 г, висота 140 мм, діаметр 100 мм. Надійшов також від Б. І. та В. Н. Ханенків. Як вказано в шостому

випуску «Древностей Приднепровья», він походить із Києва (Ханенко, 1907, с. 25, 30, кат. №405, табл. XXV). Дзвоникоподібна чаша встановлена на циліндричному стояні, який плавно розширюється донизу. Зовнішня поверхня чаші оздоблена трьома гравірованими фігурними медальйонами. В одному на крапковому тлі зображення пишної лотосоподібної квітки на виткому довгому стеблі в оточені таких само витких пагонів з листям. В двох інших зображення трипелюсткової квітки серед звивистих пагонів. Поверхню пелюсток і листя декоруються ряди коротких паралельних рисок, розташованих по дузі. Під вінчиком горизонтальна орнаментальна смуга з в'юнким стеблом. Така само орнаментальна смуга оздоблює денце стояна. На стояні на невеликій відстані від чаші рельєфний валик, який перегукується із напівкруглими у перерізі валиками-джгутами на краях вінчика та стояна. На орнаментальних смугах та медальйонах помітні сліди позолоти.

На сьогодні відомі кілька аналогічних за формою келихів із Сибіру, зі Ставропольського краю, Монголії та Китаю. Ще три чаші збереглися без стоянів (Крамаровский, 2001, с. 84). Всі келихи походять зі скарбів або ж обставини знахідок точно не відомі, датуються кін. XIII – XIV ст. Лише одна чаша кубка з втраченим піддоном походить з поховання кургану Веселий II – 1/1 у Волгоградській обл. Вона лежала на кістках лівої руки похованої жінки (Мыськов, 2015, с. 187–188, 289).

Можна відмітити досить усталене виконання декору келихів. Це, зазвичай, на зовнішній стороні чаші три фестончаті медальйони із зображеннями рослин, подібних до лотоса, та під вінчиком чаші смуга орнаменту у вигляді пагона з листям. Така ж смуга на нижній частині стояна. Деякі келихи взагалі не декоровані.

Особливістю келиха нашої колекції є декоративний валик на ніжці. Подібний валик є також на ніжках двох срібних келихів із Чердатського скарбу, що, ймовірно, виконані в імперії Юань (Крамаровский, 2001, с. 232, № 7, 8) та порцелянових китайських келихах цієї епохи (Yuka Kadoi, 2009, p. 75). Характерні елементи зображення рослин на келиху – кружечок у центрі квітки та овали в основі пелюсток, віялоподібно розташовані групи штрихів. На думку М. Г. Крамаровського, ці елементи характерні для орнаментики двох груп чингизідського металу – срібла великоханського періоду (XII – перша половина XIII ст.) та власне золотоординського. До першого періоду дослідник відніс келих із нашої колекції. (Крамаровский, 2001, с. 112).

Чаша за інв. № АЗС-864 (рис. 6) зі старих музейних фондів не була опублікована раніше. Про її походження немає навіть такої мізерної інформації, як про вже описані предмети. Місце знайдення невідоме. Надійшла з Київського державного історичного музею в 1964 р., до інвентарної книги Першого Державного музею записана 23.01.1920 р. Стан збереження був незадовільний – було втрачено близько 40 % поверхні, відокремлені невеликі фрагменти.

Зараз чаша відреставрована. Чаша з пласким денцем та заокругленими стінками, з валиком по краю вінчика. На відміну від інших виконана зі срібла нижчої проби – 700, вага до реставрації 67,7 г, після реставрації 73,62 г. Розміри: висота – 60 мм; діаметр зовнішній 131 мм. На стінках та денці резервом виділені медальйони складної форми, в основі якої, очевидно, пальмета. Простір між ними закарбований крапковим візерунком, в якому виділяються систематично розташовані крупніші опуклини. В центрі денця – складна розетка, що має шість гладеньких ланцетоподібних пелюсток, між якими розташовані півкруглі пелюстки, закарбовані дрібними крапками та однією більшою опуклиною кожна. Пелюстки облямовані гладенькою фестончастою фігурною рамкою. Декор значною мірою геометризований, можливо зображення розмічались циркульним інструментом. Збереглися поодинокі сліди позолоти.

Чаша має цілий ряд аналогій, зокрема чаша, знайдена в 1907 р. в складі скарбу біля с. Губдор Чердинського повіту Пермської губернії (Смирнов, 1909, № 315, табл. СХХVII), чаша з поховання 194 Сайгатинського IV могильника в Сургутському р-ні Ханті-Мансійського АО Тюменської області (Федорова, 1991, с. 197–198, рис. 5).

Аналогічна чаша, знайдена в 1996 р. в жіночому похованні в кургані № 9 курганного могильника «Олень Колодезь» в Каширському р-ні Воронежської області (висота чаші – 3,5 см, діаметр вінчика – 11 см, дна – 7,5 см) (Ефимов, 1999, с. 93–108).

У похованні воїна Колекторський – 1/1 в Краснодарському краї аналогічна чаша (діаметр – 13 см, висота – 3,7 см) знаходилася біля згину правого ліктя, у ній виявлено вугілля (Чхаїдзе, 2017, с. 283).

В чоловічому похованні Тернівка IV – 254(76)/1 (Придністров'я, Слободзейський р-н) була виявлена позолочена чаша з аналогічним орнаментом. В похованні була знайдена джучидська монета (Чхаїдзе, 2017, с. 286–287).



Рис. 6. Чаша, інв. № АЗС-864. Місце знайдення невідоме. Фото Д. Клочка

Подібна орнаментика є також на вже згадуваному ковші з пограбованого поховання в Укеку.

Перекликається орнамент чаші і з орнаментальною композицією, що прикрашає блюдо, знайдене на Сайгатинському святилищі в Ямало-Ненецькому автономному окрузі (Федорова, 2018, с. 117, рис. 3). Поверхня блюда теж карбована пуансоном, на денці зображення п'яти аналогічних розеток, які облямовані схожими пальметоподібними медальйонами, виділеними резервом.

Отже, чашу можна віднести до досить численної групи золотоординського посуду що об'єднаний схожими ознаками: глибина, точковий чекан, шестипелюсткова розетка та медальйони, виділені резервом. За М. Г. Крамаровським, група датується кінцем XIII – першим–другим десятиліттями XIV ст., посудини виконані в одній або кількох близьких за ремісничою традицією майстернях (Крамаровский, 2001, с. 90–91).

Інша срібна посудина, що також надійшла до музейного зібрання з колекцій Б. І. та В. Н. Ханенків, не має вказівок на обставини знайдення чи надходження до колекцій, а її атрибуція, очевидно, потребує уточнення.



Рис. 7. Таріль, інв. № АЗС-734. Поблизу Києва (?). Фото Д. Клочка

Чаша або, скоріше, таріль, за інв. № АЗС-734 (рис. 7) (срібло 960 проби, вага 285,5 г, діаметр 192 × 187 мм, висота 24–30 мм), згадана в четвертому випуску «Древностей Приднєпровья» як знахідка, зроблена поблизу Києва (Ханенко, 1901, с. 10, 24, № 383). М. Г. Крамаровський інтерпретував її як італійський імпорт та зазначив, що вона має пару за формою, технікою та стилем – чашу за інв. № АЗС-2203 з київського скарбу 1949 р. (Крамаровский, 1985, с. 173).

Таріль з невисокими круглястими стінками, що розходяться від денця і сплосченим вінчиком, на денці карбоване зображення квадрифолію з опуклим колом в центрі. Контури

чотирипелюсткової розетки із закругленими пелюстками підкреслені гравірованою зигзагоподібною лінією. Такою само лінією підкреслені контури кутів між ними та кола в центрі. В центральному колі вигравірувано трикутник із зображенням, що утворене двома паралельними горизонтальними лініями та двома паралельними вертикальними лініями, що перехрещуються під прямим кутом. Клітинки в шаховому порядку заштриховані зигзагоподібними лініями. Таріль деформована, одна сторона трохи сплюснена.

Думка про те, що на денці зображений гербовий щит, висловлювалась раніше, однак нічого ще не говорилося про приналежність герба. Слід зазначити, що гербове поле-«шахівниця» досить поширене в європейській геральдиці. Такі герби належать італійським фаміліям Terzaghi (Terzaghi, б/р), Arconati (Arconati, б/р), тощо. Графи Женевські ще одна видатна фамілія, що послуговувалась таким гербом. Герб-«шахівниця» з чергуванням золотих та лазурних клітинок належав антипапі Клименту VII (1378–1394 pp.) (Medieval..., б/р), який походив із роду графів Женевських (Liste des comtes..., б/р). Також подібний герб належить генуезькій фамілії Джентіле (рис. 8), він описується так само, як і герб графів Женеви: *quattro punti azzurri equipollenti a cinque di oro* (Gentile, б/р), тобто чотири лазурних клітинки, яким відповідають п'ять золотих.

Отже, навряд чи можна ідентифікувати герб на тарелі зі стовідсотковою ймовірністю. Однак, з огляду на обставини, за яких предмет із гербом міг потрапити на територію східної Європи, цілком вірогідною виглядає його належність саме генуезькій фамілії Джентіле.

Генуезька республіка в XIII–XV ст. на північному узбережжі Чорного моря створила розгалужену систему торговельних поселень. Зокрема, на Дунаї генуезці були присутні в Вічині, Кілії та Лікостомо, на Дністрі – в Монкастро, на Дніпрі в Іліче, на Азовському морі в Тані, тощо (Бочаров, 2019, с. 13). На жаль, немає відомостей про діяльність представників роду Джентіле в цих місцях. Але присутність представників цього роду помітна в кримській Кафі, яка була заснована генуезцями приблизно в 1275 р. і стала адміністративним центром. Кілька разів Джентіле згадані в рахункових книгах масарії (казначейства) Кафи, деякі з яких (за 1374–1472 pp.) збереглися в фондах Державного Архіву Генуї (Джанов, 2018, с. 44). У 1380-х pp. банкір Абранус ді Джентіле надавав послуги казначейству Кафи (Джанов, 2018, с. 111), був відкупником оренди кількох містечок



Рис. 8. Герб Джентіле.
За (<https://www.retaggio.it/gentile-genealogia-del-cognome/>)

(Джанов, 2018, с. 117), двоє з Джентіле були консулами Кафи у XV ст. (Яровая, 2010, с. 189–190). Крім того, Джентіле виконували дипломатичні функції. Зокрема, Іванісіо ді Джентіле очолював посольство, яке в грудні 1386 р. вирушило в Орду, ймовірно, в ставку хана Тохтамиша (Джанов, 2018, с. 96). Баттіста Джентіле на початку XV ст. їздив з посольством до великого князя Литовського Вітовта. Опосередковано про його, очевидно, невдалу місію свідчать документи із секретного архіву Генуї. Джентіле дав Вітовту обіцянки, на які не мав повноважень, зокрема, підняти над Каффою знамена Вітовта та встановити його герби. Його дії, як вирішила оффіція Романії, серед іншого, спричинили пограбування татарами наступного посла, Даріо Грілло, який у 1430 році прямував із посольством до Вітовта (Карпов, 1998, с. 36). Могли бути, очевидно, й інші місії, згадки про які у відомих документах не виявлені.

Ймовірно, дипломатичною або торговельною діяльністю численних Джентіле можна було б пояснити появу в Придніпров'ї предмету з гербом генуезького роду, але не виключено також, що таріль могла бути трофеєм, взятим під час одного з нападів на Каффу. Звісно, неможливо з'ясувати обставини, що призвели до зміни власника посудини. Це могли бути й дарунок, і крадіжка, і пограбування (Даріо Грілло, наприклад, на шляху до Литви позбувся товарів, коней та грошей (Карпов, 1998, с. 36).

Привертають увагу деякі особливості виконання тарелі, зокрема неоднорідність нанесення зображень. Квадрифолій виконаний, схоже, впевненою вправною рукою. А ось



Рис. 9. Чаша, інв. № АЗС-2203. Скарб.
Вул. Трьохсвятительська, м. Київ. 1949 р.
Фото Д. Клочка

зображення щита, хоча й прорисоване досить впевненими лініями, водночас справляє враження недбалості або, скоріш, іншої професійної навички і, можливо, нерозуміння, якого роду зображення наноситься. Не виключено, що таріль була виконана майстром безпосередньо в Італії, а ось підтрикутний щит з гербом, дійсно характерний для генуезької геральдики,

нанесений на денце вже в іншому місці, можливо, за бажанням власника герба. Можливо, гравіровані зигзагоподібні лінії, що підкреслюють контури квадрифолію, нанесені тією ж

рукою, що і герб. Цікаво, що на зворотному боці тарелі є численні позначки (наприклад, центр мішені перекреслений навхрест двома лініями, двома паралельними крапковими лініями прокреслені трикутні виступи квадрифолію) та риски, які, можливо мають певний сенс, поки що незрозумілий. Не виключено, що деякі з цих ліній є своєрідною «пробою пера» людини, яка нанесла гербове зображення на мішень.

З огляду на сказане варто згадати і чашу інв. № АЗС-2203 (рис. 9) зі скарбу 1949 р. на вул. Трьохсвяти-тельській. Вона так само виконана зі срібла високої проби (960), її вага – 190 г – перевищує вагу багатьох посудин приблизно такого ж розміру (її діаметр 177 мм, висота 51 мм) золотоординського часу. Карбовані зображення на денці підкреслені зигзагоподібною лінією так само, як і на тарелі із гербом. Однак тут карбоване коло, по окружності якого шість півкруглих пелюсток, виконано не так впевнено, пелюстки розташовані нерівномірно, краї фігури досить нерівні. В центрі кола гравірованим контуром окреслено фігуру, що нагадує хрест. Г. Ф. Корзухіна звернула увагу на грубість виконання декору (Корзухіна, 1954, с. 125). Чаша справляє враження не дуже вдалого наслідування якогось зразка, можливо, такого, як таріль інв. № АЗС-734 (рис. 7). Набагато вправніше нанесено гравіровані зигзагоподібні лінії, що заповнюють тло та підкреслюють контур опуклого зображення. Цей прийом так само впевнено використаний на тарелі за інв. № АЗС-734.



Рис. 10. Браслет срібний, інв. № АЗС-1637. Скарб.
Вул. Володимирська, м. Київ. 1955 р.
Фото Д. Клочка



Рис. 11. Колт золотий, інв. № ДМ-6221. Скарб.
Вул. Велика Житомирська, м. Київ. 1913 р.
Фото Д. Клочка



Рис. 12. Медальйон срібний із зображенням Іоанна Хрестителя, інв. № ДМ-8668. «Тайник» Десятинної церкви. м. Київ. Розкопки 1939 р. Фото Д. Клочка

Слід зауважити, що є ще кілька предметів, при виготовленні яких застосований такий само прийом. Це, зокрема, срібні пластинчасті браслети із київських скарбів, контури зображень на яких підкреслено гравірованим зигзагом (рис. 10), деякі золоті (рис. 11) та срібні з черню колти (Temple Pendant, б/р), квадрифолійні срібні медальйони з так званого тайника Десятинної церкви, тло яких заповнене такими ж лініями (рис. 12). Ймовірно, така подібність свідчить що ці предметами пройшли через руки майстрів однієї виучки. Вважається, що зигзагоподібна лінія,

виконана спеціальним інструментом, типова для європейської тореветики XII–XV ст. (Маршак, 2017, с. 171). Цілком можливі контакти майстрів Русі із європейськими майстрами і запозичення певних прийомів і, не виключено, що це відбувалось на початку XIII ст., можлива навіть через латинські королівства на Сході. Хоча Київ і зазнав руйнації та занепаду під час монгольського завоювання, але еліта Русі повністю не зникла і навряд чи повністю припинилось ювелірне виробництво, що задовольняло її потреби. Можливо, не варто беззаперечно деякі скарби вважати захованими до 1240 р. і, спираючись на цей рік, датувати ювелірні вироби. Ймовірно, частина з них виготовлена вже за монгольського панування як на руських землях, так і в ханських ставках, куди були вивезені майстри, що продовжували працювати, зберігаючи і передаючи певні професійні навички. Таким чином, чаша за інв. № АЗС-2203 (рис. 9) та таріль за інв. № АЗС-734 (рис. 7), на денце якої нанесений гербовий щит, форма якого характерна для кінця XIII – XIV ст., із зображенням, що набуло найбільшого поширення теж в цей період, можуть бути віднесені вже до золотоординської доби, хоча їх побутування не пов'язане із традиціями кочовиків..

Коштовний посуд золотоординської доби прийнято вважати частиною вершницької культури. Такий посуд широко використовували під час свят в державах Чингізидів, він міг стати відзнакою видатних воїнів і, ймовірно, серії такого посуду могли бути виконані в спеціальних майстернях для дарунків та нагород. Певна кількість такого посуду осіла в скарбах, які знайдені переважно на території Сибіру, можливо, завдяки торгівлі хутром. Але посуд із дорогоцінних металів також виявлено в 31 похованнях XIII–XIV ст. кочовиків

Східноєвропейської рівнини, третина з яких жіноча (Чхаїдзе, 2017, с. 287). Ймовірно, цей посуд мав відігравати значну роль в поховальному обряді, однак щодо цього можна висловлювати лише припущення. Можливо, із релігійними ритуалами або поховальним обрядом, пов'язане використання певних форм посуду. Кухлі із зооморфною ручкою, приміром, досить рідко входили до складу поховального інвентарю (а за згадкою Марко Поло, саме чарки з ручками використовували під час бенкетів, щоб зачерпнути напій зі спільної посудини), а келихи на стоянці, ймовірно, ніколи не потрапляли в поховання у своєму цілісному вигляді. При тому саме келихи на ніжці одна з найпоширеніших форм, зображених на давньотюркських кам'яних «бабах» VI–XI ст. (Шер, 1966, с. 12, 39–40), також присутні вони, хоча і в меншій мірі, на половецьких «бабах» пізнішого часу (Плетнева, 1974, с. 50–52, рис. 23). Можливо, у келихів для здійснення поховальних обрядів видаляли стоян. Невідомо, чи їм спеціально надавали певної форми, яка мала символічне значення або ж це було ритуальне пошкодження предметів під час поховання. Така традиція відома у багатьох народів. Пошкодження могло мати на меті як розрив померлого зі світом живих та перешкоджання його духу у втручанні в життя, так і потрапляння в потойбічний світ разом із померлим і відновлення там (Бейсенов, Джумабекова, 2017, с. 28–46). Відсутність дужки у чаші з кургану № 11, сліди, можливо від кріплення ручки на чаші з кургану № 6, численні розлами, які пояснюються поганою збереженістю, також можуть бути не випадковими, а свідчити про таке пошкодження.

Десять чаш з 31 поховання були покладені вгору дном, зокрема, так були покладені вся чаші в курганах біля с. Ковалівки. Для чого перевертали посуд? Можливо, таким чином підкреслювали перехід в інший світ, де все інакше. Але відомо, наприклад, що, наприклад, в XIII–XV ст. у візантійському обряді з'явилась традиція розміщувати в могилі відкриті посудини, інколи верх дном. За часів митрополита Кіпріана такий звичай поширився і на Московських землях – в похованні залишали посуд, який використовували для поливання тіла олією, змішаною з вином (Панченко, 2020, с. 263–269). В латинському обряді, поширеному і на сході, в державах хрестоносців, чаші використовувались в якості курильниць і також залишали перевернутими в могилі. Можливо, подібні дії були і в поховальному обряді кочовиків, але відомостей про це ми не маємо.

Таким чином, можна зробити висновок, що, предмети, які зберегли цілісність – ківш за інв. № АЗС-863 (рис. 4) та келих за інв. № АЗС-865 (рис. 5) походять, скоріш за все, зі скарбів або, що малоймовірно, були загублені. Чаша за інв. № АЗС-864 могла бути серед поховального інвентарю.

Заслуговує на певну увагу різниця в декорі посуду. На жаль, в публікаціях рідко вказують вагу коштовного посуду, але деякі неорнаментовані золоті та срібні чаші, вага яких

відома, вирізняються певною масивністю у порівнянні із орнаментованими. Не виключено, що вони були виготовлені за інших умов і в інший час, зокрема тоді, коли зросла кількість дорогоцінного металу, що надходила на ринок. Це могло відбуватись після завершення завоювання і налагодження та безперешкодного функціонування торговельних шляхів. Отже, неорнаментовані чаші можуть бути датовані XIV ст. Відсутність декору можна пояснити різними причинами – високою вартістю роботи, віддаленістю від центрів виробництва саме декорованого посуду тощо. Якщо погодитись із тим, що орнаментация посуду має певний символічний зміст, то відсутність зображень на більш масивних і, відповідно, ймовірно, дорожчих, посудинах, теж може бути досить промовистою і свідчити про деякі світоглядні особливості їх власників.

В декорі посуду ординської доби часто зустрічається зображення лотоса або лотосоподібної квітки (рис. 13). На думку А. Г. Юрченка, популярність таких зображення набули завдяки домінуючому положенню уйгурів-буддистів при дворі великих ханів та поширенню буддизму в середовищі кочовиків. Лотос – один з буддійських символів чистоти та святості (Юрченко, 2013, с. 257–258).

Зображення шестипелюсткової розетки, крім посуду, можна побачити на ординських монетах та пайцзах.

Цей солярний символ був знаком ханської влади. Із імператорською владою був пов'язаний образ дракона, який сприймався позитивно, а зображення його на різних предметах, і, можливо, на коштовному посуді, засвідчувало високий статус власника.

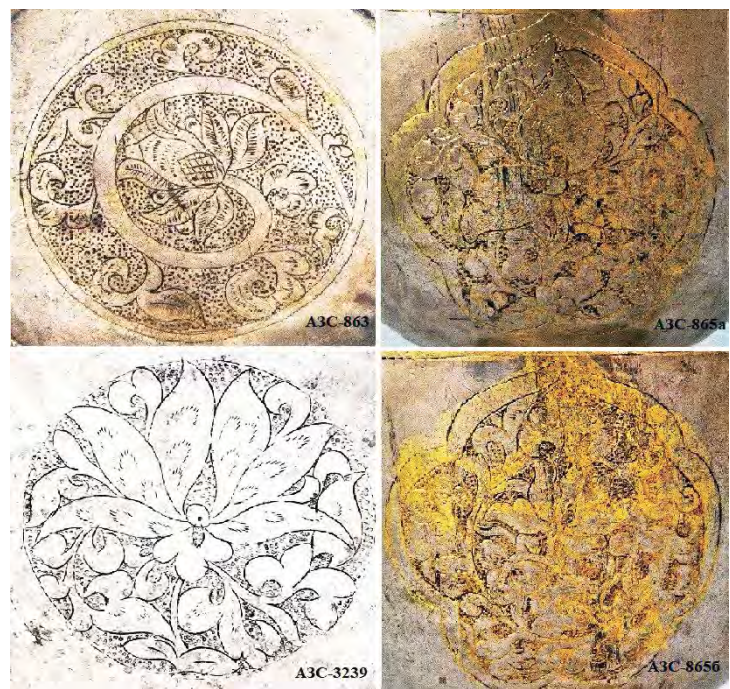


Рис. 13. Лотосоподібні квітки.
Фото Д. Клочка

Джерела і література

Бейсенов А. З., Джумабекова Г. С. О древнем ритуале порчи предметов, используемых в обряде погребения кочевников // Поволжская археология. – 2017. – № 2 (20). – С. 28–46.

Беспалов Р. А. Литовско-ордынские отношения 1419–1429 годов и первая попытка образования Крымского ханства // Материалы по археологии и истории античного и средневекового Крыма. – Севастополь; Тюмень, 2013. – Вып. 5. – С. 30–52.

Бочаров С. Г. Древности Генуэзской Газарии как часть археологии Золотой Орды // Кочевые империи Евразии в свете археологических и междисциплинарных исследований. IV Международный конгресс средневековой археологии евразийских степей, посвященный 100-летию российской академической археологии. – Улан-Удэ, 2019. – С. 13–18.

Горелик М., Ковпаненко Г. Погребение знатного латника у западных границ Золотой Орды // Археология Поволжья. – Пенза, 2001. – С. 154–164.

Джанов А. В. Каффа и Крым во второй половине XIV в. (преимущественно по данным книг массарии Каффы // Сугдейський збірник. – Київ, 2018. – Вип. 1(VII). – С. 44–303.

Ефимов К. Ю. Золотоордынские погребения из могильника «Олень-Колодезь» // Донская археология. – 1999. – № 3–4. – С. 93–108.

Карнов С. П. Регесты документов фонда Diversorum Filze секретного архива Генуи, относящиеся к истории Причерноморья // Причерноморье в средние века. – Москва; Санкт-Петербург, 1998. – Вып. 3. – С. 9–81.

Квитницкий М. В. Позднекочевнические погребения IV курганный группы у с. Ковалёвка // Археологічні дослідження в Україні. 2003–2004 рр. – Київ, 2005. – С. 389–392.

Крамаровский М. Г. Серебро Леванта и художественный металл северного Причерноморья XIII–XV вв.: по материалам Крыма и Кавказа // Художественные памятники и проблемы культуры Востока. – Ленинград, 1985. – С. 152–180.

Крамаровский М. Г. Золото Чингисидов: культурное наследие Золотой Орды. – Санкт-Петербург, 2001.

Крамаровский М. Г. 160. Поясная чаша // «Подарок созерцающим». Странствия Ибн Баттуты. Каталог выставки. – Санкт-Петербург, 2015а. – С. 325–326.

Крамаровский М. Г. 161. Поясная чаша // «Подарок созерцающим». Странствия Ибн Баттуты. Каталог выставки. – Санкт-Петербург, 2015б. – С. 325–326.

Ковпаненко Г. Т., Бунятян Е. П., Гаврилюк Н. А. Раскопки курганов у с. Ковалевка // Курганы на Южном Буге. – Киев, 1978. – С. 66–68.

Ковпаненко Г. Т., Гаврилюк Н. А., Евдокимов Г. Л. Курганы у с. Ковалевка (группа IV) // Археологічні дослідження в Україні. 2003–2004 рр. – Запоріжжя, 2005. – С. 363–388.

Ковпаненко Г. Т., Евдокимов Г. Л. Отчёт о работе Южно-Бугской (Очаковской) экспедиции Института археологии АН УССР за 1971 г. // Науковий архів Інституту археології НАН України, – ф. 64, 1971/33.

Корзухина Г. Ф. Русские клады IX–XIII вв. – Москва; Ленинград, 1954.

Кравец В. В., Бойков А. А. Металлическая посуда в погребениях кочевников золотоордынского времени в лесостепном Подонье // Археологические исследования высшей педагогической школы. – Воронеж, 1996. – С. 202–208.

Малюк Н. И. Лотосовидное украшение из позднесредневекового кочевнического захоронения в Николаевской области // Материалы V Международной научной конференции «Кадырбаевские чтения – 2016», Актобе, Казахстан, 6–7 октября 2016 г. – Актобе, 2016. – С. 283–288.

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

Марков Н. Сребърна средновековна чаша от сбирките на Националния исторически музей // Приноси към българската археология. – София, 2009. – Т. V. – С. 319–326.

Маршак Б. И. История восточной торевтики III–XIII вв. и проблемы культурной преемственности. – Санкт-Петербург, 2017.

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

Нарожный Е. И. О некоторых находках XIII–XIV вв. с территории “Грозненской области” (по материалам личного архива грозненского краеведа М. П. Севостьянова) // Материалы по истории и археологии Северного Кавказа. – Армавир, 2005. – Вып. 5. – С. 226–243.

Панченко К. И. К вопросу о сосудах в православном погребальном обряде // Вещь в контексте погребального обряда: Материалы международной научной конференции. – Москва, 2020. – С. 263–269.

Плетнёва С. А. Половецкие каменные изваяния. – Москва, 1974.

Потемкина Т. М. Металлические посудовидные изделия из погребений номадов золотоордынского времени Восточной Европы: проблемы и стереотипы // Степи Европы в эпоху средневековья. Золотоордынское время. – Донецк, 2012. – Т. 11. – С. 279–306.

Рудыка Н. Н. 44. Кубок // Юрченко А. Г. Элита монгольской империи: время праздников, время казней. – Санкт-Петербург, 2013а. – С. 377–378.

Рудыка Н. Н. 46. Ковш // Юрченко А. Г. Элита монгольской империи: время праздников, время казней. – Санкт-Петербург, 2013б. – С. 378–379.

Смирнов Я. И. Восточное серебро. Атлас древней серебряной и золотой посуды восточного происхождения, найденной преимущественно в пределах Российской империи. – Санкт-Петербург, 1909.

Сокровища Золотой Орды. Каталог выставки. – Санкт-Петербург, 2000.

Спицын А. А. Некоторые новые приобретения Саратовского музея // Известия Императорской археологической комиссии. – 1914. – Вып. 53. – С. 95–106.

Фёдорова Н. В. Золотоордынская торевтика в Приобье // Исследования по средневековой археологии лесной полосы Восточной Европы. – Ижевск, 1991. – С. 193–204.

Фёдорова Н. В. Серебряные сосуды золотоордынского времени из Среднего Приобья // Археология, этнография и антропология Евразии. – 2018. – Т. 46, № 2. – С. 114–122.

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

Ханенко Б. И. и В. Н. Древности Приднепровья. – Киев, 1901. – Вып. IV.

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

Чхаидзе В. Н. Серебряная посуда из погребений кочевников восточно-европейской равнины XIII–XIV вв. // Поволжская археология. – 2017. – № 4 (22). – С. 275–296.

Шер Я. А. Каменные изваяния Семиречья. – Ленинград, 1966.

Юрченко А. Г. Элита Монгольской империи. Время праздников. Время казней. – Санкт-Петербург, 2013.

Яровая Е. А. Геральдика генуэзского Крыма. – Санкт-Петербург, 2010.

Arconati. – (б/р). – [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.cognomix.it/stemma-famiglia/arconati>

Gentile. – (б/р). – [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.heraldrysinsitute.com/lang/it/cognomi/Gentile/idc/1613>

Liste des comtes de Genève. – (б/р). – [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_comtes_de_Gen%C3%A8ve

Medieval & Renaissance Manuscripts. – (б/р). – [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/5/112377>

Temple Pendant with Filigree Border. – (б/р). – [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464581>

Terzaghi. – (б/р). – [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.cognomix.it/stemma-famiglia/terzaghi>

Yuka Kadoi Islamic Chinoiserie. The Art of Mongol Iran. – Edinburgh, 2009.

ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО

XV – XX СТ.



ПРЕДМЕТИ З ЛАВРСЬКОЇ РИЗНИЦІ У КОЛЕКЦІЇ СКАРБНИЦІ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

У статті розглянуті предмети культового і світського призначення, які походять з ризниці Успенського собору Києво-Печерської лаври і зберігаються в Скарбниці Національного Музею історії України. Серед них витвори як українського, так і західноєвропейського золотарства XVII–XIX ст. Частина з них позначена вкладними написами або гербами власників. Вивчення їх становить значний інтерес для дослідження історії та культури України.

Ключові слова: ризниця Успенського собору Києво-Печерської лаври, вклад, золотарство, кадило, потир, панагія, кухоль, стакан.

У колекції Скарбниці НМІУ зберігаються предмети церковного начиння, інсигнії архієреїв і значна кількість срібного посуду з ризниці Успенського собору Києво-Печерської лаври. Значна їх частина має вкладні написи або власницькі позначки (написи, ініціали, герби). Вивчення цих музейних предметів дає можливість не тільки розширити інформаційний потенціал кожного з них, але й скласти уявлення про цілісний комплекс лаврської ризниці, яка становить значний інтерес для дослідження української історії і культури XVII–XIX ст.

Києво-Печерська лавра – одна з найбільших святинь православного світу, акумулювала в собі значні скарби: предмети оздоблення храму, літургійне начиння, коштовні пожертви вірян до шанованої обителі, речі особистого вжитку, прикраси, предмети давнини, посуд тощо. Ризниця Успенського собору мала унікальне зібрання сакральних, меморіальних і художніх пам'яток, що формувалося впродовж століть. Фаховий музейник і мистецтвознавець Ф. Морозов у 1922 р. писав: «... всю культову сторону минулого життя України, ... необхідно вивчати переважно за пам'ятками, що зберігаються у Лаврі, але й для вивчення всіх інших сторін поступового культурного розвитку України необхідно насамперед ознайомитись з тими пам'ятками цієї культури, які зберегла та сама Лавра» (цит. у перекладі за: Чередниченко, 2013, с. 80).

Речі церковного вжитку переховувались у ризниці – окремому приміщенні, яке фактично було і складом, і скарбницею. Відомо, що в XVII ст. для ризниці було виділене приміщення у північно-західній частині Успенського собору (Путешествие, 1897, с. 48), а у XIX ст. ризницю перемістили до південно-західного приділу собору, в якому до 1839 р. був престол Трьох Святителів. Також окремі комплекси речей – старовинний посуд, монарші грамоти, документи, зберігались у приміщенні бібліотеки монастиря на хорах Успенського

собору (Евгеній, 1847, с. 88). К. Шероцький у Путівнику 1917 р. писав, що у ризниці зберігалися скарб монет і навіть фрагменти мозаїк і цеглин XI ст. (Шероцький, 1918, с. 283).

Фактично, ризниці шанованих монастирів і храмів (як і колекції монархів) були своєрідними музейними зібраннями з чіткою структурою зберігання та ретельним обліком предметів. Суттєва відмінність церковних ризниць від музейних зібрань полягала у функціональному використанні предметів. Тому речовий склад ризниць не був постійним. Предмети ремонтували (поновляли), деякі повністю переробляли та виготовляли нові – з використанням металу і коштовного каміння з речей, що вийшли з ужитку. Ризниця функціонувала як живий організм. Сюди приводили шанованих гостей і паломників. Ймовірно, з кінця XIX ст. ризниця Лаври стала доступною і для загального відвідування.

На жаль, ми не маємо лінійної історії лаврської ризниці від часів заснування монастиря. Частину лаврського архіву з описами церковного начиння було втрачено в результаті нищівної пожежі 1718 р. Перші документальні свідчення про її речовий склад відносяться до кінця XVI ст. Це перелік майна Києво-Печерського монастиря, укладений при його передачі архімандриту Никифору Туру (Опись, 1859). Збережений корпус описів лаврської ризниці дозволяє простежити її склад лише від 1739 р. До XIX ст. облік майна і надходжень вели всі храми на території монастиря: маємо окремі описи ризниць Успенського собору, Микільського (Больничного) монастиря, Ближніх і Дальніх печер та приписних до Лаври монастирів. Проте, важливо враховувати, що за потреби богослужбові предмети переміщували між храмами, і це значно ускладнює визначення первісного походження речей. Від 1876 р. спостерігається процес об'єднання ризничних зібрань окремих лаврських храмів. На початку XX ст. спільна ризниця Києво-Печерської лаври функціонувала в Успенському соборі. В описі ризниці, надрукованому у типографський спосіб близько 1912 р., обліковано і детально описано 1693 предмети (Опис, б/р).

На початку 1920-х рр. лаврська ризниця, крім приділу Трьох Святителів, займала ще дві кімнати на другому поверсі Успенського собору. Інвентаризація її предметів, проведена співробітниками ревізійного підвідділу з ліквідації майна колишніх релігійних установ, нарахувала 5 493 *«предметів релігійного культу»* (з урахуванням портретів, шаф для зберігання тощо, але без значної частини предметів із золота) (Опис, 1920, арк. 157-162зв.). Історія лаврської ризниці фактично завершилась у 1920-х рр., коли варварськи знищували і грабували храми. Найбільшу зацікавленість у експропріаторів викликали предмети з коштовних металів із дорогоцінним камінням, але не в якості мистецьких творів, а виключно як фінансовий капітал. Проте, завдяки самовідданій роботі, фактично подвигу українських музейників і науковців, велику частину скарбниці вдалося врятувати від монетизації: значна

кількість різних предметів потрапила до Лаврського музею культів та побуту та Історичного музею у Києві.

На жаль, цілісне зібрання лаврської ризниці, унікальне за історичним і мистецьким значенням, не уникнуло розпорошення по різних музейним та приватним зібранням. Завдяки оцифруванню та оприлюдненню музейних колекцій, відомо, що предмети з ризниці Києво-Печерської лаври зберігаються у Музеї Вікторії та Альберта (Велика Британія), у Державному історичному та інших московських музеях. Також кілька предметів потрапили до колекцій Національного художнього музею України та Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д. І. Яворницького. До Музею історичних коштовностей предмети з лаврської ризниці надійшли як зі «старої збірки» Історичного музею, так і з колекції Києво-Печерського державного історико-культурного заповідника у 1960-х рр. Вивчення шляхів переміщень вказаних предметів впродовж ХХ ст. – тема окремого документального дослідження.

Вивченню історії формування і предметного складу лаврської ризниці присвячено низку наукових розвідок. Першими до цієї теми звернулися історики ХІХ ст. – митрополит Євгеній (Болховітінов) (Евгений, 1847, с. 82–89), П. Лебедінцев (Киево-Печерская лавра, 1894, с. 50–61), Ф. Титов (Титов, 1909), які безпосередньо вивчали артефакти в ризниці і залишили їхні описи. Музейні предмети, історично пов'язані з лаврською ризницею, представлені у дослідженнях М. Петренка (Петренко, 1970), Г. Полюшка (Полюшко, 2001; Полюшко, 2012; Абашина, Полюшко, 2015), А. Бартош (Бартош, 2001), А. Вариводи (Варивода, 2016), О. Сергій (Сергій, 2020), О. Лопухіної (Лопухіна, 2020) та ін. Особливо слід відзначити каталог вкладів з тканин і коштовних металів до Успенського собору з колекції Національного заповідника Києво-Печерська лавра, підготовлений В. Щербаковою та Г. Листопад (Вклади та вкладники, 2005). Ґрунтовне дослідження соціального складу вкладників Успенського собору на основі аналізу описів його ризниці ХVІІІ ст. було проведене О. Прокоп'юк (Прокоп'юк, 2019). Систематизовані нею дані були використані у процесі роботи над даною публікацією.

Джерельною базою для встановлення походження предметів є, насамперед, описи ризниці Успенського собору ХVІІІ–ХІХ ст.¹, «Альбом видів Успенської Києво-Печерської лаври, предметів і старожитностей, що зберігаються в її ризниці» (Альбом видов, б/г), інвентарні книги Лаврського музею / Всеукраїнського Музейного Городка, фотографії та фотографічні скляні негативи з колекції Національного заповідника «Києво-Печерська

¹ Зберігаються у фондах Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» та Центрального державного історичного архіву України, м. Київ (далі – ЦДІАК України).

лавра» (далі – НЗКПЛ)². Завдяки візуальним джерелам вдалося ідентифікувати значну кількість предметів з лаврської ризниці, а також отримати безцінні зображення пам'яток у первісному стані. Фотофіксація на скляні пластини проводилась на початку ХХ ст. для Альбому ризниці, а починаючи з 1920-х рр. предмети фіксувались вже у складі колекції Лаврського музею / Всеукраїнського Музейного Городка. Окремі пам'ятки фотографували дуже ретельно, включаючи вигляд у демонтованому стані.

Кожна пам'ятка з ризниці Успенського собору є багатшаровим джерелом, вивчення якого вимагає застосування міждисциплінарного підходу. Але на першому етапі є очевидною необхідність виявити та якомога повніше репрезентувати комплекс ризничних предметів з музейних колекцій. Значною подією в цьому напрямку стала виставка 2021 р. у Скарбниці НМІУ «Дорогоцінні вклади XVI–XIX ст. із зібрання Національного музею історії України» (куратор О. М. Терещук), на якій була представлена частина пам'яток сакрального мистецтва, пов'язаних з Лаврою. Продовжуючи тему узагальнення відомостей щодо речового складу лаврської ризниці, ставимо за мету даної статті охарактеризувати предмети з колекції Скарбниці НМІУ, що перебували в ризниці Успенського собору до кінця XVIII ст. З огляду на те, що переважна більшість цих пам'яток досліджена науковцями музею і опублікована в альбомах, каталогах та окремих статтях³, наголосимо на уточненні походження та контексті побутування предметів з дорогоцінних металів і тканин XVI–XVIII ст.

У лаврській ризниці зберігався ряд предметів, вкладених до Успенського собору ще до пожежі 1718 р.⁴. Найбільш раннім зафіксованим вкладом є старовинне срібне позолочене кадило, виконане у готичному стилі, подароване 1541 р. підскарбієм земським Великого Князівства Литовського Іваном Євстафійовичем Горностаєм (інв. № ДМ-7904; рис. 1: 1). Пам'ятка неодноразово привертала увагу дослідників як унікальний предмет золотарства (Щербаківський, 1924, с. 9; Пуцко, 2004; Музей історичних коштовностей України, 2004, кат. № 139), але питання місця її виготовлення залишається дискусійним. Вклад вперше фіксується в описі монастирського майна 1593 р. (Опись, 1859, с. 378–379). У описі ризниці 1763 р. зазначена «*Кадилница старинная болия сребрянная горностаевская весомъ четыре*

² Тут і далі посилаємось на архівні документи та музейні предмети, які зберігаються у фондах НЗКПЛ у відповідних групах зберігання: Архів (КПЛ-А); Негативи (КПЛ-Н); Фото (КПЛ-Ф); Метал (КПЛ-М); Книги (КПЛ-КН).

³ Золота скарбниця України, 1999; Музей історичних коштовностей України, 2004; Національний музей історії України, 2011; матеріали наукових конференцій «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки» та ін.

⁴ Ф. Титов зазначав: «Найбільш давніми речами у лаврській ризниці є рукописне Євангеліє і кадилиці XVI ст., а всі інші речі відносяться до XVII і XVIII ст.» (Титов, 1909). Пер. авторів.

фунта три лота два золотника споловиною» (Опис, 1763, арк. 26). На кадилі відсутні написи, але відомості про дарунок містяться у розлогому вкладному тексті по сторінках рукописного Євангелія 1541 р., наданого тією ж особою. Принагідно зауважимо, що вклад Івана Горностоя, наданий *«Пречистое Богоматери, у Киевъ у печерській монастырь к великой церкви мурованой к болиому Престолу»*, включав у себе Євангеліє зі срібними золоченими накладками, кадильницю і *«Панагію Матици жемчужное сребром оправленую всю позолотисту, которую ми Государь Король далъ»* (Опис, б/р, с. 2).

Другий предмет кінця XVI – XVII ст. (інв. № ДМ-7883; рис. 1: 2) – срібна масивна лампада (панікадило) з трьох ажурних стаканів, укріплених вінцями до круглої основи, оздоблена вставками з кольорового скла (Петренко, 1970, фото між с. 16–17; Києво-Печерський державний історико-культурний заповідник, 1974, с. 86). Згідно з описом 1778 р. лампада, оздоблена *«простим»* камінням, знаходилась в Успенському соборі перед чудотворною іконою Успіння (Опис, 1778, арк. 92). На жаль, відомостей про її надходження не виявлено. Зауважимо, що форми цього витвору українських майстрів позначені впливами сербського золотарства (Постникова-Лосева, 1975, с. 202).

В Успенському соборі перебувала значна кількість коштовних предметів з вмістом священних реліквій християнського світу. У Скарбниці НМІУ зберігається семикінцевий срібний золочений хрест-мощовик, всередині якого, у дерев'яному хресті, знаходяться срібні «кіотці» з часточками мощей і святинь (інв. № ДМ-7909; рис. 1: 3). Хрест виготовлений у 1671 р. за благословенням печерського архімандрита Інокентія Гізеля *«кошто(м) благочестивого раба Бжїя Тихона Огъен(у)ка с жєною Євфимією за отпущєние грѣховъ свои(х)»*. Напис, що вказує на ймовірного автора твору – київського майстра Федора Золотаря⁵ – розміщений на звороті руків'я дерев'яного хреста (Арустамян, Баглій, 1999; Пуцко, 2014).

Поширеною практикою було офірування комплектів євхаристичного посудин. Зазвичай, такі вклади робили заможні особи у якості коштовних дарунків. Їх супроводжували проханням про довічне поминання у монастирі⁶. Переважно посудини для літургії виготовляли зі срібла, але ризниця Києво-Печерської лаври у XVIII ст. вміщувала 5

⁵ Підпис Федора Золотаря виявлено ще на трьох предметах, виготовлених для Києво-Печерської лаври: срібному панагіарі 1655 р. (НЗКПЛ, інв. № КПЛ-М-9922) (Мішнєва, 1993, с. 67–70), оправах Євангелій 1658 р. (інв. № КПЛ-КН-9571) (Полюшко, 2008, с. 69) та 1670 р. (Скарбниця НМІУ, інв. № ДМ-1507) (Арустамян, Баглій, 1999, с. 50). На нашу думку, творчий доробок цього майстра потребує подальших досліджень, оскільки предмети значно відрізняються за стилістикою та прийомами виконання.

⁶ Наприкінці XVII – першій половині XVIII ст. розлогі вкладні написи, що інколи містили і прохання про поминання рідних вкладника, часто наносили на чільний бік предмета.

євхаристичних комплектів із золота: це вклади гетьмана Івана Самойловича, сибірського губернатора Матвія Гагаріна, імператриці Анни Іоановни, печерського архімандрита Зосими Валкевича та комплект від «доброхотних дателей». Зазначимо, що ці предмети часто слугували зразками для копіювання та фактично диктували «моду» на форми літургійного начиння. Збереглися золоті, оздоблені емаллю і дорогоцінним камінням, потир (інв. № ДМ-7865; рис. 1: 4) (Петренко, 1970, с. 78–82) і дискос (інв. № ДМ-7866; рис. 1: 5) (Музей історичних коштовностей України, 2004, кат. № 195, 196) з комплекту, наданого Іваном Самойловичем 1686 р. на поминання своїх дітей. Комплект складався з потиру, дискосу та звіздиці, загальною вагою близько 2 кг 664 г. Коштовні предмети були виготовлені кращими майстрами у московській Золотій палаті на замовлення гетьмана. Протягом кінця 1685 – березня 1686 р. для виготовлення чаші, дискосу, звіздиці, лжиці, копія та окладу Євангелія ним були передані до Москви 560 червонців, 100 руб. «дрібних грошей» на лігатурне золото та золота ложка (Кочегаров, 2021). Цікаво, що в описах XVIII ст. предмети віднесено до грецької роботи. Посудини значно деформовані, але архівні фотознімки надають уяву про їх первісний вигляд (Альбом видов, арк. 18, інв. №№ КПЛ-Ф-13014–13016; КПЛ-Н-5151, КПЛ-Н-1749) (іл. 1).



Іл. 1. Потир, дискос і звіздиця – вклад гетьмана Івана Самойловича (Альбом видов, арк. 18, КПЛ-Ф-13014–13016)

З числа багатьох наборів євхаристичних посудин з позолоченого срібла збереглися вклади ігумені Хорошівського Вознесенського жіночого монастиря Марії Квіткіної-Гамалєєвої 1741 р. (потир, інв. № ДМ-7870; рис. 1: 6) (Березова, 2019, с. 505) та соборного старця, майбутнього печерського архімандрита Зосими Валкевича 1755 р. (потир, інв.

№ РДМ-1444⁷; рис. 1: 7) (Сергій, Березова, 2020, с. 246). Зазначимо, що предмети, які складали комплекти з названими потирами, зберігаються у колекції НЗКПЛ: виготовлені київським золотарем Матвієм Наруновичем дискос (інв. № КПЛ-М-5648) і звіздця (інв. № КПЛ-М-5623), а також дискос (інв. № КПЛ-М-6139) і звіздця (інв. № КПЛ-М-5701), створені невідомим українським майстром на замовлення Зосими Валкевича. Встановити їх комплектність вдалося завдяки збігу ризничних позначок⁸ на звороті предметів та докладним описам у лаврському архіві.

Довгий час в якості потира слугувала польська дароносиця, пожертвована до Успенського собору графом Борисом Шереметьєвим (інв. № ДМ-7899; рис. 1: 8). Срібна золочена дароносиця (циборіум), оздоблена філігранню і кольоровим склом⁹, створена у 1710–1719 рр. у м. Глогуві майстром цеху Йоганном Стоссом (Johann Stoss) (Музей історичних коштовностей України, 2004, кат. № 241). На предметі відсутні написи, але відомості про вкладника зафіксовані в описах. У Реєстрі церковного майна 1739 р. зазначений *«Потиръ скри(ш)кою сре(б)ропозлащ(н)ій скаменіємъ простимъ. Гд(і)на Бориса Петровича Шереметева»* (Реєстр, 1739, арк. 1зв.). У описі 1763 р. подано докладний опис пам'ятки, який дозволяє зіставити її з музейним предметом з колекції Скарбниці НМІУ. Потир з кришкою *«работы лютверковой»*¹⁰ (Опис, 1763, арк. 3зв-4) обліковувався серед священних посудин і лише у наприкінці ХІХ ст. переведений до розряду предметів, які не належать до богослужбових.

Великою цінністю у кожному храмі і невід'ємною складовою православного обряду є напрестольні Євангелія. У ризниці Великої церкви на початок ХІХ ст. перебувало близько 60-ти (включно з великими книгами, що були встановлені на престолі) Євангелій в коштовних окладах. Збережені екземпляри цієї унікальної збірки наявні у колекціях кількох київських музеїв і архівів. На сьогодні у Скарбниці НМІУ виявлено чотири богослужбові книги в срібних окладах ХVІІІ ст., дві з яких є підписними зразками київського золотарства.

Євангеліє 1717 р. у срібній з позолотою оправі, створений 1722 р. знаним київським золотарем Ієремією Білецьким, *«сооружися... до обители Печерської за благословенієм пречестного отца Ианікія Сенятовича, архимандрита Печерского, старанієм честного*

⁷ Колекція Національного музею історії України.

⁸ Комплекти євхаристичних посудин позначалися цифрами, які співпадали на всіх предметах набору. Принагідно зауважимо на важливості фіксації у музейній документації всіх позначок на предметі – зокрема речі з лаврської ризниці зазвичай позначені одним або двома гравійованими номерами.

⁹ Докладніше про символіку оздоблення див.: https://goldenukr.com.ua/?page_id=10739

¹⁰ Виконаний у техніці скані (філіграні).

иеромонаха Артемия Арешкиевича из Шклова» (інв. № ДМ-4371; рис. 1: 9) (Петренко, 1970, с. 116, 150; Музей історичних коштовностей України, 2004, кат. № 159). Основу оправи складають срібні дошки, вкриті дрібним рослинним візерунком, виконаним у техніці черні, які слугують тлом для накладних позолочених карбованих пластин із сюжетними зображеннями в обрамленні барокового декору. На заломі нижньої дошки оправи гравійовано: «Сіє є̇в(є) дѣла(л) Ієрємѣ(и) Бѣлєцки(и) Зло(т)ни(к) Киє(в)кї(и)», а також нанесений номер 11, що відповідає опису ризниці 1778 р. (Опис, 1778, арк. 43зв.). Зауважимо, що на перших аркушах книги знаходиться інший вкладний напис, датований 1740 р.

Оригінальним оздобленням вирізняється Апостол (інв. № ДМ-4365; рис. 1: 10) лаврського друку 1722 р. – вклад печерського намісника ієромонаха Васіана¹¹ (Опис, 1778, арк. 515). Книга також оправлена срібними дошками з черневим візерунком¹², на яких укріплені карбовані прорізнi позолочені накладки з фігуративними композиціями, доповненими бандеролями і хартіями з текстами апостольських послань. На верхній дошці представлені Успенський собор Києво-Печерської лаври, над ним – зображення Христа, який благословляє лівою рукою, у правій – тримає ключі, з боків – поясні зображення дванадцяти апостолів в обрамленні виноградної лози; у центрі спідньої дошки – композиція «Розп'яття», по кутах – символи євангелістів (Музей історичних коштовностей України, 2004, кат. № 157). Попри відсутність позначок автора оправи, можна впевнено припускати її виконання видатним київським майстром на початку 1730-х рр.

Напис на окладі Євангелія московського друку 1735 р. сповіщає про вклад ієросхимонаха Івана Пархацького¹³ (інв. № ДМ-447, рис. 1: 11). Оправа (50,5 × 26,0 см) оздоблена срібними з пістрявою позолотою карбованими накладками із зображеннями у

¹¹ На сьогодні єдиною документальною згадкою про вкладника є запис на форзаці книги Акафістів видання 1677 р., яка зберігається у колекції НБУВ: «Тогож года [1739]. Априля себї полудні часа 5. преставися всецесный Іеромонах Васианъ бывшій Намѣсникъ Печерскій» (Маргіналії, 2005, с. 18, кат. № 2).

¹² Срібні гладкі дошки, прикрашені візерунком, виконаним у техніці черні (на пластині, суцільно вкритій бархатистою черню, вирізняється срібний орнамент у вигляді пагонів аканту зі спірально закрученим листям), використані для оздоблення кількох окладів книг, які зберігалися у лаврській ризниці. Окрім вказаних, це оклад майстра АС 1731 р. (інв. № КПЛ-КН-72), невідомого майстра 1732 р. (інв. № КПЛ-КН-2175), І. Білецького 1738 р. з колекції Національного художнього музею України. До цієї ж групи відносяться оклади, виконані І. Равичем не раніше 1717 р. (інв. № ДМ-448) та І. Білецьким 1727 р., який зберігається у Музеях Московського Кремля (інв. № КН-47). З огляду на виконання карбованих накладок різними українськими золотарями у 1720-30-х рр., очевидно у якості основи майстри використовували вже готові пластини.

¹³ Коштом ієромонаха Іоанна Пархацького близько 1750 р. також були створені шати на дві ікони праздничового ряду головного іконостаса Успенського собору (Опис, 1778, арк. 69; Полюшко, 1995, с. 1).

середнику чільної дошки сцени «Здвиження Чесного хреста», на звороті – постаті Іоанна Предтечі в оточенні символічних композицій у овальному медальйоні. Оклад виконаний золотарем з клеймом МН (Матвій Нарунович), який плідно працював у Києві у 30-50-тих роках XVIII ст. (Березова, 2019, с. 506, рис. 9).

Одразу з трьома майстрами київського художнього середовища пов'язане створення ошатного окладу Євангелія печерського друку 1746 р. (інв. № ДМ-1511; рис. 1: 12). Євангеліє в окладі, виконаному відомим київським майстром Федором Левицьким за ескізом учня лаврської іконописної майстерні Василя Маркияновича, надав до Великої Печерської церкви видатний іконописець, начальник тієї ж майстерні, ієромонах Алімпій Галик у 1749 р. На тлі суцільних золочених дощок окладу вирізняються срібні овальні медальйони, обрамлені карбованим плетивом аканту, та яскраві розетки зі вставками з різнокольорового скла. У середнику чільної дошки представлено сюжет «Трійця Новозавітна», на звороті – «Богородиця Печерська», біля трону якої зображена уклінна постать прп. Алімпія Печерського – небесного патрона дарувальника¹⁴ (Петренко, 1970, с. 31–35; Музей історичних коштовностей України, 2004, кат. № 165).

Однією з перлин колекції Скарбниці НМІУ є золота митра, прикрашена коштовним камінням, перлами і фініфтевими медальйонами (інв. № ДМ-5967; рис. 1: 13) (Музей історичних коштовностей України, 2004, кат. № 151). Унікальна пам'ятка ювелірного мистецтва виготовлена у другій половині XVIII ст. київським золотарем Григорієм Чижевським з використанням оздоб більш раннього часу (Полюшко, 2007). Враховуючи доведений факт використання прикрас зі старих митр, які перебували у ризниці собору, можна припускати, що замовником виробу виступив монастир.

До предметів богослужбового облачення церковних ієрархів також належать наперсні хрести і панагії. Коштовні відзнаки архієреїв виготовлялись власним або монастирським коштом, надходили в якості подарунків, заповідались монастирю по смерті власників. Наприкінці XVIII ст. у ризниці зберігалось 40 панагій, представлених високомистецькими ювелірними витворами. Серед багатьох панагій у колекції Скарбниці НМІУ лише одна походить з ризниці Успенського собору. Вишукана золота панагія початку XVIII ст. з фініфтевим медальйоном із зображенням Богородиці, яка годує немовля-Христа, прикрашена розписною емаллю та оздоблена коштовним камінням (інв. № ДМ-5971; рис. 1: 14) (Музей історичних коштовностей України, 2004, кат. № 150; Палатна, 2007, с. 163). На жаль, ризничні описи не повідомляють про джерело її надходження. Зауважимо, що панагія

¹⁴ Можна припускати, що проєкт середника спідньої дошки виконав особисто замовник, оскільки на малюнку Василя Маркияновича зображено інший сюжет.

неодноразово ремонтувалася: згідно опису 1763 р. вона мала три підвіски з двома смарагдами і яхонтом та золотий ланцюжок (Опис, 1763, арк. 40).

