

Міністерство культури України
Національний музей історії України
Музей історичних коштовностей України



МУЗЕЙНІ ЧИТАННЯ

Київ 2011

**Міністерство культури України
Національний музей історії України
Музей історичних коштовностей України**



МУЗЕЙНІ ЧИТАННЯ

**Матеріали наукової конференції
"Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки"
15–17 листопада 2010 р.**

Київ 2011

Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки”. 15–17 листопада 2010 р. – Київ, 2011. – 352 с.

Черговий збірник матеріалів конференції “Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки” містить наукові розвідки, у яких автори висвітлюють різноманітні проблеми з історії художньої обробки металу та коштовного каміння, емальєрного мистецтва, а також збереження культурної спадщини. Статті подано у кількох розділах, які відповідають історичній періодизації. Науковці розглядають особливості технологічних досягнень, творчих надбань ювелірів від давнини до сьогодення, семантику образів і орнаментів.

Конференція відбулася в рамках щорічних “Музейних читань” і є результатом співпраці Музею історичних коштовностей України, Центру пам’яткознавства НАН України та Українського товариства охорони пам’яток історії та культури.

Редакційна колегія:

Відповідальна за випуск *Л.В. Строкова*;
Відповідальний секретар *Л.С. Ключко*;
Літературний редактор *Ю.М. Олійник*.

ББК 79. 1я 43 = 85. 12я43

ВСТУПНЕ СЛОВО

Музей історичних коштовностей України — філіал Національного музею історії України провадить наукові конференції з 1992 р. З того часу на “Музейних читаннях” збираються науковці із різних закладів України, Росії, Польщі. Співробітники музеїв, історико-культурних заповідників, науково-дослідних інститутів обговорюють широке коло питань відповідно до теми “Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки”.

Перше засідання ми традиційно присвячуємо визначним ученим, які залишили по собі яскравий слід у сфері дослідження та збереження культурної спадщини. На конференції, що відбулася 2010 року, присутні віддали данину пошани видатному скіфологу Варварі Андріївні Іллінській. Про її життєвий та творчий шлях розказав завідувач відділу археології раннього залізного віку Інституту археології НАН України професор С.А. Скорий. Він висвітлив усі перепетії життя дослідниці, підкресливши, що наснагу їй давала любов до своєї справи.

В.А. Іллінська народилася 90 років тому, але вже давно не з нами — померла в 1979 р. Всі, хто знав Варвару Андріївну, можуть багато розповісти про неї: багатогранна особистість, енергійна, діяльна, з натхненням поринала у світ давнини, але виявляла цікавість і до творчості сучасних митців — письменників, поетів, художників. Прекрасний вчитель — строгий, вимогливий, Варвара Андріївна не шкодувала сил та часу для тих, хто виявляв бажання долучитися до таємниць племен Скіфії і був цим захоплений. Вона читала перші статті багатьох зараз знамих археологів: робила зауваження, наголошувала на необхідності глибокого знання матеріалів, літератури, а крім того, застерігала “от наукообразия”, поверховості.

У доробку Варвари Андріївни багато праць — книги, статті, які є актуальними і необхідними для всіх, хто вивчає різноманітні аспекти культури Скіфії. Буквально “настільною книгою” стала монографія “Скифия VII — III вв. до н.э.”, написана разом з О.І. Тереножкіним. На конференції співробітники Інституту археології та нашого Музею історичних коштовностей часто робили посилання на статті та монографії

В.А. Іллінської, висвітлюючи різноманітні проблеми вивчення скіфської культури.

Аксіома, але хочеться її нагадати: людина живе доти, доки її пам'ятають. Варвару Андріївну пам'ятають всі, кого вона вчила, а до її праць будуть звертатися все нові і нові покоління науковців.

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



**“ГОРЯЧО ЖЕЛАЮ ПРОДОЛЖИТЬ УЧЕБУ...,
СПЕЦИАЛИЗИРУЯСЬ В СКИФО-САРМАТСКОМ ПЕРИОДЕ”
(до 90-річчя від дня народження В.А. Іллінської)**

Варвара Андріївна Іллінська... Впевнено можна стверджувати, що в колі фахівців, які вивчають старожитності скіфського часу Євразії, навряд чи знайдеться хтось, не знайомий з її роботами, або ж такий, кому б не трапилося це ім'я на сторінках наукових видань. На жаль, сталося так, що з плином часу В.А. Іллінська, яка пішла від нас надто рано, певною мірою, лишилася в тіні свого чоловіка — видатного археолога ХХ ст. Олексія Івановича Тереножкіна. І от зараз є нагода виправити це й віддати належне видатному скіфологу та яскравій особистості¹.

В.А. Іллінська народилася 19 вересня 1920 р. у м. Іжевську Удмурдської АРСР, в родині інтелігенції. Мати — Варвара Володимирівна — була вчителькою іноземних мов, зокрема англійської. Батько — Андрій Миколайович Іллінський — військово-морський офіцер, інженер, був людиною неординарною та романтичною. В 1920-х рр. як механік двигунів брав участь у поході російських кораблів (“Таймыр” та “Вагач”) Північноморським шляхом, дрейфував у кризі. Підірвавши здоров'я на півночі, Андрій Миколайович помер на початку 30-х рр.² Цікаво, що коли 1945 року Варвара Андріївна зустрілася з відомим московським скіфологом Борисом Миколайовичем Граковим, який любив приголомшити співрозмовника, він заявив їй: “а, знаєте, я ведь знаком с Вами ещё до Вашего рождения”. І тут професор розповів історію, як наприкінці літа 1920 року його подорожніми в потязі були морський офіцер



В.А. Іллінська. Фото кін. 1940-х рр.
(архів Н.О. Гаврилюк).

Андрій Іллінський та його молода дружина на останніх місяцях вагітності. Потяги тоді рухалися повільно, надовго зупинялися, тож дорожні розмови і знайомства запам'яталися. Зіставивши дати, Б.М. Граков з'ясував, що то були батьки Варвари Андріївни³.

У 1927 р. Варвара Іллінська вступила в Іжевську школу-десятирічку, але атестат про середню освіту отримала в 1937 р. вже в Україні, в м. Черкаси, куди родина переїхала по смерті батька. У Черкасах мати Варвари Андріївни працювала викладачем іноземних мов⁴.

У 1937 р. випускниця Черкаської школи стала студенткою археологічного відділення історичного факультету Ленінградського університету. Можна думати, що вибір майбутньої професії був не випадковий. На жаль, ми не маємо відомостей про студентські роки В.А. Іллінської. В нашому розпорядженні є лише деякі сторінки її особистого життя — щасливі, але більше трагічні.

У січні 1940 р. Варвара Іллінська познайомилася зі студентом біологічного факультету Ленінградського університету 27-річним Леонідом Черного. Почуття між молодими людьми було взаємне та глибоке, і незабаром вони одружилися. А 19 листопада в студентській родині сталася щаслива подія — народився син Марк⁵. Та, як і у багатьох радянських людей, початок війни порушив життя і сподівання молодої родини. Варвара Іллінська у вересні 1941 року завершила навчання в університеті прискореним випуском, отримавши кваліфікацію історика-археолога. А її чоловік Леонід через два тижні після початку війни закінчив кулеметне училище і 4 липня 1941 р. став бійцем Армії народного ополчення. Варвара Андріївна залишилася з маленьким сином у місті, якому судилося пережити одну з найстрашніших епопей війни — ленінградську блокаду. На початку 1942 року від голоду та виснаження Марк тяжко захворів і в лютому помер на руках Варвари Андріївни. Про цей трагічний факт у житті В.А. Іллінської нещодавно написала в мемуарах відомий археолог О.М. Мельниковська, яка теж пережила блокаду⁶. А у квітні 1942 року загинув чоловік Варвари Андріївни — Леонід Никифорович Черного. По смерті сина, як занотовано в кількох автобіографіях, Іллінська “в лютому 1942 г. поступила працювати інструктором Василеостровського райкома комсомола. В лютому цього ж року була переведена на

роботу старшої пионервожатою 32-го детдома Василеостровського району Ленінграда, з котрим евакуювалась із Ленінграда в іюні 1942 г. в райцентр Варнавіно Горьківської області, де продовжала працювати старшої пионервожатою вказаного детдома і преподавала історію в Варнавінській НСШ (неповній середній школі — С.С.). В квітні 1943 г. була прийнята на посаду другого секретаря Варнавінського РК ВЛКСМ. З травня 1943 г. працювала першим секретарем Варнавінського РК ВЛКСМ. В грудні 1943 г. була направлена в розпорядження Комсомолу України для роботи в звільнених від окупації районах. Київським обласним комітетом ЛКСМУ направлена на роботу в якості першого секретаря Кагановического (нині Московського) РКЛКСМУ в м. Київ. В грудні 1944 г. (тобто через рік! — С.С.) була переведена на роботу в апарат обкому комсомолу на посаду зам. зав. (заступника завідуючого — С.С.) відділу шкіл і пионерів”⁷. У жовтні 1944 року В.А. Іллінська стала членом КПРС. Таким чином, перед молодою енергійною жінкою, яка мала історичну освіту та великий досвід роботи з молоддю, відкривалася, здавалося б, заманлива перспектива кар’єрного росту в комсомолі. Але В.А. Іллінська вирішила свою долю інакше. Ще працюючи у Київському обкомі комсомолу, 15 січня 1945 року, вона написала заяву на ім’я в. о. директора Інституту археології АН УРСР члена-кореспондента Л.М. Славіна з проханням допустити її до здачі іспитів до аспірантури інституту, наважившись: “Война прервала мою учёбу и работу по специальности. Однако я горячо желаю продолжить учёбу, а затем работать в области археологии, специализируясь по скифо-сарматскому периоду”⁸. Відтак, прагнення були сформульовані чітко. Від 1 червня 1945 р. В. Іллінську зарахували тимчасово (на 2,5 місяці) в Інститут археології на посаду молодшого наукового співробітника у відділ археології скифо-сарматських племен і грецьких міст, а у жовтні, вдало склавши іспити, вона стала аспірантом. Їй затвердили тему “Пам’ятки скифського часу Посулля”, керівником був відомий ленінградський вчений професор Михайло Іларіонович Артамонов. Зауважимо, що від самого початку роботи в Інституті археології В.А. Іллінська активно підключилася до польових досліджень. Від середини липня 1945 року 2,5 місяці вона працювала у Нікопольській експедиції, створеній спільними зусиллями Інституту археології АН УРСР, Інституту історії

матеріальної культури АН СРСР, Московським музеєм образотворчих мистецтв та Київським університетом⁹. Очолював її Б.М. Граков. Експедиція провадила розкопки Кам'янського городища, скіфських курганів поблизу Нікополя та обстежила багато пам'яток скіфського часу на території між Нікополем і Запоріжжям. У цій експедиції працювали співробітник Інституту археології АН УРСР Є.Ф. Покровська і молоді московські археологи А.І. Мелюковата І.В. Яценко, які згодом стали відомими скіфологами. З ними В.А. Іллінську буде пов'язувати багаторічна дружба. За час аспірантури В. Іллінська проявила себе не тільки “способным и быстро растущим молодым исследователем”¹⁰, але й активним польовиком. Від 1946 р. вона вже самостійно керувала розкопками пам'яток скіфського часу на Лівобережжі — в басейні р. Сула, тобто на території, старожитності якої були основним об'єктом її дисертаційного дослідження. Спершу (1946 р.) вона була начальником Верхньосулського загону Посульської експедиції, а в 1947–1948 р. — начальником Посульської експедиції. В ході обширних розвідок Варвара Андріївна обстежила величезні кургани Посулля, відкорегувала плани кількох курганных могильників, складені раніше, оглянула багато городищ, зокрема Глинське, Свиридівське, Сухоносівське, Хатцівське. На деяких з них були виявлені матеріали скіфського часу. 1947 року були розпочаті розкопки Басівського городища. Матеріали цих досліджень стали основою для перших наукових статей В.А. Іллінської. У жовтні 1948 р. В.А. Іллінська закінчила аспірантуру й посіла посаду молодшого наукового співробітника у відділі скіфо-сарматських племен і грецьких міст. А в червні 1949 року в Ленінградському відділенні ІІМ К вона успішно захистила кандидатську дисертацію¹¹.

Але ще до закінчення аспірантури в житті Варвари Іллінської сталася дуже важлива, можна сказати, знакова подія. Її діяльна натура прагнула нових горизонтів, і навесні 1948 р. вона скористалася можливістю поїхати в експедицію до Узбекистану і потрапила на розкопки Самарканда. Саме там 17 березня 1948 р. відбулося знайомство молодої аспірантки з України та вже доволі відомого археолога, енергійного дослідника середньоазійських старожитностей та стародавнього Самарканда зокрема, колишнього фронтовика Олексія Івановича Тереножкіна¹². Не виключено, що Варвара Іллінська мала рекомендаційний лист від Б.М. Гракова. Річ у тім, що Б.М. Гра-

ков, в Нікопольській експедиції якого, як згадувалося, Іллінська працювала впродовж сезону 1945 р., та О.І. Тереножкін були добре знайомі по Москві, де Олексій Іванович навчався і працював у 1928—1938 р., а також брав участь в археологічних дослідженнях під керівництвом Б.М. Гракова в 1933 р. в Приураллі та в 1938 р. у Нижньому Подніпров'ї¹³. На час їхньої зустрічі за спиною О.І. Тереножкіна були не лише відкриття чудових середньоазійських старожитностей, але й опалені війною роки, загалом, невлаштоване особисте життя, двоє дітей від першого шлюбу.

Але, вірогідно, саме провидіння звело цих двох талановитих людей, в житті яких було вже багато горя і втрат. Варвара Андріївна Іллінська стала найбільшим коханням О.І. Тереножкіна, дружиною та вірним соратником. їй вдалося переконати Олексія Івановича зайнятися українською археологією. В грудні 1948 р. О.І. Тереножкін переїхав до Києва, а в липні 1949 р. народився син Андрій. Життя налагоджувалося, зарубцьовувалися рани, нанесені війною. У Варвари Андріївни були улюблена робота, коханий чоловік, знову до неї повернулося щастя материнства.



Варвара Іллінська та Олексій Тереножкін. Київ, 1948 р. (архів А.О. Іллінського).



Варвара Іллінська з чоловіком та сином Андрієм. Київ, листопад 1952 р.
(архів А.О. Іллінського).

Після захисту кандидатської дисертації старожитності скіфського часу Дніпровського Лівобережжя надалі залишаються в полі наукових інтересів В.А. Іллінської, які значно розширюються та охоплюють уже весь Лівобережний Лісостеп. У ці роки дослідниця не лише публікує результати своїх розвідок та розкопок, але й вводить до наукового обігу матеріали досліджень деяких дореволюційних археологів, творчо осмислюючи їх. Майже одночасно здійснюються спроби з'ясувати генетичне підґрунтя старожитностей скіфського часу в цьому регіоні, що було тісно пов'язано з вивченням пам'яток пізньої бронзи. У підсумку це призвело до виділення нової культури доби пізньої бронзи — бондарихинської, що дозволило поставити проблему генези юхнівської культури. Критично розглянувши існуючі концепції щодо походження культур раннього залізного віку в Лівобережному Лісостепу, Варвара Андріївна формулює власне бачення цієї проблеми, пропонує розв'язання деяких дискусійних питань етнічної географії Скіфії, зокрема, зіставлення

старожитностей скіфського часу окремих регіонів Лісостепу з нескіфськими племенами Геродота, а саме — скіфами-орачами та будинами. До цієї проблеми вона буде повертатися й пізніше. Тоді, власне, дослідниця дуже інтенсивно накопичувала знання з археології раннього залізного віку, насамперед — лісостепо-вого регіону, що, зрештою, призвело до обґрунтованого вибору теми майбутньої докторської дисертації. Від 1956 р. В.А. Іллінська почала працювати над перехідною темою “Скіфський період у Лівобережному Лісостепу”, яка в підсумку оформилася в дисертаційне дослідження “Скіфський період в Дніпровському Лісостеповому Лівобережжі” (1968), блискуче захищене в Москві в Інституті археології АН СРСР у травні 1971 року. Захисту передувала публікація монографії “Скифы Днепровского Лесостепного Левобережья”, яка певним чином узагальнювала здобутки дослідниці з вказаної проблематики. Ця книжка принесла їй широке визнання.

Однак, ще до цієї тріумфальної події, до якої В.А. Іллінська йшла 15 років, у науковому житті дослідниці була низка ще важливіших віх, зокрема, участь у підготовці фахівцями Інституту археології АН УРСР узагальнюючих праць з археології та стародавньої історії України. Першою такою працею були “Нариси стародавньої історії УРСР” (К., 1957). Ідея фундаментальної роботи за підсумками вивчення давньої історії та археології Української РСР виникла в інституті ще наприкінці 40-х рр., однак досвіду створення таких праць в українських археологів не було. Через це робота просувалася повільно. О.І. Тереножкін, який очолив відділ 1949 року, докладав чимало старань для концентрації зусиль співробітників над розділами цієї роботи¹⁴. В.А. Іллінська була одним з найбільш активних та продуктивних авторів вказаної праці. У 1953–1956 рр. вона написала кілька розділів з історії та культури скіфів, а саме: скіфичовики, племена Лівобережного Лісостепу, суспільний лад скіфів, скіфське царство в Криму та Нижньому Дніпрі.

У процесі роботи над “Нарисами стародавньої історії УРСР” Варвара Андріївна накопичила досвід і значно розширила горизонти знань, що відіграло надзвичайно важливу роль у створенні за її участі в 1960-ті рр. наступної фундаментальної тритомної праці — “Археологія Української РСР”. Основний розділ другого тому “Скіфський період” був написаний В.А. Іллінською та О.І. Тереножкіним. Пізніше ця праця була перевидана російською мовою.

Наприкінці 1960-х рр. В.А. Іллінська по праву увійшла до числа найвизнаніших дослідників Скіфії. Це збіглося і з кар'єрним ростом вченого: у травні 1960 р. В.А. Іллінській присудили вчене звання “старший науковий співробітник”, а у жовтні вона посіла посаду старшого наукового співробітника відділу скіфо-античної археології (від 1968 р. — відділу археології раннього залізного віку). Коло її наукових інтересів — широке й різноманітне. Це й поглиблена розробка окремих категорій матеріальної культури скіфів, вивчення деяких аспектів їхнього образотворчого мистецтва, зокрема такого яскравого та важливого явища, як звіриний стиль. Варвара Андріївна була блискучим знавцем скіфської матеріальної культури. Пригадується, як свого часу О.І. Тереножкін казав мені (його аспірантові у 1980–1981 рр.) з цього приводу буквально таке: “Покажете Варваре Андреевнелюбую скифскую вещь, и она тут же Вам приведет аналогии!”.

Працюючи над проблемами, яким Іллінська присвятила своє наукове життя, — походженням та етнічними зв'язками племен скіфського часу Дніпровського Лісостепового Лівобережжя — вона дійшла дуже важливих висновків, зокрема, про характер населення Посульсько-Донецького регіону, яке, виходячи з особливостей матеріальної культури та поховального обряду, належало до іранського етносу і просунулося з півдня, на противагу племенам басейну Ворскли, генеза яких була пов'язана з населенням Дніпровського Правобережжя. Ці дуже важливі положення висвітлені в згаданих монографії та докторській дисертації, присвячених скіфському періоду в Дніпровському Лісостепову Лівобережжі, а також у відповідному розділі “Археології Української РСР”.

На початку 1970-х рр. до сфери наукових інтересів В.А. Іллінської потрапляє пласт скіфських архаїчних поховальних пам'яток, досліджених у басейні р. Тясмин — південній частині Правобережного Лісостепу. Вивчення матеріалів мало принципове значення для розуміння процесів у Лісостепу Східної Європи на світанку скіфської історії. Як і у випадку з курганами Посулля, джерела були становили знахідки з розкопок дореволюційних археологів та їхні звіти. Тож опрацювання пам'яток вимагало надзвичайної ретельності. Особлива увага при їх вивченні була приділена хронології. Підсумком досліджень кількох років стала солідна монографія, видана 1975 року.

Кабінетну роботу В.А. Іллінська поєднувала з активною польовою діяльністю впродовж майже всього життя в науці. Свідчення цього знаходимо в одній з останніх автобіографій (12.11.1973 р.), де йдеться про 40 експедицій, в яких брала участь дослідниця. В.А. Іллінська. Чудово, “наживо”, знала багато пам’яток усього ареалу скіфської культури Північного Причорномор’я за власними розвідками й розкопками. Окрім робіт на лівому березі Дніпра — Басівське городище в Посуллі, Книшівське городище в басейні Псла, вона, разом з О.І. Тереножкіним та іншими колегами відділу, брала участь у розкопках пам’яток Дніпровського Лісостепоного Правобережжя — поселення біля с. Жаботин, курганів біля с. Матусів. Важливий внесок Варвара Андріївна зробила у вивчення курганів північнопричорноморського Степу, а також Лівобережного Тerasового Лісостепу, що був степовим коридором у глибини лісостепоної смуги.

Слід відзначити той факт, що В.А. Іллінська на початку 1960-х рр. одна з перших у відділі усвідомила, що для успішного дослідження історії Скіфії необхідно поновити розкопки курганів еліти, висловивши цю тезу на одному з засідань відділу.¹⁵

Остання експедиція, в якій брала участь В.А. Іллінська, разом з О.І. Тереножкіним і Б.М. Мозолевським, відбулася в 1974 р. на Черкащині. Дослідження курганів поблизу с. Матусів, зокрема Реп’яхуватої та Захарейкової Могил, дали блискучі результати.

Однак від початку 1970-х рр. у В.А. Іллінської, яка до цього вирізнялася “залізним” здоров’ям, здало серце, підірване в роки війни. В 1974 р. стався інсульт. У ці нелегкі роки В.А. Іллінська, разом з О.І. Тереножкіним, почала писати фундаментальне дослідження, що підводило підсумки вивчення Скіфії багатьма поколіннями фахівців і мало відобразити сучасні уявлення про скіфську історію та культуру. Без перебільшення можна сказати, що ця робота була її заповітною мрією¹⁶. Тоді родина винаймала влітку півхати в дачній місцевості Корчі на схід від Фастова, серед соснових лісів. Тут їй працювалося особливо добре¹⁷. Варвара Андріївна намагалася більше ходити та проводити час на свіжому повітрі, щоб налагодити здоров’я. В першій половині 1979 р. робота над рукописом “Большой Скифии” (так початково називалася монографія) була завершена. Та, на жаль, ні В.А. Іллінська, ні О.І. Тереножкін не побачили видану книжку “Скифия VII—IV вв. до н.э.” (1983), яку пізніше по

праву назвуть “энциклопедией современного скифоведения”¹⁸. Вона стала настільною книжкою для всіх фахівців, які працюють у галузі археології раннього залізного віку.

Однією з мажорних та важливих подій останніх років життя В.А. Іллінської було присудження їй та іншим авторам тритомної “Археології Української РСР” високого звання лауреата Державної премії України в галузі науки і техніки (1977). Попри погіршення здоров’я В.А. Іллінська намагалася, як і раніше, активно займатися науковою та науково-організаційною діяльністю — була членом Вченої ради Інституту археології, Польового комітету, наставником молодих вчених.

Пішла з життя В.А. Іллінська 11 грудня 1979 р. у Києві, в Республіканській лікарні, у 59 років від серцевої недостатності¹⁹.

Дуже не хочеться закінчувати цю статтю такою сумною нотою. Тож наведу кілька штрихів до образу В.А. Іллінської зі споминів людей, які з нею спілкувалися. На думку колег, Варвара Андріївна створювала враження людини строгої, іноді безкомпромісної. При знайомстві з нею восени 1979 р. вона видалася мені саме такою. Але це була зовнішня строгість, яка дивовижно поєднувалася з надзвичайною емоційністю та майже молодечим запалом. “Её всегда переполняли всякие идеи из всех гуманитарных областей — от кинематографа ... до археологии. Она ими увлекалась и очень гордилась, глаза сияли”²⁰. Добре знала художню літературу, зокрема поезію, особливо любила поетів Срібного віку, найбільше А. Ахматову. Однак з повагою ставилася й до віршів В. Маяковського, іноді цитуючи рядки з нього, про що розповідав мені Б.М. Мозолевський. Вона сама пробувала писати прозу, сценарії фантастичних фільмів, однак для “власного вжитку”. То була свого роду гра, перепочинок у роботі, що підносили її настрій. Очі перед “оприлюдненням” таких творів хитро блищали, а читання супроводжувалося ремарками: “Правда, замечательно! Похвали меня!”²¹.

З “офіційних” учнів у Варавари Андріївни був тільки аспірант В.Ю. Мурзін. Однак теми дисертацій, іноді досить складні, декільком відомим зараз скіфологам (приміром, С.С. Безсоновій, Н.О. Гаврилюк — тоді аспірантам О.І. Тереножкіна) були запропоновані саме нею. Фактично ними займалася більше Варвара Андріївна. Тут Варвара Андріївна дотримувалася погляду, що “только человек, влезший в

аспирантський піджачок, способен повернуть работу, на которую потом уже не отважится”²². Сама В.А. Іллінська вирізнялася рідкісною працездатністю й організованістю, строго дотримувалася вдома робочого розпорядку.

Квартира О.І. Тереножкіна — В.А. Іллінської була завжди відчинена для колег. Хто тільки там побував із радянських та зарубіжних учених! Варвара Андріївна завжди була гостинна, жодного не відпускала, не нагодувавши чимось смачненьким. Ось один із таких епізодів: “Помню приход к шефам Э.А. Симоновича — красивого, с седой гривой волос и с огромным букетом белых хризантем: “Варя, голодный — ничего не ел, знал — всё равно кормить будешь”²³.

Строгість її до Олексія Івановича поєднувалася з майже материнською турботою. Дуже зворушливо було спостерігати її ставлення до чоловіка, як вона милувалася ним, купивши йому обновку: “правда же, Алёша такой красивый!”²⁴.

Варвара Андріївна любила все живе (не визнавала зрізаних квітів), та й людей вона любила, за її виразом, “сонячних”, тих, які. Такою людиною була вона сама, полишивши яскравий слід по собі в нашій вдячній пам’яті.

Примітки:

¹ Готуючи статтю до друку автор використав не тільки опубліковані джерела, що стосуються В.А. Іллінської, а й матеріали з Наукового архіву Інституту археології НАН України, Центрального архіву НАН України та сімейного архіву сина В.А. Іллінської та О.І. Тереножкіна — художника-кераміста Андрія Іллінського, а також спогади співробітників ІА НАНУ, які добре знали В.А. Іллінську — Г.Т. Ковпаненко, С.С. Бессонової, Ю.В. Болтрика, К.П. Бунятян, Н.О. Гаврилюк, В.М. Корпусової та інш.

² Архів А.О. Іллінського.

³ Розповідь В.А. Іллінської за спогадами С.С. Бессонової.

⁴ Інформація А.О. Іллінського.

⁵ Тут і далі свідчення з власного архіву А.О. Іллінського.

⁶ *Мельниковская О.Н.* Судьба моя — счастливица. – М., 2007. – С. 34. В архіві А.О. Іллінського збереглися щоденники В.А. Іллінської та Л.Н. Черного.

⁷ З автобіографії В.А. Іллінської в особовій справі // НА ІА НАН України. – Справа 50/1979.

- ⁸ Из заявки в osoboviy spravі V.A. Іллінської // НА ІА НАН України. – Справа 50/1979.
- ⁹ Документы о работе археологической экспедиции на территории Никопольского и Чкаловского районов Днепропетровской обл., К-менского, Ивановского, Белозерского районов Запорожской обл. // Центральный НА НАН Украины. – Оп. 1, д. 24, прк. 16, 24.
- ¹⁰ З характеристики, написаної 1948 р. М.М. Славіним (Особова справа V.A. Іллінської // НА ІА НАНУ. – 50 /1979.
- ¹¹ Протокол 17 засідання відділу скифо-античної археології від 13.02.1947 р. (Протоколи засідань сотрудников Отдела археологии скифо-сарматских племен и античных городов) // Центральный НА АН УРСР. – Оп. 1, д. 53, арк. 4, 5.
- ¹² Из жизни Алексея Тереножкина. Написано его рукой, собрано его сыном. – К., 2006.
- ¹³ *Кривцова-Гракова О.А.* Погребения бронзового века и предскифского времени на Никопольском курганном поле // МИА. – 1962. – 115. – С. 5.
- ¹⁴ *Скорий С.А.* Відділ скифо- сарматської археології : історія, підсумки, перспективи // Археологія. – 2005. – № 1. – С. 4–5; *Скорий С.А.* 60 лет Отделу скифо-сарматской археологии Института археологии НАН Украины: история, итоги, перспективы // Археологические вести. – Спб. – 2005. – № 12. – С. 252, 253.
- ¹⁵ *Скорий 2005*, с. 8, 2005 а, с. 256
- ¹⁶ Памяти Варвары Андреевны Ильинской // СА. – 1981. – № 2. – С. 317.
- ¹⁷ Зі спогадів С.С. Бессонової.
- ¹⁸ *Яковенко Э.В.* Энциклопедия современного скифоведения // Киммерийцы и скифы. – Тез. докл. Всесоюзного семинара, посвященного памяти А.И. Тереножкина. Кировоград, 1987. – Ч. 1. – С. 79.
- ¹⁹ Пізніше О.І. Тереножкін мені казав, що “Варвару Андреевну погубила “Большая Скифия”, маючи на увазі її напружену роботу над книжкою. Вважаю, що в тому є резон. Вірогідно, подібні навантаження для неї були вже надто великими.
- ²⁰ Зі спогадів Н.А. Гаврилюк.
- ²¹ Зі спогадів К.П. Бунятян.
- ²² Зі спогадів С.С. Бессонової.
- ²³ Зі спогадів Н.А. Гаврилюк.
- ²⁴ Зі спогадів В.М. Корпусової.

ДОСВІД ОХОРОНИ ПАМ'ЯТОК АРХЕОЛОГІЇ В КРАЇНАХ КОНТИНЕНТАЛЬНОГО ПРАВА

На сьогодні чинне українське законодавство не сприяє охороні пам'яток археології. Не застосовуються приписи законодавчих актів, якими передбачено відповідальність за умисне нищення, руйнування чи пошкодження пам'яток.

По суті, в Україні не завершено формування єдиної системи державного управління і контролю в галузі охорони пам'яток, яка б відповідала умовам сучасності (за галузь відповідають кілька державних органів — Мінкультури, Мінрегіонбуд, різні управління та організації). Для ефективного відображення позитивних змін у законодавстві потрібен час, тому дедалі більшого значення набуває вивчення досвіду законодавчої діяльності зарубіжних країн у галузі охорони пам'яток¹.

Ми вирішили розглянути досвід охорони пам'яток археології, виходячи з поділу на правові сім'ї. Правова сім'я — група правових систем, що мають схожі юридичні ознаки і дозволяють говорити про відносну єдність цих сімей.

Серед основних видів правових сімей слід назвати такі:

- романо-германська або сім'я континентального права;
- англосаксонська (англійська або загального права, або прецедентного права);
- мусульманського права;
- традиційного (звичаєвого права).

Право країн сім'ї англосаксонського права (Англія, Ірландія, Канада, Австралія, Нова Зеландія; колишні колонії Британської імперії) створювалося судовою й адміністративною практикою, тому менш доступне й послідовне².

Як система загального права (common law) ця система є сукупністю національних правових систем, які мають загальні риси, що проявляються у єдності закономірностей і тенденцій на основі норми, сформульованої суддями у судовому прецеденті, який є головним джерелом (формою) права у поділі права на загальне і право справедливості, у домінуванні процесуального права над матеріальним. Ця сім'я, що сформувалася багато віків тому в Англії, є найбільш розповсюдженою у світі. Від інших правових сімей вона відрізняється тим, що як основне джерело права в ній визнається судовий прецедент.

До країн романо-германської сім'ї (в основу якої закладені принципи і поняття, сформульовані ще в римському праві, а основним джерелом права є нормативно-правовий акт) належать:

- країни Європи (крім Англії);
- їхні колишні колонії;
- країни СНД (у тому числі й Україна).

Дана правова система є найбільш давньою і широко розповсюдженою у світі. Це пояснюється не тільки її історичним корінням — (право Римської імперії). Система відрізняється нормативною упорядкованістю і структуризованістю джерел, стійкими демократичними правовими принципами, забезпеченням суворої юридичної техніки. “Носіями” і руйнівними силами даної системи були найбільш могутні держави: два тисячоліття тому Римська імперія, дещо пізніше держави Європи — Франція, Німеччина тощо. Їхній вплив на життя Європи і країн інших континентів, як у культурологічному значенні, так і у військово-політичному та економічному, був безперечним. Континентальна система набула характеру універсальної, з тими особливостями і модифікаціями, яких вона зазнала у різних регіонах світу³.

Підходи до виявлення, збереження і регламентації об'єктів культурної спадщини в системі територій, що охороняються, в зарубіжних країнах, істотно відрізняються. Важливу інформацію нам дає набір категорій територій, що охороняються, структура державних органів управління, методичне забезпечення та правові особливості процесу управління. Звернемося до досвіду охорони пам'яток деяких з найбільш розвинених країн-представників романо-германської сім'ї, до складу якої входить і Україна.

Однією з країн, які мають добре розвинене законодавство про національну спадщину, є Франція (має централізовану систему державного управління в галузі культури, тобто держава є власником більшості історичних пам'яток). Як і більшість європейських країн, Франція прийняла основні закони, що регулюють охорону та використання історичних пам'яток ще наприкінці XIX ст. До цього часу базовим у французькому законодавстві з цього питання залишається закон від 31 грудня 1913 р., щоправда, доповнений цілим рядом актів пізніших десятиліть (один із найсуттєвіших з них — “закон Мальро”, або “право Мальро” (1962), названий за ім'ям його ініціатора — міністра культури і письменника Андре Мальро).

Франція — країна, в якій дуже багато історичних пам'яток, дотримується моделі комплексного регулювання охорони та реконструкції історико-культурної спадщини, рекомендованої ЮНЕСКО у 1976 р. Відповідно до цієї моделі, визначено національний центр, що зосереджує контроль над спадщиною. Це Міністерство культури та комунікацій Франції, зокрема кілька його управлінь та департаментів. Сьогодні при Головному управлінні архітектури у рамках міністерства функціонує постійна комісія з охорони пам'яток культури і мистецтва. Слід зазначити, що під опікою Управління знаходиться близько 40 тис. “історико-археологічних визначних місць” та під його егідою відбувається масштабна комп'ютерна інвентаризація спадщини. Також у Франції, відповідно до згаданої моделі ЮНЕСКО, створена Національна каса (каталог) пам'яток та визначних місць, діють органи контролю та реставрації на місцях. За французьким законодавством, усі пам'ятки, що є власністю держави (казни), мають бути включені до тих, що підлягають охороні держави. Однак, якщо пам'ятка або земля, на якій вона розташована, не є власністю держави, для включення її до реєстру потрібна згода власника (департаменту, комуни, установи, фірми або приватної особи). Крім того, у Франції межі охоронної зони затверджуються спільним рішенням міністра культури та міністра внутрішніх справ після відповідних консультацій із спеціалістами та громадськістю⁴.

Крім національних органів з охорони пам'яток, існує система місцевих органів, що займаються питаннями охорони пам'яток. При префектах регіонів діють регіональні комісії з історичної, археологічної та етнографічної спадщини.

Незважаючи на доволі ретельно розроблене законодавство, Міністерство культури Франції продовжує працювати над вдосконаленням відносин у цій сфері. Саме на це скерований Закон про превентивну (розвідувальну) археологію; прийнятий 17.01.2001 року, згодом окремі його статті було скасовано та змінено з наступним врегулюванням “Кодексом культурної спадщини” 2010 р. Слід зазначити, що у 2002 році, відповідно до вказаного закону, було створено Національний інститут археологічних превентивних досліджень⁵.

Сьогодні Федеральна Конституція Німеччини містить лише одне речення, яке стосується культури і мистецтва: “Мистецтво, наука, дослідження й освіта мають бути вільними”

(Стаття 5. III). Згідно із тлумаченням Конституційного суду, цей пункт визначає не тільки право митців на захист від втручання держави, але також уповноважує державу захищати й підтримувати культуру і мистецтво. Правове визначення головних аспектів державної культурної політики дається відповідними положеннями конституційних та адміністративних законів. Ці положення, однак, не зібрані в одному спеціальному законі, вони складаються з великої кількості конституційних та статутних положень, муніципальних нормативних актів, кількох спеціалізованих актів законодавства земель, а також деяких федеральних законів⁶.

Фактично, питання охорони пам'яток у ФРН не увійшло до переліку проблем, по яких федерація приймає загальні законодавчі акти, якими зобов'язані керуватися земельні законодавчі органи при підготовці і ухваленні подібних законів. Таким чином, компетенцією щодо правового регулювання питань охорони і збереження пам'яток володіють землі, хоча і на федеральному рівні також є окремі положення, що стосуються охорони пам'яток. Прикладом законодавчого регулювання питань захисту і збереження пам'яток є Закон землі Гессен "Про захист пам'яток культури" від 30 вересня 1974 р. Захистом і збереженням пам'яток займається відлагоджена система органів. Найвищим земельним органом захисту пам'яток є міністр культури землі; підлеглими органами захисту пам'яток, яким передано право нагляду за будівництвом у містах і общинах, є громадські правління, а в районах — районні комітети. Відповідно до вказаного закону, спеціальним органом захисту пам'яток є земельне відомство охорони пам'яток, яке для виконання поставлених перед ним цілей вирішує такі завдання: захист і збереження пам'яток; консультація і підтримка власників і користувачів пам'яток у справі збереження і відновлення пам'яток; систематична фіксація пам'яток (інвентаризація); ведення книг реєстрації пам'яток і тимчасових списків реєстрації пам'яток; наукові дослідження пам'яток.

Слід зазначити, що в умовах існування небезпеки, яка загрожує пам'яткам історії та культури, необхідні тимчасові заходи приймає поліція, відповідно до Закону землі Гессен "Про захист пам'яток культури"⁷.

Австрія, подібно до ФРН, є федеральною державою з відносно незалежними регіонами-землями; цю незалежність

відображено й у законодавчих положеннях щодо відповідальності земельної влади за підтримку культури. Натомість Федеральна Конституція Австрії взагалі не згадує про культуру й мистецтво. Законодавчі норми, що регулюють сферу культури, не були зведені до якогось одного закону та систематизовані. У країні прийнято низку спеціальних федеральних законодавчих актів щодо культури, серед яких слід згадати Акт про авторське право (2003 р.); Акт про Федеральні музеї (1998 р.); Акт про охорону пам'яток (1999 р.). Дозволи на використання з метою дослідження рухомих та нерухомих пам'яток надаються тільки науковцям, приватні особи не мають права на отримання такого дозволу.

Державне управління природною і культурною спадщиною Норвегії здійснюється Міністерством навколишнього середовища. Культурною спадщиною опікується особлива структура — Рада з питань пам'яток культури. Крім того, в Норвегії існує досить жорстка вертикаль у природоохоронних органах, а стосовно культурних об'єктів, поряд з державними інстанціями важлива роль належить регіональним органам влади (губерніям) та органам місцевого управління (комунам).

Територіальні форми охорони культурної спадщини закріплені законами “Про охорону пам'яток культури” і “Про охорону природи”. У першому з них фігурують пам'ятки культури та історичні місця, охоронні зони пам'яток та історичних місць, охоронюване культурне середовище⁸.

Відповідно до законів про охорону пам'яток Італії, як і в інших країнах, всі археологічні знахідки — це власність держави, і вони не можуть купуватися приватними особами і вивозитися за межі країни. У 1969 р. в Італії було створено спеціальний підрозділ карабінерів для боротьби з нелегальним обігом культурних цінностей (не тільки археологічних знахідок, а й цінностей, які викрадають з музеїв). Це був перший у світі підрозділ такого роду; за 30 років своєї діяльності вдалося знайти 360 тис. (за іншими даними 326 тис.) археологічних раритетів. Тільки за 1994–1998 р. карабінери повернули в Італію близько 100 тисяч археологічних експонатів. В результаті застосованих заходів щодо охорони археологічних пам'яток кількість нелегальних розкопок в Італії вже на 90-ті роки зменшилась⁹.

Декретом-законом від 14 грудня 1974 р. № 657 в Італії було створено Міністерство культурного надбання, після чого було

прийнято значну кількість законів про охорону пам'яток. Одним з найвагоміших є Закон “Про заходи з охорони національної археологічної, художньої та історичної спадщини” від 1 березня 1975 р. № 44. Відповідно до закону, Міністерство культурного надбання Італії здійснює керівництво діяльністю з охорони і використання археологічної, художньої і природної спадщини, сприяє популяризації мистецтва та культури, координує і керує ініціативами в сфері охорони культурної спадщини, організовує спільно з компетентними органами дослідження і складання програм у даній сфері, здійснює нагляд за проведенням необхідних законів.

Облік і реєстрація пам'яток Італії ведуться Центральним інститутом каталогізації і документації (створений у 1969 р.). У штаті інституту працюють історики, археологи, архітектори, інші службовці. Центральний інститут каталогізації і документації керує створенням каталогу культурного надбання. Для реєстрації пам'яток є спеціальні бланки-формуляри.

Відповідно до Закону Польщі “Про охорону та опіку пам'яток” від 23 липня 2003 року, незважаючи на стан збереженості, охороні та опіці підлягають нерухомі пам'ятки (культурні ландшафти; міські, сільські структури та будівельні комплекси; витвори архітектури і будівництва; витвори оборонного будівництва; об'єкти техніки; кладовища; парки, сади та інші форми запроектованого озеленення; місця, що увічнюють історичні події або діяльність видатних особистостей чи організацій), рухомі пам'ятки та археологічні.

Органами охорони пам'яток в Польщі є:

- Міністр культури і національної спадщини Республіки Польща від імені якого завдання та компетенцію у цій сфері виконує Генеральний консерватор пам'яток;
- Воевода, від імені якого завдання та компетенцію у цій сфері виконує воеводський консерватор пам'яток.

Формами охорони пам'яток є: занесення до реєстру пам'яток; визначення пам'яток історії; створення культурного парку; узаконення охорони в місцевому плані просторового облаштування.

Установою культури, спеціалізованою в опіці пам'яток, є Національний центр досліджень і документації пам'яток. Метою Центру є реалізація політики держави в сфері охорони культурної спадщини, а також опіки над цим спадком.

Вивчення досвіду законотворення країн континентального права може сприяти вирішенню питань, що стосуються недостатньої розробки нормативно-правової бази української держави (недосконала система державного обліку пам'яток історії та культури; неефективні заходи боротьби з порушенням вимог охорони культурної спадщини; нецільове використання земельних ділянок; порушення щодо відведення, виділення земельних ділянок, які містять пам'ятки та були відведені раніше)¹⁰.