У колекції Скарбниці НМІУ також зберігаються п'ять палиць XVIII–XIX ст. (інв. №№ ДМ-8046, ДМ-8048, ДМ-8049, ДМ-8052, ДМ-8053), що входили до комплектів облачень печерських архимандритів¹⁵. Палиця червоного оксамиту, згідно напису на матерчатій етикетці на підкладці, надійшла до ризниці у другій половині XVIII ст. (інв. № ДМ-8046; рис. 1: 15). Пам'ятку прикрашено великим фініфтевим медальйоном із зображенням сцени «В'їзду Господнього до Єрусалима» в обрамленні променів, викладених золотими блискітками і фігурними визолоченими пластинками. За периметром палиці срібними нитками і срібною біттю вигаптовано стилізований рослинний орнамент з виділеними кутовими елементами. Краї виробу декоровано вузьким срібним позументом і обкладено бахромою із золотих і шовкових ниток, до кутів прикріплені масивні золоті китиці (з трьох китиць залишилося дві). У ризниці Успенського собору палиця вперше згадується у друкованому описі початку XX ст. (Опис, б/р, арк. 597, № 1233/19). Скоріше за все, її було перенесено сюди пізніше, і первісно вона входила до складу ризниці церкви Входу Господнього до Єрусалиму. Цей невеликий дерев'яний храм рахувався при покоях лаврського архимандрита і розташовувався поруч із Годинниковою вежею у Митрополичому саду¹⁶. Оздобленням церкви опікувався, зокрема, печерський архимандрит Зосима Валкевич (1762–1786). Так, 1776 р. він замовив срібний оклад до Євангелія з фініфтевими медальйонами із зображеннями на чільній дошці «Воскресіння», на зворотній – «Входу Господнього до Єрусалима» (Музей книги і друкарства України, інв. № СД-145) (Корусь, 2012, с. 51–53). Враховуючи стилістичну подібність медальйонів Євангелія і палиці, припускаємо виготовлення останньої у період правління архимандрита Зосими, у 1760–1770-х рр.

Значну увагу у храмах приділяли приладдю для освітлення: панікадила, лампади, свічники виготовляли з коштовних металів і пишно оздоблювали. Вишуканим декором вирізняються піддони двох срібних золочених напрестольних «ліхтарів», створених Іваном Равичем і наданих 1721 р. «*До Великой Цркви Успеніа Престыа Бци напрестоль*» монахом Гордієм, про що сповіщає вкладний напис на них (інв. №№ ДМ-4784, ДМ-4785; рис. 1: 16) (Березова, Терещук, 2022, с. 104). На жаль виявити детальний опис предметів у цілісному вигляді не вдалося – в описі ризниці 1803 р. зазначена лише вага кожного: «*Подсвещниковъ напрестольныхъ сребренныхъ пестропозолоченныхъ два, весу съ железомъ въ одномъ два фунта*

¹⁵ Палиця (з грец. «ἐπιγονάτιον» – «наколінник») – предмет богослужбового вбрання вищого духовенства у формі ромбовидного плату, що підвішують за верхній кут і носять біля правого стегна.

¹⁶ Церква Входу Господнього до Єрусалима зазначена під № 5 на «Перспекті Києво-Печерської фортеці й частини форштадту» 1783 р. (Крізь віки, 1982, № 100).

и семдесятъ восемьъ золотниковъ, а въ другомъ два фунта и восемьдесят девять золотниковъ» (Опис, 1803, арк. 61зв.). Так само, збереглися тільки піддони парних свічників, виготовлених у лаврську Успенську церкву «на великий престол боголюбивы коштом благородия его милости пана Іоанна Дімитрієвіча Двигубскаго сотника бывшаго Зміївського»¹⁷ (інв. №№ ДМ-5528, ДМ-5530; рис. 1: 17). На початку ХІХ ст. свічники стояли за престолом у головному вівтарі храму (Опис, 1803, арк. 61зв.). Масивні триярусні срібні піддони, оздоблені скульптурними позолоченими фігурками янголів та гірляндами, демонструють високу майстерність виконання, притаманну творам золотаря Матвія Наруновича, клейма якого вибиті на предметах (Березова, 2019, с. 506, рис. 11). Очевидно, що майстер у своїх творах послуговувався зразками європейського золотарства. У ризниці Успенського собору обліковувались два напрестольних свічники, надані монахом Вакхом (Опис, 1803, арк. 62). Стрункі витончені свічники (49 × 27 см), прикрашені рокайлевим декором, з трьома ніжками у вигляді кульок у пазурах, створені київським майстром з клеймом АН наприкінці ХVІІІ ст. Вкладний напис, розподілений по двох предметах, повідомляє про виготовлення свічників 1796 р. коштом іподиякона монаха Вакха Сиваша (інв. №№ ДМ-4481, ДМ-4787 – піддон свічника; рис. 1: 18) (Петренко, 1970, с. 146). Ще пара свічників, зроблених 1811 р. на престол до приділу св. Іоанна Предтечі Успенського собору коштом колезького радника князя Івана Кудашева (Опис, 1877, арк. 127зв.-128), також мають клейма золотаря АН (інв. №№ ДМ-4525, ДМ-4526; рис. 1: 19) (Петренко, 1970, с. 146).

Наступний корпус предметів з ризниці Успенського собору, які зберігаються у Скарбниці НМІУ, включає речі світського призначення, переважно посуд. Світські предмети надходили до ризниці у якості пожертв та вкладів, також у монастирі залишалися особисті речі ченців та архімандритів після їхньої смерті. Срібний посуд в описах ризниці другої половини ХVІІІ ст. облікований в окремих розділах: «Разная церковная сребренная посуда в великом алтаре» (предмети, які використовували під час відправ) та «Разная серебрянная посуда в великомъ на горѣ скарбцѣ». До останнього входили срібні кухлі, розтрухани, стакани, чайники, кавник, ложки, таці, свічники, чарки «водошні» і навіть дві срібні визолочені з черню ікони (Опис, 1763, арк. 30-31; Опис, 1778, арк. 104-110зв). Коштовні предмети зі складу «скарбцю» не тільки становили фінансовий капітал, а й мали художню і меморіальну цінність. Сюди ж переводили предмети, які з часом вже не використовували

¹⁷ За архівними джерелами, Іван Дмитрієвич Двигубський, відставний сотник Зміївського слобідського полку, 1734/35 рр. прийняв постриг під ім'ям Іоаким у приписному до Києво-Печерської лаври Зміївському Миколаївському монастирі (Кагамлик, 2005, с. 359). Дата, зафіксована у вкладному написі на свічниках («1735 году марта 25 день»), дозволяє уточнити рік прийняття постригу.

при богослужіннях. У XVIII–XIX ст. «скарбець» зберігався на хорах собору, як окрема частина лаврської ризниці. Його склад ретельно фіксувався у книгах обліку ризниці. Збережений корпус пам'яток у колекції Скарбниці НМІУ засвідчує, що у цій своєрідній лаврській казні сформувалася унікальна колекція європейського срібла, предмети якої слугували зразками для українських золотарів.

На жаль, більшість цих предметів не має вкладних написів, а їхні описи надзвичайно стислі та не несуть інформації про джерело їх надходження. Встановити факт перебування речей у «скарбці» дозволяють цифри, гравійовані на денцях багатьох предметів, які відповідають номерам за описами ризниці Успенського собору 1778 та 1803 рр. Також на деяких предметах зустрічаються надряпані написи «*КПЛавра, 1922 р.*», вірогідно, нанесені під час вилучення з монастиря. Наприклад, такий напис і ризничий номер присутні на денці кухля з фігуркою пелікана на кришці, який зберігається у музеї Вікторії та Альберта (інв. № LOAN:GILBERT.607-2008)¹⁸. Кухоль зафіксований у «скарбці» під № 1 (Опис, 1778, арк. 104), його фотознімок розміщений у Альбомі ризниці Києво-Печерської лаври (Альбом видов, арк. 66, інв. № КПЛ-Ф-13124).

До нечисленних речей, позначених вкладним написом, належать парні кубки, виготовлені Натанаелем Шлаубіцем (Nathanael Schlaubitz) у Гданську наприкінці XVII ст. У описах XVIII ст. вони названі *розтруханами*¹⁹, встановленими на статуях (Опис, 1758, арк. 120; Опис, 1778, арк. 104зв.). Витончені посудини великого розміру були надані «*до обитєли манастира пєчєрського*» полковником Константином Мокієвським 1697 р., про що свідчить напис, вирізьблений по краю піддону на звороті (інв. №№ ДМ-2231, ДМ-2232; рис. 1: 20) (Музей історичних коштовностей України, 2004, кат. № 240; Березова, Волковинська, 2006, с. 122–123). Зауважимо, що ім'я вкладника в описах вперше зафіксоване лише у 1803 р. (Опис, 1803, арк. 232).

У Скарбниці НМІУ зберігається принаймні шість масивних срібних кухлів, що походять з ризниці Успенського собору. За № 2 у переліку посуду зазначений срібний пістряво золочений старовинний кухоль з литою фігурою лебедя на кришці. Кухоль, оздоблений рослинним декором, створений у Лейпцигу, очевидно, наприкінці XVII ст. По краю його основи поставлені клейма: оглядове, річне та майстра Йоганна Пауля Шмідта (Johann Paul

¹⁸ Tankard and coins, silver and parcel-gilt with silver coins, Daniel Dankmeyer, Mittau, Latvia, ca.1700: <https://collections.vam.ac.uk/item/O156803/tankard-dankmeyer-daniel>

¹⁹ Розтрухан = roztruchan (пол.) – велика срібна чаша зооморфної форми, іноді прикрашена коштовним камінням, використовувалася для тостів і як прикраса столу; розтрухан поширився в другій половині XVI і в XVII ст., особливо в Англії, Німеччині та Польщі (<https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/roztruchan;3969393.html>). У описах лаврського церковного майна XVIII ст. цей термін використаний для срібних кубків різних форм.

Schmidt) (інв. № ДМ-1315; рис. 1: 21)²⁰. Аналогічний набір клейм розміщено ще на одному позолоченому кухлі, тулуб і кришка якого прикрашені ажурними срібними накладками з карбованим бароковим узором у вигляді вигнутого листа сухого аканта з квітками (інв. № ДМ-1305; рис. 1: 22)²¹. Витвором золотаря з Лейпцига є і позолочений кухоль, тулуб якого огорнутий накладним срібним прорізним декором з овальними медальйонами із зображеннями трьох жіночих фігур з символами чеснот. Кухоль, створений у 1675–1677 рр., позначений клеймом майстра-монограміста I.P.S. (інв. № ДМ-1328; рис. 1: 23)²². Оригінальним декором вирізняється кухоль майстра Ганса Фрюїнсфельда (Hans Fröhnsfeld), який працював у Нюрнберзі у 1644–1674 рр. На золоченому тулубі, оздобленому срібними опуклими віялоподібними мушлями і кнорпель-орнаментом, розміщені шість зображень різних птахів, виконаних канфарником. На кришці кухля встановлена срібна фігурка лебедя, навколо якої гравійовані імена шведської родини Олофів²³ (інв. № ДМ-1334; рис. 1: 24) (Березова, 2011, с. 278; Музей історичних коштовностей України, 2011, с. 56). Останні три предмети з'являються у описах не раніше 1770-х рр. і обліковані за №№ 32, 31 і 33 відповідно (Опис, 1778, арк. 106зв.-107). Можна припускати, що такі речі надходили до монастиря як дарунки, еквівалентні грошовому внеску.

Наступні кілька предметів позначені гравійованими зображеннями гербів духовних осіб²⁴ і очевидно походять з особистого майна архієреїв. Срібний з частковою позолотою кухоль, декорований по тулубу і кришці рядами опуклих сердець, з литою золоченою фігурою оленя на кришці, створений у Аугсбурзі наприкінці XVII ст. майстром Марксом Шаллером (Marx Schaller) (інв. № ДМ-1335; рис. 1: 25). На одному з сердець гравійований герб Корчак у супроводженні інсигній митрополита та латинськими літерами «K S E L O R M K» навколо (рис. 2: 1) (Березова, Волковинська, 2008, с. 206–207). Літери навколо герба можна розшифрувати як «*Кирило Шумлянський Єпископ Луцький*,

²⁰ Кухоль. 1683–1703. Німеччина, Лейпциг. Майстер Йоганн Пауль Шмідт. Срібло. Лиття, карбування, золочення. Висота – 208 мм, діаметр основи – 175 мм, довжина – 230 мм. Інв. № ДМ-1315.

Важко пояснити наявність на предметі річного клейма, яке відповідає 1662–1664 рр., адже Йоганн Пауль Шмідт отримав звання майстра лише у 1683 р. Подібну невідповідність спостерігаємо й на кухлі під інв. № ДМ-1305 та на майже аналогічному з колекції Ермітажу (Лопато, 2002, с. 157, кат. № Лг 5).

²¹ Кухоль. 1683–1703 рр. Німеччина, Лейпциг. Майстер Йоганн Пауль Шмідт. Срібло. Лиття, карбування, золочення. Висота – 185 мм, діаметр основи – 161 мм. Інв. № ДМ-1305.

²² Кухоль. 1675–1677 рр. Німеччина, Лейпциг. Невідомий майстер з клеймом I.P.S. Срібло. Лиття, карбування, золочення. Висота – 188 мм, діаметр основи – 156 мм, довжина – 214 мм. Інв. № ДМ-1328.

²³ Докладніше див.: https://goldenukr.com.ua/?page_id=7430

²⁴ Оскільки герби нанесено у спосіб гравіювання переважно на готові вироби більш раннього часу виготовлення, припускаємо, що така відмітка слугувала позначкою власника предмета.

Острозький, Переяславський, Митрополит Київський». Після смерті Київського митрополита Іосафа Кроковського єпископ Кирило керував справами Київської митрополії з травня 1718 до 1722 р.

Герби митрополита Варлаама Ясинського та архімандрита Мелетія Вуяхевича гравійовані на кришці кухля гданської роботи (інв. № ДМ-1333; рис. 1: 26; 2: 2). Кухоль, позолочений корпус якого декорований срібним рельєфним акантовим листям та динамічними фігурками ангелів, виготовив майстер Йоганн Готфрід Голл (Johann Gottfried Holl) у 1678–1689 рр. (Березова, Волковинська, 2005, с. 124). Можливо, зображення двох гербів пов'язане з подіями 1690 р., коли Варлаама Ясинського було обрано митрополитом Київським, а Михайла Вуяхевича (у чернецтві – Мелетія) – архімандритом Києво-Печерської лаври.

До особистих речей печерського архімандрита Іоанікія Сенютовича належали десять срібних суцільно золочених стаканів з фактурною поверхнею тулуба, на денці яких гравійовано герб Сенюта під короною в оточенні літер «І Σ Ν Μ Κ»²⁵ (рис. 2: 3). Стакани створені у різних центрах золотарства. Стакан (інв. № ДМ-1106; рис. 1: 27) виготовлений у польському місті Олава майстром Готфрідом Кіттелем (Gottfried Kittel) у 1697–1715 рр. (Волковинська, 2007, с. 156). Два стакани (інв. №№ ДМ-1112, ДМ-1113) позначені також польськими міськими клеймами, можливо, Вроцлава та Глогува. Причому, саме на цих двох предметах літери навколо герба мають такий вигляд: «І Σ Α Μ Κ». На інших стаканах (інв. № ДМ-1104, ДМ-1105, ДМ-1107–ДМ-1111) клейм нема. На денцях всіх стаканів гравійовано № 12. Відомості про предмети зафіксовані у описі «скарбцю» 1803 р.: *«12. Стакановъ медовыхъ сребренныхъ работы подъ фось (матової – авт.) въ нутрь и съ наружи вызолоченныхъ одиннадцать, съ гербомъ на исподъ Иоанникія Сѣнютровича...»* (Опис, 1803, арк. 233).

Зі «скарбцю» походять й оригінальні позолочені чарки, встановлені на три ніжки-кульки і прикрашені ажурними сітками, виконаними у техніці скані. Під вінцями кожної чарки гравійовано напис: *«Іеромонахъ Іосафъ Сѣнютовичъ, Старецъ Печерскій»*²⁶. Дві чарки зберігаються у колекції Скарбниці НМІУ (інв. №№ ДМ-1185, ДМ-1188; рис. 1: 28) (Музей історичних коштовностей України, 2004, кат. № 170), дві – у збірці НМІУ (інв. № РДМ-938, РДМ-939) (Національний музей, 2001, с. 85, 194). Чарки зазначені у переліку «скарбцю» за № 45: *«Чарок водошныхъ въ лютверковыхъ кожушкахъ на пуколкахъ двенадцать*

²⁵ Варіант розшифрування літер запропоновано Марком Петренком у роботі, присвячений українським родовим гербам, але місце виготовлення та окремі інвентарні номери предметів у публікації вказані помилково (Петренко, 2006, с. 83). Герб Сенюта у супроводі інсигній архімандрита та з іншим набором літер зображено на портреті Іоанікія Сенютовича (інв. № КПЛ-П-481) (Український портрет, 2006, с. 180–181).

²⁶ На предметах є відмінності у написанні літери С/Σ.

визолоченных...» (Опис, 1778, арк. 107зв.). Зауважимо, що до збірки Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка у 1924 р. надійшло лише сім з дванадцяти чарок²⁷.

Дванадцять стаканів «медових» надійшли до ризниці від майбутнього архімандрита Києво-Печерської лаври Романа Копи (Опис, 1803, арк. 232зв.). На денцях срібних суцільно золочених з пунцованою поверхнею стаканів нанесений гравійований напис по колу: *«Іеросх(м) : Романъ Копя Блю(ст) : пещ : п(д) : Антоніѣ. #аѣкз [1727]»* (інв. №№ ДМ-1091–ДМ-1095, ДМ-1097–ДМ-1103; рис. 1: 29; 2: 4). Предмети виготовлені у Вроцлаві у 1721–1725 рр. відомим майстром Тобіасом Широм (Tobias Schier) (Березова, Волковинська, 2006, с. 53). Зазначимо плідну співпрацю вроцлавського майстра з Лаврою: він створив запрестольний хрест 1722 р. для головного вівтаря Великої церкви (Опис, б/р, арк. 125-126; інв. № КПЛ-Н-4599) та унікальну срібну дарохранильницю, вкладену до Успенського собору 1725 р. (Опис, б/р, арк. 189-191; інв. № КПЛ-Н-2756).

Власний герб печерського архімандрита у 1730–1736 рр. Романа Копи гравійований на кількох невеликих (висота – 45 мм, діаметр – 65-69 мм) срібних з позолотою чарках-ковпачках, які ще називали непроливайками. Поверхня посудин декорована густо розташованими крапками, виконаними у техніці фактурного карбування. На стінках кожної з чарок у круглому медальйоні на срібному тлі вирізьблено герб з атрибутами влади архімандрита (палицею і посохом), навколо розташовані літери «Р К А Л К П». На ввігнутих всередину денцях проставлені клейма і гравійовані ризничні номери. Одна з чарок виготовлена у Вроцлаві майстром Даніелем Вольфом (Daniel Wolff), роки діяльності якого припадають на 1676–1712 рр. (інв. № ДМ-1083; рис. 1: 30; 2: 5). Три чарки, позначені клеймом МН, ймовірно виконані українським майстром Матвієм Наруновичем у 1730-х рр. (інв. №№ ДМ-1062, ДМ-1069, ДМ-1086) (Дженкова, 2012, с. 281-284; Березова, 2019, с. 507). На денцях предметів гравійовано № 24, за яким у описі зазначено: *«Стакановъ виновихъ сребренныхъ называемыхъ колпаковъ двенадцать Романа Копы архимандрита печерскаго внутри и съ наружи вызолоченные, кромѣ гербовъ кои подфосъ сделаны...»* (Опис, 1803, арк. 233зв., № 24).

У колекції Скарбниці НМІУ зберігається група аналогічних чарок, позначених номерами переліку «скарбцю» ризниці Успенського собору. Ініціали власника у вигляді літер «L B» та № 25 гравійовані на денцях чотирьох чарок роботи Матвія Наруновича (інв. №№ ДМ-1061, ДМ-1076, ДМ-1078, ДМ-1082; рис. 1: 31; 2: 6). У описі за вказаним номером записані дванадцять срібних «стакановъ виновихъ» у вигляді ковпачків, що належали печерському

²⁷ «Сім чарок срібних в ажурних сітках на трьох ніжках» зафіксовані у складі скарбу, знайденого в Лаврі, який був переданий представнику ВУІМ Д. Щербаківському 29.12.1924 р. (Список речей музейного значення, арк. 1зв., № 91-97).

архімандриту Луці Білоусовичу (Опис, 1803, арк. 234, № 25). Номером 26 та різними ініціалами позначено групу чарок, виготовлених у 30-70-х рр. XVIII ст. золотарями Вроцлава (інв. №№ ДМ-1073, ДМ-1058, ДМ-1059, ДМ-1071, ДМ-1072, ДМ-1074, ДМ-1075, ДМ-1079, ДМ-1081) та Аугсбурга (інв. №№ ДМ-1060, ДМ-1080; рис. 1: 32). На чарках аугсбурзької роботи (інв. №№ ДМ-1088, ДМ-1089, ДМ-1090; рис. 1: 33; 2: 7) нанесено цифру 28 (Дженкова, 2012, с. 285-287). За вказаними номерами обліковані відповідно комплекти з дванадцяти та трьох стаканчиків, зроблених у вигляді ковпачків, без вказівки джерела надходження. Подібні чарки зберігалися як у «скарбці», так і серед посуду у трапезі (Опис, 1803, арк. 234, № 26, 28).

Низка предметів з різниці прикрашені гербами світських осіб – це срібний з позолоченим декором чайник²⁸ з гербом переяславського полковника Степана Томари (рис. 2: 8), виконаний знаним київським золотарем Іваном Равичем не пізніше 1715 р. (інв. № ДМ-7905; рис. 1: 34) (Петренко, 1970, с. 106–107; Березова, Терешук, 2022, с. 109).

Родовим гербом позначене срібне золочене блюдо, надане до печерської обителі княгинею Наталією Долгоруковою на поминання свого сина. На карбованому борті блюда, між зображеннями чотирьох святих, розміщено вкладний напис. Предмет виконано у 1769–1771 рр. українським майстром з ініціалами ӨСС (інв. № ДМ-7906; рис. 1: 35) (Палатная, 2015). Блюдо зберігалось у вівтарі собору серед церковного посуду і використовувалося у якості антидорного (Опис, 1778, арк. 102зв, № 30; Опис, 1877, арк. 267зв.-268).

Окрім предметів церковного начиння, у різниці ретельно обліковували дорогоцінні прикраси, які численні богомольці дарували до шанованих ікон. Серед них були як індивідуально виготовлені оздобы, так і елементи жіночого вбрання. Зокрема, у Скарбниці НМІУ зберігаються коштовності, які прикрашали намісну ікону «Богородиця з немовлям» у головному іконостасі Успенського собору – це шиті перлами та оздоблені дорогоцінним камінням поруч (інв. № ДМ-5984; рис. 1: 36) (Музей історичних коштовностей України, 2004, кат. № 145), зірка (інв. № ДМ-5986; рис. 1: 37) і бант (інв. № ДМ-5985; рис. 1: 38), а також ювелірна прикраса у вигляді брошки (інв. № ДМ-5988; рис. 1: 39). Вклади надійшли від різних осіб у 1820-ті рр. (Опис, 1863, арк. 39–41; Сіткарьова, 2000, с. 215).

Отже, на даному етапі дослідження нами виявлено близько 85 предметів з дорогоцінних металів і тканин сакрального та світського призначення²⁹. Представлені пам'ятки XVI – початку XIX ст. з колекції Скарбниці НМІУ, що перебували в різниці Успенського собору, є

²⁸ У описах XVIII ст. предмет названо чайником, з початку XIX ст. – кавником. Наприклад, у описі «скарбцю» 1803 р. за № 16 (який гравійовано на денці предмету) зазначений *«кофеиникъ сребреный пестропозолоченный»* (Опис, 1803, арк. 233).

²⁹ Автори висловлюють глибоку вдячність за всебічне сприяння у дослідженні Тетяні Савченко, старшому науковому співробітнику відділу колекцій з дорогоцінних металів, зберігачу групи «Пам'ятки ювелірного мистецтва XV–XXI ст. в Україні» фондового зібрання Скарбниці НМІУ.

лише невеликою частиною унікального лаврського зібрання. Разом з тим вони репрезентують традиції золотарства різних часів та регіонів, містять безцінні відомості про майстрів та історичних особистостей. Дослідження предметів зі складу ризниці дозволяє не тільки розширити інформаційний контекст пам'яток мистецтва, але і відтворити історію формування цієї унікальної колекції. Комплекс виявлених предметів є справжньою національною скарбницею, що представляє зріз українського й європейського мистецького надбання XVI–XIX ст.

Сподіваємось, розпочата робота дозволить поступово виявити в музейних зібраннях України інші предмети ризниці Києво-Печерської лаври та здійснити максимально повну реконструкцію її складу.

Рис. 1. Предмети з лаврської ризниці у колекції Скарбниці НМІУ.

		
1. Кадило (ДМ-7904)	2. Лампада (ДМ-7883)	3. Хрест (ДМ-7909)
		
4. Потир (ДМ-7865)	5. Дискос (ДМ-7866)	6. Потир (ДМ-7870)
		
7. Потир (РДМ-1444)	8. Дароносиця (ДМ-7899)	9. Євангеліє (ДМ-4371)

		
10. Апостол (ДМ-4365)	11. Євангеліє (ДМ-447)	12. Євангеліє (ДМ-1511)
		
13. Митра (ДМ-5967)	14. Панагія (ДМ-5971)	15. Палиця (ДМ-8046)
 	 	 
16. Піддони свічників (ДМ-4784, ДМ-4785)	17. Піддони свічників (ДМ-5528, ДМ-5530)	18. Свічник і піддон свічника (ДМ-4481, ДМ-4787)

		
19. Свічники (ДМ-4525, ДМ-4526)	20. Кубки парні (ДМ-2231, ДМ-2232)	21. Кухоль (ДМ-1315)
		
22. Кухоль (ДМ-1305)	23. Кухоль (ДМ-1328)	24. Кухоль (ДМ-1334)
		
25. Кухоль (ДМ-1335)	26. Кухоль (ДМ-1333)	27. Стакан (ДМ-1106)
		
28. Чарки (ДМ-1185, 1188)	29. Стакани (ДМ-1091-1095)	30. Чарка (ДМ-1083)

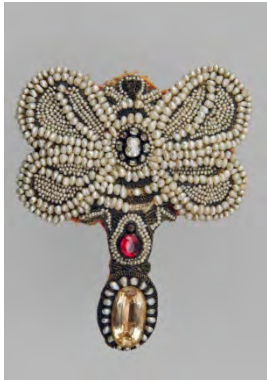
		
31. Чарка (ДМ-1061)	32. Чарка (ДМ-1080)	33. Чарка (ДМ-1089)
		
34. Чайник (ДМ-7905)	35. Блюдо (ДМ-7906)	36. Поруч (ДМ-5984)
		
37. Зірка (ДМ-5986)	38. Бант (ДМ-5985)	39. Брошка (ДМ-5988)

Рис. 2. Герби, написи і позначки ризниці на предметах

		
1. Герб на кухлі (ДМ-1335)	2. Герби на кухлі (ДМ-1333)	3. Герб і позначка ризниці на стакані (ДМ-1106)
		
4. Напис і позначка ризниці на стакані (ДМ-1097)	5. Герб на чарці (ДМ-1083)	6. Ініціали і позначка ризниці на чарці (ДМ-1061)
		
7. Позначка ризниці на чарці (ДМ-1089)		8. Герб на чайнику (ДМ-7905)

Джерела і література

Абашина Н., Полюшко Г. Ризниця Успенського собору // Успенський собор. Наук.-популяр. видання /Л. Михайлина, Н. Абашина, О. Сіткарьова, Г. Полюшко, С. Пивоваров. – Київ: Балтія-Друк, 2015. – С. 161–199.

Альбом видов Успенской Киево-Печерской Лавры и снимков древностей и достопримечательностей, хранящихся в ее ризнице. Фонди НЗКПЛ, КПЛ-Ф-12968-13164.

Арустамян Ж. Г., Баглій В. О. Невідомий твір майстра Федора Золотаря у зібранні Музею історичних коштовностей України // Національний музей історії України – скарбниця історичної пам'яті українського народу (тематичний збірник наукових праць) – Київ, 1999. – С. 45–52.

Бартош А. Є. Ризниця Успенського собору Києво-Печерської лаври // Лаврський альманах. – Київ, 2001. – Вип. 3. – С. 75–84.

Березова С. А. Нюрнберзьке срібло в колекції Музею історичних коштовностей України // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки», 15-17 листопада 2010 р. – Київ, 2011. – С. 270–280.

Березова С. А. Твори Матвія Наруновича в колекції Музею історичних коштовностей України – філіалу Національного музею історії України // Науковий вісник Національного музею історії України. – Київ, 2019. – Число 4. – С. 504–519.

Березова С. А., Волковинська О. А. Аугсбургське срібло з колекції МІКУ // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки», 12-14 листопада 2007 р. – Київ, 2008. – С. 204–214.

Березова С. А., Волковинська О. А. Вроцлавське срібло із зібрання МІКУ // Музейні читання. Матеріали наукових конференцій «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки», 2002–2003 рр. – Київ, 2006. – С. 49–58.

Березова С. А., Волковинська О. А. Гданське срібло з колекції Музею історичних коштовностей України // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки», 5-6 грудня 2005 р. – Київ, 2006. – С. 119–130.

Березова С. А., Терещук О. М. Твори київського золотаря Івана Равича у зібранні Скарбниці НМІУ // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». – Київ, 2022. – С. 102–114.

Варивода А. Г. Пожертви церковного текстилю до Успенського собору Києво-Печерської лаври у контексті благодійної діяльності козацької еліти // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. – Київ: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК, 2016. – С. 311–316.

Вклади та вкладники Успенського собору Києво-Печерської лаври. XVI – поч. XX століття (Сакральні тканини і вироби з металу у зібранні Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника): Каталог / Упорядники В. Щербакова, Г. Листопад. – Київ: КВЦ, 2005.

Волковинська О. А. Предмети з Олави (Польща) в колекції Музею історичних коштовностей України // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки», 11-13 грудня 2006 р. – Київ, 2007. – С. 153–156.

Дженкова Е. В. К вопросу об атрибуции некоторых чарок из коллекции Музея исторических драгоценностей Украины // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки», 14-16 листопада 2011 р. – Київ, 2012. – С. 279–292.

Евгений (Болховитинов), митрополит. Описание Киево-Печерской Лавры с присовокуплением разных грамот и выписок, объясняющих оное, также планов Лавры и обеих пещер. 3-е изд., испр. и умнож. – Киев, 1847.

Золота скарбниця України. Каталог. – Київ: Акцент, 1999.

Кагамлик С. Києво-Печерська лавра: світ православної духовності і культури (XVII–XVIII ст.) – Київ, 2005.

Києво-Печерський державний історико-культурний заповідник: Фотоальбом / Авт. тексту: М. П. Петренко, В. П. Петропавловський. – Київ: Мистецтво, 1974.

Киево-Печерская лавра в ее прошедшем и нынешнем состоянии / П. Л. (П. Г. Лебединцев). – Киев: С. В. Кульженко, 1894.

Корусь Е. «Сие Евангелие обложено серебром...» // Антиквар. – 2012. – № 7–8 (65). – С. 44–53.

Кочегаров К. [2021.] «Таємниці потиру гетьмана Івана Самойловича» // «ІВ\НВ». (Електронний ресурс). Код доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=1xx84WNcvxY>

Крізь віки: Київ в образотворчому мистецтві 12–20 ст. – Київ: Мистецтво, 1982.

Лопато М. Н. Немецкое художественное серебро в Эрмитаже. Каталог. – СПб, 2002.

Лопухіна О. Старовинний Деїсус із ризниці Успенського собору Києво-Печерської лаври і його підписна копія // Могилянські читання 2020. Відбудова християнських святинь України: історія, здобутки, перспективи. – Київ, 2020. – С. 161–165.

Маргіналії в стародруках кириличного шрифту 15–17 ст. З фонду Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського / М. А. Шамрай; співголови ред. кол. О. С. Онищенко. – Київ: НБУВ, 2005. – 334 с.

Мишинева О. Панагіар 1655 року київського майстра Федора // Мистецька спадщина. Матеріали та дослідження. – Київ, 1993.

Музей історичних коштовностей України. Альбом / Упоряд. Ключко Л. С., Підвисоцька О. П., Старченко О. В. та ін. – Київ: Мистецтво, 2004.

Музей історичних коштовностей України. Альбом. – Київ, 2011.

Національний музей історії України. Фотоальбом / упор. Н. Ковтанюк, О. Федотова. – Київ: Емма, 2001.

Опис ризниці Великої Успенської церкви 1920 р. [Опись ризницы Великой Успенской церкви. Копия]. – 1920. – ЦДІАК України, ф.128, оп.2 заг, спр.539.

Опис ризниці Києво-Печерської лаври 1863 р. [Главная церковная и ризничная опись Киево-Печерской Успенской лавры. Часть первая. 1863 г.]. – 1863. – Фонди НЗКПЛ, КПЛ-А-350.

Опис ризниці Києво-Печерської лаври 1877 р. [Главная церковная и ризничная опись Киево-Печерской Успенской лавры. 1877 г.]. – 1877. – Фонди НЗКПЛ, КПЛ-А-369.

Опис ризниці Києво-Печерської лаври. Початок XX ст. [Книга описів предметів церковного начиння з ризниці Успенського собору КПЛ. Початок XX ст.]. – (б/р). – Фонди НЗКПЛ, КПЛ-А-363.

Опис ризниці Успенського собору 1758 р. [Именная Опись всех имеющихся в соборной лавры Киевопечерския Успения пресвятыя Богородицы церкви, священных и других вещей. 1758 г.]. – 1758. – Фонди НЗКПЛ, КПЛ-А-945.

Опис ризниці Успенського собору 1763 р. [Опись имущества ризницы Успенского собора. 1763 г.]. – 1763. – ЦДІАК України, ф.128, оп.2 заг., спр.8.

Опис ризниці Успенського собору 1778 р. [Опись по указаному Святейшего правительствующего Синода велению в лавре Киево-Печерской в Большой Лаврской церкви имеющимся разным церковным и прочим вещам. 1778 г.]. – 1778. – Фонди НЗКПЛ, КПЛ-А-1405.

Опис ризниці Успенського собору 1803 р. [Опись всем сосудам и другим золотым и серебрянным утварям, также всему священному облачению и всем всякого звания вещам, в Большой лаврской соборной Успения Пресвятой Богородицы церкви в наличности имеющимся. 1803 г.]. – 1803. – Фонди НЗКПЛ, КПЛ-А-357.

Опись движимого и недвижимого имущества, принадлежавшего Киевопечерскому монастырю, составленная при передаче этого монастыря архимандриту Никифору Туру. 1593 апреля 24. // Архив Юго-западной России, издаваемый Временной комиссией для разбора древних актов [в 35 тт.]. – Ч. 1: Акты, относящиеся к истории православной церкви в Югозападной России. – Т. I. – Киев, 1859. – С. 375–388.

Палатна С. Г. Панагії з колекції Музею історичних коштовностей України // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки», 11-13 грудня 2006 р. – Київ, 2007. – С. 157–167.

Палатная С. Г. История серебряного блюда из коллекции Музея исторических драгоценностей Украины // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки», 10-12 листопада 2014 р. – Київ, 2015. – С. 306–313.

Петренко М. З. Українське золотарство XVI–XVIII ст. – Київ: Наукова думка, 1970.

Петренко М. З. Українські родові герби та їх значення в атрибуції музейних пам'яток // Лаврський альманах. – Київ, 2006. – Вип. 15. Спецвипуск 6. – С. 82–89.

Полюшко Г. Інокентій Гізель – Архимандрит Києво-Печерський: Сторінка некрополя Успенського собору // Пам'ятки України: історія та культура. – 2008. – № 1. – С. 66–69.

Полюшко Г. В. Втрачені скарби Лаврського музею: пошуки і знахідки. – Київ, Абрис, 2001.

Полюшко Г. В. До питання атрибуції золотої митри з колекції Музею історичних коштовностей України // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки», 11-13 грудня 2006 р. – Київ, 2007. – С. 168–171.

Полюшко Г. В. Ігорівська ікона Божої Матері. Історія і доля святині. – Київ, 2012.

Полюшко Г. В. Прикрашання головного іконостасу Успенського собору. – Київ, 1995 // Фонди НЗКПЛ, інвентарний № КПЛ-А-ТЗ-1401.

Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским: (По рукописи Моск. гл. арх. М-ва иностр. дел). Вып. 1–5/ Пер. с араб. [и предисл.] Г. Муркоса. – М., 1897. – [2], VI.

Постникова-Лосева М. М. Серебряные изделия ювелиров Сербии и Дубровника XIV–XVII веков в музеях Москвы и Ленинграда // Древнерусское искусство. Зарубежные связи [т. 9]. Москва: Наука, 1975. – С. 172–214.

Прокоп'юк О. Б. Реєстр вкладників Києво-Печерської лаври за описами ризниці Успенського собору // Rocznik Bołchowitowski=Болховітіновський щорічник 2017/2018. – Poznań; Kijów, 2019. – S. 391–431.

Пуцко В. Г. Київська готична кадильниця 1541 р.: до вивчення музейних раритетів // Музейна справа та музейна політика в Україні XX ст. – Київ, 2004. – С. 141–144.

Пуцко В. Г. Київський срібний хрест-мощовик 1671 р. майстра Федора Золотаря // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки», 18-20 листопада 2013 р. – Київ, 2014. – С. 386–393.

Реєстр 1739 р. [Реєстр всех сосудов и всяких утварий обретающихся во святой великой Богоматерной Церкви Печерской. 1739 г.]. Фонди НЗКПЛ, КПЛ-А-387.

Сергій О., Березова С. Три вкладних потири Києво-Печерської лаври середини XVIII ст.: особливості іконографії // Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. – Київ, 2020. – С. 244–249.

Сергій О. С. Вклади – інформаційне джерело до біографії дарувальника // Церква – наука – суспільство: питання взаємодії. Матеріали Вісімнадцятої Міжнародної наукової конференції (травень – червень 2020 р.). – Київ, 2020. – С. 216–219.

Сіткарьова О. В. Успенський собор Києво-Печерської Лаври: До історії архітектурно-археологічних досліджень та проекту відбудови. – Київ: Свято-Успенська Києво-Печерська Лавра, 2000.

Список речей музейного значення зі скарбу знайденого в Лаврі. Архів відділу фондів Національного художнього музею України, оп.1, од.зб. 88, спр. 7/132.

Титов Ф. Киево-Печерская лавра // Православная богословская энциклопедия или Богословский энциклопедический словарь.: под ред. проф. А. П. Лопухина: В 12 томах. – Петроград: Т-во А. П. Лопухина, 1909. – Т. 10. – С. 695–707.

Український портрет XVI–XVIII століть: каталог-альбом / авт.-уклад.: Г. Белікова, Л. Членова ; авт. вступ. ст.: В. Александрович [та ін.]. – 2-ге вид. – Хмельницький: Галерея; Київ: Артанія Нова, 2006.

Чередниченко А. М. Ф. І. Шміт та Ф. М. Морозов: біля витоків Музею культів та побуту на території Києво-Печерської лаври (1920-ті рр.) // Лаврський альманах: Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури. – Київ, 2013. – Вип. 28. – С. 77–85.

Шероцкий К. В. Киев: путеводитель. – Киев: С. В. Кульженко, 1918.

Щербаківський Д. Готичні мотиви в українському золотарстві // Україна: науковий трьохмісячник українознавства. – Київ: Держ. вид-во України, 1924. – Кн. 4. – С. 3–11.

ДВІ КОРОНИ ІЗ ЗІБРАННЯ СКАРБНИЦІ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

Стаття присвячена атрибуції двох срібних корон, що зберігаються в Скарбниці Національного музею історії України. Завдяки світлині 1878 р., зробленої фотографом Міхалом Греймом, достовірно встановлено їх походження з Вірменського собору в м. Кам'янець-Подільському. Проводиться аналіз художніх особливостей виробів, який дозволив датувати їх виготовлення кінцем XVII ст. Аналізуються історичні умови появи шат ікони Богородиці, частиною яких були корони, та самої ікони. Завдяки фото стала можливою атрибуція й скіпетра, який також був частиною шат, а нині зберігається в фондах Національного заповідника «Києво-Печерська лавра».

Ключові слова: шати ікони, корона, Богородиця Одигітрія, Вірменський собор, Кам'янець-Подільський, Львів, Міхал Грейм.

У фондовому зібранні Скарбниці Національного музею історії України зберігаються дві срібні корони, які були накладними на шати ікони Богородиці з дитиною Ісусом. Вони походять зі «старих музейних фондів», інформація щодо їх походження в документації відсутня. Вірогідно тому, корони досі не привертали увагу дослідників. Проте, як це зазвичай буває з музейними експонатами, приходить час, коли вони починають розкривати свої таємниці.

Опис корон

Корони, виконані за єдиною композицією, за однією технологією, відрізняються розмірами і складом прикрас. Форма корон, за існуючою типологією, – імператорська



Рис. 1. Корона до ікони Богородиці
(Скарбниця НМІУ, інвентарний № ДМ-2311). Світлина Д. Ключка

(корона-митра): складається з широкого обруча (вінця) із зубчастим листям та двох півкуль, розділених планкою дуги, яка увінчана кулею-державою з хрестом мальтійського типу.

Більша корона (інв. № ДМ-2311; рис. 1) має підкладку – суцільну срібну пластину, на яку накладено золочене прорізне зображення, з'єднане кріпленнями переважно з недорогоцінного матеріалу. Розміри: висота – 300 мм (з підвісками 316 мм), ширина – 362 мм.

Ажурний золочений візерунок півкуль та центральної стрічки корони утворений виткими пагонами з соковитим, розлогим листям та масивними закритими квітками; по краю півкуль та центральної планки – рамка, оздоблена рельєфними кульками, що імітують перлинки. Деталі зображень підкреслені канфарником.

Обруч – високий, складається з трьох ярусів. Над обручем – ряд із семи розлогих листків, що височать мов зубці. Верхній і нижній яруси обруча вузькі, прикрашені карбованими стрічками з лаврового листя, що розходяться на обидва боки від центру. Центральний ярус – широкий, декорований рельєфними зображеннями, що імітують прикраси – восьмипелюсткові розетки та прямокутники зі вставками у кастах. Вони перемежаються прорізними подвійними зображеннями шестипроменевих зірок (в одному випадку прорізи об'єдналися, в наслідок помилки ювеліра або випадкового пошкодження, що призвело до деяких втрат металу).



Рис. 2. Накладні прикраси до корони
(Скарбниця НМІУ, інвентарний № ДМ-2311). Світлина Д. Клочка

Центральна планка корони та верхній ярус обруча прикрашені трьома накладними ланцюжками (рис. 2, 3), що складаються з двох типів восьмипелюсткових розеток. Кожна розетка має складну ажурну візерункову основу, прикрашену темно-синьою та білою

емаллями. *Розетки першого типу* утворені чотирма більшими пелюстками і чотирма меншими, контур яких вкритий темно-синьою емаллю. В центрі вони доповнені кастом прямокутної призматичної форми зі вставкою-рубінном. По кутам від нього розташовуються чотири аналогічні касти меншого розміру, поміж якими – планочки, прикрашені трьома кульками з білої емалі (у більшості випадків кульки не збереглися). Візуально планочки утворюють чотири рамена хреста, які відходять від центрального каста. У двох випадках всі центральні елементи відпали, з них в одному (у верхній частині центральної планки) у центрі розетки закріпили овальний каст з невеликими крапанами, що тримають рубін, огранений «трояндою». *Розетки другого типу* в основі мають чотири ажурні пелюстки з округлим верхнім краєм, акцентованим білою емаллю. На них накладено чотири пелюстки з гострим верхнім краєм, підведеним темно-синьою емаллю. В центрі розетки – каст (у вигляді конуса з квадратною основою) з рубінном, по бокам від якого – чотири білі емалеві кульки. Всі розетки мають по дві петлі з двох протилежних сторін, завдяки яким всі вони кільцями з'єднуються між собою у ланцюжки.

В центрі верхнього ярусу обруча, між трьома ланцюжками – *прикраса у формі банта* (рис. 2, 2). В його центрі – шестипелюсткова розетка, складена з прямокутних кастів з рубінами. По периметру – вісім (?) відігнутих пелюсток, вкритих емаллю. Стрічки, що утворюють бант, зовні вкриті темно-синіми і білими емаллями, які на золоченому фоні утворюють вибагливий рослинний візерунок, що підкреслює вставні планки з п'ятьма невеликими рубінами на кожній. На перегині стрічки емаллями зображено квіти. Внутрішній бік вкрито блакитною емаллю, на якій відтворено легкий квітковий візерунок. Угорі поміж петлями банту прикріплено аркоподібну планку, верхній край якої фігурний і прикрашений блакитною емаллю. До планки приєднано петлю для кріплення. Знизу до банта прикріплено дві тонкі стрічки-вусики, закручені спіраллю.

Вгорі до корони приєднано *ланцюжок* з шести овальних об'ємних ланок (рис. 2, 1), стінки яких оздоблені золотистим рослинним візерунком, виконаним та тлі темної емалі. На площині кожної ланки – по чотири вставки бірюзи у високих кастах, що ніби утворюють пелюстки квітки, серцевиною якої є маленька восьмипелюсткова емалева розетка із золоченою кулькою в центрі. Простір навколо розетки заповнено ритмічним рослинним емалевим візерунком. Ці шість деталей з'єднані короткими ланцюжками з емалевими шестипелюстковими розетками по центру кожного. Дуже вірогідно, що це частина браслету.

Внизу до обруча прикріплено круглу *підвіску*, вкриту темною емаллю (рис. 2, 4). Її фігурний край декоровано білою емаллю, а в центрі розташовано восьмипелюсткову розетку з рубінами: великим в центрі і дрібними по периметру. Зверху – бант із тонких стрічок, зовні вкритих темною емаллю, із середини – блакитною. Унизу – підвіска-перлинка.

Обабіч неї прикріплено 2 прикраси з ограненими вставками зі скла бузкового кольору в кастах з крапанами. Обабіч круглої підвіски до обруча приєднано по три невеличкі фігурні підвіски зі вставками рубінів.

Ажурне плетення корони місцями потріскалося (особливо на центральній планці) і додатково закріплене до підкладки. Є декілька втрат металу (фрагменти листя).

Отже, корона на початковому етапі складалася лише з підкладки та прорізного зображення. Далі до неї було прикріплено частини коштовних дарів від вельможних вірян – ланцюжок з розеток, розділений на три частини, бант, частиною якого, вірогідно, є кругла підвіска (не виключено, що бант і ланцюжок складали єдину прикрасу або були комплектні), та браслет. На пізньому етапі відбувся ремонт однієї з розеток (вірогідно, коштовний рубін також був окремим вкладом, можливо частиною якоїсь прикраси), а також два каста с ограненими скельцями, прикріпленими в центрі до низу обруча.



Рис. 3. Корона до ікони Богородиці (Скарбниця НМІУ, інвентарний № ДМ-2311). Світлина з Архіву відділу фондів Національного художнього музею України

У фондах Національного художнього музею України зберігся негатив на склі, на якому корона зафіксована станом на 1930-ті рр. (рис. 3)¹. Порівняння стану предмету дозволило відзначити деякі відмінності:

- верхня куля (держава) нині трішки прим'ята, чого не було раніше;
- дві прикраси зі скельцями були розташовані угорі, обабіч реставрованої розетки, в яку було вставлено великий рубін;
- ажурне зображення корони в лівій частині обруча помітно відстає від підкладки;

- ланцюжок на вертикальній планці, велику підвіску в центральній частині нижнього ярусу обруча та маленьку підвіску з правого краю обруча недбало прикріплено дротом;
- ланки ланцюжка в лівій частині обруча роз'єднані;
- більша частина з'єднувальних елементів (заклепок чи болтів) була закрита золоченими шляпками.

¹ Архів відділу фондів Національного художнього музею України, СМ-125. Автори висловлюють вдячність Анні Сергіївні Яненко за надання скан-копії негативу.

Більшість відмінностей стосуються дрібних пошкоджень, які були ліквідовані під час реставрацій, зокрема наприкінці 1980-х рр. Однак, з невідомих причин, прикраси зі скельцями при цьому були перенесені униз.

Менша корона (інв. № ДМ-2310; рис. 4) так само має підкладку зі срібної пластини, до якої прикріплено золочене ажурне зображення корони. Розміри – 190 × 192 мм. Корона відрізняється від вищеописаної розміром та накладними оздобами.

Вгорі центральної планки дуги – накладна фігурка голуба (символ Духа Святого), викладена із з'єднаних 42-х невеличких (різного розміру) округлих камінчиків бірюзи та 5-ти дрібних перлинок, з яких дві оздоблюють хвіст, а три – голівку птаха, очі якого – два скельця (?). Нижче на цій стрічці – дві накладні овальні розетки зі вставками рубінів та оздобою емалями. Одна розетка більш ажурна, друга – масивна.

На нижній ярус обруча корони накладено 5 роз'єднаних розеток (на одній втрачено центральні касти), які є частиною тих самих ланцюжків, що прикрашають більшу корону.

На світлині 1934 р. (Акти передачі цінностей, 1934, Акт 15, № 1833) особливих відмінностей від сучасного стану корони не спостерігається.

Тип корон

Обидві корони відносяться до корон імператорського типу або ж корон-митр (митроподібних корон). Це різновид історичних інсигній, які використовували, найперше, імператори династії Габсбургів. Вважається, що вперше така форма була втілена в індивідуальній короні² Людовика (Людвіга) IV Баварського³ (1282/1286 – 1347), який з 1314 р. був римо-германським імператором, а з 1328 р. – імператором Священної Римської імперії.



Рис. 4. Корона до ікони Богородиці (Скарбниця НМІУ, інвентарний № ДМ-2310).
Світлина Д. Клочка

² Коронаційною була корона Священної Римської імперії або ж корона Карла Великого (хоча фактично вона була виготовлена у другій половині X ст. для імператора Оттона I Великого або його сина Оттона II: Fillitz, 1954), що постійно зберігалася в Нюрнберзі.

Оскільки для наступних імператорів виготовляли свої індивідуальні корони, то їх форма з часом еволюціонувала. Зокрема, за зображеннями відома корона імператора Фрідріха III (1452-1493) – у ній він постає на портреті Ганса Бургкмайра 1468 р.⁴ та на золотій медалі 1513 р.⁵. Також відома корона імператора Максиміліана I (1508–1519) – вона постає на срібній медалі 1519 р.⁶ та відомому портреті 1519 р. роботи Альбрехта Дюрера (корона представлена у лівому верхньому кутку портрета у якості регалій монарха і імперії)⁷.

Зрештою, взірцем для подальшого наслідування стала корона імператора Рудольфа II (1576-1612), виготовлена у 1602 р. придворним ювеліром Яном Вермейєном, голландцем, який жив і працював у Празі (Fillitz, 1973; Kunsthistorisches Museum, 1991, S. 51–57). Вважається, що за взірць було використано зображення корони Максиміліана I на портреті А. Дюрера.

Імператорська корона Рудольфа II складається з трьох основних елементів, що мають велике символічне значення: кільця-діадеми (*Kronreif*), митри (*Mitra*) та високої арки (*Kronbügel*). В німецькій мові цей тип корони отримав назву *Mitrenkrone* (митроподібна корона, митра-корона).

У діадемі, що символізує королівську владу, домінують вісім великих накладних квадратів з центральними кастами зі вставками темно-рожевої шпінелі. Між квадратами розташовано по дві великі перлини, які знаходяться вертикально одна над одною в розетках з білої емалі, оточених спіральками. Над діадемою здіймаються вісім лілій, які, як вважається, були натхненні богемською короною святого Вацлава, а також асоціюються з королівськими ліліями дому Валуа. Число 8, що кілька разів повторюється в декорі, обумовлено, з одного боку, кількістю пластин, з яких складалася Імператорська корона Священної Римської імперії, з іншого – з символікою Христа, адже імператор вважався правителем на землі в Його ім'я.

³ Див., зокрема, меморіальне зображення імператора з червоного мармуру (пізньоготична робота скульптора Ганса Гальднера) у Фрауенкірхе в Мюнхені (Німеччина): [https://de.wikipedia.org/wiki/Ludwig_IV._\(HRR\)#/media/Datei:Ludovico_il_Bavaro.jpeg](https://de.wikipedia.org/wiki/Ludwig_IV._(HRR)#/media/Datei:Ludovico_il_Bavaro.jpeg)

⁴ Зберігається у Kunsthistorisches Museum Wien (Відень, Австрія): <https://www.khm.at/objectdb/detail/2283>

⁵ Зберігається у Kunsthistorisches Museum Wien, Münzkabinett (Відень, Австрія): <https://www.khm.at/en/objectdb/detail/1008225/?lv=detail>. У 2019 р. за допомогою відеокамер було досліджено гробницю Фрідріха III у віденському соборі Святого Стефана і сфотографовано корону, в якій він був похований (Розкрили таємницю, 2019).

⁶ Зберігається у Kunsthistorisches Museum Wien, Münzkabinett (Відень, Австрія): <https://www.khm.at/en/objectdb/detail/1008295/?lv=detail>

⁷ Зберігається у Kunsthistorisches Museum Wien (Відень, Австрія), інв. № GG_825: <https://web.archive.org/web/20111003194154/http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=617>

Митра символізувала теократичну владу монарха, божественне право на правління та духовний сан імператора, якого під час коронації символічно посвячували у дякони. Митра утворює ліву і праву сторони корони, що розходяться, залишаючи в середині простір, через який проходить висока дуга. Вона виготовлена із золота, зі смугою емалі із зображенням птахів і рослин вздовж краю, який також обнизаний перлинами. Митра поділена емалевими смугами на чотири частини, в яких майстер викарбував чотири епізоди із життя імператора Рудольфа II.

Висока дуга наслідувала такий самий елемент на імператорській короні Священної Римської імперії. Вона здійсмається від чільної до тильної частин діадеми, декорована по центру вісьмома діамантами, а по краю – перлами. Над дугою височить синьо-зелений смарагд (символ небес), розташований над непомітним хрестом.

У 1804 р. індивідуальна корона Рудольфа II стала офіційною короною новоствореної Австрійської імперії. Після австро-угорського компромісу 1867 р. вона залишалася імператорською короною Цислейтанської частини Австро-Угорської імперії до 1918 р.

Упродовж кількох століть ця корона була прикладом для наслідування. Зокрема, австрійська інсигнія слугувала зразком для російської імператорської корони, виготовленої майстром Самсоном Ларіоновим у 1724 р. за наказом Петра I для коронації Катерини I (Быкова, 2014). Надалі за її зразком у 1730 р. майстер Готліб Вільгельм Дункель виготовив корону для Анни Іоанівни (у XIX ст. її використовували у якості регалії Царства Польського у складі Росії) (Быкова, 2013), а у 1762 р. – майстрами Г.Ф. Екартом та І. Позьє для Катерини II, яка і залишилася головною короною до 1918 р. (Сокровища, 1980).

Так само імператорська корона Рудольфа II стала одним із зразків для корон, якими коронували ікони Богородиці.

В римо-католицькій церкві ця традиція існувала ще з VIII ст. (Kruk, 2011), проте її активне застосування припадає на XVII-XVIII ст. Поштовхом до відновлення культу Діви Марії в ранньомодерну епоху в католицькій Церкві стали постанови Тридентського собору (1563 р.) та Контрреформація, покликані заперечити протестантські вчення, які мовбито применшували славу і вплив Богородиці. У XVII–XVIII ст. Центральною Європою прокотилася ціла хвиля коронацій чудотворних Богородичних ікон і статуй (Kruk, 2011, s. 241; Левицька, 2017-2018, с. 271-272). В православній церкві такої традиції не існувало, проте, з останньої третини XVII ст. зображення Богородиці у короні з'являється в українському образотворчому мистецтві – під впливом як західної іконографії, сприйнятої

через гравійовані зразки, так і духовних текстів другої половини XVII ст., в яких Діва Марія прославляється як Цариця небесна (Пуцко, 1998, с. 540; Звездина, 2008, с. 61). Про поширення традиції свідчать збережені ікони, гравюри з їх зображенням, письмові згадки в церковних описах, відомості про піднесення коштовних корон чудотворним іконам⁸. Коронами часто доповнювали шати до ікон Богородиці⁹, корони увінчують кіоти до чудотворних ікон Богородиці Іллінської Чернігівської (ЧОІМ, інв. № И-2710) та Дегтярівської (Скарбниця НМІУ, інв. № ДМ-2350).

Зазвичай для коронації ікон або ж у зображеннях на іконах та картинах із сюжетом «Коронація Діви Марії» використовувалися інші типи корон – так звані відкриті (інколи це взагалі вінець) та закриті (*corona clausa*, з чотирма, шістьма або вісьмома дугами), які сходяться в центрі, де над ними підіймається хрест: див., зокрема, Fridrich, 1911). Окремому типу корон – у вигляді високої діадеми, що нагадує приплюснутий купол з кілеподібним завершенням – дав поштовх вотивний дарунок короля Владислава IV іконі Богородиці Ченстоховської (див., зокрема, Smulikowska, 1974, s. 190). Корони-митри зустрічаються лише зрідка, зокрема, на гравюрі 1518 р. «Божя Мати з Дитям – цариця янголів» Альбрехта Дюрера¹⁰ або ж на фресках тірольського майстра XVII ст. Стефана Кесслера¹¹. Об'ємні корони-митри (Marienkrone) з XVII ст. часто прикрашали скульптурні зображення Богородиці з храмів Німеччини, Австрії та деяких інших європейських країн¹².