Примітки:

- ¹ *Кириленко Л.М.* Система державного управління у сфері охорони культурної спадщини в європейських країнах // Праці НДІ пам'яткоохоронних досліджень. Випуск 5. – К., 2010. – С. 51-58.
- ² Теорія держави і права / Упорядник Л.М. Шестопалова. – К., 2004. – С. 158-159.
- ³ *Зайчук О.В., Оніщенко Н.М.* Теорія держави і права. – Київ, 2006 / http://ebk.net.ua/Book/law/zaychuk_tdp/part3/2702.htm.
- ⁴ *Єкельчик С.О.* Охорона історичних пам'яток у Франції: сучасний етап // Праці Центру пам'яткознавства. – Випуск 2. – К., 1993. – С. 49-59.
- ⁵ *Герасимчук В.Є.* З міжнародного досвіду: закон про превентивну археологію (Франція) // Сервер восточноевропейской археологии / <http://archaeology.kiev.ua/pub/gerasimchuk.htm>.
- ⁶ *Гриценко О.Л., Солодовник В.В., Гончаренко Н.Х., Мятка Є.А.* Дослідження проблем узгодження законодавчої бази культури України із законодавством для сфери культури Європейського Союзу. Розділ 4. Правове регулювання культурної сфери в країнах Європи / http://www.culturalstudies.in.ua/2008_zv_1_4.php.
- ⁷ *Кириленко Л.М.* Система державного управління
- ⁸ *Гриценко О.Л., Солодовник В.В., Гончаренко Н.Х., Мятка Є.А.* Дослідження проблем узгодження законодавчої бази культури України... / http://www.culturalstudies.in.ua/2008_zv_1_4.php.
- ⁹ Остановить грабеж культурных ценностей! // Курьер ЮНЕСКО. – 2001. Апрель. – С. 24-45.
- ¹⁰ *Кириленко Л.М.* Система державного управління ...

МАЛОВІДОМІ ДОКУМЕНТИ В НАУКОВОМУ АРХІВІ ІНСТИТУТУ АРХЕОЛОГІЇ НАН УКРАЇНИ

У науковому архіві Інституту археології Національної академії наук України, в особовому фонді колишнього директора Музейного містечка в Києво-Печерській лаврі П.П. Курінного, зберігаються документи, що висвітлюють окремі сторінки з життя Історичного музею в часи Великої Вітчизняної війни (під час окупації м. Києва фашистами). Ці документи ніколи не публікувались і не видавались дослідникам, а певний час було заборонено навіть посилатися на особовий фонд П.П. Курінного. Крім того, ці документи можуть бути корисними для біографів П.П. Курінного.

Розглянемо документи в хронологічному порядку. Перший з них датований 13 листопада 1941 року, виданий Харківською міською управою за № 20/см:

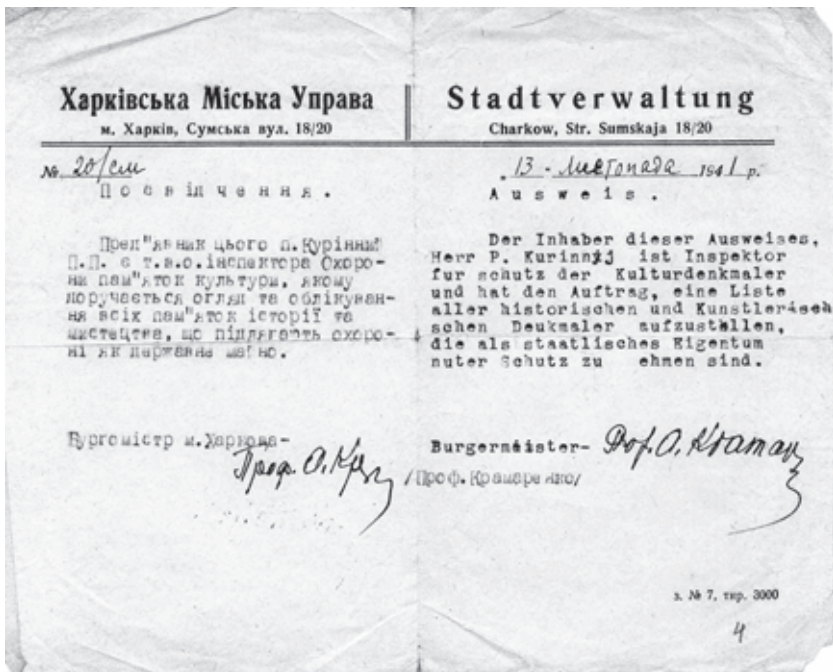


Рис. 1.

“Посвідчення. Пред’явник цього п. Курінний П.П. є т[имчасово] в[иконуючим] о[бов’язки] Інспектора Охорони пам’яток культури, якому доручається огляд та облікування всіх пам’яток історії та мистецтва, що підлягають охороні як державне майно. Бургомістр м. Харкова. [підпис професора А. Крамаренка]” (рис. 1). (Ф. 10, № К-26, арк. 4).

Другий документ, виданий Міською комендатурою м. Харкова, за № 4338 датований 25 листопада 1941 р. на готовому двомовному бланку, заповнений німецькою мовою, загальний зміст його такий в українському варіанті:

“Посвідка. Курінний, Петер, що перебуває (місце) Харків (вулиця) [незрозуміло написано] має право виїхати за межі м. Харкова і поїхати до Києва. Мандрівка повинна розпочатись до 27.11.41 і закінчитись 25.12.42. У місці призначення посвідка повинна бути здана місцевим представникам влади. Можна брати з собою тільки ручний багаж. Міська комендатура м. Харкова.” (рис. 2). (Ф. 10, № К-26, арк. 10).

№ 4332 Charkow, den 25. 11. 41

AUSWEIS
(ПОСВІДКА)

Der/Die Kurinnij, Peter (Name—Ім'я)
 wohnhaft Charkow Kessergasse Hranarskaja 4
 що перебуває (Ort—місце) (Straße—вулиця)
 ist berechtigt, die Stadt Charkow zu verlassen und sich nach Kiew
 має право виїхати за межі м. Харкова і поїхати до
 zu begeben. Die Reise muß bis zum 27. 11. 41
 Мандрівка повинна розпочатись до
 angetreten werden und am 5. 12. 42 beendet sein.
 і закінчитись
 Am Bestimmungsort ist der Ausweis der Ortsbehörde abzugeben. Es darf nur Handgepäck
 У місці призначення посвідка повинна бути здана місцевим представникам влади. Можна
 mitgenommen werden.
 брати з собою тільки ручний багаж.

Die Stadtkommandatur
Charkow.
Міська комендатура
м. Харкова.

7

Рис. 2.

Наступний документ, датований 27 листопада 1941 року, виданий Харківською Міською Управою за № 187 і адресований “До Польової Комендатури”, його текст такий:

“Харківська Міська Управа просить видати перепустку на виїзд до м. Києва Інспекторові Охорони пам’яток культури Курінному Петру Петровичу, що повертається до м. Києва на місце свого постійного помешкання по вул. Чкалова, буд. № 46, пом. 4. Бургомістр [підпис професора А. Крамаренка]”. (Ф. 10, № К-26, арк. 5). Документ надруковано двома мовами – українською та німецькою (рис. 3).

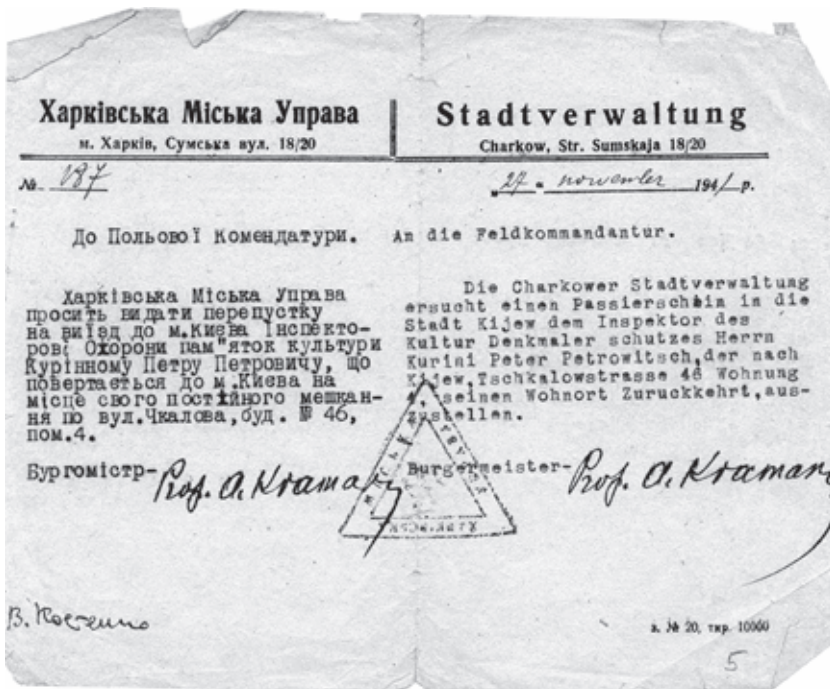


Рис. 3.

Є ще такий документ, виданий також Харківською Міською Управою, від 19 грудня 1941 року:

“Тимчасова посвідка. Пред’явник цього пан Курінний Петро Петрович дійсно працює в Харківській Міській Управі в мистецтва відділі як інспектор. Про що свідчиться. Дійсний до 1 січня 1942 р.” (рис. 4). (Ф. 10, № К-26, арк. 8).

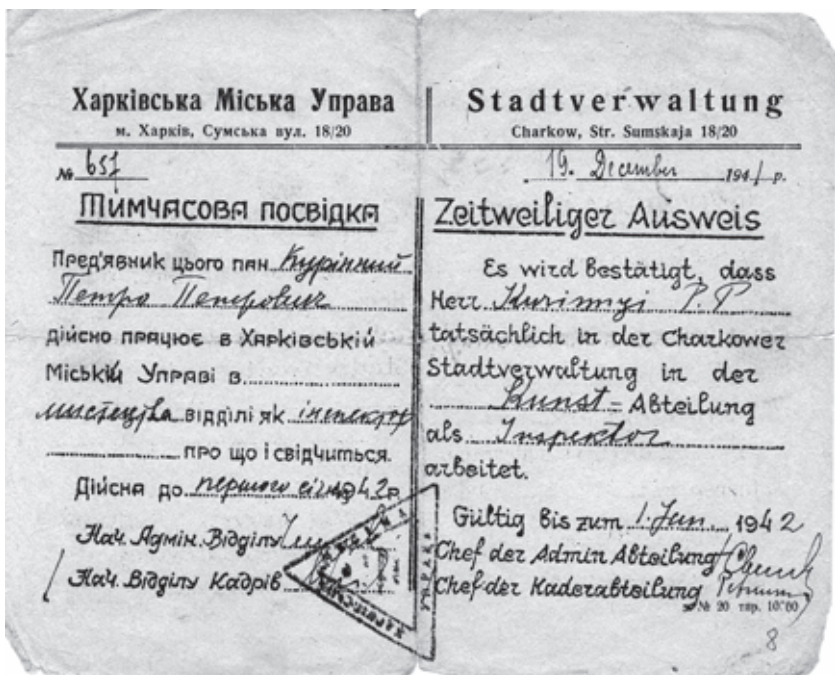


Рис. 4.

Інспектором по охороні пам'яток П.П. Курінний був і до війни, про що свідчить такий документ, адресований, як написано чорнилом від руки на друкованому бланку:

“Інспектору археології Академії Наук т. Курінному П.П.”
Текст цього документу такий:

“Постанова № 1910 виконавчого Комітету київської обласної ради трудящих 23 жовтня 1940 року “Про організацію Обласного комітету охорони та збереження історико-культурних, архітектурних і археологічних пам'ятників УРСР”.

На виконання постанови Рад наркому УРСР від 31 серпня 1940 р. № 1193 “Про організацію комітету охорони та збереження історико-культурних, архітектурних і археологічних пам'ятників УРСР” – Виконком обласної ради трудящих постановляє:

1. Утворити при Виконкомі обласної Ради депутатів трудящих Обласний комітет охорони історико-культурних, архітектурних і археологічних пам'ятників УРСР.

2. Затвердити Обласний Комітет в такому складі:

Голова Обласного комітету – тов. Рильський М.Ф.
Заст. Голови Обласного комітету – тов. Тимченко П.А.

Члени Обласного комітету:

Малишко А.С.	Оглоблін П.О.
Кричевський В.Г.	Курінний П.П.
Чувилов В.Ю.	Заболотний В.І.
Гуслистый В.Г.	Шатилук І.Ф.

Голова Виконавчого Комітету Київської Обласної Ради депутатів трудящих (т. Костюк)

Секретар Виконавчого Комітету Київської Обласної Ради депутатів трудящих (С. Міщенко)

З оригіналом згідно” [підпис і мокра печать]. (Ф. 10, К-26, арк. 16).

Архівні документи за 1942 рік розпочинаються з січня місяця листом П.П. Курінного в Київську міську управу:

“До керівника відділу культури та освіти Київської міської управи.

З листа Вашого від 30/1-1942 р. ч. 71 Історичному Музею стало відомо, що фінансовий відділ Міської Управи скасував з 15/І-42 р. посаду помічника директора Історичного музею.

Таке рішення фінансового відділу є глибоке непорозуміння саме тепер, у січні місяці, коли Історичний Музей виключними заходами німецької влади врятований від загибелі і перед ним відкрилися широкі перспективи роботи по забезпеченню належного переходу державних цінностей і їх використання.

Історичний Музей є найбільший Музей на Україні, що має виключні скарби національної культури та важливі документи світового значення.

Утворений він з 8 великих Музіїв (Історичного Університетського, археологічного Музею Духовної Академії, Музею революції, зб. Жіночих курсів, зб. Кундеревича, Музею антропології, Музею етнографії, Музею нумізматичного). В останній час до нього долучено ще величезний Музей Антирелігійний.

Загальна кількість фондів одиниць цінностей сягає:

По відділах археології	понад 100000 примірників
По відділу нумізматики	понад 80000 примірників
По відділу історичному	понад 40000 примірників
По відділу мистецтв	понад 20000 примірників

По відділу антропології	понад 20000 примірників
По відділу етнографії (історії техніки)	понад 12000 примірників
По відділу Старого Києва	понад 6000 примірників
По бібліотеці і фототеці	понад 8000 примірників
РАЗОМ	понад 286000 примірників

Отже, коли взяти до уваги, що за розпорядженням Райхскомисара до Музею Українського Мистецтва з цих збірок має відійти до 20000 №№ відділу Мистецтва та, можливо, 10000 річей Історичного відділу, то в складі Історико-археологічної частини Музею залишиться до 256000 №№, в складі яких є 80 тисяч монет усіх часів і народів, що потребують опрацювання і охорони принаймні двох спеціалістів нумізматів, з яких одного найкращої кваліфікації. Такий спеціаліст в складі Музею є. Це ст. науковий робітник, нумізмат В.А. Шугаєвський, давній працівник з цього фонду, що працював досі на посаді заступника директора Музею, одночасно, фактично працюючи, як завідувач відділу Нумізматики. Зведення його по оплаті до рівня фондових робітників-консерваторів буде неможливим через його високу кваліфікацію, великий музейний і науковий стаж.

Отже, рішення фінансового відділу скасувати цю посаду визначає залишення Музею без жодного робітника нумізмата і, що особливо тяжко, без висококваліфікованого В.А. Шугаєвського, єдиного у нас на Україні нумізмата.

Далі, фінансовитий відділ Відділу Культури та Освіти намітив з затверджених фінансовим відділом Управи посад двох завідувачих фондами (п.п. Яновська та Скобець) скасувати обидві, мотивуючи це своє рішення тим, що Райхскомісаріат ухвалив п.п. Яновську та Скобець перевести з їх фондами до Музею Українського Мистецтва.

Таке тлумачення розпорядження Райхскомісара не є вірним.

В даний момент за розпорядженням Райхскомісаріата переводиться упаковка Історичного Музею для перевезки його з Лаври до іншого помешкання. Цю роботу провадить: весь наявний колектив Історичного Музею – 8 осіб з додатком з 3-х археологів вищої кваліфікації, командированих з Берліна і Галле у Німеччині, та 10 техробітників, спеціально надісланих Райхскомісаром. Всього 8 наукових робітників та 18 технічних. Але це

ще поки етап упаковки не такий відповідальний, як наступний – розкриття, систематизація, налагодження обліку та наукове опрацювання збірок.

І ось на цю роботу фінансове Управління Відділу Культури і Освіти касує фактично всі наукові одиниці по Музею (нумізмата і двох завідувачів фондів). Це є помилка по суті роботи. Є і інша помилка – в тлумаченні листа Райхскомісаріата.

Фонди, якими відають п.п. Яновська і Скобець, не цілком передаються Музею Українського Мистецтва, а розподіляються між Історичним Музеем та Музеем Українського Мистецтва.

Так, з фонду, що його наглядає п. Яновська, до музею археології відходить: археологія з Єгиптом, антропологія, частина суто історична, етнографія – історія техніки, Старий Київ в кількості 40000 прим. з 60000 прим. З фонду п. Скобець – теж значна частина (матеріали археологічні, фототека, історичні документи, тощо).

Отже, саме Історичному Музею потрібні будуть робітники для опрацювання цих матеріалів і перехід п.п. Яновської і Скобець до Музею Українського Народного Музею потребує заміщення їх посад іншими виконавцями відповідного профілю. Ці посади мусять бути залишені в складі Історичного Музею відповідно до його потреб.

Адже в житті Музею стала радикальна зміна. Він має бути переведений з усіма своїми фондами до нового приміщення, зі стану руїни має бути переведений в стан обліку. Це вимагає поширення статті транспортних видатків, гігієни помешкання, охорони його, устаткування.

Музей має приступити до рятування наших цінностей і наслідків їх руйнування більшовиками. Це потребує залучення до видатків також видатків на реставрацію і консервацію збірок та іншої розстановки робочої сили на ділянках роботи.

В зв'язку з цим рішучим зламом в роботі Музею прошу Вас затвердити кошторис Музею на поточні 3 місяці в таких реальних показниках, проект якого до цього додаю й основою якого є:

Зберегти посаду заступника директора – завідувача нумізматичним відділом.

Зберегти в складі штатних посад Музею посади двох завідувачів відділами фонду.

Додати дві посади старших лаборантів-преparatorів, охоронників - 2, двірника, прибиральниць.

Збільшити операційні кошти з 3235 крб. до 8335 крб.

Історичний музей при злитті його з Антирелігійним мав 170 спискових співробітників.

Вважаю, що скорочення до 15 осіб на даному етапі є достатньою економією і може дати певний ефект тільки через вірну розстановку сил. Це вповні гарантує належну організацію фонда і Музею на даному етапі його розвитку: переїзд і консервація фонда.

Прошу Вашого розпорядження про виправку кошториса Музею згідно з новими невідкладними потребами Історичного Музею.

Не можна не зауважити, що недавній перехід до відання Генералькомісаріату 6-ти Київських Музеїв із загальної кількості 10, утворює величезну економію фінансів для Миської Управи. Отже, дуже невеличке збільшення витрат для Історичного Музею наполегливо потрібне, ніяк не можна вважати переобтяженням фінансів Миської Управи.

Директор Центрального

Історичного Музею в Києві [підпис] П. Курінний.

К О Ш Т О Р И С
ЦЕНТРАЛЬНОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ
на час з 1/I - 1/IV - 1942 р.

№	НАЗВА ПОСАД	Кільк. одиниць	Оклад	Сума на місяць
1	Директор	1	1040	1040
2	Заст. директора - зав. нумізматич- ним фондом	1	975	975
3	Зав. фондами	2[виправлено на 1]	780	1560[виправ- лено на 780]
4	Лектор- екскурсовод	1 [закреслено]	780[закрес- лено]	780[закресл ено]
5	Ст. лаборантів- преparatorів	3 [виправлено на 1]	520	1560 [виправлено на 520]
6	Ст. наглядач	1	390	390

7	Зав. бібліотеки – секретар	1	455	455
8	Завідувач господарством	1	702	702
9	Охоронники	2	260 [закреслено]	520 [закреслено]
10	Двірник	1	260 [закреслено]	[260 закреслено]
11	Прибиральниця	1	200	200
	РАЗОМ	15	-----	8442
		[виправлено на 8]		[виправлено на 5062]

ВИДАТКОВИЙ КОШТОРИС

1.	Канцелярські	185
2.	Водопостачання і каналізація	300
3.	Освітлення	100
4.	Утримання приміщення в чистоті	1000
5.	Вивіз сміття	450 [закреслено]
6.	Дрібний поточний ремонт	1500 [закреслено]
7.	Опалення	1800
8.	Дрібні видатки (в тому числі транспорт)	3000 [виправлено на 2200]
	РАЗОМ	5585

Директор Центрального

Історичного Музею в Києві [підпис] П. Курінний.”

(НА ІА НАНУ, ф. 10, № К-18, арк. 1–5).

Наступний документ, виданий Київською міською управою, інспектором фінансів Печерської районної управи 2 лютого 1942 року за № 7/ф 69. На кутовому штампі документу вказана адреса: Хрещатик 8 “б”. Документ адресовано до Центрального історичного музею, в ньому говориться:

“Штати та авансові ставки Вам терміново потрібно зареєструвати у штатної секції Міської Управи Бульвар Шевченко 18, кім. 57 у п. Козловського.

Виплату зарплати до реєстрації штатних розписів провадити забороняється.

Зав. Інспектурою фінансів Печерського району [підпис] (Чернявський)

Інспектор бюджету [підпис] (Чеботкевич)". (Ф. 10, К-26, арк. 9).

Наступний документ: На кутовому штампі:

"Київська міська управа, Відділ культури та освіти, вул. Фундуклеївська, 31, 16 лютого 1942 р, № 110. До музею Т.Г. Шевченко. [вул.] Короленко. Відділ культури та освіти просить негайно дати кошториси на допоміжні підприємства і позабюджетні кошти, якщо вони у Вас є; надалі гроші по спец-коштах не витрачати без дозволу Відділу культури та освіти.

Керівник Відділу культури та освіти [немає підпису] (Єфременюк).

Ст. інспектор бюджету [підпис] (Кравчук)". (Ф. 10, К-26, арк. 3).

Наступний документ від 4 квітня 1942 р. за № 202. Очевидно готувалась якась замовлена виставка, де нова влада хотіла прорекламувати себе і полаяти попередню. На кутовому штампі значиться: "Київська Міська Управа. Музей-архів переходнової доби" (рис. 5).

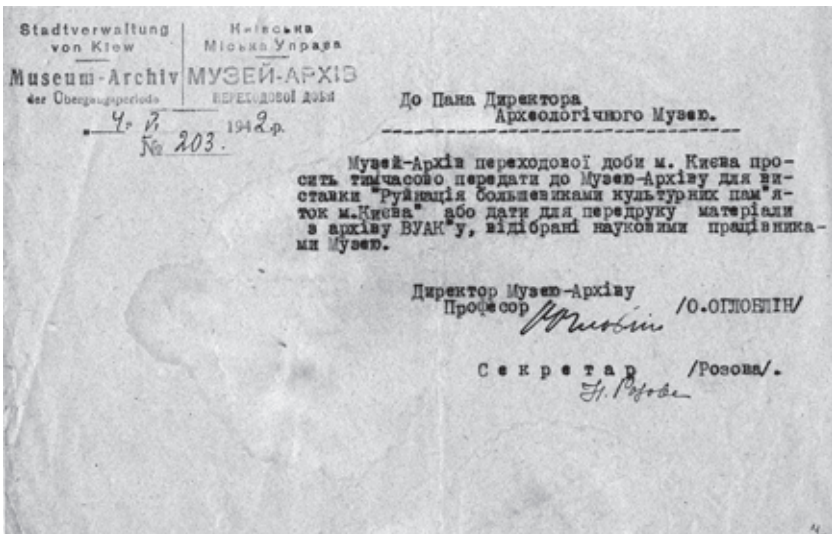


Рис. 5.

Текст документу такий:

“До Пана Директора Археологічного Музею. Музей-Архів переходною доби м. Києва просить тимчасово передати до Музею-Архіву для виставки “Руйнація большевиками культурних пам’яток м. Києва” або дати для передруку матеріали з архіву ВУАК”у, відібрані науковими працівниками Музею. Директор Музею-Архіву професор [підпис] (О. Оглоблін), Секретар [підпис] (Розова)” (Ф. 10, К-26, арк. 7).

Ще один документ, що відображає події в Музеї-Архіві влітку 1942 року, датований 22 червня 1942 р. Адресований він безпосередньо П.П. Курінному:

“Високоповажний Петро Петрович! Прошу Вас прибути на засідання комісії по перегляду українських емблем та гербів м. Києва, яке відбудеться в середу 24 червня, о 1-й годині дня в приміщенні Музею-Архіву. Порядок денний: 1. Доповідь проф. Полонської-Василенко, Н.Д. Історична довідка про герб “Тризуб”. 2. Доповідь проф. Оглобліна, О.П. Історична довідка про герб м. Києва. З пошаною професор [підпис] (О. Оглоблін).” (Ф. 10, К-26, арк. 15).

Тут же зберігаються і дві заяви археолога І.М. Самойловського. Перша, від 9 червня 1942 р., адресована: “До Керівника Київської Обласної інспектури по охороні пам’яників культури”. Її текст такий:

“Вважаючи на те, що відділ культури й освіти Київської міської Управи не йде назустріч моїй роботі по археологічним спостереженням під час земляних робіт у Києві, які провадяться відділами Управи, я не маю можливості провадити свою роботу, яка до останнього часу мною провадилась.

Прошу вжити перед Управою заходів для налагодження археологічної роботи під час земляних робіт у Києві та його околиці.

На Аскольдовій могилі планувальні роботи провадяться без погодження з інспектурою охорони пам’яток, що загрожує їх нищенню! Археолог І. Самойловський. 9. VI. 42. Київ.” (Ф. 10, К-26, арк. 14).

Друга його заява, від 26 червня 1942 р., адресована: “До Керівника Обласного управління в справах доісторії і ранньоісторії при генералкоміс[арі] м. Києва” такого змісту:

“Цим повідомляю, що зараз невідомо куди дівалися ті картки інспектури по охороні пам’яників культури, які

мною в осені 1941 р. були перенесені на V поверх по Фундуклеєвській вул. № 15, де на той час переховувалися археологічні матеріали інституту археології. Весною, коли інститут археології почав відтіля переносити свої матеріали, картки ще були серед ящиків з ареол[огічним] матеріалом, у червні ж їх уже я не міг знайти, комендант теж не розшукав їх. Картки брудні, були під дощем, коли валялися за вікном, викинуті з помешкання інспектури по охороні пам'яток НКО. І. Самойловський. 26.VI.42. Київ.” (Ф. 10, К-26, арк. 13).

Лист від 11 липня 1942 року:

“Високоповажний Петро Петрович! Музей-Архів переходової доби м. Києва повідомляє, що наукові пленуми Музею-Архіву віднині відбуватимуться двічі на місяць. В цьому кварталі вони відбудуться: в липні 15 і 29, в серпні 12 і 26 і у вересні 9 і 23 о 2-ій год. дня.

У зв'язку з тим, що частина пленумів буде присвячена науково-дослідчим питанням, Музей-Архів просить Вас зголоситися щодо тематики Вашої наукової доповіді на липень-вересень ц.р. Директор Музею-Архіву Професор [підпис] (О. Оглоблін) 11/VII.42 р.” (Ф. 10, К-11, арк. 125).

Документ від 17 липня 1942 р. за № 316:

“До Директора Археологічного музею пана П.П. Курінного. Музей-Архів переходової доби м. Києва просить Вас терміново завірити копії, зняті з матеріалів архіву ВУАК, які терміново потрібні для експозиції на виставці. Директор Музею-Архіву Професор [підпис] (О. Оглоблін), Секретар [підпис] (Розова).” (Ф. 10, К-11, арк. 123).

Лист від 17 серпня 1942 р.

“До пана Петра Петровича Курінного. У зв'язку з тим, що під час технічного виконання трапились деякі помилки, Музей-Архів просить Вас терміново завітати до Музею для перевірки текстів етикетажу Вашого розділу. Директор Музею-Архіву Професор [підпис] (О. Оглоблін) 17.VIII.42 р.” (Ф. 10, К-11, арк. 124).

Далі за хронологією – документ на типографському бланку від 8 жовтня 1942 року, на якому двома мовами значилось “Директор Музею-Архіву Переходової доби м. Києва Олександрівська площа, 8. Тел 6–09”, на якому було написано такий текст:

“До Пана П.П. Курінного. Прошу Вас терміново або завітати до Музею-Архіву, або подзвонити (тел. 6-09) до Музею-Архіву в справі історико-археологічної секції Будинку Вчених. (Проф (О. Оглоблін) [підпис].” (Ф. 10, К-26, арк. 6).

Є ще один документ, без дати, по якому видно, хто тоді залишався в Києві і працював в “Краєвому управлінні до і ранньої історії”:

“Розподіл обов’язків по Пожежній охороні Краєвого управління до і ранньої історії Рейхкомісара України. На випадок сигналу “на сполох” усі нижчеперелічені службовці виконують нижчезазначені обов’язки:

1 команда		2 команда		Обов’язки
NN	Прізвисько	NN	Прізвисько	
п/п		п/п		
1.	Курінний П.	1.	Безвенглінський Б.	Заг. розпорядок.
2.	Галян Д.	2.	Коноплев С.	Розвідка пожежі і керування тушінням.
3.	Іванченко Г.	3.	Демідчук Ф.	Подача води, установка шлангів.
4.	Пересунько В.	4.	Мамонів В.	Вогнегасники.
5.	Геппенер-Лінка Н.	5.	Кордиш Н.	Телефонний звонок.
6.	Шиліна Л.С.	6.	Покровська Є.	Зв’язок з пожежною групою, вогнегасники.
7.	Козловська В.	7.	Каневська	Охорона запасних виходів. Вікна.
8.	Червоненко П.	8.	Занадворова	Охорона головного входу. Варта біля воріт і зовні біля будинку, гараж.

9. Панченко 9. Верна [закреслено?] Вогнегасники.
 10. [Закреслено] 10. [Закреслено]
 11. Шугаєвський 11. Горохов Подача шланга
 або
 вогнегасника.
 12. Семенова К. 12. Верховська Н. Охорона
 помешк.,
 допомога к-ді.
 Резерв.

1. Кожний діє за даною йому інструкцією: Команда № 1 за сигналом своїм, Команда № 2 - за своїм.
 2. У випадку виходу кого будь з помешкання він повинен повідомити про це свого підмінного з іншої команди, який після цього виконує його обов'язки.

3. Кожний зі службовців має знати усі ходи музею, будівель; мати при собі: лопатку, кірку або секиру, ліхтар, свій вогнегасник.

4. За сигналом усі прибувають до пожежного щита негайно.

5. По сигналу сполоху - кожен повинен у себе зачинити наглухо вікна." (рис. 6).

(Ф. 10, К-26, арк. 18).

Відповіді відповідати на питання: як?

Відповіді відповідати на питання: як?

На випадок виходу на місце "пожежної" команди

Відповіді відповідати на питання: як?

№	Команда № 1	№	Команда № 2	Відповіді
1	Курчак Н.	1	Водопостачання	Водопостачання
2	Толкач В.	2	Кухня	Кухня
3	Власов Т.	3	Відділення	Відділення
4	Власов Т.	4	Відділення	Відділення
5	Толкач В.	5	Кухня	Кухня
6	Власов Т.	6	Відділення	Відділення
7	Власов Т.	7	Відділення	Відділення
8	Власов Т.	8	Відділення	Відділення
9	Власов Т.	9	Відділення	Відділення
10	Власов Т.	10	Відділення	Відділення
11	Власов Т.	11	Відділення	Відділення
12	Власов Т.	12	Відділення	Відділення

1. Команда № 1 за сигналом "пожежа" повинна бути готова до виходу.

2. Команда № 2 за сигналом "пожежа" повинна бути готова до виходу.

3. Команда № 3 за сигналом "пожежа" повинна бути готова до виходу.

4. Команда № 4 за сигналом "пожежа" повинна бути готова до виходу.

5. Команда № 5 за сигналом "пожежа" повинна бути готова до виходу.

6. Команда № 6 за сигналом "пожежа" повинна бути готова до виходу.

7. Команда № 7 за сигналом "пожежа" повинна бути готова до виходу.

8. Команда № 8 за сигналом "пожежа" повинна бути готова до виходу.

9. Команда № 9 за сигналом "пожежа" повинна бути готова до виходу.

10. Команда № 10 за сигналом "пожежа" повинна бути готова до виходу.

11. Команда № 11 за сигналом "пожежа" повинна бути готова до виходу.

12. Команда № 12 за сигналом "пожежа" повинна бути готова до виходу.

Рис. 6.

У фонді П.П. Курінного зберігається фотографія одного з залів Музею, в якому сфотографувався німецький вчений, він залишив на фотографії свій автограф: V. Grimm. Дати на фотографії немає, але вона, безумовно, воєнного часу (рис. 7). (Ф. 10, № К-26, фото 1).



Рис. 7.

У ті важкі часи науковці, яким довелося опинитись в окупованому місті, змушені були працювати, щоб прогодувати себе та свої сім'ї, і вони продовжували працювати за фахом, на своїх звичних місцях, намагаючись давати лад музейним справам.

Архівні матеріали:

Науковий архів Інституту археології НАН України, особовий фонд П.П. Курінного (НА ІА НАНУ, фонд 10), справи №№ К-11, К-18, К-26.

Творчі надбання
давніх майстрів за доби
бронзи – раннього заліза



БУЛАВКИ ГОРДЕЕВСКОГО КРУГА ИЗ ЭКСПОЗИЦИИ КАМЕНЕЦ-ПОДОЛЬСКОГО МУЗЕЯ

В экспозиции Каменец-Подольского археологического музея представлена бронзовая булавка¹, найденная в 1962 г. в ур. Бобровка между селами Великая Побойна и Лысец. Местонахождение находится на левом берегу безымянного ручья (правый приток Ущицы — левого притока Днестра) (рис. 1).

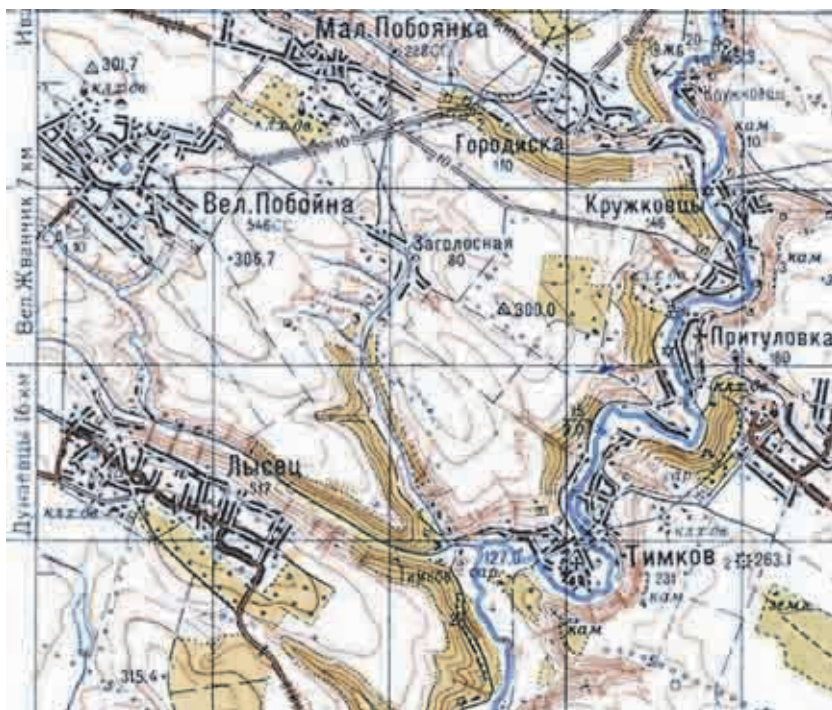


Рис. 1. Предполагаемое местонахождение булавки.

Булавка бронзовая с приплюснуто-биконической головкой (рис. 2). Длина булавки 364 мм; острие обломано. Верхняя часть стержня украшена сложным углубленным орнаментом. Общая длина орнаментированного участка 163 мм. Диаметр головки 18,4×16,5 мм; высота головки 11 мм. Диаметр стержня под головкой, в центре орнаментального фриза, в его нижней части, в верхней трети неорнаментированного участка и в месте излома,

соответственно, 5,5–6–5,5–4–2 мм. В верхней части головки, ближе к вершине конуса, расположено сквозное поперечное отверстие. Диаметр отверстия около 2 мм; отверстие заполнено металлом (в результате литейного брака?) (рис. 3: а).

Верхняя часть головки не орнаментирована, покрыта глубокими, хаотично расположенными царапинами (рис. 3: а). В нижней части верхнего конуса расположен ряд наклоненных влево насечек, которые вместе с верхним рядом насечек на нижнем конусе, наклоненными вправо, образует своего рода горизонтальную ёлочку острием вправо. Нижняя часть головки орнаментирована тремя концентрическими кругами в виде рядов насечек, наклоненных в противоположные стороны (рис. 3: б).

Орнамент на стержне представляет собой 11 зон различной ширины (рис. 2; 4). Сверху вниз (в направлении от головки к игле) представлены следующие орнаментальные мотивы:

1) три ряда длинных наклоненных в противоположные стороны отрезков, расположенных так, что первый и второй ряд образуют паркетный орнамент, а второй и третий — горизонтальную ёлочку вершиной вправо;

2) четыре горизонтальных ряда коротких наклонных насечек, образующих две горизонтальные ёлочки вершинами вправо;

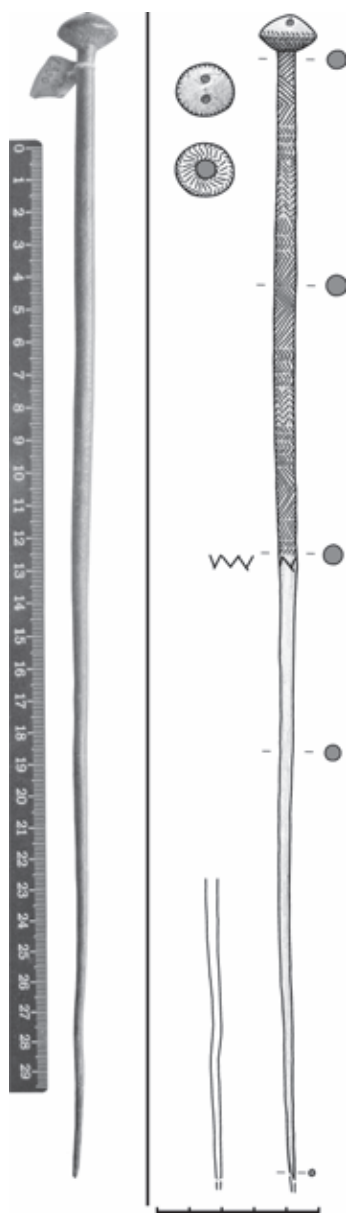


Рис. 2. Булавка из Каменец-Подольского музея (КАРХ-1300).

3) вертикальные ёлочки, образованные вертикальными рядами коротких насечек, наклоненных в противоположные стороны;

4) пять горизонтальных рядов коротких наклонных насечек, образующих 2,5 горизонтальные ёлочки вершинами вправо;

5) три горизонтальных ряда длинных наклонных отрезков, образующих вертикальные зигзаги ("S");

6) шесть горизонтальных рядов коротких наклонных насечек, образующих три горизонтальные ёлочки вершинами вправо;

7) вертикальные ёлочки, образованные вертикальными рядами коротких насечек, наклоненных в противоположные стороны;

8) шесть горизонтальных рядов коротких наклонных насечек, образующих три горизонтальные ёлочки вершинами вправо;

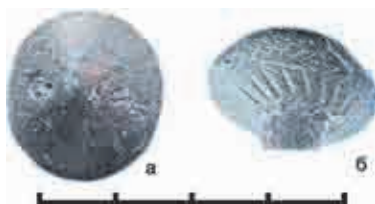


Рис. 3. Булавка из Каменец-Подольского музея. Головка булавки (а – вид сверху; б – вид снизу).



Рис. 4. Булавка из Каменец-Подольского музея. Орнаментация стержня.

9) три горизонтальных ряда длинных наклонных отрезков, образующих вертикальные зигзаги, зеркальные зигзагам зоны 5 ("Z");

10) два горизонтальных ряда коротких наклонных насечек, образующих горизонтальную ёлочку вершинами вправо;

11) три треугольника вершинами вниз в виде зигзага, образованного шестью длинными отрезками, наклоненными в противоположные стороны.

Среди опубликованных материалов с территории Украины булавка из Каменец-Подольского музея прямых аналогий не имеет. По форме головки прослеживается параллель с булавкой из кургана 2 (2010 г.) могильника Буковна², однако последняя не орнаментирована, имеет более массивную головку и иную схему расположения отверстия в головке.

Булавки с биконической головкой находим в Центральной Европе среди изделий косидерского горизонта, в частности в культуре Отомань³. Однако большинство этих булавок не орнаментировано или имеет орнаментацию только на верхней поверхности головки.

Богато орнаментированный стержень (иногда до $\frac{1}{2}$ длины) в Украине имеют булавки и булавковидные жезлы-стилеты гордеевского круга. Это булавки с шаровидной головкой из курганов 6, 24 и 31 Гордеевки⁴, булавки с маленькой кольцевидной головкой и тремя-четырьмя валиками в верхней части стержня из курганов 11, 16 и 27 Гордеевки⁵, парные жезлы-стилеты из кургана 16 Гордеевки⁶ и фондов НМИУ⁷.

В свое время мы провели параллель между булавковидными жезлами-стилетами и булавками с бокаловидными навершиями предлужицкой культуры⁸. Именно в предлужицкой культуре, самой северо-восточной из круга курганных культур Центральной Европы, распространены и иные типы булавок, имеющие богатую орнаментацию стержня⁹. Орнаментация верхней части стержня, правда, не такая яркая, как в изделиях предлужицкой культуры, известна на булавках курганной культуры Нижней Саксонии¹⁰. Здесь же найдены также булавки с небольшой приплюснuto-биконической головкой.

Определенная близость материалов Гордеевки и предлужицкой культуры была отмечена С.С. Березанской. Исследовательница высказала предположение, что Гордеевский могильник был оставлен одной из групп курганной культуры,

оторвавшейся от основного массива и оказавшейся далеко на востоке¹¹.

По имеющимся у нас данным, булавки с богато орнаментированным стержнем были распространены среди северных групп курганных культур, прилегающих к Карпатам с северо-запада. К востоку от Одера курганные культуры подпирал тшинецкий культурный круг (ТКК), ограниченный с юго-запада Карпатами. В ареале ТКК¹² и расположен Гордеевский могильник. Отсутствие богатой орнаментации на стержне булавок южных групп курганной культуры, исключает проникновение данного признака в Среднее Поднестровье и Южное Побужье напрямую через карпатские перевалы. Остаётся только один путь — охватывающий Карпаты с севера: из ареала предлужичской культуры, через малопольскую группу тшинецкой культуры и комаровскую группу комаровской культуры ТКК.

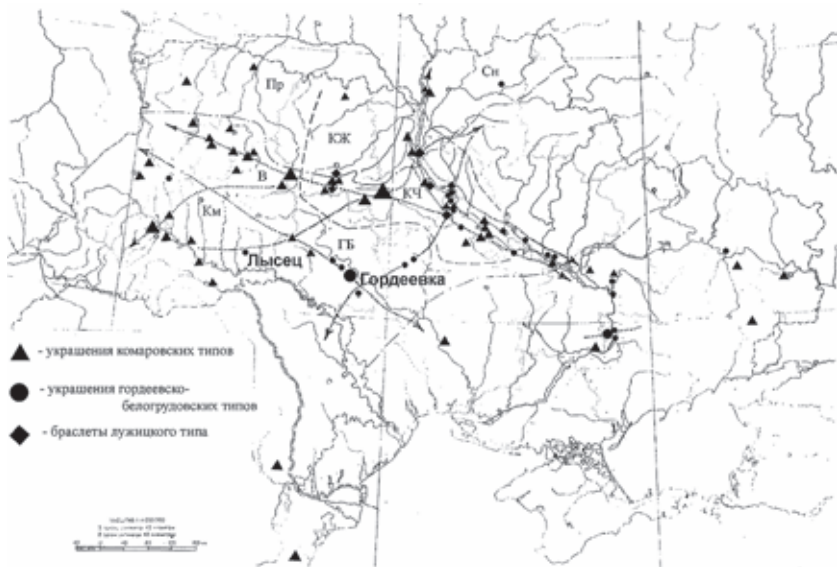


Рис. 5. Местонахождения украшений комаровских и гордеевско-белогрудовских типов.

На наш взгляд, на сегодня говорить о прямом проникновении курганных культур на территорию Украины, приведшем к формированию памятников гордеевского типа, нет оснований. Следует отметить, что Гордеевский могильник расположен в окружении памятников белогрудовской культуры, в которой находит наибольшее количество параллелей и керамический

комплекс могильника. Идея об автохтонном происхождении Гордеевки нашла отражение в работах Л.И. Крушельницкой, предположившей существование в междуречье Среднего Днестра и Южного Буга “позднебронзовой культуры Среднего Поднестровья (типа Гордеевки?)”¹³. (Отметим, что локализация булавки из Каменец-Подольского музея практически вписывается в ареал, очерченный Л.И. Крушельницкой).

Считаем, что имеющиеся материалы позволяют говорить не о прямом проникновении курганных культур, а о тесных взаимосвязях между их носителями и позднебронзовым населением лесостепного Правобережья. Прослеживаются два потока влияний: северный, огибающий Карпаты, и южный, через карпатские перевалы. Видимо, на пересечении этих потоков и происходит формирование гордеевско-белогрудовской группы ТКК в междуречье Среднего Днестра и Южного Буга, а впоследствии и во всем Лесостепном Побужье. Булавка из Каменец-Подольского музея была найдена неподалеку от одной из ветвей трансевропейского лесостепного пути, между днестровским и бужским путями, соединяющими Северное Причерноморье с бассейном Вислы¹⁴ (рис. 5). Данная находка существенно дополняет и расширяет ареал бронз гордеевского круга.

Примечания:

¹ Каменец-Подольский археологический музей, КАРХ-1300.

² Раскопки С.Д. Лысенко и П. Макаровича, 2010 г.

³ *Muller-Karpe H.* Bronzezeit (Dritter teilband, tafeln) // HV. – d.IV. – Munchen, 1980. – Taf. 292: A:2; 293, G: 1; 313: 1–5; 320, B:20 и др.

⁴ *Berezanskaja S.S., Kločko V.I.* Das Graberfeld von Hordeevka. – Munchen, 1998. – Tabl. 10: 5; 41; 43: 3; 58: 5.

⁵ Ibid. – Tabl. 20: 8; 28: 1, 2; 49: 1, 3.

⁶ Ibid. – Tabl. 26; 27: 1, 2.

⁷ *Лысенко С.Д., Лысенко С.С., Якубенко О.О.* Шпильки-жезли із зібрання Національного музею історії України // Музейні читання : Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки”; МІКУ, 5–6 грудня 2005 р. – К, 2006. – С. 42–51.

⁸ Там само. – С. 47–48, рис.5.

⁹ *Gediga B.* Starszy okres epoki brązu na zachodnich zachodnich ziemiach polskich w zasięgu “kultury przedłużyckiej” // *Prahistoria ziem polskich.* – Т. 3: Wczesna epoka brązu. – Wrocław, Warszawa, Gdansk, 1978. – Tabl. XLIV; rys. 55–58.

- ¹⁰ *Laux F.* Die Nadeln in Niedersachsen // PB. – Ab.XIII, Bd.4. – Munchen, 1976.
- ¹¹ *Березанская С.С.* Могильник эпохи бронзы Гордеевка на Южном Буге // СА, 1999. – С. 146–147.
- ¹² *Makarowicz P.* Trzciniecki kragu kulturowy — wspólnota pogranicza Wschodu i Zachodu Europy. – Poznan: wydawnictwo Poznańskie, 2010. – Rys. 1.1.
- ¹³ *Крушельницька Л.І.* Чорноліська культура Середнього Подністров'я (за матеріалами непоротівської групи пам'яток). – Львів, 1998. – С. 193–195, рис. 108.
- ¹⁴ *Lysenko S.D., Lysenko S.S.* Ground communications of the eastern areal of the Trzciniec culture circle // Routes between the seas: Baltic-Bug-Boh-Pont from the 3rd to the middle of the 1st millennium BC. – Baltic-Pontik Studis. – Vol. 14. – Poznań, 2009. – Fig. 42.

СКИФСКАЯ ПАНТЕРА (К ВОПРОСУ О СЕМАНТИКЕ ОБРАЗА)

Кошачий хищник относится к числу древнейших образов скифского звериного стиля. Он представлен двумя основными иконографическими типами: (а) “стоящий”, точнее, припавший к земле и (б) “свернувшийся в кольцо” хищник. Обе позы выражают крайнюю степень агрессии¹: (а) состояние перед прыжком и (б) в момент нападения на мелкое животное или поединка с другим кошачьим хищником. Этот момент противостояния или схватки воплощен и в симметричных “геральдических” композициях, более характерных для древневосточного искусства,² также искусства Центральной Азии и Южной Сибири. Ранние изображения кошачьих хищников лишены выраженных видовых признаков³ и могли подразумевать равно льва, тигра, пантеру. По пропорциям длинного гибкого туловища с маленькой головой наиболее выразительные архаические образцы (Сибирская коллекция Петра I, Келермесский курган 1 в Предкавказье) и подобные им были названы “скифскими пантерами”.

Пантера — общее родовое название кошачьих хищников, из которых наиболее известны пантера, леопард, барс. Пантера (или азиатский леопард) — самая крупная из них (по величине тулова равна льву — до 220–240 см), имеет вытянутое мускулистое тело и относительно короткие ноги, далее следуют леопард (180 см) и барс — самый мелкий (до 160 см) и самый “северный” из упомянутых хищников. Отличительная черта пантеры — на спине 2 ряда простых, по бокам 6–10 рядов “разорванных кольцеобразных пятен”. Ареал ее обитания — южная и западная Азия, Африка, юг Средней Азии, Северный Китай, Кавказ (барса — до Южной Осетии, а по западным склонам он заходит еще далее на север). Как и все кошачьи хищники, пантера замечательно приспособлена к охоте, в особенности засадной. Она очень вынослива, бегаёт, прыгает, плавает, лазает по деревьям, безжалостно раздирает добычу, даже если не голодна. Охотится (в отличие от львов) в основном в одиночку, на антилоп, косуль, мелкий скот (козлов, баранов), но также оленей, особенно их мелкие разновидности, иногда даже на домашних лошадей и собак. Может нападать и на людей, в особенности детей. В некоторых местах пантеры считались гораздо более вредоносными и

опасными, чем даже — тигр наиболее крупный из “кошек”. При дворах правителей древности леопардов во множестве приручали и использовали при облавной охоте⁴.

Семантика образа кошачьего хищника в Скифии в значительной степени сформировалась под влиянием Древнего Востока. Здесь лев — метафора и символ смерти, а также силы и неограниченной власти царей и вождей, с которыми он отождествлялся. Кошачий хищник символизировал также разрушительную мощь женского божества — Великой Богини⁵. Уже древнейшие изображения Великой Богини из Чатал-Хююка (VII-VI тыс. до н.э.) представляют ее сидящей на леопарде или же на троне, из боковых сторон которого выступают два кошачьих хищника без грив (пантеры?)⁶. Ассоциация женского божества именно с пантерой возникла, вероятно, из-за вредоносного нрава последней, ее охотничьих повадок, а также особой гибкости и грациозности. В героическом эпосе “пантера (барс)” — синоним хитрого и неуловимого, отважного и в то же время безжалостного героя. Власть Великой Богини над пантерами и другими животными — мистического плана, тогда как отождествление царей с кошачьими хищниками могло восходить к реальной практике единоборства человека с хищником. Об этом свидетельствуют древневосточные эпические тексты и памятники изобразительного искусства (Энкиду и лев, Гильгамеш и пантера), а также сохранявшаяся до исторических времен практика облавных охот, где оттачивались военное искусство и личная доблесть героев, способных без оружия одолеть свирепого хищника, в том числе “царя зверей”⁷. Поэтому рукопашная схватка героя с хищником — не только усмирение, приведение к покорности, но и право на обретение высокого статуса, испытание на царство. Со временем метафорой царя становится “царь зверей” лев. Последний не только властвует в своем прайде, но и отличается “благородством” и спокойным нравом, величественным видом и громоподобным рыком.

Есть все основания считать, что образ пантеры играл особую роль в мифологическом сознании скифов и всегда выделялся среди кошачьих хищников. Этому способствовали: 1) среда обитания ранних скифов (Закавказье, Северный Кавказ), где кошачьи хищники были представлены в основном пантерой (барсом), что нашло отражение в местном героическом эпосе (“Витязь в барсовой шкуре” Шота Руставели, “Мцыри”

М.Ю. Лермонтова); 2) особая роль культа малоазийской Великой Богини в религии скифов, особенно в ранний период; 3) влияние культа Диониса, фрако-фригийского по происхождению божества, проявившееся в V-IV вв. до н.э. Что касается сцен терзания или преследования с участием пантеры, то их содержание вобрало в себя круг идей и представлений, связанных с культом героев (мотив ярости, неодолимой силы), а также культом Великой Богини и ее молодого партнера, гибнущего и возрождающегося (мотив кровожадности, но и плодородия, “благостного терзания”).

Обратимся к *смысловому значению основных вариантов изображений*. Из скифского погребения кургана Темир-Гора в Керчи происходит древнейшее изображение свернувшейся пантеры, вырезанное на костяной бляхе⁸. Фигура идущей пантеры (самки), наряду с быком и двумя козлами, украшает верхний фриз одного из древнейших в Причерноморье античных сосудов — родосско-милетской ойнохой класса Камира 2 четв. — середины VII в. до н.э., найденной в этом же комплексе (рис. 1: 2). Б.В. Фармаковский справедливо указывал на связь композиции этой и подобных ей милетских ваз с символикой культа Владычицы зверей⁹. В упоминавшихся Келермесских курганах пантера занимает центральное место среди образов скифо-переднеазиатского звериного стиля. Здесь представлены все три изобразительные схемы¹⁰. Это прежде всего золотая нащитная эмблема размерами 32,6×16,2 см из кургана 1 раскопок Д.Г. Шульца — “припавшая к земле” пантера, окончания ее лап и хвост усилены десятью маленькими фигурками свернувшихся пантер (рис. 1: 1). Изображения этих двух иконографических схем украшали также ряд иных изделий упомянутого комплекса¹¹. На зеркале из кургана 4 Д.Г. Шульца помещена трехфигурная симметричная композиция: Владычица Зверей (Восточная Артемида) держит за передние лапы двух “усмиренных” пантер. В другом секторе маленькая фигурка свернувшейся “пантеры” размещена под композицией — два сфинкса по сторонам столба (мирового дерева). Образ свернувшейся пантеры представлен и на менее крупных бронзовых и золотых бляхах восточной части скифского мира VII и начала VI вв. до н.э. (Аржан, Зивие, Майэмир, Уйгарак, Сибирская коллекция Петра I, Старший Ахмыловский могильник и другие), украшавших конскую сбрую¹². Что касается келермесского зеркала,

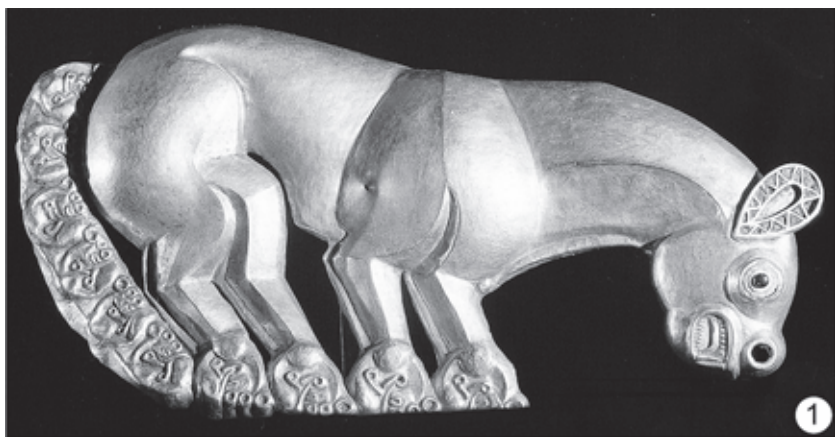


Рис. 1. 1 — Келермесская пантера; 2 — Фрагмент росписи ойнохои из Темир-Горы.

то это не поддающаяся расшифровке сложная система магических изображений, подчиненных центральному образу — Богине. Присутствие образа пантеры среди реалий раннескиф-

ских вождей может косвенно свидетельствовать о выраженном магическом аспекте их власти.

Для конца VI — начала — первой пол. V вв. до н.э. характерны изображения свернувшегося в кольцо кошачьего хищника без выраженных видовых признаков, внутри которого иногда обозначена жертва — голова копытного животного, либо одно копыто (Юстыд ХП, курган 16; 4-й Семибратний курган и другие) (рис. 2: 1)¹³. То есть это уже более выраженные, хотя и редуцированные сцены терзания, особенно характерные для звериного стиля восточной части скифского мира. На так называемых ольвийских крестовидных бляхах жертва — полная фигурка мелкого копытного — обозначена уже отчетливо (Опишлянка, Гусарка)¹⁴ (рис. 2: 2). Именно соразмерность фигур терзателя и жертвы (для более мелкого хищника — мелкая добыча) позволяют соотнести хищника с пантерой. В то же время, образ мелкого копытного, в особенности его незащитного детеныша, служил, по мнению В.К. Шилейко, метафорой страдающего божества¹⁵. Таким образом, это не борьба зверей, а именно момент терзания, умерщвления.

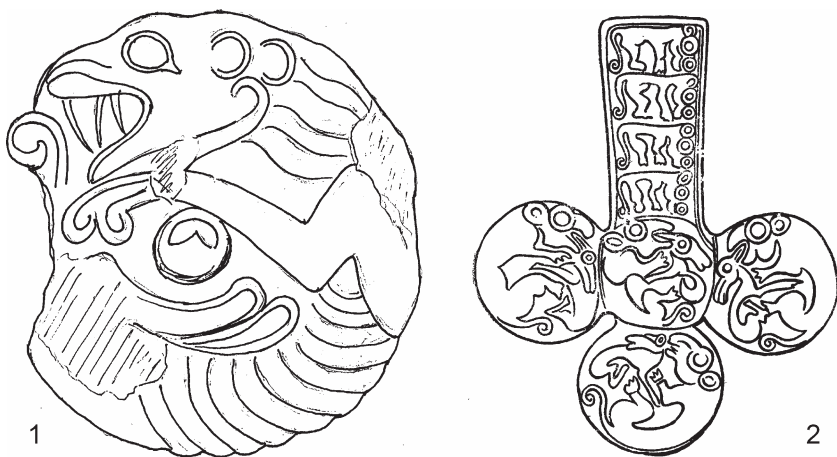


Рис. 2. 1 — Семибратний курган 4; 2 — Гусарка.

С конца V и в первой пол. IV вв. до н.э. в Северном Причерноморье распространяются произведения торевтики с довольно реалистическими *сценами терзания* или борьбы с участием кошачьих хищников, в том числе пантер, выполненные в греко-скифо-персидской и греко-скифской манере. Под влиянием

античного искусства звериные фигуры начинают сочетаться в единой, по существу сюжетной композиции^{15-а}. Представлены как редуцированные, так и полные сцены терзания, причем наряду с реалистически трактованными есть и “фантастические” пантеры, в чем можно усматривать влияние ближневосточного искусства.

Единичные фигуры пантер. Некоторые из ранних изображений (конец V — начало IV вв. до н.э.) отличаются оригинальностью (Солоха, боковое погребение; Архангельская Слобода, к. 5; Бердянский курган). В Солохе на обкладке ножен меча присутствуют две фигуры пантеры (барса), обе они меньшего размера по сравнению со львами. На меньшей боковой лопасти барс (?) по А.П. Манцевич, хищник с короткой толстой мордой, круглым глазом и круглыми ушами терзает руку человека, согнутую в локте (рис. 3: 2).



Рис. 3. 1, 2 — Солоха, боковое погребение.

Представленные здесь же львы отличаются, кроме гривы (признак самца), продолговатым глазом и ухом в виде птичьего крыла. Еще одна — маленькая — фигура барса была помещена в конце ножен: он преследует грифона, повернувшего голову назад¹⁶. Пантера из Архангельской Слободы (золотые пластинки — украшения горита) изображена лежащей, в передних лапах у нее человеческая голова (рис. 5: 1). Фигурки пантеры здесь меньшего масштаба по сравнению со львами и кабанами, но соразмерны оленю¹⁷. Примечательно, что, как и на солохинских ножнах, именно пантера представлена особенно враждебной человеку, его терзателем. На золотом налобнике из Бердянского кургана, примерно синхронного боковому погребению Солохи (первая четв. IV в. до н.э.), помещены две сцены терзания оленей с участием грифона и льва, за ними в

позе “терзателя”, но без жертвы изображена “фантастическая пантера”. У нее повернутое в фас человеческое (?) либо козлиное лицо, короткие бычьи рога и острые уши (рис. 5: 2)¹⁸. Характерная орнаментация передней части туловища указывает на заимствование образа из восточного, возможно урартского, искусства. На золотых оковках ножен меча из Большой Белозорки (2-я четверть IV в. до н.э.) — сцена терзания оленя грифоном и львом, за ним две “крадущиеся” пантеры, выполненные в меньшем масштабе. У обеих в передних лапах голова копытного животного¹⁹. Таким образом, пантера здесь также в роли “терзателя” (редуцированное терзание), но второстепенного персонажа.

Из бокового погребения Солохи происходят также наиболее ранние из известных ныне в скифских курганах развернутые композиции с участием пантеры. На серебряном кубке помещены, вероятно, сцены царской охоты из мифологического эпоса — два всадника, охотящиеся на льва, и вставшее на дыбы гигантское фантастическое животное, перекусывающее древко дротика (рис. 3: 1). Это очень крупная самка кошачьего хищника с набухшими сосцами, на голове козлиные рога (сочетание жертвы и терзателя в одном животном). “Пятнистая шерсть зверя передана резными кружками и овалами”²⁰, что дает основание считать его пантерой²¹. Возможно, это воплощение Богини или ее священное животное. Под венчиком сосуд орнаментирован плющевой гирляндой. Греко-скифские изображения пантер-самок можно опознать по пятнистой шкуре, круглому глазу и сосцам либо отсутствию признаков пола. Изображения пантер-самцов достоверно не известны.

Трехчленные композиции терзания — два кошачьих хищника и копытное животное представлены на золотой фиале из Солохи и на боковой поверхности Братолюбовского конуса. Во втором ярусе фиалы — несколько однотипных сцен терзания жеребенка львом и пантерой (судя по пятнам на шкуре), вцепившейся спереди в горло животного. По внешнему краю фиалы также плющевая гирлянда²². Изображения Братолюбовского конуса особенно интересны. На боковой поверхности конуса во втором ярусе помещена уникальная композиция терзания козла (изображен, фактически, перевернутым) львом и пантерой, вцепившейся в горло жертвы. Подчеркнута агония гибнущего животного (рис. 4: 2).

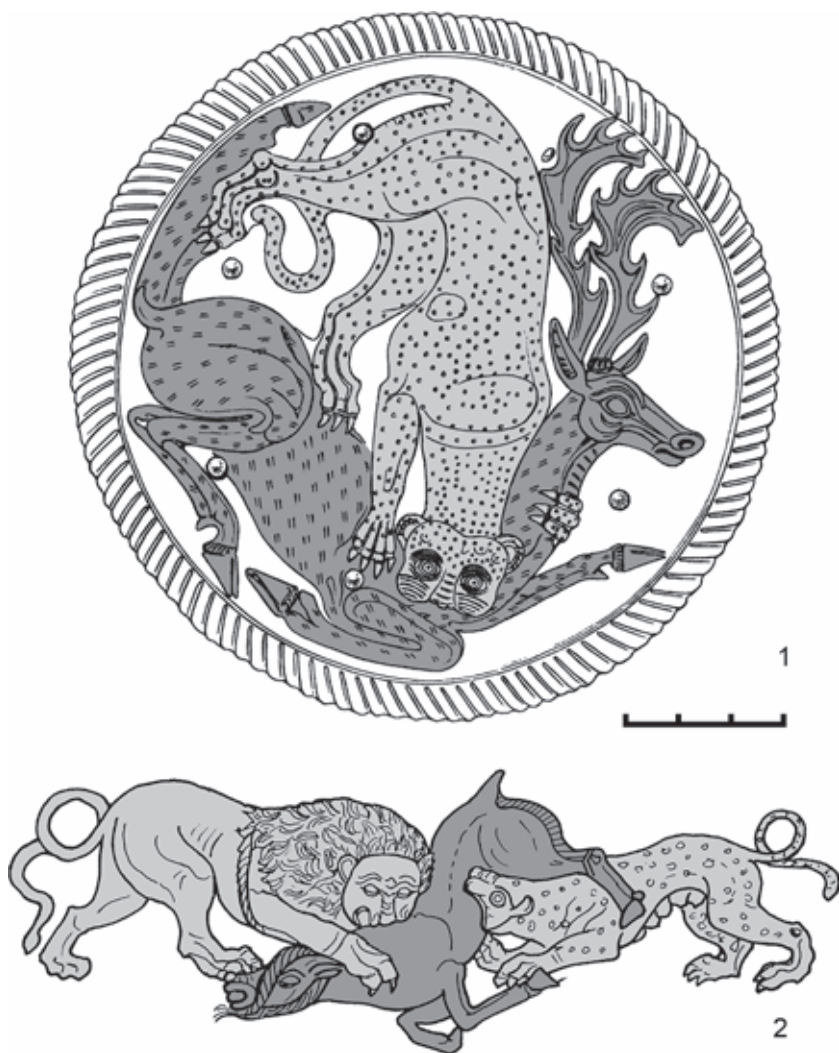


Рис. 4. 1, 2 — Братолюбовский курган, золотой конус.

На плоской вершине конуса в круглое поле вписаны фигура лани и вцепившейся ей в шею пантеры (рис. 4: 1). Наиболее близки композиционно — ахеменидские двухчленные сцены терзания львом быка²³. Судя по размерам этой композиции и ее центральному положению, пантера здесь явно ведущий образ, что не характерно для изделий конца V–IV вв. до н.э., где главны-

ми терзателями выступают лев либо грифон. К тому же, это единственный из персонажей, изображенных на поверхности конуса, у которого подчеркнуты признаки пола (набухшие сосцы).

В дальнейшем сцены терзания копытных с участием пантеры на изделиях торевтики становятся более обычными, так как увеличивается само число этих изделий — находок из погребений. В середине — третьей четверти IV в. до н.э. тиражируются композиции предшествующего времени. На первое место в сценах терзания выходит орлиноголовый грифон. Это прежде всего касается изделий повышенной сакральности, происходящих из погребений высшей знати: пектораль и ножны меча из Толстой Могилы, серебряная амфора из Чертомлыка.



Рис. 5. 1 — Архангельская Слобода, курган 5.

Во всех случаях сцены терзания коня грифонами занимают центральное положение и выполнены в крупном масштабе. В Чертомлыке сцены терзания коня двумя грифонами помещены в верхнем ярусе амфоры. На ножнах меча из Толстой Могилы на первом плане изображены грифон и лань, далее композиции терзания коня львом и грифоном, лани пантерой и в конце — противостоящие лев и пантера, изображенные в меньшем масштабе. Во внешнем — наибольшем — фризе пекторали помещены подряд три композиции с грифонами, а ближе к краям — пары “терзателей” лев-пантера, причем в одном случае противником их выступает лань, а в другом кабан. Аналогичные по композиции сцены борьбы животных встречаются и в античной вазописи более раннего времени. Так, сцена “грифonomaxии” помещена на корпусе леканы из кургана 2 группы Юз-Оба, датированного К. Шефолдом 370–360 гг. до н.э.²⁴ Это три сцены с участием трех грифонов, двух львов, пантеры, коня, быка и лани, причем пантера в паре с грифоном нападает на коня, что не характерно для сюжетов скифо-античного искусства. Примечательно, что на крышке леканы изображена дио-

нисийская вакханалия, среди персонажей также небольшая пантера. Таким образом, связь упомянутых сцен терзания копытных хищниками с дионисийской символикой очевидна.

Своеобразная сцена *“грифономахии”* помещена на клапане горитов типа Мелитопольского: два грифона мужского пола борются с крупным кошачьим хищником, тулово которого орнаментировано узорами из четырех соединенных точек (пантера?) (см. прим. 20). Символика этой сцены не ясна — особая враждебность грифона к пантере и обреченность последней в неравной борьбе? В верхнем узком фризе горитов помещены несколько двух- и трехчленных композиций, где пантера терзает детеныша лани (рис. 6: 1)²⁵, либо — в паре со львом — лань. В природе лев и пантера никогда не охотятся вместе, в отличие от льва и львицы, но лев может отнять добычу у более слабого хищника. Возможно, это изображение потустороннего, фантастического мира, где взаимоотношения зверей иные. Или же подобные композиции с участием разнополых хищников имели сложную смысловую нагрузку²⁶.



Рис. 6. 1 — Мелитопольский курган; 2 — Толстая Могила.

Представляют интерес золотые нашивные бляшки с изображением *борьбы героя и хищника* из Чертомлыка: округлые монетные композиции “Теракл и лев” и их варварские подражания — скифский герой в башлыке борется с грифоном²⁷. То есть происходит трансформация не только героя, но и его противника — льва замещает грифон. Иные композиции поединка скифского героя с чудовищем — грифоном (медальон из Херсонеса, подвески из Новоселки, навершие из Слоновской Близницы) либо драконом (костяная пластина из Гаймановой Могилы)²⁸.

Особо следует отметить *изображения пантер на круглотелых серебряных кубках* IV в. до н.э., которые традиционно связывают с культом женского божества. Это два кубка из Куль-Обы, один из Соболевой Могилы и один из Большого Рыжановского кургана. На одном кульобском кубке — в различных сочетаниях хищники и копытные (два грифона и между ними козел; лев и кабан; пантера — лань-лев). Пантера с набухшими сосцами атакует лань спереди, в то время как лев вгрызается в спину жертвы. Здесь единственный раз традиционная жертва — козел — в сочетании с грифонами, что само по себе знаменательно.

На другом кубке (рис. 7: 1) пантера перекусывает горло лани, а лев терзает ее заднюю ногу, за ним другая “крадущаяся” пантера²⁹. Две противостоящие фигуры пантер (?) помещены на золотой обивке рукояти ножа из этого же кургана, а на крупной золотой фигуре оленя (знаменитый кульобский олень) пантера изображена в области его шеи и как бы вгрызается в нее³⁰. Таким образом, в кульобском комплексе, как и в солохском, образ пантеры воспроизведен многократно и довольно выразительно. Фриз кубка из Соболевой Могилы стилистически близок кульобскому. Здесь одна пантера вместе со львом терзают козла (рис. 7: 2), а вторая аналогичная пара — лошадь. В том же погребении найден серебряный с позолотой ритон, на фризе которого представлена пантера в схватке с грифоном и грифон, терзающий безрогую лань³¹. Кубок из бокового женского погребения Рыжановского кургана украшен лишь стилизованными “летающими” пантерами, возможно гепардами (охотничьими леопардами). В погребении обнаружен и культовый головной убор, украшенный фигурками пляшущих менад, что вместе с пантерами укладывается в дионисийскую символику³². Подобные украшения головных уборов появляются в скифских захоронениях в первой пол. IV в. до н.э. (Гайманова

Могила), но в основном характерны для третьей четверти — конца IV в. до н.э. (Казенная Могила, Деев курган, Денисова Могила, Песочин и другие).



Рис. 6. 1 — Куль-Оба; 2 — Соболева Могила.

С начала IV в. до н.э. в Северном Причерноморье распространяются различные предметы, в основном керамические и металлические сосуды с дионисийской символикой, в том числе со сценами терзания. Ощущается, как и в иных частях иранс-

кого мира, воздействие культа Диониса, в основном его архаической разновидности — Диониса-Загрея, сына Зевса и Персефоны, растерзанного титанами и вновь возрожденного. В культе Диониса-Загрея основным было учение о загробном блаженстве. Для культа Диониса характерны также зооморфные превращения, из которых главные пантера, лев, бык и козел³³. Жертвоприношения козла, символизировавшие жертвоприношение и возрождение божественного ребенка, занимали основное место на дионисийских празднествах³⁴.

На архаичность этого во многом хтонического культа, имевшего, как полагают, фрако-фригийское происхождение, указывает и наличие “неистового фиаса диких женщин — менад”, позаимствованного у Кибелы, на культ которой он наслоиhsя. В V–IV вв. до н.э. античные менады часто изображались с мечами в руках и частями тел животных, с тирсами или “проросшими” посохами (символ мирового дерева). Фактически, это жертвоприношение “дикими женщинами” (служительницами богини или бога) козла (лани?) у мирового дерева. Согласно преданиям, когда-то убивали самих менад, равно как они в экстазе разрывали не только животных, но и людей³⁵. Их “животные” атрибуты, как и у Диониса, двойственны — то шкура лани, то пантеры или сама пантера как ездовое животное или жертва (рис. 8). Примечательно, что в последнем случае пантера мужского рода. То есть происходит совмещение в одном лице терзателя и жертвы (“рогатые пантеры”), а также взаимообмен атрибутами и функциями — пантера как ездовое животное, воплощение бога или его служительницы и одновременно его терзатель либо жертва³⁶. О популярности древней Владычицы Зверей, по крайней мере в среде эллинизованных представителей скифской знати, свидетельствуют находки в скифских погребениях середины — третьей четверти IV в. до н.э. женских височных украшений, воспроизводивших культовую статую Кибелы в позе



Рис. 8. Фрагмент росписи краснофигурного кратера V в. до н.э.

оранты, сидение которой представляют протомы двух кошачьих хищников³⁷.

Таким образом, можно полагать, что именно самка кошачьего хищника была одним из ведущих образов ранне-скифского звериного стиля, и видовые признаки — форма головы, пятнистая шкура — позволяют считать ее пантерой (леопардом, барсом). Фактически, среди образов кошачьих хищников Передней Азии и скифского мира, а также античного мира, пантера представляла женское начало, а лев — мужское (у обоих нередко подчеркнуты половые признаки). Упрощенно соотношение этих двух образов можно обозначить как сочетание хтонического и героического аспектов, присущих представлениям о кошачьих хищниках в целом. Изображения львиц не выделяются, хотя в ряде случаев пантеры фактически замещают их в сценах “совместной охоты” в паре со львом. Вероятно, сочетание этих двух хищников — льва и пантеры — имело особый смысл. Уже в ранних памятниках скифского звериного стиля VII–VI вв. до н.э. образ “свернувшейся” и “припавшей к земле” и пантеры имеет черты терзателя, что особенно ясно при обращении к памятникам восточной части скифского мира. В иерархии образов звериного стиля V–IV вв. до н.э. пантера занимала более низкие позиции по сравнению с периодом архаики, что в ряде случаев подчеркивает более мелкий по сравнению с иными хищниками масштаб изображения. Примечательно, однако, что и здесь именно пантера, а не лев или грифон чаще всего выступают в роли “терзателя” традиционных жертв — мелкого копытного, козла, человека, что свидетельствует о ее особой роли в мифологическом эпосе. Это — животное Великой Богини, а также божества, которое ассоциировалось с Дионисом. Именно приверженность высшей скифской знати дионисийскому культу, археологически засвидетельствованная уже с конца V в. до н.э., способствовала новому всплеску популярности образа пантеры³⁸. Большую популярность этих персонажей можно объяснить “демократичностью” культа и экстатическим характером обрядов, во время которых их участники отождествляли себя с божеством. В официальной символике пантера уступает место “царю зверей” льву, которого в свою очередь потеснил грифон — более могущественное полиморфное существо верхней и нижней сфер хтонического мира, ассоциировавшееся не только

с миром смерти, но и с золотом, солнцем, а, следовательно, и с царем. Грифон, фактически, занял место крупной хищной птицы, выступавшей еще в древнейших ближневосточных сценах терзания совместно со львом. Усиление позиций грифона происходит с нарастанием в Скифии иранских ахеменидских традиций,³⁹ где грифон (гриф) — погребальщик и чистое существо, несмотря на тесное соприкосновение со стихией смерти. К тому же грифон, в представлении древних, отличался крайней свирепостью и особенно враждебен коням⁴⁰. Как погребальщик грифон оказывается “сильнее” кошачьего хищника, для которого он (грифон) мог стать “живой могилой”.

Примечания:

- ¹ *Кореньяко В.А.* К проблеме происхождения скифо-сибирского звериного стиля // РА. — 1998. — № 4. — С. 67–69, рис.3.
- ² *Ильинская В.А.* Образ кошачьего хищника в раннескифском искусстве // СА. — М., 1971. — № 2. — С. 68–70, рис.1.
- ³ По мнению Д.Г. Савинова, образ свернувшейся “пантеры” VII–VI вв. до н.э. в восточной части скифского мира сохраняет некоторые черты “фантастического хищника” II — начала I тыс. до н.э., в частности, имеет признаки волка или медведя, за исключением золотой пантеры из Петровской коллекции — явно кошачьего хищника. См.: *Савинов Д.Г.* Образ фантастического хищника в древнем искусстве Евразии (в свете переднеазиатской теории М.И. Артамонова) // Проблемы археологии. — Вып. 4. — СПб., 1998. — С. 162–163.
- ⁴ *Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А.* Энциклопедический словарь. — Лейпциг; СПб, 1896. — Т. 34. — С. 566–567; БСЭ. — Т. 3. — С. 39; Т. 14. — С. 232; УСЭС. — К., 1988. — Т. 2. — С. 252.
- ⁵ *Frankfort H.* Kingship and the Gods. — Chicago, 1958. — P. 30; *Farnell L.R.* The Cults of the Greek States. — Oxford, 1909. — Vol. V. — P. 157, 184; *Ардзинба В.Г.* Ритуалы и мифы древней Анатолии. — М., 1982. — С. 105; *Антонова Е.В.* Очерки культуры древних земледельцев Передней и Средней Азии. — М., 1984. — С. 175–176.
- ⁶ *Антонова Е.В.* — Указ.соч. — Рис. 8: 1, 2; *Макуин Дж.Г.* Хетты и их современники в Малой Азии. — М., 1983. — Рис. 37.
- ⁷ *Кореньяко В.А.* — Указ. соч.
- ⁸ *Ильинская В.А.* — Указ. соч. — Рис. 5: 1.
- ⁹ *Сидорова Н.А.* Архаическая керамика из раскопок Пантикапея // МИА. — № 103. — М., 1962. — С. 95–97; *Фармаковский Б.В.* Милет-

- ские вазы из России // Древности. – МАО. – 1916. – Табл. VIII и IX, с. 50. Сама поза пантеры с повернутой в фас головой свидетельствует о семантической сопоставимости с симметричными композициями типа Келермесского зеркала (Богиня с двумя пантерами). См.: *Полидович Ю.Б.* Античные сосуды в контексте раннескифского погребального обряда // ПССАСП (К 100-летию Б.Н. Гракова). – Запорожье, 1999. – С. 207.
- ¹⁰ *Галанина Л.К.* Келермесские курганы. “Царские” погребения раннескифской эпохи. – М., 1997. – С. 116–118, табл. 3 и 15.
- ¹¹ *Ильинская В.А.* Указ. соч. – Рис. 2: 3, 4; 5: 3, 4.
- ¹² *Ильинская В.А.* Указ. соч. – Рис. 5; *Грязнов М.П.* Аржан. Царский курган раннескифского времени. – Л., 1980. – Рис. 15: 4; *Артамонов М.И.* Сокровища саков. – Л., 1973. – С. 126–128; илл. 173–174; *Королькова Е.Ф.* Звериный стиль Евразии. Искусство племен Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху (VII–IV) вв. до н.э. – СПб, 2006. – С. 73–74, табл. 38.
- ¹³ *Черемисин Д.В.* Искусство звериного стиля в погребальных комплексах рядового населения пазырыкской культуры. – Новосибирск, 2008. – Табл. XXV, 1; 2.
- ¹⁴ *Ильинская В.А.* Указ.соч. – Рис. 8: 1.
- ¹⁵ Цит. по: *Антонова Е.В.* Указ. соч. – С. 110.
- ^{15-а} *Раевский Д.С.* Модель мира скифской культуры. – М., 1985. – С.150.
- ¹⁶ *Манцевич А.П.* Курган Солоха. – Л., 1987. – С. 70, кат. 49; *Skythische Kunst.* – Leningrad, 1986. – Abb. 155.
- ¹⁷ Золото Степу. – Киев–Шлезвиг, 1991. – № 91-е.
- ¹⁸ Золото Степу. – № 95.
- ¹⁹ Там же. – № 89.
- ²⁰ *Манцевич А.П.* Указ. соч. – С. 90, кат. 61; *Skythische Kunst.* – Abb. 158.
- ²¹ В ряде случаев пятнистой изображалась также шкура явно фантастических персонажей, как, например, хищников с чертами волка или собаки в искусстве Монголии и Тувы предскифского и скифского времени. См.: *Савинов Д.Г.* Указ. соч. – С. 162, рис. 2: 1, 2, 3: 4.
- ²² *Манцевич А.П.* Указ. соч. – С. 82, кат. 55; *Skythische Kunst.* – Abb. 162, 163.
- ²³ *Ghirshman R.* Iran Protoiranier, Meder und Achameniden. – Munchen, 1964. – Abb. 313. *Бессонова С.С., Витрик И.С.* Композиция изображения на золотом конусе из Братолобовского кургана // МЧ. – К., 2006. – С. 54–55, рис. 3 и 4.

- ²⁴ ОАК 1859–1861, атлас, табл. II; ОАК 1860, с. IV; *Shefold K.* Untersuchngen zu den Kertschen Vasen. – Berlin. Leipzig. – 1934. Благодарю М.В. Скржинскую, указавшую мне эту работу. Фактически, сцены борьбы зверей известны в греко-восточном искусстве уже в первой четв. VI в. до н.э. (*Максимова М.И.* Серебряное зеркало из Келермесса // СА. – Т. XXI. – 1954. – С. 291–292), но наиболее очевидной становится дионисийская символика сцен терзания в эллинистический и в особенности позднеэллинистический периоды. См.: *Кузьмина Е.Е.* Сюжет борьбы хищника и копытного в искусстве “звериного” стиля Евразийских степей скифской эпохи // Кузьмина Е.Е. Мифология и искусство скифов и бактрийцев. – М., 2002. – С. 99, прим. 26.
- ²⁵ Золото Степу, кат. № 92.
- ²⁶ В сценах терзания копытного (мужского рода — лань с рогами) двумя разнополюми хищниками половой символизм персонажей мог восприниматься в контексте обновления и возрождения. См.: *Полидович Ю.Б.* Образ хижака у мистецтві скіфського світу (за археологічними пам’ятками VII-IV ст. до н.е.). – Автореферат дис. ...канд. іст. наук. – К., 2001. – С. 14. Кроме того, в природе встречаются помеси льва с леопардом. БСЭ. – Т. 14. – С. 232. Собственно, обозначение половых признаков характерно лишь для реалистических изображений конца V — IV вв. до н.э., выполненных в греко-скифской манере, не считая собственно античных (ойнохоя из Темир-Горы).
- ²⁷ *Skythische Kunst.* – Abb. 261, 263.
- ²⁸ *Граков Б.Н.* Скифский Геракл // КСИИМК. – Вып. XXXIV. – М.-Л., 1950; *Онайко Н.А.* Антропоморфные изображения в меото-скифской торовитке // ХКААМ. – М., 1976. – Рис. 5: а, б; *Бессонова С.С.* Религиозные представления скифов. – К., 1983. – Рис. 1; *Ганина О.Д.* Киевский музей исторических драгоценностей. – К., 1974. – Илл. 8.
- ²⁹ Древности Боспора Киммерийского. – Атлас. – СПб., 1854. – Табл. XXXIV, 1, 2.
- ³⁰ *Skythische Kunst.* – Abb. 174, 213. Здесь это существо названо собакой, что вряд ли правомерно. См.: *Полидович Ю.Б.* Композиция с оленем из Куль-Обы // Проблемы археологии Юго-Восточной Европы. ТД. – Ростов-на-Дону, 1998. – С. 112.
- ³¹ *Мозолевский Б.Н., Полин С.В.* Курганы скифского Герроса IV в. до н.э. Бабина, Водяна и Соболева могилы. – К., 2005. – Табл. 15 и 20. – С. 185–186. По мнению авторов монографии, здесь не лань, а самка лося и не пантера, а копытное животное.