⁸ Один з прикладів: до ікони Богородиці Чернігівської Іллінської не пізніше 1687 р. Василь Дунін-Борковський «...корону драгоценную золотую, с драгоценным камением, своим учинив коштом...» (Бережков, 1911, с. 13).

⁹ Серед збережених прикладів: шати роботи В. Мощенка із зібрання Скарбниці НМІУ (інв. № ДМ-1492), коштовні корони образу Богородиці з Немовлям намісного ряду іконостасу Успенського собору Києво-Печерської лаври (у колекції НЗКПЛ: Онопрієнко, Листопад, 2018, с. 165).

¹⁰ Зокрема, репродукція із зібрання Польської академії науки і мистецтв, інв. № BGR.000725: http://pauart.pl/app/artwork?id=BGR_000725

¹¹ [https://de.wikipedia.org/wiki/Stephan_Kessler_\(Maler\)#/media/Datei:Liebfrauenkirche_Kr%C3%B6nung_Mariens_Stephan_Kessler.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Stephan_Kessler_(Maler)#/media/Datei:Liebfrauenkirche_Kr%C3%B6nung_Mariens_Stephan_Kessler.jpg)

¹² Див. наприклад: Marienkrone першої половини XVIII ст. з колекції Швейцарського національного музею (інв. № LM-19726: <https://sammlung.nationalmuseum.ch/de/list/collection?searchText=Marienkrone&detailID=100098006>); корона 1691 р. (<https://www.fraenkischertag.de/gemeinde/kitzingen/marienkrone-kehrt-ins-museum-zugueck-art-223221>); скульптурна композиція 1681 р., нині розміщена в парафіяльній церкві Святого Духа в Мюнхені; скульптурна композиція в паломницькій церкві Марії Лааб м. Наарн-ім-Махланде у Верхній Австрії; корона вотивна до фігурки Празького Дитятка кінця XVII ст. з Музею ужиткового мистецтва в Познані, Польща (<https://msu.mnp.art.pl/pl/wydarzenia/65>) та ін.

Корона Рудольфа II фактично відтворена на іконі Богородиці з Дитям і трояндою, написаній у XVI ст. з доповненнями XVII ст. (Matka Boska Trynitarska, б/р). Ікона знаходилася у костелі тринітаріїв у м. Станіслав (нині Івано-Франківськ), після закриття якого потрапила до Вірменського костелу, а нині перебуває у Гданську (Польща). Мабуть, ще одним прикладом відтворення корон-митр на коронованих іконах, є корони на іконі Богородиці з міста Гетшлалд в Польщі¹³, виготовлені у 1730-х рр. (Sanktuarium Matki Bożej Gietrzwałdzkiej, б/р).

Аналогії коронам

Будь які стилістичні аналогії коронам із зібрання Скарбниці серед виробів українських золотарів XVII-XVIII ст., які б походили з території Східної та Центральної України нам не відомі. Найближчі аналогії творам з нашого музею пов'язані з *шатами ікони Божої Матері Кам'янецької* (рис. 5), що знаходиться у Вірменському кафедральному соборі Успіння Пресвятої Богородиці у м. Львові (Janusz, 1928, foto na s. 29). На даний час (рис. 5, 2) у соборі на срібних шатах ікони в наявності тільки корона Богородиці (Смірнов, 2011, фото на с. 5).

В обох випадках корони мають ідентичну загальну форму, а також оформлення обруча та семи виступів (лілей) над нею, подібним є й рослинний візерунок на митрі корони. Головна ж відмінність полягає у тому, що львівські корони суцільно карбовані, тоді як музейні корони двошарові, з прорізним зображенням.



Рис. 5. Ікона Богородиці у Вірменському соборі, м. Львів:
1 – світлина початку XX ст. (за Janusz, 1928);
2 – світлина початку XXI ст. (за Смірнов, 2011)

¹³ <https://sanktuariummaryjne.pl/gallery/3/obraz-matki-boskiej-gietrzwadzkiej>

І. Гаюк помилково вказує, що львівські корони були виготовлені на кошти Анджея Балицького у 1754 р. на честь 100-ліття заснування Братства при цій іконі (Гаюк, 2015, с. 202). Анджей Балицький понад 30 років (у 1720-1750-х рр.) був провізором вівтаря. Під його наглядом у січні 1747 р. було складено «Специфікацію коштовностей Братського вівтаря Пречистої Діви Марії», де вже зазначається наявність *«срібних золочених шат на образі»* та *«двох корон»*, а також згадується, що ще одну золочену срібну корону, прикрашену коштовними каменями, використовували, коли ікону виносили на богослужбові процесії (Janusz, 1928, s. 29-30). Дуже імовірно, що саме про ці парні корони йде мова у заповіті, датованому 29 червня 1645 р., згідно з яким Анастасія Доноваковичова, вдова по Аведиковичу і дуже заможна особа із вірменської родини, розпорядилася передати львівському вірменському костелові для прикрашення Ікони Найсвятішої Діви дві коштовно оздоблені корони, як пам'ятки за душі – свою і батьків (Вінниченко, 2014, с. 74-75). Можемо припустити також, що це й саме ті корони, які вперше були зафіксовані на світлині, розміщеній у книзі Б. Януша 1928 р. (Janusz, 1928, foto na s. 29; також див. малюнок ікони в шатах: Fridrich, 1911, s. 229), і одна з яких дійшла до нашого часу¹⁴.

Сама ікона Божої Матері потрапила до Львова, вірогідно, після 1622 р., коли київська вірменська колонія перейшла під юрисдикцію львівської єпархії (Гаюк, 2015, с. 201). Наразі відомо, що вже у 1654 р. було створено «Братство Непорочного Зачаття Панні Марії» для поклоніння чудотворній іконі (Janusz, 1928, s. 28), яка, вірогідно, на той час вже набула значної популярності.

Зважаючи на стилістичну близькість обидвох груп корон (львівських і музейних) та їх відмінності, можна висловити припущення, що музейні корони були виготовлені як наслідування львівським, але золотар, який їх зробив, підійшов до вирішення художнього оформлення виробів творчо, створивши їх дещо іншими. Проте, безумовно, обидві групи пов'язані між собою.

Також можливо окреслити коло аналогій **деяким стилістичним елементам** на коронах із музейного зібрання (рис. 1; 4).

Ажурне золочене зображення, приєднане до суцільної підкладки, широко застосовувалося при виготовленні предметів церковного ужитку. Це дозволяло використовувати переваги не тільки об'єму але й різниці кольорів підкладки та покриття (золотистий – сріблястий). Зокрема, це так звані сорочки, що вкривають нижню частину чаші потирів. Їх широко

¹⁴ Інформація про будь які інші корони, даровані іконі Божої Матері Кам'янецькій, наразі відсутня.

застосовували українські та польські майстри у XVII – першій половині XVIII ст., а як архаїчний елемент – до кінця XIX ст. Так само оформлювали й оклади Євангелій¹⁵.

Рослинний візерунок на коронах відзначається соковитим та розлогим листям, повними і закритими квітами, які одразу не вирізняються з масиву листя. Листки і пагони не перетинаються і не накладаються один на одного. Для виробів українського золотарства властиві значно більш стрункі пагони і листя, які доволі часто переплітаються один з одним, воно також відрізняється насиченістю відкритих і різноманітних квітів. Натомість відтворення соковитого листя звичне для виробів польських та німецьких майстрів другої половини XVII ст.¹⁶.

Імітація у рельєфі коштовних прикрас (розеток, перлин і каменів у кастах) засобами карбування зустрічається у зображенні, мабуть, усіх корон, а також в оздобленні одягу на шатах ікон¹⁷.

Важливою декоративною деталлю є умовний *лавровий вінок*, відтворений на обручі обидвох корон. В центрі він «перев'язаний» перехрещеною стрічкою, а в обидві сторони розходить фігурне листя, складене до купи по три і розташоване каскадом. Подібні вінки в різних варіантах втілення використовували як українські золотарі кінця XVII – перших десятиліть XVIII ст.¹⁸, так і європейські майстри¹⁹.

Ще один стилістичний елемент – *аканфове листя*, що виступає над обручем корон. Для нього властива не тільки широка основа, пірамідальність форми, а й гострокутний трикутник у формі зубця в середині. Українські майстри першої половини – середини XVIII ст. часто використовували такі елементи в декорі різних виробів, але, переважно, спрямовуючи їх

¹⁵ Наприклад, оклади Євангелій: з гербом Данила Апостола кінця XVII – 20-х рр. XVIII ст. (Скарбниця НМІУ, інв. № ДМ-1513: Національний музей..., 2011, с. 208, кат. 283), Готфріда Хайнтце 1685 р. (ЧОІМ, інв. № Ал-181: Арендар, 2021, кат. №10), роботи невідомого майстра 1701 р. (КПЛ-КН-1937: Петренко, 1970, с. 94), роботи Івана Равича 1717 р. (Скарбниця НМІУ, інв. № ДМ-4363) та ін.

¹⁶ Бачимо його, зокрема, на срібних кухлях роботи гданських майстрів 1670-1680-х рр. (інв. № ДМ-1317, ДМ-1333), так само – німецьких (інв. № ДМ-1316). Тут і далі посилаємося тільки на деякі предмети з колекції Скарбниці НМІУ, усвідомлюючи, що коло аналогій можна значно розширити при залученні інших музейних колекцій.

¹⁷ Бачимо це, зокрема, на шатах роботи В. Моценка 1738 р. (інв. № ДМ-1492) і Матвія Наруновича 30-50-тих рр. XVIII ст. (інв. № ДМ-1477).

¹⁸ На шатах Дегтярівської ікони (інв. №№ ДМ-2350 – ДМ-2357), на оправах Євангелій (інв. №№ ДМ-1513, ДМ-4363, ДМ-4371, ДМ-7902, ДМ-447), а також на каймі бортика тарелі (інв. № ДМ-4599) і картуші з гербом на кавнику (інв. № ДМ-7905) роботи Івана Равича.

¹⁹ Потир майстра Вольфганга Каспара Кольба з Аугсбургу 1675-1704 рр. (інв. № ДМ-1522), кухоль гданського майстра Йоганна Готфріда Холла 1670-1680-х рр. (інв. № ДМ-1333), оправа Євангелія вроцлавського майстра Тобіаса Шира (інв. № ДМ-4370).

донизу²⁰. Так само є вони й на витворах польських майстрів кінця XVII – першої половини XVIII ст.²¹. Проте у якості архаїчного елемента подібне аканфове листя присутнє навіть на виробах XIX століття²².

Канфарення листя у візерунку корон додає певного ритму, створює ілюзію руху. При тому, що цей технічний прийом доволі широко застосовували майстри XVII–XVIII ст., саме у такому контексті його використано на кухлях роботи майстрів з Гданьська, Кенігсберга та інших центрів другої половини XVII ст.²³.

Отже, стилістичні аналогії говорять про те, що корони було виготовлено в останні десятиліття XVII – першій половині XVIII ст. Зважаючи на те, що деякі прийоми (канфарення листя, більш строгий і водночас соковий рослинний візерунок), вірогідно, мали більш обмежений час використання, можна попередньо говорити про останні десятиліття XVII ст. Також з огляду на стилістику, припускаємо, що корони є роботою майстрів, які працювали на теренах Речі Посполитої.

Аналогії прикрасам

Разом з тим, накладні оздоби корон (рис. 2) є більш ранніми і знаходять аналогії серед коштовних прикрас роботи польських ювелірів першої половини XVII ст. Це був час розквіту Речі Посполитої за часів королів династії Ваза, насамперед, Сигізмунда III і Владислава IV.

Ці прикраси збереглися у музейних зібраннях (Szewczyk-Prokurat, 2008; 2012, S. 97-100; Nowacki, Piwocka, 2011; Szewczyk-Prokurat, Nowacki, 2019; ін.), а також у якості підношень на «рубінових» та «діамантових» шатах ікони Матері Божої Ченстоховської (Smulikowska, 1974; Piwocka, Nowacki, 2006; Rządzić i olśniewać, 2019).

²⁰ Роботи Івана Равича – оправа Євангелія (інв. № ДМ-7902), потири (інв. №№ ДМ-340, ДМ-436, ДМ-624, ДМ-1600); Матвія Наруновича – дарохранильниця (інв. № ДМ-4492), потири (інв. №№ ДМ-355, ДМ-377, ДМ-398, ін.), Федора Левицького – потири (інв. №№ ДМ-335, ДМ-1567), дарохранильниця (інв. № ДМ-1145), лампада (інв. № ДМ-1951), напрестольний хрест (інв. № ДМ-6615); Семена Тарановського – дарохранильниця (інв. № ДМ-4545); майстра «СС» – дарохранильниця (інв. № ДМ-4486).

²¹ Роботи Якоба Бекхаузена – потир кінця XVII ст. (інв. № ДМ-427), Готліба Кунце – потир 1737-1745 рр. (інв. № ДМ-402).

²² Зокрема, на потирі роботи І. Атаназевича (інв. № ДМ-1609), шатах ікони Успіння Богородиці роботи Івана Ярославського (інв. № ДМ-6777).

²³ Роботи Йоганна Готфріда Холла 1670-1680-х рр. (інв. № ДМ-1333) і Йоганна Роде II 1680-х рр. (інв. № ДМ-1317) з Гданьська, майстра Лоренца Гофмана з Кенігсбергу, 1659-1684 рр. (інв. № ДМ-1316), невідомого німецького майстра середини XVII ст. (інв. № ДМ-1337), а також блюді невідомого польського майстра 1684-1691 рр. (інв. № ДМ-4595). Бачимо аналогічне канфарення й на вотивній короні роботи Франца Кесслера з Мюнхену кінця XVII ст. (<https://msu.mnp.art.pl/pl/wydarzenia/65>).

Зокрема, саме для того часу були властиві витончені ажурні прикраси, покриті білими і темними емаллями (зокрема: Nowacki, Piwocka, 2011, s. 74, 120-121, 198, 199, 203). Подібні прийоми інколи використовували й для декору великих предметів, наприклад, золотого потиру зі скарбниці Люблінської митрополичої катедри (Szewczyk-Prokurat, 2006).

Дуже характерними є високі касти, використання рубінів з огранкою у вигляді прямокутників, а також спосіб утримування каменів шляхом підйому бортиків аж до їхньої верхньої площини. Максимально широке використання рубінів, за яким, вірогідно, стоять не тільки якісь символічні міркування, але й насичення ювелірного ринку відповідною сировиною.

Доволі характерними для того часу є прикраси у вигляді бантів – декілька їх розташовано на «рубінових» шатах (Piwocka, Nowacki, 2006, s. 111, 113; Nowacki, Piwocka, 2011, s. 188-189; Szewczyk-Prokurat, Nowacki, 2019, s. 145, II. 41), на золотій монстранції (Szewczyk-Prokurat, 2008, il.2-5; Nowacki, Piwocka, 2011, s. 128-129) та інших предметах (Nowacki, Piwocka, 2011, s. 197, 198). На деяких з них використано аналогічні планки зі вставками рубінів в кастах. Подібним є нанесення рослинного візерунку за допомогою легких мазків (Szewczyk-Prokurat, Nowacki, 2019, s. 145, II. 41, 1).

Але більш раннє датування прикрас говорить про їхню власну історію, історію вкладників, яка лише на завершальному етапі стосується власне історії корон.

Походження корон

Корони надійшли до фондового зібрання Скарбниці НМІУ у 1964 р. під час формування колекції виробів з коштовних металів та створення музею з фондів центрального музею (на той час Київський історичний музей, нині НМІУ). Але інформація про їхнє походження на той час вже була втрачена.

Дуже вірогідно, корони було вилучено з якогось храму комісією Помголу напочатку 1922 р., оскільки 15 серпня 1922 р. Д. Щербаківський зазначив їх (як предмети №№ за/п. 1045, 1046) у списку пам'яток українського сакрального мистецтва, що перебували у московському Гохрані (*«Опись музейных предметов, выделенных представителями Укрглавмузея из числа хранящихся в Гохране церковных ценностей Украины»*²⁴). Вже у вересні 1922 р. корони разом з іншими врятованими коштовностями надійшли до Першого Державного музею у Києві (Станиціна, 2006, с. 72). Відомо, що на 1934 р. корони знаходилися у фондах Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка (інвентарні №№ 1833, 1857), звідки згідно з актом № 15 від 26-27.01.1934 разом з іншими коштовними

²⁴ Архів відділу фондів Національного художнього музею України, оп.1, од. зб. 99, спр. № 14/133, арк. 20зв., № за/п. 1045, 1046.

предметами були передані для зберігання у Київській конторі Держбанку (Акти передачі цінностей, 1934)²⁵. Відомо, що наприкінці червня 1941 р. (з початком війни) коштовності вивезли до Держсховища СРСР в Москві. Вже звідти їх (разом з іншими численними матеріальними цінностями) евакуювали до Уфи. У 1946 р. предмети повернулися в Україну і надійшли до музейного фонду Київського державного історичного музею (нині НМІУ).

Пошук аналогій музейним коронам привів до несподіваного відкриття, оскільки спочатку в літературі, а потім на інтернет-ресурсах трапилася фоторепродукція ікони з вірменського собору Св. Миколая у м. Кам'янці-Подільському (рис. 6). На цьому фото ми і упізнали музейні корони.



Рис. 6. Ікона Богородиці з собору Св. Миколая у м. Кам'янець-Подільський. Світлина М. Грейма, 1878 р.

Оригінал фоторепродукції, що нині зберігається у Кабінеті гравюр Наукової бібліотеки Польської академії мистецтв і наук (м. Краків) (інвентарний № BZS.RKPS.12219.k.36), було розміщено на інтернет-порталі PAUart²⁶, що є інтернет-каталогом художніх і наукових колекцій даної академії (Katalog zbiorów artystycznych i naukowych Polskiej Akademii Umiejętności). Завдяки люб'язності директорки Бюро PAU, координаторки проекту PAUart Анні Міхалевіч (Anna Michalewicz) нам вдалося познайомитися зі сканованою копією світлини у великій роздільній якості.

Підписи на картонній картці зі світлиною говорять про те, що її було зроблено 3 серпня 1878 р. фотографом

Міхалом Греймом з Кам'янця-Подільського (про це свідчить овальна печатка з написом «*Photographie M. Greim à Kamenetz-Pod*»)²⁷. В написах чорнилом вказано: вгорі над фото – «*Zabytki podolskie (Пам'ятки Поділля)*», під фото – «*Obraz N.P. Maryi cudami słynący w Kościele Ormiańskim w Kamieńcu Podo[lskim] A w szacie srebrnej z wotami*» – «Образ Н.П.

²⁵ Автори вдячні Галині Олексіївні Беліковій за дану інформацію.

²⁶ http://pauart.pl/app/artwork?id=BZS_RKPS_12219_k_36

²⁷ Про фотографа див.: (Dziewulska, 2011; Галецька, 2019; там же див. бібліографію).

(Найсвітлішої / Найсвятішої Пані) Марії, відомий чудами (чудотворної), у Вірменському костюлі в Кам'янці Поділ. А в шатах срібних з вотивами» (Dziewulska, 2011, s. 410, kat. 38). Ця світлина, разом з багатьма іншими, була подарована М. Греймом Антропологічній комісії Польської академії мистецтв і наук (Dziewulska, 2011).

Світлина, на жаль, нечітка, відсутня різкість у відтворенні окремих деталей, особливо по краям, але в тому проявляються недоліки фото-робіт того часу.

Незважаючи на те, порівняння корон на світлині та музейних корон беззаперечно підтверджує, що це вони і є.

На світлині помітні деякі відмінності в оздобленні корон додатковими прикрасами. На *більшій короні* (рис. 7): бант і велика підвіска-розетка на той час складали один предмет, який, вірогідно, з часом розламався і привіска була приєднана окремо. Скоріше за все, бант зараз закріплено перевернутим. На *малій короні* (рис. 8): помітна прикраса (вірогідно, одна з розеток), розміщена на хресті; відсутні великі прикраси, що нині розміщуються на центральній планці (вірогідно, вони були додані пізніше); натомість невелика прикраса (можливо, також розетка) знаходиться в нижній частині центральної планки.

Ікона з вірменського храму Св. Миколая у Кам'янці-Подільському

Ікона Богородиці з вірменського храму Св. Миколая в Кам'янці-Подільському була добре відомою у Польщі та Україні, оскільки визнавалася чудотворною

Покровителькою Поділля представниками всіх головних християнських конфесій (Barącz, 1891, s. 103; Гаюк, 2015, с. 193; Macios, 2018, s. 41, 53; ін.).



Рис. 7. Корона. Фрагмент ікони Богородиці на світлині М. Грейма, 1878 р.



Рис. 8. Корона. Фрагмент ікони Богородиці на світлині М. Грейма, 1878 р

Вона представляє найбільш розповсюджений тип богородичної ікони – Одигітрія (рис. 9)²⁸: Богородицю зображено фронтально, з трохи нахиленою головою до Ісуса-Дитини, якого вона тримає на лівій руці, а правою вказує на нього. Лик Дитини звернутий до Матері. Правиця Ісуса піднята у жесті благословення, лівою рукою Він спирається на закриті Євангеліє. Одяг у обох зображених чорного кольору з золотою каймою, мафорій Марії скріплений великою фібулою у вигляді квітки. По краю золоченого німбу Богородиці та у нижній частині ікони розміщені латинські написи, виконані готичним шрифтом. Тло ікони заповнене різьбленим по левкасу золоченим декором з вигнутого листа аканфу.



Рис. 9. Ікона Богородиці.

Зібрання Національного музею мистецтв
ім. Богдана і Варвари Ханенків (за Гаюк, 2012)

Образ, намальований на дереві, був оздоблений срібною контурною ризою з променистими німбами, накладними коронами, скіпетром (берлом), низками намиста і численними вотивами – свідченнями молитовного вшанування вірянами.

Вірменські автори наводять легенду про те, що цю ікону мовбито привезли до Криму у Х ст. з м. Ані, столиці вірменських Багратидів (Chrzaszczewski, 1998, s. 42). А отже вона мала б бути старовірменської або візантійської роботи. Не дивно, що в легендах автором називали євангеліста Луку (Barącz, 1891, s. 103; Macios, 2018, s. 47).

Історики ХІХ – початку ХХ ст. писали, що вона потрапила до Кам'янця-Подільського з

Херсонесу Таврійського (сучасний Севастополь) ще в ХІV ст., коли велика група вірмен втікала з міста, захопленого турками, і до 1672 р. перебувала у найстарішому вірменському храмі Кам'янця-Подільського – соборі Св. Миколая (див. огляд: Гаюк, 2015, с. 193).

Вірогідно, вперше про ікону Богородиці з Кам'янця-Подільського написав вірменський вчений, чернець з конгрегації мхітаристів Мінас Бжишкян, який у 1820 р. відвідував місця проживання польських вірмен, розташованих на територіях, що належали на той час (після поділів Речі Посполитої) Австрії та Росії.

Зокрема, М. Бжишкян зазначив: «У центральній апсиді, великої та славної, вгорі встановлено ікону Святого Нікогаєса. А чудотворна ікона Богоматері, що всередині тієї ж

²⁸ https://uk.wikipedia.org/wiki/Ікона_Пресвятої_Богородиці_Вірменської#/media/Файл:Ікона_Пресвятої_Богородиці_Вірменської,_Кам'янець-Подільський.jpg

апсиди, зберігається за мідним віконцем, яке відкривають у суботу» (цит. за: Саргсян, 2013, с. 66). «Форма цієї чудотворної картини квадратна. Довжина кожного боку приблизно один лікоть. Це сліпуче красива картина [...], вся пофарбована сріблом. Найбільше сяють світлі лики Матері Божої та Дитяти Ісуса. У променях, що виходять від лику Богоматері, є круговий напис золотими літерами, який досі нікому не вдалося прочитати. Одні асоціюють ці літери з єврейським алфавітом, інші вважають, що це якесь інше (не єврейське) письмо. Я особисто піднявся, щоб скопіювати напис зблизька. Я виявив, що це старі літери вірменського алфавіту, але написані нетипово, за принципом, відмінним від звичайного вірменського письма»²⁹ (цитата у перекладі українською за: Pisowicz, 2021, s. 234-235).

Вважається, що вираз «вся пофарбована сріблом» (*«cały pomalowany na srebrno»*) позначає срібні шати (Pisowicz, 2021, s. 234). Р. Григорян подає інший переклад російською: «вся **покрита** сребром, крім прекрасного, лучезарного лица» (Григорян, 1980, с. 80), що підтверджує позначення саме шат.

Чи були корони на шатах у той час не відомо, оскільки М. Бжишкян про них не згадує. Йому вдалося скопіювати напис, розташований кільцем довкола голови Богородиці, але судячи з кількості символів (Pisowicz, 2021, s. 235) – тільки його частину, яка приблизно відповідає сегменту напису по колу від правого плеча Богородиці до корони. У іншому випадку (якби корони на той час не було), кількість скопійованих знаків була би більшою. А отже ми можемо припустити, що хоча М. Бжишкян не згадав корони, вони вже на той час знаходились на іконі.

Перша згадка про корони є в описі інвентаря церкви, складеному у 1850-х рр., де зазначено:

«1. На образі Божої Матері у великому вівтарі шати срібні золочені... 1 шт. (проба 10).

2. Корона на голові Божої Матері срібна, золочена, оздоблена золотом і рубінами 1 шт....

9. Корона Спасителя срібна, золочена, на хресті золота з рубіном³⁰ ... 1 шт.» (Задорожнюк, Петров, 2009, с. 56; Macios, 2018, s. 55).



Рис. 10. Внутрішній убір храму Св.Миколая в м. Кам'янець-Подільський. Світлина М. Грейма (за Рудюк, 2019)

²⁹ Переклад з польської і російської мов тут і далі наш.

³⁰ На даний час на хресті відсутні прикраси. Проте опис підтверджує фото 1878 р., на якому помітно одну з розеток на хресті корони.

У другій половині XIX ст. декілька раз було зафіксовано зображення ікони у шатах з коронами. Це, найперше, світлина кам'янецького фотографа Міхала Грейма 7 серпня 1878 р. (рис. 6). Йому ж належить і світлина (рис. 10), виконана того ж дня, внутрішнього убору храму з центральним вівтарем, де знаходилася ікона (Dziewulska, 2011, s. 409-410, Kat. 35, Fot. 11; Рудюк, 2019, іл. 5).



Рис. 11. Ікона Богородиці з собору Св. Миколая у м. Кам'янець-Подільський. Літографія невідомого автора (за Fridrich, 1911)

аверсі було зображення ікони Вірменської Богородиці, на реверсі – Вірменського костелу Св. Миколая у Кам'янці-Подільському. Медальйон викарбовано коштом Міхала Грейма на медальєрній фабриці Павла Бітчана у Варшаві (Задорожнюк, Петров, 2009, с. 46-47, рис. 15; Задорожнюк, 2019, с. 22, рис. 1).

Відомо також, що ікону, зважаючи на її відомі чудотворні здібності, копіювали у XIX-XX ст. Одна з копій, виконаних олійними фарбами на полотні, зараз знаходиться у Гданську

Можливо, тоді ж М. Грейм зробив і світлину ікони без шати³¹, цинкографію якої у 1895 р. опублікував Є. Сіцинський (Сецинский, 1895, с. 123, 246)³².

Також ікона постає ще у кількох художніх відтвореннях, які у більшій чи меншій мірі достовірно передають образ – у літографії невідомого автора (рис. 11), мідьориті Томаша Совінського першої половини XVIII ст. та хромолітографії варшавського майстра Максимільяна Фаянса, які нині зберігаються у Народному музеї Кракова (інв. №№ MNK III-гус.-43413; MNK III-гус.-43409³³; MNK III-гус.-11440) (Pisowicz, 2021, кольорове фото 2-3; також малюнок ікони: Fridrich, 1911, s. 293).

Тоді ж, у 1881 р. викарбовано латунний медальйон (рис. 12), що нагадує коронатку³⁴. На

³¹ Яким чином вдалося сфотографувати ікону без шат невідомо. Не виключено, що це стало можливим під час певної реставрації ікони, до якої міг бути причетний М. Грейм, оскільки збереглися свідчення, що він доволі успішно займався такою справою наприкінці життя (Галецька, 2019, с. 202).

³² Також обидві світлини ікони (в шатах і без них) були опубліковані Г. Алішан в книзі вірменською мовою «Кам'янець. Літопис вірмен Польщі і Румунії», виданій у Венеції 1896 р. (Григорян, 1980, с. 79).

³³ <https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/253363>

³⁴ Koronatka – медальйон, випущений на честь коронації ікони.

(Matka Boska Kamieniecka, б/р). Святі образи відтворено дещо відмінними, зберігається тільки загальна подібність. На іконі присутні корони, які повністю відтворюють форму оригінальних виробів, але з іншим декоративним наповненням.

Згідно з опублікованими відомостями, у 1920-х рр. ікону було вилучено з костьолу, і вона потрапила до музейного фонду. У наш час вона зберігається у Національному музеї мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків³⁵. У 1995 р. фахівці Національного науково-дослідного реставраційного центру України відреставрували ікону і представили її на виставці, після чого вона стала доступна для дослідження (Chrzaszczewski, 1998, s. 39; 2001, s. 42; Гаюк, 2012, с. 335-340, рис. 486; 2015, с. 197-198, рис. 1; Macios, 2018, s. 48, il. 18; Pisowicz, 2021; ін.).



Рис. 12. Латунний медальйон із зображенням ікони Богородиці
(за Задорожнюк, 2019)

Саме тоді було з'ясовано, що написи на іконі виконані латиною особливим шрифтом – готичним мінускулом, яким користувалися у XII-XV ст. Це початкові рядки молитви (антифон Марії) по зовнішньому колу німба Богородиці – «Regina coeli laet[are], alleluia, quia quem meruisti portare, all[elui]a» (Царице небесна, радуйся, алілуя, Христе, якого ти носила в утробі, алілуя), а також молитовне звернення вздовж нижнього краю ікони – «O Maria Mater Cristi Virgo» (О Маріє, Мати Христа, Діво) (Chrzaszczewski, 1998, s. 39; 2001, s. 42; Pisowicz, 2021, s. 235). Існує припущення, що ікони, супроводжені текстом антифону, захищали від епідемій (Łopatkiewicz, 2021, s. 196-198), що стало надзвичайно актуальним після кількох масштабних пандемій чуми і грипу у XIV і XVI ст.

Європейське походження ікони підтверджує і аналіз стилістики зображень. Зокрема, на думку польських дослідників, ікона відноситься до групи ікон Краківської школи (або,

³⁵ Ікона «Богородиця з дитям», XVI ст. Дошка, олія, 117 × 94,5 см. Інв. № ЖБ-130 (рис. 10).

ширше, Малопольщі), яких виявлено на сьогодні близько 140. Їх об'єднує усталена іконографічна композиція, сформована, як вважається, на основі візантійського прототипу з впливами італійських та, можливо, чеських зразків з кінця XIV ст. Характерними є тип фігури Богоматері з Дитям, розташування її лівої руки, використання мотиву густолистого рослинного візерунку на задньому плані, інші деталі та особливості орнаментування. Датують образ кінцем XV – початком XVI ст. (Gadomski, 1986, s. 29-48; Chrząszczewski, 1998, s. 39; 2001, s. 42; Macios, 2018, s. 48; Łopatkiewicz, 2021, s. 183–203; ін.).

Натомість, І. Гаюк, підтримуючи легендарну версію походження ікони з Криму у XIV ст., пов'язала її появу у Криму з діяльністю вірмен-католиків Каффи, активністю домініканських та францисканських монастирів, які залучали вірмен до католицизму (Гаюк, 2012, с. 339-340; 2015, с. 196-197). А ікона, на її думку, потрапила до вірменської громади від візантійців, оскільки «деякі стильові особливості ікони дозволяють припустити, що вона могла бути написана в кінці XIV ст. невідомим майстром венеційської школи» (Гаюк, 2015, с. 197), хоча аргументів на користь такої атрибуції наведено не було.

Історія ікони Богородиці та походження корон

Достовірної історії ікони невідомо. Всі факти, що наводять дослідники, засновуються на церковній традиції та усних оповідях, які були записані в той чи інший час. Це стосується, найперше початкової історії ікони, про яку вже згадувалося. Але найбільш легендарними є події 1672–1700 рр., періоду турецької окупації Поділля.

18 липня 1672 р. розпочалася польсько-турецька війна, в ході якої вже 27 серпня турки здобули Кам'янець-Подільський, а за Журавненським мирним договором 1676 р. все Подільське воєводство закріплювалося у складі Османської імперії.

Згідно з оповідями, деякий час вірменське населення залишалося у Кам'янці, але зважаючи на постійні утиски, певна частина вірмен вирішила піти з міста. Серед них були й черниці-девотки з монастиря при Благовіщенській церкві. Саме вони, за розповідями, вивезли ікону і опікувалися нею й надалі. Переселенці добралися до моря, а там на кораблях, мовбито, намагалися потрапити у Вірменію. Корабель, на якому була ікона, здолав всі труднощі плавання і пристав до Созополя (нині Болгарія). За згодою султана біженці оселилися в македонському м. Філіппополі (нині Пловдив). У цьому місті їм була надана грецька православна церква Св. Георгія, де і розмістили ікону Богородиці, привезену з Кам'янця-Подільського. Проте незабаром частина вірмен вирішила повернутися до Польщі, яку вже вважала своєю Батьківщиною. Після довгих поневірянь у 1682 р. переселенці з іконою потрапили до Львова. Ікону привезли черниці: їх шлях пролягав через Бухарест, де їх затримали на декілька місяців, тоді до Станіслава і нарешті – до Львова. Супроводжував їх Каспер Бутагович (Кацпер Бутахович), який у Львові став піклувальником громади переселенців

і вів їхні справи. У Львові ікону зустріли надзвичайно урочисто і розмістили у центральному Вірменському соборі Успіння Божої Матері. При іконі було створено Братство Св. Миколая, яке надалі й опікувалося іконою (Доронович, 1878-1879, с. 238-261; Rolle, 1883, s. 3-82; Сецинский, 1895, с. 181-182; Григорян, 1980, с. 87-91; ін.).

У 1700 р., після звільнення Поділля, священники Онуфрій Астановіч та Стефан Фаруховіч (капелан братства Св. Миколая) привезли ікону до Кам'янця-Подільського. Оскільки храм був поруйнований, то ікона знаходилася у дзвіниці, яку перетворили на каплицю Св. Стефана. Пізніше ікону перенесли до церкви Благовіщення, відбудованої на той час коштом купця-вірменина Богдана Латиновича (Fridrich, 1911, s. 294). А тільки-но спільними зусиллями вірменської громади було відновлено храм Св. Миколая (рис. 13), 22 серпня 1767 р. ікону перенесли до нього (Fridrich, 1911, s. 294-295; Григорян, 1980, с. 77-79; Саргсян, 2013, с. 66). Хоча роботи продовжувалися і потому, а церква була освячена львівським вірменським єпископом Яковом Тумановичем тільки 27 червня 1791 р.



Рис. 13. Храм Св. Миколая.
Поштівка початку ХХ ст.

Засновуючись на перебігу цих подій, можна припустити, що шати до ікони Подільської Божої Матері та (або) корони могли бути виготовлені на трьох етапах: до турецької окупації Кам'янця 1672 р., під час перебування у Львові (1682-1700 рр.) або вже після повернення до Кам'янця, тобто у першій половині XVIII ст.

Перша версія передбачає, що шати та (або) корони вціліли під час переселення вірмен та подальших їх переміщень. І в цьому не має нічого дивного. Справа в тому, що збереглися два списки речей, які вірмени могли спакувати та вивезти з окупованого Кам'янця протягом двох днів у 1674 р. (Macios, 2018, s. 45). У першому списку мова йде про різне церковне начиння, якими опікувався вїйт Курило Міткевич, зокрема: корони для ікон, шати до ікон, монстранції, хрести, потири, свічники, богослужбові книги, єпископська митра тощо. Щоправда, у реєстрі не згадується храм, з якого ці речі були вивезені, проте можна припустити, що це був збір найбільш цінних речей з різних храмів. До другого опису було внесено різні коштовності з числа пожертв до храмів, якими опікувався о. Міхал Міхалович. Серед них – срібні та золоті ланцюжки, браслет-агнусик, хрести, персні, намиста та перлинні

прикраси, якими прикрашався чудотворний образ Вірменської Богородиці. Більшість із цих речей були продані, а кошти від їх продажу були спрямовані на покриття витрат кам'янецьких вірмен під час перебування на Балканах (Macios, 2018, s. 45).

Ці архівні данні частково підтверджують відомості про кілька предметів, які були виготовлені до 1672 р. Це срібний потир з вірменським вкладним написом 1581 р., що належав церковному управляючому панові Міхну. Він походить зі скарбу 1985 р., знайденого під підлогою дзвіниці церкви Св. Миколая (Задорожнюк, Петров, 2009, с. 43; Саргсян, 2013, с. 75). Також це два срібні релікварії з вкладними написами вірменською мовою 1659 і 1653 (1663) рр., інформація про які збереглася у світлинах Міхала Грейма, але які не дійшли до наших днів (Macios, 2018, s. 52-53, il. 21-22). Не виключено, у такому разі, що прикраси першої половини XVII ст. на коронах, якщо і не самі корони, є незначною частиною тих коштовних пожертв, які були вивезені вірменами з Кам'янця.

Друга версія пов'язана з перебуванням ікони і, вірогідно, якихось коштовностей з нею пов'язаних, у Львові. Адже відомо, що ікону тамтешня вірменська громада (а можливо, не тільки вірменська) зустріли дуже урочисто (Доронович, 1878-1879, с. 239-240). Вся історія мандрівки з Кам'янця до Львова через Балкани виглядає дуже романтизовано в дусі історій про чудеса – смертельні перешкоди (важка мандрівка з переслідуваннями суходолом, буря на морі, хвороби, поневіряння на чужині, довгий шлях до Львова), які всі завершувалися спасінням завдяки заступництву Богородиці. Ці події сприймаються не стільки як реальні (в них чимало суперечностей)³⁶, скільки як події, наведені на підтвердження чудотворності ікони (такі підтвердження ретельно збирали та записували). А отже поява ікони у Львові мала сприйматися як важливе чудо (розповідали навіть, що сама «Пресвята Діва вселила своїм шанувальникам думку перенести її ікону до Львова»: Доронович, 1878-1879, с. 239), що достойне увічнення у щедрих підношеннях, які цілком могли бути виражені в срібних шатах та коронах. Це, зокрема, міг бути дар від вірменської громади Львова. І якщо шати були виготовлені індивідуально для кам'янецької ікони, то корони з якихось причин наслідували львівські вироби.

Показово, що в кам'янецькій церкві Св. Миколая станом на 1850-ті рр., окрім ікони в центральному вівтарі, були й інші ікони Богородиці та зберігалася декілька комплектів корон. За описом, це пп. 17 («корона срібна, 1 шт. (проба 6)»), 20 («на іконі Божої Матері корона срібна, прикрашена різними каменями, 2 шт. (проба 6)»), 25 («на іконі корон срібних, різними каменями прикрашені 2 шт.»), 26 («на іконі Божої Матері шати срібні з 2 коронами,

³⁶ Зокрема, висловлювалася думка про цілеспрямоване переселення вірмен до міста Філібе (Філіппополь, нині Пловдив, Болгарія), організоване турками (Каглян, Смеречанский, Никифоров, 2013, с. 138-139).

різними каменями прикрашені»), 84 («корона срібна золочена, 1 шт.»), 128 («корона зі скіпетром, 2 шт.») (Задорожнюк, Петров, 2009, с. 56-60). Значна частина цих корон була знайдена 1985 р. у схованці під мощеною підлогою у дзвіниці храму Св. Миколая (Задорожнюк, Петров, 2009, с. 42-43, рис. 12, кольорові фото між с. 32 і 33). Проте всі вони є коронами закритого типу і жодна з них не наслідує корони з центральної ікони.

І, нарешті, *третья версія* – корони зроблено вже після повернення до Кам'янця-Подільського, тобто пізніше 1700 р. І хоча вже у 1712 р. був затверджений статут кам'янецького цеху металевих виробів, до якого входили і майстри золотарського ремесла (Сецинский, 1904, с. 41), перші десятиліття перебування ікони в Кам'янці-Подільському після повернення вірменської громади, були доволі складними – громада значно зменшилася в кількості, виїхали найбільш заможні сім'ї, чимало коштів йшло на відбудову домів та самих церков.

Отже, друга, львівська, версія видається найбільш можливою, особливо, якщо згадати стилістичні аналогії до корон. І ми можемо припустити, що корони виготовлено у період між 1682 і 1700 рр.

Проте є ще одна загадка, пов'язана з перебуванням ікони у Львові.

Виходячи з аналізу стилістичних особливостей ікони з Кам'янця-Подільського, встановлено, що вона походить з Малопольщі, а тому не могла бути привезена вірменами із Севастополя/Криму при переселенні у XV ст. Можемо припустити, що оригінальна ікона була знищена під час однієї з пожеж у XVI – першій половині XVII ст., а замість неї була придбана інша, що, вірогідно, вже мала певну історію чудотворності. Проте такій версії мовбито протирічить відверто католицький характер живопису ікони та латинські написи, які мовбито не сприймалися вірменською громадою Кам'янця-Подільського, оскільки вона (на відміну від львівської) довгий час чинила спротив унії з католицькою церквою (Доронович, 1878-1879, с. 213-232; Сецинский, 1895, с. 177; Гаюк, 2015, с. 195-196; ін.). Поворот відбувся лише у 1666 р. напередодні турецького наступу (Сецинский, 1895, с. 177-178).

Тоді виникає питання: а де оригінальна ікона з Кам'янця-Подільського? Чи не могла вона залишитися у церкві Св. Георгія, переданій вірменській громаді м. Пловдив за султанським фірманом у 1675 р.³⁷, а до Львова Кацпер Бутахович привіз вже іншу ікону?

Ще одна загадка пов'язана з тим, що ікона Божої Матері з Вірменського собору у Львові мала назву Кам'янецька, яка зафіксована щонайменше на початку XX ст. (Piotrowski, 1925, s. 21, 32, il.; Janusz, 1928, s. 29; Смірнов, 2011, с. 5; Гаюк, 2015, с. 201, 202; 2016, с. 288-289;

³⁷ На даний час в церкві Св. Георгія (Вірменському храмі Сурп Кеворк), у Пловдиві (Болгарія) є тільки одна давня ікона Богоматері, яка була створена наприкінці XVIII століття під час чуми невідомим вірменським художником (http://www.surpkevork.com/history.php?news_tip=2).

Науук, 2017, s. 118-120). І. Гаюк пов'язує цю назву з містечком Кам'янець неподалік від Бреста на території сучасної Білорусі і зі складними переміщеннями ікони та переселенням вірменської громади з Києва до Львова (Гаюк, 2015, с. 201-203; 2016, с. 289-290; Науук, 2017, s. 120-121), хоча така версія не виглядає переконливою. Можна, звичайно припустити, що оригінальна кам'янецька ікона залишилася у Львові, а до Кам'янця була передана інша, яку ми, власне і знаємо нині. Але з'ясувати всі нюанси подій того часу у нас немає ніяких можливостей, оскільки у Вірменському соборі було кілька ікон Божої Матері³⁸, у тому числі роботи вірменського майстра XVI ст., яка перекривала більш ранню давньоруську ікону (Гаюк, 2012, с. 343-344, рис. 492-493; 2015, с. 204-205). До того ж зараз в соборі знаходиться не та ікона, яка висіла раніше і для якої було виготовлено срібні шати (Гаюк, 2015, с. 203; 2016, с. 290; Науук, 2017, s. 121; порів. рис. 5, 1 і рис. 5, 2). Можливо, повноцінне дослідження ікон з Вірменського собору та нові архівні джерела допоможуть віднайти відповіді на ці питання.

Подальша історія храму, ікони та коштовностей

У 1865 р. під керівництвом скульптора Зигмунда Штеліка в храмі Св. Миколая були проведені ремонтні роботи і «[...] з раціональним врахуванням старі сувеніри: численні вотивні жертви, що зберігалися в скарбниці, – були передані для покриття витрат. Згодом, у 1891 р., стародавні книги та церковний архів було конфісковано та перевезено до Царської публічної бібліотеки в Петербурзі. А у 1906 р. церква Св. Миколая стала католицьким храмом (Сецинский, 1895, с. 182; Macios, 2018, s. 43).

Чергова конфіскація церковного майна відбулася у 1922 р.: 23 лютого у Москві за підписом М.І. Калініна з'явився декрет «Про вилучення церковних цінностей для реалізації на допомогу голодуючим». Ідентичний акт під назвою «Про передачу церковних цінностей у фонд допомоги голодуючим» був схвалений ВУЦВК 8 березня 1922 р. (Воля, 1997, с. 54).

Готуючись до конфіскації, більшовицька влада наказала провести облік в церквах. Вартість речей у церкві Св. Миколая оцінювалася тоді в 6 мільйонів золотих рублів, «не враховуючи золотої корони з 11 діамантами по 5 карат і 9 рубінами того ж розміру» (Macios, 2018, s. 43).

³⁸ Зауважимо, що дві чудотворні ікони Вірменського собору у Львові – «Кам'янецька» і Язлівецька (Гаюк, 2015, рис. 2; 4) – також мають всі стилістичні ознаки роботи польських іконописців. Автор каталогу чудотворних ікон Алоїз Фрідріх навіть помилково об'єднав їх разом – розповів історію язлівецької ікони, а навів малюнок «кам'янецької» (Fridrich, 1911, s. 227-231).

Під час першої конфіскації у квітні-травні 1922 р. з церкви Св. Миколая було вилучено лише десять предметів і лом срібла (близько 10,6 кг) (Андрушак, 2016, с. 281; Macios, 2018, s. 43). Серед коштовних предметів були і корони з ікони, які і були виявлені Д. Щербаківським у Гохрані. Проте є дані, що тоді було вилучено багато цінностей, у тому числі й «золоті» шати з чудотворного образу Божої Матері та «велика кількість діамантів неоціненної вартості» (Macios, 2018, s. 43), Можливо, це був наступний етап, коли у серпні у Вірменському костелі влада вилучила предметів ще на 16,4 кг срібла (Андрушак, 2016, с. 281).

Ксьондзу Валерію Шиманському, куратору парафії костелу Св. Миколая вдалося сховати найцінніші речі (саме їх було знайдено у 1985 р. під час реставрації дзвіниці храму: Задорожнюк, Петров, 2009, с. 42-44). У травні 1922 р. у зв'язку з відмовою у видачі церковних інвентарів та неподання відомостей про місцезнаходження залишків цінностей проти нього було розпочато слідство, а уже у вересні 1922 р. його разом з іншими священиками з Кам'янця-Подільського звинуватили у супротиві владі, шпигунстві та участі в петлюрівській змові й засудили до розстрілу (вирок було замінено на довгострокове ув'язнення). У тому ж місяці було проведено додаткові обшуки в костелах Кам'янця, і було вилучено всі предмети будь-якої цінності, починаючи від килимів і закінчуючи архітектурними деталями (Macios, 2018, s. 44).

Коли саме було вилучено ікону з головного вівтаря наразі невідомо. Є інформація, що ікона спочатку потрапила до Харкова (Григорян, 1980, с. 79), після чого її вважали зниклою. За однією з версій, ікону передали до музею міста Рівне, а звідти – вже до Києва (Chrzyszczewski 1998, s. 39; Задорожнюк, Петров, 2009, с. 46). Проте, це легенда, яка не засновується на документальних свідоцтвах, що встановила І. Гаюк. За її даними, до Київського державного музею східного і західного мистецтва (нині Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвара Ханенків) ікона надійшла 25 листопада 1942 р. з фондів Державного заповідника «Києво-Печерська Лавра» (Гаюк 2012, с. 338; 2015, с. 195).

Водночас 1928 р. до збірки Всеукраїнського Музейного Городка у Лаврі з вірменського Миколаївського костелу надійшов великий комплекс предметів, який переважно складався



Рис. 14. Накладний скіпетр до ікони Богородиці. Зібрання НЗКПЛ (інв. № КПЛ-М-2717)

з вотивних підвісок, значна частина яких зберігається в колекції НЗКПЛ (Крайня, 2021, с. 209-220). Очевидно, що деякі з них були прикладами до чудотворної ікони.

Ще один елемент вбрання ікони, зафіксований на фото М. Грейма, – срібний золочений скіпетр, оздоблений десятьма зеленими гранатами, який Богородиця тримає у правій руці, – також зберігається у фондовій збірці НЗКПЛ (рис. 14)³⁹. Його детальний опис також подається у книзі Загального інвентаря експонатів Всеукраїнського Музейного Городка 1925-1928 рр. (КПЛ-А-ндф-135, № 12449). Зазначимо, що ця деталь, як і корони та янголи що тримають корону Діви Марії, відсутня на живописному образі, але очевидно була додана до



Рис. 15. Віртуальна реконструкція ікони Богородиці з собору Св. Миколая у м. Кам'янець-Подільський

вбрання ікони одночасно з коронами.

Доля срібних шат⁴⁰ залишається невідомою. Також не зрозуміло чи відповідає дійсності інформація про «золоті шати з чудотворного образу Божої Матері» (Macios, 2018, s. 43), а чи таким чином було сприйнято золочений срібний оклад (в даному випадку інформація виходила зі сторонніх польських джерел, які могли бути неточними).

Після вилучення коштовностей Вірменський костел ще певний час функціонував, хоча громаді було відмовлено у його реєстрації (Тищенко, 2013).

Постанова ЦВК УСРР від 4 грудня 1935 р. підтвердила закриття у Кам'янці-Подільському Домініканського, Тринітарського та Вірменського костелів, а ксьондз Я. Бридицький, який обслуговував час від часу чотири міських костели, помер за нез'ясованих обставин у 1936 р. У Кафедральному костелі згодом

³⁹ Фрагмент окладу ікони – накладний скіпетр, 610 × 32 мм. Срібло, зелені гранати; карбування, золотіння; інв. № КПЛ-М-2717.

⁴⁰ За архівною світлиною оклад важко атрибутувати, але у загальних рисах його декор можна характеризувати як барочний та припускати виконання ризи наприкінці XVII ст. ймовірно польськими або німецькими майстрами, які працювали, наприклад, у Львові. В. Лозинский серед творів золотарів вірменського походження, які працювали у Львові у XVII ст., не згадує робіт по оздобленню ікон. Натомість наводить документ про те, що Братство Ставропігійної церкви у Львові у 1691 році замовило прикрашання срібним золоченим вбранням образу Богородиці польському майстру Гжегожу Недзельському (Łoziński, 1901, s. 22).

розмістився природничий відділ музею, у Вірменському – улаштовано майстерні шкільних меблів, у Тринітарському – склади військового гарнізону, у Домініканському – сховище для зерна (Нестеренко, Сторчовий, 2018, с. 292-293). А невдовзі храм взагалі було підірвано, а стіни повністю розібрано на цеглу.

Деякі висновки

Завдяки проведеним дослідженням здійснено атрибуцію та встановлено походження двох оригінальних коштовних корон кінця XVII ст. з колекції Скарбниці НМІУ, а також виявлено частину комплексу дорогоцінного вбрання чудотворної ікони Богородиці Вірменської з Кам'янець-Подільського. Сама ж ікона на даний час зберігається у фондах Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. Таким чином, ряд предметів, що наразі зберігаються у різних музейних колекціях Києва, складала єдиний комплекс. Світлина ікони в шатах, зроблена Міхалом Греймом у 1878 р., дозволила не тільки надійно атрибутувати музейні предмети, що, здавалосьь, назавжди втратили свою історію, але й здійснити віртуальну реконструкцію унікальної пам'ятки (рис. 15).

Джерела і література

Акти передачі цінностей до Госбанку. 1934 р. // Архів відділу фондів Національного художнього музею України, оп. 1, од. зб. 106, Справа № 3/136 (дублікат), арк. 89–90.

Андрущак Р. І. Вилучення костельних цінностей на Поділлі в 1922 р. // Освіта, наука і культура на Поділлі. – 2016. – Т. 23. – С. 278–286.

Арендар Г. Срібні оклади Євангелій XVII–XIX століть із зібрання Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського. – Київ: «Київське товариство Купола», 2021.

Бережков М. Н. К истории Черниговского Спасского собора // Труды 14-го археологического съезда в Чернигове (1908). – Москва, 1911. – Т. II. – С. 1–28.

Быкова Ю. И. К вопросу об авторстве коронационных регалий императрицы Анны Иоанновны // Петровское время в лицах – 2013. К 400-летию Дома Романовых (1613–2013). Труды Государственного Эрмитажа. – Санкт-Петербург, 2013. – Т. LXX. – С. 102–114.

Быкова Ю. И. Коронационные венцы Екатерины I и Петра II. Сходство и различия // Петровское время в лицах – 2014. Труды Государственного Эрмитажа. – Санкт-Петербург, 2014. – Т. LXXIII. – С. 91–104.

Вінниченко О. «Порятунок душі» у світлі тестаментів львівських вірмен XVII–XVIII століть // Lwów: miasto – społeczeństwo – kultura. Studia z dziejów miasta. – Kraków, 2014. – Т. IX: Życie codzienne miasta. – S. 73–83.

Воля П. Вилучення церковних цінностей (Допомога голодним чи антирелігійна кампанія?) // Розбудова України. – 1997. – № 3. – С. 53–57.

Галецька Я. С. Михайло Грейм у Кам'янці-Подільському // Кам'янець-Подільський у контексті українсько-європейських зв'язків: матеріали V міжнародної науково-практичної конференції, м. Кам'янець-Подільський, 7–8 жовтня 2019 р. – Кам'янець-Подільський, 2019. – С. 201–203.

Гаюк І. Ілюстрована енциклопедія вірменської культури в Україні: з каталогізованим додатком переліку пам'яток вірменської культури в музеях та заповідниках. Т. 1. – Київ: Афіша, 2012.

Гаюк ІІ. Формирование и специфика культа чудотворных богородичных икон украинских армян // Պատմ և-բան ասի ր ակ ան հան դ է ւ (= Historical-Philological Journal). – 2015. – № 1. – С. 192–207.

Гаюк І. Я. До питання історії й атрибуції фресок та ікон з Львівського Вірменського кафедрального собору Успіння Пресвятої Богородиці // Культура України. – 2016. – Вип. 52. – С. 285–293.

Доронович М. Армяне в Подолье и первая церковь их в городе Каменце, ныне градская церковь православная во имя святителя Николая // Труды Комитета для историко-статистического описания Подольской епархии. – Каменец-Подольск, 1878-1879. – Вып. II. – С. 161–296.

Задорожнюк А. Б. Міхал Грейм – знаний нумізмат, знавець і дослідник подільських старожитностей // Поділля і подолани в об'єктиві Міхала Грейма: матеріали круглого столу. – Кам'янець-Подільський, 2019. – С. 18–24.

Задорожнюк А., Петров М. Вірменський храм св. Миколи XV–XVIII ст. у Кам'янці-Подільському. – Кам'янець-Подільський, 2009.

Звездина Ю. Прославительные символы в иконе "Коронование Богоматери" из собрания Волынского краеведческого музея и духовных текстах XVII- начала XVIII века. // Волинська ікона: дослідження та реставрація. – Луцьк, 2008. – Вип. 15. – С. 58–62.

Каглян А., Смеречанский Р., Никифорук В. История армянской общины на Городенковщине // Художественная культура армянских общин на землях Речи Посполитой. Материалы Международной научной конференции (Минск, 9–11 октября 2012). – Минск, 2013. – С. 138–143.

Козак Р. Вірменський храм та його скарб // Кам'янець-Подільський. Місто загадок і подій. – [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://turism-kp.com.ua/istoria/ikona_bojoi_materi.shtml

Крайня О. О. Формування колекції вотивів Всеукраїнського музейного городка у 1920-х рр. // Церква – наука – суспільство: питання взаємодії. Матеріали Дев'ятнадцятої Міжнародної наукової конференції (26–28 травня 2021 р.). – Київ, 2021. – С. 209–220.

Крикун М. Г. Люстрація Кам'янця-Подільського 1734 р. (до питання про житловий фонд українського міста у XVIII ст.) // Український археографічний щорічник. – Вип. II. – Київ, 1993. – С. 192–263.

Матлашенко Н., Хмільовський М. Короновані ікони Львова // Львівський музей історії релігії. – б/р. – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://museum.lviv.ua/pro-muzei/publikatsii/332-koronovani-ikony-lvova>

Національний музей історії України. В 2-х т. – Київ: Мистецтво, 2011. – Т. 1.

Нестеренко В., Сторчовий В. Релігійні громади Кам'янця-Подільського у 1920–1930-х рр. // Історія релігій в Україні. – 2018. – Вип. 28, Ч. I. – С. 283–295.