- ³² *Chochorowski J., Skoryj S.* The “collateral” (female) Burial at the Great Ryzhanowka Barrow // *Studies in ancient art and civilization.* – Krakow, 1997.
- ³³ *Кузьмина Е.Е.* Сюжет борьбы... С. 93.
- ³⁴ *Русяева А.С.* Религия понтийских эллинов в античную эпоху. – К., 2005. – С. 389, 402–403.
- ³⁵ *Farnell L.R.*, 1909. – P. 157, 171, 184.
- ³⁶ В азиатском культе Великой Богини, на который наслои́лся культ Диониса, ее молодой партнер погибал, растерзанный богиней — кошачьим хищником. См.: *Штернберг Л.Я.* Первобытная религия в свете этнографии. – Л., 1936.
- ³⁷ *Бессонова С.С.* “Серьги” с изображением Владычицы зверей из скифских погребений IV в. до н.э. // Новые памятники древней и средневековой художественной культуры. – К., 1982. – С. 18–36.
- ³⁸ Это три металлических сосуда с дионисийской символикой в Солохе, два в Куль-Обе, не считая иных изделий, один (конус) в Братолобовском кургане. В Солохе, в погребении царского ранга, кроме двух упомянутых выше сосудов, был еще серебряный канфар с изображением пляшущих и музицирующих женщин, рядом с которыми фигурка лани (*Манцевич*, 1987. – С. 86–88, кат. 60). Все три сосуда орнаментированы плющевыми гирляндами.
- ³⁹ Не случайно, очевидно, образ пантеры отсутствует в Чертомлыке — наименее “эллинизованном” из царских курганов Скифии. Зато здесь очень выразительно представлен грифон (знаменитая серебряная амфора, бляшки с изображением борьбы скифского героя с грифоном). Среди находок также меч с ахеменидской рукоятью.
- ⁴⁰ *Черемисин Д.В.* Указ. соч. – С. 37–39.

НАВЕРШИЕ С ЗОЛОТОЙ ОБКЛАДКОЙ ИЗ МОГИЛЬНИКА “БАМУТСКИЕ САДЫ”

В 1989 г. археологическая лаборатория Предгорно-плоскостной археологической экспедиции Чечено-Ингушского госуниверситета проводила раскопки на орошаемых землях совхоза “Бамутский” Ачхой-Мартановского района ЧИАССР (начальник отряда С.Б. Бурков). В частности, было исследовано погр. 1 курганного могильника Бамутские сады гр. 2, кург. 1. Это основное погребение кургана, ограбленное в древности. В нём был обнаружен человеческий костяк и костяки двух лошадей, а также погребальный инвентарь. По мнению А.А. Бурковой, погребение датируется рубежом V–IV — IV вв. до н.э. и атрибутируется как савроматское. Среди погребального инвентаря обнаружено брусковидное навершие рукояти кинжала (акинака?), выполненное из двух кусков кости, покрытых золотым листом (железная рукоять находится между костяными накладками). Размеры навершия: длина — 54 мм, ширина выступов — 17 мм, толщина — 14 мм (рис. 1: 7; рис. 2: 1)¹. В 1990 г. навершие было передано в Национальный музей Чеченской Республики.

На верхней и боковых сторонах костяного навершия рукояти с помощью мелких золотых гвоздиков (диаметр шляпки — 3 мм) прикреплены 2 куса золотой фольги толщиной 0,3 мм. С обеих сторон на золотую фольгу в низком рельефе способом металлопластики нанесены две пары идентичных изображений голов хищников отряда псовых (волков), расположенных головами в разные стороны от оси симметрии. Поверхность кости на рукояти под фольгой не имеет рельефа. Заполнение в виде мастики отсутствует. Достаточно резкий рельеф фольги исключает возможность использования матрицы.

Обкладка навершия могла быть изготовлена следующим способом. Заготовку из золотой фольги обрезают с припуском, учитывая заворот сверху и с боков, могли отжечь для повышения пластичности материала, нанесли на нее с обратной стороны рисунок с предварительно разработанного эскиза. Затем, положив на пластичную подкладку, провели давилником по намеченным линиям. После этого пластинку перевернули лицевой стороной вверх и, отступив от образовавшейся выпук-

лой линии, повторили обводку контура. Следующая операция — осадка фона гладилкой могла выполняться на правочной плитке. Рельеф на фольге навершия был получен специальным давилъником и гладилкой плавной деформацией металла без применения чеканов и молотка. Сначала использовался линейный давилъник для узких линий, предназначенный для выдавливания контура рисунка и небольших углублений (зрачки, зубы хищника). Для широких линий использовался давилъник шириной около 4 мм. Для подкладки под изделие во время его изготовления могли использовать пластичные материалы (дерево, войлок) и правочную твердую плитку. Глаза и зубы хищников были подчеркнуты металлическим карандашом в технике металлопластики².

На навершии рельеф имеет несколько планов, выдавливать начинали с более высоких мест (глаза хищников, валик по краю пасти, уши), осаживая на плитке плоскости, расположенные ниже (зубы, складки на шее хищников).

Волкообразные хищники изображены с оскаленными пастьями и прижатыми острыми ушами, шея подчеркнута складками, на носу — поперечное рифление. По краю пасти изображен валик, внутри пасти показаны треугольниками зубы. Глаза каплевидные, выделены зрачки.

По композиции и стилистике наиболее близкими изображению на навершии из мог. Бамутские сады являются антетические композиции из двух голов волкообразных хищников на навершии железного кинжала из Минусинской котловины³ (рис. 1: 2), на перекрестиях бронзового и биметаллического (бронза/железо) кинжалов из Красноярского края (Гремячий ключ, с. Батени) (рис. 1: 5; 1: 4), а также симметричное изображение голов кошачьих хищников на рукояти бронзового кинжала из Восточной Сибири⁴ (рис. 1: 3). Это достаточно редкие изображения для скифо-сибирского звериного стиля. По мнению Е.С.Богданова, подобные предметы вооружения (правда, без образа хищника на перекрестье) бытовали в кочевническом мире в течение достаточно длительного времени с VI по II вв. до н.э.⁵ В большинстве случаев на навершиях клинкового оружия встречаются изображения голов птиц.

Изображения голов хищников достаточно редки и связаны с искусством Древнего Ирана ахеменидской эпохи, оттуда они распространяются в прикладном искусстве скифо-сибирского мира,

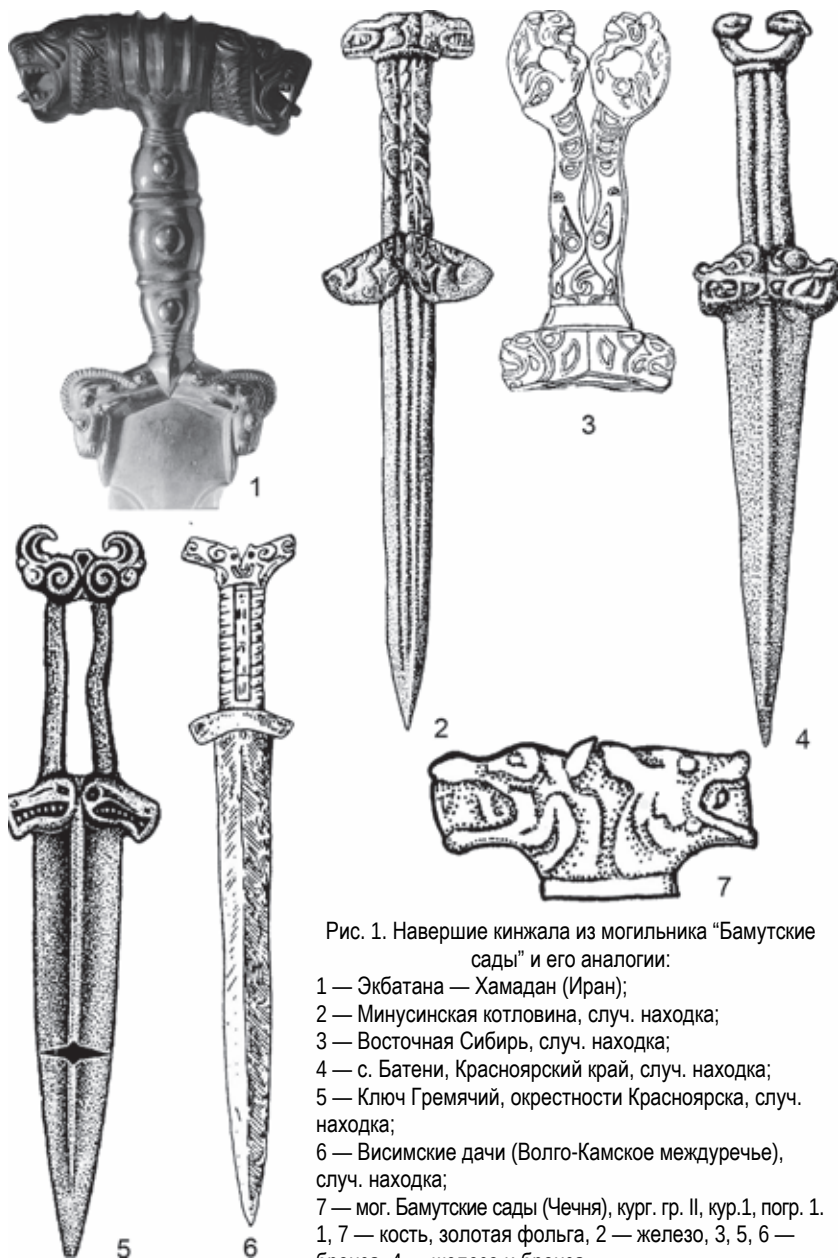


Рис. 1. Навершие кинжала из могильника "Бамутские сады" и его аналогии:

- 1 — Экбатана — Хамадан (Иран);
 - 2 — Минусинская котловина, случ. находка;
 - 3 — Восточная Сибирь, случ. находка;
 - 4 — с. Батени, Красноярский край, случ. находка;
 - 5 — Ключ Гремячий, окрестности Красноярска, случ. находка;
 - 6 — Висимские дачи (Волго-Камское междуречье), случ. находка;
 - 7 — мог. Бамутские сады (Чечня), кург. гр. II, кург. 1, погр. 1.
- 1, 7 — кость, золотая фольга, 2 — железо, 3, 5, 6 — бронза, 4 — железо и бронза.

как в европейской его части, так и в азиатской в V в. до н.э. Примером этому может служить композиция из симметрично расположенных голов кошачьих хищников на золотом навершии рукояти кинжала в Экбатане (современный г. Хамадан в Иране) V в. до н.э. (рис. 1: 1)⁶.

Такая композиция встречена на навершии меча в кургане Чертомлык, обложенном золотым листом. Композиция состоит из двух пар голов бычков и выполнена с помощью протирки золотой фольги по бронзовой матрице. Рельеф изображения на нем достаточно сглаженный. Этот предмет находит аналогии в урартском и иранском искусстве ахеменидского времени (V в. до н.э.)⁷.

Помимо этого предмета, из памятников Переднего Востока известно скульптурное изображение “сатрапа” IV в. до н.э., где воспроизведен меч с навершием в виде голов какого-то животного, также повернутых в разные стороны⁸.

Композиция, изображающая головы различных животных (львов, коней, быков) повернутых в разные стороны от оси симметрии, встречаются в ахеменидский период на каменных капителях колон в Персеполе и Сузах с V в. до н.э.⁹. Оттуда они распространяются на территорию Кавказа. В Закавказье известна капитель из Цихиа-гора IV в. до н.э., напоминающая ахеменидские капители из Суз¹⁰. Другим закавказским образцом служит антитетическое изображение протом двух волкообразных хищников на бронзовом топоре из с. Переви (Грузия)¹¹. Аналогичная композиция известна и на Северном Кавказе на навершии бронзового кинжала из Кобанского могильника. Там изображены хищники, держащие в пасти по фигурке барана¹². Стилистика этого изображения характерна для прикладного искусства кобанской культуры.

Другой линией распространения симметричной композиции с головами хищников из Передней Азии является восточный путь. Несмотря на то, что, иконография голов иранских изображений кошачьего хищника из Экбатаны далека от изображения волкообразного животного на навершии из мог. Бамутские сады, на наш взгляд, эти композиции, тем не менее, связаны друг с другом благодаря системе культурных связей и миграций населения, прежде всего кочевников. С территории Ирана антитетические изображения голов хищников попадают в Восточную Сибирь, там происходит “превращение” голов кошачьего хищника в волкообразного. Оттуда идет их распространение на территорию междуречья рек Волги и Камы. Анало-

гичная композиция из голов волкообразных хищников присутствует на навершии из Ананьинского могильника (рис. 2: 2), акинаке-кинжале из Висимских дач (рис. 1: 6)¹³.

Иконография головы волчьего хищника из могильника Бамутские сады находит аналогии в изображениях савроматского искусства Нижнего Поволжья конца VI — начала V вв. до н.э.¹⁴: на накладке на конскую сбрую из Аксеновского мог.¹⁵, зооморфно оформленных кабаньих клыках и их бронзовых имитациях из кургана A12 у с. Блюменфельд (рис. 2: 7; 2: 8), из погр. 3 кургана 97 у с. Бережновка¹⁶ (рис. 2: 6), из клада у с. Хошеутово¹⁷ и др. Оттуда они широко распространяются на территорию Северного Кавказа. Подобные изображения в основном известны на бронзовых имитациях клыков из Кубани (рис. 2: 4), мог. Заханата в Калмыкии, Ялхой-Мохкского могильника, кургана у пос. Новогрозный в Чечне, святилища Реком в Северной Осетии¹⁸, а также на бронзовых привесках к конской сбруе. Более поздние изображения конца IV — 1 пол. III в. до н.э. найдены в памятниках бассейна р. Днепр в кургане 400 у с. Журовка (рис. 2: 3; 2: 5), в кургане 4 у с. Берестяги¹⁹.



Рис. 2. Аналогии изображению хищника из могильника "Бамутские сады":

- 1 — мог. Бамутские сады (Чечня), кург. гр. II, кур. 1, погр. 1;
- 2 — Ананьинский мог. (Волго-Камское междуречье), случ. находка;
- 3, 5 — с. Журовка, кург. 400;
- 4 — Кубань, случ. находка;
- 6 — Бережновка II, кург. 97, погр. 3 (Нижнее Поволжье);
- 7, 8 — Блюменфельд, кург. A 12 (Нижнее Поволжье).
- 1 — кость, золотая фольга, 2, 3, 5 — бронза, 4, 7, 8 — клык, 6 — кость.

О возможных путях попадания навершия на территорию Северного Кавказа свидетельствует также бронзовая конская налобная привеска-перевертыш в виде голов хищника (волка), найденная в том же погребении мог. Бамутские сады, что и навершие кинжала. Эта привеска находит аналогии в зооморфном искусстве савроматской и ананьинской культуры V в. до н.э. на территории Волго-Камья, Нижнего Поволжья и Южного Приуралья²⁰.

Традиция использования золотой фольги для оформления рукоятей железных мечей известна в кочевнических памятниках, на Среднем Дону из мог. у с. Колбина (V–IV вв. до н.э.)²¹, в кург. 9 у с. Дуровка²², на Правобережье Нижнего Днестра в кургане Чертомлык²³ и др.

Таким образом, проанализировав стилистические аналогии навершию из мог. Бамутские сады, можно сделать вывод о том, что этот предмет мог быть изготовлен на территории Восточной Сибири, однако транзитной территорией, через которую он попал на Северный Кавказ, скорее всего, явилось Нижнее Поволжье, Подонье. Иконография голов хищников свидетельствует о его стилистических связях с зооморфным искусством савроматской культуры конца VI — начала V вв. до н.э.

Отсутствие аналогичных или стилистически близких находок навершию из мог. Бамутские сады, выполненных из золотой фольги способом металлопластики, можно объяснить особенностями материала, из которого он выполнен, поскольку в первую очередь разграблению подвергались именно те погребения, которые содержали драгоценные металлы, и находки зачастую подвергались переплавке. Ведь и сама находка навершия кинжала, обложенного золотой фольгой была сделана в погребении, ограбленном в древности.

Примечания:

¹ Бурков С.Б. Отчет о раскопках курганов в зоне II-ой очереди Ассиновской мелиоративной системы на орошаемых землях совхоза “Бамутский” Ачхой-Мартановского района ЧИАССР в 1989 г. // Архив ИА РАН. Р-1 № 14105. – С. 57; Бурков С.Б. Альбом к отчету о раскопках курганов в зоне II-ой очереди Ассиновской мелиоративной системы на орошаемых землях совхоза “Бамутский” Ачхой-Мартановского района ЧИАССР в 1989 г. // Архив ИА РАН. – Р-1. – № 14107. – Рис. 128: 13; 129: 12; Буркова А.А. Три кургана ранне-

железного века из раскопок 1989 года // Археология на новостройках Северного Кавказа (1986–1990). – Грозный, 1991. – С. 14–19, рис. 1; *Дударев С.Л.* Очерки древней культуры Чечено-Ингушетии. – Грозный, 1991. – Табл. 51: 11; *Вольная Г.Н.* Прикладное искусство населения Притеречья середины I тыс. до н.э. – Владикавказ, 2002. – С. 100–101, рис. 6: 2; рис. 33.

- ² *Минасян Р.С.* Техника изготовления золотых и серебряных вещей из Чертомлыкского кургана // Чертомлык. – Киев: Наукова думка, 1991. – С. 380.
- ³ *Богданов Е.С.* Образ хищника в пластическом искусстве кочевых народов Центральной Азии (скифо-сибирская художественная традиция). – Новосибирск: Изд. ИАЭТ СО РАН, 2006. – Табл. ХС: 5.
- ⁴ Указ. соч. – Табл. ХС: 1, 2, 8.
- ⁵ Указ. соч. – С. 93.
- ⁶ *Die Kunst des Alten Orient.* – Freiburg-Basel-Wien, 1977. – Taf. 155.
- ⁷ *Минасян Р.С.* Техника изготовления золотых и серебряных вещей из Чертомлыкского кургана // Чертомлык. – Киев: Наукова думка, 1991. – С. 380.
- ⁸ *Алексеев А.Ю., Мурзин В.Ю., Ролле Р.* Чертомлык. – Киев: Наукова думка, 1991. – С. 102, рис. 67.
- ⁹ *Фрай Р.* Наследие Ирана. – М.: Восточная литература, 2002. – Рис. 28; *Berghé L.V.* Archeologie de l'Yran ancien. – Leiden, 1959. – Pl. 105; *Culican W.* The Medes and Persians. – London, 1965. – S. 90, fig. 25; и др.
- ¹⁰ *Лордкипанидзе О.Д.* Археология в Грузинской ССР. – Тбилиси: Мецниереба, 1982. – С. 24–25, рис. 12.
- ¹¹ *Погребова М.Н.* Закавказье и его связи с Передней Азией в скифское время. – М., 1984. – С. 77. – Табл. III: 5.
- ¹² *Уваров А.С.* К какому заключению о бронзовом периоде приводят сведения о находках бронзовых предметов на Кавказе // Труды V Археологического съезда в Тифлисе. – М., 1887. – Табл. VI.
- ¹³ *Карпелан К., Пирьё У.* Очерк о коллекции вещей из ананьинского могильника близ Елабуги в Национальном Музее Финляндии // У истоков археологии Волго-Камья (к 150-летию открытия Ананьинского могильника). – С. 23, рис. А.
- ¹⁴ *Чежина Е.Ф.* Художественные особенности звериного стиля Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху // АСГЭ, 1983. – Вып. 23. – Табл. I: 4, 5, 7; с. 17.
- ¹⁵ Там же. – Табл. II: 8.
- ¹⁶ Там же. – Табл. I: 4, 5, 7.

- ¹⁷ *Богданов Е.С.* Указ. соч. – Табл. СХІІІ: 5.
- ¹⁸ *Богданов Е.С.* Указ. соч. – Табл. СХІІ: 14–18.
- ¹⁹ *Корольков Е.Ф.* Теоретические проблемы искусствоведения и “звериный стиль” скифской эпохи. – СПб., 1996. – Табл. 3, 7.
- ²⁰ *Вольная Г.Н.* К вопросу о параллелях в зооморфном искусстве ананьинской и кобанской культур // У истоков археологии Волго-Камья (к 150-летию открытия Ананьинского могильника). – Елабуга, 2009. – С. 268, рис. 5.
- ²¹ *Гуляев В.И.* Спасательные раскопки курганов скифского времени на среднем Дону // Эпоха раннего железа. – Киев-Полтава, 2009. – С. 121, рис. 8, 9.
- ²² *Пузикова А.И.* Курганные могильники скифского времени Среднего Подонья. – М.: Индрик, 2001. – Рис. 30.
- ²³ *Алексеев А.Ю., Мурзин В.Ю., Ролле Р.* Чертомлык. Киев: Наукова думка, 1991. – С. 102, рис. 67.

СЦЕНА “ОФІРУВАННЯ БАРАНА” НА САХНІВСЬКІЙ ПЛАСТИНІ?

Як за змістовним, так і за кількісним наповненням антропоморфними образами, золота оздоба начільного вбрання IV ст. до н.е. з сахнівського кургану № 2 (Черкаська обл.)¹ й досі залишається унікальною для Скіфії. У даній статті проаналізовано семантику однієї зі сцен сахнівської пластини, за якою в історіографії закріпилась назва “жертвоприношення барана” (рис. 1).

Незважаючи на те, що автентичність сахнівської пластини була переконливо доведена низкою спеціальних досліджень², щодо оригінальності витвору й досі існує інерційний скепсис деяких російських колег.



Рис. 1. Сцена “офірування” на сахнівській пластині (за Л.С. Клочко³).

Не бачачи пам'ятку на власні очі, крихту сумніву заронив М.І. Ростовцев⁴, а потім категоричну недовіру майже всім елементам пластини висловила А.П. Манцевич, де цікава нам сцена була, вже не вперше, найменована як “жертвоприношення барана”⁵.

Історіографічний аналіз вивчення пластини засвідчив існування декількох напрямів у розумінні її змісту, а саме як інвеститури чи бенкету-жертвоприношення, обрядового гадання та військового свята перемоги⁶. Ми висловили припущення про те, що семантика сцен пластини відтворює скіфську танатологічну міфологему⁷.

Про неоднозначність у вирішенні семантичних питань, що саме зображають сцени даної пластини йшлося вже при першому її описі; згідно з характеристикою В.Є. Гезе, на останній сцені (всі дослідники також розглядають її як останню), показаний “жрець з мечем у руці, готовий *принести в жертву барана*, якого веде й тримає колінопреклонений прислужник”⁸.

Питання про те, хто є жертвою на цій сцені, — баран чи людина, — було поставлено наступними інтерпретаторами, А. Міллером та А. де Мортільє, які базувались на даних і фотографії, надісланих їм В.Є. Гезе. Щодо останніх двох персонажів зліва, то французькі вчені описують їх як зайнятих *зарізуванням барана*, хоча й звертають увагу на те, що перед ними зображено лише голову барана, яка вгадується по закручених рогах. А. Міллер та А. де Мортільє акцентують на розбіжностях в одязі останнього скіфа та інших зображених на пластині, що дозволяє висловити припущення про *людське жертвоприношення*, про це свідчить і заведена назад рука у “скіфа-жертви” (полоненого)⁹.

Таке припущення майже через століття отримало продовження в інтерпретації М.В. Русяєвої, де тлумачення крайньої лівої сцени пластини, як зображення “жертвоприношення барана”, дослідниця справедливо піддає критиці, вказуючи на те, що немає жодних серйозних підстав вбачати тут заклання тварини, оскільки від барана присутня *лише* голова, яка незрозумілим чином тримається перед фігурою лівого персонажу. Натомість сама його поза із закладеною за спину лівою рукою, одяг, і те, що він нижче на зріст і босий, вказує на його особливий статус¹⁰. Персонаж позаду, який тримає одну руку над головою скіфа, а другу, з мечем, позаду його спини, вказує, що це “насправді сцена жертвоприношення, але не барана, а людини”¹¹. М.В. Русяєва

вважає символічним, що обличчя жертви спрямоване до краю пластини, “за якою — порожнеча ... стоїть на порозі смерті”, де “голова барана, чи то зооморфна посудина, чи частина жертви”, що символізує смерть. Окрім того, на думку дослідниці, цю сцену відокремлено “від попередньої високою палкою (списом?) ... до верхнього кінця якої прикріплено ... предмет, який нагадує стилізовану голову бика”¹². Втім, інші інтерпретатори останньої деталі не відмічали, а, отже, цей елемент, як здається, є наслідком механічного ушкодження — згину пластини в рурку.

Виходячи із зображення людської офіри, М.В. Русяєва пов’язує семантику пластини із згаданим Геродотом звичаєм приносити в жертву Аресу кожного сотого полоненого (ἀποσφάζουσι τοὺς ἀνθρώπους ἐς ἄγγος — “ріжуть цю людину над посудиною”) (Herod., Hist., IV, 62,3). Тому предмет поряд із шиєю “скіфа-жертви”, з її точки зору, — фігурна ритуальна посудина у формі голови барана (?), прив’язана до шиї мотузкою, що нагадує опис ритуалу в Геродота. На її думку, на пластині відтворено ритуальні сцени скіфського свята перемоги, що супроводжувалось вшануванням Ареса¹³.

М.І. Ростовцев інтерпретував сцену “офірування барана” в контексті репродукції *жертвоприношення чи підготовчих до нього актів*¹⁴. Поза тим, слід вказати і на такі ірансько-малозазійські ритуали культів Анахити, Кібели та Мітри, як кріоболії та тавроболії, в яких прилучення до великого жіночого божества та *відродження* відбувається через кров жертвовного барана. Характерно, що в іконографії подібних сцен у східному релігійному мистецтві справа зображали прилучення (ініціації) містів до божества (Митри) водою, а зліва — “переродження” адептів через кров барана¹⁵, що ілюструється іконографічною побудовою сахнівської пластини.

Виходячи з опису даної сцени, наведеного М.І. Артамоновим, він розумів її як жертвоприношення богині, де “один несе в руках тварину, ймовірно барана, а інший слідує за ним з оголеним кинджалом в руці”¹⁶. Н.А. Онайко, яка в інтерпретації загального змісту композиції пластини схиляється до точки зору М.І. Артамонова, пов’язуючи, однак, функцію дзеркала в руці богині з магічним обрядом гадання (ворожіння)¹⁷, функцію барана залишає поза увагою.

Д.С. Раєвський (1977 р.) розумів дану сцену в контексті багатих жертвоприношень, що супроводжують церемонію одру-

ження царя¹⁸. С.С. Бессонова та Д.С. Раєвський, у спільній статті, доходять висновку про те, що ці фігури беруть участь у виконанні ритуального дійства для важливої релігійної церемонії, де *одна з них несе жертвовного барана*, підтримуючи його лівою зігнутою рукою. Вчені констатують, що жертвоприношення барана — звичне явище у культових сценах, як грецьких, так і східних¹⁹. Щодо голови барана на пластині “з рогом у вигляді незамкненої спіралі й гострим вухом, що перерізає ріг посередині”, то як близькі аналогії наводилися ручки посудин з Солохи та Гайманової Могили та зображення на пантікапейських монетах (V–IV ст. до н. е.)²⁰.

С.С. Бессонова повторно розглянула сахнівську пластину на тлі схожих сцен із зображенням богині, що тримає дзеркало, й скіфом перед нею, які, з її точки зору, сформувались під впливом античної іконографії²¹. Інтерпретація подається від “центральної” сцени з богинею, в якій дослідниця вбачає богиню Аргімпасу²², і далі від неї направо і наліво. Відмічено близькість сцен пластини до сцен з бенкетами-жертвоприношеннями на передньоазійських архаїчних образотворчих пам’ятках, зокрема рельєфі з Каратеpe²³. Як приклади таких аналогій можна згадати також сцени на скарабеях т.зв. “Lyre-Player Group”²⁴, асирійському рельєфі з Немруду²⁵, пластинці зі слонової кістки з Мегіддо²⁶ тощо. Порівняння цих композицій з сюжетом на сахнівській пластині справді виявляє між ними подібність персонажів — служник-виночерпій, музики, служник з опахалом, люди, що ведуть тварин²⁷.

Інструментознавець О.Г. Олійник, інтерпретує музичний пристрій в руках “скіфа-музики” на сахнівській пластині як “народжений” в давньоіранському етнокультурному середовищі скіфський хордофон. У самому зображенні інструмента на пластині вбачається семантика *барана* (верхня перемичка в формі “рогів барана”) і, відповідно, — царського *фарна*. Образ музиканта семантично ототожнюється з Колаксаєм і через це пов’язується з циклом генеалогічних міфів та легенд. Він міг бути компонентом комплексу ритуалів, присвячених культу пращурів та перших царів²⁸, до кола яких, на погляд дослідниці, належить і сцена “офірування барана”, трактування якої не виходить за межі інтерпретації Д.С. Раєвського та С.С. Бессонової²⁹. Досить плідним є припущення про те, що сцени, пов’язані з ритуалами жертвоприношення (“жертвувачі” й “виночер-

пії”), знаходяться на протилежній стороні від центральних сцен, а отже символізують “землю, низ, північ, зими”. Крім того, “жертвувачі” тварини й “виночерпії”, які показані по обидва боки розриву пластини, показують різні види жертвоприношень. Відповідно, “жертвувачі” позначають зрілість, вмирання і смерть, тоді як й “виночерпії” — молодість і народження³⁰.

Сцену “офірування барана” на сахнівській пластині деякі вчені (С.С. Бессонова, Д.С. Раєвський, М.В. Русяєва, О.Г. Олійник) сприймали як порушення суворої симетричності композиції витвору³¹. Звертали увагу й на те, що показана вона спиною до головних осіб центральної групи. Саме ці факти навели С.С. Бессонову та Д.С. Раєвського на думку про можливість розгляду сюжетів пластини не в лінійній, а в коловій проекції, де пара персонажів з бараном, знаходиться на ділянці, діаметрально протилежній головній групі. З їхньої точки зору, ця група композиційно автономна, і розгляд сюжетів пластини починається від “центральної сцени” (богиня і цар) і далі по колу направо³².

На наш погляд, “центральна” сцена з богинею могла і не бути першою. Навпаки, логічніше припустити, що вона займає останнє, але, водночас, найважливіше і кульмінаційне місце. Тоді напрямок читання сцен повинен відбуватись *справа наліво*, тобто *у напрямку до богині*, і саме так розвернуті більшість персонажів (6 з 10-ти) (рис. 2). Таким чином, цей напрямок відповідає руху проти сонця³³, що підтверджується давньоіндійськими текстами, де два терміни — *прадакшіна* (*pradakshina*) і *апасавья* (*apasavya*) — позначають протилежні спрямування руху під час ритуального обходу святині. Перший — рух по сонцю, а другий — проти сонця, причому останній безпосередньо пов’язаний з *поховальними обрядами* (*шрадха*). Напрямок руху проти сонця характерний і для кінних перегонів під час *поховальної церемонії* у різних індоєвропейських народів³⁴. Для іранських народів (зокрема, таджиків) й досі залишається характерним система просторової орієнтації ритуального центру, який маркується та актуалізується коловим обходом *справа наліво*³⁵. Виходячи з контексту пам’ятки і того, що вона невідривно пов’язана з поховальним дійством, її прочитання вимагає певної відповідності, тобто “прочитання” в напрямку саме проти руху сонця³⁶. Цілком вірогідно, що, як відзначає Л.С. Ключко, “всі образи, показані на даній пластині, складають сюжет культово-міфологічного характеру”³⁷.



Рис. 2. а – сахнівська пластина (прорисовка); б - гіпотетична послідовність сцен на сахнівській пластині (за Г.В. Вертієнко ³⁸).

Ймовірно, саме частим ритуальним використанням пояснюється і певна заповірюваність верхньої частини рельєфів пластини³⁹. Але який міф логічніше було б відтворити при відправленні людини у потойбіччя? Напевно такий, що ілюструє смерть і переродження міфічного героя, на роль якого найімовірніше підходить міф про смерть Колакся⁴⁰.

Отже, згідно з запропонованою думкою, початком “прочитання” сцен пластини будуть т.зв. “*побратими*”⁴¹, тобто скіфизмовники, брати Колакся — саме так розуміти цих персонажів свого часу пропонував Д.С. Раєвський, що є логічним з точки зору розвитку подій скіфського танатологічного міфу⁴².

Наступне зображення, — простоволосого скіфа з ножем та чоловіка в м'якій напівсферичній шапці, що вирізняється лопаттю⁴³, — ілюструє, на нашу думку, *виконання змови*, що представлено сценою вбивства людини⁴⁴, а саме — вбивство Колакся. В ритуальному аспекті цій події відповідало опосередковано згадане Геродотом принесення в жертву замісника царя (“царя-жерця”), якого обирали під час щорічного свята й з яким був пов'язаний ритуальний сон біля золотих дарів (*Herod., Hist., IV, 7,2*)⁴⁵, або жертви, яка б заміщувала цю смерть⁴⁶. Враховуючи присутність зображення голови барана, цілком можливо, що на сахнівській пластині показано сцену подвійної офіри — в якості жертви виступають і людина, і баран⁴⁷.

Водночас, ця сцена пластини може отримати й інше, паралельне тлумачення в контексті давньоіранських уявлень, де давньоіранське поняття **hvarnah*⁴⁸ (авест. *xvarənah*; др.-перс. *farnah*; пехл. *xwarrah*; перс. *farr*)⁴⁹ є уособленням могутності, царської влади, божого благословення, доброї долі (*Яшт* X, 105; *Яшт* XVII, 6; *Яшт* XIX (*xvarənah* — об'єкт шанування)). Як персоніфікація достатку, талану чи долі людини *фарн* пов'язувався як з шлюбним, так і з поховальним обрядами. Щодо останніх, то існують, зокрема, таджицькі уявлення про те, що душа барана, яка ототожнювалася з *фарном*, допомагає душі померлого перетнути міст до потойбічного світу⁵⁰. Згідно з пехлевійською “Книгою про праведного Віраза” (яку ще називають перською “божественною комедією”), душі Віраза, яка була відправлена жерцями на сім днів мандрувати по потойбічному світі, потрапити туди і повернутися звідти, благополучно перетнувши міст Чінвад, окрім інших богів, допомагав і “*xwarrah* доброї віри маздаяцької” (“*Арда-Віраз намаг*”, 10)⁵¹. Таким чином, *xwarrah* переводить душу через Чінвад (*čīnwad* (Adj.) — букв. “той, що розділює”) — місце яке є кордоном між світами живих та померлих⁵². Баран, як жертвна тварина, провідник душі померлого до потойбічного світу⁵³, добре відомий не тільки іранський, а й індійський поховальній традиції (РВ, X, 4, 5; “Ша-тапатха Брахмана”, 13, 8. 1)⁵⁴.

Надзвичайно важливу роль *фарн* відігравав в уявленнях про сутність царської влади. Для легендарних царських родів Парадатів і Кавіїв *фарн* — особливий знак богообранності, царської приналежності й влади. В Авесті згадується дві інкарнації *x'arənah* — вогняний диск та птиця Варагн (*vāra(ə)yna*)⁵⁵. Однак в мистецтві сасанідського часу *xwarrah* найчастіше зображується у вигляді гірського барана та характерного вінка сасанідських царів⁵⁶, образ якого вплинув на християнську іконографію святих⁵⁷. Баранячі роги прикрашали корону шахиншахів як символ непорушності царської влади⁵⁸ (перші зображення баранячих рогів відомі вже на лурістанських бронзах). Існування культу царського *фарна* є дуже вірогідним і для скіфського середовища⁵⁹. Зокрема, в “генеалогічній легенді” Геродота під “(тим) золотом, що запалало” (καίόμενον τὸν χρυσοῦν), даром небес, яке дісталось молодшому сину Таргітая Колаксаю, поставивши його царем над усіма скіфами (*Herod.*, IV, 5, 3–4), можна розуміти саме образ царського *фарна*⁶⁰. В

оповіді Геродота про щорічне вшанування скіфськими царями “(священного) золота” (χρυσός) може йтися про той же культ *фарна* (Herod., IV, 7,1)⁶¹.

Отже, в іранській ритуальній символіці⁶² й іконографії, в тому числі і скіфській, царський *фарн* символізував образ *барана*⁶³, зокрема його *роги*⁶⁴ або *голова*⁶⁵. На імпліцитну присутність образу *фарна* на сахнівській пластині вже вказували І.Ю. Шауб і О.Г. Олійник. Втім, І.Ю. Шауб вважав, що зв'язок пластини з культом *фарна* проходить через центральну “сцену інвеститури” (богиня — втілення *фарна*) і поєднується з культом людської голови⁶⁶. О.Г. Олійник, натомість, пов'язувала *фарн* виключно з фігурою музики, побачивши в формі його інструменту схожість з баранячими рогами⁶⁷. Однак на пластині голову барана безпосередньо показано тільки у “сцені офірування”. Відповідно, на наш погляд, людину, яку приносять у жертву на пластині й поруч з якою показано голову барана, і є (або був) царським носієм *фарна*, що максимально співвідноситься з фігурою Колакся. Варто згадати, що в Авесті зустрічається епітет вдалого і могутнього правителя: *hvarnahvant* — “володар *фарна* / щастя / щасливої долі”⁶⁸. Таким чином, сцену можна трактувати як безпосереднє зображення втрати Колакся царського *фарна*⁶⁹. Отже, маємо припустити дворівневу семантику сцени: в ритуальному сенсі — це зображення жертвоприношення, в міфологічному — вбивство Колакся. Ймовірно, що “розмикання” пластини саме в цьому місці (“розрив простору”) демонструє саме образ смерті, як символічний перехід душі Колакся до сфери інобуття. Зображення голови барана (*фарна*) останньою перед “розмиканням” тут також не є випадковим і знаходить аналогії в іранських уявленнях про цю тварину як *психопомпа*. Сам перехід залишається поза нашого зору. Відповідно, наступні сюжети пластини, що за напрямом прочитання, знаходяться з іншого боку “розмикання” пластини, демонструють події, які відбуваються, з нашої точки зору, вже в потойбічному світі.

Примітки:

¹ Золото степу. Археологія України. — Київ — Шлезвіг, 1991. — С. 378, 379; *Клочко Л.С.* Чоловічі головні убори на землях Скіфії // Епоха раннього заліза. Сборник научных трудов к 60-летию С.А. Скорого. — Київ — Полтава, 2009. — С. 175, рис. 3, 2.

- ² *Ростовцев М.И.* Воронежский серебряный сосуд // Доклады, читанные на Лондонском Международном конгрессе историков в марте 1913 г. / МАР. – Вып. 34. – СПб., 1914. – С. 88. *Артамонов М.И.* Антропоморфные божества в религии скифов // АСГЭ. – 1961. – Вып. 2. – С. 61. *Бессонова С.С., Раевский Д.С.* Золота пластина із Сахнівки // Археологія. – 1977. – № 21. – С. 39–50. *Черненко Е.В., Ключко В.И.* О подлинности золотой пластины из Сахновки // СА. – 1979. – № 4. – С. 270–274. *Онайко Н.А.* О сахновской пластине // СА. – 1984. – № 3. – С. 18–27. *Русява М.В.* Интерпретация изображений на сахновской пластине // Жречество и шаманизм в скифскую эпоху. Материалы международной конференции. СПб., 1996. – С. 159–161. *Русява М.В.* Интерпретація зображень на золотій пластині з Сахнівки // Археологія. – 1997. – № 1. – С. 46–56. *Рябова В.О.* Повернення до Сахнівської діадеми // Музейні читання. Матеріали наукової конференції Музею історичних коштовностей України — філіалу Національного музею історії України, 17–18 грудня 1996 р. – К., 1998. – С. 23–26.
- ³ *Ключко Л.С.* Чоловічі головні убори на землях Скіфії // Епоха раннього жезла. Сборник научных трудов к 60-летию С.А. Скорого. – Киев – Полтава, 2009. – С. 175, рис. 3: 2
- ⁴ *Ростовцев М.И.* Представление о монархической власти в Скифии и на Боспоре // ИАК. – 1913. – Вып. 49. – С. 14.
- ⁵ *Манцевич А.П.* Курган Солоха. Публикация одной коллекции. – Л., 1987. – С. 65, прим. *.
- ⁶ *Вертієнко Г.В.* Історія вивчення семантики сахнівської пластини // Східний світ. – 2010. – № 2. – С. 37–45.
- ⁷ *Вертиенко А.В.* К интерпретации семантики золотой пластины из Сахновки // Боспорский феномен. Искусство на периферии античного мира. Материалы международной научной конференции. – СПб., 2009. – С. 515–522. *Вертієнко Г.В.* Зображення скіфської танатологічної міфологеми на сахнівській пластині // Східний світ. – 2010. – № 3. – С. 59–73.
- ⁸ Археологическая летопись Южной России. – Т. III. – К., 1901. – С. 214.
- ⁹ *Miller A., de Mortillet A.* Sur un bandeau en or avec figures Scythes découvert dans un kourgan de la Russie Méridionale // L'Homme Préhistorique. – 1904. – № 9. – P. 282–283.
- ¹⁰ *Русяева М.В.* Вказ. праця. – С. 51.
- ¹¹ *Русяева М.В.* Указ. соч. – С. 160. *Русяева М.В.* Вказ. праця. – С. 52 (пор.: *Miller A., de Mortillet A.* op. cit. – P. 282).
- ¹² *Русяева М.В.* Указ. соч. – С. 160. *Русяева М.В.* Вказ. праця. – С. 52.

- ¹³ *Русяева М.В.* Вказ. праця. – С. 51–52.
- ¹⁴ *Ростовцев М.И.* Представление о монархической власти. – С. 13.
- ¹⁵ Там же. – С. 52.
- ¹⁶ *Артамонов М.И.* Указ. соч. – С. 61.
- ¹⁷ Як відзначає дослідниця: “судячи з загальних радощів персонажів, зображених по обидва боки від богині, дзеркало повинне передвіщати щасливий результат гадання” (*Онайко Н.А.* Указ. соч. – С. 25).
- ¹⁸ *Раевский Д.С.* Мир скифской культуры. – М., 2006. – С. 145.
- ¹⁹ *Бессонова С.С., Раевский Д.С.* Вказ. праця. – С. 46–47.
- ²⁰ Там само. – С. 49. *Зограф А.Н.* Античные монеты / МАИ. – № . 16. – М.–Л., 1951. – Табл. XXXIX, 35–37; LX, 23. *Анохин В.А.* Монетное дело Боспора. – К., 1986. – Табл. 2, 67, 68, 70.
- ²¹ *Бессонова С.С.* Религиозные представления скифов. – К., 1983. – С. 99–101.
- ²² Там же. – С. 105.
- ²³ Там же. – С. 101. Див.: *Mirimanoff A.* Entre l'Orient et l'Occident: les sceaux du “Lyre-Player Group” // *Chronozones*. – 2001. – № 7. – Р. 33, Fig. 21.
- ²⁴ Ibid. – Р. 33, Fig. 19.
- ²⁵ Ibid. – Р. 33, Fig. 22.
- ²⁶ Ibid. – Р. 33, Fig. 23.
- ²⁷ *Бессонова С.С., Раевский Д.С.* Вказ. праця. – С. 47, прим. *.
- ²⁸ *Олійник О.Г.* Зображення скіфського музиканта на сахнівській пластині // *Археологія*. – 2003. – № 4. – С. 50–51.
- ²⁹ Там само. – С. 44.
- ³⁰ Там само. – С. 48.
- ³¹ Наприклад, О.Г. Олійник відзначає: “зайвою, виявляється ліва крайня фігура з жертвовним бараном” (Там само. – С. 45).
- ³² *Бессонова С.С., Раевский Д.С.* Вказ. праця. – С. 47–48; 48, прим. ***.
- ³³ Цікавою аналогією до цієї тези можуть бути зображення на срібних кубках з Майкопського кургану (*Кореневский С.Н.* Древнейшие земледельцы и скотоводы Предкавказья. Майкопско-новосвободненская общность. Проблемы внутренней типологии. – М., 2004. – Табл. 3, 198, рис. 70), розкопаного Н.І. Веселовським у 1897 р. – на них в нижньому ярусі показаний рух тварин проти сонця, що маркує нижній хтонічний світ, у верхньому ярусі зображено рух

тварин по сонцю, тобто верхній світ (ми вдячні Ф.Р. Балонову за вказівку на цю пам'ятку).

- ³⁴ *Балонов Ф.Р.* Колесничные ристания как форма погребального жертвоприношения // *Жертвоприношение: Ритуал в культуре и искусстве от древности до наших дней.* – М., 2000. – С. 194–198.
- ³⁵ *Крюкова В.Ю.* Таджикский свадебный обряд как воспроизведение древнейшего индоиранского мифа и ритуала // *Лавровский сборник. Материалы Среднеазиатско-Кавказских исследований. Этнология, история, археология, культурология (2006–2007).* – СПб., 2007. – С. 188.
- ³⁶ Такий поділ сцен вже пропонувала О.Г. Олійник (*Олійник О.Г.* Вказ. праця. – С. 46).
- ³⁷ *Клочко Л.С.* Антропоморфні образи в оздобах скіфських головних уборів // *Музейні читання. Матеріали наукової конференції Музею історичних коштовностей України.* – К., 2006. – С. 69.
- ³⁸ *Вертієнко Г.В.* Зображення скіфської танатологічної міфології на сахнівській пластині // *Східний світ.* – 2010. – № 3. – С. 60, рис. 1 г.
- ³⁹ *Рябова В.О.* Вказ. праця. – С. 26.
- ⁴⁰ *Вертієнко Г.В.* Зображення скіфської танатологічної міфології на сахнівській пластині // *Східний світ.* – 2010. – № 3. – С. 59–73. *Вертієнко А.В.* К інтерпретації семантики золотой пластины из Сахновки // *Боспорский феномен. Искусство на периферии античного мира. Материалы международной научной конференции.* – СПб., 2009. – С. 515–522.
- ⁴¹ Слід зазначити зафіксоване етнографами існування в осетинських уявленнях образу двох братів-близнюків (чи братів-деміургів-ковалів), які зустрічають померлого і споряджають його всім необхідним для подорожі до країни мертвих (*Миллер Вс. Ф.* Отголоски кавказских верований на могильных памятниках // *Материалы по археологии Кавказа.* – 1893. – Вып. 3. – С. 131. *Яценко С.А.* О сармато-аланском сюжете росписи в Пантикапейском “склепе Анфестерия” // *ВДИ.* – 1995. – № 3. – С. 191). В ритуальному тексті “Посвячення коня померлому” ці брати фігурують під іменами Дзендзет і Дзеранзет, — вони є винахідниками першого спорядження для коня — вузди й сідла (*Миллер Вс. Ф.* Фольклор народов Северного Кавказа: Тексты и исследования. – М., 2008. – С. 185 (109)).
- ⁴² *Вертієнко Г.В.* Давньоіранський танатологічний міф та його скіфські паралелі // *XIII Сходознавчі читання А. Кримського. Тези доповідей міжнародної наукової конференції, м. Київ, 22–23 жовтня 2009 р.* – К., 2009. – С. 32–34. *Вона ж.* Зображення скіфської танатологічної міфології. – С. 59–73.

- ⁴³ *Ключко Л.С.* Чоловічі головні убори. – С. 173–174.
- ⁴⁴ *Miller A., de Mortillet A.* Op. cit. – P. 282. *Русяева М.В.* Указ. соч. – С. 160. *Русяева М.В.* Вказ. праця. – С. 52.
- ⁴⁵ Докладніше: *Вертієнко Г.В.* Скіфське щорічне орті (*Herod.*, Hist., IV, 7,2) і осетинське повір'я про *куырысдзау*// Орієнтальні студії в Україні. До ювілею Л.В. Матвеевої. – К., 2010. – С. 111–125.
- ⁴⁶ З повідомлень Геродота точно невідомо, коли мала місце страта цього замісника протягом року, найімовірніше, це відбувалась через півроку після свята, за аналогією з античними святами анфестеріями, кроніями і сатурналіями та Мехреганом (*Бессонова С.С.* Указ. соч. – С. 69), іранським святом осіннього рівнодення та збору врожаю на честь Мітри.
- ⁴⁷ Таке “дублювання”, очевидно, є не випадковим і підсилює значущість принесеної жертви, а баран вже виступає як замісник реальної людської жертви (про зв'язок смерті людини з закланням барана див.: (*Снесарев Г.П.* Реликты домусульманских верований и обрядов у узбеков Хорезма. – М., 1969. – С. 115. *Чибиров Л.А.* Традиционная духовная культура осетин. – М., 2008. – С. 185). Останнє явище тваринної або предметної жертви, як замісника людської, широко відоме в індоіранському світі (див.: *Маламуд Ш.* Испечь мир. Ритуал и мысль в древней Индии. – М., 2005. *Крюкова В.Ю.* Древнейший индоиранский ритуал и традиционная культура иранских народов // Четвертые Торчиновские Чтения: Философия, религия и культура стран Востока. Материалы научной конференции, Санкт-Петербург, 7–10 февраля 2007 г. – СПб., 2007. – С. 28–36). (Про полісемантичність образу барана в іранському світі див.: *Литвинский Б.А.* Кангюйско-сарматский фарн. (К историко-культурным связям племен южной России и Средней Азии). – Душанбе, 1968. – С. 11, 95–98. *Гутнов Ф.Х.* Из религии скифов: Фарн. Ритуальные чаши // Античная цивилизация и варварский мир. (Материалы 6-го археологического семинара. Ч. 1). – Краснодар, 1998. – С. 19–20. *Шауб И.Ю.* Образ барана в религии Скифии и Боспора (по памятникам изобразительного искусства) // Боспорский феномен: Колонизация региона, формирование полисов, образование государства. Материалы международной научной конференции. – Ч. 2. – СПб., 2001. – С. 113–115; *Чибиров Л.А.* Указ. соч. – С. 184–186).
- ⁴⁸ Етимологія цього терміну вочевидь походить від дав. – іран. *hvar* / санскр. *svar* — “сонце”, тобто *hvarnah* може бути своєрідною еманациєю сонця, божественного вогню (*Литвинский Б.А.* Указ. соч. – С. 48–49).

- 49 Там же. – С. 48 и наст. *Топоров В.Н.* “Фарн” // Мифы народов мира. – Т. 2. – М., 1992. – С. 557. *Чунакова О.М.* Пехлевийский словарь зороастрийских терминов, мифических персонажей и мифических символов. – М., 2004. – С. 228.
- 50 *Топоров В.Н.* Указ. соч. – С. 557.
- 51 Пехлевийская Божественная комедия. Книга о праведном Виразе (Арда Вираз намаг) и другие тексты: Пер. с пехлеви О.М. Чунаковой // Памятники письменности Востока. – Т. СХХVI. – СПб., 2001. – С. 101. *Чунакова О.М.* Указ. соч. – С. 67, 229, 257.
- 52 *Чунакова О.М.* Указ. соч. – С. 228–230, 256–257.
- 53 Наскільки нам відомо, найдавнішою згадкою певної ролі барана (баранячої шкіри) в поховальному обряді є давньоєгипетський літературний твір “Подорож Сінухета” доби Середнього царства (2040–1650 р. до н.е.), який містить побажання герою: “Не помреш ти на чужині, не поховають тебе азіати, не загорнуть тебе у баранячу шкіру, не насиплють над тобою могильного пагорбу” (*Sinuhe*, В 199) (за І.Г. Лівшицом — Сказки и повести Древнего Египта: Пер. и ком. И.Г. Лившица. – Л., 1979. – С. 21). Ціком імовірно, що поміщення тіл померлих “азіатів” в шкіру барана також було пов’язане з уявленням про цю тварину як перевізника до потойбіччя.
- 54 *Кузьмина Е.Е.* Древнейшие скотоводы от Урала до Тянь-Шаня. – Фрунзе, 1986. – С. 76, 89. *Бессонова С.С.* Скифские погребальные комплексы как источник для реконструкции идеологических представлений // Обряды и верования древнего населения Украины. – К., 1990. – С. 30.
- 55 Крім того, з *фарном* міг співвідноситись й іранський бог війни і військової відваги Веретрагна, однією з зооморфних інкарнацій якого був гірський баран (*Яшт* XIV, VIII.23) (Авеста в русских переводах (1861–1996) / сост. И.В. Рак. – СПб., 1997. – С. 346; прим. 1).
- 56 Там же. – С. 467–468.
- 57 *Куртис В.С.* Персидские мифы: пер. с англ. – М., 2005. – С. 18, прим. *.
- 58 Там же.
- 59 *Шауб И.Ю.* Миф, культ, ритуал в Северном Причерноморье VII–IV вв. до н.э. – СПб., 2007. – С. 123. Докладніше: *Ivantchik A.I.* Une légende sur l’origine des Scythes (Hdt. IV, 5–7) et le problème des sources du *Scythicos logos* d’Hérodote // Revue des etudes Grecques. – 1999. – Vol. 112. – P. 169–175.
- 60 *Литвинский Б.А.* Указ. соч. – С. 61. *Бессонова С.С.* Религиозные представления. – С. 22.

- ⁶¹ *Ivantchik A.I.* Op. cit. – P. 175.
- ⁶² Саме в образі великого та сильного барана *фарр* Каянідів наздогнав Ардашира, після чого той став недосяжним для Ардавана (“Книга деяний Ардашира, сына Папака”, 3, 11, 22–24) (*Литвинский Б.А.* Указ. соч. – С. 55. *Чунакова О.М.* Указ. соч. – С. 230).
- ⁶³ *Иштванович Э.* Данные по религиозным представлениям сарматов Карпатского бассейна // Сарматы и Скифия. Сборник научных докладов III Международной конференции “Проблемы сарматской археологии и истории” / Донские древности. – Вып. 5. – Азов, 1997. – С. 116–125; *Шауб И.Ю.* Из истории языческих верований в Северном Причерноморье: культ фарна у скифов // Вестник Православного Свято-Тихоновского Богословского института. – 2004. – Вып. 2. – С. 150–189. Он же. Миф, культ, ритуал. – С. 123–130.
- ⁶⁴ *Дзलिएва Д.* Свадебный фольклор в цикле обрядов осетинской свадьбы: “Сафайы рæхыз” — “Мыдыкъус” — “Хъызисæн” // Лавровский сборник. Материалы Среднеазиатско-Кавказских исследований. Этнология, история, археология, культурология (2006–2007). – СПб., 2007. – С. 191.
- ⁶⁵ *Шауб И.Ю.* Образ барана в религии Скифии. – С. 114–115.
- ⁶⁶ Он же. Миф, культ, ритуал. – С. 127–128. В цьому відношенні, можна згадати і мініатюрну золоту фігурку барана (архара), що була поміщена на верхівці сакського головного вбрання т.зв. “золотої людини” з кургану Іссык (V ст. до н.е.) (*Акишев К.А.* Курган Иссык. Искусство саков Казахстана. – М., 1978. – С. 24).
- ⁶⁷ Див. також: *Вертиенко А.В.* Изображение “скифского арфиста” на изделиях боспорских торевтов // XI Боспорские чтения. Боспор Киммерийский и варварский мир в период античности и средневековья. Ремесла и промыслы. – Керчь, 2010. – С. 72–79. *Вертиенко А.В.* “Скифский арфист” (к интерпретации одной из сцен сахновской пластины) // Изобразительное искусство в археологическом наследии / Археологический альманах. – № 21. – Донецк, 2010. – С. 320–332.
- ⁶⁸ *Литвинский Б.А.* Указ. соч. – С. 52.
- ⁶⁹ За такого розуміння, категоричну думку Д.С. Раєвського про відсутність на пластині есхатологічного контексту (*Раевский Д.С.* Указ. соч. – С. 124) доводиться поставити під сумнів.

ЗОЛОТОЙ КАЛАФ ИЗ КУРГАНА БОЛЬШАЯ БЛИЗНИЦА: К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПЕРСОНАЖЕЙ

Золотое украшение головного убора — калаф (рис. 1) из кургана Большая Близница относится к категории произведений так называемого греко-скифского ювелирного искусства IV в. до н.э. Этот убор хорошо известен специалистам и неоднократно фигурировал в работах разного характера. Сюжет изображения определяется исследователями как батальная сцена, или грифономехия — битва человека с грифоном, однако главные персонажи трактуются по-разному. Такая неоднозначность в интерпретации художественных образов позволяет вновь обратиться к этому оригинальному артефакту.



Рис. 1. Калаф из кургана Большая Близница.

Контекст находки. Курган Большая Близница (высота 15 м, длина окружности 340 м) находился близ деревни Стеблиевка (бывшая Кубанская обл.) на Таманском полуострове. Раскопки, длившиеся несколько полевых сезонов с перерывами — в 1864–66, 1868, 1883–85 гг., проводили И.Е. Забелин, А.Е. Люценко, В.Г. Тизенгаузен, С.И. Веребрюсов и Ф.И. Гросс¹. В результате под насыпью были открыты и исследованы шесть погребений (три каменных склепа с уступчатыми перекрытиями, два каменных ящика, могила с кремацией) и следы четырех тризн². Принято считать, что в кургане погребены представители одного знатного боспорского рода³.

В склепе № 1 кургана Большая Близница, не потревоженном грабителями, сохранилось захоронение женщины — жрицы некоего синкретического божества⁴, возможно, Артемиды⁵. Такое предположение тем более вероятно, что на одном из перстней погребенной изображена фигура этой богини⁶. Женщина лежала в деревянном саркофаге, в роскошном парадном облачении, состоявшем из головного убора (калафа и стленгиды, имитирующей пряди волос, с изображениями сидящей Ники на обоих ее концах); одежды, расшитой золотыми бляшками, и набора золотых украшений — височных подвесок, серег, двух ожерелий, двух браслетов и четырех перстней. Кроме того, в склепе найдены бронзовый футляр для зеркала, детали четырех конских уборов и краснофигурная пелика. Курган датируется второй половиной IV в. до н.э. по находкам краснофигурной керамики⁷.

Описание артефакта и его орнаментации. Головной убор сделан в форме усеченного конуса (или “корзинки”), расширяющегося кверху. Такие уборы, служившие символом плодородия, носили девушки и жрицы — служительницы культа божества плодоносящих сил природы — Деметры, Диониса, Артемиды и других.



Рис. 2. Фрагмент орнаментального фриза калафа (группы № 1–2).

Широкая орнаментальная лента (ширина 10 см, диаметр по верху 26 см), состоящая из тридцати соединенных между собой золотых пластинок, полностью передает форму плотной органической основы⁸. Ее поверхность покрывают изображения сцены борьбы воинов варварского облика с орлиноголовыми грифонами — мифологическими существами, представителями нижнего (хтонического) мира. Композиция условно разделена на шесть групп (по 2–3 фигуры)⁹.

1–2. В центре (?) почти зеркально расположены две пары персонажей — воины отчаянно защищаются от монстров, вцепившихся в них передними когтистыми лапами (рис. 2). Один из воинов, опираясь левой рукой на землю, занес правую руку с коротким мечом для удара, второй, видимо не успев выхватить меч и потому свободной левой рукой схватил чудовище за шею, пытаясь задушить его.

3. Далее (по кругу) размещена группа из трех персонажей (рис. 3: 1): с двух сторон на воина, обороняющегося секирой, наступают два существа, причем в них чувствуется некоторая неуверенность, поскольку оба оглядываются назад. Фигуры этих грифонов (в отличие от других) статичны, лишены напора и агрессии, будто бы готовые ретироваться.

4. Следующую группу из двух участников представляют упавший на колени воин, продолжающий отчаянное сопротивление — левой рукой он пытается ухватить грифона за шею, а правой нанести удар мечом снизу.

5. За спиной предыдущего воина изображена сцена преследования — убегающего грифона догоняет его противник с коротким мечом в одной руке и, вероятно, ножнами в другой руке (рис. 3: 2).

6. В противоположную от последней пары сторону с поля боя бежит воин с мечом и маленьким серповидным щитом в руках, за которым гонится грифон, уже готовый к прыжку (рис. 3: 3).

В Отчетах особо подчеркивается, что все грифоны мужского рода¹⁰.

Одежду воинов составляют короткие широкие длиннорукавные хитоны, подпоясанные на талии, узкие узорчатые штаны и короткие мягкие сапожки, закрепленные узкими ремешками. Причем хитоны по-разному подпоясаны, различается и пышный рисунок на штанах. Костюм лишь одного из персонажей дополняет короткий плащ. Длинные вьющиеся волосы, расчесанные на прямой пробор, спрятаны под островерхими шапками с длинными клапанами, которые развеваются, как бы подчеркивая порывистые движения персонажей.

По верхнему краю композицию ограничивает лента из ов, по нижнему — лента меандра, дополненная накладными розетками с голубой эмалью. Золотой убор оригинален не только по стилю (это едва ли не единственный случай сплошного золотого покрытия поверхности калафа), но и по

технике исполнения, поскольку каждая фигура, сделанная в высоком рельефе, вырезана отдельно и затем закреплена на основе мелкими золотыми гвоздиками¹¹. При этом мельчайшие детали каждого персонажа (и антропоморфного, и зооморфного) тщательно проработаны. Калаф выполнен в традициях греческого ювелирного искусства эпохи классики, вероятно, боспорским мастером.



Рис. 3. Фрагмент орнаментального фриза (1 – группа № 3; 2 – группа № 5; 3 – группа № 6).

Версии интерпретации изображения. В литературе существует две основных версии определения антропоморфных персонажей, изображенных на золотом декоре калафа: (1) мужской персонаж и (2) женский персонаж.

1. Традиционно сюжет на калафе трактовался как битва воинов с грифонами. М.И. Артамонов определил персонажей

как “молодых варваров (аримаспов) ..., причем варвары одеты в условные костюмы фригийцев, в которых греки обычно их изображали”¹². Варварами, вслед за М.И. Артамоновым, называют персонажей Б.Б. Пиотровский, Л.К. Галанина и Н.Л. Грач¹³. Аримаспа (причем одного) усматривает в них Т.В. Мирошина¹⁴. Повторяя предыдущих авторов, Т.Т. Райс уточняет: “Для основной композиции, изображающей битву варваров (аримаспов) с грифонами, мастер использовал сюжет распространенного в искусстве Боспора мифа о добыче золота, которое стерегли грифоны”¹⁵. Сторонниками этой версии выступают Д.В. Черемисин и А.В. Запорожченко: “...Существование в античном и “греко-скифском” искусстве сюжета противоборства человека и фантастического грифона вызывает обращение к этой теме археологов. Все изобразительные памятники с этим сюжетом (килик из Вульчи, Келермесское зеркало, калаф из Большой Близницы и др.) подчеркивают его “скифский” характер (одежда, головные уборы, оружие варваров), что позволяет видеть в нем отражение скифской легенды, сохраненной античными авторами... И “скифская”, и античная версии сохраняют исходный текст в инвертированном виде — грифоны превратились в охранников золота, а аримасы стали его похитителями. Античная традиция сохраняет несколько версий изначального мифа, контаминировавших между собой и ставших благодаря Аристее и Геродоту общим местом позднейших историко-географических сочинений. Актуализации варианта грифономахии греки, видимо, обязаны скифам”¹⁶.

2. По второй версии противниками грифонов выступают амазонки. Первым эту точку зрения высказал граф С. Строганов в “Докладе о действиях Императорской Археологической Комиссии за 1864 год”¹⁷. Такого же взгляда в определении антропоморфных персонажей, изображенных на золотом уборе из Большой Близницы, придерживаются Д.А. Мачинский, И.Ю. Шауб, М.В. Скржинская, М.Ю. Вахтина¹⁸. В частности И.Ю. Шауб отметил, что ряд деталей “... а главное — характерное для амазонок оружие (боевой топор) позволяют предполагать здесь в борьбе с грифонами именно этих персонажей. ... Амазонки в борьбе с грифонами воплощали те же идеи, что и аримасы (их поражение в борьбе с грифонами являлось символом пути через смерть к бессмертию), таким образом, символика этого сюжета может быть близка к значению сцен терзания грифонами животных...”¹⁹.

Авторская версия интерпретации антропоморфных образов. Я отношусь к сторонникам второй (“женской”) версии²⁰. Усматривать в антропоморфных персонажах вооруженных женщин — легендарных амазонок — кажется более правомерным в силу наличия на изображениях ряда деталей.

1. При всей уплощенности рельефного рисунка, на нем хотя и слабо, но все же заметны специфические черты женской фигуры.

2. Кроме того, в руках у воинов характерное оружие ближнего боя, в том числе боевой топор. С этим оружием часто изображают амазонок в храмовой архитектуре, на саркофагах и в вазовой живописи (рис. 3: 1).

3. Особого внимания заслуживает небольшой щит серповидной формы (типа пельты) в руках воина из шестой группы (рис. 3: 3). Эта деталь паноплии, неоднократно упоминавшаяся в описаниях амазонок, оставленных древними авторами, считается характерным атрибутом вооружения женщин. Наличие такого щита зачастую считается решающим аргументом в определении персонажей конкретной батальной сцены.

4. Позы воинов находят параллели на многочисленных произведениях искусства со сценами амазономахиями, особенно ярко проиллюстрированы они в вазописи²¹. Любопытной в данном контексте кажется и поза воина из третьей группы, который, отмахиваясь секирой от двух грифонов, удерживает оружие обеими руками. Учитывая небольшую длину древка секиры и ее относительную легкость, подобный захват оружия скорее характерен для женского персонажа.

5. И, наконец, самым убедительным аргументом является тот факт, что три персонажа, переданные в фас, изображены с двумя глазами (рис. 3), в то время как аримаспы были одноглазыми и именно это выделяло их среди прочих мужских персонажей.

Полагаю, что в силу приведенных обстоятельств, в главных действующих лицах на калафе возможно усматривать воинственных дев. Столкновения амазонок с грифонами или свободное изображение протом амазонки, грифона и коня — довольно популярный сюжет боспорских полихромных пелик, особенно характерных для погребальных комплексов Боспора второй половины IV в. до н.э.

Сюжет борьбы амазонок с грифонами (как собственно и аримаспов с грифонами) нес в себе идею бессмертия — поражение воина в схватке с грифоном символизировало путь через

гибель к бессмертию. Считается, что в определенной степени этот сюжет перекликается со сценами терзания животных грифонами, хорошо известный в произведениях так называемого греко-скифского искусства²²).

Мотив сражения амазонок с грифонами неизвестен среди памятников материковой Греции. Однако воспроизведение таких сцен встречается на периферии античного мира (Южной Италии, Фракии) и в скифских землях. Подобные изображения, по всей видимости, иллюстрировали какие-то местные варианты мифов об амазонках. Не исключено, что здесь существовал сюжет, в котором амазонки (вместе с аримаспами) пытались отобрать золото у стерегущих его грифов²³. К сожалению, в литературных источниках этот вариант легенды не сохранился. Вполне вероятно, что именно с ним связаны росписи многочисленных ваз так называемого керченского стиля.

Примечания:

- ¹ *Артамонов М.И.* Сокровища скифских курганов в собрании Государственного Эрмитажа. – Ленинград–Прага, 1966. – С. 89.
- ² ОАК за 1864 г. – СПб., 1865. – С. IV-X; ОАК за 1865 г. – СПб., 1866. – С. III, 5–21; *Шауб И.Ю.* Погребения кургана Большая Близнаца как источник по истории религиозных представлений жителей Боспорского царства // КСИА. – 1987. – № 191. – С. 27–28.
- ³ *Ростовцев М.И., Степанов П.К.* Эллино-скифский головной убор // ИАК. – 1917. – № 63; *Артамонов М.И.* Сокровища... – С. 68.
- ⁴ Подробнее по поводу мнений об интерпретации этого погребения см.: *Шауб И.Ю.* Погребения кургана ... – С. 28–30; *Вахтина М.Ю.* Калаф из кургана Большая Близнаца: некоторые сюжетные и стилистические параллели // Четвертая Кубанская археологическая конференция. Тезисы и доклады. – Краснодар, 2005. – С. 40.
- ⁵ *Фиалко Е.Е.* Скифская Аргимпаса (к интерпретации изображения на ажурной пластине из Гюновки) // Боспорские исследования. – Вып. VII. – Симферополь–Керчь, 2004. – С. 51.
- ⁶ *Артамонов М.И.* Сокровища... – С. 69, рис. 143.
- ⁷ *Пругло В.И.* К вопросу о дате кургана Большая Близнаца // СА. – 1974. – № 3. – С. 64–77.
- ⁸ *Мирошина Т.В.* Греческие головные украшения Северного Причерноморья // КСИА. – 1983. – № 174. – С. 15.
- ⁹ ОАК за 1865 г. – СПб., 1866. – С. 21.

- ¹⁰ ОАК за 1864 г. – СПб., 1865. – С. 61; ОАК за 1865 г. – СПб., 1866. – С. 22.
- ¹¹ ОАК за 1865 г. – СПб., 1866. – С. 21–22.
- ¹² *Артамонов М.И.* Сокровища... – С. 68, 117.
- ¹³ *Piotrovsky B., Galanina L., Grach N.* Scythian Art. – Leningrad, 1986. – № 228.
- ¹⁴ *Мирошина Т.В.* Греческие головные украшения ... – С. 15.
- ¹⁵ *Райс Т.Т.* Скифы. Строители степных пирамид. – М., 2009. – С. 150.
- ¹⁶ *Черемисин Д.В., Запорожченко А.В.* “Сакральные центры” Евразии на Алтае, на Енисее и легенда об аримаспах и грифах в современных интерпретациях // Итоги изучения скифской эпохи Алтая и сопредельных территорий: Материалы междунар. науч. конф. – Барнаул, 1999. – С. 228–230.
- ¹⁷ *Строганов С.* Доклад о действиях Императорской Археологической Комиссии за 1864 год // ОАК за 1864 г. – СПб., 1865. – С. VI.
- ¹⁸ *Мачинский Д.А.* Пектораль из Толстой Могилы и Великие женские божества Скифии // Культура Востока. Древность и раннее Средневековье. – Л., 1978. – С. 137–138; *Шауб И.Ю.* Погребения кургана ... – С. 30; *Скржинська М.В.* Боспорські міфи в ілюстраціях античних вазописців IV ст. до н.е. // Археологія. – 1997. – № 4. – С. 62; *Вахтина М.Ю.* Калаф из кургана... – С. 40.
- ¹⁹ *Шауб И.Ю.* Погребения кургана ... – С. 30.
- ²⁰ *Фиалко Е.Е.* Амазонки в памятниках античного искусства // Боспорские исследования. – № 24. – Симферополь-Керчь, 2010. – С. 152; *Фиалко Е.Е.* Тема амазономехии и грифономехии в произведениях античных торевтов // Музейні читання: Матеріали наук. конференції. “Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки”. – К., 2010. – С. 32–43.
- ²¹ *Fornasier J.* Jagddarstellungen des. 6–4 Jhr. v. Chr. Eine ikonographische und ikonologische Analyse. – Münster, 2001.
- ²² *Шауб И.Ю.* Религиозно-мифологические представления жителей Боспорского царства (некоторые сюжеты боспорских пелик) // Consilium Eirene XVI. – Vd. 2. – Praha, 1983. – С. 73.
- ²³ *Скржинская М.В.* Фантастические существа в культуре, искусстве и религии античных государств Северного Причерноморья // Боспорские исследования. – Симферополь-Керчь, 2010. – Вып. XXIV. – С. 228.

**РЕКОНСТРУКЦІЯ ГОЛОВНИХ УБОРІВ ЗА ДЕКОРАТИВНИМИ
ЕЛЕМЕНТАМИ ІЗ ПОХОВАНЬ СКІФ'ЯНОК
(версії загальної класифікації)**

За останні роки значно зросла кількість наукових праць з історії костюмів давнього населення. У численних публікаціях подано відтворення різних компонентів убрання. Це стало можливим, насамперед, завдяки розширенню джерельної бази дослідження та застосуванню науково обґрунтованих методик.

Як відомо, фахівці розрізняють три види реконструкцій: автентичну, аподиктичну, гіпотетичну¹. Дві з них: аподиктична та гіпотетична — є найпоширенішими способами відтворення вбрання за археологічними матеріалами. Ці моделі реконструкції об'єктів вимагають особливих методів. Їх виробляли впродовж майже століття.

Найповніше, у порівнянні з іншими історичними періодами і народами, вивчено костюми Скіфії, а найбільше наукових розвідок висвітлюють результати дослідження жіночих головних уборів. Їх вигляд можна уявити за фрагментами, тобто — різноманітними оздобами, зафіксованими *in situ*, залишками текстилю, шкіри. Увагу дослідників завжди привертала металевий декор. Власне, одна з перших праць, у якій розглянуто скіфське убрання, з'явилася на світ завдяки яскравій знахідці у кургані Велика Близниця². Йдеться про “золотий калаф” — пластини-оздоби головного убору, які вимальовують його форму. Вона нагадує зрізаний конус, перекинутий догори широкою основою. Відомий вчений Л. Стефані аналізував не тільки убір, але й одяг дійових осіб у сценах “битви грифонів з арімаспами”, зображених на поверхні декоративних елементів “калафа”. На думку науковця давній художник передав особливості скіфського убрання. Зовнішній вигляд жителів Північного Причорномор'я зацікавив І.Є. Забеліна. Вчений аналізував археологічні знахідки і зіставляв із образотворчими пам'ятками. Порівнюючи скіфське вбрання з середньовічним руським одягом, І.Є. Забелін намагався зрозуміти витоки деяких видів складових костюма³.

Наприкінці XIX ст. відомий науковець А.С. Лаппо-Данилевський узагальнив відомості про скіфський костюм у монографії “Скифские древности”. Автор розглянув убрання

скіфів, зіставляючи їхні образи із зображеннями персів, даків, парф'ян, сарматів. Скласти уявлення про вигляд скіфів дослідникові допомогли відомості давніх авторів про Північне Причорномор'я, а крім того, археологічні знахідки — фрагменти одягу та різні категорії прикрас. Всі джерела, розглянуті в монографії, містять інформацію про чоловічий костюм. Жіночий представлено фрагментарно, тому що на той час не було достатньо пам'яток⁴.

У праці німецького дослідника Г. Вейса “Внешний быт народов с древнейшего до наших времен” є розділ, написаний для російського видання книги, присвячений убранню скіфів. Автор проаналізував писемні джерела, зображення, прикраси із курганів Куль-Оба, Чортомлик. Одяг “західних скіфів” вчений порівнював з костюмами їхніх сучасників, а крім того, приділив велику увагу текстилю, шкірі, з яких виготовляли компоненти костюмних комплексів⁵.

Варто відмітити працю І. Толстого та І. Кондакова “Русские древности”, а саме другий випуск цієї книги: “Древности скифо-сарматские”. Хоча автори підкреслили подібність між скіфськими та персидськими костюмами, але різні деталі скіфського вбрання одержали від І. Толстого та І. Кондакова російські назви: чоловічі куртки — кафтани, жіночі головні убори — кокошники⁶.

Отже у ХІХ ст. дослідники розглядали три види джерел — образотворчі, писемні та археологічні пам'ятки, аналізуючи їх з точки зору “іранської” належності скіфів. Цю тезу не заперечував і П.К. Степанов у монографії “История русской одежды”.⁷ Але костюм “скіфської цариці”, представленої на пластинках зі сценою “богиня з дзеркалом і юнак з ритоном”, на думку науковця, можна зіставити з народним російським убранням. Зокрема, головний убір скіф'янки нагадує так званий кокошник⁸. Зазначимо, що цим словом (від “кок” — гребінь) позначають різні за формою, висотою та декором убори, які належать до так званих корон. Їх особливість полягає у фігурних контурах налобної частини. Кокошник — знімна деталь, яку накладали на шапочку — “кіку”.

Якісно новий підхід до вивчення скіфського вбрання запровадив відомий дослідник археології доби раннього заліза М.І. Ростовцев. Науковець мав на меті виробити методи відтворення різних елементів костюмів. Зокрема, вчений зібрав

відомості про металеві прикраси жіночих головних уборів. Для оздоблення останніх, за спостереженнями М.І. Ростовцева, використовували набори декоративних елементів: маленькі пластинки різної форми, довгі стрічки, “підвіски на стойках”, обідки з підвісками. За цими археологічними матеріалами М.І. Ростовцев та П.К. Степанов вперше реконструювали форму головного убору. Дослідники детально розглянули комплект золотих деталей оформлення убору скіф’янки, похованої в кургані Чортотлик (Дніпропетровської обл.). Автори зазначають: “Одним з пунктів для нас повинен бути, звичайно, південноросійський матеріал, але зрозуміти його можна тільки у порівнянні з одночасними грецькими головними уборами та одночасними, а також більш ранніми та більш пізніми головними уборами асиро-вавілонськими та іранськими”. За висновками М.І. Ростовцева та П.К. Степанова парадний головний убір скіф’янок був досить високим, складної форми: спереду мав вигляд конуса, а збоку — циліндра. Таким чином, вчені поєднали фронтальний та профільний ракурс відображення жіночих образів, представлених на пам’ятках торевтики: на пластині з кургану Карагодеуашх показано жінку в конусоподібному уборі, а на мініатюрах зі сценою адорації (курган Чортотлик) — скіф’янка в циліндричному уборі з опуклою передньою частиною⁹.

Значний внесок у розробку методики реконструкції головних уборів за археологічними знахідками зробив Г.Н. Боровка¹⁰. Дослідник відновив форми конкретних уборів за оздобами з кургану Чортотлик. За висновками Г.Н. Боровки в парадних костюмах скіф’янок були убори і конусоподібної, і циліндричної форми. Останні, тобто циліндричні, Г.Н. Боровка назвав “скіфський калаф”. Обидва типи уборів доповнювали покривалами. Важливість дослідження науковця в тому, що він здійснив систематизацію прикрас, виділив ознаки, притаманні наборам декоративних засобів, призначених для оформлення уборів різних видів.

Розвідки М. Ростовцева та Г. Боровки мають велике значення для розвитку палеокостюмології. Але після їхніх публікацій деякий час ні археологи, ні мистецтвознавці не зверталися до теми “Скіфський костюм”. Впродовж 60-тих років минулого століття, коли почали широко вивчати різні ареали скіфської культури, фахівці зібрали матеріали — різноманітні

фрагменти головних уборів, одягу, взуття, а також прикраси, хоча спеціально костюми населення Скіфії не розглядали.¹¹

У 70-тих роках минулого століття значно зросла кількість археологічних знахідок, за якими можна відтворити убрання населення Скіфії. Найчисленнішими були різні категорії металевого декору головних уборів. Результатом вивчення різноманітних оздоб стали реконструкції форм уборів. Наприклад, за наборами прикрас із курганів Херсонської області створено кілька їх варіантів.¹²

Завдяки накопиченню матеріалів — фрагментів різних компонентів убрання — з'явилася можливість звернутися до семантики декору костюмів. Так В.А. Іллінська виявила певні поєднання різних типів пластинок, зображення на яких належать до кола сонячних знаків¹³. Питання змісту окремих мотивів та образів, а також цілісних візерунків, вміщених на головних уборах, а також знакові функції останніх у відповідності до форми, розглянуто в працях Т.В. Мірошиної, Л.С. Клочко.¹⁴ Глибокий аналіз усіх фрагментів убрання скіф'янки та дитини, похованих у бічній камері кургану Товста Могила, вирізняє дослідження Б.Н. Мозолевського. Зокрема, автор відновив форму жіночого головного убору на підставі чітко зафіксованого розташування прикрас, намітив реперні точки для відтворення інших деталей костюма. У контексті теми визначено характерні риси компонентів убрання скіф'янки. Слід відмітити, що це одна з небагатьох праць, у якій розглянуто жіночий костюм, а не тільки окремі елементи¹⁵.

Аналіз скіфських уборів здійснив С.А. Яценко в монографії “Костюм Древней Евразии”. Автор звернувся до монументальної скульптури, еллінського вазопису, торевтики, археологічних знахідок.¹⁶

Цей короткий огляд праць з історії скіфського костюма свідчить не тільки про велику зацікавленість науковців до теми, але й про їхні намагання виробити теоретичні засади відтворення різних елементів убрання. Насамперед, це комплексний та компаративний аналіз археологічних та писемних пам'яток. Зазначені способи вивчення джерел дозволяють накреслити пунктирні лінії, за якими можна відтворити, тобто реконструювати костюмний комплекс або його складові. Слід наголосити, що реконструкція — не тільки результат, але також і метод вивчення костюма, адже в деяких аспектах вона

відповідає такому поняттю, як моделювання: перенесення характеристик одного об'єкта на інший з метою визначення його особливостей та перевірки достовірності гіпотез. Важливе значення у відтворенні костюмів праісторичних народів мають і досягнення етнології: палеокостюмологи послуговуються поняттєвим апаратом, спираються на деякі теоретичні засади, залучають спостереження етнографів та етнографічні колекції.

Спеціалісти з історії костюма виявили, що до найважливіших знакових елементів убрання належать головні убори. У повсякденному житті віддавали перевагу їх практичним властивостям, а у святковому костюмі, як правило, саме на убори покладали демонстрацію етнічних, соціальних, статусних, вікових емблем.

Дослідження істориків костюма та етнологів, а також практичні спостереження етнографів, дозволяють розподілити всі об'єкти, що належать до категорії “головні убори”, на такі види: платові, стрічкові та шапки. Заслужовує на увагу думка Г.С. Маслової про те, що в окремий вид уборів слід виділити корони різної форми та близькі до них типи¹⁷. До короноподібних належать також стефани.

Таку систематизацію здійснено за загальним виглядом та утилітарними властивостями. Щодо символічного навантаження, то воно могло бути однорідним для уборів усіх видів в залежності від семиотичного статусу¹⁸. Шапки складають дві групи: тверді (жорсткі) та м'які убори. Їх суттєві характеристики “закодовано” у формах, які є сталою типологічною ознакою.¹⁹

Найдавнішими за походженням, мабуть, є наголовні покривала та стрічкові убори різних груп та типів (налобні пов'язки, вінки, діадеми). Простота форми сприяли, з одного боку, їх поширенню в убранні багатьох народів, а з іншого — спонукали до застосування різноманітних декоративних засобів. Обидва види належать до уборів, які мають глибокі корені: вони, мабуть, були в жіночих костюмах, які носили за доби неоліту — бронзи в Середземномор'ї, деяких регіонах Центральної та Північної Європи. Етнолокальну та соціальну специфіку стрічок та покривал відбивали матеріали виготовлення, розміри, оздоблення, та інші деталі.

Серед археологічних знахідок — декоративних елементів головних уборів, виділено оздоби стрічок та покривал. Стосовно перших, тобто налобних пов'язок, то це золоті смужки з

рельєфними візерунками — метопіди, пластинки різної форми, намисто²⁰.

Платові головні убори, тобто зроблені з відрізка тканини: покривала, хустки. Вони були різної форми та розмірів, хоча переважали прямокутні, облямовані по краях золотими аплікаціями, а також намистом, і за цими знахідками визначено розміри полотнищ та інші характеристики²¹.

Археологічні матеріали (декоративні елементи та образотворчі пам'ятки) свідчать, що в парадних костюмах скіф'янки зазвичай поєднували усі види головних уборів. Такі комплекти, очевидно, були підпорядковано ідеї демонстрації соціальних та етнолокальних характеристик убрання.

Жіночий репрезентативний костюм найчастіше акцентували шапки. Це “жорсткі” або “тверді” убори циліндричного, конусоподібного та напівсферичного абрису. Для їх виготовлення застосовували спеціальний крій, каркаси з гнучких гілочок верби, а також повсть, шкіру²².

Для відтворення святкових (представницьких) головних уборів необхідно виявити певні точки опертя, від яких можна “відштовхнутися” у пошуках аргументів для обґрунтування реконструкцій. Перший крок у цій роботі — аналіз різноманітних знахідок, щоб скласти уявлення про можливі форми уборів. Важливе місце посідають декоративні залишки шапок, а також пам'ятки образотворчого мистецтва. Так, зображення на мистецьких витворах IV ст. до н.е., знайдених у скіфських курганах, свідчать, що жінки, які мешкали тут, носили шапки конусоподібної та циліндричної форми. Вони мають глибокі корені походження. Навіть побіжний перегляд джерел з історії костюма подає відомості про значне поширення базових форм та їх варіантів у костюмах населення давнього світу (на території Середземномор'я, Передньої та Середньої Азії, тощо) у часовому діапазоні, який нараховує не одне тисячоліття.

Зосередимо увагу на уборах, які можна віднести до циліндричних. Визначення — недосконале, тому що, насправді, силует шапок більш складний і не завжди відповідає строгим рамкам геометричної фігури, тобто циліндрові — деякі типи мають незначні розбіжності між нижнім та верхнім діаметрами²³.

Джерелом інформації про убори, що належать до групи циліндричних, є пам'ятки торевтики із курганів Скіфії. Одна з

них — знахідка з кургану поблизу с. Сахновка, Черкаської обл.: прямокутна пластина, на якій вміщено багатофігурну композицію з центральним персонажем — жінкою в опатному костюмі. Її голову увінчує висока циліндрична шапка з пласкою верхівкою. Такі убори одержали назву полос.²⁴ Сахновська пластина відповідає принципам декорування циліндричної форми. Її використовували як аплікацію, прикріпивши на фронтальній частині убору.²⁵

Циліндрична шапка з пласкою верхівкою є елементом убрання богині, представлений у позі оранти на сережках із курганів Товста Могила, (Дніпропетровської обл.) та поблизу с. Любимівка (Херсонської обл.)²⁶.

Ще один різновид циліндричних уборів: невисока шапочка має дугоподібний виступ над лобом і звужується на потилиці, тобто її абрис нагадує так звану стефану. Такий компонент убрання “богині з дзеркалом” показано в сцені “адорації” на золотих мініатюрах з курганів Мелітопольського, Чортомлик, тощо (зараз відомо вже 9 реплік)²⁷. Як було сказано раніше, вбрання скіф’янки, змальоване на прямокутних пластинках, аналізували дослідники ще в ХІХ–ХХ ст., назвавши головний убір кокошником. Ці матеріали не можна обійти увагою, вивчаючи джерела для реконструкції шапок, які носили жінки з племен Скіфії.