Онопрієнко Н. О., Листопад Г. І. Дорогоцінне вбрання ікон намісного ряду головного іконостаса Успенського собору. Натурне дослідження, датування, майстри // Могилянські читання 2018. Дослідження сакральних пам'яток України. – Київ: Фенікс, 2018. – С. 163–170.

Петренко М. З. Українське золотарство. – Київ: Наукова думка, 1970.

Петров М. Записки іноземців XV–XVIII ст. – важливе джерело з історії Кам'янця-Подільського // Україна в Центральній-Східній Європі (з найдавніших часів до кінця XVIII ст.). – Київ: Інститут історії України, 2007. – Вип. 7. – С. 281–305.

Петров М. Б. Історична топографія Кам'янця-Подільського кінця XVII – XVIII ст. (Історіографія. Джерела). – Кам'янець-Подільський: Абетка-НОВА, 2002.

Пуцко В. Гравюрні інтерпретації українських ікон Богородиці // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. – Львів, 1998. – Вип. 5. – С. 535–548.

Розкрили таємницю останньої недоторканої могили європейського володаря // Gazeta.UA. – 2019, 19 листопада. – [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://gazeta.ua/articles/history/_rozkrili-tayemnicyu-ostannoyi-nedotorkanoyi-mogili-yevropejskogo-volodarya/938939

Рудюк Л. Й. Фотографії Міхала Грейма як джерело відомостей про забудову Кам'янця-Подільського // Поділля і подоляни в об'єктиві Міхала Грейма: матеріали круглого столу. – Кам'янець-Подільський, 2019. – С. 75–94.

Саргсян Т. Новые данные о строительстве и восстановлении армянских духовно-культурных центров в Каменец-Подольском // Художественная культура армянских общин на землях Речи Посполитой. Материалы Международной научной конференции (Минск, 9-11 октября 2012). – Минск, 2013. – С. 61–87.

Сецинский Е. Материалы для истории цехов в Подолии: из трудов Подольского церковного историко-археологического общества. – Каменец-Подольск, 1904.

Сокровища Алмазного фонда СССР. Альбом. – Москва: Изобразительное искусство, 1980.

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. 63–76.

Тищенко А. Культові споруди Кам'янця-Подільського в 20-х рр. XX ст. // Гілея: науковий вісник. – Київ, 2013. – № 75. – С. 73–76.

Barącz S. Cudowne Obrazy Matki Najświętszej w Polsce. – Lwow, 1891.

Chrzyszczewski J. Ormiańskie świątynie na Podolu. – Kraków, 1998.

Chrzyszczewski J. Kościoły ormian polskich. – Warszawa, 2001.

Dziewulska Jo. M. Świat Podola i Besarabii w obiektywie Michała Greima. Dary fotografii dla Polskiej Akademii Umiejętności // Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie. – 2011. – Rok LVI. – S. 379–420.

Fillitz H. Die Insignien und Kleinodien des Heiligen Römischen Reiches. – Wien; München, 1954.

Fillitz H. Die österreichische Kaiserkrone und die Insignien des Kaisertums Österreich. – Wien, 1973.

Fridrich A. Historye cudownych obrazów Najświętszej Maryi Panny w Polsce. T. 4. – Kraków, 1911.

Gadomski J. Imagines Beate Mariae Virginis gratiosae: małopolski typ Hodegetrii z XV wieku // Folia Historiae Artium. – 1986. – T. 22. – S. 29–48.

Hayuk I. The Unknown about the Well-known: the Issue of the Attribution of Some Armenian Wonder-working Icons from the Cathedral of Assumption of the Holy Virgin in Lviv // Series Byzantina. Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art. – 2017. – Vol. XV. – S. 107–121.

Isakowicz-Zaleski T. Parafia ormiańska w Stanisławowie. – б/р. – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://stanislawow.net/historia/parafia.htm>

Janusz B. «Mons pius» ormian lwowskich. – Lwów, 1928.

Łopatkiewicz P. Hodegetrie Krakowskie 1400–1550. Zagadnienie fenomenu powtarzalności typu ikonograficznego w malarstwie tablicowym późnego średniowiecza // Studia Pigioniana [online]. – 2 grudzień 2021. – T. 4, nr 4. – S. 196–198. [udostępniono 27.12.2022] <https://doi.org/10.12775/SP.2021.010>

Łoziński W. Ormiański epilog lwowskiej sztuki złotniczej. – Kraków 1901.

Kruk M. P. Ikony-Obrazy w Świątyniach Rzymsko-Katolickich Dawnej Rzeczypospolitej. – Kraków: Collegium Columbinum, 2011.

Kuczyńska M. Kamieniec Podolski. Osobiste refleksje Potomka Komendanta Twierdzy. – 2003. – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.lwow.com.pl/kamieniec/kamieniec.html>

Kunsthistorisches Museum Wien. The Secular and Ecclesiastical Treasuries. – Vienna: Residenz Verlag, 1991.

Matka Boska Kamieniecka // Wirtualne Archiwum Polskich Ormian. – (б/р). – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://archiwum.ormianie.pl/archiwuma.php?id=75379>

Matka Boska Trynitarzka // Wirtualne Archiwum Polskich Ormian. – (б/р). – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://archiwum.ormianie.pl/archiwuma.php?ida=0&id=75399&ik=1>

Nowacki D., Piwocka M. Klejnoty w dawnej Polsce. – Warszawa: Carta Blanca PWN, 2011.

Ody-Nwachukwu P. Obraz Matki Bożej Kościerskiej (Różańcowej) z kościoła pw. Świętej Trójcy w Kościerzynie i jego srebrne dekoracje // *Porta aurea. Uniwersyteckie Czasopisma Naukowe.* – 2015. – Nr. 14. – S. 120–133.

Piotrowski J. Katedra ormiańska we Lwowie w świetle restauracji i ostatnich odkryć. – Lwów, 1925.

Pisowicz A. Tajemniczy napis z obrazu Matki Boskiej Ormiańskiej w Kamieńcu Podolskim // *Lehahayer. Czasopismo poświęcone dziejom Ormian polskich.* – 2021. – Nr. 8. – S. 233–237.

Piwocka M., Nowacki D. Sukienka zwana rubinową na obraz Matki Boskiej Częstochowskiej // *U tronu Królowej Polski. Jasna Góra w dziejach kultury i duchowości polskiej. Katalog wystawy, Zamek Królewski w Warszawie, 15 grudnia 2006 – 11 marca 2007.* – Warszawa, 2006.

Rolle A.-J. (Dr. Antoni J.) *Opowiadania Historyczne.* – Lwów, 1883.

Rządzić i olśniewać. Klejnoty i jubilerstwo w Polsce w XVI i XVII wieku. – 2019. – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.zamek-krolewski.pl/strona/wizyta-archiwum-wystaw-czasowych/882-rzadzic-i-olsniewac-klejnoty-i-jubilerstwo-w-polsce-w>

Sanktuarium Matki Bożej Gietrzwałdzkiej. – (б/р). – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://sanktuariummaryjne.pl/page/15/historia>

Smulikowska E. Ozdoby obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej jako zespół zabytkowy // *Rocznik Historii Sztuki.* – 1974. – Nr. 10. – S. 179–221.

Szewczyk-Prokurat D. Złoty kielich fundacji Anny Alojzy z książąt Ostrogskich Chodkiewiczowej w skarbcu Archikatedry lubelskiej // *Studia nad sztuką renesansu i baroku.* – Lublin, 2006. – Vol. VII: Fundator i dzieło w sztuce nowożytnej, Part 2.

Szewczyk-Prokurat D. Zespół biżuterii na monstrancji ze skarbca Archikatedry w Lublinie // *Dawna i nowsza biżuteria w Polsce.* – Toruń, 2008. – S. 117–123, il.

Szewczyk-Prokurat D. Klasztor w sercu miasta. Dzieje i skarby lubelskich dominikanów. – Lublin, 2012.

Szewczyk-Prokurat D., Nowacki D. Jubilerzy i jubilerstwo w epoce Wazów // *Rządzić i olśniewać.* Klejnoty i jubilerstwo w Polsce w XVI i XVII wieku. Eseje, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum. – Warszawa, 2019. – S. 115–241.

ПАМ'ЯТКА УКРАЇНСЬКОГО ЗОЛОТАРСТВА ДОБИ БАРОКО З КОЛЕКЦІЇ СКАРБНИЦІ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

В українських золотарських виробах козацької доби гармонійно поєднались вишукані риси європейського мистецтва з художніми образами, в яких втілювались вірування та уподобання українського народу. Це поєднання створило самобутній мистецький образ українського ювелірного мистецтва, про що свідчать пам'ятки золотарства того часу. Однією з таких пам'яток є срібний напрестольний хрест колекції Скарбниці НМІУ роботи київського золотаря й гравера Федора Левицького 1757 р., зробленого ним на замовлення подружжя Шкурупейів.

Ключові слова: напрестольний хрест, українське золотарство, іконографія, композиція.



Рис. 1. Напрестольний хрест.
Київ, 1757 р. Майстер Ф. Левицький.
Зібрання Скарбниці НМІУ

Багато пам'яток українського золотарства доби бароко мають своє, стилістичне “обличчя”. В них гармонійно поєднались інновації західного мистецтва й місцеві художні традиції та уподобання, а в церковних виробах з народними віруваннями та уподобаннями. Однією з таких пам'яток є срібний напрестольний хрест (інвентарний № ДМ-6615) з колекції Скарбниці НМІУ (рис. 1). Виразна ошатність хреста відповідає естетиці часу. Декоративність його побудована на контрастному сполученні срібних й золочених поверхонь – один з поширених ювелірних прийомів, який застосовували українські майстри доби бароко.

Хрест напрестольний, стаціональний, кінці балок клеверного типу (трьохлопатеві). У кутах перехрестя закріплені промінчасті штрали. На хресті є клейма: проби срібла “12”, міста “KIOV” й майстра – київського золотаря й гравера Федора Левицького, який помічав свої вироби двома літерами – “ФЛ”. Датований хрест згідно з гравійованим вкладним написом на його піддоні 1757 р.

На сьогодні нам відомо про існування 11 виробів Ф. Левицького у зібраннях трьох музеїв Києва¹. Можливо, вироби майстра є у зібраннях інших музеїв України, у тому числі й Києва, але вони не опубліковані й, відповідно, не введені до наукового обігу. Наша пам'ятка опублікована у ряді видань (Петренко, 1970, с. 168; Золота скарбниця України, 1999, кат. № 182; Музей історичних коштовностей України, 2004, кат. № 166; Національний музей історії України, 2011, кат. № 272, с. 218; Сіткарьова, 2009, с.44), але без детального аналізу іконографії сюжетів, хоча це заслуговує на окрему увагу.

У цілому художнє оформлення сакральних предметів пов'язане, насамперед, з його літургійним призначенням та сакральним змістом. Деякі доповнення до базових іконографічних схем цих предметів вносили замовники. Прикладом цьому є хрест Левицького. Особливості іконографії пам'ятки дають можливість охарактеризувати пам'ятку як рідкісну.

Центральні зображення лицевого та зворотного боків – традиційні: “Розп'яття” на фоні вишуканого архітектурного пейзажу на лицевому й “Хрещення” – на зворотному. Півпостаті Богоматері та св. Іоанна на лицевому, двох янголів та св. Іоанна Хрестителя на зворотному – виконані на раменах хреста високим рельєфом, по конуру окреслені чеканом. Такий технічний прийом, на перший погляд, складає враження, що зображення накладні. На кінцях балок, у 28 круглих медальйонах, вмонтовані золочені пластини із зображеннями сюжетів біблійної історії, виконаних карбуванням низьким рельєфом.

На кінцях вертикальної балки, з обох боків – по 4 композиції, на кінцях горизонтальної – по 3. Така кількість зображень більш властива для різьблених дерев'яних, але не металевих хрестів. Зображення на піддоні також трапляються на металевих хрестах не часто, тим більш у такій кількості і такому складі, як на хресті майстра Ф. Левицького.

У медальйонах на верхньому кінці лицевого боку зображений Бог Отець (традиційне місце розташування образу); нижче, ліворуч – “Вхід до Єрусалиму”, напроти – “Тайна вечеря”, у нижньому, четвертому – “Моління про чашу”.

У трьох (з чотирьох) медальйонах нижнього кінця хреста зображені композиції: “Зняття з хреста”, “Покладання до гробу”, “Варта коло гробниці Господньої”. У четвертому – янгол, який стоїть на колінах на хмарині. В обох руках янгол тримає по вінку: у правій – терновий, символ Христових страждань, у лівій – лавровий – символ слави та перемоги. Цей образ, на наш погляд, має певне, об'єднуюче значення в іконографії цього хреста. Його зображення супроводжує усі композиційні «вузли» лицевого та зворотного боків (окрім композицій на верхніх кінцях) хреста.

¹ Сім з них у зібранні Скарбниці НМІУ, два – НМІУ, два в колекції художнього металу Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» (далі – НЗКПЛ)

На лицевому боці, у двох (з трьох) медальйонах на кінцях лівого рамена зображені сюжети Страсного циклу: “Взяття під варту”, під нею – “Христос та Понтій Пілат”. У третьому (на самому кінці рамена) – янгол з вінками.

На правому рамені лицевого боку янгол «супроводжує» дві композиції: “Вінчання терновим вінцем” (сюжет рідко трапляється на металевих хрестах) й “Несіння хреста”. В іконографії останньої композиції є цікава деталь – на шляху Ісуса, який несе хрест, зображений встановлений на п’єдесталі потир (рис. 2).



Рис. 2. Напрестольний хрест. Київ, 1757 р.
Майстер Ф. Левицький.
Фрагмент лицевого боку: композиції кінця правого рамена

Більш цікавою є іконографія зворотного боку пам’ятки. Один з перших нюансів – другий образ Бога Отця, однак без Святого Духу, зображення якого, зазвичай, є одним з елементів центральної композиції зворотного боку – “Хрещення”. У лівому (під образом Саваофа) медальйони – “Воскресіння Христове”, напроти – “Вознесіння Христове”, в останньому (четвертому) “Зішестя Святого Духа” – ще одна, доволі рідкісна, для іконографії металевих хрестів композиція.

Цікавими є сполучення композицій Богородичної та Христової тематики на кінцях рамен. У медальйонах кінця лівої горизонтальної балки зображено композиції, що не часто трапляються на металевих хрестах – «Ведення до храму» та “Преображення Господнє” над нею. У третьому (на самому кінці) – янгол з вінками. На медальйонах кінця правого рамена, –

“Благовіщення” (нижній медальйон) над ним ще одне Розп’яття Христа, у варіанті з сотником Лонгіном, який пронизує списом бік Ісуса. Примітно, що янгол, образ якого традиційно для цієї пам’ятки, зображений у третьому медальйоні, на відміну від інших його зображень на хресті, в обох руках тримає по терновому вінку (рис. 3).



Рис. 3. Напрестольний хрест. Київ, 1757 р.

Майстер Ф. Левицький.

Фрагмент зворотного боку: композиції кінця правого рамена

Композиції у чотирьох медальйонах нижнього кінця хреста присвячені темі Різдва Христового. У верхньому – “Різдво Христове”, нижче, у правому – дуже рідкісна для хрестів композиція – “Обрізання Христове” (рис. 4). Сюжет рідкісний для творів українського золотарства у цілому, а на хресті його зображення нам трапилось вперше й, поки, залишається єдиним серед відомих (у тому числі за публікаціями) літургійних хрестів східного православного обряду. У третьому медальйоні – композиція “Стрітіння”. На останньому, четвертому медальйоні – янгол з терновим та лавровим вінками.

На піддоні хреста, у багатий вишуканий орнамент західного характеру, включено 8 медальйонів видовженої (по вертикалі) овальної форми. На шести з них – зображення у повний зріст святих. У двох медальйонах – багатофігурні композиції – “Різдво Богородиці” й “Успіння Пресвятої Богородиці”. Між медальйонами з цими сюжетами – образ великомучениці Варвари, однієї з найшановнішої в Україні, особливо в козацькому середовищі, святої. Поруч з композицією “Різдво Богородиці” – медальйон із зображенням святого апостола Павла. Святого представлено звернутим у бік композиції. Він вказує на неї злегка піднятою правицею. У наступному за ним медальйоні доволі рідкісний для українських золотарських пам’яток сакрального мистецтва (особливо для хрестів) образ

святої великомучениці Анастасії. Так само, як й апостол Павло, свята звернута у бік композиції “Різдва Богородиці”. У наступному медальйоні – свята праведна Єлисавета. На відміну від святих Павла та Анастасії, вона зображена оберненою обличчям у протилежний бік – до медальйону з фронтальним зображенням святого апостола Петра. Традиційно поруч із св. Єлисаветою зображується її чоловік – пророк Захарія. Однак на хресті Левицького між св. Єлисаветою та св. Захарієм – медальйон з образом апостола Петра, якого, зазвичай зображували поруч (або неподалік) з апостолом Павлом. Завершує галерею святих піддону образ пророка Захарії (за ним останній медальйон, з композицією “Успіння”).

Пропонуємо розглянути галерею святих на хресті Левицького крізь призму народних вірувань та уявлень українців того часу.

Друге зображення “Розп’яття” з Лонгіном-сотником (зворотний бік хреста) має, на наш погляд, за мету акцентувати образ святого великомученика Лонгіна. За церковними переказами сотник Гай Касій Лонгін був серед воїнів, які вартували біля гробу з тілом Христа. У житті святого оповідається, що кров Христа потрапила на хворі очі Касія й він

зцілювався від недугу. Після того, як Лонгін став свідком Воскресіння Христа, він увірував у Нього. Відмовившись від грошей Пілата та первосвящеників, Лонгін прийняв хрещення від апостолів і став проповідником. Рятуючись від переслідувань Пілата, Касій і ще два воїни, які також були свідками Христового Воскресіння², втік до Каппадокії, однак був викритий й добровільно прийняв смерть разом з двома своїми соратниками. У народних віруваннях великомученик Лонгін, у зв’язку з чудодійним зціленням хворих очей, протегує усім, хто страждає на очні захворювання.

Образи апостола Павла й свмч. Анастасії (у медальйоні поруч з ним) на піддоні скоріш за все пов’язані з іменами замовників хреста – подружжям Шкурупєїв (рис. 5). У написі на



Рис. 4. Напрестольний хрест. Київ, 1757 р.
Майстер Ф. Левицький.
Фрагмент: нижній кінець, зворотний бік.
Композиція “Обрізання Христове”

² В композиції “Варта біля гробу Господнього” (лицевий бік, нижній кінець) зображено саме два воїни.

піддоні вказано “СЕЙ СВЯТИЙ ХРЕСТ СООРУЖОН КОШТОМ ПАВЛА ШКУРУПЕЯ І ЖЕНИ ЕГО АНАСТАСИИ 1757 року МЕСЯЦА МАРТА”. На жаль, назва храму у написі відсутня.



Рис. 5. Напрестольний хрест. Київ, 1757 р. Майстер Ф. Левицький.
Фрагмент піддону – медальйони з образами св. ап. Павла й св. вчм. Анастасії

Дослідники постійно стикаються зі складним завданням – знайти інформацію про вкладника предмета, особливо коли він не є історично відомою особою або його соціальний статус не вказаний у написі. У більшості випадків це, на жаль, неможливо. Про Павла Шкурупей вдалось знайти деякі уривчасті відомості, однак те, що вони безпосередньо стосуються особи замовника хреста – впевненості мало³.

У Рум'янцевському генеральському описі Малоросії від 5 вересня 1766 р., списку козаків Решетилівської сотні похилого віку, ветеранів та тих, що мають поранення значиться Павло Шкурупей 77-ми років. На користь припущення, що згаданий у документах П. Шкурупей є замовником та вкладником цього хреста вказує, на нашу думку, образ святої великомучениці Варвари, яку шанували українські козаки. Також з архівних джерел відомо про існування хутору Шкурупей з приписною до решетилівської Успенської церкви Георгіївською церквою (ЦДІА України, ф. 57, оп. 2, спр. 162, с. 79).

³ Автори публікації висловлюють щирю вдячність співробітниці НЗКПЛ Н. Онопрієнко за надану інформацію, щодо напрямку пошуку інформації про замовника хреста.

За цими документами, згаданий в них кінний козак Павло Шкурупей, міг бути власником однойменного хутору, і, таким чином, на час замовлення хреста йому було вже 68 років.

Розміри хреста (47 × 35 см, діаметр – 26,5 см), коштовний метал з якого він зроблений⁴ й, на останок, робота виконавця замовлення дорогим київським майстром Ф. Левицьким, коштувало замовникові недешево й свідчить про його немалий статок. Поки, на жаль, це вся інформація про вкладника. Спробуємо доповнити інформацію про замовників, базуючись на детальному аналізі іконографії (зокрема піддону) пам'ятки, розглядаючи галерею святих, пов'язуючи їх з віруванням козацького середовища.

Апостол Павел. До прийняття ним християнства – войовничій фарисей Савл, переслідувач християн. З метою арештовувати послідовників вчення Христа, він, отримавши у первосвященника листи до синагог, попрямував до Дамаска. По дорозі Савл осліп від раптового яскравого світла з неба, а почувши докірливий голос Ісуса: «Савл, Савл! Навіщо гониши мене?», увірував у Нього. Ті, що йшли з ним, привели Савла в Дамаск, де він був зцілений від раптової сліпоты⁵ учнем Христа Ананієм й прийняв хрещення. (Діян. 9:3–10). Був обезглавлений у день розп'яття ап. Петра.

Свята великомучениця Анастасія (Путорозрішниця) (IV ст.). На заході вшанування святої було поширеним вже у IV ст. Своєрідним свідченням тому є базиліка Святої Анастасії у Римі (III–IV ст.) біля підніжжя Палатіна (пізніше була перебудована у церкву великомучениці Анастасії, яка існує й до нині). В Україні вшанування святої Анастасії почалось, як стверджують деякі джерела, у X ст. у Києві. Ім'я святої вшановували нарівні зі св. Миколаєм, свмч. Катериною і Варварою. У народній традиції святу Анастасію вважали покровителькою вагітних, яка допомагала матері й дитині легко звільнитись від пуповини (своєрідних пут). До неї звертались по допомогу при пологах, про здоров'я новонароджених. Жінки при надії на День Анастасії (4 січня) вишивали рушники, які мали бути оберегом при пологах для дитини та породіллі.

З темою пологів народні вірування пов'язують й святих батьків св. Іоанна Предтечі – пророка Захарію й праведну Єлисавету. До святих звертались при безплідді, важких пологах. Вірогідно підставою для складання цього народного вірування став біблійський переказ про те, як поважного похилого віку бездітний Захарія за свої сумніви в пророцтво Архангела Гавриїла про народження у них з Єлисаветою сина, був покараний німотою (аж до

⁴ Вказана на клеймі хреста проба “12” відповідає сучасній 750⁰ срібла.

⁵ Це другий святий, зображений на хресті, у житті якого вказана проблема з очима. Перший – свмч. Лонгін, зображений у другій композиції Розп'яття на хресті Левицького (лицевий бік, над композицією “Благовіщення”).

народження сина й надання йому імені) (Лк. 1:13–14; 19–20). У народі день пам'яті святих (18 вересня) прозвали кухонін (або кумокін, кумова осіння, вигнання кумохи⁶). Назва пов'язана з народним повір'ям, що ніби то цього дня з лісу виходить кумова (лихоманка) й нападає на сільських жінок. Обертається осінній злий дух на бабусю-мандрівницю, яка просить подати хліба й пустити на ночівлю.

Галерея святих на піддоні хреста Шкурупейв, у поєднанні з народними віруваннями козацького середовища, дають можливість припустити, що приводом для такого складу святих, була довгоочікувана родиною вагітність Анастасії Шкурупей й побоювання важких пологів з ускладненнями. Однак це тільки припущення та фантазії дослідників багатомовних творів українських золотарів козацької доби.

В ході детального вивчення хреста роботи майстра Ф. Левицького стала очевидною різниця між художнім та технічним рівнями виконання зображень на основному масиві хреста та на вставних пластинах медальйонів. Іконографія центральних зображень на хресті, стиль та манера їх виконання, ретельність обробки поверхонь, охайна низка “перлинника” по периметру хреста й навколо медальйонів, вишукані декоративні доповнення та виважений, багатий елементами орнамент піддону – вказує на руку вправного, високопрофесійного майстра. До того ж клейма: проби, міста й самого майстра – Ф. Левицького є тільки на цих ділянках хреста⁷. На вставках-медальйонах будь-які позначки відсутні й рівень виконання зображень на них поступається центральним. Але ці розбіжності (не помітні на перший погляд) не порушають загальну естетику твору. Хрест роботи майстра Ф. Левицького – чудовий приклад високохудожніх робіт українських золотарів козацької доби, в яких поєднано зовнішню красу й душу українського народу з його віруваннями та уподобаннями.

Автори статті навмисно обійшли деякі важливі аспекти історії пам'ятки. Зокрема – для якого храму родиною Шкурупейв був замовлений цей хрест, а також коли він з різниці невідомої церкви потрапив до музейного зібрання. Це пояснюється тим, що, на жаль, музейна облікова документація 1920-х–1930-х рр. у зв'язку з подіями Другої Світової війни зберіглась не у повному обсязі й частина історії багатьох музейних предметів залишається невисвітленою.

На основі детального аналізу іконографії пам'ятки ми припустили, що хрест був призначений замовниками для якоїсь церкви на честь Богородиці. Напрямок такого

⁶ Кумоха, за забобонними уявленнями, – одна з чисельних сестер лихоманок. У сільській місцевості особливо побоювались родильної лихоманки, яка могла закінчитись смертю породіллі або дитини. Згідно з народними віруваннями існують осіння та весняна лихоманки (її день 10 березня, була у народних віруваннях більш агресивна та небезпечна, ніж осіння).

⁷ Поруч з образом св. Іоанна (лицьовий бік); на деталі, що поєднує хрест зі стояном; на краю піддону.

припущення надали Богородичні сюжети зворотного (тематичного в іконографії хрестів) боку хреста та композиції “Різдво Богородиці” та “Успіння Пресвятої Богородиці” на піддоні. У поєднанні з припущенням, що (можливо) Павло Шкурупей був козаком решетилівської сотні Полтавського полку та існуванням у Решетилівці церкви Успіння Пресвятої Богородиці⁸ – можливо хрест призначався як вклад родини до цього храму.

Це припущення підтвердили результати дослідження співробітниці Національного заповідника “Києво-Печерська лавра” Н. Онопрієнко. Вона з’ясувала, що хрест Шкурупей значиться у переліку матеріалів, зібраних для XII Археологічного з’їзду Відділенням Попереднього Комітету від Полтавської Духовної консисторії. (Труды XII археологического съезда, 1905, с. 531).

Джерела і література

Золота скарбниця України : [Каталог зібрання Музею історичних коштовностей України]. – Київ: Акцент, 1999.

Музей історичних коштовностей України. Альбом. – Київ: Мистецтво, 2004.

Національний музей історії України: Альбом. У 2-х т. – Київ: Мистецтво, 2011. – Т. I.

Петренко М. З. Українське золотарство XVI – XVIII ст. – Київ, 1970.

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

Центральний державний історичний архів України м. Кив, ф. 57, оп. 2, спр. 162

Труды XII археологического съезда в Харькове 1902 г. / под ред. графини Уваровой. – Москва, 1905. – Т. II.

⁸ Церкву споруджено у 1746–1749 рр. коштом уродження Решетилівки архімандрита Арсенія Могилянського на місці старої дерев’яної церкви, що згоріла раніше під час пожежі.

МЕТАЛЕВІ ЕЛЕМЕНТИ ДЕКОРУ КОСТЮМА З РОЗКОПОК АККЕРМАНА

У статті розглядаються різноманітні декоративні металеві деталі одягу представників різних етнокультурних кіл та ювелірний інструментарій, які були знайдені у межах Аккерманської фортеці. Хронологічний діапазон знахідок визначається 13 – початком 19 ст.

Ключові слова: поясний набір, пряжки-пафти, металева гарнітура, османський костюм, татарський костюм, доба середньовіччя, ранній модерн.

У процесі археологічних досліджень Південної Середньовічної експедиції Інституту археології НАН України в 1999–2010 рр. на території Аккерманської фортеці знайдені металеві елементи декору костюма, які належать до різних етнокультурних кіл та охоплюють значний **хронологічний діапазон** – з 13 до початку 19 ст., що співвідноситься із часом розвитку джучидського міста, Молдавським періодом і, відповідно, часом формування вигляду фортеці, яка в основних рисах збереглася до сьогодення, та османським періодом з відповідною перебудовою та модернізацією оборонного потенціалу.

За **місцезнаходженням** знахідки відповідають ділянкам, на яких проводила дослідження експедиція, а саме: території *Нижнього двору* та ділянок *рову*. Слід відзначити, що в **етнокультурному плані** елементи костюма належать певним історичним традиціям та особливостям: від синкретичної культури *монгольської імперії*, яка увібрала стильові та технологічні досягнення народів, що входили до її простору, до *османської культури*, яка сформувалася із значними сельджуцькими впливами, *культури Візантії* та власних напрацювань *тюркських народів*, яких зцементувала Велика імперія середньовіччя. Тому, порівняльний аналіз декоративних елементів, прийомів і методів обробки метала має спиратися на стильові закономірності та орнаментальні елементи, характерні для відповідного періоду. У реальному просторі Північного Причорномор'я це частина історії костюма татарського населення періоду формування його етнічної культури як корінного народу Криму та Чорноморського узбережжя території України, запровадження елементів османського костюма і його характерних деталей впродовж майже 300-річної спільної історії українського та турецького народів на території Північного Причорномор'я, а також впливу сусідніх районів – Молдови та Балканського регіону.

Отже характерною рисою і татарського, і османського костюма є **поясний набір**, який генетично пов'язаний із формуванням і розвитком кочового населення великого євразійського простору. При цьому, у поясний набір кочівника вкладалися сакральні ідеї, родові поняття, гендерний та віковий розподіл, соціальний статус. Проте, при поступовій

втраті змісту певних деталей та їх декоративного навантаження, зберігалися формально-типологічні особливості виробів, притаманних певним етнокультурним спільнотам.

Поясні набори з розкопок Аккерману включають два типи деталей: це *пряжки* та *пластинки* різних форм.

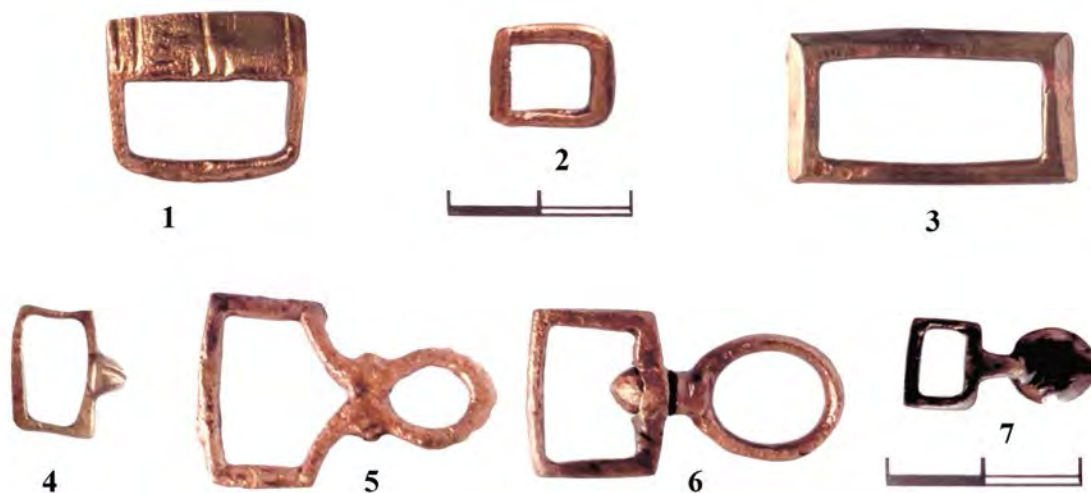


Рис. 1. Пряжки бронзові різної форми

Пряжки розподіляються на *рамкові* (прямокутні, овальні, округлі) та *фігурні*. Найпростішими за формою і декором є екземпляри у вигляді рамки з язичком та без нього. За *матеріалом* виготовлення це пряжки з *бронзи* досить ретельно оброблені (рис. 1). Відзначимо, що серед пряжок з Аккермана практично немає екземплярів, зроблених із заліза, які представляють аналогічні за формою пряжки (прямокутні, овальні та округлі) з язичком і без язичка, відомі серед матеріалів джучидських міст, як наприклад на Великому городищі (одному з чотирьох найбільших міст Нижнього Подніпров'я) (Егоров, 1985, с. 12), або на фортеці Тягинь кінця 14–15 ст., яка є синхронною частково джучидському, частково Молдавському періодам функціонування міста в Аккермані, на території розбудови фортеці впродовж 15 ст. Не зважаючи на деяку схожість рамкових пряжок з більш ранніми давньоруськими зразками, на думку С. Рябцевої і О. Савельєва, специфічна «обтічна» форма пряжок з Білгорода-Дністровського пов'язує їх з більш пізніми застібками, такими, як застібки з Єнісалу в Румунії (Stănică, 2005, s. 90), і дозволяє датувати їх 13–14 ст. На думку дослідників, такі застібки з Білгорода та аналогічні їм знахідки із Старого Орхея та Селитренного городища належать до так званих «готичних» поясів 13–15 ст. (Postică, 2006, fig. 116; Fyodorov-Davydov, 1984, tab. 100) і, зважаючи на європейські аналогії, можуть бути віднесені саме до цього кола старожитностей (Fingerlin, 1971, p. 11, 37, 463). Проте, «пояси з подібними пряжками могли належати в тому числі і монгольському населенню. У пам'ятках,

пов'язаних зі старожитностями монголів, відмічається присутність поясів, виконаних і у монгольській, і в європейській традиціях» (Рябцева, Савельєв, 2014, с. 169).

Надзвичайний інтерес викликає і серія рамчастих пряжок з Білгорода (Аккерману) з виступом у вигляді лотоса (рис. 1: 5). Такий декор широко розповсюджений у східному мистецтві від Китаю до Монголії, у мистецтві тюрків, зокрема у сельджуцькому колі та наступному османському мистецтві. На думку С. Рябцевої та О. Савельєва, присутність цього елементу на пряжках з Аккермана, скоріш за все, є даниною смакам монгольських замовників (Рябцева, Савельєв, 2014, с. 169). Присутність лотоса визначається і на поясних пластинках, які вирізняються високим художнім рівнем гравірування.



Рис. 2. Пряжки:

1 – із зіркою Давида;

2 – з декором у скісну клітинку; 3 4 – пряжки типу умбон

Із суто монгольською традицією пов'язуються лише декілька речей з наших розкопок у Нижньому дворі фортеці та зі знахідок Г. Богуславського (Богуславський, 2013, табл. 27). Це пряжки *із специфічним типом застібки*: з одного боку прорізь, з другої – круглий язичок (рис. 1: 7). Аналогії таким пряжкам відомі з речового комплексу мавзолею в Увеку (Юрченко, 2013, рис. 94).

Серед пряжок з *парними застілками* привертають інтерес екземпляри із вигравірованою *зіркою Давида* (рис. 2: 1), зображення якої широко відомо на пам'ятках Євразії, та екземпляр з парною застібною, яка складається з двох округлих щитків різного

розміру, вкритих тотожнім *декором у скісну клітинку* та – крапковим декором по колу (рис. 2: 2).

Також вирізняються *округлі чи овальні опуклі пряжки* (типу умбону) з петлею або гачком (рис. 2: 3–4). Такі пряжки відомі серед старожитностей кочівників Східної Європи. Аналогії округлим випуклим пряжкам, прикрашеним посередині випуклої частини декором у вигляді розетки належать до часу раннього османського періоду у Причорномор'ї кінця 15 – 16 ст., і представлені в музейних зібраннях Аккермана та Очакова.



Рис. 3. Пряжки пафти

До численної та різноманітної групи аккерманської колекції належать *пряжки-пафти*, типові для жіночого вбрання населення Карпато-Балканського регіону, зокрема всі типи пафт, знайдених в Костештах у Молдові, класифікацію яких розроблено молдавськими дослідниками (Абызова, Рябцева, 2007, с. 100). Це пряжки округлої, прямокутної та листоподібної форми, декоровані рослинним орнаментом, інколи ґратчастим (рис. 3). Такі пряжки-пафти були розповсюдженими і у середовищі тюркського населення – в Криму, Туреччині, Туркменістані. Цікаво, що і у Туркменістані на сході, і в Болгарії на заході пряжки-пафти збереглися до останнього часу, і входять до костюма місцевих мешканок. Проте, за останніми дослідженнями болгарських вчених Г. Анатасова та К. Димова датування пряжок-пафт було повністю переглянуто на підставі вивчення 36 пафт жіночого костюма османського населення 17 – середини 19 ст. Автори вважають, що появу пряжок-пафт на Балканах і в Болгарії зокрема можна датувати не раніше початку – середини 17 ст., часом переміщення мешканців аланських (шиїтських) поселень (Анатасов, Димов, 2019,

с. 377–394). З іншого боку, розвиток формально-типологічних особливостей пряжок-пафт наслідуює татарське населення Криму та Туреччини.



Рис. 4. Застібки S подібні

Окремим типом застібок у поясних наборах є *S-подібні*, протилежні кінці яких виконані у вигляді головок драконів (рис. 4). Аналогії таким прикрасам відомі на території Татарстану та інших районів тюркського культурного ареалу. В Україні схожий фрагмент знайдений у Хотині на території фортеці, у шарі османського часу 17–18 ст. (Мисько, Пивоваров, 2012, с. 367–370).



Рис. 5. Поясні наконечники

Від **ременів** зберіглися *наконечники*, майже трикутної форми, прикрашені гравірованим рослинним орнаментом, різні за стилістикою та формою (рис. 5), *поперечні накладки*, які складають досить чисельну групу (до 30 екземплярів). Крім вищезазначених пластинок-накладок із лотосоподібним декором, слід відзначити пластинку із отвором посередині, прикрашену зображенням кипариса (рис. 6) та пластинку листоподібної форми з барочним

декором у вигляді розкішної вази із квітами (рис. 7). Не виключено, що остання належала не до поясної гарнітури, а могла бути використана для декору одягу.

Іноді декоративна металева гарнітура доповнювалася скляними вставками. Серед таких знахідок можна пригадати прикрасу у вигляді багатопелюсткової розетки (рис. 9: 4) із центральною вставкою зі скла (втім, подібними елементами могли прикрашати і руків'я холодної зброї).



Рис. 6. Платівки

Ще одним видом металевої фурнітури були **гудзики**: від простих округлих до вишуканих ажурних зразків (рис. 8). Деякі екземпляри виконані у техніці скані (рис. 8: 3).



Рис. 7. Платівка з барочним декором

Схожі ажурні гудзики відомі за матеріалами могильника Мамай Сурка (Ельников, 2006, с. 232, рис. 4). Але найбільш близьким до аккерманського є гудзик, знайдений у монетно-речовому скарбі другої половини 17 ст. з с. Лелюхівка на Полтавщині (Попельницька, 2003, с. 106–109, мал. 7). Розвиток форм та елементів декору гудзиків з використанням скані відбувається в 16-17 ст. в татарському мистецтві Криму та Татарстану (Валеев, Валеева-Сулейманова, 2002, рис. 176; Акчурина-Муфтієва, 2008, табл. 3: 25). Серед аккерманських знахідок є також зразки у вигляді декількох варіантів багатопелюсткової квітки (рис. 8: 1-2).

Звертаючись до *ювелірного інструментарію*, варто згадати цікаву знахідку *бронзової матриці* (рис. 9) для виготовлення поясу в традиції ранньої Монгольської імперії із зображенням оленя з підігнутими ногами

(Беляева, Фиалко, 2015, с. 154-158). Схожі штампи були знайдені на городищах Орхей і Костешти в Молдові (Бырня, Рябой, 1989, с. 97-103; Abâzova, Reaboî, Reabțeva, 2004, с. 49-59, рис. 4: 14), в могильнику Таш-Башат у Киргизстані другої половини 13 ст. (Крамаровский,

2009, с. 355) та ін. Знахідка цієї матриці свідчить про тиражування поясної гарнітури, що має традиційні ранні ознаки складання імперської культури Чингізидів.

Вивчення фурнітури костюма з розкопок Аккерманської фортеці дозволяє встановити наявність мультикультурного комплексу, шляхи його формування та взаємозв'язків із



Рис. 8. Металеві елементи:

1 3, 5 8 – гудзики; 4 – накладка на руків'я холодної зброї

різними цивілізаційними осередками, засвідчити особливості культури Південної України доби середньовіччя – раннього модерну.

Короткий огляд складу металевих деталей костюма, їх призначення та певних хронологічних визначень, частково наводився раніше в окремих попередніх публікаціях матеріалів з розкопок Аккерманської фортеці (Біляєва, 2012; Біляєва, Болтрик, Фіалко, 2022). Проте, ще залишаються не ясними багато питань для майбутніх досліджень, які можуть стосуватися не лише типологічних характеристик, аналізу



Рис. 9. Матриця для виготовлення фурнітури поясу

стилю та етнокультурних паралелей, а й здійснення відповідних хімічних, спектральних та інших аналізів, необхідних для встановлення місця виготовлення, району розповсюдження відповідних деталей, більш глибоких аналогій та виходу на ще не невідомі характеристики металевих елементів костюма кочових та осілих народів великого тюркського ареалу степів.

Джерела і література

- Абызова Е., Рябцева С.* Пряжки-пафты из собрания национального музея археологии и истории Молдовы // *Tyragetia. Serie Nova.* – 2007. – № I (XVI), 2. – С. 95-105.
- Акчурина-Муфтиева Н. М.* Декоративно-прикладное искусство крымских татар XV – первой половины XX вв. – Симферополь, 2008.
- Анатасов Г. Г., Димов К. Р.* Отново за датировката и произхода на пафтите – corrigenda et addenda // В поисках сущности. – Кишинев, 2019. – С. 377-394.
- Беляева С. А., Фиалко Е. Е.* Матрица для изготовления поясной гарнитуры из Аккермана // Музейні читання: Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». – Київ, 2015. – С. 154-158.
- Біляєва С. О.* Слов'янські та тюркські світи в Україні. – Київ, 2012.
- Біляєва С. О., Болтрик Ю. В., Фіалко О. Є.* Аккерманська фортеця. Дослідження 1999–2010 рр. – Київ, 2022.
- Богуславський Г.* Белгород – Акжа Кермен – Аспрокастро (очерк истории и археологии средневекового города) // Древние культуры Северо-Западного Причерноморья. К 95-летию Национальной Академии наук Украины. – Одесса, 2013. – С. 757-791.
- Быря П. П., Рябой Т. Ф.* О некоторых ювелирных изделиях из Старого Орхея // Памятники древнейшего искусства на территории Молдавии. – Кишинев, 1989. – С. 97-103.
- Валеев Ф. Х., Валеева-Сулейманова Г. Ф.* Древнее искусство Татарстана. – Казань, 2002.
- Егоров В. Л.* Историческая география Золотой Орды. – Москва, 1985.
- Ельников М. В.* Средневековый могильник Мамай-Сурка. Т. 2. – Запорожье, 2006.
- Крамаровский М. Г.* Культурное наследие первых поколений Джучидов // История татар. – Казань, 2009. – Т. 3. – С. 552-558.
- Мисько Ю. В., Пивоваров С. В.* Турецькі артефакти з розкопок Хотинської фортеці у 2011 р. // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. – Київ, 2012. – № 21, ч. II. – С. 367-370.
- Попельницька О.* Ювелірні вироби другої половини XVII ст. З монетно-речового скарбу з с. Лелюхівка на Полтавщині (за матеріалами НМІУ) // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. – Київ, 2003. – Вип. 12. – С. 102–109.
- Рябцева С. С., Савельев О. К.* Некоторые предметы из цветных металлов из раскопок Белгород-Днестровской крепости // *Stratum plus.* – 2014. – № 5. – С. 157–175.
- Юрченко А. Г.* Элита монгольской империи. Время праздников, время казней. – Санкт-Петербург, 2013.
- Abâzova E., Reaboi T., Reabîeva S.* Piese din metale neferoase de la Orheiul Vechi // *Tyragetia.* – 2004. – № XIII. – С. 49–59.

Fingerlin E. Gürtel des hohen und späten Mittelalters. – Berlin: Deutscher Kunstverlag. 1971.

Fyodorov-Davydov G. A. The Culture of the Golden Horde Cities. – Oxford: BAR IS, 1984.

Postică G. Orheiul Vechi. Cercetări arheologice 1996 – 2001. – Iași, 2006.

Stănică A. Prelucrarea metalelor în secolele X–XV // Aspecte privind prelucrarea și circulația metalelor în Dobrogea din Preistorie până în Evul mediu. – Tulcea: Tipo-Media, 2005. – S. 73–98.

МІНІАТЮРНІ ІКОНИ-ПІДВІСКИ З КОЛЕКЦІЇ ЛУБЕНЬСЬКОГО МУЗЕЮ КАТЕРИНИ СКАРЖИНСЬКОЇ

Про мініатюрні ікони-підвіски Баликинської Богородиці та святого Афанасія Сидячого з колекції приватного музею К. М. Скаржинської під Лубнами, які у 1906 р. потрапили до Полтавського земського музею (нині Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського).

Ключові слова: церковні старожитності, ікона, Лубенський музей К. М. Скаржинської.

Планомірне формування колекції церковних старожитностей Полтавського земського музею (нині Полтавський краєзнавчий музей імені Василя Кричевського) розпочалося передачею лубенською меценаткою, засновницею музейної справи в регіоні Катериною Скаржинською 1906 року своєї Круглицької приватної збірки. Зібрання складали зразки об'ємної дерев'яної скульптури, царські врата, аналої та барокові алтарні двері деяких розібраних церков Полтавщини, а саме: Покровської з Хоролу, церков із Шишак, с. Овсюки Лубенського повіту, повний іконостас Петро-Павлівської Хорольської церкви, збудованої сотником Ієремією Родзянком; ікони на дереві і полотні,

ритуальний посуд, гаптований священницький одяг, хоругви, плащаниці, стародруки, предмети дрібної металопластики: наперсні і натільні хрести, панагії, складні, нагрудні ікони. Всього близько тисячі одиниць (Супруненко, 2000, с. 79). Серед них мініатюрні ікони-підвіски Баликинської Пресвятої Богородиці (рис. 1) та святого Афанасія Сидячого (рис. 2). Ікони писані олією на дереві у срібних оправах, остання — з позолотою, які й є предметом нашого розгляду.



Рис. 1. Ікона Баликинської Пресвятої Богородиці.
XVIII ст. Дерево, срібло, олія, карбування,
гравірування; 9, 5 x 8, 5 см

Велику роль у поповненні Лубенського музею культовими речами зіграв К. В. Болсуновський, київський нумізмат, археолог, колекціонер, завідувач Мюнц-кабінету Київського університету, згодом Київського міського музею. Джерелом надходження експонатів були археологічні розвідки та розкопки, закупки у колекціонерів, випадкових власників. Карл Васильович листувався з К. Скаржинською та С. Кульжинським, очільником музею, майже протягом всього періоду існування закладу. В одному з листів він писав про вищезгадану ікону: *«Користуюсь нагодою, щоб надіслати Вам образок Божої Матері Баликинської (де ця ікона знаходилась – не знаю) – безсумнівно лише те, що образок уніатський, рідкісний, зроблений на замовлення»* (Листи, 1890-ті, арк. 153).

Поява Баликинської Пресвятої Богородиці пов'язана із сумною сторінкою в українській історії, коли під час Північної війни спроба гетьмана Мазепи здобути в союзі зі шведами свободу для України закінчилася трагічною поразкою. За легендою, саме в цей час, в хаті значкового товариша Стародубського полку Тимофія Дульського у Стародубі на Чернігівщині ікона почала виділяти сльози. Божа Мати неначе плакала над долею українського народу, який відтепер мав страждати у кількавіковому московському рабстві і все ще перебуває у запеклій визвольній борні за свою свободу і незалежність держави. Назву «Баликинська» отримала після переміщення її у новозбудовану церкву в с. Баликиному того ж Стародубського повіту Чернігівської губернії.

Образ прославився численними зціленнями хворих (Божа Мати, б/р).

Ікона з нашої колекції овальної форми, написана на дереві олійними фарбами (інкарнат і фігура маленького Христа). Корона і одяг Богородиці вигравірувані та викарбувані на срібній оправі. Іконографія Баликинського образу схожа до західних зразків ікон «Різдво Христове» і «Поклоніння волхвів» (Богородицю нерідко зображали навколішки, з притиснутими до грудей руками, перед лежачим в яслах Богонемовлям). Баликинська Богородиця належить до ізводу «Замилування»: Матір Божа, склавши руки на грудях у молитовному жесті, спрямовує ніжний погляд до немовляти, що лежить на її колінах.



Рис. 2. Ікона святого Афанасія Сидячого. XIX ст. Дерево, срібло, позолота, олія, гравірування, карбування; 6 x 5 см

Манера письма українських ікон епохи бароко нагадує європейську картину, не наслідуючи візантійських, а потім і російських зразків зі зворотною перспективою, неземною відстороненістю ликів. К. В. Болсуновський пише про те, що це «образок уніатський». Уніатство зародилося на Правобережжі України. Кінець XVIII ст. став періодом розквіту Уніатської церкви. Можна припустити, враховуючи художні особливості образу, що і датування нашої ікони збігається з цим періодом (інв. № ПКМБК 5073, М 1157; дерево, срібло, олія, карбування, гравірування; 9,5 × 8,5 см).

Наступна ікона із зображенням святого Афанасія Сидячого. Витвір за змістом пов'язаний з Лубнами. Дерев'яна, з писаними олією ликом та двох ікон святих по боках, у срібній з позолотою ризі і вигравіруваною та викарбуваною на ній ракою із тілом покійного святителя на тлі саява (інв. № ПКМБК 3878, М 418; дерево, срібло, позолота, олія, гравірування, карбування; 6 × 5 см). Як відомо, Константинопольський патріарх Афанасій помер у Лубенському Преображенському Мгарському монастирі, де і був похований 1654 р. у сидячий позі, як ховали тоді всіх східних патріархів. Хоча на той час Афанасій III (Алекс Пателларій) патріархом вже не був. Як видно з сучасних досліджень, це досить одіозна фігура в історії православ'я, яка зіграла рокову роль і в історії нашої країни. Патріархом він ставав тричі в результаті інтриг і підкупів, і в загальному підсумку протримався на патріаршому престолі 2 місяці. Все своє життя вів хитру політичну гру, стаючи то на бік Османської імперії, то Риму і Венеції (тодішньої республіки Святого Марка), то Московії. Саме він приклав багато зусиль, щоб козацька держава під булавою Богдана Хмельницького об'єдналася з московським царством, що зрештою завершилося і повним підпорядкуванням київської митрополії московському патріархату. В. Якименко так пише про завершення земного шляху святителя: «Насолодитись плодами своїх зусиль Афанасій не встиг. Через місяць після укладення угоди, він у супроводі козаків миргородського полку повертався до Москви, і у Лубнах його, хрещеного батька об'єднання Московії та України, отруєно. Хто це зробив: московити, яким вже не були потрібні його послуги, чи посланці від турків, чи агенти римської курії – невідомо» (Якименко, 2022). Не без участі московської церкви був канонізований на початку XIX ст. Припускаємо, що в той же час була створена й ікона з нашої музейної колекції.

Вкотре історія вчить. І не дай Боже знову припуститися помилки.

Джерела і література

Божя Мати плакала над долею українського народу. – (б/р). – [Електронний ресурс].
Режим доступу: [https://www.religion.in.ua/zmi/ukrainian_zmi/4152-bozha-mati-plakala-nad-doleyu-ukrayinskogo-narodu.html?fbclid=IwAR2F-](https://www.religion.in.ua/zmi/ukrainian_zmi/4152-bozha-mati-plakala-nad-doleyu-ukrayinskogo-narodu.html?fbclid=IwAR2F-dWSJrAG5wkcGqWGRjpiHmDbdvhMJNkYbEsnJgIuUbO6kwrB GKJPXFU)

[dWSJrAG5wkcGqWGRjpiHmDbdvhMJNkYbEsnJgIuUbO6kwrB GKJPXFU](https://www.religion.in.ua/zmi/ukrainian_zmi/4152-bozha-mati-plakala-nad-doleyu-ukrayinskogo-narodu.html?fbclid=IwAR2F-dWSJrAG5wkcGqWGRjpiHmDbdvhMJNkYbEsnJgIuUbO6kwrB GKJPXFU)

Листи К. В. Болсуновського до С. К. Кульжинського // Державний архів Полтавської області. – Ф. 222. – Оп. 1. – Спр. 168. – 235 арк.

Супруненко О. Б. Археологія в діяльності першого приватного музею України. – Київ; Полтава: Археологія, 2000.

Якименко В. Афанасій Сидячий: про мандри вічні та про покій // Історична правда. – 2022. – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.istpravda.com.ua./articles/2022/09/5/161756>.

СРІБНІ МЕМОРІЇ З МУЗЕЙНОЇ «СКАРБНИЦІ»

Публікація комплексу ювелірних виробів – письмового приладдя (стаканчик для олівців) та предметів сервірування столу (підстаканник, чайна ложечка та цукерниця) Василя Миколайовича Верховинця – відомого українського композитора, хореографа, диригента, етнографа та педагога, а саме меморіальних срібних предметів, які надійшли до Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського у 1966 р.

Ключові слова: меморіальні предмети, Василь Верховинець, письмове приладдя.

Ювелірне мистецтво відоме з давніх часів. Впродовж століть ювелірні вироби формували художньо-естетичні смаки і вподобання, прикрашали побут. Люди, відкривши для себе золото, були зачаровані його красою та здатністю зберігати колір і блиск (Новиков, Павлов, 1991, с. 6).

На українських землях ювелірними прикрасами славилися племена скіфів. Предмети побуту вони прикрашали зображеннями реальних і фантастичних істот (звіриний стиль). Скіфські майстри настільки точно відтворювали побутові сцени, анатомічні особливості людей і тварин, що за цими зображеннями можна досліджувати життя цього народу (Соловйова, Мкртічян, 2017, с. 8).

Високого рівня розвитку ювелірне мистецтво досягло за часів Київської Русі. Ювелірні прикраси місцевих майстрів (сережки, браслети, фібули) були розповсюдженими як на батьківщині, так і за її межами (Бокань, Польовий, 2002, с. 51).

З часом для виготовлення ювелірних виробів досить активно почали використовувати срібло. З нього виготовляли чайні і столові сервізи, кубки, келихи, табакерки та інші предмети. Велика зацікавленість до цього металу була у європейської аристократії, для якої фамільне срібло слугувало візитівкою, свідчило про знатне походження і заможність власників (Олешко, Малишев, Кущевська, 2018, с. 14).

У період Гетьманської держави (1648–1764) серед української козацько-старшинської еліти також поширювався срібний посуд, який був ужитковим, і, водночас, становив матеріальну та художню цінність. Срібні кубки, келихи, чаші, чарки, ложки, виделки, сільниці, цукерниці фігурували тоді у описах майна та записах про купівлю коштовних речей. Значну кількість срібного посуду вносили до посагу донькам. Відомими осередками ювелірної справи були Київ, Чернігів, Ніжин (Дзюба, 2020, с. 63-66).

Ювелірні вироби замовляли рядові козаки, а також міщани та селяни. Щоправда, в основному дрібні предмети – нашійні хрестики, персні, сережки, дукачі, ложки. Більшість українських майстрів-ювелірів походили з міщан, мали власні будинки. На подвір'ях

будинків розташовували ювелірні майстерні. Майстри були обізнаними в різних видах мистецтва та володіли складними прийомами виробництва (Петренко, 1970, с. 18-20).

На базі ювелірних майстерень у XIX ст. утворювались підприємства та артілі. Поступово працю ювелірів-кустарів замінювали механізованим виготовленням. У другій половині XIX ст. виготовлення ювелірних виробів зосереджувалось на великих підприємствах (Новиков, Павлов, 1991, с. 7).

Для українського ювелірного мистецтва того часу характерні пошуки нових засобів художньої виразності, а також посилення конкуренції з боку російських і західноєвропейських майстрів, чиї вироби привозили у значній кількості, а місцеве населення активно розкупувало довізні витвори (Арустамян, 1995, с. 22).

У процесі дослідження ювелірних творів варто поєднувати одночасне вивчення музейних колекцій і архівів, атрибуцію відповідних музейних предметів, а також аналіз діяльності майстрів-ювелірів.

Серед ювелірних виробів у колекції Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського увагу авторів привернули срібні предмети, що належали першому теоретику українського народного танцю, відомому українському композитору, хореографу, диригенту, етнографу і педагогу, Василю Миколайовичу Верховинцю (справжнє прізвище Костів), а саме – підстанник, стаканчик для олівців, чайна ложечка та цукерниця.

Життя В. М. Верховинця (1880–1938) було тісно пов'язане з Полтавою. У 1909 р. Василь Верховинець узяв шлюб з артисткою театру М. К. Садовського Євдокією Іванівною Долею та оселився у будинку її батьків у Полтаві по вулиці Гора Марата, 19 (нині вулиця В. Верховинця). Цікавим є той факт, що висаджувати півонії коло будинку подружжя допомагала славетна українська акторка Марія Заньковецька (Тарасова, Дем'янко, 2000, с. 122).

У 1918 р. Василь Миколайович заснував у місті хорову капелу. З 1922 до 1932 р. працював у Полтавському інституті народної освіти (нині Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка). У 1930 р. Василь Верховинець створив ансамбль «Жінхоранс» – жіночий колектив театралізованого співу (Кудрицький, 1992, с. 117).

Друк його «Теорії українського народного танцю» (1919), етнографічного запису «Весілля в с. Шпиченці» (1912), збірника дитячих ігор з піснями «Весняночка», а також пісень, хорів, романсів, обробок народних пісень та їх поширення в Україні сприяли зростанню національної свідомості, збільшенню популярності національної культури.

Василь Миколайович передавав молодому поколінню духовні надбання українського народу, формував національну культуру, зробив вагомий внесок у справу вивчення

спадщини України та розширення духовних здобутків. Це більшовицька влада пробачити митцю не могла.

В. М. Верховинця не оминула хвиля репресій. У 1927 і 1932 рр. його двічі заарештовували у Полтаві. У 1938 р. він був втретє арештований і за сфабрикованим звинуваченням засуджений до розстрілу. Вирок виконано у Києві 11 квітня 1938 року. Реабілітований лише через два десятиліття, 25 квітня 1958 р. (Чернов, 2010, с. 21).

Василь Миколайович Верховинець, безперечно, був самобутнім та яскравим представником української творчої еліти, яку знищувала радянська влада і сталінське керівництво.

Терор українців за любов до своєї історії та культури продовжується і зараз з боку росії, яка діє в «кращих» традиціях сталінського режиму. Масові репресії тридцятих років XX ст. не зламали український народ, його волелюбний дух та мужність. Не скориться агресору Україна і зараз.

У 1966 р. меморіальні підстаканник, стаканчик для олівців, чайну ложечку і цукерницю передала до музею Євдокія Іванівна Доля-Верховинець – акторка, співачка, вдова Василя Миколайовича Верховинця, заслана до Казахстану після розстрілу коханого, та повернулась до Полтави вже після вигнання гітлерівців. Євдокія Іванівна хотіла, щоб речі, котрі належали її талановитому чоловікові, залишилися у музеї (Акт вступу № 4076). Померла у віці 103 роки у 1988 р., переживши на 50 років свого чоловіка.

Оскільки письмове приладдя та предмети сервірування столу належали видатній людині, їхня історична цінність є вагомою. З 1993 р. срібні меморії Василя Миколайовича Верховинця представлені в експозиції «Унікальні предмети у зібранні музею (Скарбниця)», що репрезентує своєрідний зріз музейного зібрання старожитностей, історичних реліквій та унікальних речей зі збірки музею.

Метою цього дослідження є наукова атрибуція вказаних меморіальних предметів.

Під час вивчення виробів із дорогоцінних металів для визначення автентичності велике значення мають відповідні клейма. Встановлюються комплектність і параметри клейм. А саме, форма щита, набір символів, цифр і літер. Визначається наявність (або відсутність) дарчих написів. Досліджуються також технологічні особливості виготовлення і декоративне оздоблення предметів (Старченко, 2006, с. 172).

Для клеймування золотих і срібних виробів із 1 січня 1899 р. на українських землях запровадили клеймо встановленого зразка. Елементами пробірного клейма були: знак посвідчення у вигляді зображення жіночої голови, повернутої вліво; ініціали керуючого пробірним округом; цифри проби (двозначне число), що виражали число золотників чистого металу в одному фунті лігатурного сплаву. Знаки для клейм поділялися на загальні та

спеціальні. Загальні клейма застосовували у всіх пробірних установах, а спеціальні – лише в межах певного округу, як правило, для виробів внутрішнього виробництва. Спеціальні клейма встановлювали для кожного пробірної округу. Ці клейма відрізнялися від загальних тим, що у знаку посвідчення був розміщений іменник керуючого пробірним округом. У пробірних клеймах цього періоду жіноча голова повернута вліво і вміщена в щитках овальної, квадратної, зрізано-овальної форми або без щитка. Проба розміщували зліва від зображення жіночої голови. Частіше за все у цей час зустрічаємо клейма овальної форми великого та малого розмірів. Клеймо овальної форми, великого розміру призначалося для клеймування виробів внутрішнього виробництва чотирьох проб: 56, 72, 84, 88. Клеймо овальної форми, малого розміру використовували для клеймування виробів дев'яти проб: 56, 72, 82, 84, 88, 91, 92, 94, 95. На українських землях знаходилися два пробірних управління: Київське та Одеське (Назимок, Артюх, Шликов, 2008, с. 75–76).

З 1908 р. у всіх пробірних округах було введено нове клеймо у вигляді жіночої голови, але у профіль вправо. До цих клейм додавали літери грецького алфавіту, причому кожному пробірному округу відповідала визначена літера (Назимок, Артюх, Шликов, 2008, с. 77).

Ретельне вивчення досліджуваних меморіальних предметів дозволило скласти їх детальні описи та визначити виробників.

Інвентарний № ПКМВК 20503, Ф 2. 22 (рис. 1). Підстаканник срібний, циліндричної форми, з чотирма округлими виступами вгорі, прорізами, з розширеним нижнім обідком та ручкою. Оздоблений геометричним орнаментом.

На денці нанесені клейма: знак посвідчення проби дорогоцінного металу – зображення жіночої голови у профіль вправо; клеймо з цифровим позначенням проби «84», знаком посвідчення проби дорогоцінного металу – зображенням жіночої голови у профіль вправо та трикутником – знаком московського пробірної управління; іменне клеймо фірми-виробника «ХЛЕБНИКОВЪ» (Постникова-Лосева, 1992, с. 81).

На бічній поверхні поряд із ручкою розміщені: іменне клеймо «ИХ» та знак посвідчення проби дорогоцінного металу – зображення жіночої голови у профіль вправо.



Рис. 1. Срібний підстаканник, що належав В. М. Верховинцю: загальний вигляд, клейма на денці та боковій поверхні

Інвентарний № ПКМВК 20506, Ф 2. 25 (рис. 2). Стаканчик для олівців срібний, біконічної форми, звужений до верху, на круглій ніжці. Зовні оздоблений рослинно-геометричним орнаментом, всередині – гладенький.

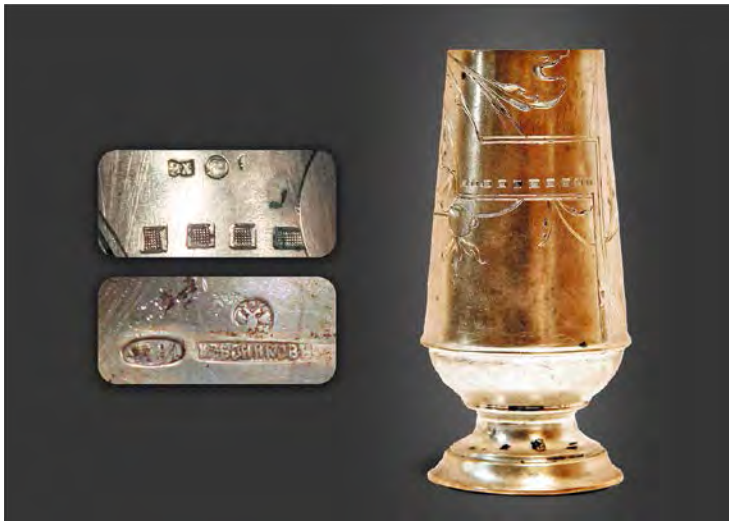


Рис. 2. Срібний стаканчик для олівців, що належав В. М. Верховинцю: загальний вигляд, клейма на денці та боковій поверхні

металу – зображення жіночої голови у профіль вправо.

За наявними ознаками, ці речі можна датувати початком ХХ ст., але не раніше 1908 р. Виготовлені вони на фабриці діамантових, золотих і срібних виробів Івана Петровича Хлебнікова.



Рис. 3. Срібна ложка, що належала В. М. Верховинцю: загальний вигляд, клейма на ручці

Хлебнікова продовжувалась і після смерті фабриканта. Його сини Михайло, Олексій і Володимир створили «Товарищество Хлебников И. П., сыновья и Ко», що діяло до 1918 р. (Иванов, 2002, с. 231).

Інвентарний № ПКМВК 20505, Ф 2. 24 (рис. 3). Ложка срібна, овальної форми, з пласкою ручкою. Знизу на ручці: клеймо з цифровим позначенням проби срібла «84»;

На денці: клеймо зі знаком посвідчення проби дорогоцінного металу – зображенням жіночої голови у профіль вправо, цифрами проби «84» та трикутником – знаком московського пробірного управління; іменне клеймо фірми-виробника «ХЛЕБНИКОВЪ» (Постникова-Лосева, 1992, с. 81).

На бічній поверхні вгорі: іменне клеймо «ИХ» і знак посвідчення проби дорогоцінного

металу – зображення жіночої голови у профіль вправо. На підприємстві випускали всі види срібного чайного і столового посуду, письмове приладдя, а також унікальні вироби за спеціальними замовленнями. Вони вирізняються ретельністю виконання та чистотою форм. Фірма успішно брала участь у міжнародних виставках: 1876 р. – Філадельфія, 1878 та 1879 рр. – Париж, 1883 р. – Ніцца. Активна діяльність фірми

клеймо із зображенням Юрія Змієборця; клеймо «АК» московського пробіра Андрія Антоновича Ковальського і дата «1850» (Гольдберг и др., 1967, с. 178); іменне клеймо «КП» (літера «К» тиснена нечітко) майстра Костянтина Яковлевича Пеца.

К. Я. Пец володів підприємством з виготовлення металевих виробів. У 1839–1865 рр. брав участь у промислово-художніх виставках, був нагороджений золотими медалями (Иванов, 2002, с. 45).

Інвентарний № ПКМВК 20504, Ф 2. 23 (рис. 4). Цукерниця срібна, конічної форми, на ніжках-кульках, зверху – ручка. На бічній поверхні – дарчий напис: *«Въ память Симпатичному Маэстру Отъ Оркестра М. Чудновского 21/1 1916 г. Одесса»* (рис. 5).

На денці нанесено іменне клеймо «ВС» власника фабрики срібних виробів Василя Семенова, а також клеймо московського окружного пробірного управління з цифровим позначенням проби «84», знаком посвідчення проби дорогоцінного металу – зображення жіночої голови у профіль вліво та ініціалами «ИЛ» керуючого округом Івана Сергійовича Лебьодкіна (Постникова-Лосева, 1992, с. 81).



Рис. 4. Срібна цукерниця, що належала В. М. Верховинцю: загальний вигляд, клейма на денці та боковій поверхні



Рис. 5. Дарчий напис на срібній цукерниці, що належала В. М. Верховинцю

На бічній поверхні цукерниці, у місці кріплення ручки, наявні такі клейма: знак посвідчення проби дорогоцінного металу – зображення жіночої голови у профіль вліво; іменне клеймо «ВС» власника фабрики срібних виробів Василя Семенова (Іванов, 2002, с. 107).

Аналіз наявних клейм дозволяє датувати цукерницю періодом із 1899 до 1908 р.

Фабрика срібних виробів Василя Семенова була заснована у 1852 р. і займала особливе місце серед подібних підприємств того часу. Якщо інші фірми та майстерні зазвичай використовували досить різні техніки та прийоми оздоблення металу, то фабрика Василя Семенова була відома виробництвом срібних виробів, прикрашених тонким гравіруванням із черню. Асортимент продукції фабрики був досить різноманітним. Це невеликі срібні предмети: сільниці, портсигари, табакерки. На початку ХХ ст. справу батька з успіхом продовжила донька Василя Семенова, Марія (Постникова-Лосева, Платонова, Ульянова, 1995, с. 86).

Внаслідок складного історичного розвитку до української ювелірної галузі було залучено чимало іноземців. Ця співпраця сприяла збагаченню досвіду та удосконаленню майстерності українських ювелірів. Але іноземці не визначали художній процес в українському ювелірному мистецтві. Творчість вітчизняних майстрів-ювелірів розвивалась самобутнім шляхом і відіграла значну роль у формуванні української культури (Петренко, 1970, с. 145).

Сьогодні наукова атрибуція ювелірних виробів, з першого погляду навіть ординарних, є актуальним завданням. Адже чимало музейних предметів потребують більш ретельного вивчення, уточнення атрибуції і датування.

Джерела і література

Акт вступу № 4076 // Акти вступу експонатів 1966 р. Робочий архів науково-дослідного відділу фондів Полтавського краєзнавчого музею ім. Василя Кричевського.

Арустамян Ж. Г. Деякі проблеми вивчення творчості київських ювелірів ХІХ ст. // Музейні читання. Тези доповідей наукової конференції Музею історичних коштовностей України – філіалу Національного музею історії України. Грудень 1993 р. – Київ, 1995. – С. 22–23.

Бокань В., Польовий Л. Історія культури України: навч. посіб. – Київ: МАУП, 2002.

Гольдберг Т. Г., Мишуков Ф. Я., Платонова Н. Г., Постникова-Лосева М. М. Русское золотое и серебряное дело XV–XX веков. – Москва: Наука, 1967.

Дзюба О. Посуд як складова культури харчування козацької старшини ХVІІІ ст. // Народна творчість та етнологія. – 2020. – № 3. – С. 63–71.

Иванов А. Н. Мастера золотого и серебряного дела в России (1600–1926). Руководство для экспертов и искусствоведов. В 2-х томах. Том II. – Москва, 2002.

Назимок М. М., Артюх Т. М., Шликов О. К. Пробірний контроль. Експертна оцінка ювелірних виробів з дорогоцінних металів: навчальний посібник. – Київ: Воля, 2008.

Новиков В. П., Павлов В. С. Ручное изготовление ювелирных украшений. – Ленинград: Политехника, 1991.

Олешко А. А., Малишев В. В., Куцевська Н. Ф. Благородні та тугоплавкі хімічні елементи: історичні аспекти їх відкриття. – Київ: Університет «Україна», 2018.

Петренко М. З. Українське золотарство XVI–XVIII ст. – Київ: Наукова думка, 1970.

Кудрицький А. В. (ред.). Полтавщина: енциклопедичний довідник. – Київ: Українська Енциклопедія ім. М. Бажана, 1992.

Постникова-Лосева М. М. Указатель русских клейм на изделия из драгоценных металлов XVII–XX вв. – Москва: ГИМ, 1992.

Постникова-Лосева М. М., Платонова Н. Г., Ульянова Б. Л. Золотое и серебряное дело XV–XX вв. Территория СССР. – Москва: ЮНВЕС, ТРИО, 1995.

Соловйова Ю. О., Мкртічян О. А. Українське мистецтво в історичному вимірі: навчально-методичний посібник. – Харків, 2017.

Старченко О. В. Експрес аналіз художніх предметів з дорогоцінних металів // Музейні читання. Матеріали наукових конференцій Музею історичних коштовностей України 2002–2003 рр. – Київ, 2006. – С. 172–177.

Тарасова Н. І., Дем'янюк Н. Ю. В. М. Верховинець і Полтавщина // Рідний край. – Полтава. – 2000. – № 1 (2). – С. 122–125.

Чернов А. Полум'яний патріот України – Василь Верховинець // Полтавський вісник. – Полтава. – 2010. – 8 січня. – С. 21.

ЮВЕЛІРНІ МОДНІ ТЕНДЕНЦІЇ ВІКТОРІАНСЬКОЇ ЕПОХИ ТА СПЕЦИФІКА ЇХ ПРОЯВІВ НА УКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ

Досліджується розвиток ювелірної моди середини – кінця XIX століття, аналізуються соціальні чинники розвитку ювелірної справи, матеріали і технології, які були популярні в ювелірному виробництві, сенси, символи, мотиви і теми ювелірних прикрас. Оцінюється вплив британської королеви Вікторії на ювелірну моду в Європейських країнах. Виділяються прикраси з волосся, жалобні і патріотичні прикраси. Прослідковується як сприймалися і поширювалися ювелірні моди зазначеного періоду на територіях України, як за допомогою ювелірних виробів українська шляхта підкреслювала свою національну ідентичність.

Ключові слова: мода XIX століття, прикраси, ювелірна справа, прикраси з волосся, патріотичні прикраси.

Вікторіанською епохою вважають весь період правління британської королеви Вікторії з 1837 по 1901 роки. Розвиток ювелірної моди цього періоду у Великій Британії вивчений досить докладно. К. Давідов та Дж. Р. Дейвс у своїй спільній книзі «Вікторіанські ювелірні вироби: Незвідані скарби» описують стилі вікторіанських ювелірних творів, різноманіття матеріалів, з яких їх виготовляли, аналізують історичний розвиток дизайну прикрас (Davidov, Dawes, 1991). Ш. Гір та Д. Рудо у роботі «Ювелірні вироби в епоху королеви Вікторії: дзеркало світу» розглядають ювелірні вподобання королеви Вікторії, а також роль і «мову» коштовностей в образах членів монаршої сім'ї та костюмах їхніх вірнопідданих. Дослідниці прослідковують, як на дизайн ювелірних виробів впливали історичні події; науково-технічні винаходи; археологічні відкриття та посилення національної самосвідомості британців (Gere, Rudoe, 2010).

Модні ювелірні тенденції часів Вікторіанської епохи на українських землях практично не досліджені. В колективній монографії «Історія декоративного мистецтва України. Мистецтво XIX століття» Г. Стельмашук побіжно розглядає ювелірні прикраси в контексті вбрання шляхти і міщан (Стельмашук, 2009, с. 75–108). Ю. Ярцун в дисертаційній роботі «Повсякденне життя шляхти Київської губернії (кінець XVIII – 60-ті рр. XIX ст.)» торкається питання політичної жалобної моди (Ярцун, 2018, с. 158–165). Найбільше досліджень присвячено діяльності київського ювеліра Йосипа Маршака, в творчому доробку якого було багато прикрас, що значною мірою відбивали модні тенденції Вікторіанської епохи (Сапфірова, 2021, с. 110–163). Завдання даного дослідження – виявити основні тенденції британської ювелірної моди 1840–1900 рр. та дослідити, як вони відобразилися в ювелірних виробах, поширених на українських землях.

Вікторіанська епоха характеризувалася значним технологічним прогресом, урбанізацією, зростанням середнього класу, змінами соціального клімату не лише у Великій Британії, а й у більшості європейських та американських країн. Все це, а також відкриття копалин золота в американській Каліфорнії (Каліфорнійська золота лихоманка у 1848–1855 рр.) та Австралії (у штаті Вікторія з 1851 р. до кінця 1860-х рр.) призвели до того, що за цей час в Англії було виготовлено ювелірних виробів більше, ніж за всю попередню історію (Romantic period 1837–1860). Були засновані ювелірні фабрики, продукція яких, завдяки дешевшим технологіям серійного відливання, штампування, використання шаблонів, поступово витісняла з ринку прикраси штучного ручного виробництва. Винаходи дешевих сплавів, нових способів позолочення й посріблення сприяли появі доступної середньому класу біжутерії, яка доповнювала чи заміщала коштовності.

Демократизація суспільних настроїв і боротьба за права жінок також впливали на ювелірну моду: у чоловіків перелік прийнятних коштовностей значно скоротився, а в жінок вони ставали скромнішими.

На початку Вікторіанської епохи в Британії панували оптимістичні романтичні настрої. Портрети юної королеви, сцени її коронації та одруження з Альбертом масово тиражували: у пресі, на листівках та окремих портретах, які можна було вставити в рамку. Зображення королеви надихали ювелірів створювати коштовності, які люди купували, щоб хоч так наблизитися до свого кумира. Огляд портретів того часу показує, що багато жінок по всій Європі наслідували молоду Вікторію.



Рис. 1. Ф. К. Вінтергальтер.
Королева Вікторія. 1847

У день свого весілля Вікторія наділа на волосся віночок з апельсинового цвіту (рис. 1) і це стало весільним трендом по всьому світу, в тому числі й серед українських наречених. При недоступності живих квітів використовували «псевдофлердоранж» з різних матеріалів (навіть лялечок шовкопряда). Наприкінці XIX – на початку XX ст. такий тип вінка був запозичений із міського костюма українськими селянками, які відтворювали білі пуп'янки з воску.

У наступні роки Альберт подарував Вікторії кілька «флердоранжевих» прикрас власного дизайну, які вона надівала щороку на річницю їхнього весілля: спочатку золоту брошку, а пізніше такі ж сережки та вінок з порцеляновим апельсиновим цвітом (The era of Queen Victoria).

Одним з улюблених каменів королеви Вікторії була бірюза. Тому серед вікторіанських прикрас часто трапляються вироби з нею. Зазвичай, це птахи, півмісяці, зірки, незабудки – символи, сповнені таємних посилів і сентиментів, якими наділяли ювелірні вироби люди того часу. Символи мали велике значення і для того, хто їх носив, і для того, хто їх дарував.

У вікторіанські часи корал асоціювався з безкрайнім морем і довголіттям, вважалося, що він зміцнює здоров'я. Корали були на піку популярності у 1845–1865 рр.: з них вирізали кульки, квіти, листя або залишали у природній формі гілочками. Особливо модними були коралові парюри, а також камеї, славилися вирізьблені у Генуї та Неаполі (1840–1860 рр.). Найбільшим попитом користувалися темно-червоні і блідо-рожеві корали (рис. 2).



Рис. 2. В. А. Тропінін.
Портрет невідомої з книгою. 1837

Завдяки Вікторії до ювелірної моди знову повернувся «змійний» мотив, поширений ще в епоху античності. Він втратив популярність із прийняттям християнства, в якому образ змії інтерпретували як символ спокуси, первородного гріха, всіх злих сил. Альберт подарував королеві обручку у вигляді змійки зі смарагдовими очима, що згорнувшись, поїдала власний хвіст – символу вічного кохання (Дуалистический символізм, 2021). Найчастіше змія (що кусає себе за хвіст, або із серцем, що звисає з пащі, тощо) з'являлася на браслетах, кільцях, шпильках, брошках. Типове намисто 1840-х рр. має вигляд змії з тілом із

ланок-лусочок, голівкою, прикрашеною емаллю з візерунком з діамантів, і очима з рубінових кабошонів. Менш дорогі екземпляри робили із золотих лусочок, усипаних бірюзою, з голівкою, повністю вкритою бірюзою, і очима з рубінів та діамантів або різного напівдорогоцінного каміння (1840–1860 годы, б/г). Популярність символу досягла піку у 1860-х рр. і у другій половині XIX ст. він був одним з найбільш затребуваних не тільки в Англії, а й у інших країнах Європи. Наприклад, серед робіт Й. Маршака були каблучка з двома змійками, усяними дрібними діамантами, з матового золотого дроту, каблучка-змійка з матового золота з рубіном кабошоном (Сапфірова, 2021, с. 136). Валер'ян Підмогильний у

«Невеличкій драмі» згадує каблучку з великим діамантом – плетену гадючкою обручку старої французької роботи (Підмогильний, б/р, с. 38).

Символіка комах, особливо бабки, базувалася на їхньому спритному русі. Як і метелики, бабки символізували зміни, перетворення в житті та нові починання, здатність впоратися з усім, що може принести майбутнє. У Вікторіанську епоху бабки прикрашали дорогоцінним камінням або перлами. До кінця XIX ст. їх популярність зростала і бабки стали одним з найпоширеніших мотивів ювелірних виробів у стилі арт-нуво (рис. 3).



Рис. 3. Портрет невідомої.
Фото Ф. де Меєра. 1882

З античних часів руки символізували силу, відданість і вірність. У Вікторіанську епоху ювелірні вироби з руками передавали ці та багато інших повідомлень: кисті рук часто зображали в певних жестах, тримаючи певні предмети або зчеплені разом. Мотив руки також використовували для створення застібок намист і браслетів.

Від ранньовікторіанського періоду набули популярності й рослинні мотиви – декларована любов королеви до природи збіглася із публікаціями Чарльза Дарвіна і загальним інтересом того часу до природничих наук. Флореальну символіку в ювелірних виробах доносили як окремі рослини, так і букети. У букет часто включали троянди – символ краси і любові, фіалки – *«думай про мене»*, братки – *«ти у моїх думках і молитвах»*, незабудки – *«кохання в розлуці»*, плющ – *«вічне кохання та шлюб»*, мак – *«спокій, вічний сон»*, лілія – *«невинність»*, а також *«скорбота і смерть»* (Траурні прикраси, 2020). Серед українців XIX ст. символізм також мав неабияке значення. Наприклад, у оповіданні Лесі Українки «Чашка» (кінець 1880-х рр.) описується асортимент брошок: *«Он цілий рядок брошок. Он досить гарненька, і ще й з якимсь написом, що ж то? Amore!.. Ні, се не підходить. Он серце з стрілою, – надто сентиментально. Ах, ось чудова брошка, і якраз-якраз для неї! Брошка була справді гарна, то була філігранна срібна галузка, немов лавровий вінок, над нею рубінова зоря з золотим промінем, а посередині слово Speranza!»* (Українка, 2021, с. 53).

У преїскуранті Фабрики художньо-ювелірних виробів Й. Маршака був срібний годинник з циферблатом, декорованим кільцевою лавровою доріжкою, круглими розетками

та листям дуба (Сапфірова, 2021, с. 47). Ці символи слави, сили, мужності, довголіття вказують, що такий годинник міг бути доречним подарунком за службові досягнення.

Схильність вікторіанців до шифрування сенсів проявлялася у складанні ювелірних акровіршів: каміння у ювелірних виробах розташовували залежно від першої літери назви каменя, складаючи таким чином слова. Наприклад, «кохання» (love) утворювала послідовність з лазуриту (lapis lazuli), опалу (opal), вермеля (vermilion) і смарагда (emerald) (Chatterton, 2019).

Дизайн прикрас вікторіанці втілювали у різних матеріалах. Крім традиційних золота і срібла, у цей час починають використовувати зовсім новий метал – алюміній, відкритий у 1827 р., який кілька десятиліть коштував дорожче за золото. Його цінували за рідкість, легкість, за те, що він не окислювався. Вважали, що алюміній краще за інші метали відтіняє відблиски діамантів, не спотворюючи колір каменю. Вперше прикраси з алюмінію були показані на Лондонській виставці 1851 р., і незабаром мода на цей метал поширилася Європою. Алюміній часто поєднували із золотом високої проби, найбільш вишукані прикраси з нього виконували на індивідуальні замовлення і цінували досить дорого. Але вже наприкінці XIX ст. алюміній став поширеним і недорогим, прикраси з нього вийшли з моди, залишившись в історії ювелірного мистецтва, швидше, як курйоз (Габриель, 2014).



Рис. 4. Намисто з тигрових кігтів.
Автор невідомий. 1865

Серед поляків на підвладних російському царату українських землях у 1860 рр. матеріали, з яких виготовляли ювелірні вироби, здобули політичних сенсів. На знак протесту проти кривавого придушення боротьби за свободу Польщі, патріотичні прикраси робили з недорогих дерева, алюмінію, міді, низькопробного срібла. Поляки казали, що золото «пішло на залізо», тобто на купівлю зброї для повстанців (Закшевский, 2017). Були поширені й пам'ятні залізні каблучки – нібито виготовлені із залізних кайданів

каторжників чи підків коня польського героя Юзефа Понятовського (Tyszkiewicz, 1998, с. 117).

Важливою політичною подією, яка вплинула і на вікторіанську ювелірну моду, стала анексія більшої частини Індії Британською імперією після індійського повстання 1857 р. Це відбилося на використанні на європейському ринку прикрас з таких унікальних матеріалів як

слонові кістки та кігті тигрів (рис. 4). Останні в Індії вважалися оберегами від зла і використовувалися як амулети, а серед європейців прикраси з тигрячими кігтями сприймалися, швидше, як екзотичні сувеніри (1860–1880 годы, б/г).

Ще один незвичний для ювелірної справи матеріал, який ввела в моду королева Вікторія – «галька» з маєтку Балморал. У 1848 р. Вікторія та Альберт придбали цей масток у високогір'ї Шотландії. Королева почала збирати шотландські прикраси, найпопулярнішими з яких були гнучкі браслети, брошки та шпильки, в яких відшліфована й оправлена сріблом «галька» (зокрема, агати, аметисти, гірський кришталь, граніт тощо) інтригувала модних вікторіанців. Хоча більшість із цих предметів були срібними, деякі також виготовляли із золота (The era, б/р).



Рис. 5. Д. П. Маляренко. Портрет молодої жінки в білому платті з рожевими стрічками (фрагмент). 1846

Шотландські мотиви чортополоху, листя, ягід та схрещених мечів стали бажаними сувенірами для відвідувачів, які наслідували цю моду. Завдяки розвитку залізниці, британці більше подорожували, а живописна Шотландія стала головним напрямком туризму. Принци Філіп, Альберт і Альфред позували в традиційних шотландських кілтах для портретів і з'явилися в них на балі з нагоди відкриття Великої виставки 1851 р., а в 1855 р. принц Уельський надів кілт на свято у Версалі. Сама королева часто роздавала подарунки з Шотландії родині, друзям і королівським слугам. Кельтські вузли, щити та герби, кланові символи (зазвичай з «гілочкою» місцевої рослини) і «Хрест святого Андрія» (покровителя Шотландії) були традиційними мотивами на модних браслетах, сережках, кулонах, запонках та інших видах прикрас і аксесуарів модних англійців. Найпоширенішими були брошки, які носили на капелюшках, сукнях, блузах, плащах, комірах, накидках і хустках (Scottish).

Виверження Везувія, яке сталося 1872 р. також вплинуло на вікторіанську ювелірну моду: у 1860-х рр. сенсацією стали прикраси із вугілля і вулканітів (затверділої магми). Дами навіть вплітали вулканічне каміння в зачіски, а камеї з лави Везувія часто вставляли у прості золоті або позолочені оправы, з'єднуючи такі камеї у намиста та браслети.

Браслети взагалі були найпоширенішою прикрасою довгого вікторіанського періоду, за час якого значно мінялися зачіски (що впливало на моду на аксесуари для волосся і сережки) й глибина декольте суконь (в моду входили й виходили кольє та різноманітні намиста). Браслети у великих кількостях надівали на кожную руку, незалежно від модної довжини рукава (рис. 5.). Вдень вони прикрашали зап'ястя, увечері – рукавички чи оголену руку між рукавичкою та ліктем. У 1840–1860-х поширилися браслети з оксамитових або шовкових стрічок, мережив, намистин, волосяного плетіння або золотих ниток з орнаментальною застібкою. Для застібок використовували мініатюри або камеї в золотих оправках із перлами або діамантами, зустрічалися і застібки з великого каменю в обрамленні рослинних візерунків або завитків, а також прості золоті пряжки. Непоодинокі були і браслети сентиментального характеру з портретних мініатюр (1840–1860 годы. Ювелирные украшения, б/г).



Рис. 6. Брошка із зображенням ока і перлами.
Автор невідомий. 1835–1840

Ще однією модною тенденцією того часу були камеї, які також любила королева Вікторія. Вони були більшими і масивнішими, ніж у наполеонівську епоху, їх вирізали з високим рельєфом з оніксу, халцедону та аметиста, що дозволяло створити гру двох кольорів. Традиційно камеї зображували героїв грецької міфології: Ареса, Мінерву, Діану, Діоніса, Зевса, Медузу, Геракла, Деметру. Спочатку Вікторіанської епохи камеї були замовленими портретами коханої людини, а з середини XIX ст., під тиском зростаючого попиту, різьбярі почали представляти

портрети «прекрасних незнайомок» і камеї «в одязі», які зображали жінок, «одягнених» у сукні, із прикрасами – інкрустацією з самоцвітів (Romantic period 1837–1860, б/р).

В моду увійшли так звані «Eye jewelry» – підвіси з мініатюрним зображенням на емалі або пергаменті ока коханої людини (рис. 6). Око означало духовну присутність з людиною, яка носила коштовності. Іншим елементом, який часто включали до таких прикрас, були перли, подані як краплі сліз, модні ще у XVIII ст., але саме за вікторіанської епохи ці сентиментальні прикраси переживали свій останній розквіт. Сентиментальні настрої поширилися в ювелірній моді 1860-х, особливо після трагічної передчасної смерті принца

Альберта у віці лише 42 років, коли королева Вікторія практично відмовилася від слідування тенденціям моди, оповивши себе традиційними символами жалоби (Williams, 2018).

По інший бік Атлантики тема смерті і жалоби була так само неминучою: 1861 р. у США почалася Громадянська війна, 1865-го вбили президента Авраама Лінкольна і миру та спокою не було ще кілька років. На європейському континенті також велися війни. В 1870–1871 рр. у Франко-пруській війні загинуло 140 тисяч французів і 50 тисяч німців. Траур став своєрідною культурою середини вікторіанської епохи. Представники всіх прошарків суспільства дотримувалися жалобних ритуалів, а попит на жалобні речі сприяв створенню своєрідної траурної індустрії, для якої виробництво відповідного одягу і прикрас мало особливе значення (Victoria's Photographic, б/р).

Як правило, жінкам в жалобі не дозволялося носити яскраві, блискучі або світловідбиваючі матеріали, а найкраще підходили чорні. Серед металів це був чавун («берлінська сталь») (Стилі, 2020). Каміння, крім чорноти, мало бути матовим, не полірованим. Велику частину ювелірних виробів виготовляли з гагату, скам'янілого вугілля, чорного оніксу. Після смерті Альберта при дворі носили винятково прикраси з гагату. Це взагалі найголовніший камінь середини Вікторіанської епохи – мінерал органічного походження – вугілля, просочене бітумом, яке за мільйони років затверділо до стану каменю. Імітації гагату із чорного скла були доступними масам і продавалися повсюдно під назвою «французький гагат» (1840–1860 годы. Ювелирные украшения, б/г).

Ще один популярний матеріал – гутаперча – темна каучукова органічна речовина, отримана з тропічних дерев Sapotaceae palaquium. Після винайдення вулканізації каучука (запатентованої в США в 1844 р.) виробництво ювелірних виробів із гумовою композицією «вулканіт» стало досить поширеним. 1866 р. реклама «Britannia Rubber and Kamptulicon Company» – одного із головних постачальників ювелірних виробів із вулканіту – пропонувала повний асортимент промислових, побутових і декоративних товарів, включаючи ланцюги «Albert», ланцюги «Victoria», а також «латинські, грецькі, мальтійські та дагмарські хрести, брошки, браслети, сережки, застібки, підвіси, брелоки, модні чорні гребінці та туалетні гребінці», запевняючи своїх клієнтів, що ці предмети мають «красу лаку та глибину кольору каучуку, без небезпечної крихкості» (Gere, Rudoe, 2009, с. 207-208).

Більш тривалий процес вулканізації з вищим вмістом сірки дозволяв створювати ще один модний жалобний матеріал – ебоніт – чорніший за вулканіт, який можна полірувати та обробити так само, як слонову кістку, що сприяло його активному використанню в ювелірних виробках того періоду (Vulcanite). Ці матеріали іноді прикрашали краплеподібними перлами, які імітували сльози, а також, по мірі пом'якшення жалоби, дозволялося використовувати в прикрасах інше каміння, яке ставало додатковим маркером

стосунків з померлим. Так, наприклад, сердолік позначав скорботу за другом, лазурит – ніжність, а цирконій – повагу (Траурні прикраси, 2020).



Рис. 7. Медальйон з рубінами та діамантами, з пасмом волосся Наполеона III.
Автор невідомий. 1850–1860

Модними у другій половині XIX ст. були пам'ятні прикраси з волосся. Королева Вікторія сприяла поширенню цієї моди ще до жалоби: свою першу прикрасу з локоном волосся матері вона отримала на шістнадцятиліття. Після заручин із Альбертом вона ніколи не знімала медальйон з його локоном, а після народження дітей носила в браслетах пасма їхнього волосся. Вікторія любила дарувати такі сентиментальні речі навіть чужим, і в її щоденнику зазначено, що французька імператриця Євгенія була зворушена до сліз, коли їй піднесли браслет із пасмом волосся англійської королеви. Серед прикрас Євгенії також було рубінове серце з пасмами волосся чоловіка – Наполеона III (рис. 7).

У вікторіанських прикрасах волосся не просто формувало мотив під склом, його використовували як основний матеріал для створення намист, браслетів, каблучок тощо. Волосся сплітали різними способами, закріплювали в метал, додавали коштовне каміння. Популярні були, наприклад, плетені з волосся кільця-змійки з очками з рубіну чи гранату. Для вищих класів майстерні коштовні варіанти виготовляли ювеліри, але, оскільки такі вироби стали масовою модою, то відрощування, продаж та виготовлення прикрас із волосся стали бізнесом. Вправні в рукоділлі жінки намагалися робити такі речі і самі, дотримуючись вказівок, що публікувалися у спеціальних виданнях. Наприклад, в Америці популярний журнал «Godey's Lady's Book» друкував інструкції та пропонував на продаж стартові набори з необхідними інструментами, а 1875 р. вийшла книга «Мистецтво роботи з волоссям: плетіння волосся і сентиментальних прикрас» (Campbell, 1996).

Волосся просочували клеями або лаком, з нього виплітали ажурні стрічки, формували складні розетки, якорі, жолуді, хрести, ланцюжки та намистини різних форм. Волосся також використовували в «живописному стилі» – як матеріал для аплікаційних портретів, кораблів, пейзажів та інших сентиментальних сюжетів «під склом». Ця форма мистецтва була настільки поширеною, що повністю зроблений із волосся портрет королеви Вікторії в натуральну величину англійські майстри спеціально створили для Паризької виставки 1855 р. (Romantic period).

Проте вже наприкінці 1880-х рр. в пресі все частіше з'являлися публікації про негігієнічність використання в прикрасах волосся, тим більше чужого, і поступово волоссяні прикраси вийшли з моди.

У той же час подорожі та дослідження стародавніх місць надихнули період «відродження», коли ювелірні вироби імітували ренесансні, єгипетські та етруські зразки. В результаті роботи над Суецьким каналом у середині 1860-х рр. (в 1869 р. його добудовано) і єгипетських розкопок Огюста Марієтта та експонування єгипетських скарбів на Всесвітній виставці 1867 р. в Парижі поширилося захоплення всім єгипетським. Ювеліри активно використовували скарабеїв та інші єгипетські символи і мотиви (Grand period, 1860–1885 рр). Єгипетську тематику популяризували й театральні постановки. Наприклад, 1871 р. Джузеппе Верді написав оперу «Аїда», а найвідоміша акторка Парижу Сара Бернар зіграла головні ролі у спектаклях «Сфінкс» (1873), «Клеопатра» (1890) та «Антоній і Клеопатра» (1899). Актриса була настільки популярною, що задавала тенденції в моді, своїми образами сприяючи відродженню ювелірних виробів у єгипетському стилі (Aesthetic period, б/р).

До кінця Вікторіанської епохи старіюча королева перестала бути прикладом для наслідування – англійці більше придивлялися до її невістки – дружини спадкоємця престолу Едварда – Александри Данської. Вісімнадцятилітньою полюбившись з майбутнім королем у 1863 р., вона стала улюбленицею широких мас і задала ювелірну моду на чокери з перлами (високими намистами вона приховувала шрам на ший). Александра поєднувала з чокерами нитки перлів і діамантові намиста-рів'єри (рис. 8). Вечірні варіанти склалися з одинадцяти-дванадцяти рядів дрібних перлів з центральним елементом із золота з діамантами або з емалі із самоцвітами в стилі арт-нуво. Ще одним нововведенням 1890-х рр. стали довгі ланцюжки-«сотуари» із золота з перлами, з діамантами або іншими дорогоцінними каменями, часто з китицями на кінці. Александра любила носити довгі перлові сотуари навколо талії або приколоті до корсажу за допомогою брошки. Всі ці нововведення залишалися популярними і в наступну Едвардіанську епоху (Aesthetic period, б/р).

Під кінець Вікторіанської епохи люди все більше прагнули відійти від умовностей минулого. Зросла роль модних журналів, дизайнерів та ювелірів, що сигналізувало про

кінець аристократично керованої моди. Вже до кінця 1880-х рр. яскраві масивні прикраси вийшли з моди. Вважається, що на це вплинула поява електричного освітлення. Для нового освітлення підходили прикраси з діамантами: рив'єри, діадеми та браслети. Ці вироби були делікатнішими, ніж у попередні епохи, а каміння встановлювали більш «повітряним способом», щоб метал не заважав проникненню світла наскільки це можливо. Найбільш популярним металом для кріплення діамантів стала платина (Aesthetic period, б/р).

Остання частина Вікторіанської епохи у Великобританії збігається в часі з «Прекрасною епохою» материкової Європи та «Позолоченим віком» Сполучених Штатів. У цей період у Франції Рене Лалік став піонером, використовуючи зображення жіночих голів з довгим хвилястим волоссям, прості квіткові мотиви, м'які кольорові камені та ніжні емалі. Він привніс у свою творчість фантазію та оригінальність і створив справді новий стиль, новий модний ювелірний тренд (Aesthetic period, б/р).



Рис. 8. Принцеса Уельська Александра.
Фото А. Бассано. 1881

Вплив жодного з вище зазначених модний трендів Вікторіанської епохи на ювелірну справу в Україні практично не вивчений. Очевидно, що національні розбіжності існували в культурах європейських країн, в яких одні тенденції моди поширювалися швидко, а інші взагалі відкидалися. Оскільки ювелірні вироби досить коштовні і передавалися у спадок, то багато з них не мали яскраво виражених стилістичних ознак свого часу. Крім того, через подальші складні політичні та економічні події на українських землях, збереглася невелика кількість ювелірних виробів світського вжитку (Стельмашук, 2009, с. 89).

Парадоксально на українських землях проявилася жалобна мода 1860-х рр.,

спричинена тим, що російська царська влада криваво придушила протести поляків. Жалобні браслети нагадували наручники, пряжки – сплетені в рукоутисканні руки (символ об'єднання Польщі й Литви); на ювелірних виробах чеканили якорі (символ надії), гравірували портрети Тадеуша Костюшко, зображення орлів в терновому вінку тощо (Закшевський, 2017).

Цю «політичну» жалобу російська влада також всіляко придушувала, накладаючи штрафи. Так, за справою носіння «кривавого трауру» в 1864 р. по Київській губернії до суду

притягнуто 83 особи, 55 з яких оштрафовано (Ярцун, 2018, с. 162). Серед виправданих були люди, в яких померли близькі родичі і для запобігання повторення таких ситуацій генерал-губернатор видав розпорядження про надання особам, які довели законність носіння ними трауру (законним вважався лише сімейний) наявністю спеціальних дозвільних посвідчень (Ярцун, 2018, с. 164).

Але тиск влади підштовхував незгідних з нею до винахідливості: польські дами почали носити квіти, стрічки та інші прикраси блакитного (символ надії) та лілового (символ крові й помсти) кольорів, вставляючи камінням цих кольорів у сережки, брошки та інші ювелірні вироби (Ярцун, 2018, с. 162). Патріотичні хрести, хоч і позбавлені гасел, прикрашали наборами патріотичних дат: 1772, 1793, 1795, 1831, 1846, 1848, 1861. З'явилися каблучки і кулони зі схованками, в яких ховали патріотичні символи і мініатюрні портрети національних героїв (Tyszkiewicz, 1998, s. 117).

Після поразки другого повстання проти російського панування у 1863 р. популярними символами солідарності поляків стали хрест, серце і якір – відомі символи християнських чеснот, які позначали сум за полеглими і вічну пам'ять про них (хрест), любов до Батьківщини (серце) і надію на її свободу і незалежність (якір). Незважаючи на репресії, траурний протест поляків тривав до царського декрету про амністію 1866 р., однак за чорний одяг можна було потрапити за ґрати аж до 1873 р. (Сумишин, 2021).

У ювелірних прикрасах українців патріотизм проявлявся в тому, що модниці з вищих прошарків суспільства надівали «селянські» коралі, дукачі, зґарди, силянки тощо, доповнюючи ними як модні сукні, так і повністю відтворений народний костюмний комплекс.

Серед заможних українців у часи Вікторіанської епохи широкоживаними аксесуарами були кишенькові годинники, перстні, шпильки до краватки, тростини, окуляри тощо (Ярцун, 2018, с. 155). В жіночих модах переважали шийні прикраси (разки намиста, ланцюжки, а також золоті сережки, браслети, каблучки, які наслідували європейську моду (Стельмашук, 2009, с. 91). Цікаво, що слідування європейським модам, хоч і вважалося українською шляхтою прогресивним, але, здебільшого, висміювалося селянами.

Актуальним подальшим напрямком дослідження заявленої теми може бути вивчення зображень ювелірних виробів в українському портретному живописі XIX ст.

Джерела і література

1840–1860 годы. История ювелирной моды. Драгоценные камни. – (б/г). – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://dragkam.ru/statyau/su5.html>

1840–1860 годы. Ювелирные украшения этого пери ода. Драгоценные камни. – (б/г). – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://dragkam.ru/statyau/su6.html>

1860–1880 годы. История ювелирной моды высшего света. Драгоценные камни. – (б/г). – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://dragkam.ru/statyau/su7.html>

Габриэль Г. М. Викторианская эпоха и ее отражение в ювелирном искусстве // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – 2 (19). – С. 107–112.

Дуалистический символизм: украшения со змеями // Ярмарка Мастеров. – 2021.10.13. – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.livemaster.ru/topic/3565506-blog-dualisticheskij-simvolizm-ukrasheniya-so-zmeyami>

Закишевский П. Черный протест – 1861 // Culture.pl. – 2017. Апрель. – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://culture.pl/ru/article/chernyy-protest-1861>

Музей – із глибокою вдячністю українським воїнам, які боронять нашу землю. Скарбниця Національного музею історії України // Скарбниця Національного музею історії України. Facebook. – 2022. 6 вересня. – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.facebook.com/treasuryua/photos/5341236892578215>

Некряч Т. Є., Чала Ю. П. Вікторіанська доба в українському художньому перекладі. – Київ: Кондор-Видавництво, 2013.

Підмогильний В. Невеличка драма // Укрліб. Бібліотека української літератури. – (б/р). – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1909&page=38>

Сапфірова Н. М. Ювелірна справа Й. Маршака в художній культурі кінця XIX – початку XX століття. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. – Київ, 2021.

Стельмащук Г. Вбрання // Історія декоративного мистецтва України. У 5 т. – Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. – Т. 3. – С. 75–108.

Стилі ювелірних прикрас: Класицизм, Георгіанський і Вікторіанський // Лавка сороки. – 2020. 1 липня. – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://sorokastore.com/ua/stili-yuvelirnykh-ukrasheniy-klassitsizm-georgeanskiy-i-viktorskiy>

Сумишин Я. «Чорний протест» і польські визвольні змагання XIX століття // Історична правда. – 2021. 6 грудня. – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.istpravda.com.ua/columns/2021/12/6/160605/>.

Траурні прикраси вікторіанської епохи: любити, пам'ятати, сумувати // Лавка сороки. – 2020. 30 червня. – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://sorokastore.com/ua/traurnie-ukrashenia>.

Українка Л. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. – Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2021. – Т. 6: Художня проза.

Хоменко К. Купецький та міщанський портрет Слобожанщини та Полтавщини кінця XVIII – початку XX століття // Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. – 2015. – № 1. – Вип. 33. – С. 183–192.

Яриун Ю. О. Повсякденне життя шляхти Київської губернії (кін. XVIII – 60-ті рр. XIX ст.). Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук. – Умань, 2018.

Aesthetic period 1885-1901 // Antique Jewelry University. – (б/р). – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.langantiques.com/university/aesthetic-period-1885-1901/>

Campbell M. Art of Hair Work: Hair Braiding and Jewelry of Sentiment. – Lacis, 1996.

Chatterton M. The Hidden Symbolism in Victorian Jewellery // Lillicoco. – 2019. September 20. – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.lillicoco.com/blogs/love-lillicoco-blog/the-hidden-symbolism-in-victorian-jewellery>

Davidov C., Dawes G. R. Victorian Jewelry: Unexplored Treasures. – New York; London: Abbeville Press Publishers, 1991.

Gere C., Rudoe J. Jewellery in the age of Queen Victoria: a mirror to the world. – London: British Museum, 2010.

Grand period 1860–1885 // Antique Jewelry University. – (б/р). – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.langantiques.com/university/grand-period-1860-1885/>

Her Story in Jewels: Queen Victoria // Antique Animal Jewelry. – Aug 5, 2020. – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.antiqueanimaljewelry.com/post/her-story-in-jewels-queen-victoria>

Jewelry in the Victorian Era // Diamond foundry. – (б/р). – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://diamondfoundry.com/blogs/the-foundry-journal/jewelry-in-the-victorian-era>

Romantic period 1837-1860 // Antique Jewelry University. – (б/р). – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.langantiques.com/university/romantic-period-1837-1860/>

Scottish pebble Jewelry // Antique Jewelry University. – (б/р). – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.langantiques.com/university/scottish-jewelry/>

The era of queen Victoria // Antique Jewelry University. – (б/р). – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.langantiques.com/university/the-era-of-queen-victoria/>

Tyszkiewicz J. Bizuteria patriotyczna w Polsce XIX-wiecznej // Niepodległość i Pamięć. – 1998. – Nr. 10. – S. 111–120.

Victoria's Photographic Mourning Ring for Albert, 1861 // Art Of Mourning. – (б/п). – [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://artofmourning.com/victorias-photographic-mourning-ring-for-albert-1861/>

Victorian Jewellery // Carus jewellery – (б/п). – [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://carusjewellery.com/victorian-jewellery-1837-1901/>

Victorian jewelry and fashion // Levys. – (б/п). – [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://levysfinejewelry.com/pages/victorian-jewelry-and-fashion>

Vulcanite // Antique Jewelry University. – (б/п). – [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.langantiques.com/university/vulcanite-2/>

Williams C. Queen Victoria and Jewelry // Sotheby's. – 2018. Jul 27. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.sothebys.com/en/articles/queen-victoria-and-jewelry>.

ЄВРОПЕЙСЬКІ ТА СХІДНІ ПОРОХІВНИЦІ XVII–XIX ст. У ЗІБРАННІ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

У дослідженні зроблена атрибуція трьох порохівниць, що зберігаються у Національному музеї історії України. Дві з них походять із Музею мистецтв Всеукраїнської академії наук, створеного із зібрання відомого колекціонера Б. І. Ханенка. І хоча вірогідність походження цих порохівниць саме із зібрання Б. І. Ханенка досить велика, вони могли надійти до Музею мистецтв ВУАН з інших націоналізованих приватних художньо-мистецьких зібрань. При виготовленні цих порохівниць використані панцир черепахи та бивень слона, техніки позолоти, інкрустації, різьблення, гравіювання. Дві східні натруски для порошу, а також порохівниця західноєвропейського походження з НМІУ (як свідчать аналогії, що зберігаються у найвідоміших світових музеях та представлені на інтернет-ресурсах найбільших антикварних салонів) є досить рідкісними взірцями парадного військового спорядження XVII–XIX ст.

Ключові слова: зброєзнавство, порохівниця, Музей мистецтв Всеукраїнської академії наук, декоративно-ужиткове мистецтво, Схід, Західна Європа.

У Національному музеї історії України (далі – НМІУ) серед взірців військового спорядження XVII–XVIII ст. привертають увагу три порохівниці – ємності для зберігання порошу, необхідного при використанні ручної вогнепальної зброї.

Дослідження означених порохівниць дозволило дійти висновку, що дві з них виготовлені у країнах Сходу (Персія¹ та Індія), одна – в західноєвропейській країні (Австрія, Італія, Іспанія, Голландія тощо).

Оскільки означеним музейним предметам дослідники досі не приділили уваги, метою цієї студії є атрибуція та введення до наукового обігу трьох порохівниць XVII–XVIII ст. із колекційного зібрання НМІУ.

Історіографію дослідження складають студії закордонних науковців та електронні ресурси – сайти музеїв та антикварних салонів.

У наукових студіях вітчизняних дослідників перські порохівниці XVII–XVIII ст. лаконічно розглядаються у контексті вивчення військового спорядження українських козаків (Берест, 2016; Славутич, 2008).

Перські порохівниці означеного історичного періоду досить детально розглянули науковці Фаюмського університету (Єгипет), які дослідили та класифікували колекцію перських порохівниць музею Гайер-Андерсона у Каїрі (Tantawy, 2018). Кістяні порохівниці Індії часів імперії Великих Моголів, зокрема, сюжети їх декорування, дослідив історик

¹ Персією до 1935 р. називався Іран.

мистецтва В. Борн (Born, 1942). Аналогії порохівниці, виготовленої з черепахового панцира, були виявлені на сайтах найбільших інтернет-аукціонів та світових музеїв.

Порохівниці, розглянуті у даному дослідженні, є ємностями для зберігання пороху. Одна з порохівниць – металева, дві інші виготовлені з панцира черепахи та бивня слона. За призначенням дві порохівниці є натрусками², одна – порохівницею для зберігання гранульованого пороху, що засипався у ствол ручної вогнепальної зброї (Димний порох; Полиця (зброя)). Усі три порохівниці обладнані зарядним пристроєм – шийкою з кришкою та дозатором для відмірювання кількості пороху, необхідної для здійснення одного пострілу. Форма порохівниць з черепахового панцира та бивня слона обумовлена природною формою матеріалів, з яких їх було виготовлено. Про форму металевої порохівниці буде сказано далі.

Розглянемо означені порохівниці.



Рис. 1. Порохівниця-натруська. XVII–XVIII ст.
Іран. Кольоровий метал, срібло

1. **Металева порохівниця** (інвентарний № 3-77; рис. 1) у 1937 р. надійшла до Центрального історичного музею України³ з Київського музею західноєвропейського мистецтва (нині – Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків) (Акт від 19 лютого [1937 р.], інв. № 2437). Цю порохівницю згадує й рукописний каталог 1921–

² Спеціальні порохівниці для зберігання дрібнодисперсного «затравочного» пороху, який насипали на розташовану біля запалювального отвору полицю замка дульнозарядної ручної вогнепальної зброї. Відмірювання кількості пороху, необхідного для здійснення пострілу, здійснюється за допомогою зарядного пристрою.

³ Цей музей (попередник НМІУ) у 1934 р. було створено з фондів колекцій реорганізованого Всеукраїнського історичного музею імені Тараса Шевченка, в свою чергу, у 1924 р. створеного на основі зібрань Київського художньо-промислового і наукового музею (1899–1924). У роки Другої Світової війни фондове зібрання Центрального історичного музею України було евакуйоване на Схід і повернулось до Києва у 1944 р.

1929 рр. попередника Київського музею західноєвропейського мистецтва – Музею мистецтв Всеукраїнської Академії Наук (ВУАН): «Порохівниця, висотою 7,5 та шириною 13 см. Схід, XVII ст. Мідь, позолота, срібло. Розкривається посередині. У формі дутого півмісяця. Позолочена, зі срібним орнаментом. Прибор мідний» (Дело № 34/1 (1921–1929), арк. 62, № 62).

Оскільки Музей мистецтв ВУАН було створено на основі зібрання відомого колекціонера старожитностей Б. І. Ханенка (1849–1917), з великою вірогідністю можна припустити, що порохівниця, що розглядається, походить із цього зібрання.

Означена натруська належить до перських порохівниць *bārut-dan*⁴, відомих з початку XV ст. (Tantawy, Elsiedy, 2018, p. 139). Її виготовлено з кольорового металу (латунь або мідь) у формі об'ємного (дутого) півмісяця. Один з кінців порохівниці є лійкою для насипання порошу, інший кінець завершується декоративною шишечкою. Поверхня порохівниці позолочена та декорована сріблястими ромбами, розетами та орнаментальними смугами.

У верхній частині порохівниці змонтовано важіль, за допомогою якого можна регулювати кількість порошу, що надходить до лійки. На важелі змонтовані два кільця для підвішування порохівниці до пояса.

Згідно з класифікацією дослідників Х. Тантаві та Р. Елсіді, перські натруски такої форми належать до типу В. Науковці відзначають, що форма цих порохівниць нагадує форму кораблів (з носами у вигляді голови дракона чи лебедя), зображених на перських мініатюрах XVI ст. Порохівниці цього типу за походженням можуть бути перськими. Хоча більшість таких порохівниць походять з Персії, але вони схожі і на індійські з дещо іншим орнаментальним декором. Більшість таких натрусок, що збереглися до нашого часу, виготовлені у XVIII–XIX ст. (Tantawy, Elsiedy, 2018, p. 149–151, pl. 5, 8, 12, fig. 3).

З трьох металевих перських натрусок XIX ст. з музею Гайєр-Андерсона у Каїрі найближчою аналогією до порохівниці з НМІУ є мідна натруська довжиною 15 см, виготовлена у техніках литва, пайки, клепання, різьблення, інкрустації та позолоти і декорована зображеннями багатопелюсткових розет (Tantawy, 2018, p. 146–147, № 1.12; p. 154, pl. 12). Дві інші натруски з музею Гайєр-Андерсона (довжиною 15 та 26,5 см) виготовлені з латуні та міді та декоровані різьбленим флористичним орнаментом (Tantawy, Elsiedy, 2018, p. 143, № 1.5; p. 145, № 1.8; p. 154, pl. 5, 8).