Дугоподібний контур фронтальної частини підкреслено в уборі, який увінчує голову богині, змальованої на пластинках — деталях сережок (знахідки в кургані № 10 (п. 3) поблизу с. Велика Знам’янка (Запорізька обл.). Оздоблення убору зосереджено в трьох зонах, відокремлених одна від іншої опуклими лініями. Спереду нижній край шапки плавною дугою вигинається над бровами, а ззаду прикрашений стрічками, які лягли на плечі жінки — по дві зліва на справа²⁸.

Фігурне оформлення передньої частини убору, можливо свідчить про ще один вид уборів, притаманних населенню Північного Причорномор’я — йдеться про так звану стефану. В еллінському костюмі стефани, стленгиди складали окрему групу діадем²⁹. Образотворчі та археологічні матеріали, знайдені на землях Скіфії, дозволяють скласти уявлення про грецькі убори із зазначеної категорії. Наприклад, голову богині Гери увінчує красива “корона” у вигляді півмісяця — її зображення бачимо на підвісці з кургану поблизу с. Велика Білозерка (Запорізька обл.).³⁰ Найбільш яскраві пам’ятки — так звані фігурні посудини

ни із Фанагорії. Йдеться про лекифи, оформлення яких — скульптурні зображення Афродіти, Сирени, Сфінкса³¹. Відомий вчений Б. Фармаковський, розглянувши ці художні витвори, відзначив, що вони є “характерним явищем перехідної епохи V — IV ст. до Р.Х.” Акценти у створених образах зроблено на головні убори та волосся, щоб підкреслити ідею безсмертя та вічного світла.³²

Грецькі стефани, можливо, були архетипами для скіфських уборів. Про це свідчить зображення на пластинках, зафіксованих у кургані № 1 поблизу с. Вовківці (Сумська обл.)³³. Фігурні мініатюри вирізані за контуром зображення жіночої голівки. Давній художник показав кругле обличчя з повним підборіддям, великими мигдалеподібними очима. Особливо привертає увагу головний убір жінки: його можна зіставити з пишними стефанами, зображеними на фанагорійських посудинах. Скіф’янки, ймовірно, в цей час носили схожі за формою та змістом убори.

Вивчення деяких категорій оздоб — дугоподібних пластин та обідків з підвісками — викликає припущення про їх специфічний характер: можливо, зазначені вироби прикрашали убори, які належать до виду “корони”, а за виглядом нагадують стефани. Адже у прикладному мистецтві населення Євразії виявлено загальну закономірність: візерунки підкреслюють пропорції предмета, окреслюють основні лінії, за якими можна уявити його контури. Тобто, між формою уборів та декоративними елементами існував зв’язок. Дугоподібні пластини “вималювали” абрис стефани, яку поєднували з невисоким полосом. На цю думку наводять давньоруські убори: відомо що для оздоблення циліндричних шапочок (їх називали “кіка”) виготовляли знімні налобні прикраси (“чело”, “очельє”)³⁴.

Головні убори з фігурною фронтальною частиною були у складі костюмів представниць скіфської еліти. Оздобы, які свідчать про це, зафіксовано в курганах Чортомлик, Велика Рижанівка, М.І. Веселовського (к. № 9 поблизу с. Мала Лепетиха), № 22 (п. 2) поблизу с. Вільна Україна, Товста Могила. Спільним декоративним елементом у всіх наборах прикрас є дугоподібні пластини, які облямовували верхній край. Крім того, дуже характерні деталі — “обідки з підвісками” та “підвіски на стойках”. Останні, крім Чортомлика, знайдено у курганах Великий Рижанівський, Деев, Куль-Оба, Бабина Могила.

Дугоподібні аплікації прикрашали також убори, які належать до іншого виду. Йдеться про шапочки, які за силуетом відповідають визначенню калафа або модія: тобто, такі, що нагадують кошик: невисокі, з увігнутими стінками, опуклими “денцями” чи та “маківками”. Реконструкцію уборів зроблено завдяки точній фіксації золотих пластин різної форми, які складали коштовний комплект. Насамперед, привертає увагу набір оздоб з кургану Тетянина Могила (Дніпропетровська обл.)³⁵. Треба зазначити, що залишки убору добре зберегли не тільки його обриси, але й місце кожної пластинки (рис. 1).



Рис. 1. Реконструкція головного убору за матеріалами з кургану Тетянина Могила (Дніпропетровська обл.).

На підставі чіткої фіксації декору відтворено убір в кургані № 22 поблизу с. Кам'янка (Миколаївська обл.). Його форму (перекинутий зрізаний конус) відбивають прямокутні ажурні пластинки, на яких представлено міфічні образи та пальметка. Верхній край оформлено обідками з підвісками. Убір вирізняє опукле денце, на якому прикріплено круглі пластинки із зображенням сцени “терзання”³⁶ (рис. 2).

Наведені реконструкції є підставою для того, щоб відтворити головний убір за деталями декору з кургану № 22 (п. 1)

поблизу с. Вільна Україна (Херсонської обл.)³⁷. Дослідник кургану О.М. Лесков ретельно зафіксував усі прикраси небіжчиці, похованої в досить пишному костюмі. Почнемо з голови. На черепі і вище були розкидані з олої пластинки. Серед них вирізняється метопіда (34,5×3 см) — її орнаментальне поле розділено традиційно на дві частини — на верхньому фризі вміщено рослинний візерунок, а знизу — незвично широкий фриз з овів. Але зараз звернемо увагу на 12 аплікацій, якими було оздоблено, ймовірно, шапочку. Серед них: 4 дугоподібні пластини із зображенням грифона і сфінкса в геральдичній позиції (15,8×2,3; 13,3×2,5; 15,9×2,2; 12,6×2,2 см), вузькі ажурні прямокутні пластинки з таким же сюжетом (13,6×2,6; 13,3×2,2; 5,7×2,4; 6,2×2,2 см), 4 ажурні смужки шириною 3 см, різної довжини (17,1; 18,3; 4,4; 5 см), на яких вміщено композицію з пагонів та квітів арацеї. Ці декоративні елементи — прямокутні пластини, смужки відповідають циліндричній поверхні. О.М. Лесков зазначив щодо форми головного убору: “наявність не лише прямокутних, але й дугоподібно вигнутих платівок дозволяє, використовуючи досвід старих реконструкцій, припустити, що він мав вигляд кокошника”.³⁸ Але для оформлення верхнього краю убору, який нагадує стефану, використовували аплікації іншого абрису. Згадані пластини вирізняються розмірами, характером вигину: кожна з них нагадує частину окружності. Ми застосували метод макетування, щоб уявити контури фігури, утвореної з’єднаними між собою пластинами (рис. 3). Як бачимо, це дуга, між кінцями якої великий проміжок. Ймовірно, аплікації були прикріплені на денці шапки, форма якої зрізаний конус чи кошик. Розміри верхньої основи — 78 см (вираховували при макетуванні), а нижня — 56–60 см (дорівнює розмірам голови). Стінки убору спереду та з боків прикрашали золоті смуги. Верхній ряд — ажурні пластини з



Рис. 2. Реконструкція головного убору за матеріалами з кургану № 22 поблизу с. Кам'янка (Миколаївська обл.).

відповідають циліндричній поверхні. О.М. Лесков зазначив щодо форми головного убору: “наявність не лише прямокутних, але й дугоподібно вигнутих платівок дозволяє, використовуючи досвід старих реконструкцій, припустити, що він мав вигляд кокошника”.³⁸ Але для оформлення верхнього краю убору, який нагадує стефану, використовували аплікації іншого абрису. Згадані пластини вирізняються розмірами, характером вигину: кожна з них нагадує частину окружності. Ми застосували метод макетування, щоб уявити контури фігури, утвореної з’єднаними між собою пластинами (рис. 3). Як бачимо, це дуга, між кінцями якої великий проміжок. Ймовірно, аплікації були прикріплені на денці шапки, форма якої зрізаний конус чи кошик. Розміри верхньої основи — 78 см (вираховували при макетуванні), а нижня — 56–60 см (дорівнює розмірам голови). Стінки убору спереду та з боків прикрашали золоті смуги. Верхній ряд — ажурні пластини з

рослинним візерунком (довжина 44,8 см), а нижче — накладки із зображенням грифона і сфінкса (довжина фриза — 38,8 см). Висота убору — 7–10 см (рис. 4). За параметрами він близький калафіві з Великої Близниці, також уборах, про реконструкції яких написано вище: Тетянина Могила, курган № 22 поблизу с. Кам'янка.



Рис. 3. Схема розміщення декоративних деталей з кургану № 22 (п.1) поблизу с. Вільна Україна (Херсонська обл.).

Комплект уборів жінки, поховання якої дослідили в кургані № 22 (п. 1), включав, крім налобної стрічки та шапки, покривало. Воно закривало неприкрашену ділянку. Оздобами покривала були прямокутні пластинки із зображенням грифона. Їх нашивали по краях відрізка тканини. Складовою ансамблю головних уборів є сережки. І хоча вони належать до типу кільцеподібних, але справляють враження вишуканого ювелірного виробу, адже до кожного кільця приєднано по 10 підвісочок у вигляді мініатюрної круглої пластинки (рис. 4).



Рис. 4. Реконструкція головного убору за прикрасами з кургану № 22 (п.1) поблизу с. Вільна Україна (Херсонська обл.).

Описана група уборів, як вже сказано, за силуетом відповідає параметрам, які виділяють калаф. Ми пропонуємо залучати назву “скіфський калаф” саме для таких шапочок, що нагадують кошик. Всі інші — полоси, а їхні варіативні особливості слід зафіксувати за “іменем” кургану.

Скіфські та еллінські убори, схожі за абрисом, віддзеркалюють давні традиції, втілені у ставленні до жіночого волосся. Так, жоден “портрет” скіфської богині не дозволяє уявити її зачіску: вона захована під шапкою (котра досить низько насухута на лоб) та покривалом. Пишні локони еллінок не за-

криті, а навпаки — гармонійно поєднані з калафами та іншими уборами (стефанами, стленгідами, тощо).

Повернемося до знахідок в кургані № 22 поблизу с. Вільна Україна. В іншому похованні — № 2 при небіжчиці знайдено набір ювелірних виробів, які прикрашали пишний головний убір³⁹. Його форму реконструйовано в результаті аналізу набору золотих декоративних елементів. Комплект з прямокутних та дугоподібних пластинок, обідків з підвісками свідчать про циліндричну форму шапки. Її поверхню вкрито спереду та з боків золотими оздобами. Пластинки розміщували ярусами, поєднуючи однотипні деталі. Нижній край убору прикрашено ажурною стрічкою (три фрагменти) з вишуканим орнаментом, в якому листя аканта переплітається з квітами лотоса та арацеї. Над ним — два ряди видовжених прямокутних пластин (чотири екземпляри). На них майстер зобразив під зірочкою (так званий солярний знак) фантастичних істот в геральдичній позі (тобто, обернені назустріч одна до одної) з припіднятими передніми лапами. На кожній пластині зображено по три пари міфічних образів (зліва направо): крилатий бик та грифон, а в арці, яку ніби утворюють їх ноги — коник-стрибунець, далі два грифони, а між ними — їжак. В кінці фриза — грифон і сфінкс, між якими вміщено жука скарабея. Зображення

підкреслено зверху та знизу смужками із “перлинок” — маленьких опуклих кружалець. Над цими аплікаціями — дві ажурні дугоподібні пластини з рослинним орнаментом. Оформлення завершують декоративні обідки з амфороподібними підвісками (рис. 5).



Рис. 5. Реконструкція головного убору за прикрасами з кургану № 22 (п.2) поблизу с. Вільна Україна (Херсонська обл.).

Відтворений убір, можливо, імітує стефану. Зверху було прикріплено покривало, мабуть, з легкої тканини, розшите по краях золотими пластинками із зображенням коня (втілення божественних сил природи, бога сонця)⁴⁰.

Обидві жінки, поховані у цьому кургані — представниці аристократичного роду (чи родів?). Різні головні убори свідчать про різні функції в суспільстві, соціальний та сімейний стан, а також — вік. Убір, оформлений, як стефана, можливо, відзначав жрецький статус скіф'янки. Але це тема іншого дослідження. Можемо тільки підкреслити, що на території Скіфії убори представниць аристократичних кіл, маючи деякі відмінності в деталях, були призначені для демонстрації символів богів життєдайних сил природи.

Отже, набори декоративних елементів відбивають особливості жіночих головних уборів. Їх різноманітність відповідає такій схемі класифікації: 4 види — платові убори, налобні пов'язки, стефани (чи корони), шапки. Останні поділяємо на м'які та жорсткі, які розрізняються за формами. Це основна типологічна ознака. Вирізняються такі типи: конусоподібні, полоси чи модії та “скіфські калафи”. Оздоблення уборів привертає увагу гармонійним поєднанням глибокого змісту і краси.

Примітки:

- ¹ *Доде З.В.* Костюм как репрезентация историко-культурной реальности: к вопросу о методе исследования // Структурно-семиотические исследования в археологии. — Т. 2. — Донецк, 2005. — С. 306–307.
- ² *Стефани Л.* Керченские древности в Императорском Эрмитаже. — Вып. I. — Гробница жрицы Деметры. — Спб, 1873. — С. 6.
- ³ *Забелли И.Е.* История русской жизни с древнейших времен. — Ч. I. — М., 1876. — С. 175.
- ⁴ *Лаппо-Данилевский А.* Скифские древности. — Спб, 1887. — С. 51–61.
- ⁵ *Вейс Г.* Внешний быт народов с древнейшего до наших времен. — М., 1875–1879. — С. 38, 148, 194, рис.28,6.
- ⁶ *Толстой И., Кондаков Н.* Русские древности в памятниках искусства. — Вып. 2. Памятники скифо-сарматские. — М., 1889. — С. 2–71.
- ⁷ *Степанов П.К.* История русской одежды. — Вып. 1. — Пг., 1915. — С. 15–40.
- ⁸ Там само. — С. 22.
- ⁹ *Ростовцев М.И., Степанов П.К.* Эллино-скифский головной убор // ИАК. — Вып. 63. — С. 69, 100.

- ¹⁰ *Боровка Г.Н.* Женские головные уборы Чертомлыцкого кургана // ИРАИМК. – 1921. – Т.1. – С. 169.
- ¹¹ *Петренко В.Г.* Правобережье Среднего Приднепровья в V–III вв. до н.э. – М., 1967. – С. 38–45; *Ильинская В.А.* Скифы Днепровского Лесостепного Левобережья (курганы Посулья). – К., 1968. – С. 37–38, табл. XXII, 4; *Онайко Н.А.* Античный импорт в Приднепровье и Побужье в IV–III вв. до н.э. – М., 1970. – 216 с.
- ¹² *Лесков О.* Скарби курганів Херсонщини. – К., 1974. – С. 87–88; *Ключко Л.С.* Реконструкція скіфських головних жіночих уборів (за матеріалами Червоноперекопських курганів) // Археологія. – 1979. – № 31. – С. 16–28; *Мирошина Т.В.* Об одном типе скифских головных уборов // СА. – 1977. – № 3. – С. 79–94.
- ¹³ *Іллінська В.А.* Золоті прикраси скіфського архаїчного убору // Археологія. – 1972. – № 4. – С. 73–79.
- ¹⁴ *Мирошина Т.В.* Скифские калафы // СА. – 1980. – № 1. – С. 30–45; *Мироштина Т.В.* Некоторые типы скифских женских головных уборов IV–III вв. до н.э. // СА. – 1981. – № 4. – С. 46–69; *Ключко Л.С.* Скифские налобные украшения IV — III вв. до н.э. // Новые памятники древней и средневековой художественной культуры — К., 1982. – С. 37–59; *Ключко Л.С.* Новые материалы к реконструкции головных уборов скифянок // Древности Степной Скифии. – К., 1982. – С. 118–130; *Ключко Л.С.* Реконструкція конусоподібних головних уборів скіфянок // Археологія –1986 — № 56. – С. 21–43; *Ключко Л.С., Васіна З.О.* Реконструкція жіночого вбрання за знахідками у “Великому кургані М.І. Веселовського” // Музейні читання: Матеріали наук. конф. Музею історичних коштовностей України — філії Національного музею історії України. – К., 2002. – С. 150–169.
- ¹⁵ *Мозолевський Б.М.* Товста Могила. – К., 1979. – С. 200–205.
- ¹⁶ *Яценко С.* Древний костюм народов Евразии. – М., 2006. – С. 53–54, 58, 74–75.
- ¹⁷ *Маслова Г.С.* Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX — начала XX века. – М., 1984. – С. 50–54.
- ¹⁸ *Богатырев П.Г.* Вопросы теории народного искусства. – М., 1971. – С. 299; *Гаген-Торн Н.И.* Женская одежда народов Поволжья. – Саратов, 1960. – С. 51–52.
- ¹⁹ *Ключко Л.С.* Реконструкція конусоподібних ...С. 21–43; *Ключко Л.С., Васіна З.О.* Реконструкція жіночого вбрання за знахідками ...– С. 150–169.
- ²⁰ *Ключко Л.С.* Скифские налобные украшения ... – С. 37–59.

- ²¹ Вейс Г. Внешний быт народов с древнейших до наших времен. – Т. 1. – М., 1873. – Рис. 260, 262, 264.
- ²² Ключко Л.С. Реконструкція конусоподібних ... — С. 24.
- ²³ Силантьева Л.Ф. Коринфские терракотовые статуетки из Пантикапея // ТГЭ. – Т. XIII. – 1972. – С. 32.
- ²⁴ Там само
- ²⁵ Ключко Л.С. Скифские налобные украшения ...– С. 40; Бессонова С.С. Религиозные представления скифов. – К., 1983. – С. 100–104.
- ²⁶ Ключко Л.С. Реконструкція скіфських головних жіночих уборів... – С. 16–28.
- ²⁷ Тереножкин А.И., Мозолевський Б.Н. Мелитопольский курган. – К., 1988. – С. 128–130, рис. 149; Алексеев А. Ю., Мурзин В.Ю., Ролле Р. Чертомлык. – К., 1991. – С. 97.
- ²⁸ Музей історичних коштовностей України: Альбом / Л.С.Ключко, О.П. Підвисоцька, О.В. Старченко та інші. – К., 2004. – С. 66, кат.№ 35.
- ²⁹ Вейс Г. Внешний быт народов с древнейших до наших времен. – Т. 1. – М., 1873. – С. 137.
- ³⁰ Музей історичних коштовностей України... — С. 77, кат. № 46.
- ³¹ Фармаковский Б.В. Три полихромные вазы в форме статуеток, найденные в Фанагории // Записки Российской Академии истории материальной культуры. – Петербург, 1921. – С. 45.
- ³² Там само. – С 41.
- ³³ Музей історичних коштовностей України... — С. 59, кат. № 28.
- ³⁴ Пушкарева Н.Л. Женщины древней Руси. – М., 1989. – С. 165.
- ³⁵ Ключко Л.С., Мурзин В.Ю., Ролле Р. Головной убор з кургану Тетянина Могила // Археологія. – 1991. – № 3. – С. 48–52.
- ³⁶ Ключко Л.С., Гребенников Ю.С. Скифский калаф IV в. до н.э. // Материалы по хронологии археологических памятников Украины. – К., 1982. – С. 35–45.
- ³⁷ Лесков О. Вказ. праця. – С. 87–88.
- ³⁸ Там само. – С. 87.
- ³⁹ Там само. – С. 87–89
- ⁴⁰ Музей історичних коштовностей України... С. 52, кат. 21.

ПРО ЦЕНТР ВИГОТОВЛЕННЯ ПЛАСТИНОК ІЗ ЗОБРАЖЕННЯМИ КОМАХ ТА ТВАРИН ІЗ СКІФСЬКИХ КУРГАНІВ ПІВНІЧНОГО ПРИЧОРНОМОР'Я

На міжнародній науковій конференції “Музейні читання” 2000 р. О.В. Триколенко виступила з доповіддю і опублікувала статтю про зображення маленьких степових істот на золотих платівках жіночого головного убору із Мелітопольського кургану (рис. 1)¹. Звернутися до цієї теми порадив видатний археолог



Рис. 1. Платстинка із зображенням оси і павука з Мелітопольського кургану.

Є.В. Черненко, який вважав, що на платівках зображений якийсь вид павуків-тарантулів, поширений на півдні України. Оскільки нам, як художникам, зрозумілі творчий хід від задуму і збору матеріалу та процес

втілення, ми теж завжди дотримувалися думки про те, що мотив протиборства двох істот є натурним, побаченим у природі, найвірогідніше, степової зони півдня України. У проведеному дослідженні доводилося, що це саме так, хоча зображені на платівках створіння стилізовані. Проте комплекс питань пов'язаних з цими платівками бачився нами значно ширше й потребував подальшої роботи. Одразу було зрозуміло, що тема не зводиться тільки до з'ясування видів, хоча це дозволяє окреслити певну територію, і, відповідно, зробити вірогіднісні висновки стосовно місця виготовлення платівок у Північному Причорномор'ї. Тоді ж після доповіді на конференції Л.С. Ключко поставила питання про розміщення такої войовничої сценки саме на жіночому головному уборі, на яке О.В. Триколенко пообіцяла відповісти у наступних статтях про ці пам'ятки.

У цьому жіночому похованні виявлені також однотипні платівки із зображенням лева і пантери, які й на умовній реконструкції розміщують однаково на одному головному уборі (рис. 2). Відома ще платівка із зображенням двох зайців, що сидять, обернені один до одного, яка була знайдена у кургані в селі Ново-Ніколаєвці



Рис. 2. Пластинка із зображенням лева і пантери з Мелітопольського кургану.

або Шульговці Мелітопольського повіту (рис. 3)². Її ми теж вважаємо однотипною з наведеними (особливо з зображенням лева і пантери): вона такого ж розміру, тварини подібно закомпоновані й зображені — теж збоку, промальовані їхні характерні виразні, добре прочитувані силуети, так само верхній і нижній краї обрамляють стрічки, оздоблені псевдозерню. Очевидно, що до пограбування таких платівок у похованні було багато.



Рис. 3. Пластика із зображенням двох зайців з кургану в селі Ново-Ніколаєвці або Шульговці Мелітопольського повіту.



Рис. 4. Сцена протистояння лева і пантери на амфіку з кургану Три Брати.

У художньому плані мелітопольські платівки з протистоянням лева і пантери багаті похідними від зображення на амфіку — золотий діадема, — із жіночого поховання кургану Три Брати біля Керчі (рис. 4). Сюжетна сцена прикраси — протистояння лева і пантери, в напружених, готових до сутички позах, у вигляді стрічкового фриза орнаментально повторена дев'ять разів. Рух, коли кішка пружно присідає на передню ліву лапу, а праву напружено піднімає трохи вгору в готовності до нападу або до відсічі — дуже характерний, красивий і виразний. Цілковита подібність художнього відбору в цих творах не може бути збігом: зокрема, рух лапи та закручений хвіст. Ми неодноразово подовгу спостерігали за поведінкою левів та леопардів у зоопарку. Вони ніколи не закручують хвіст у кільце. Це характерно тільки для деяких собак. Художник показав, а інший художник повторив, такий ефектний хоча й невластивий рух, задля композиційної доцільності при збереженні пропорцій та ще більшого посилення відчуття напруги. Зображення ж на амфіку, очевидно, у свою чергу може походити або від скульптурного твору, що був відкритий у Сідоні — так званого “Саркофагу Олександра” (на одній з торцевих частин зі сценою полювання є подібне зображення пантери)³, або від невідомого твору, на якому і був розроблений цей рух та стилізація хижаків з родини котятчих. Амфік виготовлений на високому художньому рівні, сильним майстром-аніمالістом. Художні особливості не

виключають того, що прикрасу (або найважливіші підготовчі матеріали, бронзова матриця та ін.) могли привезти зі значного еллінського художнього осередку, зокрема, Сідона.

Достатньо схоже протистояння бачимо на кінці золотої обкладинки піхов меча з кургану Товста Могила, хоча лапа піднята тільки у пантери. Далі в композиції, за пантерою, розміщена теж подібна їй фігура великого котячого хижака, який напав на оленя. А також, фігурі лева подібні фігури (обернені в той самий бік та в протилежний) левів і пантер, що зображені нападаючими на різних тварин на золотій обкладинці горита з Мелітопольського кургану та фігура лева золотої пластини з села Вовківці Сумської області (рис. 5, 6)⁴. Фігура лева, який розміщений навпроти дикого кабана й хоче на



Рис. 5. Зображення лева на обкладці горита з Мелітопольського кургану.



Рис. 6. Золота пластина із зображенням лева з кургану поблизу с. Вовківці.

нього напасти, мелітопольського горита та пластину у вигляді лева з села Вовківці тотожні настільки, що не тільки зв'язок між ними не викликає сумнівів, а і є потреба вивчення обох пам'яток стосовно використання однієї і тієї ж матриці.

Для такого спрощеного повторення фігур великих кішок майстру пластинок достатньо було бачити матрицю для виготовлення інших творів. Зазначимо, що подібні проміжні етапи виготовлення торевтики, різні допоміжні напрацювання, такі як форми, можливо, пробні відливки та ін. могли бути (особливо за часів розквіту) значним джерелом поширення художньої інформації, творчими зразками та підказками.

У багатьох котячих хижаків наведених пам'яток, в тому числі й левів мелітопольських пластинок, рух хвоста (у деяких і задніх лап) такий як у пантери “Саркофага Олександра”.

Про те, що цей мотив був популярним на Боспорі, свідчить і така дотична аналогія, як прикраси від саркофагу — зображення лева і левиці (рис. 7). Граф Бобринський 1891 року сам досліджував могили згладженого кургану та скупив у гра-

біжників пам'ятки, розграбовані ними зі старовинного некрополя, що розташовувався на Хаджимушкайській вулиці Керчі, де неодноразово відкривали древні могили. Серед скуплених речей опубліковані досить крупні гіпсові фігурки лева і левиці — оздоби дерев'яного саркофагу, який датують III-I ст. до н.е.⁵ Таке декорування саркофагу перегукується з традиціями скульптурного вирішення саркофагів Сідона. В Керчі відкрито адаптований місцевий варіант, зроблений з відносно простих матеріалів. Саркофаг, безперечно, виготовлено у Пантікапеї. Сюжет був популярним, очевидно, впродовж досить тривалого часу. Зокрема, в цих фігурках можна бачити територіальні й часові трансформації. Незмінна схема: лев і левиця (леви, лев і пантера) стоять одне навпроти одного в погрозливих позах з піднятими лапами, тими, які рельєфно виглядають далі від глядача, так, що піднятими є їхні зустрічні лапи, у лева — ліва, у левиці — права. Проте самі фігурки могли komponувати по різному: на ампіку лев справа, на мелітопольських платівках — зліва. В іншому у гіпсових фігурок є свої особливості: котячі хижачки не присідають на передні лапи, голови повернуті у фас, хвости не закручені, у левиці підкреслені сосці, наповнені молоком. Майстер цих фігурок, як і майстер платівок, живих левів, напевне, ніколи не бачив.



Рис. 7. Гіпсові прикраси від саркофагу.

Хочемо зазначити, що відлуння античних сцен з левами величезне у подальшому культурному спадку, зокрема Візантії та Київської Русі, що в свою чергу глибоко проник у народне мистецтво. Тут сцена могла по-різному видозмінюватися. Зокрема, нашу увагу привернула вишивка полотняного рушника

першої половини XIX ст. з Ярославля. На ньому два леви з гривами показані обабіч дерева життя, а з їхніх лап ростуть квіти; китиці на кінчиках хвостів теж стилізовані як великі квітки (рис. 8)⁶.



Рис. 8. Рушник першої половини XIX ст. з м. Ярославль.

Впродовж кількох років влітку С.Т. Триколенко працювала в геологічній науковій експедиції в Керчі, в районі античного Пантікапею. Ця частина природного оточення не зазнала значних змін (рис. 9). Фауна Булганака, подібні істоти та їх взаємовідносини дуже характерні.



Рис. 9. Булганакський степ. В центрі – водойма, по краях якої багато осиних нір (фото С.Т. Триколенко).

Перебуваючи там, вона змогла з упевненістю встановити, що на платівках з маленькими істотами зображена, взята з природи Булганакського степу сценка добування дорожньою осою виду *криптохіл червонуватий* павука для забезпечення їжею своєї личинки (рис. 10). Складалося враження, ніби



Рис. 10. Оса *Cryptocheilus rubellus* (кріптохіл червонуватий) тягне самку павука виду *Hogna radiata* (фото С.Т. Триколенко).

часового провалля: так само як і двадцять чотири століття тому оса тягне павука по порепаній землі Булганака. Це в свою чергу дозволило переконатися в тому, що виготовлені вони були, очевидно, саме в Пантікапеї, а також з'ясувати важливі аспекти життєвої філософії скіфів⁷. Ці пластинки відрізняються тим, що істоти на них показані зверху. В художньому плані саме так вони виглядають виразно, звично, знаково. Показ великих котячих хижаків і зайців збоку в профіль, та оси з павуком зверху, є змалюванням з тих точок, з яких люди, зазвичай, їх бачать.



Рис. 11. Заєць в Булганакському степу (фото С.Т. Триколенко).

Ми вважаємо, що майже в готовому вигляді також взята з натури сценка з двома зайцями, що сидять один навпроти одного, зображена на пластинці, знайдений у кургані в селі Ново-Ніколаєвці або Шульговці на Мелітопольщині. З тварин у Булганакському степу водяться зайці; навідуються, коли є зелена трава (рис. 11). Їх досить помітно навесні. О цій порі дуже часті їхні шлюбні сутички. Буває, що зайців багато влітку, в час, коли починають активно пересуватися підрослі зайченята.

Кургани Три Брати, Мелітопольський, Шульговський територіально близькі, розташовані біля Керчі та у Приазов'ї. Очевидно, десь на території Приазов'я міг мешкати царський скіфський рід, для представників якого були замовлені ці пластинки. А майстра ампіка та майстра платівок, вірогідно, пов'язували художні контакти, включаючи різні аспекти цієї справи⁸.

Мелітопольські та Шульговська платівки нескладні в художньому плані, й зовсім прості у ремісничому виконанні: куванням був зроблений золотий лист, з якого тисненням виготовлені заготовки пластинок, прорізані фонові ділянки. Всі вони можуть вважатися зробленими одним боспорським майстром або в одній майстерні, у Пантікапеї. Це, напевне, був представник не першого покоління грецьких майстрів, які працювали в місті, відрив від провідних центрів, й відповідно, шкіль метрополії — очевидний. Його художній професійний

рівень був відносно невисоким, на рівні перемальовування (приміром: зі сцени на ампіку або інших для сцени на пластинках), й досить близького змальовування з натури (платівки з осою і павуком та платівка з зайцями); видно, як він тримається за зразок та натуру. Проте, видно і художні схильності, народна обдарованість. За тим, як він провів художній відбір, бачиться здібний ремісник, якому доводилося працювати в силу своїх можливостей у певних обставинах.

Значний інтерес становить послідовність появи сюжетів, як на рівні самих конкретних прикрас, так, особливо, на рівні тем у цілому. Складається враження, що в семантиці зображень відображені різні напашарування скіфської духовності: зображення зайців можна віднести до більш давніх і традиційних (вони є на різних давніших пам'ятках), оси з павуком — до скіфських за змістом та оформлених еллінськими майстрами, лева з пантерою — пізніших, суто еллінських за художнім втіленням, за змістом антикризованих, хоча теж осмислених у скіфській ідеології. За формою ж такі дуалістичні, “геральдичні” протистояння істот дуже давні й винятково виразні і в східному і в середземноморському мистецтві.

Дещо заплутаним, не чітко визначеним, бачиться розміщення різних платівок на одному жіночому головному уборі з гробниці Мелітопольського кургану. З одного боку, таке поєднання здається певною мірою випадковим. Наприклад, майстер виготовляв досить багато різних заготовок, які розміщував потім шляхом підбору. Певні групи пластинок були однотипними, якусь групу можна було доробити. Набірним з відносно простих широко вживаних платівок геометричного типу є, зокрема, комплекс оздоб одягу з того ж поховання Мелітопольського кургану. Однак безперечним є те, що скіфи замислювалися над змістом. Зокрема, на багатьох головних уборах простежується прагнення поєднати зображення кількох класів тварин та рослини. У них існувало своє розуміння складності, ступінчастості світобудови де людині, великим і маленьким тваринам, комахам, рослинам відводилися певні місця. Цей принцип найяскравіше виражений на пекторалі з кургану Товста Могила, де у верхньому ярусі посередині зображені люди, далі — коні, корови, вівці, кози, пташки, а нижній ярус замикають зображення зайців та пар коників; є і ярус із зображеннями рослин.

Примітки:

- ¹ *Триколенко О.В.* Ажурні золоті платівки з зображеннями маленьких степових істот (до вивчення знахідок із Мелітопольського кургану) // Музейні читання: Мат. наук. конф. Музею історичних коштовностей України. – К., 2001. – С. 63–71.
- ² ОАК за 1891 г. – Спб, 1892. – С. 69–71, рис. 51.
- ³ *Bol Renate.* Alexander oder Abdalonymos? // *Antike Welt.* – 2000. – № 6 (31. Jahrgang). – S. 585–599. На кількох рисунках до цієї статті можна побачити різні боки “Саркофагу Олександра”.
- ⁴ *Ганина О.Д.* Київський музей історичних коштовностей. – К.: Мистецтво, 1974. – С.196, рис. 15, 28–29.
- ⁵ ОАК за 1891 г. – С. 31–33, 54–56, рис. 36, 37.
- ⁶ *Попова Л.* Ярославские мотивы. / Комплект из 15 цветных открыток. – М.: Планета, 1983.
- ⁷ Аргументація цього викладена нами в окремій статті “Золотые пластинки с изображением осы и паука из Мелитопольского кургана и их связь с реальностью”, зданій до друку в редакцію журналу “Вестник древней истории” 15.03.2011.
- ⁸ Майстер може означати: керівник групою ремісників і учнів, які працюють в одній майстерні.

ОБРАЗ ГЕРАКЛА НА ПЛАСТИНАХ-АПЛІКАЦІЯХ З КОЛЕКЦІЇ МІКУ

Грецька культура та мистецтво мали значний вплив на культуру, мистецтво, світогляд скіфів. Велика кількість знахідок із скіфських курганів декорована сюжетами з грецької міфології. Насамперед це зображення шанованих богів та героїв Олімпу, образи яких були принесені греками-переселенцями на нові для них землі, до берегів Чорного моря. Образи персонажів грецької міфології Гери, Діоніса, Горгони Медузи, Афіни, Ахіллеса, Геракла та ін. зустрічаються на численних предметах: посуді, скульптурі, монетах та торевтиці, зокрема, пластинах-аплікаціях зі скіфських поховань.

У статті проаналізовано пластини-аплікації костюму з колекції МІКУ, а саме бляшки із зображенням Геракла. За сюжетом ці пластини можна розділити на два види: перший — із зображенням Геракла, який бореться з левом, другий — із зображенням юнака, який біжить.

Перший варіант представлений бляшками з кургану Драна Кохта з пох. № 1 біля ст. Жовтокам'янка Дніпропетровської обл. IV ст. до н.е. (рис. 1). У похованні знайдені п'ять пластин-аплікацій круглої форми діаметром 22 мм.



Рис. 1. Курган Драна Кохта з пох. №1 біля ст. Жовтокам'янка
Дніпропетровської обл. IV ст. до н.е.

На цих пластинах круглої форми зображено оголену фігуру Геракла, який присів на одне коліно та обома руками перехопив шию лева. Обидві фігури органічно вписані в форму пластини і передані у досить схематичній манері, детально пророблено тільки пасма лев'ячої гриви та волосся людини. Пластини виконані у техніці штампу. Цей сюжет ілюструє міф про перший подвиг Геракла — перемогу над немейським левом. Міф був дуже популярним, а тому його образи зображені на численних прикрасах кінської вузди та пластинах-аплікаціях. Пластини точно відтворюють зображення на різних каменях та монетах кінця V ст. до н.е., що карбувалися у Сіракузах або Кізіці¹. У Північне Причорномор'я цей тип монет потрапив завдяки тісним політичним та економічним зв'язкам між Афінами та Пантікапеем². Близьким за схемою розміщенням та позою персонажа є зображення Геракла, який натягує лук, на монетах Ольвії V ст. до н.е. та синдських монетах³. На деяких пластинах зображення більш стерте, можливо воно було нанесене вже стертим штампом, на інших — чітке з більшою деталізацією образів. На думку Б.Н. Гракова, на цих пластинах втілено образ місцевого божества Таргітая, з яким у скіфського населення ототожнювався грецький герой Геракл⁴.

Подібні за сюжетом та стилем виконання пластини знайдені у скіфських курганах IV ст. до н.е.⁵: Чортотлик (Дніпропетровська обл.)⁶ (рис. 2 а); Чмирева Могила⁷ та Шульговка (Новомиколаївка) (Запорізька обл.)⁸; Верхній Рогачик (Херсонська обл.)⁹; Куль-Оба (поблизу Керчі)¹⁰ (рис. 2 б).



Рис. 2. а – Курган Чортотлик. Дніпропетровська обл. IV ст. до н.е.; б – Курган Куль-Оба поблизу Керчі. IV ст. до н.е.; в – Бердянський курган Запорізька обл. IV ст. до н.е.

Оригінальною іконографією відрізняються пластини з Бердянського кургану (Запорізька обл.) IV ст. до н.е. (рис. 2 в). Як вважає Є.Є. Фіалко, на них у досить схематичній манері відображено сюжет міфу боротьби Геракла з немейським левом¹¹. Однак

у трактовці образів на описаних бляшках залишається ще питання остаточної ідентифікації персонажів. Надмірна стилізація зображення і не зовсім зрозуміла передача перспективи викликають сумніви стосовно саме сюжету боротьби Геракла з левом. Майже всю площину пластини заповнює зображення фігури повернутого ліворуч звіра, який припав на масивні лапи. Чітко видно стегно та піднятий хвіст з китицею на кінці, на деяких пластинах з більш виразним зображенням помітно ратиці. Фантастична істота має людську голову повернуту праворуч з прямим носом, великими очима, тонкими губами і довгим волоссям.



Рис. 3. а – Курган № 4 с. Новоселки Черкаської обл. IV ст. до н.е.;
б – Курган Бабина Могила. Дніпропетровська обл. IV ст. до н.е.

На другому плані за тулубом істоти, зображено людську голову, рисами подібну до попередньої, з піднятою, ніби для захисту, рукою. Прямих аналогій цим пластинам не знайдено, але у подібній манері передано сцену боротьби скіфа з грифоном з кургану Чортомлик (Дніпропетровська обл.)¹² IV ст. до н.е. та на підвісках з Кургану № 4 с. Новоселки (Черкаська обл.) IV ст. до н.е. (рис. 3 а). Даний сюжет, втілений на пластинах-аплікаціях місцевим майстром, відображає боротьбу чоловіка з фантастичною істотою і таким чином змальовує боротьбу прабатька скіфів Таргітая з чудовиськом¹³.

У V–IV ст. до н.е. користувалися популярністю прикраси кінської вузди, на яких було зображено подвиги Геракла. Зокрема, з кургану Бабина Могила (Дніпропетровська обл.) IV ст. до н.е. походять срібні прикраси кінської вузди з зображенням боротьби Геракла з немейським левом та Кербером (рис. 3 б). Розташування фігур на цих прикрасах та пози персонажів є подібними до розглянутих вище пластин-аплікацій¹⁴. Можливо, що і на пластинчатому налобнику з кургану № 1 поблизу с. Вовківці (Сумська обл.) V ст. до н.е. відтворений сюжет боротьби Геракла з Кербером (рис. 4). Зображення на цій пластині досить умовні, на верхній частині пластини представлено голову у фас з пишною бородою у вигляді волют. На середній та нижній частині фігура крилатого чудовиська у профіль з трьома собачими головами, лапами лева та тулубом, вкритим риб'ячою лускою¹⁵.

Другий варіант пластин з зображенням Геракла на скіфських прикрасах



Рис. 4. Курган № 1 поблизу с. Вовківці Сумської обл. V ст. до н.е.

представлений на бляшках у кількості шістдесят п'яти одиниць з кургану № 5 поблизу с. Архангельська Слобода (Херсонська обл.) V ст. до н.е. (рис. 5 а-г) та одному екземплярі (рис. 5 д) із зібрання Б.І. Ханенка (за архівними даними, можливо з розкопок на Дніпропетровщині XIX ст.). Розміри бляшок майже ідентичні, перші — 20×25 мм, другі — 20×26 мм. На цих пластинах овальної форми представлена фігура оголеного юнака, повернутого ліворуч. Юнак присів на одне коліно, його голова й ноги зображені у профіль, торс повернутий у фас. Правиця піднята, а ліва рука опущена. У руках він мовби тримає якісь предмети. Риси обличчя доволі схематичні. Зачіска коротка, волосся позначено прямими пасмами. Чітко прокреслені м'язи на грудній клітині, животі та ногах. На деяких пластинах зображення менш чіткі, можливо вони були зроблені штампом, який починав стиратися.



Рис. 5. а – курган № 5 поблизу с. Архангельська Слобода Херсонської обл. V ст. до н.е.; б – зібрання Б.І. Ханенка (Можливо з розкопок на Дніпропетровщині XIX ст.).

Аналогічні пластини походять з кургану V ст. до н.е.: пох. № 2 Семибратній Курган (Кубань)¹⁶ (рис. 6 а); IV ст. до н.е. курган Куль-Обі (поблизу Керчі)¹⁷ (рис. 6 б, в).



Рис. 6. а – Семибратній курган, пох. № 2. Кубань. V ст. до н.е.; б, в – Курган Куль-Оба поблизу Керчі. IV ст. до н.е.

Найбільш ранні зразки походять з Семибратніх курганів. Вони представляють собою обрізані по контуру фігури юнака повернутого ліворуч, який присів на одне коліно. У нього довге волосся, широкі плечі, вузька талія. У руках він ніби тримає якісь маловиразні предмети. На пластинах з Архангельської Слободи більш виділені пасма волосся та м'язи живота. Зачіска коротка, волосся позначено прямими пасмами. Чітко прокреслені м'язи на грудній клітині, животі та ногах. Пластини з зібрання Ханенка Б.І. відрізняються досить схематичним зображенням фігури: ледь намічені прямі пасма волосся та м'язи на руках, ногах, грудній клітині, але завдяки тому, що майстер чітко передав розкриті кисті рук з виділеними фалангами пальців ми бачимо, що в них немає жодних предметів. На противагу попереднім, на пластинах з Куль-Оби чітко видно, що в обох руках Геракл тримає предмети, які своєю формою нагадують яблука.



Рис. 7. Монета Кізіка. IV ст. до н.е.