⁴ Ця назва походить від арабської назви чорного (димного) порошу, що потрапила до Персії з турецької мови.



Рис. 2. Порохівниця. XVII–XVIII ст.
Західна Європа.
Панцир черепахи, срібло

2. Порохівниця (інв. № 3-346; рис. 2)

виготовлена з панцира зірчастої черепахи⁵. Металева шийка порохівниці оснащена дозатором для відмірювання кількості пороху.

Найближчою аналогією до черепахової порохівниці з НМІУ (за манерою декорування та формою металевих деталей) є порохівниця, виготовлена у Голландії у 1625–1675 рр, що зберігається у Нідерландському національному музеї в Амстердамі. На мідній оправі цієї порохівниці гравійовано герб, увінчаний геральдичною короною (Powder flask, 1625–1675). Як і порохівниця з НМІУ, голландська порохівниця оснащена довгою трубчастою шийкою, яка закривається кришкою з важелем. Металева оправа голландської порохівниці, як і у порохівниці з НМІУ, має хвилястий край, декорований рослинним

орнаментом. Проте якщо у взірця з Амстердама цей орнамент має бароковий характер, у порохівниці з НМІУ на металевій оправі зображено досить реалістичний листок рослини, більш характерний для декоративного мистецтва XVIII та XIX ст.

Іншою аналогією черепахової порохівниці з НМІУ є виготовлена в Італії порохівниця XVII ст., представлена на сайті лондонського аукціону «Christie's». Порохівниця оснащена трубчастою лійкою для насипання пороху, а її металева оправа декорована бароковим мотивом листя аканту (Poire poudre. XVII century).

Виготовлені з панцира черепахи порохівниці у XVII–XIX ст., крім європейських країн (Австрії, Іспанії, Голландії: Lot 174. Mid 17th century; Lot 692; Powder Flask. 17th century; Pulverflasche in Gestalt. 16th century; Turtle shell gunpowder flask. 18th–19th century), також побутували у Японії (Lot 170. 19th century).

На користь європейського походження черепахової порохівниці з НМІУ свідчить наявний на її металевій оправі гравійований флористичний бароковий чи рокайльний

⁵ Батьківщиною цього виду черепах є Пакистан, Індія та Шрі-Ланка. Зірчаста черепаха вважається однією з найгарніших сухопутних черепах, кожен щиток панцира якої має форму піраміди, вкритої радіальними жовтими смугами, що мають ефектний вигляд на темному тлі панцира (черепаха зірчаста).

декоративний елемент. За аналогіями порохівницю, що зберігається у НМІУ, можна датувати XVIII–XIX ст.

3. **Натруська з бивня слона** (інв. № 3-70; рис. 3), доволі рідкісна не лише для України, а й для світового музейного простору. Такі натруски, виготовлені в Індії за часів Імперії Великих Моголів (1526–1858), зберігаються у найбільших світових музеях та приватних колекціях США, Німеччини, Великої Британії, Італії, Данії.



Рис. 3. Порохівниця-натруська. XVII–XVIII ст.
Індія. Бивень слона, різьблення, метал

Означена порохівниця зі слонової кістки у 1937 р. надійшла до Центрального історичного музею України з Київського музею західного мистецтва (Акт від 19 лютого [1937 р.], інв. № 2436).

Опис цього предмета наявний і у рукописному каталозі 1921–1929 рр. Музею мистецтв ВУАН – попередника Київського музею західного мистецтва: «Порохівниця зі слонової кістки. Персія⁶. XVII ст. Довжина 27,5 см. У вигляді вигнутої риби з рельєфними зображеннями звірів, на кінцях – голівки сарн. Розкривається на дві частини» (Дело № 34/1 (1921–1929), арк. 59, № 59).

Аналогії цієї порохівниці, що зберігаються у найбільших світових музеях, виготовлені у Північній Індії. Дослідник В. Борн повідомляє, що, крім бивнів слона, створюючи подібні порохівниці, майстри використовували ікла моржів, кістку гіпопотама, викопні бивні мамонтів. Індійські кістяні порохівниці XVII–XVIII ст. вирізняються деталями, проте схожі за формою та схемою декорування. На них вирізьблено рельєфні фігури птахів та тварин – антилоп, левів, слонів, мавп. На деяких порохівницях зображено риб та міфічних морських чудовиськ з антилопами у пащах (Born, 1942, p. 93–97).

⁶ Вперше як індо-мусульманські їх було атрибутовано у 1835 р. у каталозі зібрання палацу у Царському Селі (нині – м. Пушкін, РФ), виданому в м. Карлсруе (Німеччина) (Born, 1942, p. 93).

Власниками таких вишуканих порохівниць були представники індійської аристократії, які багато часу приділяли полюванню.

Вже згадуваний В. Борн вважає, що зооморфний декор індійських порохівниць сформувався під впливом «аніمالістичного степового стилю», прикладом якого він вважає виявлену у сел. Феттерсфельде (нині Віташково, Західна Польща) скіфську золоту налобну кінську прикрасу VI ст. до н. е., що зберігається у Берлінському музеї. Ця прикраса декорована сценою переслідування левом та леопардом оленя та кабана. В. Борн згадує й іншу налобну кінську прикрасу з подібним сюжетом, виявлену в Україні у скіфському кургані Солоха⁷ (нині Запорозької обл.). До Індії «степовий зооморфний стиль» (у часи раннього залізного віку поширений від Алтаю до Північного Причорномор'я), на думку В. Борна, у часи імперії Александра Македонського потрапив із Парфії та Бактрії, населених, як вважав дослідник, нащадками скіфів та сарматами, у ювелірному мистецтві яких панував «звіриний стиль» (Born, 1942, p. 98–100).

Крім давніх степових прототипів, на формування декору кістяних порохівниць Індії, на думку В. Борна, вплинула перська мініатюра та індійські побутові реалії XVI–XVIII ст., зокрема традиція полювання на антилоп з прирученими леопардами.

Спостерігаючи за місцевою фауною, індійські різьбярі створювали на поверхні порохівниць реалістичні сцени полювання хижаків на антилоп та інших тварин. У цих сценах присутні й фантастичні елементи, наприклад, зображення голів та лап одних тварин, «вписані» до контурів тіл інших звірів або дві тварини зі спільною головою.

На порохівниці з НМІУ представлено кілька окремих композицій, серед них – сцену полювання левиці на антилопу. На одному з кінців порохівниці вирізьблено двох хижих тварин, що терзають антилопу, на іншому кінці – двох антилоп зі з'єднаними головами та спільними передніми ногами. У верхній частині порохівниці змонтовано металевий важіль, за допомогою якого регулюється кількість пороху, що надходить до лійки та насипається у ствол ручної вогнепальної зброї.

Отже, дві порохівниці із зібрання НМІУ походять із Музею мистецтв ВУАН, створеного на основі зібрання відомого колекціонера Б. І. Ханенка. Означені порохівниці згадано у рукописному музейному каталозі, підготовленого у 1921–1929 рр. І хоча вірогідність походження цих порохівниць саме із зібрання Б. І. Ханенка досить велика, вони могли надійти до Музею мистецтв ВУАН й з інших націоналізованих приватних художньо-мистецьких колекцій.

⁷ Означений дослідник у 1942 р., звичайно, не міг передбачити, що у 1971 р. в кургані Товста Могила (Україна, Дніпропетровська обл.) буде знайдена скіфська золота нагрудна прикраса-пектораль, прикрашена сценами полювання левів, пантер та грифонів на коней, оленя та вепра.

При виготовленні цих порохівниць використані панцир черепахи та бивень слона, техніки позолоти, інкрустації, різьблення, гравіювання. Дві східні натруски для порошу, а також порохівниця західноєвропейського походження з НМІУ (як свідчать аналогії, що зберігаються у найвідоміших світових музеях та представлені на інтернет-ресурсах найбільших антикварних салонів) є досить рідкісними і коштовними зразками парадного військового спорядження XVII–XIX ст.

Джерела і література

Акт від 19 лютого [1937 р.], Київ, Музей Західного мистецтва, вул. Чудновського. Складено цього акта в тому, що, на підставі розпорядження Музейного Відділу Українського Управління у справах Мистецтв при [Раднаркомі] УРСР, від 25 січня 1937 р., інд. 70/8, Музей Західного мистецтва, у особі ст. наукового співробітника проф. Гілярова С. О. передав Центральному Історичному Музею, в особі наукового співробітника Музею – Маєвського В. А. (завідувач Відділу зброї) (доручення ЦІМ № 7, від 28/1 – 37 р.) старовинну зброю, що зберігалася у Музеї Західного мистецтва<...> // Науковий архів Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. – Оп. 1. – Спр. 44 – Арк. 295.

Берест Ю. М., Пуголовок Ю. О. Порохівниця козацької доби з фондів Охтирського краєзнавчого музею // *Феномен Більського городища* – 2016. – Київ; Полтава: ЦП НАНУ і УТОПК, 2016. – С. 239–243.

Дело № 34/1. Каталогные описания коллекции оружия Музея искусств ВУАН. 1921–1929 гг. На 69 лл. // Науковий архів Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. – Оп. 1. – Спр. 19.

Димний порох. – [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B8%D0%BC%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D0%BF%D0%BE%D1%80%D0%BE%D1%85.

Полиця (зброя). – [Електронний ресурс]. Режим доступу: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%86%D1%8F_\(%D0%B7%D0%B1%D1%80%D0%BE%D1%8F\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%86%D1%8F_(%D0%B7%D0%B1%D1%80%D0%BE%D1%8F)).

Славутич Є. Порохівниці – складова воєнного спорядження українських військ XVII–XVIII ст.: спроба класифікації // *Історико-географічні дослідження в Україні*. – Київ: Інститут історії України НАН України, 2005. – Вип. 8. – С. 100–128.

Черепаха зірчаста. – [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A7%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BF%D0%B0%D1%85%D0%B0_%D0%B7%D1%96%D1%80%D1%87%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B0.

Born W. Ivory Powder Flasks from the Mughal Period // *Ars Islamica*. – 1942. – Vol. 9. – P. 93–111. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: Smithsonian Libraries <https://library.si.edu/digital-library/book/arsislamica91942detr>.

Lot 170. A hayago (powder-flask). 19th Century. Japan (Invaluable, LLC. and participating auction houses). – [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.invaluable.com/auction-lot/a-hayago-powder-flask-170-c-80640d98de#>.

Lot 174. A Very Rare Silver-Mounted Tortoiseshell Powder-Flask Mid – 17th Century (Christie's. 2002. 16 December. Live auction 6667). *Antique Arms & Armour*. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.christies.com/en/lot/lot-4027146>.

Lot 692. Rare tortoise shell powder flask with silver mounts, charger and suspension rings (The saleroom. The home of art & antiques auctions). – [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.the-saleroom.com/en-gb/auction-catalogues/southams-auctioneers-and-valuers/catalogue-id-srso10020/lot-e851c23f-ae47-458d-8881-a4f700ac96f5>.

Poire poudre en metal dore montee sur une carapace de tortue. Italie, XVIIeme siecle (2010, 24 June. Live auction 5616, Cabinet d'un Amateur, Collection Charles de Langlade). – [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.christies.com/zh/lot/lot-5332827>

Powder flask, anonymous, P. 1625–1675 (The Rijksmuseum, Netherlands). – [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/NG-NM-4239>.

Powder Flask. 17th century. Spanish. Tortoiseshell, brass, steel. Gift of Archer M. Huntington, 1927 (The Metropolitan Museum of Art). – [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/34903>.

Pulverflasche in Gestalt einer Schildkröte. Süddeutsch(?). 2 Hälfte 16 Jahrhundert. Silber, Schildkrötenpanzer. Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.khm.at/objektdb/detail/87089>.

Tantawy H. O., Elsiedy R. I. Persian powder flasks preserved in the Gayer-Anderson Museum in Cairo: an archaeological and artistic study // *SHEDET* (Annual peer-reviewed journal issued by the Faculty of Archaeology, Fayoum University). – 2018. – Vol. 5. Issue 5. – P. 138–161.

Turtle shell gunpowder flask, 18th/19th century. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.pinterest.ie/pin/534028468313636730>.

АПОСТОЛЬСЬКА ЛОЖКА З РОДИНИ Д. І. ЯВОРНИЦЬКОГО

У статті досліджено меморіальний музейний предмет, що належав першому директорі Дніпропетровського національного історичного музею Д. І. Яворницькому, проводиться аналіз морфологічних особливостей апостольської ложки, уточнення датування пам'ятки, а також висувається припущення про її походження та місце виготовлення.

Ключові слова: Дмитро Яворницький, апостольська ложка, музей.

У фонді дорогоцінних металів Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д. І. Яворницького зберігається срібна ложка, що належить до так званих апостольських (інвентарний № ДНІМ: И-5073).

У другій половині XV ст. в Європі почали виготовляти срібні ложки, держачи яких були оздоблені зображеннями Христа, Богородиці, або одного з дванадцяти апостолів (іноді якогось іншого святого), – так звані «апостольські». Зображення святих могли бути розміщені також біля черпака. Траплялися цілі набори з 13 ложок, що символізували Таємну Вечерю, – 12 апостолів і Христос. Святих апостолів можна було розпізнати за їхніми атрибутами (предметами, які були пов'язані з певними епізодами їхнього життя, з їх покликанням, або з мученицькою смертю). Дослідники і колекціонери відзначають, що ці ложки були особливо популярними серед англійців, хоча розповсюджені були практично у всіх європейських країнах. Виготовлення апостольських ложок продовжувалося аж до XX ст. Ще й досі антикварні магазини, онлайн-платформи та інтернет-аукціони пропонують охочим окремі предмети та набори, виготовлені у період від XVII і до кінця XX ст., а також сучасні репліки старовинних екземплярів. До прикладу, у 2012 р. аукціонний дім Крістіс продавав набір голландських апостольських ложок середини XVII ст.¹, німецьку срібну ложку з апостолом Петром кінця XVII ст.². На онлайн-ринку Етсі можна знайти вироби XX ст. – апостольську ложку зі св. Миколаєм, виготовлену в Лондоні у 1906 р., велику ложку з Осло, виготовлену «до 2000 р.» мануфактурою Д. Андерсена³. Вже і наша «Шафа» 2022 р. пропонує набори англійського виробництва 1890 та 1921 рр.⁴. «Апостольськими» сьогодні стали не лише столові ложки певного вигляду, а й ложечки для чаю, кави, навіть виделки.

¹ <https://christies.com/en/lot/lot 38>

² <https://christies.com/en/lot/ lot 5628724>

³ https://etsy.com/nz/market/apostle_spoons

⁴ <https://shafa.ua/home/posuda/stolovaya/pribory/77123846-apostolskie-lozki-1921-god-serebro-925-p-sterling-silver-angliya>; <https://shafa.ua/home/posuda/stolovaya/pribory/25927782-apostolskie-lozki-1890-god-serebro-925-p-sterling-silver-angliya>

Література про апостольські ложки існує, вона доволі численна. В полі зору дослідників перебували і перебувають пам'ятки з Польщі, Фінляндії, країн Скандинавії, Великої Британії, Литви, Німеччини, Нідерландів, Швейцарії, Австрії, Італії (Buck, 1888; Jackson, 1892; Price, 1908; Rupert, 1929; Emery, 1976; Marquardt, 1997; Homer, 1999; Immonen, 2005). Більшість авторів розглядає їх просто як феномен, який цікавий колекціонерам і який несе інформацію про соціальні традиції, релігійну складову повсякденного життя, побут різних верств суспільства, про ювелірне виробництво. Увагу дослідників привертають в основному вироби із срібла, але досліджуються й ложки з інших металів. Переважно апостольські ложки подаються просто як складові певних колекцій столових приборів або музейних колекцій.

Досить довго трималася традиція вважати призначенням апостольських ложок бути дарунком на хрестини новонародженому. Але недавнє дослідження литовської науковиці С. Ардавічюте-Раманаускене (Ardavičiūtė-Ramanauskienė, 2018) називає й інші напрями функціонування подібних предметів, а саме: виконувати представницьку роль в якості дипломатичних та корпоративних дарунків, бути показником майнового стану власника, демонструючи його соціальний статус. Авторка вперше здійснила комплексні розвідки що до контексту походження і функціонування апостольських ложок у Литві, досліджуючи археологічні знахідки на території країни загалом і на місцях розкопок у Вільнюсі, зокрема на місці палацу великих князів литовських.

На теренах України апостольські ложки не набули поширення, окрім тих територій, які свого часу входили до складу Польщі. Згадки про них зустрічаємо в описах майна померлих, серед яких було не мало заможних міщан. Подібні документи в Україні відомі, до прикладу, з львівських джерел XVI ст. Один з перших дослідників львівського золотарства В. Лозинський наводить дані з міських актів Львова від 1572 р. про 12 апостольських ложок, що залишилися по смерті міщанина Моравинського. (Łoziński, 1889, s. 9) На інших українських територіях, де не мали впливу католицькі традиції, апостольські ложки не були у вжитку.

Постає питання про те, яким чином апостольська ложка опинилася у Д. І. Яворницького. На правду, то не така вже й велика загадка – як вправний колекціонер дістав певний артефакт. Особливо, якщо згадати про його перебування у Варшаві. В липні 1895 р. за сприяння Івана Яковича Рудченка Яворницький був зарахований на посаду чиновника з особливих доручень при Варшавській казенній палаті. Проживши більше року у Варшаві, Дмитро Іванович протягом вересня 1895 – січня 1896 рр. склав чотири магістерські іспити на історико-філологічному факультеті Варшавського університету (тоді ректором університету був Петро Ковалевський, який свого часу навчався у катеринославській духовній семінарії і закінчив, як і Яворницький, Харківський університет). Найвірогідніше, ложка потрапила до

вченого саме у той час. До музейної колекції Яворницький її потім так і не долучив, певно, користуючись нею у побуті. До збірки предмет потрапив значно пізніше.

Ложка, як випливає з облікових документів, була придбана музеєм разом з іншими вісімнадцятьма особистими речами академіка Яворницького у Литвиненко Катерини Іванівни, колишньої хатньої робітниці Дмитра Івановича, «для поповнення меморіальної кімнати його імені» згідно з рішенням закупівельної комісії обласного управління культури в серпні 1964 р. (Протокол, 1964, арк. 30). В акті приймання записано: «Ложка столова з плетеною ручкою і зображенням Божої Матері на кінці. 1851 р.» (Акт № 427/д-1, 1964, арк. 29) Ось і вся інформація про меморіальний музейний предмет. Тепер про нього докладніше.



Рис. 1. «Апостольська» ложка Д. І. Яворницького:
1 – загальний вигляд; 2 – лита фігура на кінці держака; 3 – рельєфні зображення на лицевому боці платівки-перемички; 4 – клейма на зворотному боці платівки-перемички

Ложка лита. Виготовлена зі срібла 875 проби, розміри 183,4 × 55,6 мм. Має круглий черпак, який переходить у пласку широку перемичку у вигляді пластинки з рельєфними зображеннями на лицевому боці. Зворотний бік пластинки гладенький, без зображень, містить два клейма – пробірне «84» та з датою «1851». Держак тонкий кручений, на кінці держака об'ємне зображення людської постаті на повний зріст (рис. 1: 1).

Зазвичай зображення апостолів розміщували або на кінці держака (об'ємна фігура), або на пластинці-перемичці. Якщо апостол був зображений на пластинці-перемичці, то кінець держака прикрашала рельєфна декоративна насадка з шишечками, маскаронами, пірамідками і т. ін. На кінці держака ложки Яворницького зображена постать з розгорнутою книгою у лівій руці та з невизначеним предметом у правій. Книжка – звичайний атрибут на зображеннях апостолів, хоча існує й інший погляд: з книгами зображували лише євангелістів. Невизначеність предмета у правій руці не дає змоги ідентифікувати зображення як певну особу за її атрибутом. Якщо брати до уваги первинну музейну атрибуцію (зображення Божої Матері на кінці держака), то це зовсім не схоже ні на Дитину, ні на спосіб, у який її тримають – затиснувши кистю руки посередині. В цілому постать дуже схожа на жіночу, хоча апостолів також зображували у довгому одязі, часто з капюшонами, або з довгим волоссям. Втім, якщо погодитися, що це таки Богородиця, то книга в Її руках логічна, бо Їй разом з апостолами було призначено нести у світ Вчення Христа. Також це може бути зображенням якогось святого чи святої, або навіть якоїсь алегоричної фігури. На ложці Яворницького майстер-срібляр зробив постать динамічною на відміну від статичних зображень апостолів на більшості традиційних апостольських ложок, де вони спокійно стоять. Ця фігура ніби іде, роблячи крок уперед лівою ногою, залишаючи складки одягу трохи позаду (рис. 1: 2).

На пластинці-перемичці біля черпака більш визначена щодо зображуваних постатей композиція, яка має аналоги серед опублікованих пам'яток. Рельєфні зображення на лицевому боці мають двоярусну будову. У верхній частині між двома капітельками розміщено поясне зображення апостола. Подібні зображення є на польських ложках з колекції Народового музею в Кракові, а також на знахідці, що зберігається в Національному музеї Литви (Marekowska, 1954, s. 136, рис. 82, 84; Ardavičiūtė-Ramanauskienė, p. 182, fig. 6). На нашій ложці апостол лівою рукою спирається на книгу, у правій тримає або меч, або пилу (схожа на широкий меч з зубцями з обох боків), тобто, це або Павло, або Симон Зилот. Святого апостола Павла зображують з мечем, яким його було страчено, або ж це меч духовний, яким є Слово Боже. Святий апостол Симон проповідував у різних країнах і був живцем розп'яний, прийнявши мученицьку смерть, тому його зображують саме з пилою. У нижньому ярусі під

апостолом – орнаментальна композиція з маскароном в центрі, оточеним завитками та плодами. Зображення дуже пошкоджені і лише вгадуються за аналогами (рис. 1: 3).

Пластинки-перемички апостольських ложок мали рельєфні литі зображення або з обох боків, або лише з лицевого боку. Якщо зворотний бік залишали без рельєфів, це передбачало подальше нанесення клейм майстрів, гербів, або знаків власника.

При уважному розгляді музейної ложки видно, що обидва клейма на зворотному боці пластинки перебиті (рис. 1: 4). З-під пробірнього клейма, здається, проглядає фрагмент іще одного рельєфа. Щодо власне дати, тут також виникають питання до первинної атрибуції. Упевнено можна прочитати дві останні цифри, але чи ХІХ століття показане клеймом? Друга цифра дати пошкоджена, однак те, що залишилося, більше схоже на «6», ніж на «8». Тобто дата виготовлення предмета може бути відсунута майже на 200 років назад.

Трохи бентежить вигляд держака. У польських та литовських ложок держакі або пласкі, або шестигранні, деякі мають написи-девизи. Кручений держак ложки Д. Яворницького начебто не типовий. Такі держакі частіше можна побачити на англійських або голландських ложках, більш далеких від наших найближчих сусідів.

Виходячи з наведеного аналізу зображень та клейм, можна дійти певних висновків про датування та походження пам'ятки. Найвірогідніше польська апостольська ложка, яка потрапила до Д. Яворницького, була пізніше переклеймована російським пробірним клеймом, а дата виготовлення перебита зверху прямокутним штемпелем з непрочитаним знаком (можливо літерою «W»). Враховуючи також аналоги зображень апостолів на згаданих польських і литовських ложках ХVІІ ст., маємо підставу пересунути датування музейного предмета саме до ХVІІ ст. Також особливістю ложки Яворницького є поєднання на одному предметі одразу двох постатей святих замість однієї з ряду належних для подібних предметів зображень.

Маємо сподівання, що уведення до наукового обігу музейної пам'ятки стане у пригоді дослідникам, які цікавляться саме цим колом історичних артефактів.

Джерела і література

Акт приймання № 427/д-1 від 31 серпня 1964 р. // Акти про надходження експонатів ДІМ за 2-ге півріччя 1964 р. Архів Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д. І. Яворницького.

Протокол засідання обласної закупівельної комісії при обласному /промисловому/ управлінні культури від 20 серпня 1964 р. // Акти про надходження експонатів ДІМ за 2-ге півріччя 1964 р. Архів Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д. І. Яворницького.

Ardavičiūtė-Ramanauskienė S. Spoons with Apostle Figures in Lithuania // *Archeologia Baltica*. – 2018. – Vol. 25. – P. 177–190.

Buck J. Old Plate, Ecclesiastical, Decorative and Domestic; Its Makers and Marks. – New-York, 1888.

Emery J. European spoons before 1700. – Edinburgh, 1976.

Homer R. F. Five centuries of old base metal spoons. – London, 1999.

Immonen V. Six apostle spoons from Finland // *Post-Medieval Archeology*. – 2005. – Vol. 39: 1. – P. 186–196.

Jackson C. J. The Spoon and its history: its form, material, and development, more particularly in England // *Archeologia*. – 1892. – Vol. 53:1. – P. 107–146.

Łoziński W. Złotnictwo lwowskie w dawnych wiekach. – Lwów, 1889.

Marekowska B. Kolekcja srebrnych łyżek polskich z w. XVI i XVII (Przyczynek do dziejów polskiej kultury materialnej i artystycznej) // *Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie*. – 1954. – S. 125–148.

Marquardt K. Eight centuries of European Knives, Forks and Spoons: an Art Collections. – Stuttgart, 1997.

Price F. G. H. Old base metal spoons. – London, 1908.

Rupert C. G. Apostle Spoons. Their Evolutions from Earlier Types and the Emblems Used by the Silversmiths for the Apostles. – London, 1929.

ДОРОГОЦІННІ ПАМ'ЯТКИ РОДИНИ АПОСТОЛІВ У ЗІБРАННІ СКАРБНИЦІ НМІУ

У статті розглянуті дорогоцінності, пов'язані з українським гетьманом Данилом Апостолом та гетьманичем – його наймолодшим сином Павлом. Речі церковного і світського походження характеризують родину Апостолів як щедрих меценатів України-Гетьманщини першої половини XVIII ст.

Ключові слова: золотарство, церковні і світські старожитності, Україна-Гетьманщина, гетьман, меценатство.

Процес становлення і захисту державності в Україні повертає із небуття імена, які в часи сьогодення були “забуті” дослідниками. До таких постатей належить український гетьман першої половини XVIII ст. Данило Павлович Апостол та спадкоємці його роду, які розвивали, зміцнювали та захищали Українську державу у XVIII ст.

Родина, яку представляв Данило Апостол, мала цілком аристократичне походження. Вони належали до впливового молдавського боярства роду Катарджи. До України батько Данила – Павло Охримович Апостол потрапив як волоський найманець, який вступив на військову службу до польського короля Владислава IV, а згодом служив ротмістром у Яреми Вишневецького, володаря величезних земельних угідь на Полтавщині та Чернігівщині і за вірну службу отримав маєток Хомутець під Великими Сорочинцями. У 1660 р. він очолював Гадяцький і Миргородський полки (Крупицький, 1948, с. 5–6). Його син Данило Павлович Апостол теж стає очільником Миргородського полку. Він двічі займав цю посаду (1682–1686, 1693–1727 рр.), а впродовж 1727–1734 рр. очолив козацьку державу Гетьманщину на Лівобережній Україні.



Рис. 1. Верхня дошка
оправи Євангелія

У зібранні Скарбниці НМІУ є дорогоцінна пам'ятка від Данила Апостола того часу, коли він обіймав посаду миргородського полковника впродовж 1682–1686 рр. Це – книга

Євангеліє в коштовній оправі (інвентарний № ДМ-1513), датована за гербом посадовця-мецената.

Обидві дошки Євангелія покриті суцільними срібними пластинами, облямованими по периметру профільованою рамкою із прикріпленими до неї на певній відстані одна від одної квітами-розетками (рис. 1). Композицію верхньої дошки складають накладні медальйони овальної форми – середник та наріжники по кутах, розміщені на тлі рослинного плетива. Зображення мають глибокий зміст. По кутах наріжників зображені євангелісти зі своїми символами. Це чотири проповідники-автори Матвій, Марко, Лука, Іван, які у своїх ранньохристиянських творах-євангеліях сповістили добру новину людям про спасіння. Вони детально описали: як жив і чого навчав Ісус Христос, його терпіння, смерть і Воскресіння і тим самим дали зрозуміти – хто є Спасителем для людей? Відповідь: Господь-Вседержитель, який велично посідає на престолі як Цар Слави, Суддя і Правитель світу і воздає кожному із нас по вірі і діянням. Цей іконографічний сюжет має назву «Спас на престолі», він розміщений у центрі композиції оправы. Лівою рукою Спаситель тримає книгу з хрестом –



Рис. 2. Нижня дошка
оправы Євангелія

Євангеліє, а права знаходиться в канонічному жесті. Цей жест є багатозначним. З одного боку він ораторський, оскільки Спаситель є найбільшим пророком і Учителем, а з іншого – це жест благословляючий, яким Господь нагороджує кожного, хто щиро вірить і молиться про спасіння. Медальйони зі святими обрамлені лавровими вінками, як символ мучеництва у ранньому християнстві. Поміж головними клеймами – карбований рослинний прорізний орнамент крупного малюнку у вигляді сплетіння стебел, листя і квітів споришу, який в Україні за народними віруваннями є символом незламності, невпинного зростання, розвитку. Ця рослина дарує силу духу в життєвій боротьбі, а також приносить добробут в дім.

Отже, композиція верхньої дошки має наступний зміст: Євангеліє – це вічна істина (Отк. 14: 6), відкрита людям в особистості Господа Ісуса Христа і нерозривна з Ним. Це уособлення Вищого закону і справедливості— суворе і непідкупне, але милостиве і всепрощаюче.

Зображення нижньої дошки додають ще більшої глибини змісту. На нижній дошці в центрі поля розміщений середник-медальйон овальної форми із постаттю пророка Даниїла з розгорнутим сувоєм – патрона козацького полковника Данила Апостола (рис. 2). Навколо постаті святого напис, виконаний кирилицею: *“Радуйся Даниїль с пророки себо проповіданого Вами Даниїль возлюби и Украси своими трудами”*. Цей сюжетний образ теж обрамлений символічним лавровим вінком. Звістку про Христа-Спасителя Бог обіцяв через багатьох пророків впродовж всієї історії людства. Одним із таких є Даниїл (з іврити *“Бог мій суддя”*) – біблійний пророк, що жив у VII ст. до н. е. За легендою, Книга пророка Даниїла (сувій) – одна з пророчих книг Старого Заповіту, де було описано історію самого пророка та видіння майбутнього, а саме передбачено час народження Христа, віддання Христа на смерть і прийдешню руйнацію Єрусалимського храму, що ознаменувало кінець старозаповітних жертвоприношень. Отже, верхня і нижня дошка Євангелія – це поєднання і шанування заповідей Старого та Нового Заповіту. Старий Заповіт описує створення світу. Новий Заповіт описує земне життя Ісуса Христа, а в основі назви «Заповіт» (з іврити *“угода”*) лежить ідея угоди Бога з усім людством.

Під медальйоном закріплений на геральдичному щиті серцеподібної форми герб Данила Апостола з літерами *“ДАПВИЦПВЗМ”*, які читаються так: *Данило Апостол Полковник Військ (Их-Їх) Царської Пресвітлої Величності Запорізький Миргородський* (рис. 3). Напис підтверджує посаду полковника і політичну владу у Москві. *“Їх ...Величності”* – це період двовладдя Петра і Івана Олексійовичів, який тривав до 1696 р. На поверхні щитка вигравірувані дві стріли нахрест, по обидві сторони від них – дві зірки, зверху над ними – руків'я меча вістрям донизу, а над щитом – коронований шолом. Герб відображає реалії, за яких українцям довелося виборювати право на життя в оточенні агресивних сусідів. Постійна боротьба за самоствердження викликала створення відповідної емблематики, комбінації християнських і військових знаків – зірки, меч, стріли, лук були найбільш поширені в козацькій сфрагістиці. Ймовірно, це дуже ранній герб Данила Апостола, тому що він дещо відрізняється від



Рис. 3. Герб Д. Апостола –
миргородського полковника,
1682–1686 рр.



Рис. 4. Застібки до
оправи Євангелія

опублікованого у гербовниках шляхетського герба “Юнчик”, яким користувалась родина Апостолів (Ситий, 2017, с. 317–319). На щиті офіційного герба зображена двічі перекреслена стріла із роздвоєним кінцем вістрям вгору, над щитом — коронований шолом, із якого виходить озброєна мечем рука, а по краях аббревіатура “Є І П В В З П М П А”, яка читається: *“Єя Імператорского Пресветлого Величества Войска Запорожского Полковник Миргородский Павел Апостол”*. Імовірно, що в символіці герба, як і в українському суспільстві відбулися соціально-політичні і культурні зміни. Або майстер-золотар, виконуючи коштовну оправу, користувався ескізом, віддаленим від оригіналу.

Середник-медальйон та герб нижньої дошки розміщені на тлі рослинного плетива споришу з квітами – того візерунку, що покриває верхню дошку. По кутах знаходяться напівсферичної форми ніжки-пуклі, оздоблені мереживними квітами-розетками. Корінець оправы є суцільною пластиною із прикріпленими до неї ажурними накладками, розетками, крилатими голівками янголів. Дві застібки оправы мають вигляд картушів овальної форми, в центрі яких гравіровані постаті небесних воїнів-лицарів: на одній архангела Михаїла, на другій – Св. Георгія (рис. 4). Вони ніби оберігають Закон Божий, закарбований у сріблі – книгу зі Спасителем, життя якого і вчення є дороговказом для віруючих.

На жаль, ім'я автора цієї повчальної оправы з глибоким релігійним змістом не встановлене, через відсутність клейм майстра. Очевидним є те, що золотар досвідчено і вправно виконав роботу на замовлення Данила Апостола – як миргородського полковника 80-х рр. XVII ст., використовуючи родинну символіку. Як правило, клейма на таких виробках не ставились, а перевага надавалась замовнику-меценату. За стилем виконання належить до творів українського бароко, за профілем тяжіє до чернігівських пам'яток. Чернігівські золотарі працювали, здебільшого в техніці карбування високим рельєфом. Для декору використовувались рослинні мотиви місцевої флори, а також обрамлювались сюжетні образи і зображення вінками з дубового та лаврового листя (Петренко, 1970, с. 91-92). Для цієї оправы характерною рисою є гра кольорів: срібного та золотого. Образи святих та рослинне плетиво майстер “підсвітив” позолотою. Цей засіб надав книзі особливо ошатного і врочистого вигляду.

Подібного оформлення і розмірів (470 × 285 мм, вага 13200,0 г) Євангелія мають на престольне значення. Престол знаходиться у центрі вівтаря церкви, його чотирикутна форма означає Євангеліє, що містить всю повноту вчення Спасителя, і те, що всі чотири сторони світу, всі люди, закликаються до спілкування з Богом в святих Таїнах, бо Євангеліє проповідується по слову Спасителя, *“по цілому світові, на свідоцтво всім народам”* (Мф. 24, 14). Постає питання – до якої церкви Данило Апостол міг подарувати цю книгу, тому що вкладний напис від благодійника відсутній? Зробимо наступне припущення.

Вивчаючи з історичних часописів життєвий шлях очільника Гетьманщини, перевага щодо вкладу дорогоцінної книги із родинною символікою надається Спасо-Преображенській церкві у Великих Сорочинцях (Крупницький, 1948, с. 137–150). У 1689 р. майбутній гетьман Данило Апостол обрав це сотенне містечко своєю резиденцією після того, як отримав від гетьмана Івана Мазепи за вірну службу універсал-підтвердження на володіння в Сорочинцях та Хомутці, оскільки ці землі перебували у власності його батька – Павла Охримовича Апостола—миргородського полковника 1672–1676, 1676–1683 рр. (НБУВ.ІР. – Ф. 2. – Спр. 54094). З волі батька майбутнього гетьмана у Сорочинцях спочатку була зведена дерев'яна церква, при якій діяла школа, шпиталь та церковний шинок. Його син, наступний полковник миргородський Данило Апостол став будувати у своїй резиденції кам'яний дев'ятидільний храм. Так він подякував Всевишньому, коли отримав гетьманську булаву 1 (12) жовтня 1727 р. на старшинській раді. Архітектором Данило Апостол запросив одного з найкращих зодчих того часу – лаврського послушника Степана Ковніра. Саме цей геніальний митець створив 33-метровий архітектурний шедевр у стилі українського бароко. Величний храм складався із трьох престолів – центрального, в ім'я Преображення Господнього, північного – Покрови Пресвятої Богородиці, південного – Животворящої Трійці. У церкві знаходився багато оздоблений сусальною позолотою різьблений з дерева іконостас, який містить понад 100 ікон, включаючи образи святих патронів родини Данила Апостола – ікони “Св. Уляна” (дружина Уляна Іскрицька) і “Пророк Даниїл” (патрон гетьмана). Справа від іконостасу на боковій стіні висів різьблений з дерева й пофарбований у декілька кольорів герб Данила Апостола, розроблений самим правителем Гетьманщини. Після того, як нову, Спасо-Преображенську церкву добудували та освятили, її дерев'яну попередницю розібрали. *“Моя церква – моя усипальниця”*, – ці слова гетьмана, які він сказав перед своєю кончиною, виявилися пророчими. 5 лютого 1734 р. за участю київського архієпископа Рафаїла Заборовського під залізною підлогою у склепі церкви першим було поховано 80-річного



Рис. 5. Обручка Павла Даниловича Апостола – миргородського полковника, 1727–1736 рр.

обручка з написом: “ПАВЕЛЪ АПОСТОЛЪ: ПОЛКОВНИКЪ:МИРГОРОДСКІ: 1731:АПР:А” (Скарбниця НМІУ, інвентарний № ДМ-7493). Згідно музейних інвентарів обручка має



Рис. 6. Золота митра з колекції Скарбниці НМІУ.

наступні розміри: діаметр – 22 мм, ширина – 4 мм, виготовлена у техніці лиття, напис – у техніці гравірування. За станом збереження на поверхні прикраси є подряпини, потертості та слід натиру (апробації золота). Надійшла пам’ятка до Скарбниці НМІУ за актом № 11 від 28.01.1963 р. від Полтавського краєзнавчого музею. Обручка є “живим свідком» того часу і відкриває нам ще одну історію, не менш цікаву і загадкову, ніж попередня.

Коштовність походить зі склепу родини Апостолів. На руках покійного гетьманича було дві прикраси – обручка і золотий перстень, виготовлений у вигляді двох жіночих рук, вкритих емаллю, що підтримують

гетьмана, а пізніше і його численна родина¹. З того часу її стали називати “гетьманською усипальницею” (Ксьонзенко, 1887, с. 355-356). Там же знаходиться прах його наймолодшого сина – Павла Даниловича Апостола – наступного миргородського полковника (1727-1736), про якого піде мова далі у статті.

З ним пов’язана дорогоцінна пам’ятка світського призначення (рис. 5), яка зберігається у Скарбниці НМІУ. Це – золота

наступні розміри: діаметр – 22 мм, ширина – 4 мм, виготовлена у техніці лиття, напис – у техніці гравірування. За станом збереження на поверхні прикраси є подряпини, потертості та слід натиру (апробації золота). Надійшла пам’ятка до Скарбниці НМІУ за актом № 11 від 28.01.1963 р. від Полтавського краєзнавчого музею. Обручка є “живим свідком» того часу і відкриває нам ще одну історію, не менш цікаву і загадкову, ніж попередня.

Коштовність походить зі склепу родини Апостолів. На руках покійного гетьманича було дві прикраси – обручка і золотий перстень, виготовлений у вигляді двох жіночих рук, вкритих емаллю, що підтримують

¹ У родині гетьмана Данила Апостола було три сина та шість доньок: Василь, Петро, Павло, Марта, Ганна (старша), Параска, Тетяна, Марія, Ганна (молодша).

Арк. 1 зв.). Родинний склеп Апостолів привертав увагу багатьох поколінь дослідників Миргородщини.

У 1886 р. земський лікар Миргородського повіту Олександр Ксьонзенко оглянув склеп, де було виявлено близько 20 труп (Розсоха, 2002, с. 68-69). У 1887 р. допитливий лікар опублікував у часописі “Київська старовина” статтю “Гетьманська усипальня”, в якій дав кваліфікований опис Спасо-Преображенської церкви у Сорочинцях та родового склепу Апостолів у цьому храмі, який, згідно опису, розміщувався під великим панікадилом в центрі церкви під залізною підлогою (Ксьонзенко, 1887, с. 356-359) Родинний склеп Апостолів без втрат пережив майже два століття.

У травні 1922 р. склеп Апостолів був розібраний з метою вилучення цінностей для голодуючих. Світські і церковні дорогоцінності (серед них обручка і перстень, імовірно, Євангеліє) були передані в Миргородську повітову казну, а потім – 23 липня в Миргородський повітовий музей, звідки тієї ж ночі були вкрадені. Знайдені у 1928 р. цінності (імовірно, не всі), були передані в Лубенський музей, частину фондів якого на початку Другої Світової війни було евакуйовано до Тюмені. (Розсоха, 2010, с. 62–65). Але якимось чином обручка “вижила” у вирі революцій і війн і опинилась в Полтавському краєзнавчому музеї, звідки спочатку надійшла до Київського державного історичного музею (нині НМІУ), а потім до

новоствореного Музею історичних коштовностей України (нині Скарбниці НМІУ) за вказаним актом. Із досліджень Л. Розсохи – краєзнавця, музейника (заступника з наукової роботи директора Миргородського краєзнавчого музею) дізнаємося про те, що в Покровській церкві сусіднього з Сорочинцями с. Портянки² Сорочинської сотні, яке належало миргородському полковнику Павлу Даниловичу Апостолу довгий час зберігався його подарунок-вклад із написом: *“1731 года априля 1 числа надан келех с диском, звездою и*



Рис. 7. Медальйон митри із перстнем у верхній частині

² Покровське (в минулому – Портянки; до 2016 року – Куйбишеве) – село в Україні, у Шишацькій селищній громаді Миргородського району Полтавської обл.

ложицею в село Портянки от полковника миргородского Павла Даниловича Апостола Гетманыча” (Розсоха, 2008, с. 3). Це комплект церковного начиння, який використовується для здійснення Таїнства Євхаристії (з грецької “подяка”). Дискос із цього набору під інвентарним № М-5521 є надбанням Національного Заповідника “Києво-Печерська Лавра” (далі – НЗ КПЛ). Привертає увагу те, що на всіх уцілілих пам’ятках вигравіруваний один напис із датою “1731 года априля 1 числа...”. Вивчивши з історичних джерел і розвідок життєвий шлях гетьмана і гетьманича Апостолів приходимо до наступних висновків і ряду припущень.

Позначена на пам’ятках дата є знаковою з однієї сторони, а з іншої – фатальною, як для Апостолів, так і для України-Гетьманщини. Назривала нова російсько-турецька війна. За указом цариці Анни Іоанівни від 28 квітня 1731 р. мала постати Українська лінія оборони на теренах сучасної південної України (Запорожжя, Слобожанщина і Донбас) з метою захисту південних степових рубежів імперії від нападів кримських і ногайських татар. Згідно цього указу гетьман Апостол та його сини – миргородський полковник Павло (1727–1736) та лубенський полковник Петро (1728–1758)³ й інші полковники Гетьманщини мусили кожного року відряджати до 10 тис. козаків і 10 тис. посполитих на будівництво земляних укріплень, а в разі війни – їти воювати. (Крупницький, 1948, с. 173). Так і сталося. Миргородський полковник Павло Апостол помер від ран, отриманих у Кримському поході в часи російсько-турецької війни 1735–1739 рр. У липні 1736 р. під час одного із боїв з турками при взятті м. Гезлева (нині м. Євпаторія) у складі конвою генерал-майора шотландського походження, командира Олонецького драгунського полку Георгія (Юрія) Федоровича Леслі (Лессія) П. Апостол зазнав важкого артилерійського поранення в ногу турецькою картеччю (Пришляк, 2017, с. 216). Імовірно, передбачаючи причини будівництва оборонної лінії і загрозу війни, Павло Апостол, за прикладом діда і батька подякував Всевишньому за полковництво, подарувавши у квітні 1731 р. (згідно вкладного напису) дорогоцінне начиння до своєї родинної церкви Св. Покрови у с. Портянках (нині Покровському). І в той же час, надавши подарунок Покрові, попросив у Богородиці захисту для себе і України, адже Покрова з християнських часів є Матір’ю-заступницею всіх, хто в неї вірить і просить допомоги.

Відсутність вкладних дописів на каблучках полковника відправляє нас в площину наступних припущень. Імовірно, вони були освячені в тій же церкві з метою Божої милості. Золота обручка була у полковника того часу (згідно вказаній даті внутрішньої поверхні), коли посадовець в приватному житті перебував у першому шлюбі. Першою його дружиною з 1717 р. була Ганна Херасківна (1699–1732), знатного молдовського походження, але вона померла 14 березня 1732 р. У січні наступного 1733 р. миргородський полковник одружився вдруге із “*смольянкою*”, донькою смоленського стольника Ніколая Енгельгардта Феодорою. (Пришляк, 2017, с. 216). Прямих нащадків роду Апостолів по даній лінії не залишилось.

³ Данило Апостол дав імена двом своїм синам – середньому Петру і найменшому Павлу на честь християнських апостолів.

Особливу цікавість викликає наступний золотий перстень гетьманича, мистецьки виготовлений у вигляді двох жіночих рук, вкритих емаллю, що підтримують щиток(серце) із чотирма діамантами. Вважається, що вночі 23 липня 1922 р., разом із іншими коштовностями зі склепу Апостолів, перстень гетьманича зник з експозиції Миргородського повітового музею (Розсоха, 2010, с. 62–65). За стилем виготовлення – це кладдахський перстень⁴, прикраса з ірландським корінням. Серце символізує любов, руки – дружбу, довіру, а корона – вірність. У давнину, з XVII ст. цю каблучку дарували в особливих випадках: на знак дружби, або як обручку. Подібні традиції збереглися і до наших днів. Головний лейтмотив прикраси – девіз відомих західноєвропейських правителів: *“Ми хочемо правити в душі любові і дружби”*. Постає питання: звідки в українського гетьманича прикраса католицького походження? Імовірно, від матері – Уляни (Олени Іскрицької). Її батьком і дідусем гетьманича був впливовий полковник із Правобережної України, племінник гетьмана Павла Тетері й товариш польського короля Яна III Собеського Василь Іскрицький (Крупицький, 1948, с. 7). Згідно документів, перстень вважається зниклим (Розсоха, 2010, с. 63-64). У зібранні Скарбниці подібний перстень є, можливо він і належить Павлу Апостолу? Зберігається експонат не як окрема статусна прикраса, а як коштовний вклад, який доповнив і прикрасив дорожню митру роботи київського золотаря Григорія Чижевського 1767–1782 рр. (Скарбниця НМІУ, інвентарний № ДМ-5967) (рис. 6). Знаходиться перстень (тільки рант і накладки) над живописним емалевим медальйоном із зображенням Богоматері, Антонія та Феодосія Печерських (рис. 7). Коштовний головний убір вищих архієреїв церкви є збірним із різних прикрас. Частина з них відноситься до більш раннього періоду – XVII ст., зокрема, вказаний перстень, фініфтеві медальйони, а частина (сапфірова печатка та інші медальйони) – до кінця XVIII ст. Коли був прикріплений т. зв. кладдахський перстень до митри – невідомо. Але його серце із діамантами віддане засновникам і покровителям святої обителі.

Науковці НЗ КПЛ дослідили історію прикрас та надходження митри до музею. З опису дізнаємось (Полюшко, 2007, с. 170–171) про те, що до 1922 р. золота митра знаходилась в ризниці Успенського собору Києво-Печерської Лаври. Під час вилучення церковних цінностей на допомогу голодуючим в квітні 1922 р. митра вже перебувала в Лаврському музеї Культів та Побуту. Однак це ніяким чином не вплинуло на рішення комісії і коштовність було вилучено з музейного зібрання. Завдяки українським вченим, таким як Д. Щербаківський, його участі у роботі спеціальних комісій вдалося врятувати дорожню митру і повернути з Москви до Києва. Нині золота митра є гордістю і окрасою експозиції Скарбниці НМІУ.

⁴ Перша прикраса в такому оформленні була виготовлена в ірландському рибальському селі Кладдах графства Голуей у XVII ст. Перстень виготовляється у формі пари рук, які тримають серце, увінчане короною.

Джерела і література

Крупицький Б. Гетьман Данило Апостол і його доба (1727–1734). – Авґсбург, 1948.

Ксьонзенко О. Гетьманська усипальниця // Київська старовина. – 1887. – Т. XVII. – № 2.

Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського. Інститут рукопису (НБУВ.ІР). – Ф. 2. – Спр. 54094. – Арк. 287 зв.

Омельченко В. Д. Пояснення до фотографій гетьманських речей (добутих зі склепу Д. Апостола 15 травня 1922 р.) // Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського. Інститут рукопису. – Ф. 278. – № 985. – Арк. [1 зв].

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

Полюшко Г. До питання атрибуції золотої митри з колекції Музею історичних коштовностей України // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки. – Київ, 2007. – С. 168–171.

Пришляк В. Миргородський полковник Павло Апостол (1727–1736) // Україна в Центрально-Східній Європі. – Київ, 2017. – Вип. 17. – С. 205–224.

Розсоха Л. Миргородська старовина. Дослідження. Статті. Нариси. Розвідки. – Кобеляки: Кобеляки, 2002.

Розсоха Л. Скарби зі склепу Апостолів // Народне мистецтво. – № 1–2. – 2010. – II частина. – С. 62–65.

Розсоха Л. Сорочинський Святомихайлівський монастир: історично-краєзнавча розвідка. – Миргород, 2008.

Ситий І. Козацька Україна: печатки, герби, знаки та емблеми кінця XVI – XVIII ст. – Київ, 2017.

«ШАБЛЯ КОЗАКА ПАВЛА РУДЕНКА»: ОСОБЛИВОСТІ ОЗДОБЛЕННЯ ТА ОРНАМЕНТИКИ

Пропонуємо до уваги огляд одного експоната із зібрання Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського: шаблі XVIII ст., особливостей її оздоблення та орнаментики.

Ключові слова: зброя, шабля, портрет, Василь Боровиковський, Павло Руденко, тореvetica, декорування, бароко, рококо.

Бойові знаряддя минулого – мечі й ножі, булави й рушниці – часто несуть на собі багате декорування. Одним із найбільш впізнаваних предметів озброєння козацької доби, поза всяким сумнівом, є шабля. У колекційній збірці Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського (далі – ПКМВК) налічується півтора десятка шабель, які умовно можна зарахувати до козацьких. До них належить і парадна шабля із багатою оправою та піхвами (Інв. № ПКМВК 3343, Зб 83), що довгий час була представлена в музейній експозиції (Інвентарна книга ПКМВК «Зброя. №1», с. 29). Ще у 2007 р. автори статті звернули увагу на надзвичайну подібність даного предмета до шаблі, зображеної на портреті полтавського козака Павла Яковича Руденка роботи В. Л. Боровиковського 1778-1781 рр. На сьогодні історії цього унікального предмета присвячено цілий ряд публікацій (Тоичкин, 2014, с. 254-257; Тоїчкін, 2013, с. 366-369; Яремченко, 2014, с. 666-674; Яремченко, 2016, с. 111-118).

Павло Якович Руденко походив із дрібної української покозаченої шляхти. Першим відомим представником цього роду був дід Павла Яковича – Яків Рудий. Сам Павло Руденко народився 1725 р. У молоді роки він вправлявся в козакуванні на Запорозжжі. Наприкінці 50-х рр. XVIII ст. військова кар'єра П. Я. Руденка завершилася, а в його особистому житті відбулися великі зміни. У цей час він повернувся до Полтави, одружився, став міщанином та розпочав торгівельну справу. Ймовірно, сталося це у 1756–1757 рр. У 1771 р. П. Я. Руденко був уперше обраний полтавським бурмістром, у 1774 р. – отримав звання бунчукового товариша, після 1775 р. – став панмаршалком Новомосковського повіту Новоросійської (Катеринославської) губернії, у 1784 р. – отримав чин надвірного радника. В останній чверті XVIII ст. Павло Якович разом з нащадками отримав російське дворянство, став відомим меценатом.

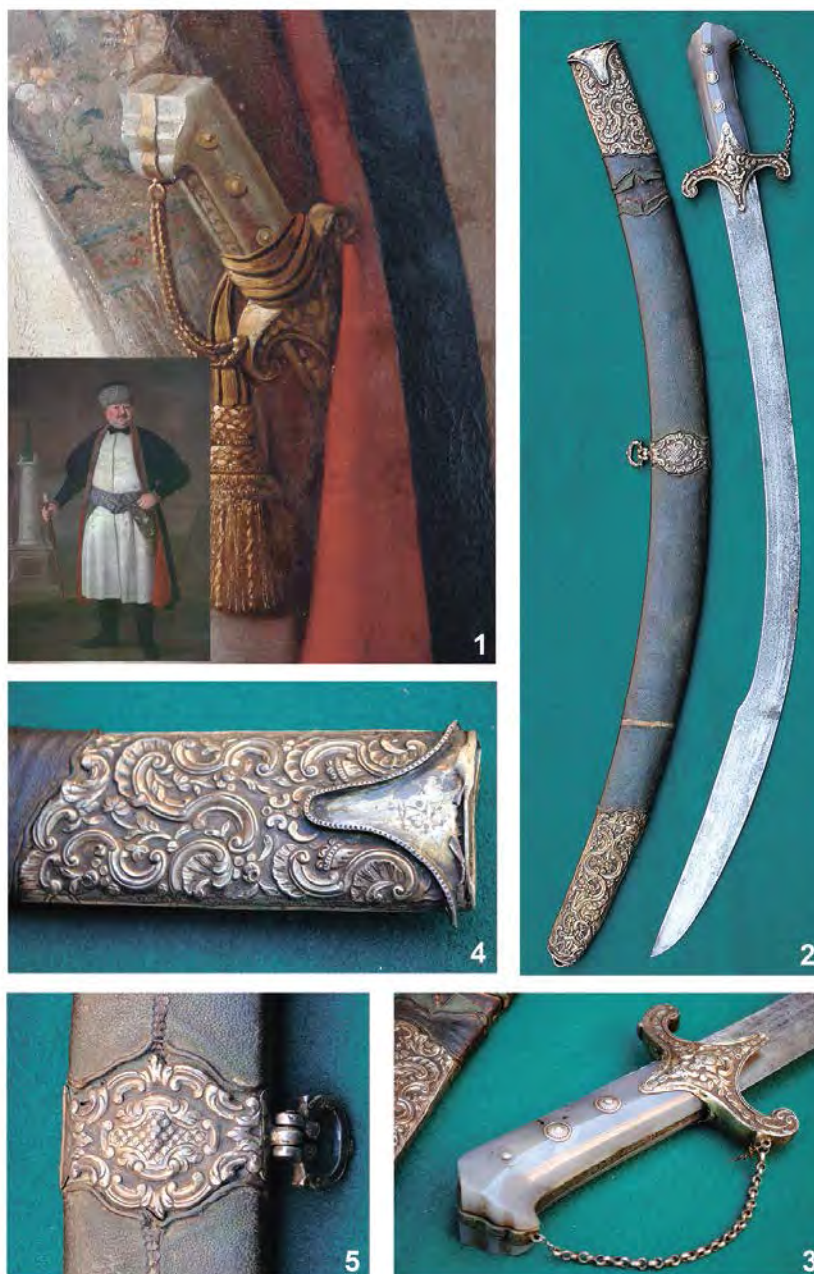


Рис. 1. 1 – Портрет Павла Яковича Руденка. Художник В. Боровиковський. 1778–1781 рр.;
2 – Шабля-карабела з піхвами. XVIII ст.; 3 – Руків'я та ефес шаблі;
4–5 – Фрагменти піхов (уста та обіймиця)

Наприкінці XVIII ст. Павло Якович замовив власний портрет у видатного українського портретиста В. Л. Боровиковського (Український портрет, 2004, с. 258-259)¹. З лівого боку П. Я. Руденка була зображена парадна шабля з відкритим ефесом (рис. 1: 1). Вона мала руків'я сірого кольору з трьома жовтими заклепками, гарду хрестоподібної форми із закрученими та загнутими донизу кінцями перехрестя. Додатково руків'я оснащувалося двома металевими ланцюжками і темляком. У попередніх дослідженнях ми уже

¹ Полотно, олія. 215 × 145. Дніпровський художній музей, інв. № Ж-378.

неодноразово розглядали питання про подібність між зброєю, зображеною на портреті і музейним предметом. Тотожність форми і кольору руків'я, характерна форма перехрестя із закрученими кінцями, колір металевої оправы шаблі та піхов, наявність металевого ланцюжка, – поєднання усіх перелічених елементів в одній шаблі вказують на те, що перед нами предмет не просто подібний, а ідентичний до того, що зображений на портреті. Це один із тих рідкісних випадків, коли схожість між зображенням на портреті та реальним предметом дали вагомі підстави атрибутувати її саме як шаблю П. Я. Руденка. З дослідницької практики маємо приклади, коли завдяки портретам вдалося ідентифікувати не лише типи, а й окремі зразки зброї, встановити їхню приналежність конкретним історичним персоналіям (Волошин, 2011, с. 20, с. 28; Тоїчкін, 2010, с. 105-107).

Зброя із музейної колекції представлена шабельним комплектом, до складу якого входять шабля і піхви (рис. 1: 2). Шабля складається з двох частин – клинка і ефеса. Детальний металографічний аналіз клинка був представлений у дослідженні Д. В. Тоїчкіна (Тоїчкін, 2014, с. 256). У процесі обстеження зброї вдалося встановити, що оригінальний клинок був втрачений і замінений іншим, про що свідчить зварювальний шов на хвостовику нижче руків'я. Заміна клинка являє собою приклад зброярських технологій XVIII ст. На новому клинку немає жодних орнаментів чи будь-яких позначок, які б допомогли його ідентифікувати. Однак він є красномовним свідченням того, що перед нами справжнє бойове знаряддя. До інших втрат зброї належить одна обоймиця на піхвах, розетка на одній із трьох заклепок руків'я, кріплення ланцюжка та фрагменти шкіряної обшивки піхов.

У зв'язку із втратою первісного клинка набагато більший науковий інтерес становить ефес шаблі. Він являє собою зразок майстерної ювелірної роботи, що передбачала вміння працювати з різними матеріалами та техніками: шляхетними, кольоровими й чорними металами, дорогоцінним камінням, кісткою, деревом тощо. Е. Г. Аствацатурян у своїй роботі, присвяченій турецькій зброї, пише, що між зброярами та ювелірами існував тісний зв'язок. Готові зброярські вироби надходили до ювелірних майстерень, де їх довершували золотих та срібних справ майстри (Аствацатурян, 2002, с. 41). Тож не дивно, що ювеліри та зброярі були дуже заможними людьми, а їхні роботи слугували демонстрацією зброярської майстерності та ювелірного мистецтва.

Останнє твердження достатньо добре ілюструє зразок із музейного зібрання. Він належить до шабел так званого відкритого типу. Головною особливістю даної шаблі є характерна форма руків'я, верх якого стилізований у формі голови хижого птаха – «голови

орла» (рис. 1: 3). Ареал поширення даної зброї простягався від Передньої Азії до країн Центральної Європи. У зв'язку з цим визначити місце виготовлення конкретних зразків, навіть для досвідчених дослідників, видається часом непростим завданням. Воно ускладнюється ще й тим, що окремі елементи однієї й тієї ж шаблі могли виготовляти у різних країнах та частинах світу. Ефес шаблі складається з двох частин – руків'я та гарди. Масивне руків'я у свою чергу складається з двох пластин (*щічок*) та металевої стрічки (*каптура*) між ними. Щічки виготовлені з мінералу кварцу (онікса) сірого кольору зі скляним блиском, з'єднувалися з хвостовиком трьома заклепками. Останні були прикрашені накладками із карбованими зображеннями у вигляді розеток, орнаментованих солярними символами, вписаними у коло. Руків'я між щічками закриті металевою стрічкою (*каптуром*), прикрашеною гравійованим бароковим рослинним орнаментом у вигляді гілки з листям аканту. Гарда шаблі лита, має просту хрестоподібну форму, що поєднує у собі практичність з витвором мистецтва. Це ромбічне перехрестя з двома вертикально видовженими вусами (*шипам*), розташованими перпендикулярно до хрестовини. Їхні верхні кінці утоплені в руків'я (щічки). Одна з найбільш характерних деталей руків'я, що одразу впадає в око, – металевий ланцюжок. Він з'єднує голівку руків'я з переднім плечем перехрестя (рис. 1: 3). Ланцюжок (або ланцюжки) кріпили до невеликих кілець, припаяних до голівки руків'я і переднього плеча перехрестя. Гарда наочно демонструє зброярські традиції і вміння художньої обробку металу майстрів-зброярів XVII–XVIII ст. Усі металеві частини ефеса виготовлені зі срібла та вкриті тонким шаром позолоти.

Символіка зброї заслуговує особливої уваги. Вона підкреслює її індивідуальність, унікальність, неповторність та допомагає в атрибуції зброї. Символіка включає в себе зображення та написи (Тоїчкін, 2010, с. 149). І ті, й інші наявні в оформленні зброї. Гарда шаблі прикрашена багатим рослинним орнаментом, виконаним у техніці рельєфного лиття з подальшим доопрацюванням, що надає йому об'єму та виразності. Центром композиції виступає квітка троянди в обрамленні з «С»-подібних завитків, між якими проступає зображення гребеня морської мушлі. Композиція повторює форму гарди: зображення розширюється хрестоподібно, рухаючись від центру до кінців перехрестя та вусів. Центральний орнамент виділяється над загальним темним тлом, заповненим черню.

Кінцівки перехрестя гарди загнуті і закручені донизу у вигляді симетричних спіралеподібних завитків, утворених здвоєними листками аканту, на зразок волют античних капітелей з балюстрадами, що надають їм пишноти та вишуканості. Повернутий із

забуття в епоху ренесансу, цей елемент став надзвичайно популярним у мистецтві й архітектурі доби бароко, рококо, класицизму та історизму впродовж наступних століть. Для виразності малюнка окремі художні елементи – такі як листя троянди та листя аканту – були виділені за допомогою техніки гравіювання спеціальним металевим штихелем.

Описане неширокою подвійною рамкою, зображення у кількох місцях виходить за її межі. Поверх рамки на верхніх вусах розташований рослинний орнамент у вигляді розгалужених пагонів з акантом та стилізованими листочками, нанесеними у техніці чеканки за допомогою пуансона. Відомо, що майстри-зброярі досягли великих успіхів у різноманітних техніках обробки металу (Миллер, 1958, с. 169). На верхньому кінці правого вуса у розгалуженні пагонів вміщене зображення квітки. З протилежного боку на місці квітки одним з авторів статті було виявлене тавро з арабписемним написом та чотирма цифрами – «HVI» («1171»). Поза всяким сумнівом, цифри вказують на дату, тобто рік, коли саме була виготовлена зброя. Завдяки їм стало можливим конкретизувати час її появи. Отже, шабельний комплект датується серединою XVIII ст., а точніше 1756–1757 рр. (1171 рік Хіджри). Написи частково затерті і потребують окремого дослідження. На бічних гладеньких гранях гарди нема будь-яких символів.

Піхви шаблі виготовлені традиційним способом: з двох дерев'яних дощечок, обтягнутих шкірою-замшею, що первісно мала темно-зелений колір. Шов, розташований на зовнішньому (лівому) боці піхов, стягнутий срібним шнуром. Металева оправа піхов складається з устя, наконечника, двох обоймиць (одна з яких була втрачена) із рухомими кільцями для пасових ремінів. Устя піхов має вікна для нижніх вусів гарди. По краю воно орнаментоване характерним джгутоподібним візерунком у техніці чеканки, характерним для турецької зброї (Миллер, 1958, с. 173). На лівому (зовнішньому) боці устя видряпаний хрест, на правому (внутрішньому) викарбувана монограма з трьох літер – «КПС»? (рис. 1: 4). Металева оправа піхов виготовлена з того ж матеріалу, що й перехрестя. За наявною на той час традицією оформлення шаблі та піхов не мали відрізнятися. З огляду на це металеві деталі піхов прикрашені тими ж орнаментами, що й перехрестя шаблі: «С» та «S»-подібними завитками із використанням зображення морських мушель та гребенів (рис. 1: 4–5). Їх доповнюють барокові елементи з гірлянд квітів, листя троянд, аканту, пагонів, зображеннями рогу достатку, що надають зброї пишноти, показовості, розкоші. Загальне стильове вирішення орнаментів характерне для епохи пізнього бароко – початку рококо, тобто другої третини – середини XVIII ст. Принагідно відзначимо, що сукупність різноманітних художніх елементів в оформленні зброї є невластивою для турецького

ужиткового мистецтва та виконана під потужним європейським впливом, прагнучи не відставати від моди. Ю. Міллер вважав, що наслідування європейських смаків призвело до певної втрати оригінальності та самобутності турецького зброярства. Як підсумок можемо зазначити, що декорування зброї виступає додатковим важливим індикатором для її атрибуції. Ювелірна робота має певні недоліки, як-то: дефекти лиття, нечіткі лінії малюнка, лінії рамки тощо. Але, попри це, вона викликає захоплення художньою побудовою композиції, своєю стилістикою, поєднанням різних матеріалів та технік виконання.

Польські та українські знавці зброї відносять шаблі з руків'ям у вигляді голови орла до польсько-угорського типу (тип IV – за В. Квасневичем), за якими в історичній літературі закріпилася назва «карабелі» або «карабелі» (Квасневич, 2005, с. 110; Тоїчкін, 2007, с. 51–52; Kwasniewicz, 1993, с. 142). Російська дослідниця Е. Г. Аствацатурян у своїй роботі подає турецьку назву таких шабелів – «клих» («клич»), хоча в цілому не заперечує і вже наявної термінології (Квасневич, 2005, с. 91–93). Шаблі даного типу відзначаються відносно невеликою кривизною клинка, відкритим ефесом з верхів'ям у формі стилізованої голови орла (Аствацатурян, 2002, с. 92; Квасневич, 2005, с. 54–60; Тоїчкін, 2002, с. 87; Тоїчкін, 2007, с. 51–52). Карабелі поширились у Європі у XVI–XVII ст. Клинки до них здебільшого імпортували з Туреччини (Тоїчкін, 2004, с. 184). Оздоблення шаблі, піхов і приладдя до них виготовляли окремо. Форма перехрестя шаблі подібна до перських шабелів типу «гаддаре» або «пала». За типологією Е. Г. Аствацатурян найбільше опису шаблі з музею відповідають вірмено-турецькі карабелі *«с крестовинами, опущенными вниз, часто с цепочкой, соединяющей яблоко с крестовиной»* (Аствацатурян, 2002, с. 93). До такого висновку підштовхує і матеріал, з якого виготовлені щічки руків'я – онікс, що, за визначенням кандидата геолого-мінералогічних наук В. О. Кривошеї, має вірменське походження. Д. В. Тоїчкін вважає, що вони виготовлені вірменськими або грецькими майстрами, а заключне монтування та оправлення зброї було виконане в одному із зброярських центрів Балкан (Тоїчкін, 2014, с. 257). На думку авторів статті, що спирається на результати останніх досліджень, виявлені елементи у вигляді арабописемної легенди і дати на ефесі вказують на східне – турецьке, не виключено, стамбульське, походження даної зброї.

Як бачимо, шабля із зібрання Полтавського краєзнавчого музею є надзвичайно рідкісним зразком парадної козацької зброї з елементами художнього лиття та слугує своєрідною демонстрацією майстерності, зброярських технологій у поєднанні з ювелірним мистецтвом середини XVIII ст. Виготовлена кращими зброярами, вона поєднала східні

традиції та європейські художні смаки, що стало наслідком взаємних впливів та збагачення культур Сходу і Заходу.

Наостанок автори статті висловлюють подяку співробітникам Дніпровського художнього музею, кандидату геолого-мінералогічних наук, нині покійному, В. О. Кривошеї, а також завідувачу науково-дослідного відділу фондів О. М. Ткаченку та старшій науковій співробітниці О. В. Устименко Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського за допомогу у підготовці матеріалів та надані консультації.

Джерела і література

Аствацатурян Э. Г. Турецкое оружие. – Санкт-Петербург: Атлант, 2002.

Волошин Ю. «Для точного исчисления и сведения всего малороссийского народа»: Проведення Румянцевського опису в полковому місті Полтаві (1765–1766 рр.) // Краєзнавство: Науковий журнал. – Київ, 2011. – № 1. – С. 57–71.

Інвентарна книга «Зброя. №1» // Архів фондів Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського.

Квасневич В. Польские сабли / Пер. с польск. – Санкт-Петербург: Атлант, 2005.

Миллер Ю. А. Художественное оформление холодного оружия Турции: XVII–XVIII вв. // Труды Государственного Эрмитажа. – 1958. – Т. II. – С. 167–178.

Тоїчкін Д. В. Две сабли балканского происхождения XVIII в. из коллекции Полтавского областного краеведческого музея // Война и оружие. Труды Пятой Международной научно-практической конференции 14–16 мая 2014 года. Ч. IV. – Санкт-Петербург: ВИМАиВС, 2014. – С. 249–257.

Тоїчкін Д. Зброя козацької старшини: шабля Йосипа Гладкого // Військово- історичний альманах. – 2010. – № 1 (20). – С. 105–117.

Тоїчкін Д. З історії шаблі в Україні // Український історичний журнал. – 2002. – № 4. – С. 81–94.

Тоїчкін Д. Канали постачання в українські землі клинкової зброї та матеріалів для місцевого виготовлення клинків: XVII – перша половина XVIII ст. // Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики. – Київ, 2004. – Вип. 11. – С. 176–186.

Тоїчкін Д. Класифікація та зміст символіки на клинковій зброї XV–XIX ст. в українських музеях: геральдика, епіграфіка, орнаментика // Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики. – 2010. – Вип. 17. – С. 149–176.

Тоїчкін Д. Клинкова зброя козацької старшини XVI – першої половини XIX ст.: проблеми атрибуції та класифікації. – Київ: Інститут історії України НАНУ, 2013.

Тоїчкін Д. Козацька шабля XVII–XVIII ст.: Історико-зброєзнавче дослідження. – Київ: ВД «Стилос», 2007.

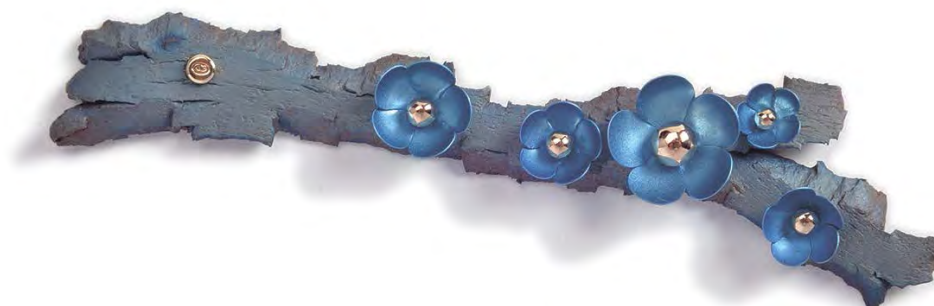
Український портрет XVI–XVIII століть: Каталог-альбом / кер. проекту А. Мельник. – Київ: ВД «Адеф Україна», 2004.

Яремченко В. Шабля-карабела XVIII ст. із зібрання Полтавського краєзнавчого музею // Полтавський краєзнавчий музей. Маловідомі сторінки історії, музеєзнавство, охорона пам'яток. – 2014. – Вип. IX. – С. 666–674.

Яремченко В. А. Шаблі-карабелі у зібранні Полтавського краєзнавчого музею // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. – Київ: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК, 2016. – Вип. 25. – С. 111–118.

Kwasniewicz W. Piec wiecow szabli polskiej. – Warszawa: Bellona, 1993.

ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО СУЧАСНОСТІ



ХУДОЖНІ ТВОРИ М. В. ЧЕБУРАХІНА У СУЧАСНОМУ ЮВЕЛІРНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ

Стаття присвячена творчості видатного українського митця Михайла Васильовича Чебурахіна. Автором багатьох творів ювелірного і каменерізного мистецтва зроблено значний внесок у мистецьку спадщину України. Окремою сторінкою творчості можна вважати багаторічну, плідну реставраційну діяльність майстра. Етапи творчого шляху, які можна означити, як: архітектурний, реставраційний, ювелірний і каменерізний, охоплюють період від останньої чверті XX століття по сьогодні. М. В. Чебурахін приймав участь у розробці і виготовленні інсигній Президента України, зокрема є автором президентської печатки. Окрім цього, створено чималу кількість посольських дарів, стилістично рішення яких базувалося на класичних взірцях Античності і їх варіаціях у подальші історичні епохи. Власний художній погляд митця зосереджений на красі світу, що у поєднанні із ґрунтовними знаннями витончених і прикладних видів мистецтв дозволили автору втілювати вишукані твори ювелірного і каменерізного мистецтва.

Ключові слова: М. В. Чебурахін, ювелірне і каменерізне мистецтво України.

Ювелірне мистецтво України другої половини XX – початку XXI ст. характеризується сприятливими умовами для становлення української ювелірної школи. Визначений період умовно можна поділити на два етапи:

- перший – від 60-х до 90-х рр. XX ст.;
- другий – від початку 90-х рр. XX ст. по сьогодні.

У 60-90-ті рр. XX ст. сформувалося творче середовище, що виплекало плеяду видатних майстрів ювелірної справи, талант яких у достатній мірі розкрився на другому означеному етапі. Творче середовище мало усталену власну мистецьку школу, однак обмежену матеріальну базу і доступ до світової художньої спадщини. Цей недолік надолужено з кінця 90-х рр. XX ст., що відкрило чималі можливостей для реалізації власних творчих, досить сміливих на той час, задумів.

Серед сучасних митців ювелірної справи слід відзначити Михайла Васильовича Чебурахіна, чий творчий шлях потребує не тільки візуального вивчення, а й ретельного аналізу і глибокого осмислення.

Михайло Васильович народився 1960 р. у м. Маріуполі Донецької обл. Формування його як митця відбувалося ще з дитинства під керівництвом педагогів художньої школи з декоративно-прикладним напрямом – Тетяни Михайлівни і Олексія Павловича Білозор, Людмили Олександрівни Возіанової, Ірини Василівни Снурнікової, Анатолія Івановича Кіпцова, Людмили Сергіївни Кияненко. Окрім цього, вивчав живопис, малюнок, композицію, розпис, ткацтво, кераміку, трансформацію паперу.

1975 р. поступив у Художньо-промисловий технікум у м. Києві на відділення художнього конструювання (у минулому – Училище прикладних мистецтв), в якому на подальшу творчу долю суттєво вплинули педагоги учбового закладу: Василій Петрович Тарасенко і Володимир Петрович Дудчак.

В 1979 р. після закінчення технікуму з червоним дипломом поступив на архітектурний факультет Київського інженерно-будівельного інституту, де продовжив свою освіту під керівництвом педагогів Ігоря Іосифовича Лошакова, Юрія Івановича Химича, Віктора Васильовича Чепелика, Сергія Валентиновича Єжова.

Захистив диплом і у лютому 1985 р. почав працювати у Науково-дослідному інституті містобудівництва м. Києва, де під керівництвом Ширяєва Віктора Григоровича працював до липня 1990 р., а також познайомився з відомим художником і колекціонером Реуновим Валентином Амплієвичем, в майстерні якого вивчав і мав практику з реставрації старовинних меблів і рам (рис. 1). Це спрямувало творчий шлях художника, реставратора, каменеріза на майбутні десятиліття, і 1992 р. митець почав співпрацювати на посаді художнього керівника із фірмою «Артекс», яка зосередилася на подарунковій тематиці для служби протоколу Адміністрації президента України. У цей період твори із власним клеймом автора неодноразово були подаровані першим особам держав.



Рис. 1.

М. В. Чебурахін (ліворуч)
і В. А. Реунов (праворуч)

У той час ретельно вивчав світову творчу спадщину ювелірних фірм кінця ХІХ – початку ХХ ст. Як архітектора, майстра надихало почуття стилю, вишуканість, функціональність і продуманість художнього і конструктивного рішення, завершеність форм і архітектурна єдність робіт, де деталі не порушували загальної гармонії, а також високий рівень ремесла у поєднанні з глибокими знаннями матеріалу і якістю монтажу. Особливу увагу приділяв дрібній пластиці з застосуванням техніки художнього прокарбовування.

За час роботи у фірмі по вересень 1996 р. у творчому тандемі із Андрієм та Олексієм Зігурами й бригадиром колективу художників-карбувальників Віктором Павловим працював художником-проектувальником, майстром-виробником на найбільш відповідальних ділянках роботи.

Серед видатних робіт цього періоду слід відзначити:

- а) художнє рішення деревка и наверхя штандарта президента України;
- б) письмовий прибор президента України (15 предметів);
- в) шахи – україно-польська партія часів Речі Посполитої, футляр під шахи, шахова дошка, стіл та годинник;
- г) католицьке розп'яття (виконано разом із Іосифом Епштейном).

1997 р. сумісно із Олексієм Руденком від Геральдичної палати і Львівським ювелірним заводом приймав участь у розробці і виготовленні інсигнії президента України, зокрема, майстром була виготовлена президентська печатка (рис. 2).

Окремої уваги заслуговує історія її створення. На ідею, розробку ескізу і виготовлення предмету у матеріалі М. В. Чебурахін мав лише два тижні. Слід зауважити, що це



Рис. 2. Печатка Президента України. 1997.
Банківське золото, срібло, бадахшанський лазурит

надзвичайно короткий термін задля повного циклу виготовлення подібних виробів. Печатка за авторським задумом виконує функції жезла і уособлює у досить виразних, але лаконічних формах, символ влади.

Автор віддав перевагу класичному ампіру і, відповідно, декоративним елементам античності – листям аканта, пальметам, фризу.

Наверхя виконано у вигляді лазуритової сфери, художній образ якої завдяки текстурі каменю уособлює земну кулю.

Для виготовлення печатки вагою 650 г було використано банківське золото, срібло, а також знаний бадахшанський лазурит. Звертає на себе увагу пропорційність композиції, що є особливою рисою авторського почерку.

Індивідуальний ювелірний шлях майстра присвячений опануванню і втіленню класичних стилів, переважно – ампіру. Особливістю цих робіт є гармонійне поєднання елементів композицій. Ми бачимо точний погляд архітектора, який у мініатюрних формах втілює найкращі зразки минулого від античності, розвиток її базових елементів і декоративних деталей, що знайшли відображення у наступних історичних епохах і стилях-послідовниках.

Серед виробів ми бачимо переважно посольські дари: кабінетну скульптуру, письмові набори, шкатулки тощо. Сюжети переважно відсилають нас до героїв грецьких міфів і легенд, а декоративні елементи – маскарони, листя аканта, пальмети, різноманітні фризи надають ритм творам, чим підсилюють їхню художню складову.

Як приклад можна відзначити, шкатулку «Фавн і Діоніс, які грають» (рис. 3) із червоного дерева, італійського мармуру Россо Леванте і срібла. Герої виконані у вигляді малих пугті, що підкреслює назву шкатулки і додає їй більш легкого емоційного характеру, особливо, зважаючи на серйозні вирази маскаронів і підкреслено стримані декоративні елементи декору у якості накладок.

Дещо подібна до шкатулки за характером срібна кабінетна скульптура «Дівчинка». Твір носить ознаки круглої скульптури (рис. 4). На постаменті з уральського змійовика ми бачимо маленьку дівчинку у невимушеній позі, її погляд зосереджено на пальчиках ніжки. На її обличчі – грайлива легка посмішка.

Робота, виконана у рамках серії «Карнавали», має назву «Монахи Пивовари». Так само, як і «Дівчинка», вироблена із срібла і уральського змійовика.

Майстер звертається і до вишуканих творів, взірці яких відомі від епохи Середньовіччя у Західній Європі. Так, М. Чебурахін створив срібну копію з бронзового оригіналу кінця XIX ст. – кубок «Тріумф Нептуна» з авторською переробкою оздоблення наутілуca, який полягав у посиленні рокайльного



Рис. 3. Шкатулка «Граючі Фавн і Діоніс». Червоне дерево, італійський мармур Роза Леванте, срібло. Висота – 19 см, вага – 3530 г.



Рис. 4. Скульптура «Дівчинка». Срібло, уральський змійовик. Висота – 12 см, вага – 950 г.

стилю, підкресленні форми раковини, колекційного екземпляра із Філіппінського моря, глибина мешкання якої складає 400–600 м (рис. 5)

Раковина є центральним акцентом художньої композиції і «тримає» на собі всі її елементи. Скульптурна група, що зображає Нереїду на дельфіні, підтримує раковину, декоровану Пегасом, який втілює ідею творчого натхнення, Купідом (або путті), що може символізувати кохання. Також ми бачимо маскаронів у вигляді Еола – батька усіх вітрів. Постамент прикрашають стилізовані пальмети і листя аканта. Чотири ніжки символізують Розу вітрів. Узагальнений художній образ твору доволі динамічний, але завдяки сюжету і героям втілює плавність води і легкість повітря.



Рис. 5. Кубок «Тріумф Нептуна».
Срібна копія
з бронзового оригіналу XIX ст.

Техніки виконання – художнє лиття по виплавленим восковим моделям з подальшим ручним прокарбовуванням. Під кубок виготовлено футляр із червоного дерева зі срібним декором.

Автор віддає належне нагородній зброї як виду мистецтва. Наприклад, іменний військово-морський кортик, нагородний варіант (рис. 6). Виконаний із лабрадору, бадахшанського лазуриту, техніках художнього лиття, гравірування, гальванопластики, прокарбовування, золотіння, сріблення.



Рис. 6.
Іменний військово-морський кортик.
Нагородний варіант

Дотичними технікам виконання і деяким матеріалам роботи, замовлені Федерацією футболу на початку 2000-х рр. Кубок України по футболу (у співавторстві із Олексієм Валерійовичем Руденком і Борисом Михайловичем Воскресенським). Нагороду виконано із бронзи з золоченням, лазуриту і амаранту для постаменту. Техніки виконання: лиття, прокарбовування, давка, токарні і фрезерні роботи. 2003 р., вже у період роботи власної фірми «Ділан М», М. В. Чебурахін виграв конкурс і став автором і виробником (2004 р.) Суперкубку України по футболу.

З 2007 по 2008 р. займав посаду провідного художника-конструктора Київського ювелірного заводу.

2007 року художник звертається до релігійної тематики, відтворює ікони, їх реставрацію, оклади до них. Стриманий, впізнаваний авторський почерк, лаконічність, ретельний підхід до виконання дозволяють підкреслити духовну складову творів.

Особливістю обробки поверхні срібла є не тільки ретельне прокарбовування, а й патинування. Завдяки цьому методу, яким користувалися ювеліри старих часів і був освоєний майстром, зображення набувають більшої художньої виразності.



Рис. 7. Ікона «Дев'ять святих мучеників у місті Кізек».
Оклад: морений дуб, афганська бірюза, лазурит, срібло із позолотою

Довершеним прикладом може слугувати частково відновлена ікона «Дев'ять святих мучеників у місті Кізек» (рис. 7) із власно розробленим окладом із мореного дубу, оздобленого афганською бірюзою, лазуритом, сріблом із позолотою. У подібній манері виконано ікону «Покрова». Але замість патинування срібла було використано позолоту. Огляд ікон завершуємо роботою «Неопалима Купина» із срібла, бадахшанського лазуриту, кольорових перлин і позолоти у техніках художнього лиття, прокарбовування та гальваніки.

З початку 2010-х рр. автор присвятив свою творчу діяльність техніці різьблення по каменю, вдало підкреслюючи красу його фактури, цінним породам деревини у поєднанні із перлами, різьбленням по кістці, кокосового горіху, перламутру.

В цей період було втілено власні художні і технічні ідеї і задуми, вдосконалено обробку каменю, дорогоцінної деревини. Художник звертається до флоральних композицій, які демонструють явну творчу трансформацію і переосмислення оточуючого світу, відхід від суворих ліній і декору ампіру, наслідування канону. Натомість, з'являються сферичні елементи, вільні, плавні лінії. Подекуди залишається класичним лише постамент. Майже всі роботи містять розкриті квіти, яким відведено роль центральних акцентів. Загалом, ми можемо прослідкувати головну ідею цих творів, яка відтворена у назвах: квіти символізують життя, світло, добро, надію.

«Квіткова композиція» виконана у 2010 р. з італійського мармуру, бурштину, шунгіту, кольорових перлів, кістки, сусального золота, гальванічного золота, бронзи. Техніки виконання – різьблення, художнє лиття, прокарбовування, золотіння (рис. 8).



Рис. 8. «Квіткова композиція».

М. В. Чебурахін. Київ. 2010.

Італійський мармур, бурштин, шунгіт, кольорові перли, кістка, сусальне золото, гальванічне золото, бронза



Рис. 9. «Квіткова фантазія».

М. В. Чебурахін. Київ. 2010. Реліктовий чорний корал, дендрити електролітичної міді, банківське золото, кольорові перли, чорне дерево, кістка, штучний опал

Однією із улюблених власних робіт автора є «Квіткова фантазія» (рис. 9). Окрім художнього задуму – втілення квітів у камені, у даному творі акцентовано увагу на властивостях матеріалів – каміння, перлин тощо. Це стало дуже популярним на початку 2000-х рр. Реліктовий чорний корал є дуже рідкісним і мешкає на глибинах біля 200 м лише у трьох місцях на планеті. У даному творі він походить з півдня острова Шрі-Ланки в Індійському океані. Цей матеріал органогенного походження завжди дуже цінували ювеліри. Він символізує мудрість, гідність, чистоту.

Шунгіт – каміння, відоме своїми цілющими властивостями, у тому числі захистом від електромагнітних випромінювань. Для виготовлення квітів задіяні дендрити електролітичної міді, банківське золото, кольорові перли, чорне дерево, кістка, штучний опал. Реліктовий мадагаскарський лабрадор з ефектом поляризації – вважається оберегом для дому, його треба виставляти на поверхні, аби його бачили мешканці дому.

Підводячи підсумки, відзначимо, що особливостями творчості митця є комплексний підхід до втілення власного творчого задуму, вимогливе ставлення до творів. Високий рівень знань у багатьох галузях, іноді споріднених, а іноді лише певною мірою дотичних до ювелірного мистецтва, знання з історії культури та історії мистецтв – не тільки теорії, а і широкої практики, дозволяє виконувати авторські технічно складні та естетично вишукані твори. Багатогранна творчість

художника була у повній мірі розкрита і демонструє етапи його становлення як окремої творчої особистості із власним розумінням архітектури, філософії та естетики цього світу.

2012 р. автор був нагороджений за видатні досягнення і особистий внесок у розвиток ювелірного мистецтва України Малим знаком Ордена Михайла Перхіна та Орденом Франца Бірбаума з присвоєнням звання «Головний майстер».

Михайлом Васильовичем Чебурахіним було зроблено вагомий внесок у відродження культури, мистецтва і техніки виконання ювелірних виробів, розвиток сучасного ювелірного мистецтва України. Твори митця мають матеріальну, духовну, естетичну і художню цінність і можуть бути віднесені до фонду надбання сучасного ювелірного мистецтва України.

РЕФЛЕКСІЇ ВІЙНИ У ТВОРЧОСТІ КАТЕРИНИ ТИТОВОЇ

Стаття присвячена творчості майстрині Катерини Титової. Художниця перебувала в зоні бойових дій, і це, безумовно, знайшло відображення у її витворах: і героїчна боротьба українського народу, і його почуття гумору.

Ключові слова: Катерина Титова, Titowa jewelry, сучасне ювелірне мистецтво, прикраси, війна.

Образотворче мистецтво з найдавніших часів відображало ситуації, в яких опинявся митець. З моменту появи ювелірних виробів вони певним чином демонстрували ті чи інші події, свідком або учасником яких був майстер-ювелір. В ювелірних виробках давнього світу найчастіше зустрічалися міфологічні сюжети й сюжети з військової історії. Чи не найбільше композицій на військову тематику серед скіфського золота, представленого у колекції Скарбниці Національного музею історії України. Втім, історичні зразки скіфської доби не були єдиним проявом уваги митців до війни – подібні твори зустрічаються в усі епохи на територіях багатьох країн світу. Плин часу стимулює появи нових течій, спрямувань, художніх мов у ювелірному мистецтві. Величезного значення набувають знаки, символи, кольори. Саме вони стають одними з найпопулярніших сюжетів у ювелірному мистецтві. Але натуралістичність композиційної подачі не зникає остаточно, часто можна зустріти вироби, що пропонують натуралістично-ілюстративну подачу.

Сучасне ювелірне мистецтво значною мірою черпає натхнення у масовій культурі. Необхідно відзначити вплив кіномистецтва, популярних фотообразів, комп'ютерних ігор, так званих «ікон стилю», останнім часом до цього списку додалися творіння штучного інтелекту та меми – ще один прояв сучасної масової культури. За визначенням Вікіпедії мем – це одиниця культурної інформації, поширювана від однієї людини до іншої за допомогою імітації, навчання тощо. Може бути зображенням або відеозаписом гумористичного характеру. Певним чином відрізняється розшифровування поняття інтернет-мем (також інтернетний мем) – термін, який використовують для опису концепції, а також щодо позначення елемента інформації або явища в інтернеті, що швидко поширюється від людини до людини, щоб досягти більшої популярності та визнання в короткий час. Термін споріднений з поняттям мем і позначає ширшу категорію (Вікіпедія, 2022). Наразі меми стали найпопулярнішою, загальнозрозумілою символікою, яка, незважаючи на іронічне походження, часто має глибокий філософсько-ідейний підтекст.

Невиправдана військова агресія, здійснена росією проти України, не могла не знайти відображення у мистецтві загалом та ювелірному мистецтві зокрема. Дана стаття пропонує до розгляду вироби української ювелірки Катерини Титової, яка має власний трагічний досвід перебування в зоні бойових дій та втілює авторське бачення військових подій, індивідуальні рефлексії¹ мисткині.

Катерина Титова родом з міста Донецьк, де 2010 р. народився бренд Titowa jewelry. Після початку війни 2014 р. була змушена залишити Донбас і згодом осіла із родиною у мальовничому містечку Гостомель, що на північ від Києва. Придбавши невеличкий будинок у досить занедбаному стані, Титови перетворили його на чудовий осередок творчості, де Катерина обладнала собі майстерню і взялася за освоєння нових для себе ювелірних технологій і матеріалів. Раніше вона здебільшого працювала із міддю та акриловими смолами, відтепер опановувала срібло, мріючи засвоїти лиття за восковими моделями.

24 лютого 2022 р. звичний світ пересічних українців змінився назавжди, і мешканці Гостомеля належали до тих, хто побачив найжахливіші сторони цих змін. Родині Титових пощастило врятуватися з окупованого міста, яке зазнало страшних руйнацій. Опинившись у Вінниці, Катерина певний час не могла займатися творчістю, втім, поступово приходячи до тями, почала створювати вироби на актуальну тематику.

Розглядаючи творчість Катерини, варто звернути увагу на її універсальності: вона не обмежує себе ані у виборі сюжетів зображення, ані форм, ані типів виробів. Слоган її творчої майстерні – «Незвичні речі для незвичайних людей» ідеально відображає суть її виробів (Триколенко, 2017, с. 406). Цитуючи І. Удовиченко, необхідно сказати про значні зміни творчого стилю К. Титової: «Війна внесла серйозні корективи в творчість та подачу бренду Titowa jewelry. Неможливо більше робити кольорові і веселі речі, коли навкруги біль. Але основною метою дизайнерки бренду Катерини Титової є підтримка. Це прикраси, які підтримують своїх власників у важкі часи. Нагадують, що треба бути мужніми, сильним. Що на них чекає їх дім. Що кожна людина унікальна, а путін помре. І від цього на душі стає тепло і приємно. Катерина мріє, що колись, коли пройде багато років, чиясь онука знайде бабусині прикраси і запитає – а що це за песик, а що це за дядя? І тоді баба розповість їй

¹ Рефлексії – здатність людської свідомості пропускати крізь себе довколишні події, творчо осмислюючи їх, втілюючи потім в процесі самопізнання, в мистецтві знайшла виявлення у вмінні переводити власні реакції на довколишні події в певні образи та передавати їх художньою мовою. Філософське значення поняття рефлексія – унікальна здатність людської свідомості в процесі сприйняття діяльності сприймати й саму себе, внаслідок чого людська свідомість постає як самосвідомість (знання про знання або думка про думку) (Булатов, 2002, с. 547).

велику та цікаву історію. Про те, як Україна викарбовувала себе з попелу. І ніхто в неї не вірив. Але сталося справжнє українське диво. Ось такі прикраси» (Удовиченко, 2022).

Розглянемо докладніше вироби Катерини, створені від початку повномасштабного вторгнення росії на територію України.



Рис. 1. Серезки із головами застрелених путіна і лукашенка

повномасштабного вторгнення. Але готові вироби певним чином відрізняються від початкових ескізів – замість відрубаних голів із стікаючими краплями крові з'явилися сліди



Рис. 2.
Підвіски у вигляді мап областей

Одними з найбільш суперечливих виробів, що зібрали безліч як позитивних, так і негативних відгуків, стали виробами із зображенням портретів застрелених путіна і лукашенка (рис. 1). Срібні кулони й сережки із головами кровожерливих диктаторів, яких спіткала заслужена кара, демонструють вміння майстрині підійти до роботи із своєрідним гумором та утілити ідею візуалізації бажань більшості представників цивілізованого світу. Ідея цих сережок виникла у майстрині 24 лютого, у день повномасштабного вторгнення. Але готові вироби певним чином відрізняються від початкових ескізів – замість відрубаних голів із стікаючими краплями крові з'явилися сліди від куль на лобі. Карикатурність портретів свідчить про пошуки художньої стилізації на зразок знаменитих антирадянських карикатур Ніла Хасевича². Доповнення виробів невеликими підвісками композиційно врівноважує основні частини, але не має змістовного насичення.

Прагнення до єдності України та якнайшвидшого визволення окупованих території відображено в колекції кулонів й

² Ніл Антонович Хасевич (1905–1952) – український художник, графік, активний громадський і політичний діяч, член ОУН і УГВР. Лицар Срібного Хреста Заслуги та медалі «За боротьбу в особливо важких умовах» Створив численні антирадянські карикатури, за що був оголошений одним із найзапекліших ворогів радянської влади (Криштальський, 2011, с. 3).

брошок із зображеннями географічних меж областей – Луганської, Донецької, Дніпропетровської, Запорізької, Харківської, Херсонської (рис. 2). Окремою серією було виготовлено кулони із зображенням острова Зміїний та мапою всієї території України, включно із анексованими територіями. Варто зазначити, що подібні вироби не вперше зустрічаються у творчості майстрині: окупація її рідного Донбасу надихнула її на створення силуетів Донецької області із крихітним сердечком посередині. Такого типу прикраси періодично виникали в творчому наробку Катерини з 2014 р.

Кулон із зображенням символу української стійкості – васильківським півником – відтворення в мініатюрі керамічної посудини авторства Валерія та Надії Протор'євих (рис. 3). Катерина Титова вдало відтворила шедевр декоративно-ужиткового мистецтва, тим самим створивши так званий «твір у творі». Васильківський півник, або, як його нині називають, півник з Бородянки, має вишукану стилізовану форму, що утілює концепції традиційної української декоративної кераміки, сформовані протягом століть. Якість такої кераміки не потребує додаткових коментарів – той факт, що півник вцілів під час бомбардування і руйнації будинку говорить сам за себе.



Рис. 3.

Підвіска з васильківським півником

Інший символ героїзму – пес Патрон, образ якого надзвичайно фотогенічний та лаконічно-силуетний, що робить його ідеальним об'єктом зображення. Крихітний сріблястий Патрон, одягнений у жилетку сапера, стоїть у характерній для породи джек-рассел-тер'єр позі, зосереджено дивлячись вперед (рис. 4). Хочеться згадати більш ранні роботи Катерини із зображеннями собак – вона створювала підвіски та брошки із таксами, використовуючи акрилові смоли. Війна внесла свої корективи у трактування образів: вже немає яскравих кольорів, показної веселості. Стриманість, серйозність образу Патрона підкреслено і монохромністю матеріалу.



Рис. 4.

Підвіски з символами української незламності



Рис. 5. Підвіска «Швайнокарась»

Інтернет-меми стали ідейним підґрунтям для створення невеликих підвісок «Швайнокарась» (рис. 5). Як свідчать інтернет-дописи, історія появи інтернет-мема «Швайнокарась» виникла внаслідок кропіткої роботи російських тролів, що прагнули створити образливі меми про українців після вторгнення на територію України в 2014 р. Втім, не маючи звички створювати щось

самостійно, вони просто вкрали образ, створений у фотошопі американкою Брайс Грабер 18 лютого 2013 р., без якогось політичного підтексту. Назвавши цей витвір «Понадусеровий швайнокарась», вони оголосили його втіленням української національної ідеї (Шевченко, 2022). Його масово запускали в коментарі до публікацій в українських спільнотах та до протистояння в питаннях територіальної приналежності Донбасу. Але українці завжди відрізнялися потужним почуттям гумору, внаслідок чого мем не лише не став образливим для тих, кому його адресували в коментарях, а й навпаки – сподобався. Згодом українська інтернет спільнота вирішила «прихистити» такого цікавого звіра, надавши йому «політичного притулку» на сторінках українських пабліків. На якийсь час про нього забули, але після початку повномасштабного вторгнення про нього знову згадали, і він став ще одним символом боротьби українців з окупантами. Чимало українських митців звертаються до цього образу: з'являються живописні роботи, аматорські марки, принт на одязі, вишивки, різьблення. Проводячи історичні паралелі, швайнокарася можна порівняти з багатьма міфологічними істотами давнього світу і середньовіччя. Наразі неможливо точно констатувати, що саме стало причиною синтезу анімалістичних рис в давнину, але ця тенденцію продовжує існування і донині. На українських теренах однією з найвідоміших майстринь, яка створювала подібні образи, була Марія Примаченко. Її творчість наразі вважають втіленням народного образотворчого мистецтва, художнього примітивізму. Можливо, завдяки цьому українське суспільство радо сприйняло швайнокарася, і абсолютно не вбачало у ньому образливої суті. За словами самої Катерини, цей казковий персонаж сучасного мережевого фольклору став ідеальною лаконічною формою для ювелірного мистецтва, як і півник з Бородянки.

Власне, мем став основою для ще однієї підвіски із зображенням непристойного жесту, який вказав шлях «руському воєнному кораблю» (рис. 6). Історія про захисників острова Зміїного, які послали в інтимному напрямку флагман російського флоту, який скоро після цього було знищено, стала одним із слоганів героїчної боротьби українського народу, а супровідний жест – одним із найпопулярніших мемів. Цей епізод було втілено у серії марок, що стали одним із найзатребуваніших сувенірів. Також зображення солдата, який посилає ворожий корабель стало популярним на всіх видах сувенірної продукції. Слід згадати історію славнозвісного жесту. Вважається, що точкою відліку стала битва при Азенкурі 1415 р. між англійцями та французами. Французи, передбачаючи перемогу над англійцями, вирішили, що будуть відрізати середній палець всім захопленим у полон англійським солдатам. Без середнього пальця буде неможливо стріляти з англійської довгого лука і, отже, вони будуть не в змозі воювати в майбутньому. Цей знаменитий англійський лук виготовлявся з рідного англійського тиса, і акт стрільби з довгого лука був відомий як «щипання тиса» (pluck yew). На превеликий подив французів, англійці виграли битву, і вони почали глузливо дражнити уражених французів, салютувавши їм середніми пальцями, якби кажучи: Ось перемога за нами і ми все ще можемо «щипати тис»! Фразу «pluck yew» досить важко вимовити, тому з часом приголосні на початку поступово змінилися до простішого «f», а слово «yew» поступово замінилося на «you», таким чином тепер саме словосполучення «fuck you» використовується в поєднанні з салютуванням одним пальцем (Історія жесту, 2015). Катерина Титова обрала для свого виробу лише кисть руки, яка вказує напрям відповідним жестом. Мініатюрна рука дуже лаконічно виглядає на срібному ланцюжку, втілюючи образ своєрідного амулету-оберега.



Рис. 6. Підвіска із вказівкою напрямку руху для руського корабля



Рис. 7. Серезки із квітками бавовни



Рис. 8. Кулон
із квіткою бавовни

«В Крыму снова звучит хлопок, нет мочи терпеть эти адские муки» перетворилася на «В Крыму znovu лунає бавовна, нема сечі терпіти ці пекельні борошна». Абсурдність даного



Рис. 9.
Брошка «Воля»

Кілька брошок із викарбуваним словом «Воля» мають подвійне значення (рис. 9). За словами самої Катерини, Воля або Вольга – один із білоруських варіантів імені Ольга. Одна зі знайомих мисткині на ім'я Ольга опинилася в білоруській в'язниці за антиурядові погляди. Таким чином цей викарбований напис став водночас присвятою і синтетичним виявленням поняття «свободи».

Ще один популярний український мем – квітка бавовни, яка стала втіленням вибухів на захоплених РФ територіях. Історія бавовни здається абсурдною, втім, як і вся російська пропаганда. На територіях РФ а також тимчасово окупованих українських територіях було заборонено використовувати слово «вибух», його замінили на «хлопок». Оскільки «хлопків» було не мало, інтенсивність їх збільшується, в соціальних мережах почали з'являтися дописи нібито від імені українців, що живуть на окупованих територіях. Але автоматичні перекладачі – річ безжальна і безпристрасна, вини перекладають фрази дослівно. Отже, фраза

тексту відразу ж викривала його авторство, і була радо підхоплена українцями. Образ бавовни, лаконічний та цілісний, став одним із улюблених сюжетів для всіх видів мистецтва. Катерина втілила у кулоні та сережках мініатюрні квітки бавовни, розвернуті до глядача верхівками (рис. 7, 8). Треба відзначити подібність бавовни з цього ракурсу до козацького хреста. Таким чином перед нами постають одразу два символи – історичний та сучасний. Власне, зараз відбувається формування новітньої символіки і введення її у національну культуру.

Підвіска з нотами гімну України заслуговує на окрему увагу (рис. 10). Зображення нот також досить часто зустрічається в ювелірному мистецтві. Форми нотних знаків, їх вигини і графічність силуетів роблять їх ідеальними об'єктами для ювелірних виробів. Митці зображують просто ноти як окремі елементи композиції, або цілі рядки, що мають змістовне насичення. Звернення до конкретного державного гімну зустрічаються нечасто, але у часи останніх військових подій періодичність їх появ ущільнилася, як і поява прикрас із текстом гімну.



Рис. 10. Підвіска «Гімн України»

Глибокий символізм утілюють прикраси із зображенням літери «Ї» (рис. 11). Ця буква, відсутня в алфавіті радянського періоду, нині стала символом української мови і українського спротиву. Зокрема, маріупольські партизани мітять приміщення, у яких перебувають російські військові та колаборанти літерою «Ї». Власне, її форма лаконічна та узагальнена, ідеально підходить для мініатюрної, і у той же час змістовно насиченої прикраси.

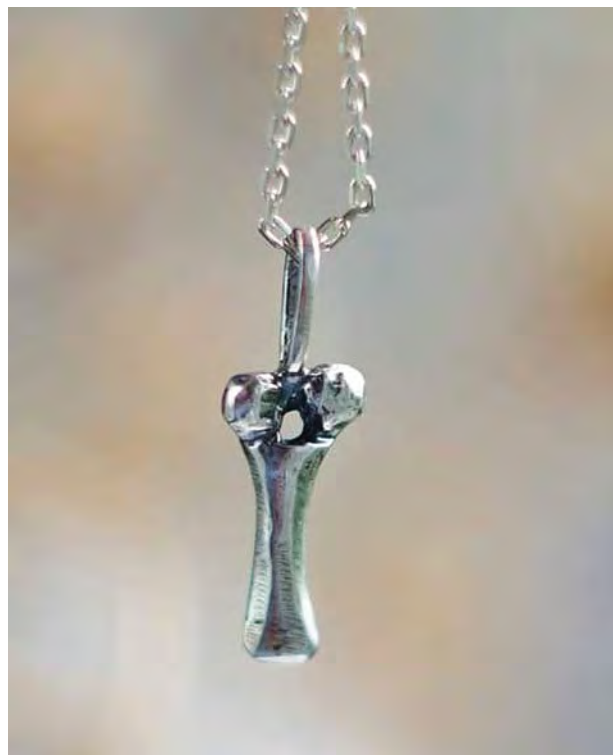


Рис. 11. Підвіска з літерою Ї

Дрібні підвіски у творчості Катерини Титової стали однією з популярних форм з початку воєнного вторгнення. Невеликі за розмірами, але знакові та загальнозрозумілі, вони відразу ж викликають певні візуальні й емоційні асоціації. Символічні образи, які перетворилися на меми та навпаки, меми, які стали символічними образами; візуалізація фраз й творінь штучного інтелекту – все проходить через призму творчого осмислення та авторського бачення. Рефлексії власних почуттів майстриня переносить в метал і створює прикраси, які висвітлюють події війни, страхи та бажання українців.

Підсумовуючи образи розглянутих виробів, необхідно констатувати їх лаконічність та змістовність. Вони утілюють загальноукраїнське бачення воєнних подій; їхню проекцію із звичних форм у символічні форми, меми і повторне перевтілення у візуальні образи прикрас. Мовою ювелірного мистецтва, наявними художніми засобами митці закарбовують в металі історію героїчної боротьби українського народу і, водночас, його потужне почуття гумору й творчу природу. Символізм в прикрасах має давню історію, і нині вона виявилася у нових іпостасях. На даному етапі всі види мистецтва в Україні рефлексують на тлі війни, але саме ювелірне мистецтво якнайкраще демонструє мініатюрні мрії українців, які можна носити при собі як своєрідний талісман-візуалізацію.

Джерела і література

Булатов М. Рефлексія // Філософський енциклопедичний словник. – Київ: Абрис, 2002. – С. 547.

Мем // Вікіпедія. – 2022. – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Мем>

Історія жесту середнім пальцем // Морс. – 2015. – [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://mors.in.ua/main/527-istoriya-zhestu-serednim-palcem.html>

Триколенко С. Т. Новітнє ювелірне мистецтво: вітражні казки Катерини Титової // Художні практики початку ХХІ століття: новації, тенденції, перспективи. Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції, 24 листопада 2017 р., Київ – Київ: Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. Михайла Бойчука, 2017. – С. 405–408.

Удовиченко І. «Україна, яка бореться». Виставка сучасного ювелірного мистецтва. Катерина Титова // Сучасне ювелірне мистецтво України. – 2022. – [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://www.facebook.com/groups/UkrJArt/permalink/2387360058106255/>

Криштальський А. (упоряд.). Ніл Хасевич. Воїн. Митець. Легенда: ілюстрований альбом. – Луцьк: ВМА «Терен», 2011.

Шевченко В. Як мем «Швайнокарась» збіг від русні та став українським культурним символом // Na chasi. – 2022. – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://nachasi.com/creative/2022/05/20/schweinokaras/>

СОЦІАЛЬНА СПРЯМОВАНІСТЬ СУЧАСНОГО ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

За матеріалами виставки «Україна, яка бореться»

В статті досліджено творчість українських ювелірів після повномасштабного вторгнення РФ на територію України. У науковий обіг вводяться твори воєнного часу художників-ювелірів, зокрема, експонати виставки «Україна, яка бореться». Частину експонатів автори передали на постійне зберігання в колекцію Скарбниці НМІУ. Розглянуто історичний контекст, в якому виникли ювелірні твори. Зроблено припущення про те, що протистояння України військовій агресії з боку РФ, є не лише історичною подією, а й початком нового мистецького підходу, який відрізняється від постмодерністського.

Ключові слова: ювелірне мистецтво України, історія України, Скарбниця НМІУ, музейна колекція, сучасне мистецтво, війна в Україні, контемпорарі арт, виставка «Україна, яка бореться», мистецький стиль.

Ювелірне мистецтво є гілкою декоративного мистецтва, яке має на меті «естетичне освоєння матеріального світу, художнє оформлення довкілля» (Кара-Васильєва, Чегусова, 2005, с. 9), а у випадку ювелірного твору – декорування тіла людини. Зазвичай прикраси не лише декорують: «Початково ювелірні вироби мали символічно-магічний зміст, виконували функції оберегів та амулетів» (Шмагало, 2015, с. 19). В ювелірних творах з найдавніших часів відбувався діалог (щоправда, різного ступеню очевидності) з навколишнім світом. Зміст такого діалогу є свідомством свого часу (Спіраль часу, 2021, с. 10). Дослідники відзначають, що декоративне мистецтво є галуззю «найчутливішою, найдинамічнішою стосовно нових тенденцій часу. Ця галузь мистецтва найтісніше пов'язана з життям суспільства, його економікою, смаками та вподобаннями» (Кара-Васильєва, Чегусова, 2005, с. 9).

Оскільки Скарбниця НМІУ, маючи на меті дослідження ювелірного мистецтва України, є філією історичного музею, то вивчення сучасного ювелірного мистецтва України не зводиться до мистецтвознавчого опису твору, а вимагає детального аналізу історичного контексту, вивчення соціальних умов та ланцюга взаємодії: реальність – митець – твір – реальність. Вивчення ювелірних творів (як було зазначено – чутливих до тенденцій часу) стає одним з методів вивчення історії України.

Запланований на 2022 р. аналіз соціальної спрямованості ювелірного мистецтва мислився як аналіз взаємодії «реальність – митець – твір – реальність» в умовах постмодернізму з його цитуванням, вторинністю, ризомністю, відсутності пафосу. Повномасштабне вторгнення РФ на територію України змінило суспільство, мистецтво і, як наслідок, напрямок дослідження: основний акцент був зроблений на зборі інформації

шляхом моніторингу діяльності українських ювелірів після 24.02.2022 р. в соціальних мережах та шляхом інтерв'ювання.

Впродовж весни – літа 2022 р. проведено 24 інтерв'ю телефоном та два інтерв'ю в майстернях у Києві (таблиця № 1).

Респондентами стали українські ювеліри, чия творчість була в зоні уваги збирача ще до початку повномасштабного вторгнення, чиї контакти були збережені. Інтерв'ювання проводилося в кризовий час, тому зібрана інформація недостатньо системна (через психологічний стан як інтерв'юера, так і респондентів), різна за обсягом. Тексти інтерв'ю передані на зберігання в Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України (Удовиченко, 2022).

Таблиця №1. Інтерв'ю з ювелірами, проведені на початку повномасштабного вторгнення РФ в Україну.

№	Ім'я респондента	Місцезнаходження респондента на момент інтерв'ювання	Дата інтерв'ювання
1.	Юрій Цінман	Дніпро, Україна	19.03.22
2.	Іван Задорожний	Вижниця, Україна	20.03.22
3.	Ганна Задорожна	Кропивницький, Україна	20.03.22
4.	Вадим Лесогор	Київ, Україна	20.03.22
5.	Олена Ястреб	Київ, Україна	22.03.22
6.	Ярослава Паламарчук	Вінницька обл., Україна (евакуація з Києва)	25.03.22
7.	Галина Бодякова	Штутгарт, Німеччина (евакуація з Києва).	26.03.22
8.	Роман Бутенко	Київ, Україна	29.03.22
9.	Юрій Плеханов	Київ, Україна	30.03.22
10.	Юрій Манько	Київ, Україна	01.04.22
11.	Андрій Щербина	Косів, Україна	01.04.22
12.	Маргарита Квіткова	Київщина, Україна	03.04.22
13.	Віктор Гарарук	Київ, Україна	03.04.22
14.	Максим Франко	Хмельницький, Україна	07.04.22
15.	Дарі Чернікова	Київ, Україна	09.04.22
16.	Оксана Лерман	Нью-Йорк, США	09.04.22
17.	Максим Брезінський	Київ, Україна	10.04.22

18.	Андрій Комаров	Львів, Україна (евакуація з Одеси)	12.04.22
19.	Олександра Барбалат	Косів, Україна (евакуація з Києва)	16.04.22
20.	Андрій Сегінович	Одеса, Україна	19.04.22
21.	Олена Богданова	Львів, Україна	21.04.22
22.	Андрій Болюх	Львів, Україна	28.04.22
23.	Дана Мамчур	Хмельницький, Україна	28.04.22
24.	Тетяна Чорна	Київ, Україна (майстерня по вул. Антоновича, 8)	27.05.22
25.	Едуард Енбулатов	Кам'янське, Україна	13.07.22
26.	Андрій Ласкавий	Київ, Україна (майстерня по вул. Васильківська, 28)	21.07.22

Трагічна ситуація, в яку потрапили всі громадяни України, зокрема ювеліри, примусила до дослідницької мети додати ще й соціальну. Підґрунтям для такої мети є концепція музею як культурного хабу (Удовиченко, 2020, с. 97–99), показати профільній аудиторії присутність такої державної інституції як музей в життєвому просторі у кризовий час й морально підтримати ювелірів.

Результати досліджень дали можливість зробити висновок: якщо до повномасштабного вторгнення в ювелірному мистецтві можна було знайти твори, присвячені художньому осмисленню соціальних відносин, то після початку великої війни ювеліри почали створювати прикраси переважно з вираженим соціальним змістом.

Слід виділити ще таке явище у творчості митців воєнного часу, як зміна роду діяльності. Ті, хто раніше був пов'язаний з ювелірною справою, долучаються до лав ЗСУ (Володимир Ярмусевич, Юрій Курилюк, Київ), допомагають ЗСУ виготовленням предметів для фронту, використовуючи навички та обладнання для виготовлення прикрас. Іван Задорожний з Вишніви почав робити буржуйки (Удовиченко, 2022, с. 6, 34), а Роман Бутенко з Києва – антиблікові сітки на оптику (Удовиченко, 2022, с. 11), які запобігають демаскуванню позиції. Деякі художники-ювеліри, не маючи можливості працювати з металом, почали малювати, створювати плакати. Особливо проникливі малюнки майстрині Ганни Задорожної з Кропивницького: в них і образи зруйнованих міст, і тіні загиблих українців, і потужні мавки – захисниці України (Удовиченко, 2022, с. 7, 35).