М.І. Ростовцев припускав, що зображення на цих пластинах — це перепрацьована копія з монет Кізіка (рис. 7) та Беотійського союзу, на яких зображено Геракла зі зміями¹⁸. Переданий на них сюжет пов'язують з вбивством маленьким

Гераклом двох змій. Постава героя, відсутність бороди, та розташування рук ілюструють той момент, коли маленький Геракл задушив двох змій, підсланих Герою, і так врятував життя собі та своєму близнюку Іфіклу. Інше трактування цього зображення пов'язується з золотими яблуками Гесперид, які Геракл тримає у руках¹⁹. Близькі зображення зустрічаються на ольвійських, херсонеських та синдських монетах V та IV ст. до н.е.²⁰

Геракл був найпопулярнішим з грецьких героїв. Народжений від владики богів Зевса та смертної жінки Алкмени, він за свої земні страждання та подвиги здобув безсмертя та був вознесений на Олімп до інших небожителів. Життя безсмертного Геракла на Олімпі не мало широкого відображення ні в релігії, ні в мистецтві. Набагато більшу популярність він отримав як герой, який зміг здолати неймовірних чудовиськ та прославився дванадцятьма подвигами²¹. Геродот розповідає і про перебування Геракла у Північному Причорномор'ї; саме з цими землями пов'язані численні подвиги героя²². За однією з легенд, Геракл перебував у землях Північного Причорномор'я, переганяючи коней Геріона. Місцева богиня-змідівка вкрала його коней поки герой спав і пообіцяла повернути, якщо він візьме з нею шлюб. Від цього шлюбу народилися троє синів, молодший з яких, Скіф, зміг виконати заповіт свого батька — натягнути його лук та зав'язати його пояс. І завдяки виконанню цих умов став першим скіфським царем²³. Скіфське населення ототожнювало Геракла з Таргітаєм — родоначальником скіфів, батьком першого скіфського царя²⁴.

У Північне Причорномор'я культ Геракла було принесено першими греками-колоністами, приблизно у другій половині VII ст. до н.е.²⁵ Поступово він набув популярності у таких місцях, як Ольвія, Херсонес, Одесос. Образ цього героя пов'язувався з хтонічною функцією — захистом людини як у світі земному, так і потойбічному, та функцією сотеричною — захистом міста та його околиць. Крім того цей образ слугував своєрідним апотропеєм. Геракл як людина, яка спромоглася здійснити неймовірні звершення за своє життя та заслужити вічне життя серед богів, став символом нездоланного героя та безсмертя. У скіфів Геракл сприймався як божество, якому властива фізична міць, сміливість та стійкість у будь-яких ситуаціях. Саме тому зображення цього грецького героя існують на численних предметах елліно-скіфської тореvтики²⁶.

Отже, обидва види розглянутих пластин несуть у собі різні варіації зображення Геракла як ілюстрації його подвигів. Ці зображення наслідують грецьким монетам V–IV ст. до н.е., на яких змальовано образ героя з натягнутим луком у боротьбі з левом та зміями.

В процесі пошуку аналогічних сюжетів з'ясувалося, що пластини з такими зображеннями виявлені в курганах представників скіфської знаті V–IV ст. до н.е. степової території України а саме: Дніпропетровської, Запорізької, Херсонської областей, Керчі, а також Кубані. У скіфських курганах Лісостепової зони України подібних пластин не знайдено. На жаль, частина поховань була розграбована, тому неможливо встановити в яких саме похованнях (жіночих чи чоловічих) частіше зустрічаються описані вище пластини з зображенням Геракла. З впевненістю можна стверджувати лише те, що дані пластини використовувалися як прикраси одягу як чоловіків, так і жінок.

Примітки:

- ¹ *Шауб И.Ю.* Миф, культ, ритуал в северном Причерноморье (VII–IV вв. до н.э.). СПб, 2007. С. – 64–65.; *Кроау С.М.* Archaic and Clasical Greek Coins. –1976, pl. 48, 818.
- ² *Ростовцев М.И.*, Скифия и Боспор. – Л., 1925. – С. 447.
- ³ *Зограф А.Н.* Античные монеты // МИА. – М., 1951. – С. 38, табл. XXXII, 1.
- ⁴ *Граков Б.Н.* Скифский Геракл // КСИИМК. – 1950. – № 34. – С.15.
- ⁵ *Онайко Н.А.* Античный импорт в Приднепровье и Побужье в IV–II вв. до н.э. М. – 1970. – С. 40, 105, тип 491, 493, 498; табл. 41, 496-в.; *Шауб А.Ю.* Там само. – С. 64; *Алексеев А.Ю.* Нашивные бляшки из Чертомлыкского кургана // Античная торевтика. – Л., 1986. – С. 55–56.
- ⁶ *Алексеев А.Ю., Мурзин В.Ю., Роле Р.* Чертомлык. – К., 1991. – С. 250, рис. 75, кат. 29а.; *Алексеев А.Ю.* Там само. – С. 55–56.
- ⁷ *Стефани Л.* ОАК, 1909–1910 гг., СПб. – С. 130, рис. 192.
- ⁸ *Стефани Л.* ОАК, 1889 г., СПб. – С. 18–19, рис. № 10.
- ⁹ *Лесков О.М.* Скарби курганів Херсонщини. К., 1974. – С. 41–45.; *Стефани Л.* ОАК, 1913–1915 гг., СПб. – С. 132, 135, рис. 221.
- ¹⁰ *Онайко Н.А.* Там само. – С. 105; *Шауб А.Ю.* Там само. – С. 64; *Артамонов М.И.* Сокровища скифских курганов. – Прага, 1966, табл. 218; *Копейкина Л.В.* Золотые бляшки из кургана Куль-Оба // Античная торевтика. – Л., 1986. – С. 33, 55.

- ¹¹ *Фіалко О.Є.* Золоті аплікації з Бердянського кургану // Вісник Київського інституту “Слов’янський університет”. – Вип. № 11. – К., 2001. – С. 299, рис. 20.
- ¹² *Артамонов М.И.* Сокровища скифских курганов. – Прага, 1966. – С. 49, рис. 102; *Фіалко О.Є.* Там само. – С. 299.
- ¹³ *Фіалко О.Є.* Там само. – С. 299.
- ¹⁴ *Мозолевский Б.Н., Полин С.В.* Курганы скифского Герроса IV в. до н.э. (Бабина, Водяна и Соболева Могилы). – К., 2005. – С. 502–512, табл. 8: 3, 4.
- ¹⁵ *Ильинская В.А.* Скифы днепровского лесостепного Левобережья. – К., 1968. – С. 124–125, рис. 34.
- ¹⁶ *Артамонов М.И.* Сокровища скифских курганов. – Прага, 1966. – Табл. 110.
- ¹⁷ *Артамонов М.И.* Там само. – Табл. 220; *Копейкина Л.В.* Там само. – С. 29, 52–53.
- ¹⁸ *Раевский Д.С.* Модель мира скифской культуры. – М., 1985. – С. 164–165; *Зограф А.Н.* Античные монеты. – МИА. – М., 1951. – С. 98, табл. IX, 20; V, 15.
- ¹⁹ *Русяева М.В.* Образ Геракла на произведениях торевтики IV в. до н.э. из Северного Причерноморья // Античный мир и археология. – Вып. 11. – Саратов, 2002. – С. 181.
- ²⁰ *Зограф А.Н.* Античные монеты // МИА. – М., 1951. – Табл. XXXV, 16, 18, 23; XXXIX, 38.
- ²¹ *Русяева А.С.* Религия понтийских эллинов в античную эпоху. – К., 2005. – С. 447.
- ²² *Шауб И.Ю.* Причерноморско-италийские этюды. III. Геракл в Италии и Скифии // ИС. – № 7.
- ²³ Геродот. История в девяти книгах. – К., 1993. – С. 181–182.
- ²⁴ *Раевский Д.С.* Модель мира скифской культуры. – М., 1985. – С. 158–159.
- ²⁵ *Шауб И.Ю.* Миф, культ, ритуал в Северном Причерноморье (VII–IV вв. до н.э. СПб, 2007. – С. 61–65.
- ²⁶ *Бессонова С.С.* Религиозные представления скифов. – К., 1983. – С. 44–45; *Шауб И.Ю.* Миф, культ, ритуал в Северном Причерноморье (VII–IV вв. до н.э. СПб, 2007. – С. 337–338; *Русяева А.С.* Религия понтийских эллинов в античную эпоху. – К., 2005. – С. 447–450.

НАБІР КІНСЬКИХ ПРИКРАС СКІФСЬКОГО ПЕРІОДУ (З ФОНДІВ НІКЗ “ЧИГИРИН”)

У фондах Національного історико-культурного заповідника “Чигирин” зберігається велика колекція археологічних знахідок. Серед них особливу групу складають предмети скіфського періоду. Це зумовлено тим, що на території Чигиринського району розташована одна з найбільших пам'яток скіфського часу — Мотронинське городище.

Городище здавна досліджувалося археологами. У 1890 р. О.О. Бобринський провів ретельні розвідки на території пам'ятки та її околищ¹. У червні 1899 року В.В. Хвойка разом з Б.М. Ханенком провели тут невеликі розкопки, а також дослідили декілька курганів поблизу поселення. До кінця 80-х років ХХ століття польові дослідження на Мотронинському городищі обмежувались, фактично, розвідками та збором підйомного матеріалу, часом доповнювались шурфуванням. У 1938 р. городище обстежила І.В. Фабриціус, у 1950 р. — Є.Ф. Покровська та М.І. Вязьмітіна. Того ж року О.І. Тереножкін провів на городищі дослідження методом шурфування. У 1970 році О.І. Тереножкін разом з В.А. Іллінською на різних ділянках території поселення заклали 42 шурфи. У 1985 р. співробітники Черкаського обласного краєзнавчого музею В.П. Григор'єв і Г.П. Ребедайло провели шурфування на території пам'ятки². У 1988 — 1996 роках стаціонарні розкопки городища здійснювала експедиція Інституту археології НАН України “Холодний Яр” під керівництвом С.С. Бессонової³. А в 2000–2003 роках на території пам'ятки працювала Українсько-Польська експедиція “Мельники — Холодний Яр” Інституту археології НАН України та Інституту археології Ягеллонського університету (Краків, Польща), за участю Національного історико-культурного заповідника “Чигирин”. Очолювали експедицію С.А. Скорий та Я. Хоховськи⁴. Розвідки та розкопки, що проводились на території Мотронинського городища дали цікавий археологічний матеріал.

Деякі колекції з археологічних досліджень були передані до фондів НІКЗ “Чигирин”. У 2002 році під час розкопок найбільшого кургану Мотронинського некрополя, відомого серед місцевих жителів під назвою Скіфська Могила, при обстеженні бокової гробниці було виявлено деталі 5-ти кінських наборів.

Датуються вони V ст. до н.е.⁵. Кожен з наборів по-своєму унікальний, однак на особливу увагу заслуговує комплект № 2 (рис. 1), виявлений поблизу центральної ями, біля східної стіни бокової гробниці. Вузечка, очевидно, висіла на стовпі. У складі комплекту — кільчаті вудила, фрагменти псаліїв, залізна ворворка та 11 бронзових нащічних блях⁶.



Рис. 1. Бронзові та залізні деталі кінського набору № 2.

Кільчаті вудила виготовлені з круглого залізного прута в техніці кування. Кінці кожної ланки загнуті в кільце. Ланки дещо відрізняються за розмірами. Довжина однієї ланки — 11 см, іншої — 12 см. Діаметр внутрішніх кілець, які з'єднують ланки між собою: зовнішній — приблизно 2 см, внутрішній — 1,2 см. Діаметр зовнішніх кілець, в які вставлені псалії: зовнішній — 3,2 — 4 см, внутрішній — до 2 см. Вудила мають погану збереженість, переламані поблизу одного із зовнішніх кілець. Ланки вудил були складені під гострим кутом⁷.

Залізні псалії збереглися фрагментарно: 3 великих і 5 менших фрагментів. Судячи з уламків, псалії мали S-подібну форму з вісімкоподібним потовщенням у центральній частині. Обидва кінці прикрашені кулястими потовщеннями: маленьким і великим. Точні розміри псаліїв встановити не вдалося. Вудила і псалії дуже пошкоджені корозією⁸.

Залізна ворворка має усічено-конічну форму. Як вудила і псалії, дуже корозована, метал вкритий тріщинами. Висота ворворки — 2 см, діаметр нижньої основи — 1,5 см, верхньої — 1,1 см, діаметр отвору — 4 мм. В отворі — залишки шкіряного ремінця⁹.

Особливими є і 11 бронзових блях, що прикрашали ремінну основу вуздечки. Виготовлені в техніці лиття, однотипні, у вигляді голівки лося, що дивиться вправо. Розміри блях — 5 Ч 3 см. Із зворотного боку на кожній є напівкругла петля (1,6 Ч 0,7 см), за допомогою якої бляха кріпилась до ремня вуздечки¹⁰.

Зображення голівки лося досить реалістичне, виконане в техніці високого рельєфу (рис. 2). Морда довга, ледь вигнута, гарно виділені ніздрі тварини. Вуха гострокутні, чіткі. Роги гіллясті, з сімома відгалуженнями. Око велике, кругле, передане опуклим кружком. Нижня частина шиї окантована дугою, яка спочатку складалась із 8 кружечків (псевдозернь). Але лише у 4 екземплярів у нижній частині збереглися всі 8 кружечків оздоблення, у інших деякі з кружечків втрачені. Особливості деталей свідчать на користь того, що бляхи відливались в кількох формах. Це стосується, наприклад, довжини і ступеня вигнутості морди тварини, форми ніздрів та ін.¹¹.



Рис. 2. Бронзова бляха у вигляді голівки лося.

До слова, на Черкащині було виявлено ще кілька вуздечкових блях у вигляді голівки лося. Одна з них, виготовлена із бронзи, датується V ст. до н.е. Знайдена П.А. Горішним в кургані поблизу с. Жовнине Чорнобаївського району під час роботи експедиції Інституту археології АН УРСР. Проте зображення голівки лося на цій блясі більш стилізоване і примітивне¹².

Аналізуючи бляхи із Скіфської Могили, С.А. Скорий та Я. Хохоровські зазначили, що це, поки що єдиний випадок у скіфських старожитностях, коли в систему прикрас кінської вуздечки входили абсолютно однакові, не диференційовані функціонально, бляхи¹³. На думку С.А. Скорого та Я. Хохоровські, незважаючи на те, що на Мотронинському городищі була розвинута металообробка, в тому числі і бронзоливарне виробництво, місцеві майстри, очевидно, не виготовляли аналогічні бронзові деталі, що прикрашали вуздечку. Тобто ці прикраси були виготовлені в іншому місці та імпортовані¹⁴.

У петлях 6 бляшок з Мотронинського городища збереглися шматочки ремінної основи. У трьох із них — це фрагменти тонкої шкіри шириною до 4 мм (довжина, що збереглась, відповідно: 1,1; 2,1; 2,5 см). Ремінці проходили через петлю перпендикулярно, тобто під прямим кутом. Ще у двох бляшках залишки ремінців вигнуті під прямим кутом, тобто вони проходили перпендикулярно через скобу кріплення, а потім повертали по відношенню до неї під прямим кутом. В одній із блях були за-

лишки двох ремінців. Один (зберігся на довжину 4 см) проходив прямо через скобу кріплення, а другий охоплював його у вигляді дужки, розміщуючись перпендикулярно до першого¹⁵.

На жаль, зазначають дослідники, визначити положення кожної бляхи в системі вуздечки неможливо. Зрозуміло лише, що ці бляхи не лише прикрашали нашічні ремені (ймовірно, по кілька з кожного боку, можливо, по 5 екземплярів), але одна з них (очевидно, бляха із залишками двох ремінців) могла виконувати функцію налобної бляшки. Однак стверджувати це, безумовно, не можна¹⁶.

Деталі набору кінських прикрас № 2 знаходяться у фондах НКЗ “Чигирин”. Шість із одинадцяти нашічних блях представлені в експозиції Чигиринського археологічного музею.

Примітки:

¹ Бессонова С.С., Скорый С.А. Мотронинское городище скифской эпохи (по материалам раскопок 1988–1996 гг.). – Киев-Краков, 2001. – С. 3.

² Там же. – С. 4.

³ Там же. – С. 5.

⁴ Скорый С.А., Хохоровски Я. Аристократический курган Скифская Могила вблизи Мотронинского городища (Украинская Правобережная Лесостепь) // *Stratum plus*. Культурная антропология и археология. Скифские интерпретации. – Санкт-Петербург, Кишинев, Одесса, Бухарест. – 2009. – № 3 (2005–2009). – С. 234.

⁵ Там же. – С. 271.

⁶ Там же. – С. 263.

⁷ Отчёт Украинско-Польской экспедиции об археологических раскопках на Мотронинском городище и курганном могильнике скифской эпохи в 2002 году / Скорый С., Хохоровски Я., Бессонова С. // Научный архив НКЗ “Чигирин”. – С. 82.

⁸ Там же. – С. 82.

⁹ Там же. – С. 82.

¹⁰ Там же. – С. 82.

¹¹ Там же. – С. 82.

¹² Мозолевський Б.М. Скіфський степ. – К.: Наукова думка, 1983. – С. 27.

¹³ Скорый С.А., Хохоровски Я. Аристократический курган... – С. 272.

¹⁴ Там же. – С. 272.

¹⁵ Там же. – С. 264.

¹⁶ Там же. – С. 264.

ОБРАЗ ЛОШАДИ В МЕТАЛЛОПЛАСТИКЕ ПЛЕМЁН РАННЕГО ЖЕЛЕЗНОГО ВЕКА БАСЕЙНА ДЕСНЫ

Образ лошади в искусстве, в том числе ювелирном, всегда был благодарной и необъятной темой. Грациозность, лёгкость движений лошадей никого не оставляет равнодушным.

Первые изображения лошади в бассейне Десны известны еще с верхнего палеолита — это диск из слоновой кости, украшенный лошадиной головой со стоянки Быки 7, датируемый временем около 16000–16500 лет назад (рис. 1)¹. Это животное неразрывно связано с человеком на протяжении истории — сначала как объект охоты, а потом как спутник и помощник, и, конечно же, как мифологический персонаж.

В раннем железном веке бассейна Десны известно к настоящему времени несколько изображений лошади, в основном в предметах металлопластики. Практически все они встречаются на территории Брянской области (Россия) как случайные находки в течение последних лет.



Рис.1. Изображение Солнца с лошадиной головой со стоянки Быки 7 (Посеймье, 16500 лет назад). Бивень мамонта.



Рис. 2. Зооморфная булавка с городища у с. Второе Городище Брасовского р-на Брянской области. Бронза, литье.

Первое изображение представляет собой литую по восковой модели зооморфную бронзовую булавку с утраченным острием (рис. 2). Ее навершие представляет собой стилизованное изображение конской головы и грациозно изогнутой шеи с гривой. Голова объемная, на ней имеются слегка заостренные уши, рот (лошадь словно улыбается) и намеченные точечными углублениями глаза. Стилистически морда лошади выпадает из классического скифского звериного стиля и тяготеет к кельтским древностям. Шея — уплощенная. Грива передана двумя приемами. Во-

первых, это короткие, параллельные насечки по внешнему краю тела навершия булавки. Во-вторых, это ряд небольших S-образных волют по тому же краю. Такие волюты — характерный орнаментальный мотив не только данной булавки, но и так называемых булавок с ажурным навершием, встречающихся преимущественно в ареалах юхновской и верхнеокской культур (хотя некоторые найдены уже и в ареале скифоидной лесостепной культуры)². Орнаментация (насечки, волюты) имеется только с лицевой стороны. Булавка найдена на территории многослойного городища у с. Городище 1-е Брасовского района Брянской обл. (бассейн р. Нерусса, левого притока Десны). Городище не исследовано раскопками, на нем собран подъемный материал позднего этапа юхновской культуры и волынцевско-роменский. Булавка, безусловно, относится к юхновскому культурно-историческому горизонту.

Второе изображение связано с так называемым “Старопочепским кладом”, найденным в с. Старопочепье (Почепский район Брянской обл., р. Коста, правый приток Судости, впадающей в Десну на границе России и Украины). “Клад” состоял из 17 бронзовых конических ворворок, 12 бронзовых трубочек-пронизок различной длины, остатков железного изделия (нож?) и бронзовой литой привески в форме лошадки (рис. 3: 2). Утрачена часть гривы и окончание мордочки. Грива представляла собой пять спиральных волют (две утрачены) и примыкающее к ним ушко для подвешивания. Тело лошадки стилизовано, представляет собой изогнутый стержень (его концы — соответственно загнутые книзу морда и хвост) с отростками ушей и четырех стержнеобразных укороченных ног. “Клад” мог представлять собой остатки пояса, украшенного кистями (ворворки и пронизки) и привеской-амулетом. Нельзя исключать тотемный характер данного комплекса. Ворворки находят аналогии в материалах юхновского слоя лежащего в 50 км южнее городища Случевск в низовьях Судости³. Мы относим комплекс также к юхновской культуре (вероятно позднему ее этапу). На территории села Старопочепье есть городище с юхновским и древнерусским культурными слоями.

Третий комплекс с изображением лошадки происходит также с верхней Судости. Скорее всего, это тотемный клад. Вероятно, он был вырыт грабителями на территории неизвестного поселения позднего этапа юхновской культуры (об этом

свидетельствуют взятые вместе с кладом характерные фрагменты лепной керамики с тычковым орнаментом). В состав данного клада, который археолог И.А. Бажан включил в создаваемый “Корпус случайных археологических находок”⁴ под номером хранения 4–185, входит комплекс вещей, в основном фрагментированных. Это две ворворки, аналогичные тем, что известны из предыдущего комплекса, десять фрагментов латенских браслетов с насечками по внешнему краю, посоховидная бронзовая булава, фибула, утратившая иглу, височное кольцо, кремневое долото и вновь бронзовая привеска-лошадка. Голова, шея, тело и опущенный хвост, как и в предыдущем случае, представляют собой изогнутый литой стержень округлого сечения. Грива плоская и обозначена уже не волютами, а просто серией нарезок, на месте перехода шеи (и гривы) к туловищу на спине располагается колечко для подвешивания. Уши и ноги животного показаны упрощенно, в плоскостной манере (на ухе читается углубление), в профиль — одно ухо, одна передняя и одна задняя нога (рис. 3: 4).



Рис. 3. Зооморфные привески-лошадки с Подесенья, территория Брянской и Смоленской областей России. 1 – юг Брянской области, 2 – с. Старопочепье Брянской области, 3 – север Брянской области, 4 – окрестности г. Почеп Брянской области, 5 – восток Брянской области, 6 – Шумяцкий район Смоленской области, 7 – восток Брянской области, 8 – Брянская область. Бронза, литье.

Четвертая находка привески в форме фигурки лошади происходит с севера Брянской области (точная привязка пока не установлена) и является почти точной копией предыдущей, но отлитой по выполненной более тщательно форме (детально проработана грива, уши, стержень, обозначающий передние ноги, раздвоен). Ушко для подвешивания, фрагмент гривы и задние ноги утрачены. Ушки животного имеют характерные углубления, а мордочка неестественно вытянута и заострена наподобие клюва (рис. 3: 3).

Пятая находка также имеет привязку только к Брянскому течению Десны (вероятно, юг региона). Это фигурка напоминает предыдущие, но с более пышной гривой, на фоне которой, а не перед ней, изображено ухо. Хвост на конце раздвоен наподобие змеиного жала (возможно, это попытка изобразить задние ноги в движении) (рис. 3: 5).

Шестое изображение лошади связано с верхним Посожьем (бассейн реки Остёр), сопредельным верхнему Подесенью. Фигурка найдена на территории Шумяцкого района Смоленской области вне поселенческого контекста. Сохранность привески плохая (окислы), ушко утрачено, но типологически она очень близка к двум вышеописанным (рис. 3: 6).

С территории Брянской области происходит также фрагмент передней части литой лошадки-привески со стержнеобразным изогнутым телом, гривой из волнообразно расположенных петель и заостренной мордой (рис. 3: 7). Еще одна привеска-лошадка, место находки которой в пределах Брянской области пока не удалось уточнить (она появилась на кладоискательском сайте “Домонгол” лишь за несколько дней до конференции) отличается от “собратьев” иной проработкой гривы (параллельные продольные борозды) и выделенными копытами (рис. 3: 8).

Наконец, девятая находка получена с юга Брянской области (Севский или Комаричский районы?). Она отличается от перечисленных в первую очередь отсутствием гривы (рис. 3: 1). Эта литая бронзовая лошадка-привеска хотя и повторяет в целом силуэты предыдущих трёх, однако выглядит не столь поджарой, ухо заострено, глаза обозначены рельефно — кругом с углублением-зрачком в центре (предыдущие три лошадки глазами наделены не были). Ушко для подвешивания (изображает гриву?), расположено над “отростком”, обозначающим передние ноги в районе перехода от непропорционально укороченной шеи к туловищу.

В сопредельных регионах имеется серия аналогичных находок. К северу — в верхнем Поочье, на р. Угра на городище в с. Покров была найдена подвеска, изображающая лошадку со стержнеобразным вытянутым телом, укороченными ножками (еще более непропорциональными, чем у фигурки из Старопочепья), гривой из серии петель, образующих волну, и клювообразной заострённой мордой) (рис. 4: 4). К югу, на территории северной Украины (Черниговская, Киевская обл.), встречены также несколько ящерицеподобных, клювоголовых лошадок со скомпонованной из петель либо обозначенной серией нарезок уплощенной гривой, опущенным хвостом (в одном случае также раздвоенным). У некоторых углублениями обозначены глаза, ноздри (рис. 4: 1–3).



Рис. 4. Зооморфные привески-лошадки из нижнего Подесенья и Среднего Поднепровья (1–3) и из бассейна р. Угра (Калужская область России). Бронза, литье.

Все изображения стилистически близки. Для перечисленных привесок-лошадок характерны следующие черты: схематичность, вытянутые стержнеобразные пропорции тела, вогнутая спина, клювовидная заостренная, часто “курносая” мордочка, опущенный хвост. В том же стиле выполнена и лошадиная голова на булавке с городища Городище Второе-1. Стилистические различия касаются в основном способа оформления гривы (тут мы наблюдаем несколько канонов — насечки, петли, простые волюты, а также сложный вариант: сочетание насечек и волют). Почти не остается сомнений в том, что данная серия

ювелирных изделий образует единую группу с достаточно ограниченным, компактным ареалом распространения.

При этом деснянские лошадки (будем называть их так) существенно отличаются как от изделий в скифском зверином стиле, так и от зооморфных изображений дьяковской культуры (к примеру, известной костяной статуэтки коня с Дьяковского городища, экспонирующейся в Государственном историческом музее в Москве). Сильно отличаются от деснянских лошадок и более поздние финно-угорские привески-коньки из Поволжья. Определенное, хотя и весьма отдаленное сходство (в первую очередь в вытянутых пропорциях и в некоторых особенностях оформления головы) имеется с кельтскими древностями (гальштат, латен).

При обсуждениях на сетевых форумах неоднократно высказывалось мнение, что все эти находки должны быть отнесены к так называемой “почепской культуре”. Заметив попутно, что современные археологи предпочитают выделять все-таки почепский локальный вариант позднезарубинецкой культуры,⁵ следует отвергнуть эту идею. Комплексы “кладов” позволяют достаточно четко датировать наших лошадок периодом IV — I вв. до н.э. — в частности по латенским рубчатым браслетам, витому височному кольцу и трёхгранным бронзовым наконечникам стрел. По ареалу распространения они вполне накладываются на ареалы памятников близкородственных археологических культур раннего железного века (предположительно балтских) — юхновской, милоградской, днепродвинской и верхнеокской. Ядром служит область распространения юхновских памятников. Верхнеокская культура нам представляется лишь локальным вариантом поздней юхновской. Заметим, что доля лошади в составе стада на поселениях юхновской культуры, по нашим подсчетам, составляла 26–32%⁶.

Между тем, скифские традиции искусства проникали и на территорию Подесенья. Об этом свидетельствует, в частности, находка костяного псалия с изображением конской головы на городище Лбище (Монастырище) под Трубчевском (рис. 5) — классического изделия скифского круга древностей, характерного в особенности для Посульского варианта скифоидной лесостепной культуры⁷.

Теперь несколько слов следует сказать о семантике рассмотренных предметов. Уже в палеолите, судя по приведенному

изображению коня-диска из Быков, лошадь отождествлялась деснянским населением с солярной символикой. Сходное восприятие бытовало и тысячелетия спустя — у древних индоевропейцев. И индо-иранцы, и кельты видели в движении Солнца по небосводу бег коня или запряженной конями солнечной колесницы. И в греческой, и в индийской литературе Солнце не случайно часто носит эпитет “быстроконное”. Индийского божества Митры нет в пантеоне скифов, сохраненном для нас в “Истории” Геродота, однако Отец истории называет нам отождествляемого с греческим Аполлоном солнечного бога Гойтосира. По мнению Х. Ньюберга, “Гойтосир” означает “богатый пастбищами”, а это, в свою очередь, постоянный эпитет Митры в индо-иранских текстах⁸. Вероятно, скифы и их соседи почитали своего солнечного бога Гойтосира (Ойтосира) не только в образе антропоморфного существа, восседающего на колеснице, но и в образе коня. В дальнейшем солярный культ бога, мчащегося по небу на конях, позаимствовали финно-угорские народы.

То, что конь и в Деснянском бассейне отождествляется с Солнечным культом, подтверждает сочетание символов. Простейший солярный символ — точку в круге — представляет собой глаз привески без гривы из Севского района. На зооморфной булавке солярную семантику коня подчеркивает грива, сформированная из малых S-образных волют, которые могут быть истолкованы и как полусвастики, то есть упрощенные знаки солнцеворота. S-образный завиток из двух спиралей можно понять как сокращенную формулу “обегающей спирали”, своеобразную квинтэссенцию мотива отображения бега времени в виде движущегося солнца, луны или змеи. Ведь первообразом спирали мог быть именно образ змеи, имевший в древних представлениях глобальное космологическое значение (Мировой Змей). Но одновременно спираль — солярный знак. В



Рис. 5. Костяной псалий, исполненный в скифском зверином стиле. Городище Лбище (Трубчевский район Брянской области, Россия).

зооморфной привеске из Старопочепского клада грива подана в виде одиночных волут, олицетворяющих Солнце, и одновременно Змея. Заметим, что и сам конь тут (как и в других изображениях) змееподобен: тело его извивается, он напоминает восточного дракона. Не случайно и раздвоение хвоста как змеиного жала на некоторых других фигурках. Семантика змеи отражена и в гриве некоторых лошадок, сделанной в форме петлеобразных волн. Археолог А.А. Бобринский приводит пример перехода зигзага в спираль, наглядно свидетельствующий о генетическом родстве этих древнейших мотивов орнамента⁹.

А.Н. Афанасьев, разбирая семантику образа связываемого с грозой и бурей огненного змея, пишет: “Народная загадка обозначает змея под метафорическим образом коня: “Стоит конь вороной — нельзя за гриву взять, нельзя и погладить”... Шум грозовой бури сравнивали с шипением змей”¹⁰. Возможно, что и тут мы видим образ Огненного Коня (Змея). “Во многих мифологических сюжетах, где конь является важным элементом повествования, можно выделить более древние ритуалы, связанные с культом огня или использованием огня в обрядах”, — пишет В.В. Янкевич¹¹. Такие же ритуалы, вероятно, отражает и сюжет украшений-оберегов. Стихия огня была связующей между миром небесным — миром богов и миром земным — миром людей, конь выполняет те же функции медиатора, являя признаки огненной стихии. Таким образом, семантика огня, солнца, змеи и коня оказывается тесно переплетенной, что прекрасно отражено в искусстве первобытных племен бассейна Десны.

Пользуясь случаем, автор благодарит посетителей Интернет-форума “Домонгол” за помощь в поиске достоверной информации о вводимых в оборот находках и докторанта Черниговского государственного педагогического университета О.Е. Черненко за консультации при написании данного материала.

Примечания:

- ¹ Чубур А.А. Животный мир плейстоцена в мелкой пластике древних обитателей бассейна Десны // Русский сборник. — Вып. 5. — Брянск, 2009. — С. 22–32.
- ² Чубур А.А. Курский край. — Т. 2.: Эпоха раннего металла. — Курск, 2000. — С. 175, 182.
- ³ Шинаков Е.А. Комплекс памятников у с. Случевск: к вопросу о пунктах-погостах // Русский сборник. — Брянск, 2002. — С. 61–94

- ⁴ Корпус случайных археологических находок (КСАН). Автор-составитель И.А. Бажан. Архив находок.
- ⁵ *Обломский А.М., Терпиловский Р.В.* Среднее Поднепровье и Днепро-Днепровское Левобережье в первые века нашей эры. – М., 1991.
- ⁶ *Чубур А.А.* Курский край. – Т. 2 Эпоха раннего металла. – Курск, 2000. – С. 31.
- ⁷ *Падин В.А.* Юхновские памятники Средней Десны // СА. – 1966 — № 2, С. 137–150.
- ⁸ *Nyberg H.S.* Die Religionen des alten Irans, Lpz., 1938; *Кузьмина Е.Е.* Занавес поднимается (О семантике скифского искусства) // Знание-сила. – 1985. – № 11 (701). – С. 38–42; *Кузьмина Е.Е.* Распространение коневодства и культа коня у ираноязычных племен Средней Азии и других народов Старого Света // Древняя Анатолия. – М., 1985.
- ⁹ *Бобринский А.А.* О некоторых символических знаках, общих первобытной орнаментике всех народов Европы и Азии. – М., 1902.
- ¹⁰ *Афанасьев А.Н.* Древо Жизни. – М., 1982.
- ¹¹ *Янкевич И.И.* Конь, как эманация огня // Смыслы мифа: мифология в истории и культуре: Сб. в честь 90-летия проф. М.И. Шахновича. – СПб., 2001. (Серия “Мыслители”, Вып. 8).

ЗОЛОТІ ПЛАСТИНИ-АПЛІКАЦІЇ З САРМАТСЬКИХ ПАМ'ЯТОК ПІВНІЧНОГО ПРИЧОРНОМОР'Я

Традиція оздоблення одягу нашивними аплікаціями має дуже давнє коріння. Напевно перші подібні прикраси з'явилися не набагато пізніше самого одягу. Звичайно, що разом з зародженням традиції виготовлення прикрас з металу з'являються і перші металеві оздоблення одягу. Одні з найдавніших в Східній Європі екземплярів подібних прикрас походять з комплексу біля Варни у Болгарії і датуються V тисячоліттям до нової ери¹. Найбільшого розповсюдження традиція декорування одягу нашивними аплікаціями різних форм отримала в культурах Переднього Сходу, де такий тип оздоблення використовувався в усі часи². Вже серед прикрас ахеменідського Ірану дослідники традиційно окремо виділяють штамповані пластини простих геометричних форм, які нашивалися на одяг, створюючи складні орнаментальні ряди, а також більш складні пластини, з зооморфними та антропоморфними мотивами. Такий тип оздоблення, в цілому не був типовим для античної традиції, проте в костюмі варварів Євразії він широко використовується починаючи з VII ст. до н.е.

На території Північного Причорномор'я такий тип прикрас найбільшого розповсюдження зазнав у скіфські часи. Як справедливо зазначила Л.В. Копейкіна, штамповані пластини є наймасовішою та найрізноманітнішою групою прикрас, що походять з поховальних комплексів скіфської знаті³.

Ще М.І. Ростовцев відзначив певні хронологічні тенденції розвитку цієї групи оздоблень. Він відмітив, що крупні пластини квадратної чи круглої форми зі штампованими зображеннями у звіриному стилі або рослинних мотивів, з імітацією грецьких монет чи релігійними сценами, на початку нової ери різко змінюються маленькими платівками простих геометричних форм, якими декорувався одяг у сарматів. М. І. Ростовцев вважав, що всі ці прості геометричні форми мають виключно орієнтальне походження: “совершенно похожие бляшки были найдены в Ассирии, такие же орнаменты появляются позже в Сасанидском и арабском искусстве”⁴. М.І. Марченко, класифікувавши нашивні пластини-аплікації Прикубання II ст. до н.е. — II ст. н.е., в результаті кореляції різних типів платівок прийшов

до висновку, що для пластин, які походять з комплексів старших за середину I ст. до н.е., є характерним менший ступінь стилізації⁵. В принципі, це підтверджує тенденцію, яку свого часу окреслив М.І. Ростовцев.

Перший варіант класифікації сарматських пластин-аплікацій був запропонований О.М. Ждановським⁶. Пізніше ця схема була взята за основу та доповнена І.І. Марченком для платівок, що походять з пам'яток на території Прикубання⁷. І.П. Засецька в окремий тип виділила зооморфні пластини-аплікації⁸. Проте, до сьогодні не має варіантів систематизації цієї категорії інвентаря з сарматських пам'яток на території України.

Для сарматської культури нашивні пластини-аплікації не були такою масовою категорією інвентаря як у скіфів. Вони зустрічаються менше ніж у 10% сарматських пам'яток українського степу. Це досить очікувана для сарматських комплексів картина. Справа в тому, що найчастіше в якості нашивних прикрас у сарматів використовувалися намистини та дрібний бісер, при цьому їх використання скоріш за все було зумовлено певною культурною традицією, а не свідчило про соціальний статус та заможність (ознакою цього був матеріал, з якого їх було виготовлено). Відомі дуже багаті сарматські комплекси, де єдиним нашивним декором одягу, що зберігся до сьогодні було саме намисто та бісер. Можливо так само традиційно було зумовлено і те, що нашивні пластини-аплікації в сарматських пам'ятках завжди зустрічаються в поєднанні з намистинами та бісером, якими декорувалися шаровари, рукава, або поділ сукні.

У більшості випадків (97%) нашивні пластини слугували прикрасами жіночого вбрання. В сарматській культурі відомо також і використання бронзових пластин для декору одягу (наприклад в Усть-Кам'янському могильнику⁹), але вони не були включені в цей реєстр. Також, поза увагою було залишено і платівки, які, судячи за розташуванням, були прикрасами чоловічою поясною гарнітури (наприклад в Великопольському, Райгороді, тощо), адже це зовсім інша категорія інвентаря, яка потребує окремого комплексного дослідження.

Нажаль, орнаментальні ряди, які свого часу формували пластини-аплікації, дуже рідко можна відновити, особливо якщо вони не були зафіксовані у польових умовах. Проте, за розташуванням пластин *in situ* можна стверджувати, що найчастіше їх використовували для декору коміру, чи грудної

частини верхнього одягу. Значно рідше золотими платівками оздоблювалися рукави, і, в поодиноких випадках — поділ одягу чи черевики. Як вже було зазначено, орнаменти з нашитих золотих платівок завжди доповнювалися намистинно-бісерними елементами, особливо на рукавах, подолі та шароварах. Крім того, в найбагатших комплексах в якості оздоблення одягу використовувалося ще й золотне шиття (знахідки в Соколовій могилі, Чугуно-Крепінці, Сватовій Лучці, Селимовці, тощо¹⁰).

Основна маса золотих платівок походить з пам'яток I ст. до н.е. — I ст. н.е., однак піком популярності такого типу прикрас по праву можна вважати I ст. н.е. Саме цим часом датується більшість досліджуваного матеріалу. І саме I ст. н.е. датуються найбагатші по кількості та варіативності нашивних пластин-аплікацій комплекси — Соколова могила, Пороги, Михайлівка, Селимівка, Цветна, тощо¹¹. Аналогічна картина спостерігається і на інших територіях сарматського світу¹². Щоправда, для цих регіонів характерна більша різноманітність форм платівок, та значно більші по кількості набори у поховальних комплексах.

Як правило, пластини виготовлялися з високопробного золота, яке дуже легко розкатувалося у найтонший лист (на відміну від пластин скіфського часу, де основна маса подібних виробів зроблена з металу середньої та низької якості). Під час штампування така золота фольга дуже легко приймала необхідну форму. Отвори для кріплення на дрібних платівках скоріш за все пробивалися при пришиванні — у більшості випадків вони пробиті з середини — назовні, що дуже зручно робити безпосередньо під час шиття. Нерівність та розірваність країв таких отворів свідчать на користь цього припущення. На платівках більших за розміром, зроблених з товстішого листа металу, отвори скоріш за все пробивалися у майстерні, вони і більші за діаметр звичайної голки, і мають рівний, гладенький край. Рідше зустрічається інший спосіб кріплення — дротяні петельки, припаяні зі звороту.

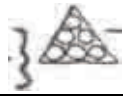
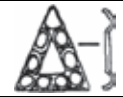
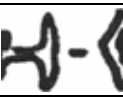
Самими численними та самими різноманітними за варіантами форми, оформлення кріплення, ступеня опуклості та ін. по праву можна вважати платівки простих геометричних форм — напівсферичні, трикутні, ромбоподібні. Такі платівки відомі в усі періоди використання такого типу прикрас одягу. У сарматів вони з'являються ще в похованнях прохорівської культури, але найбільшого розповсюдження досягають на рубежі ер.

Таб. 1. Пластини геометричних форм.

		П в. до н.е.	І в. до н.е.	І в. н.е.	П в. н.е.	Ш в. н.е.
1.						
2.						
3.						
4.						
5.						
6.						
7.						
8.						
9.						
10.						
11.						
12.						
13.						
14.						
15.						
16.						

Різні варіанти напівсферичних платівок (Таб. 1: 1–16) відомі в усі періоди історії сарматів в Північному Причорномор'ї. Напівсферичні бляхи з петелькою на звороті Ю.О. Олексіїв відмічає як такі, що є характерними для скіфських поховань IV ст. до н.е.¹³.

Таб. 1. Пластини геометричних форм (продовження).

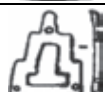
		II в. до н.е.	I в. до н.е.	I в. н.е.	II в. н.е.	III в. н.е.
17.						
18.						
19.						
20.						
21.						
22.						
23.						
24.						
25.						
26.						

Проте вони дуже широко зустрічаються і в сарматські часи, доживаючи до II — III ст. н.е. Інші варіанти напівсферичних платівок — гладенькі без петлі, круглі з опуклістю по центру та закраїною, яка може бути гладенькою або оздобленою “перлинником” — зустрічаються в сарматських похованнях усіх трьох періодів — з II ст. до н.е. — по III ст. н.е. Варіант круглих платівок

у вигляді “ковпачків” (Таб. 1: 1–2) для українського степу відомий лише в пам’ятках I ст. н.е. (Сватова Лучка, Цветна, тощо¹⁴).

Бляшки трикутної форми (Таб. 1: 17–21, 25–26) не такі чисельні за варіантами їх декоративного оздоблення. Зустрічаються гладкі екземпляри без орнаменту, оздоблені опуклинами або прокресленими лініями — паралельними, чи такими що перетинаються, вирізом трикутної форми. Всі вони датуються другою половиною I ст. до н.е. — I ст. н.е.

Таб. 2. Види пластин типу “городки”.