Окремим фронтом у перші дні після повномасштабного вторгнення РФ стали ті, хто почав боротьбу з кривавими російськими діамантами (Юрій Курилюк з Києва, Олена Маслова з Харкова), хто почав збирати кошти на потреби ЗСУ (Віктор Гарарук з Києва) (Удовиченко, 2022, с. 19) або вкладати сили в те, щоб допомогти ювелірам влаштуватися в майстернях у різних куточках світу, а також транслювати український наратив назовні: заявити про українське ювелірне мистецтво як частину світового (Катерина і Денис Музика, Тетяна Чорна, Київ).

За кілька місяців війни більшість ювелірів повернулася до основної діяльності – створення прикрас. За результатами інтерв'ювання та подальших досліджень в Скарбниці Національного музею історії України з 20 жовтня по 6 листопада 2022 р вдалося провести **виставку сучасного ювелірного мистецтва «Україна, яка бореться»**.

Від 23 учасників (27 художників-ювелірів) на тимчасове зберігання були прийняті 52 твори, з них 46 були експоновані: 45 творів в залі № 3 Скарбниці НМІУ, один – в окремій вітрині в фойє музею. Всі твори, крім каблучки Галини Бодякової «Весна», яка була зроблена безпосередньо напередодні війни, створені після 24.02.2022 р.

При підготовці виставки були написані 23 пости в соціальній мережі Фейсбук в групі «Modern Jewelry Art of Ukraine / Сучасне ювелірне мистецтво України». Ці матеріали були використані для виготовлення роздрукованих на принтері в форматі А4 чорно-білих матеріалів, які під час виставки виконували роль розширеної до формату каталогу експлікації.

Таблиця №2. Склад учасників виставки «Україна, яка бореться», експонати виставки та посилання на супровідні публікації.

	Автори, місце створення	Твори, матеріали	Дата публікації	Посилання
1.	Авраменко Ельзара, Цюрих, Авраменко Олександр, Київ	<i>Каблучка</i> «Слід в історії». Срібло. <i>Підвісок</i> «Сокіл». Срібло. <i>Підвісок</i> «Уламок». Срібло, уламок.	14 жовтня 2022 р.	https://www.facebook.com/groups/UkrJArt/permalink/2384193908422870/
2.	Балибердін Володимир, Київ	Три <i>підвіски</i> зі серії «Пам'ять серця». Гільзи, обсидіан, малахіт, сердолік.	15 жовтня 2022 р.	https://www.facebook.com/groups/UkrJArt/permalink/2385369454971982/
3.	Барбалат Олександра, Косів, евакуація з Києва	<i>Підвісок</i> «Зірка Ерцгами». Срібло, виїмчаста гаряча емаль, кубічний цирконій.	14 жовтня 2022 р.	https://www.facebook.com/groups/UkrJArt/permalink/2384335545075373/

4.	Бодякова Галина, Київ	<i>Каблучка «Весна».</i> Срібло, сапфіри, топази, діамант.	14 жовтня 2022 р.	https://www.facebook.com/groups/UkrJArt/permalink/2384651778377083/
5.	Брезінський Максим, Київ	<i>Каблучка «Слава Україні».</i> Титан. <i>Каблучка «Діамант волі».</i> Титан, діамант.	15 жовтня 2022 р.	https://www.facebook.com/groups/UkrJArt/permalink/2384991311676463/
6.	Гаркус Олег, Косів	<i>Підвісок «Півник з Бородянки».</i> Латунь.	15 жовтня 2022 р.	https://www.facebook.com/groups/UkrJArt/permalink/2385045605004367/
7.	Дрокін Станіслав, Харків	<i>Брошка «Незабудька № 92-06052022».</i> Уламок, титан.	16 жовтня 2022 р.	https://www.facebook.com/groups/UkrJArt/permalink/2386309518211309/
8.	Калюжна Тетяна, Київ	<i>Брошка «Квітка Донбасу».</i> Вугілля, срібло, поталь. <i>Ювелірна скульптура «Голуб волі».</i> Вугілля, сіль, срібло, топаз, цитрин, хризоліт.	16 жовтня 2022 р.	https://www.facebook.com/groups/UkrJArt/permalink/2386024894906438/
9.	Комісарова Ольга, Київ	<i>Брошка «Місто, якого більше немає».</i> Мідь, гаряча емаль, штучне волосся, срібна патина.	15 жовтня 2022 р.	https://www.facebook.com/groups/UkrJArt/permalink/2385537941621800/
10.	Ласкавий Андрій, Київ	<i>Каблучка «Рускій воєнний корабль».</i> Срібло. Тризуб з архангелом. Срібло. Жетон. Срібло.	17 жовтня 2022 р.	https://www.facebook.com/groups/UkrJArt/permalink/2387329764775951/
11.	Левдер Олена, с.Зубра , Львівська обл.	<i>Брошка «Я більше не відчуваю».</i> Кераміка. <i>Брошка «Я стала пушиною».</i> Кераміка.	17 жовтня 2022 р.	https://www.facebook.com/groups/UkrJArt/permalink/2387303621445232/
12.	Манько Юрій, Київ	<i>Марка-значок «Привід Києва», «Пес Патрон», «Рускій воєнний корабль».</i> Срібло. <i>Каблучки-єдналки.</i> Срібло	17 жовтня 2022 р.	https://www.facebook.com/groups/UkrJArt/permalink/2387433511432243/
13.	Музика Денис, Київ	<i>Брошка «Хрест» зі серії «Квіти війни».</i> Текстиль, жерстяна коробка з-під дитячих льодяників	16 жовтня 2022 р.	https://www.facebook.com/groups/UkrJArt/permalink/2386062488236012/

14.	Осадча Олена, Київ	<i>Підвісок «Бандура».</i> Срібло. <i>Підвісок «Азовсталь».</i> Срібло. <i>Підвісок «Острів</i> <i>Зміїний».</i> Срібло, цитрин, топаз.	16 жовтня 2022 р.	https://www.facebook.com/groups/UkrJArt/permalink/2386079731567621/
15.	Плеханов Юрій, Київ	<i>Каблучка «Кракатау».</i> Срібло. <i>Каблучка</i> <i>«Контрольний».</i> Срібло, гранат-родоліт.	16 жовтня 2022 р.	https://www.facebook.com/groups/UkrJArt/permalink/2386115138230747/
16.	Подгорнова Ірина, Київ	<i>Підвісок «Тіні предків».</i> Срібло.	16 жовтня 2022 р.	https://www.facebook.com/groups/UkrJArt/permalink/2386336874875240/
17.	Руденок Юлія, Тележинська Катерина, Теплякова Анастасія, Київ	<i>Сережки «Мрія».</i> Срібло.	16 жовтня 2022 р.	https://www.facebook.com/groups/UkrJArt/permalink/2386470971528497/
18.	Сегінович Андрій, Одеса	<i>Підвісок «Історія</i> <i>України».</i> Золото, срібло, дамаська сталь.	17 жовтня 2022 р.	https://www.facebook.com/groups/UkrJArt/permalink/2387115088130752/
19.	Сидорець Олександра, Київ	<i>Підвісок «Нептун</i> <i>крутить російський військовий</i> <i>корабель».</i> Срібло.	17 жовтня 2022 р.	https://www.facebook.com/groups/UkrJArt/permalink/2387338054775122/
20.	Соколов Антон, Харків	<i>Каблучка «Так, як</i> <i>раніше, не буде».</i> Гільзи, уламок від снаряду.	17 жовтня 2022 р.	https://www.facebook.com/groups/UkrJArt/permalink/2387065361469058/
21.	Титова Катерина, Вінниця (евакуація з Гостомеля)	<i>Кольє «Гімн України».</i> Срібло. <i>Сережки «Саша і</i> <i>Володя в Гаазі».</i> Срібло.	17 жовтня 2022 р.	https://www.facebook.com/groups/UkrJArt/permalink/2387360058106255/
22.	Чернікова Дарія, Київ	<i>Кольє «Мрія».</i> Срібло. <i>Кольє «Вільна».</i> Срібло. <i>Кольє «Незламна».</i> Золото.	17 жовтня 2022 р.	https://www.facebook.com/groups/UkrJArt/permalink/2387374298104831/
23.	Чорна Тетяна, Ярмусевич Володимир, Київ	<i>Брошки «Memento</i> <i>Vitae».</i> Срібло.	17 жовтня 2022 р.	https://www.facebook.com/groups/UkrJArt/permalink/2387388941436700/

Експонати об'єднав вихід за рамки декоративності та соціальна спрямованість. Аналіз творів воєнного часу привів до виділення тематичних напрямків, на яких зосередилися українські ювеліри під час війни. Ці ювелірні твори візуалізують:

- меми воєнного часу;
- героїзм;
- державну символіку;
- переживання трагедії геноциду;
- бажання захистити близьких;
- прагнення помститися ворогам;
- роздуми про причини трагедії;
- майбутнє процвітання.

Меми – популярні в культурі ідеї, образи. Термін «мем» ввів Річард Докінз. Аналізуючи еволюцію, він зазначав, що «...все живе еволюціонує завдяки диференційному виживанню реплікуючих одиниць. Так сталося, що реплікуючою одиницею, яка превалує на нашій власній планеті, є ген – молекула ДНК. Але можуть існувати і інші» (Докінз, 2017, с. 292). Порівнюючи середовище, з якого виникло життя з первісним бульйоном, автор зазначає, що «новий бульйон – це бульйон людської культури», і в ньому з'явилася нова одиниця реплікації, для якої Докінз застосовує термін «мем» (Докінз, 2017, с. 292–293) Меми, на його думку, рівновеликі за значенням з генами: «молекули ДНК є не єдиними одиницями, здатними сформувану основу для дарвінівської еволюції» (Докінз, 2017, с. 502) «Так само, як гени поширюються в генофонді, перестрибуючи з одного організму до іншого за допомогою сперматозоїдів та яйцеклітин, меми поширюються в мемофонді, перестрибуючи з мозку до мозку завдяки процесові, що його, у широкому сенсі, можна вважати імітацією» (Докінз, 2017, с. 293).

Меми – це не абстрактне поняття, а реальний механізм, який «реалізується мільйони й мільйони разів у вигляді певної структури нервової системи деяких людей у всьому світі».

З початком повномасштабного вторгнення українське суспільство почало продукувати велику кількість мемів на тему стійкості та сили українського народу, на тему відмінностей від окупантів. Так, з'явилися меми: «руській воєнний корабль, іді...!», «доброго вечора, ми з України», «тракторні війська», «Свята Джавеліна»,

«бавовна», «жест доброї волі», «отрицательное всплтиє», «Чорнобаївка», «півник з Бородянки», «паляниця», «пес Патрон», «оргія на Щекавиці» тощо (Спалек, 2022).

«В контексті медіа-дискурсу меми розуміються як певні приховані в привабливій інформаційній оболонці ідеологічні послання (звернення), що поширюються мережею Інтернет і змінюють сприйняття реальності споживачами медіа-сфери» (Пода, 2017, с. 118).

В період, коли трагічна реальність вступила в протиріччя з досвідом людей ХХІ ст., меми стали важливою підтримкою в становленні нової картини реальності з наявним позитивним елементом попри надважкі обставини.

З появою перших мемів ювеліри почали втілювати їх в матеріалах, створюючи прикраси, і на виставці «Україна, яка бореться» була представлена група робіт, яка ілюструє меми.

Прикраса «Півник з Бородянки» – це ювелірна інтерпретація твору Васильківського майолікового заводу авторства Валерія та Надії Протор'євих. Після звільнення с.Бородянки (Київська обл.) від РФ 31.03.2022 в зруйнованій будівлі помітили вцілілу кухонну шафу і керамічного півника на ній. Півник став символом стійкості, й прикраси у вигляді такого півника почали створювати різні майстри. На виставці в Скарбниці НМІУ експонувався підвісок роботи завідувача відділу «Художній метал» кафедри прикладного та декоративного мистецтва Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Олега Гаркуса.

На виставці експонувалася група робіт, які ілюструють мем «руській военний корабль, іді...». 24 лютого 2022 р. флагман російського Чорноморського флоту крейсер «Москва» підійшов до українського острова Зміїний. Росіяни оголосили: «Я – російський військовий корабель. Пропоную скласти зброю і здатися, задля уникнення кровопролиття та невинуватих жертв. Інакше по вам буде завдано бомбово-штурмовий удар». Один з українських прикордонників відповів фразою, яка стала мемом.

Мем зазнав ще більшого поширення, коли українським військовим вдалося знищити цей флагман: «Ввечері 13 квітня джерела УП та голова Одеської ОВА повідомили, що українськими протикорабельними ракетами «Нептун» ЗСУ вразили ракетний крейсер «Москва» Чорноморського флоту РФ» (Петренко, 2022).

Крейсер «Москва», який тоне, зображений на рухомому щитку кінетичної каблучки Андрія Ласкавого. Корабель подано на чорно-червоному тлі (в творі використано холодну емаль). З іншого боку щитка зображено тризуб на синьо-жовтому фоні.

Олександра Сидорець надала на виставку «Україна, яка бореться» срібний кінетичний підвісок «Нептун крутить русській воєнний корабль». Звертаючись до теми української ракети «Нептун», вона зобразила морського бога, який, неначе граючись, обертає знищений корабель ворожого флоту.

Меми знайшли втілення в різних формах, зокрема в поштових марках. З початком великої війни Укрпошта започаткувала серію марок на тему війни. За подією закріпилася назва «марковий марафон». Перша марка увійшла в обіг 12 квітня 2022 р., це була марка «Русській воєнний корабль, іді...!». Наступного після введення марок в обіг дня, 13 квітня, «стало відомо про успішну операцію Збройних Сил України, в результаті якої флагманський корабель Чорноморського флоту Росії був уражений і 14 квітня 2022 р. потонув. Подія додала поштовим маркам «Русській воєнний корабль, іді...!» популярності та колекційної цінності й зумовила випуск нової поштової марки «Русській воєнний корабль... ВСЬО!» автором якої, як і попередньої, став Борис Грох». (Укрпошта, 2022).

Можна припустити, що здійснення прогнозу, що містився на першій марці, стимулював особливу цікавість до філателії й виникнення «маркового марафону». Після повномасштабного вторгнення Укрпошта випустила марки: «Українська мрія» (28 червня 2022 р.), «Доброго вечора, ми з України!» (28 липня 2022 р.), «Пес Патрон» (30 серпня 2022 р.), «Кримський міст на біс!» (4 листопада 2022 р.), «Херсон – це Україна!» (9 грудня 2022 р.) тощо.

Київський ювелір Юрій Манько (Удовиченко, 2022, с. 14–15), надихаючись марками Укрпошти, створив срібні прикраси: прямокутні брошки з перфорованим, як у марках, краєм зі зображеннями, які близькі до зображень на марках, виданих Укрпоштою. На виставці «Україна, яка бореться» були представлені ювелірні марки Юрія Манька «Пес Патрон», «Русській воєнний корабль, іді...», «Привид Києва».

Цікаво, що ювелірна марка «Привид Києва» створена не за мотивами зображення на марці Укрпошти, а за фотографією пілота в шоломі. Автор зазначає, що сюжет – це колаж з емоцій, які викликала та фотографія. Крупний план льотчика давав відчуття

присутності в кабіні, поруч з пілотом. Срібло на шоломі Привида ретельно відполіроване, що дає змогу побачити себе, як у дзеркалі, й стати частиною героя. У якості фону художник-ювелір вибрав монумент Батьківщини Матері: складається враження, що політ відбувається саме над цим місцем. На срібній марці в руці у статуї щит вже з тризубом.

Героїзм, а з ним і єдність, і гордість за ЗСУ, за український народ, який залишається стійким і мужнім, – постає в творах воєнного часу. Це особливо відрізняє такі твори від типових творів періоду постмодернізму. Патетика (від грецького – пристрасть, схвильованість, піднесення) характерна для доби, коли народжуються герої. Цей елемент був відсутній в мистецтві останніх десятиліть.

Ймовірно, війна в Україні може стати причиною виникнення нового напрямку чи стилю в світовому мистецтві. Модернізм шукав істинні цінності, а постмодернізму притаманна толерантність до всіх видів цінностей. Війна ж поставила перед фактом, що не всі цінності можна толерувати, бо деякі цінності (зокрема ті, які лягли в основу рашизму) приводять до масових вбивств, до геноциду. Цінності життя суперечать толерантності до «будь-яких» цінностей. На таких засадах може сформуватися стиль, що «вбере» ознаки постмодерну, але додасть динаміки, енергійності, появи певних векторів.

Героїзм читається (в прямому сенсі) в колекції «Не просто слова» Дарі Чернікової. Дарі надала на виставку три кольє, в яких букви, закріплені між фрагментами ланцюжка, утворюють слова «НЕЗЛАМНА», «ВІЛЬНА», «МРІЯ» – фокус на найважливіших словах додає сили протистояти обставинам.

В сережках «Мрія» від трьох авторок Юлії Руденок, Катерини Тележинської та Анастасії Теплякової відтворено в сріблі зруйнований літак АН-225 «Мрія». 27 лютого 2022 р. в результаті повітряної атаки російських окупантів на аеропорт «Гостомель» був знищений цей надважкий літак, створений Київським КБ ім. Антонова.

Як зазначила Юлія Руденок, ідея виготовлення прикраси, присвяченої літаку «Мрія», виникла в той же день, коли вона дізналася про варварське знищення літака ворогами: «Маленький літачок «Мрія» є символом того, що Мрію українців знищити неможливо». Досить реалістично й в пропорції до справжнього в одній сережці

передано літак: фюзеляж, крила, шість двигунів, хвіст зі стабілізаторами. В другій сережці на прямокутному полі латиною вертикальний напис: «MRIYA».

Олена Осадча надала на виставку два підвіски, які пов'язані з героїчною боротьбою української армії. Підвісок «Острів Зміїний» (про прикордонників вже йшлося у зв'язку із мемами) створений у вигляді переплетених змій, які утворюють тризуб. Вставки цитрину і топазу підкреслюють патріотичний характер прикраси жовтим і синім кольорами.

Підвісок «Азовсталь» (рис. 1) нагадує про героїчну оборону Маріуполя: «16 квітня, 2022. Бої тривають у центрі Маріуполя, росіяни повільно просуваються. Їм вдалось захопити базу 12-ї бригади Національної гвардії, портовий центр управління, будівлі прокуратури і поліції. Аби зберегти сили, українські війська поступово відходять на Азовсталь, звідки здійснюють успішні контратаки». Окремий загін спеціального призначення «Азов» тримав оборону до 20 травня 2022 р., коли «вище військове керівництво дає наказ зберегти життя гарнізону і припинити оборону: місто захоплене російською армією, меткомбінат заблокований і зруйнований майже повністю. Близько двох тисяч воїнів виходять з Азовсталі і здаються у полон. Героїчна оборона Маріуполя тривала 84 дні» (Бондарев, 2022)



Рис. 1. Підвісок «Азовсталь».
О. Осадча. Колекція Скарбниці НМІУ.
Фото Олега Мітюхіна

Олена створила підвісок у формі зрізаного п'ятикутника – ця форма наповнена силою. На окисдованому темному тлі рельєфно постає контур металургійного комбінату. Площина Азовсталі підкреслена нахиленими рисками. В цю площину «вдавлений» тризуб.

Активне використання **державної символіки** – це ще одна риса ювелірного мистецтва воєнного часу.

Серед функції державних символів виділяють політичну, дипломатичну, ідеологічну і соціальну, «яка проявляється у здатності державних символів

об'єднувати (консолідувати) навколо державницьких (державотворчих) ідей всіх громадян країни незалежно від походження, соціального і майнового стану, раси і національності, статі і віку, місця проживання і роду занять, віросповідання і партійної приналежності» (Стецюк, 2004, с. 113–118). Консолідація, об'єднання суспільства – внесок у перемогу України, який роблять ювеліри, коли створюють прикраси з державною символікою.



Рис. 2. Підвісок «Тіні предків».
І. Подгорнова.
Колекція Скарбниці НМІУ.
Фото Олега Мітюхіна

Український тризуб має значний художній потенціал для осмислення та інтерпретацій. В ювелірному мистецтві воєнного часу постала велика кількість тризубів (ця тенденція присутня з 2014 р.).

Подружжя Авраменків надали на виставку тризуб у вигляді граційного швидкого птаха: ескіз Ельзара створила в евакуації в Цюриху, а в матеріалі прикрасу зробив у Києві Олександр.

Тризуб Андрія Ласкавого містить зображення Архангела Михаїла. Постать небесного воїна з великим мечем утворює центральну частину тризуба. Крила торкаються і сплітаються з

боковими частинами, підсилюючи їх: символ України начебто стає крилатим.

Тризуб «Тіні предків» (рис. 2), виконаний Іриною Подгорною, має вигляд багаття, яке виростає з калини. Обабіч – мавки у дубовому листі: наші могутні предки, наше коріння. Про цей твір авторка написала: «Герб з мавками був народжений в один із найважчих моментів війни як малюнок, як крик болю, Любові до мого народу, нескореної Волі і Відродженої Внутрішньої Сили. Він природно перетворився у прикрасу. Мавки – це наша первородна сила, символ дикості, свободи, багатовікової історії нашого народу, нашої культури, архетипічний спадок наших предків. Мавки, вдягнуті у дубове листя, яке надійно оберігає українську Душу. Мавки танцюють танок Життя навколо Вогню Роду, народженого з Калини, древнього символу Роду нашої нації».

У каблучках з титану Максима Брезінського – синьо-жовті кольори українського прапора. Використовуючи особливості титану набувати жовтого і синього кольору при нагріванні, Максим створив каблучки «Діамант волі» та «Слава Україні». Остання прикраса має форму прапора з синьо-жовтим написом «Слава Україні». Напис утворено завдяки нагріванню титану до різної температури. Як зазначає автор, «час війни – час однозначних символів. Ця каблучка – жіноча прикраса з титану і трошки засіб самозахисту. Актуальна прикраса – зубата. Взагалі титан має стати українською фішкою, бо ми його провідні виробники в світі. А ще тому, що його оксидною плівкою можна малювати прапор України».

Переживання трагедії геноциду є в багатьох ювелірних творах, бо за цей час війна увійшла в кожну українську родину.

Харків'янин Станіслав Дрокін (Станіслав Дрокін, 2021) на виставку «Україна, яка бореться» надав брошку із серії «Незабудьки». Після повномасштабного вторгнення РФ Харків, який розташований за 30 км від кордону з РФ, зазнав найжорсткіших атак з боку ворога. Ювелір збирав уламки снарядів і робив з них



Рис. 3. Брошка «Незабудька №92-06052022».
С. Дрокін. Колекція Скарбниці НМІУ.
Фото Олега Мітюхіна

артоб'єкти та прикраси. Так виникла серія «Незабудьки». Всі предмети створені з уламків снарядів й прикрашені титановими квітами: оксидовані пелюстки мають блакитний колір, серединка – жовтий. На виставці експоновано брошку з

цієї серії «Незабудька № 92-06052022» (рис. 3). Номер складається з цифр, де 92 – це день від початку повномасштабного вторгнення, 06.05.2022 – дата. Кожен день кривавої війни залишиться в пам'яті українців.

«Не забудемо, не пробачимо» – цей напис читається серед слідів гусениць танків у срібній каблучці «Слід в історії» Ельзари і Олександра Авраменків. Прикраса створена за мотивами картини «The track in history. Tank tracks», яку Ельзара намалювала ще в січні 2022 року в передчутті війни. Автори коментують: «Твір розповідає про російську агресію проти нашої України. Про те, що країна-агресор так

сильно намагається увійти у історію, але неспроможна залишити після себе нічого, крім руйнування, крім слідів від танків».

Слід зазначити, що з початком повномасштабного вторгнення українське ювелірне мистецтво зазнало суттєвих змін: змінилися не лише художні образи, а й матеріали, які використані в ювелірних творах.

З уламків бомб та гільз створює прикраси харків'янин Антон Соколов. Серед прикрас є каблучка, яка візуалізує мем «ПТН ПНХ»: в цих буквах міститься той же меседж, що й в мемі про «русскій воєнний корабль», але у застосуванні до керманича ворожої держави. На виставку ювелір надав твір іншого змісту, який торкається теми саме перебування у війні та переживання трагедії. Він назвав каблучку, основна частина якої створена з гільзи, а за вставку слугує уламок снаряда «Так, як раніше, не буде».



Рис. 4. Підвіски зі серії «Пам'ять серця». В. Балибердін. Колекція Скарбниці НМІУ. Фото Олега Мітюхіна

Твори Володимира Балибердіна зі серії «Пам'ять серця» (рис. 4), яка теж осмислює трагедію геноциду українського народу, створені з гільз. 2 квітня 2022 р. Київщину повністю звільнили від російської окупації. Гільзи, які потрапили до ювеліра після звільнення, він використав для створення прикрас. Для одного підвіску В. Балибердін використовує дві гільзи: одну обрізає і перетворює на каст для вставки так, що на звороті прикраси добре видно капсуль гільзи. Другу гільзу ювелір обробляє в авторській техніці, завдяки якій поверхня прикраси фактурна, рельєфна, а місцями рельєф перетворюється в наскрізні отвори. Автор

так коментує серію «Пам'ять серця»: всі, хто вклав свої сили, любов і життя в перемогу, назавжди в наших серцях.

Біль – це те, чого не можна уникнути, коли занурений в середовище руйнації та хаосу війни. Ольга Комісарова, використовуючи мідь, гарячу емаль і штучне волосся, створила брошку «Місто, якого більше немає».

Слід зауважити, що із сорока шести експонованих на виставці творів лише два створені в техніці гарячої емалі: брошка Ольги Комісарової «Місто, якого більше немає» та підвісок Олександри Барбалат «Зірка Ерцгами».

Брошка О. Комісарової в основі має прямокутну мідну пластину з чорною емаллю. Видовжені фактурні прямокутники нагадують зруйновані обпалені багатоповерхівки. Будинки начебто стікають кров'ю: для передачі образу крові, що ллється, художниця використала штучне волосся червоного кольору. Авторка так описує твір: «Місто, якого більше немає – це робота про знищені міста, про скалічені життя, про ріки крові і смерть невинних людей. Ця робота про біль... Спроба саморефлексії і самотерапії. Ця робота – спроба досягнути незбагненне сьогодення і через неодноразове проживання болю віднайти втрачений внутрішній спокій та рівновагу».

Зруйновані міста – це і розбиті обпалені будинки, і цвинтарі: поховання сотень і тисяч людей, які б жили, якби не московитські обстріли, якби не стрес, якби не відсутність ліків в окупованих містах. Денис Музика в серії творів «Квіти війни» створив брошку «Хрест» (Music, 2023, р. 59). Ідея виникла після того, як він побачив один із цвинтарів на Київщині: хрести й хрести ідуть за обрій. Автор вишив хрести на тканині, яку закріпив на коробочці з льодяників. Кожен вишитий хрестик – це знищене життя, яке перетворилося на зірку.

Найболючіша тема – дитинство під час війни. Діти ХХІ ст. опинилися в абсолютно неприпустимих умовах. Страх, каліцтва, смерть – це реальність, яку створила армія РФ, що в облудному меседжі про «звільнення» українців від себе самих перейшла всі цивілізаційні межі, вбила сотні дітей. В керамічній брошці «Я більше не відчуваю» перехід за межі Олена Левдер передала об'ємним зображенням тактильної розмітки у вигляді круглих опуклостей, які інколи присутні біля пішохідних переходів на дорогах: вороги перейшли всі межі, й ця площа стала червоною від крові. Над кривавим простором злітають янголята – на янголів перетворилися вбиті українські діти.

Біль втрат викликає **бажання захистити**, і в ювелірному мистецтві доби війни наявна велика кількість амулетів. **Амулети** – предмети, які з давніх часів сприймалися як ті, що можуть захистити власника, – часто робили у формі прикрас.

На виставку «Україна, яка бореться» Андрій Ласкавий надав підвісок у формі ідентифікаційного жетона військовослужбовця. Такі жетони обов'язкові для носіння за Женевськими конвенціями. В Україні на жетоні зазначають прізвище, ім'я, по батькові військовослужбовця, групу крові, резус-фактор та особистий реєстраційний номер.

Ювелір створив жетон (а створення цієї прикраси було доволі складним технічним завданням (Удовиченко, 2022, с. 14)), на якому замість кількох слів дрібними літерами з двох боків нанесений весь текст 90-го псалму:

«Ти, що живеш під Всевишнього покровом, що у Всесильного тіні пробуваєш. Скажи до Господа: «Моє прибіжище і моя твердине, мій Боже, на котрого я покладаюсь». Він бо спасе тебе від сітки птахолова, і від погибельного мору. Він тебе покриє крилами своїми, і ти втечеш під його крила; щит і забрало – його вірність. Ти не злякаєшся ні страху вночі, ані стріли, що вдень літає. Ані чуми, що в пітьмі



Рис. 5. Підвісок «Зірка Ерцгами».
О. Барбалат. Колекція Скарбниці НМІУ.
Фото Олега Мітюхіна

бродить, ані зарази, що нищить опівдні. Нехай і тисяча упаде біля тебе, і десять тисяч праворуч від тебе, – до тебе не підійде. Ти лиш очима споглянеш – кару грішників побачиш. Бо Господь – твоє прибіжище.

Всевишній – твій захист. Ніяке лихо до тебе не приступить, ніяка кара не підійде близько намету твого. Бо ангелам своїм він повелить про тебе, щоб берегли тебе на всіх твоїх дорогах. І на руках тебе носитимуть, щоб не спіткнулася нога твоя об камінь. На гада й змія будеш наступати, розтопчеш лева і дракона. Тому, що він виявив свою любов до мене, я його врятую; я вивищу його, бо знає

моє ім'я. Візве до мене, і я озвусь до нього; я буду з ним у скруті, я його визволю і його прославлю. Довгим віком його насичу і явлю йому моє спасіння».

На виставці був представлений експонат, який теж належить до категорії амулетів – це підвісок Олександри Барбалат «Зірка Ерцгами» (рис. 5).

Зірка Ерцгами – це стародавній амулет, який побутував в різних культурах: він відомий носіям індуїзму, юдаїзму та християнства. Чотири трикутники, ритмічно

накладені один на одного, утворюють дванадцятипроменеву зірку. В центрі – рівносторонній хрест. В роботі Олександри хрест, символ Ісуса Христа, розміщений на фоні блакитної емалі. Ритмічність і колористична гама начебто привносять порядок у світ хаосу. Цей твір є зверненням до трансцендентальних сил. Такі амулети Олександра Барбалат передає воїнам ЗСУ (Удовиченко, 2022, с. 26).

Бажання захистити воїнів ЗСУ та простих українців втілене ювелірами в амулетах, але на виставці були представлені й прикраси іншого полюсу, в яких постає тема справедливої **помсти ворогам**.

Катерина Титова в ювелірному творі «Саша і Володя в Гаазі» (рис. 6) зображує диктаторів Володимира Путіна і Олександра Лукашенка. У верхній частині обох сережок – голова зі заплученими очима (риси обличчя подані схематично, але очевидні портретні відмінності) та отвором від кулі по центру лоба.

Катерина почала створювати прикраси в 2010 р. в Донецьку. З початком російсько-української війни в 2014 р., вона була вимушена покинути своє місто. Врешті родина оселилася в Гостомелі, де в 2022 р. її майстерня була зруйнована рашистами. Сережки, надані на виставку «Україна, яка бореться» Катерина створила в евакуації у Вінниці, на кухні чужих людей, які прихистили її родину. Серед прикрас, створених під час повномасштабного вторгнення колись «Гімн України», підвіски «Окуповані області», «І», «Півник з Бородянки» тощо. Воєнну колекцію Катерина коментує так: «Це прикраси, які підтримують своїх власників у важкі часи. Нагадують, що треба бути мужніми, сильними. Що на них чекає дім. Що кожна людина унікальна, а путін помре».

Ми переможемо, а вороги будуть покарані – про це й твір Юрія Плеханова (Донецьк–Київ) «Контрольний»: шинка каблучки переходить в масивний череп з



Рис. 6. Сережки «Саша і Володя в Гаазі». К. Титова. Колекція Скарбниці НМІУ. Фото Олега Мітюхіна

отвором від кульового поранення та букви «Z» на лобі черепа. Буква сформована паралельними заглибленнями, що натякає на георгіївську стрічку.

Позначка «Z» з'явилася на військовій техніці РФ в перші дні повномасштабного вторгнення в Україну. Як свідчили російські джерела, позначка означала фразу «ЗА победу», більш широкий контекст: «за перемогу Росії у звільненні України від нацистів». Так зване звільнення від нацистів, а в реальності – геноцид українського народу, не залишиться непокараним – про це твір Юрія Плеханова.

Інший твір Юрія Плеханова, каблучку «Кракатау», можна віднести до **творів-роздумів** про причини трагедії, яка сталася. Ювелір теж мав залишити рідне місто Донецьк. Зробив він це ще в 2011 році, бо вже тоді відчув активну роботу російської ідеологічної машини на Донбасі. Тому частина його творів (Удовиченко, 2022, с. 12–13, 38–39) – мистецька відповідь на ідеологічну війну. Про каблучку «Кракатау» автор написав: «Кракатау – вулканічний острів і водночас один з найбільш смертоносних вулканів у світі. Його періодичні виверження мають катастрофічні масштаби. Подібно до магми в надрах вулкана, протиріччя у взаєминах між державами, релігіями,



Рис. 7. Фрагмент виставкової вітрини. Підвісок «Півнік з Бородянки», О. Гаркус, Колекція Скарбниці НМІУ; брошки «Memento Vitae», Т. Чорна, В. Ярмусевич, приватна колекція; каблучка «Кракатау», Ю. Плеханов, приватна колекція. Фото Євгена Чорного

етносами чи ідеологіями іноді призводять до кровопролитних війн. І якщо люди не в змозі вплинути на виверження вулканів, то зараз людству настав час навчитися купірувати непомірні бажання диктаторів, що ведуть до чергової війни».

Роздуми про Шлях втілені в п'яти срібних

брошках «Memento Vitae» Тетяни Чорної та Володимира Ярмусевича (рис. 7). Тетяна так прокоментувала ці роботи: «Перші предмети цієї колекції з'явилися кілька років тому. Тоді ми лише відчували те, що на нас чекає, але не могли навіть віддалено уявити його внутрішню суть. Наше повсякденне життя змінилося 24 лютого з

початком повномасштабної війни проти України, і, поступово долаючи перші почуття, спровоковані цією катастрофою, ми зрозуміли, що ховається за образом, який ми створили як передчуття. Життя веде за собою, треба навчитися дивитися і слухати. «Memento vitae» – це історія Медузи Горгони чи, можливо, доісторичних богинь та амазонок, які стали жертвами ворожих мечів, але продовжували жити як символи опору. Це історія про кохання та зраду, про красу та знущання, про прокляття та страждання та про спокуту, яка йде після перегляду життєвих цінностей. Життя крутиться по колу, як і історія. Ні страху, ні жалю. Не бійся померти, а живи, поки живий. Ця колекція створена у співпраці з Володимиром Ярмусевичем, який зараз захищає Україну на полі бою».

П'ять брошок ведуть шляхом Медузи. У першій прикрасі зображено обличчя прекрасної дівчини з пишним волоссям з квітами. Друга брошка розповідає про прокляття:

волосся перетворилося на змій. Третя: страждання Медузи, її

волосся – це колючки терену. Четверта: очищення, а замість волосся – опариші, бо саме личинки з'їдають гниль, те, що вже відмерло. П'ята брошка показує нам знову квітучу Медузу, але в зачісці між квітів ховаються уламки від снарядів, які Тетяна збирала під час відвідин звільненої Київщини (Удовиченко, 2022, с. 12).

Роздуми про трагедію приводять ювелірів й до теми **майбутнього процвітання**. Підвісок «Історія України» Андрія Сегіновича, створений в техніці мокуме-гане, має вигляд дерева зі зрізаною кроною, але з міцним золотим корінням: можна зрізати крону, але народ, який має міцне коріння, відновиться і розквітне. Саме цей твір наштовхнув на думку експонувати прикраси так, щоб вони були підняті над подіумами на зрізах дерев: кожне зрізане рашистами дерево відроджується в творчості українців, які мають глибоке коріння. Вітрина з експонатами воєнного часу стояла так, щоб в ракурсі було видно пектораль (у вітрині представлена копія), щоб показати наскільки глибоке коріння має українська культура, зокрема – ювелірне мистецтво (рис. 8).



Рис. 8. Загальний вигляд виставки «Україна, яка бореться». На фото – співробітники НМІУ Ю. Гейко, Л. Овчаренко, В. Сидорова. Фото Євгена Чорного

Брошка «Квітка Донбасу» (рис. 9) Тетяни Калюжної, яка теж вимушена була виїхати з Донецька в 2014 р., створена з вугілля (Удовиченко, 2018, с. 240–247). Цей твір про те, що Донбас – це Україна, що після звільнення від російської окупації, він знову розквітне.



Рис. 9. Брошка «Квітка Донбасу»
у виставковій вітрині. Т. Калюжна.
Фото Вікторії Сидорової

В окремій вітрині в фойє музею експонували ще один твір Тетяни Калюжної – ювелірна скульптура «Голуб волі». Про свій твір авторка написала: «Вугілля та сіль – частина ДНК української землі. Так само, як чорноземи Полтавщини і Вінниччини, скелі Українських Карпат і піски Херсонщини, Український голуб чорний, але він є закликом до свободи й справедливості. Він укритий сльозами українських матерів. Голуб живе там, де є вільні люди. Споконвічно він допомагає нам. В європейській християнській традиції голуб є символом Святого Духа. У кожного народу він може бути різним, але кожний народ розуміє цей символ, і кожний народ

живе зі Святим Духом, з прагненням до миру та волі».

Віра в майбутнє процвітання України в каблучці Галини Бодякової «Весна»: яким би важким не було випробування, що спіткало весь народ України, якою б довгою не була зима, – весна все одно настане: такий закон природи. В каблучці зображено обличчя прекрасної дівчини з довгим волоссям, у віночку. Очі з довгими віями ще закриті, але ось-ось дівчина прокинеться і посміхнеться новому дню.

Виставка «Україна, яка бореться» була запланована на період з 20 по 23 жовтня. Слід зазначити, що поштовхом до виставки «Україна, яка бореться» став міжнародний фестиваль SMCK ON REEL, де кілька ювелірів від України представляли відео зі своїми ювелірними творами. Організаторами заходу стали активісти Катерина Музика і Тетяна Чорна. Під час проведення виставки була організована зона для перегляду фестивальных відеороликів.

Підготовка виставки проходила в складних умовах. Так, 10 жовтня стався масований ракетний обстріл Києва: «У Києві зранку приблизно о 8.15 під час повітряної тривоги у різних районах міста було чути вибухи. Росіяни здійснили найбільший обстріл столиці з початку повномасштабного вторгнення. Пошкоджені понад 40 будинків. Є загиблі та поранені» (Войтюк, Богданьок, 2022). В цей день постраждали музеї та інші заклади культури в центрі Києва: будівлі Київського національного університету ім. Т. Шевченка (Червоний корпус та корпус Інституту філології), Наукової бібліотеки ім. М. Максимовича, Інституту літератури НАН України, Інституту археографії НАН України, Національної філармонії, Будинку Центрального ради, в якому розміщено Педагогічний музей України та Музей української революції 1917–1921 рр. Також без частини вікон залишилися Національний музей мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків, Національний музей Тараса Шевченка, Київська картинна галерея, Національний науково-дослідний реставраційний центр, меморіальні музеї-квартири М. Бажана і П. Тичини, Національний науково-природничий музей НАН України, Музей історії міста Києва.

За тиждень, 17 жовтня, відбулася атака по Києву дронами «Shahed 131/136»: «Кількість загиблих унаслідок влучання дрона-камікадзе у житловий будинок у Києві зросла до трьох осіб, врятовано 19» (Атака дронів, 2022).

Виставку вдалося відкрити в запланований термін 20 жовтня. Під час проведення виставки кілька разів були перебої з електропостачанням, інколи експонати доводилося показувати в світі ліхтаря. Через складність експонування та цікавість до події виставку було продовжено до 6 листопада.

Після виставки в музеї співробітники почали формувати колекцію ювелірних творів воєнного часу. Ювеліри передали на постійне зберігання в Скарбницю НМІУ 11 експонатів виставки «Україна, яка бореться»:

- брошка «Незабудька №92-06052022» (Станіслав Дрокін),
- брошка «Я більше не відчуваю» (Олена Левдер),
- сережки «Мрія» (Юлія Руденок, Катерина Тележинська, Анастасія Теплякова),
- підвісок «Зірка Ерцгами» (Олександра Барбалат),
- підвісок «Півник з Бородянки» (Олег Гаркус),
- три підвіски «Пам'ять серця» (Володимир Балибердін),
- сережки «Саша і Володя в Гаазі» (Катерина Титова),
- підвісок «Азовсталь» (Олена Осадча),
- підвісок «Тіні предків» (Ірина Подгорнова).

Колекція ювелірного мистецтва воєнного часу збільшується: інші ювеліри після виставки передають у колекцію музею твори, які вони присвятили Україні та її боротьбі проти РФ.

Ювелірне мистецтво воєнного часу набуло вираженої соціальної спрямованості. В ньому і осмислення трагедії, і переживання болю, і бажання захистити, і ненависть до ворогів, і віра в перемогу України та майбутнє процвітання. Чітка фіксація своєї позиції в творчості, ймовірно, обумовлює й активну громадянську позицію ювелірів, які борються з голосом рашизму на ювелірних виставках та конкурсах. Це набуття суб'єктності певної групи громадян є обов'язковою умовою існування України як держави, що має суб'єктність. Соціальна спрямованість ювелірного мистецтва таким чином стає вкладом в майбутнє України як незалежної держави.

Джерела і література

Атака дронів-камікадзе по Києву // Укрінформ. – 2022. – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.ukrinform.ua/rubric-ato/3594798-u-kievi-kilkist-zertv-ataki-dronivkamikadze-zrosla-do-troh.html>

Бондарев М. Як захищалась сталь: хроніка оборони Азовсталі // Суспільне. Новини. – 2022. – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://suspilne.media/267722-ak-zahisalas-stal-hronika-oboroni-azovstali/>

Войтюк Т., Богданьок О. Десятки будинків, заклади культури та критичної інфраструктури пошкоджені. Що відомо про ракетний обстріл Києва. // Суспільне. – 2022. – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://suspilne.media/291526-kiiv-potrapiv-pid-raketnij-obstril-so-vidomo/>

Докінз Р. Егоїстичний ген. – Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2017.

Кара-Васильєва Т. В., Чегусова З. А. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». – Київ: Либідь, 2005.

Петренко Р. Крейсер «Москва» після влучання перекинувся і почав тонути – ОК «Південь»// Українська правда. – 2022. – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.pravda.com.ua/news/2022/04/14/7339554/>

Пода Т. А. Інтернет-меми як феномен інформаційного суспільства // Вісник Національного авіаційного університету. Серія: Філософія. Культурологія. – 2017. – № 1(25). – С. 117–120.

Руський воєнний корабль. Всьо // Укрпошта. – 2022. – [Електронний ресурс].
Режим доступу: https://postmark.ukrposhta.ua/index.php?route=product/product&product_id=275

Семашко О. М. Соціологія мистецтва: Навчальний посібник. – Київ, 2003.

Спалек М. Скажи «паляниця» // Детектор медіа. – 2022. – [Електронний ресурс].
Режим доступу: <https://ms.detector.media/trendi/post/31240/2023-02-23-skazhy-palyanytsya-15-memiv-shcho-zyavylysyu-u-chas-velykoi-viyny/>

Спіраль часу. Ювілейна виставка художника-ювеліра В. Ф. Хоменка. Альбом / Упоряд. І. Удовиченко. – Київ: Майдан, 2021.

Станіслав Дрокін – ДНК автора. Персональна виставка авторських ювелірних творів Станіслава Дрокіна. Альбом / Упоряд. І. Удовиченко. – Харків: ПЕТ, 2021.

Стецюк П. Б. Державні символи України: конституційно-правова характеристика // Вісник Конституційного Суду України. – 2004. – № 6. – С. 113–118.

Удовиченко І. Культурний хаб-концепція музейного ренесансу // Музейна педагогіка-проблеми, сьогодення, перспективи. Матеріали Восьмої науково-практичної конференції (1–2 жовтня 2020 р.). Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. – Київ: ТОВ «КАПІТАЛДРУК», 2020. – С. 97–99.

Удовиченко І. В. Розшифровка інтерв'ю з київським художником-ювеліром Тетяною Володимирівною Чорною // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Ф. 56 (Інтерв'ю). – Од. зб. 55. – Арк. 1-23. – 2022.

Удовиченко І. В. Розшифровка інтерв'ю з художником-ювеліром Андрієм Леонідовичем Ласкавим // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Ф. 56 (Інтерв'ю). – Од. зб. 56. – Арк. 1-14. – 2022.

Удовиченко І. В. Розшифровка серії інтерв'ю з ювелірами, проведених на початку повномасштабного вторгнення РФ в Україну // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Ф. 56 (Інтерв'ю). – Од. зб. 53. – Арк. 1-46. – 2022.

Удовиченко І. В. Ювелірна драматургія Тетяни Калюжної // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». – Київ,

Музей історичних коштовностей України – філіал Національного музею історії України, 2017 р. – Київ, 2018. – С. 240–247.

Удовиченко І. В. Творчість художника-ювеліра В. Балибердіна: традиція в епоху змін // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». Київ, Музей історичних коштовностей України – філіал Національного музею історії України, 2020 р. – Київ: Фенікс, 2021. – С. 144–160.

Шмагало Р. Енциклопедія художнього металу. Світовий та український художній метал. Т. 1. – Львів: Априорі, 2015.

Music K. Rediscovering our culture through pain and suffering // SMCK magazine. – 2023, March. – No. 8. – P. 58–59.

ВІТАННЯ



ЮВІЛЕЙ ЮРІЯ ПОЛІДОВИЧА

Який цікавий збіг: цього року ми відмічаємо 60-річчя створення нашої Скарбниці Національного музею історії України і 60 років виповнилось нашому колезі Юрію Богдановичу Полідовичу. Ще один збіг: більшість співробітників музею познайомились з Юрієм Полідовичем завдяки «Музейним читанням» – конференціям, які ми започаткували 30 років тому. Можливо, хтось побачить у цих цифрах певні знаки, таємничі символи, але, якщо без містики, то нам радісно від такого поєднання дат офіційних – День народження музею, конференції – та особистої. Щодо останнього – у нас, тобто, співробітників музею здавна повелося вітати з ювілеєм членів славної нашої команди. Не офіційними статтями з біографічними даними, переліком досягнень... А теплими словами і згадками про цікаві моменти життя.



Юрій Полідович. 2019 р.

Отже, на одній з перших конференцій Юрій Богданович Полідович виступив з доповіддю «Композиции с оленем из Куль-Обы». Вона привернула увагу, адже одна з найбільших колекцій у нашому музеї – ювелірні витвори зі скіфських курганів, і тому всіх науковців, які вивчають теми, пов'язані зі скіфами, включали до списку «наших авторів». Так сталося і з Юрієм Полідовичем. На

той час він був співробітником Донецького обласного краєзнавчого музею. Тобто, проблеми музеїв знав дуже добре.

Незабаром Ю. Полідович захистив дисертацію в Інституті археології НАН України: «Образ хижака у мистецтві народів скіфського світу (за археологічними пам'ятками VII–IV ст. до н. е.)». Ще більше ми чекали зустрічі на конференціях, статей у наукових виданнях. Тоді ми ще не знали, що Юрій Богданович – людина різностороння, і не тільки скіфи (їхнє мистецтво, релігія) потрапляли під його пильне око, а й пам'ятки часів середньовіччя.

Отже конференції... Обговорення доповідей, дискусії, а особливо цікаве живе спілкування у кулуарах (один відомий вчений колись сказав, що науку роблять у кулуарах), і Юрій Богданович завжди брав участь у всіх заходах конференції, вмів бути переконливим у

суперечках, але і визнавати хибність деяких своїх наукових ідей. Зустрічі на конференціях, плідне спілкування – все це стало незабаром основою для того, щоб у 2014 р до славної команди музею приєднався новий член – Юрій Полідович. Він швидко став своїм у нашому музеї, бо полюбив його, як це трапилось і з нами – співробітниками із різних відділів.

Ми завжди робили все, щоб тримати «марку» музею – всесвітньо відомого центру з вивчення історії ювелірного мистецтва.

Отже, Юрій поринув у роботу науково-дослідного відділу «Історія ювелірного мистецтва в Україні». Статті, доповіді на конференціях, опрацювання матеріалів для їх каталогізації, видавнича діяльність: відповідальний редактор збірника «Музейні читання. Матеріали конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки», альбому «Симфонія пекторалі». Керівництво цілим



Театралізована екскурсія «Священні скарби»: Юрій Полідович і Ольга Дударева. 2018 р.

напрямок у науковій роботі музею: «Історія ювелірного мистецтва від часів бронзи до сьогодення». Глибокі знання, творча енергія – все це сприяло появі нових ідей щодо виставок ювелірних творів. Юрій Богданович очолив команду співробітників і разом вони створили виставку «Персні: тисячолітні історії звичних речей». В ряду досягнень Ю. Полідовича і виставка, присвячена 50-річчю знайдення пекторалі в кургані Товста Могила. Юрій Богданович був одним з кураторів. Як натхненно всі ми працювали! Треба відмітити, що тема пекторалі займала одне з головних місць у науковій творчості



Лекція, присвячена скіфському «звіриному стилю». Листопад 2020 р.

Ю. Полідовича: статті, у яких подано інтерпретацію окремих образів та сюжетів, аналіз художніх особливостей та технічних прийомів тощо. Заслуговує на велику увагу і

бібліографічний огляд праць, присвячених дослідженню пекторалі. Ю. Полідович разом з колегами (Л. Бабенком і Ю. Біланом) зібрали інформацію про 1662 статті, які вийшли друком впродовж 50-ти років.

Але виявилось, що, крім інших, ювіляр має ще один особливий талант. Його офіційно можна назвати: популяризація наукових знань. Існують різні форми у цій роботі. Звичайно, це лекції, авторські екскурсії... А, крім того, Юрій Богданович для дошкільнят і молодших школярів створював казки, щоб розповісти про давню історію України. Такий прекрасний казкар Скрінфлі з добрими очима! Тобто, ще одна грань особистості Юрія Богдановича: акторський хист. Завдяки йому Юрій перевтілювався у Майстра в театралізованій екскурсії «Священні скарби» та Скіфа в театралізованій екскурсії «Скіфія золота». Коли дивимось на гарного стрункого чоловіка у високій кірбасії, то згадуємо слова Геродота про звитяжність та сміливість скіфів.

У якій би ролі не виступав Юрій Богданович, він завжди переконливий. Мабуть тому, що йому все цікаво, отже й спускається з високих наукових сфер до кумедних образів на наших музейних корпоративах. Останній відбувся перед війною. Всі веселі, радісні, бо серед друзів, а вони, тобто друзі, люблять один одного і його – Музей!

З роси і води Вам, Юрію Богдановичу! До 100 років залишилось зовсім небагато, але за цей час, ми віримо, Ви наповните новими дослідженнями світову науку, розкриєте багато таємниць давнього населення України.

Наші автори

Бабенко Леонід Іванович

Україна, м. Харків, Харківський історичний музей імені М. Ф. Сумцова, відділ археології, старший науковий співробітник.

Березова Світлана Анатоліївна

Україна, м. Київ, Національний музей історії України, науково-дослідний відділ колекцій з дорогоцінних металів, старша наукова співробітниця.

Біляєва Світлана Олександрівна

Україна, м. Київ, Інститут археології НАН України, старша наукова співробітниця, доктор історичних наук, професорка Уманського державного педагогічного університету.

Варивода Аліна Григорівна

Україна, м. Київ, Національний заповідник «Києво-Печерська лавра», науково-дослідний відділ вивчення мистецької спадщини, начальник відділу, кандидат історичних наук.

Величко Євгенія Олександрівна

Україна, м. Київ, Національний музей історії України, науково-дослідний відділ колекцій з дорогоцінних металів, старша наукова співробітниця.

Власенко Ірина Олексіївна

Україна, м. Полтава, Полтавський краєзнавчий музей імені Василя Кричевського, науково-дослідний експозиційний відділ етнографії, старша наукова співробітниця.

Гопкало Оксана Вікторівна

Україна, м. Київ, Інститут археології НАН України, старша наукова співробітниця, доктор історичних наук.

Клочко Любов Степанівна

Україна, м. Київ, Скарбниця НМІУ – філія Національного музею історії України, науково-дослідний відділ експозиційно-виставкової роботи та міжнародних зав'язків, наукова співробітниця, кандидат історичних наук.

Кондратенко Марина Дмитрівна

Україна, м. Полтава, Полтавський краєзнавчий музей імені Василя Кричевського, науково-дослідний експозиційний відділ виставкової роботи, завідувачка відділу.

Лавріненко Алла Анатоліївна

Україна, м. Полтава, Полтавський краєзнавчий музей імені Василя Кричевського, науково-дослідний методичний відділ, старший науковий співробітник.

Мельник Мирослав Тарасович

Україна, м. Київ Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, кафедра художнього текстилю і моделювання костюма, кандидат мистецтвознавства, професор.

Менчинська Тетяна Володимирівна

Україна, м. Полтава, Полтавський краєзнавчий музей імені Василя Кричевського, відділ реставрації, завідувачка відділу.

Малюк Наталія Іванівна

Україна, м. Київ, Національний музей історії України, науково-дослідний відділ колекцій з дорогоцінних металів, старша наукова співробітниця.

Онопрієнко Наталя Олександрівна

Україна, м. Київ, Національний заповідник «Києво-Печерська лавра», відділ наукової реставрації та консервації рухомих пам'яток, художник-реставратор творів з металу.

Попельницька Олена Олексіївна

Україна, м. Київ, Національний музей історії України, відділ історії України XIV – початку XX ст., провідна наукова співробітниця, кандидат історичних наук.

Полідович Юрій Богданович

Україна, м. Київ, Скарбниця НМІУ – філіал Національного музею історії України, науково-дослідний відділ експозиційно-виставкової роботи та міжнародних зав'язків, завідувач відділу, кандидат історичних наук.

Прохватіло Роман Вікторович

Україна, м. Полтава, Полтавський краєзнавчий музей імені Василя Кричевського, сектор пересувних та стаціонарних виставок науково-дослідного експозиційного відділу виставкової роботи, завідувач сектору.

Сапфірова Наталія Миколаївна

Україна, м. Київ, дослідник, фахівець з історії мистецтва, кандидат мистецтвознавства.

Сергій Олена Сергіївна

Україна, м. Київ, Національний заповідник «Києво-Печерська лавра», науково-дослідний відділ вивчення мистецької спадщини, старша наукова співробітниця.

Скорий Сергій Анатолійович

Україна, м. Київ, Інститут археології НАН України, відділ археології раннього залізного віку, завідувач відділу, доктор історичних наук, професор.

Степаненко Наталія Олексіївна

Україна, м. Дніпро, Дніпропетровський національний історичний музей імені Д. І. Яворницького, відділ фондів, старша наукова співробітниця.

Супруненко Олександр Борисович

Україна, м. Полтава, Полтавський краєзнавчий музей імені Василя Кричевського, директор музею, кандидат історичних наук, заслужений працівник культури України.

Терещук Оксана Михайлівна

Україна, м. Київ, Скарбниця НМІУ – філіал Національного музею історії України, науково-дослідний відділ експозиційно-виставкової роботи та міжнародних зав'язків, старша наукова співробітниця.

Триколенко Софія Тарасівна

Україна, м. Київ, Національний авіаційний університет, доцентка кафедри дизайну інтер'єру, кандидат мистецтвознавства.

Удовиченко Ірина Володимирівна

Україна, м. Київ, Скарбниця НМІУ – філіал Національного музею історії України, науково-дослідний відділ експозиційно-виставкової роботи та міжнародних зав'язків, старша наукова співробітниця.

Фіалко Олена Євгенівна

Україна, м. Київ, Інститут археології НАН України, провідна наукова співробітниця, доктор історичних наук.

Яремченко Віталій Андрійович

Україна, м. Полтава, Полтавський краєзнавчий музей імені Василя Кричевського, науково-дослідний експозиційний відділ історії пізнього середньовіччя та нової історії, старший науковий співробітник.

Наукове видання

МУЗЕЙНІ ЧИТАННЯ

Матеріали наукової конференції
Музею історичних коштовностей України –
філіалу Національного музею історії України
"Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки"
21 листопада 2022 р.

Підписано до друку 7.12.2023. Формат 60х84/8.
Цифровий друк. Папір офсетний. Умовн. друк. листів 33,95.
Гарнітура Times New Roman.

ТОВ «Фенікс»
03148, вул.Гната Юри, 9.
тел.: 050-334-20-70
fenixz2@ukr.net, www.fenix-design.com

Свідоцтво про внесення до державного реєстру
суб'єктів видавничої справи серії ДК №3835