		П в. до н.е.	I в. до н.е.	I в. н.е.	П в. н.е.	III в. н.е.
1.						
2.						
3.						
4.						
5.						
6.						
7.						

Різні варіанти ромбоподібних платівок (Таб. 1: 22–24) (без орнаменту, з бортиком, з рельєфними лініями, або прорізом по центру) на території степової України є характерними для сарматських пам’яток I ст. н.е. В той же час, аналогічні пластини на території Поволжя були розповсюджені в I ст. до н.е.¹⁵(за виключенням пограбованого комплексу з могильника Бердія, що традиційно датується I ст. н.е.¹⁶).

Таб. 3. Зооморфні пластини.

		II в. до н.е.	I в. до н.е.	I в. н.е.	II в. н.е.	III в. н.е.
1.						
2.						
3.						
4.						
5.						
6.						
7.						
8.						
9.						
10.						
11.						

Дуже популярними в сарматському світі були платівки типу “городки”. Як справедливо зазначає В.І. Мордвінцева, це дуже стародавній мотив, що найвірогідніше походить ще з орна-

ментальних традицій Персидського царства, де він отримав назву “мотиву корони вежі”¹⁷. У сарматській культурі пластини-аплікації, що зображують різні варіанти трактування цього мотиву (з гладенькою поверхнею, орнаментовані, з вирізом по центру, що повторює форму пластини) мають достатньо широкий діапазон побутування — від II ст. до н.е. — до II ст. н.е. (Таб. 2). Але варто зазначити, що якщо в матеріалах Поволжя основна їх кількість зосереджена у пам’ятках II — I ст. до н.е.¹⁸, то для українського степу, як і для Прикубання¹⁹, їхня більшість приходить на більш пізні часи — I ст. до н.е. — I ст. н.е.

Аналогічна ситуація простежується і в хронології розповсюдження W-подібних пластинок, пік поширення яких для причорноморських степів припадає на I ст. н.е., в той час як для більш східних регіонів сарматського світу ця дата раніша — II — I ст. до н.е.²⁰

Зооморфний тип платівок для сарматської культури свого часу було виокремлено І.П. Засецькою, яка обґрунтовано запропонувала вважати частину бляшок зображенням різних тварин з дуже високим ступенем стилізації²¹. Самим масовим типом подібних виробів є платівки у формі баранячих різок (Таб. 3: 1–5), типові для комплексів I ст. до н.е. — I ст. н.е.

До зооморфних також відносяться пластини у вигляді здвоєних баранячих різок, екземпляри у вигляді перекладини, до якої приєднується V — подібна фігура, або ромб у поєднанні з V — подібною фігурою (зазвичай вони трактуються як стилізоване зображення цапа чи барана). До зооморфних традиційно відносяться і чотирикутні розети, що утворені V- подібними фігурами із завитками на кінцях (Таб. 3, 9). Вони традиційно вважаються специфічним видом платівок, характерним виключно для Волго-Донського регіону²², але поодинокі екземпляри зустрічаються і в сарматських комплексах України I ст. н.е.²³

Різноманітні варіанти розет — 4-х, 6-ти, 8-ми пелюсткові, з різними видами орнаментации та різним ступенем стилізації (Таб. 4.) зустрічаються здебільшого в комплексах I ст. н.е., однак поодинокі їх знахідки трапляються і в інші часи. Унікальними є складні бляшки, що складаються з дев’ятипелюсткових розеток спаяних між собою верхівками та оздоблені паском зерні у місці стику, якими були оздоблені рукави сукні у Соколовій могилі²⁴. Єдині аналогічні їм вироби було знайдено в Артюховському кургані, де вони використовувалися для оправи намистин або ворварок під китички²⁵.

Таб. 4. Варіанти пластин у вигляді розет.

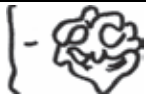
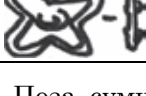
		II в. до н.е.	I в. до н.е.	I в. н.е.	II в. н.е.	III в. н.е.
1.						
2.						
3.						
4.						
5.						
6.						
7.						
8.						

В сарматських пам'ятках подекуди зустрічаються пластини, які за формою та особливістю декору важко віднести до якогось з вищеперелічених типів. Здебільшого вони зустрічаються в комплексах I ст. н.е. і дуже важко робити висновки про їх розповсюдженість, адже деякі з цих форм відомі по одній, максимум трьом пам'яткам. До таких можна віднести ажурні платівки з двома спіральними завитками всередині (Таб. 5: 3), відомі лише за трьома комплексами на території України (Ногайчинський курган, Соколова могила, Усть-Альмінський некрополь²⁶) та одному в межиріччі Волги і Уралу (могильник Кос-Оба²⁷), що сумарно датуються I ст. до н.е. — I ст.н.е.

За способом декорування варто відокремити пластини з інкрустацією, які також відомі по невеликій кількості комплек-

сів. По формі розрізняються два типи подібних виробів — у вигляді хрестоподібно розташованих баранячих ріжок (Таб. 5: 5) (екземпляри з Соколової могили, Михайлівки та Хохлача²⁸) і хрестоподібних розет з округлими кінцями (Таб. 5: 6) (Соколова могила, Усть-Альмінський некрополь, комплекс Сватової Лучки²⁹). Всі вони походять з синхронних багатих жіночих поховань I ст. н.е., і всі вони, за виключенням знахідок з Хохлача, розташовані досить щільно в географічному плані. Це дає право на припущення про єдине місце виробництва такого типу нашивних прикрас. Однак це питання потребує окремого більш глибокого дослідження.

Таб. 5. Рідкісні типи пластин.

		II в. до н.е.	I в. до н.е.	I в. н.е.	II в. н.е.	III в. н.е.
1.						
2.						
3.						
4.						
5.						
6.						

Поза сумнівом, нашивні пластини-аплікації були самим масовим типом золотих прикрас у сарматів. Традиція оздоблення одягу металевими нашивними бляхами була притаманна більшості стародавніх кочових племен Євразії, але в сарматській традиції вони завжди доповнювалися ще й намистинно-бісерними елементами. Це було зумовлено певними культурно-естетичними традиціями, якими пояснюється уподобання до поліхромії в сарматському мистецтві. Розпов-

судження їх здебільшого в жіночих похованнях дає всі підстави стверджувати, що це був елемент жіночого парадного костюму. По багатству та варіативності форм матеріали Північного Причорномор'я поступаються Кубані та Поволжю. Але, не зважаючи на це, існують варіанти нашивних платівок відомі лише за причорноморськими пам'ятками. Також простежується дещо відмінний хронологічний діапазон побутування деяких варіантів. В цілому, піком популярності такого типу оздоблень по праву можна вважати I ст. н.е. Пізніше традиція декорування одягу металевими платівками поступово занепадає, і вже в III ст. н.е. такий вид декорування одягу в Північному Причорномор'ї практично не зустрічається.

Примітки:

- ¹ *Rehm E.* Der Schmuck der Achämeniden. – Münster, 1992. – S. 210.
- ² *Rostovtzeff M.I.* Iranians and Greeks in South Russia. – Oxford, 1922. – P. 130.
- ³ *Копейкина Л.В.* Золотые бляшки из кургана Куль-Оба // Античная торевтика. – Л., 1986. – С. 28.
- ⁴ *Rostovtzeff M.I.* Iranians and Greeks in South Russia. – Oxford, 1922. – P. 130, fig. 17.
- ⁵ *Марченко И.И.* Сираки Кубани. – Краснодар, 1996. – С. 33.
- ⁶ Його було запропоновано в дисертації О.М. Ждановського, яка на жаль не була опублікована. Її принципи були взяті за основу І. І. Марченком.
- ⁷ *Марченко И.И.* Сираки Кубани. – Краснодар, 1996. – С.32–33; Приложение 1.
- ⁸ *Засецкая И.П.* Зооморфные мотивы в сарматских бляшках // Античная торевтика. – Л., 1986. – С. 128 — 134.
- ⁹ *Махно Є.В.* Розкопки курганів епохи бронзи та сарматського часу в с. Усть-Кам'янка // АП УРСР. Т IX. – К., 1961. – С.14–39.
- ¹⁰ *Ковпаненко Г.Т.* Сарматское погребение I в. н. э. на Южном Буге. – К., 1986. – С. 46–49; *Шрамко Б.А.* Древности Северского Донца. – Харьков, 1962. – С. 243–244; *Трефилев Е.П.* Археологическая экспедиция в Куянский уезд Харьковской губернии // Труды XII археологического съезда. Т. I. – М., 1905. – С. 137; *Моруженко А.А., Санжаров С.Н., Посредников В.А.* Отчёт об археологических исследованиях курганов в Донецкой области в 1984 г. – Донецк, 1985. – С. 24–25 // НА ІА НАНУ.

- ¹¹ *Ковпаненко Г.Т.* Сарматское погребение I в. н.э. на Южном Буге. – К., 1986. – С. 10–26; *Шрамко Б.А.* Древности Северского Донца. – Харьков, 1962. – С. 243–244; *Трефилев Е.П.* Археологическая экспедиция в Купянский уезд Харьковской губернии // Труды XII археологического съезда. Т. I. – М., 1905. – С. 137; *Дзиговский А.Н.* Очерки истории сарматов Карпато-Днепрвских земель. – Одесса, 2003. – С. 105, Рис. 25; *Симоненко А.В., Лобай Б.И.* Сарматы северо-западного Причерноморья в I в. н.э. (погребение знати у с. Пороги.). – К., 1991. – С. 6–10, 28–30; ОАК за 1896 г. – СПб., 1896. – С. 88–89; 214–215.
- ¹² *Марченко И.И.* Сираки Кубани. – Краснодар, 1996. – С.33; *Мордвинцева В.И., Хабарова Н.В.* Древнее золото Поволжья. – Волгоград, 2006. – С. 21.
- ¹³ *Алексеев А.Ю.* Нашивные бляшки из Чертомлыцкого кургана // Античная торевтика. – Л., 1986. – С. 70.
- ¹⁴ *Шрамко Б.А.* Древности Северского Донца. – Харьков, 1962. – С. 243–244; *Трефилев Е.П.* Археологическая экспедиция в Купянский уезд Харьковской губернии // Труды XII археологического съезда. Т. I. – М., 1905. – С. 137; ОАК за 1896 г. – СПб., 1896. – С. 88–89; 214 – 215; *Simonenko A., Marchenko I., Liberis N.* Romischen importe in sarmatishen und maecotishen graben. – Mainz, 2008. – S. 70, taf. 80.
- ¹⁵ *Мордвинцева В.И., Хабарова Н.В.* Древнее золото Поволжья. – Волгоград., 2006. – С. 21.
- ¹⁶ *Сергацков И.В.* Сарматские курганы на Иловле. – Волгоград, 2000. – С. 72–73.
- ¹⁷ *Rehm E.* Der Schmuck der Achämeniden. – Münster, 1992. – S. 175
- ¹⁸ *Мордвинцева В.И., Шинкарь О.А.* Сарматские парадные мечи из фондов Волгоградского областного краеведческого музея // Нижне-волжский археологический вестник. Вып. 2. – Волгоград, 1999. – С. 139–140; *Мордвинцева В.И., Хабарова Н.В.* Древнее золото Поволжья. – Волгоград, 2006. – Кат. 73; *Зайцев Ю.П., Мордвинцева В.И.* Датировка погребения в Ногайчинском кургане. Диалоги с оппонентом // Древняя Таврика. – Симферополь, 2007. – С. 332.
- ¹⁹ *Марченко И.И.* Сираки Кубани. – Краснодар, 1996. – С. 230, рис. 11.
- ²⁰ *Ляхов С.В., Мордвинцева В.И.* Раннесарматское погребение у посёлка Питерка Саратовской области // РА. – № 3. – 2000. – С. 104, рис. 2: 6–7.
- ²¹ *Засецкая И.П.* Зооморфные мотивы в сарматских бляшках // Античная торевтика. – Л., 1986. – С. 128–134.

- ²² *Мордвинцева В.И., Хабарова Н.В.* Древнее золото Поволжья. – Волгоград, 2006. – С. 21.
- ²³ к.1, п.1 біля с. Олександрівка Дніпропетровської обл.
- ²⁴ *Ковпаненко Г.Т.* Сарматское погребение I в. н. э. на Южном Буге. – К., 1986. – С.42.
- ²⁵ *Максимова М.И.* Артюховский курган. – Л. 1979. – Рис. 6.
- ²⁶ *Ковпаненко Г.Т.* Сарматское погребение I в. н. э. на Южном Буге. – К., 1986. – С. 41, рис. 39: 14; *Loboda I.I., Puzdrovskij A.E., Zajcev J.P.* Prunkbestattungen des I Jr.n.Chr.in der nekropole Ust'-Al'ma auf der Krim. Die Ausgrabungen des Jahres 1996 // *Eurasia Antiqua*. – Bd. 8. – 2002. – P. 300, Abb. 3: 23; *Зайцев Ю.П., Мордвинцева В.И.* Датировка погребения в Ногайчинском кургане. Диалоги с оппонентом // *Древняя Таврика*. – Симферополь, 2007. – С. 332.
- ²⁷ *Ковпаненко Г.Т.* Сарматское погребение I в. н. э. на Южном Буге. – К., 1986. – С. 41.
- ²⁸ *Ковпаненко Г.Т.* Сарматское погребение I в. н.э. на Южном Буге. – К., 1986. – С. 41; *Дзиговский А.Н.* Очерки истории сарматов Карпато-Днепрвских земель. – Одесса. 2003. – С. 105, рис. 25; *Веселовский Н.И.* Курганы Кубанской области в период римского владычества на Северном Кавказе // *Труды XII археологического съезда*. – Т. I. – М., 1902. – С. 341–373.
- ²⁹ *Ковпаненко Г.Т.* Сарматское погребение I в. н. э. на Южном Буге. – К., 1986. – С. 41; *Loboda I.I., Puzdrovskij A.E., Zajcev J.P.* Prunkbestattungen des I Jr.n.Chr.in der nekropole Ust'-Al'ma auf der Krim. Die Ausgrabungen des Jahres 1996 // *Eurasia Antiqua*. – Bd. 8. – 2002. – P. 300, Abb. 3; *Шрамко Б.А.* Древности Северского Донца. – Харьков, 1962. – С. 243–244; *Трефилев Е.П.* Археологическая экспедиция в Купянский уезд Харьковской губернии // *Труды XII археологического съезда*. Т. I. – М., 1905. – С. 137.

ЖЕМЧУГ В ЮВЕЛИРНЫХ ИЗДЕЛИЯХ

В сокровищницах разных стран хранятся многочисленные ювелирные изделия (царские короны, подвески, перстни, серьги и др.), в которых, наряду со сверкающими изумрудами, рубинами, сапфирами и бриллиантами, загадочно мерцают удивительные по красоте и совершенству жемчужины.

Жемчуг — один из первых, если не самый первый драгоценный камень, который стал использоваться человеком для украшений. В поисках сочной мясной пищи древний человек открыл раковину устрицы и, к своему удивлению, нашел внутри нее хрупкое серебристое зерно, мерцавшее в лучах тропического солнца.

С древних времен жемчуг занимает особое место в ряду драгоценностей. Он считается драгоценным камнем органического происхождения (по классификации М. Бауэра-А.Е. Ферсмана). Слово “жемчуг” восходит к арабскому “зенчуг”. Англичане, французы и немцы называют жемчужины “перлами”. Название произошло от латинского *pernula* — морская раковина. Древние греки именовали жемчужины *margarites*, поэтому в России в старину жемчуг был известен как “маргарит”. Он появляется в перечнях драгоценных камней в начале прошлого века. Сейчас жемчуг — общепризнанный июньский камень, одновременно играющий роль национального камня Японии, Ирака, Саудовской Аравии и других стран. В конце XIX и начале XX вв. мода на жемчуг развивалась настолько стремительно, что по стоимости оборота с 1880 по 1929 г. он стоял на первом месте¹.

Издревле жемчуг использовали и как лекарство. Порошок из жемчуга якобы лечит от бессонницы, лихорадки, коклюша и других болезней, а длительное разглядывание жемчужины избавляет от разных заболеваний глаз.

Но, наверное, самым “лекарственным” в жемчуге являются совершенство его формы, блеск, сверкание. Не зря Жуковский писал: “... жемчуг, коралл — они и лекарства от печали. // Я так слышал”².

Почти все знаменитые камни сопровождаются историями, нередко кровопролитными, где драгоценности были причиной убийств, предательств и даже войн. В этом отношении жемчуг

исключение. Может быть, это связано с каким-то облагораживающим действием этого удивительного камня?

Жемчуг не обладает долговечностью, но его красота неоспорима, а крупные экземпляры достаточно редки и стоят чрезвычайно дорого.

Вот лишь некоторые из самых знаменитых жемчужин, которые вошли в историю. Наиболее крупной ювелирной жемчужиной была Перегрина (Странница) размером с голубиное яйцо и массой 13,2 г. Ее добыли более 450 лет назад у берегов Центральной Америки, вывезли в Европу, где много раз она переходила из рук в руки, от одного королевского семейства к другому. Наиболее титулованные ее владельцы — Мария Тюдор, Маргарита Австрийская, испанские короли Филипп II и Филипп III, французский император Наполеон III. Сейчас Перегрина в частном владении в Швеции. Широко известен Южный крест — группа жемчужин, искусно собранных в крест длиной 37,2 мм, шириной 18,3 мм и массой 24,79 карата. Самой крупной была жемчужина Аллаха или жемчужина Кобба (по имени владельца). Эту жемчужину размером 23,7×13,8 см и массой 6,4 кг извлекли из гигантской тридакны у берегов Индии в 1934 г. Бывший в то время в археологической экспедиции У. Кобб захотел приобрести ее, но вождь племени не продал жемчужину, напоминаящую по форме голову человека, считал это святотатством. Через несколько лет Кобб спасает сына вождя от смертельной болезни и получает жемчужину в подарок. Современная стоимость ее — более 3 млн. долларов.

Крупные, неправильной формы, жемчужины хранятся и в знаменитом дрезденском музее “Зеленые своды”, где имеется целая коллекция красочных гротескных фигурок, изготовленных из жемчужин и драгоценных камней.

Что же такое жемчуг, как он появляется в природе? Откуда происходит эта красота? Природа образования жемчуга давно изучена, — это защитная реакция организма моллюска на инородное тело³. В естественных условиях жемчуг образуют почти все моллюски. Однако ювелирный жемчуг возможен только у животных с трехслойными раковинами, причем внутренний слой — перламутровый. Ювелирный жемчуг “поставляют” преимущественно моллюски рода “*Pinktada*”. Широко распространены и пресноводные жемчужницы, встречающиеся во многих районах земного шара и представленные родом “*Margaritana*”.

До недавнего времени были известны жемчужницы Восточной Европы, Скандинавских стран, Ирландии, Северной Америки, Камчатки и Китая. Сейчас жемчужные промыслы почти во всех районах практически свернуты из-за загрязнения водостоков.

Вопрос о происхождении жемчуга в моллюсках издавна интересовал человека. Были разные предположения. Существовало мнение что жемчуг — это икра моллюсков. В целом, анализируя историю представлений о происхождении жемчуга, хочется заметить, что человек хотел как-то опозитизировать этот загадочный камень с загадочным сиянием.

Изучение строения жемчужин показало, что центральной их частью — затравкой — могут быть песчинки, обломки раковин, а также самые разные паразиты.

Немецкий ученый Х. Михель назвал жемчуг не чем иным, как “блестящим саркофагом червя”. Чешский исследователь В. Дык отметил, что количество жемчужин в раковинах речных моллюсков резко увеличивается у бродов, где раковины травмируются копытами животных.

Общепризнанным стал следующий тезис: при попадании в мантию жемчужницы любой травмирующей частицы, организм моллюска начинает защищать себя, обволакивая чужеродное тело слоями перламутра.

На основании этих представлений делались попытки искусственно вызывать образование жемчуга. Еще в XVIII веке знаменитый К. Линней, протыкая раковину иглой, получил небольшие, приросшие к раковине жемчужины.

По-настоящему успешными оказались опыты немецкого естествоиспытателя Ф. Альвердеса, который во второй половине XIX века показал, что зарождение жемчужины обусловлено попаданием эпителиальной ткани моллюска внутрь его мантии. В этом положении эпителиальная ткань продолжает выполнять свою функцию, но строит уже не раковину, а жемчужину⁴. Промышленное применение опыты Альвердеса получили у японских исследователей Микимото, Нисикава в конце XIX — начале XX века. Опыты продолжались 20 лет. В 1913 г. ими были получены первые крупные ювелирные жемчужины. С этого времени производство жемчуга стало бурно развиваться. “Я хочу украсить шею каждой женщины в мире ожерельем из жемчуга” — пишет в 1921 году Кокити Микимото. И если сначала этим

занималась только Япония, то сейчас его культивирование поставлено на промышленную основу во многих странах.

Завершая краткий экскурс в историю производства жемчуга, хочется заметить, что все-таки лавры первенства принадлежат китайцам, которые еще в XIII веке научились делать перламутровые фигурки Будды, помещая его металлические изображения в мантию раковин речных жемчужниц. Перламутровые божки очень высоко ценились.

Итак, люди научились выращивать жемчуг. Казалось бы, на этом его изучение можно закончить, однако исследователей продолжает интересовать процесс образования жемчуга, его состав, строение, причины возникновения в природе.

Последний вопрос тесно примыкает к одной из центральных проблем естествознания: где граница между живым и мертвым?

Изучение процесса возникновения жемчужины похоже на детектив — живое творит неживое. Что же представляет собой жемчуг?

Это твердое образование округлой или иной формы, находящееся в мягкой ткани моллюска в свободном состоянии или приросшее к стенке. Химический состав: 50–96% карбоната кальция; 3,5–48,5% органического вещества; 0,5–1,5% воды. В органическом веществе жемчуга, имеющем белковую природу, определено 19 аминокислот, среди которых преобладают глицин и тирозин. Вода легко удаляется при небольшом нагревании. В нем немало микропримесей, из которых наиболее весомы марганец и стронций.

Каждая натуральная жемчужина имеет ядро, окруженное слоями карбоната кальция⁵. Ядром, как указывалось ранее, может быть либо песчинка, кусочек породы, обломок раковины, либо паразит, которые, проникая в мантию моллюска, заносят туда порцию его эпителиальной ткани. Но известны случаи ее попадания в мантию и без помощи чужеродных частиц, возможно в результате какой-то патологии в организме моллюска. Разрастается жемчужина в особом жемчужном мешке из жидкости, обволакивающей ее тончайшим слоем. В жемчужинах морских моллюсков ядра окружены слоями (0,05–1 мкм) пластинок арагонита, которые налегают друг на друга как кирпичная кладка, причем каждая пластина отделена тончайшей пленкой органического вещества.

Жемчужины из пресноводных моллюсков устроены иначе. Их ядро окружено слоями сложенными призмами карбоната кальция, вытянутыми перпендикулярно поверхности жемчужины.

Лучшими ювелирными качествами обладают морские жемчужины, состоящие только из пластинчатых слоев.

Зная, что толщина одной пластинки $0,05\text{--}0,1$ мкм, не трудно подсчитать, что в пластинчатом слое жемчужины в 1 мм толщиной заключено около 10 тысяч элементарных слоев карбоната кальция.

В ювелирном жемчуге с его полупрозрачными пластинчатыми слоями, световые лучи способны проникать на большую глубину. При этом они преломляются на границах, частично отражаются от них и интерферируют, что служит главной причиной перелива цвета. Вокруг ядра в искусственном жемчуге пластинчатые арагонитные слои, по своему строению ничем не отличаются от таких же слоев в натуральных жемчужинах (рис. 1).

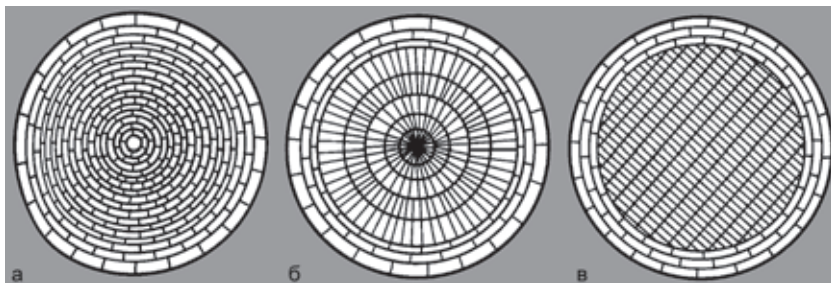


Рис. 1. Схема состава жемчуга.

Таким образом, большинство тайн, связанных с происхождением жемчуга и его удивительными оптическими свойствами, разгаданы. И все же он не стал от этого менее привлекательным и не утратил популярности в самых разных странах.

С древнейших времен жемчуг добывали в Персидском заливе близ берегов Аравийского полуострова и в заливе Манаар у северо-западного побережья Цейлона. Эти районы добычи жемчуга сохраняют свое значение и поныне; значительная доля поступающего на рынок жемчуга добыта в Персидском заливе.

В наши дни важным районом добычи жемчуга является северное побережье Австралии, у берегов Южной Бирмы, на острове Таити, близ Новой Гвинеи и Калимантана, в Мекси-

канском заливе, у побережья Венесуэлы, у берегов Южной Америки. Жемчуг найден также у берегов Японии. Речной жемчуг в настоящее время систематически добывается лишь в реках Баварии и Северной Америки. Культивированный жемчуг по составу и свойствам, в целом, соответствует натуральному. Однако цены на натуральный жемчуг неизмеримо выше, чем на культивированный.

Как же оценить жемчуг? Есть огромное множество методов и критериев оценки качества жемчуга. Но существует и очень простая процедура. Необходимо помнить, что качество является синонимом красоты. Человеческий глаз — самый важный инструмент для оценки качества жемчуга. Не обязательно быть экспертом, чтобы увидеть и почувствовать привлекательность этого удивительного произведения природы. Кажется, жемчуг имеет непонятное внутреннее притяжение, тайное очарование. От него веет вечностью океана, неповторимой красотой.

И все же есть качества, которые определяют ценность жемчуга. Мы назовем их достоинствами. Их пять: 1) блеск; 2) качество поверхности; 3) форма; 4) цвет; 5) размер.

Цена на натуральный жемчуг зависит, главным образом, от иризации (радужного внутреннего свечения), возникающей от преломления света от полупрозрачных верхних слоев жемчуга. Цена увеличивается при увеличении прозрачности. Тот жемчуг, который имеет меловой белый цвет, обычно имеет плохую иризацию, в то время как жемчуг, при взгляде на который вам кажется, что вы можете видеть сквозь поверхность, имеет соответственно, высокую иризацию и является лучшим.

Наиболее дорогая форма — идеальная сфера, затем форма симметричной груши или капли. Слегка уплощенный жемчуг — более дешевый, в то время как неправильная форма жемчуга, иногда просто фантастически неправильная, называемая барокко, ценится несколько выше. Поверхности жемчужины должны быть идеально гладкими, без углублений, бугорков, ребер и других физических деформаций. Цвет “тела” жемчуга — тот, который вы видите при размещении жемчуга на идеально белой бумаге или хлопковой ткани при естественном освещении северного дня. Цвет “тела”, который дорого оценивается — белый, розовый, кремовый, золотой и черный.

Размер жемчуга имеет решающее значение при установлении цены, так как очень небольшое количество натурального

жемчуга превышает в диаметре 6 мм. Хотя даже среди культивированного жемчуга образцы более 12 мм редко встречаются в достаточных для рынка количествах, разве что в качестве раритетов. Так же как и в драгоценных камнях, цена на редко встречающиеся крупные образцы резко возрастает. Считается жемчуг очень маленький, когда диаметр его меньше 3 мм, очень крупный — более 8 мм.

Единица измерения, которую традиционно используют для выражения массы жемчужин, равна одной четверти карата — 0,50 мг = 1 гран. Культивированный жемчуг продается в момах (момме) 1 мом = 18,75 г. Мерой измерения культивированного жемчуга является диаметр жемчужины в миллиметрах. Жемчуг из южных морей достигает в диаметре до 15 мм, в то время как половинки жемчуга *made* могут достигать в диаметре до 25 мм.

Традиционными ювелирными украшениями из жемчуга являются ожерелья. В ожерельях применяют преимущественно круглый или почти круглый жемчуг. Ожерелья могут состоять из жемчужин одного размера или несколько жемчужин с двух сторон могут быть немного меньше по размеру; или могут состоять из увеличивающихся жемчужин от концов нити к середине; самая крупная жемчужина расположена в центре ожерелья. Стандартная длина ожерелья от 16 дюймов (1 дюйм = 2,54 см) и до 40–45 дюймов, наиболее популярная длина — 17 дюймов.

Жемчуг часто применяют в серьгах и других мелких ювелирных изделиях. Его закрепляют, вклеивая в углубления, и таким образом предохраняют от повреждений; или закрепляют жемчужину на стерженьке такого же размера, как отверстие, просверленное примерно до середины жемчужины; или закрепляют в крапанах. Большие жемчужины “барокко” ценятся в ювелирных изделиях, если жемчуг используется как туловище птицы или как человеческий торс, или как другой какой-то объект, а остальной дизайн выполняется из ценных металлов, украшенных драгоценными камнями или эмалью разных цветов. Создание ювелирных изделий из жемчуга подобно созданию иллюзий — старания человека усилить природную красоту драгоценного камня, создать порядок из природного беспорядка. Для того, чтобы подобрать две соответствующие жемчужины для одной пары сережек нужно перебрать 10 000 жемчужин.

История говорит, что первое упоминание о жемчуге — это шумерская глиняная табличка, датированная 2300 годом до нашей эры, где жемчуг именуется весьма странно: “рыбий глаз”.

До 15 века, когда был изобретен способ шлифовки алмазов и появились бриллианты, жемчуг считался самым драгоценным из сокровищ. На средневековом Востоке три драгоценных камня соперничали между собой — рубин, изумруд и жемчуг.

В России первые упоминания о жемчуге датируются X веком. А в XIII — XVIII вв. он был излюбленным камнем для украшения одежды, женских головных уборов, одеяний церковных служителей, церковной утвари. Жемчуг стал одним из самых любимых камней церкви. Им украшали: митры, посохи, кресты, ризы, дарохранительницы, оклады Евангелий.

Самым дорогим считался жемчуг “гурмыжский” или “бурмицкий”, добывавшийся в Персидском заливе, носившем в старину название “Гурмыжское море”. Его привозили через Кафу, Холмогоры и продавали поштучно. А мелкий жемчуг из рек русского Севера продавали на вес, на золотники.

Украшения с драгоценными камнями и жемчугом, геммы и камни — ценились гораздо дороже золота и являлись показателем высокого социального статуса их обладателя.

Изучение представительной выборки экспонатов с жемчугом из коллекции МИДУ дает возможность говорить о том, что жемчуг как украшение был во все времена, начиная с эпохи скифов и сарматов и до сегодня, жемчуг вне моды, он всегда прекрасен.

В Музее исторических драгоценностей хранятся уникальные экспонаты, украшенные жемчугом, общее количество которых не превышает и пяти десятков, но в их число входят такие раритетные произведения ювелирного искусства, как браслеты из Ногайчинского кургана (близ с. Червоне, АР Крым)⁶. Они датируются II — началом I века до н. э. (рис. 2).

Ногайчинские браслеты с внешней стороны сплошь покрыты диагональными рядами золотых проволочек, на которые нанизаны бусины из жемчуга. Браслеты являются наиболее ранними образцами подобных украшений. Прошли века, но и сейчас эти украшения поражают совершенством исполнения, сложной техникой, а особый интерес вызывают нанизанные жемчужины, которые сохранились до наших дней, и можно только представить их первозданную красоту.



Рис. 2. Браслеты из Ногайчинского кургана.



Рис. 3. Сахновская диадема (XII ст.).

В коллекции экспонатов Музея исторических драгоценностей привлекают внимание произведения древнерусских ювелиров X — XIII вв. Особый интерес вызывает сахновская золотая диадема, названная так по месту находки в селе Сахновка (Черкасская обл.) (рис. 3). Украшение состоит из девяти золотых пластин, которые завершаются зубцами вверх. На центральной пластине (киотце) помещено изображение Александра Македонского в полете с парой грифонов (по мотивам популярной легенды). На зуб-



Рис. 3. Сахновская диадема (фрагмент).

цах диадемы прикреплены пять жемчужин, а внизу — низка мелкого жемчуга. Жемчуг не просто украшает диадему, он делает ее светлей, легче, подчеркивая уникальность и богатство красок, отображенных в перегородчатых эмалях разных оттенков.

Уникальный образец ювелирного искусства первой половины XVIII ст. — золотая митра, украшенная драгоценными камнями, большим количеством жемчуга и финифтевыми медальонами овальной формы. На одном из них изображен Успенский собор Киево-Печерской лавры, на фоне которого выделяются образы основателей монастыря — Антония и Феодосия. В цветовой гамме эмалей преобладают светлые праздничные тона, и белый жемчуг придает митре привлекательный живописный вид (рис. 4).



Рис. 4. Золотая митра из ризницы Киево-Печерской лавры (общий вид и фрагмент).

В заключение приведу содержание легенды из книги известного знатока самоцветов Дж. Ф. Кунца “Забавные предания о драгоценных камнях” 1913 г. Когда-то бог земных недр приказал своим подданным принести ему для обозрения все известные самоцветы. И увидев камни во всей их разноцветной красе, блеске, игре, он смешал их в одну кучу, предварительно раздавив, и пожелал, чтобы из них родился новый камень, который стал бы самоцветом всей вселенной. И о чудо! — родился алмаз. Но для своей царицы бог недр сотворил жемчуг, который и назвал самоцветом моря.

Примечания:

- ¹ *Кораго А.А.* Жемчуг // Природа. – 1990. – № 6. – С. 38–43.
- ² *Жуковский В.А.* Стихотворения и баллады. – М., 1972. – С. 62;
Андерсон Б. Определение драгоценных камней. Пер. с англ. – М.: Мир камня, 1996; *Кораго А.А.* Речной жемчуг. – Л., 1981; *Кораго А.А.* Жемчуг // Природа, 1990. – № 6. – С. 38–43; *Фарн А.* Жемчуг: натуральный, культивированный и имитации. – М.: Мир, 1991.
- ³ *Овчинников В.С.* Рождение жемчужины. – М., 1971.
- ⁴ *Фарн А.* Жемчуг: натуральный, культивированный и имитации. – М.: Мир, 1991. – С. 185; *Андерсон Б.* Определение драгоценных камней. Пер. с англ. – М.: Мир камня, 1996. – 456; *Кораго А.А.* Речной жемчуг. – Л., 1981.; *Кораго А.А.* Жемчуг // Природа 1990. – № 6. – С. 38–43.; *Фарн А.* Жемчуг: натуральный, культивированный и имитации. – М.: Мир, 1991.
- ⁵ *Манохіна Л., Індутна Т.* Південні морські перли // “КДК”. – № 3 (17), вересень, 1999.
- ⁶ *В. Мордвинцева, М. Трейстер* Произведения тореvтики и ювелирного искусства в Северном Причерноморье 2 в. до н.э. — 2 в. н.э. – Симферополь-Бонн, 2007. – Т. 1. – С. 150.

РЕСТАВРАЦИЯ ХРУПКОГО АРХЕОЛОГИЧЕСКОГО СЕРЕБРА

В 2005 году в реставрационную лабораторию Музея исторических драгоценностей Украины из фондов поступили 4 плоскодонных стакана цилиндрической формы с широкими, отогнутыми наружу венчиками и тамгообразными знаками на стенках (АЗС-3813, АЗС-3814, АЗС-3815, АЗС-3816), датируемые II в. н.э., из сарматского комплекса села Чугуно-Крепинка Донецкой области, нуждающихся в срочной реставрации.



Рис.2. Серебряные стаканы из сарматского комплекса, найденного в кургане возле села Чугуно-Крепинка Донецкой области (вид до реставрации).

Сохранность данных экспонатов неудовлетворительная, каждый предмет состоял из множества разрозненных фрагментов различной величины, однако общие формы и размеры определялись. Фрагменты были покрыты сульфидной пленкой с локальными участками продуктов коррозии серебра (роговое серебро). Имелись многочисленные утраты металла (35%). Стаканы выкованы из тонкого листового серебра 970°. В даль-

нейшем эти данные подтвердились металлографическими исследованиями.

Метал хрупкий. Его микроструктура характеризуется рекристаллизованными зёрнами различной величины, вдоль зёрен распространились трещины, что привело к рассыпанию предметов на мелкие фрагменты. Даже в тех местах, где поверхность не имеет следов разрушения, металл чрезвычайно хрупкий. Это может быть связано с изменением внутренней структуры серебра, то есть с ослаблением границ зёрен вследствие межкристаллитной коррозии. Границы зёрен металла обогащены легирующими компонентами и микропримесями, которые в почве превращаются в оксиды и соли, за счет чего и происходит ослабление связи между отдельными кристаллитами и, таким образом, серебро становится хрупким. Основным продуктом коррозии такого серебра является хлорид серебра, так называемое роговое серебро. Причиной хрупкости металла может быть также естественное старение — выделение свинца, оставшегося после закалки металла в пресыщенном твердом растворе, который затем в процессе пребывания серебра в почве выделился в мелкодисперсной форме. Свинец является основной примесью древнего серебра, полученного методом купелиции из свинцово-серебряных руд. Ещё одна причина хрупкости серебра — это выделение меди из перенасыщенного твердого раствора серебро-медь, связанное с естественным старением в процессе длительного пребывания в почве серебряного изделия.

Наличие большого числа мелких фрагментов позволило нам провести исследование причин хрупкости данного металла:

- Анализ РФА (неразрушающий рентгеноспектральный флуоресцентный анализ) дал информацию о том, что стаканы изготовлены из высокопробного серебра 970°, содержание меди не более 1,2%.
- Анализ ЭЗРСА (рентгеноспектральный электрозондовый микроанализ) выявил, что поверхность металла обогащена медью, цинком, хлором и кальцием.

Для более детального исследования микроструктуры металла было проведено электронно-микроскопическое исследование, которое показало, что границы зёрен хрупкого серебра также обогащены медью, цинком, хлором и кальцием. Это под-

тверждает, что ослабление границ зерен связано с межкристаллической коррозией, которая привела к образованию хлоридов вдоль границ зерен.

На реставрационном совете было предложено применить методику реставрации данных предметов, включающую в себя отжиг фрагментов для изменения микроструктуры и свойств хрупкого серебра, а также для частичного восстановления его пластичности (используя определенные режимы структуры, время, атмосферу отжига).

В настоящее время накоплен обширный материал по исследованию хрупкого археологического серебра, однако некоторые проблемы разработаны недостаточно. К ним относятся, в частности, такие, как изменение микроструктуры хрупких сплавов после их отжига при различных температурах, и приемлемость метода отжига в связи с теми изменениями, которые он вносит в первоначальную структуру изделия. Это приводит к исчезновению информации, заложенной в первоначальной структуре сплава, потере свидетельств о режимах первоначальной обработки изделия, а также информации о технологии изготовления.

Одним из важных принципов современной научной реставрации является принцип минимального вмешательства в исторический материал, основа которого заложена в Венецианской хартии.

Отсутствие информации о реставрационных мероприятиях применительно к конкретному объекту — сарматским стаканам из коллекции МИДУ — и привело к тому, что много времени было затрачено на научные дискуссии и сбор информации. В данном случае нами была выбрана методика реставрации, основанная на принципах превентивной консервации, которая предполагает широкий спектр опосредованных способов воздействия на экспонат с целью прекращения процессов разрушения, минимального вмешательства в исторический материал произведения и снижения рисков в использовании. Главный тезис превентивной консервации — сохранение объекта в его настоящей физической и химической форме.

Мы использовали методику, направленную на возвращение первоначального состояния предметов с помощью восполнения их неоригинальными обратимыми материалами. Целью реставрации являлось продление сроков жизни экспонатов, минимизация химических и физических разрушений, а также сохранность информативной значимости.



Рис. 2. Стаканы из сарматского погребения (вид после реставрации).

Принятые меры по реставрации стаканов включили в себя осмотр, документирование, комплекс реставрационных мероприятий, основанных на научных исследованиях, а также подробную фотофиксацию всех перечисленных процессов.

Программа реставрационных мероприятий состояла из следующих этапов:

1. Удаление пыле-грязевых наслоений;
2. Подбор и склейку фрагментов;
3. Восполнение утрат;
4. Проведение комплекса защитных мероприятий.

В результате проведенных мероприятий по реставрации с использованием обратимых материалов — обработке ингибитором коррозии, тщательной подборке и склейке фрагментов, укрепляющей пропитке и консервации — сарматские стаканы приобрели экспозиционный вид, и коллекция МИДУ пополнилась полноценными уникальными экспонатами, сохранившими в себе свою историческую “формулу”.

Рам'ятки ювелірного
мистецтва за доби
середньовіччя
(IV – XIV ст.)



ДРЕВНЕРУССКИЕ ПОДВЕСКИ-РЯСНА И ИХ АНАЛОГИ В КАРПАТО-БАЛКАНСКОМ РЕГИОНЕ

Среди предметов, характерных для средневекового ювелирного убора населения Восточной, Юго-Восточной и Центральной Европы, выделяется группа своеобразных подвесных украшений к головному убору (рис. 1–5). Подобные находки происходят с территории России, Белоруссии, Украины, Румынии, Сербии, Венгрии¹. Данные изделия определяются рядом общих конструктивных и декоративных черт. Они состоят из нескольких основных частей — кольца или петли для крепления к головному убору, каплевидной или колоколовидной основы украшения и многочисленных цепочек. Основа украшения, к которой крепятся цепочки, всегда полая, собрана, обычно, из конусовидного верха и выпуклого “донца”. В декоре этой части изделия могли применяться жемчуг, цветные вставки, зернь, скань, эмаль, гравировка и чернь. Цепочки, как правило, перемежаются с тисненными шаровидными или каплевидными пронизками, плоскими лунницами, розетками, кружками.

В уборе эти подвесные украшения располагались по сторонам лица и являлись, по всей видимости, подражаниями подвескам-препендулиям, характерным для костюма византийских императоров и императриц. В одеянии византийских императриц диадемы с препендулиями появились с IV века. Одним из наиболее ранних является изображение Аурелии, супруги императора Феодосия I (379–395). Императрица изображена в инкрустированной драгоценными камнями и обрамленной жемчугом диадеме с препендулиями². На известной мозаике VI века из церкви Сан Витале в Равенне представлена императрица Феодора в высокой диадеме декорированной жемчугами и драгоценными камнями. По сторонам лица императрицы располагаются длинные подвески-препендулии, заканчивавшиеся на уровне груди кистью из трех драгоценных камней³. Вероятно, в более позднее время эти подвески стали делать более короткими (только до плеч). Подобные украшения показаны, например, на изображении императрицы Зои в мозаиках Константинопольской Софии, или святой Елены на Эстергомской ставротеке⁴.

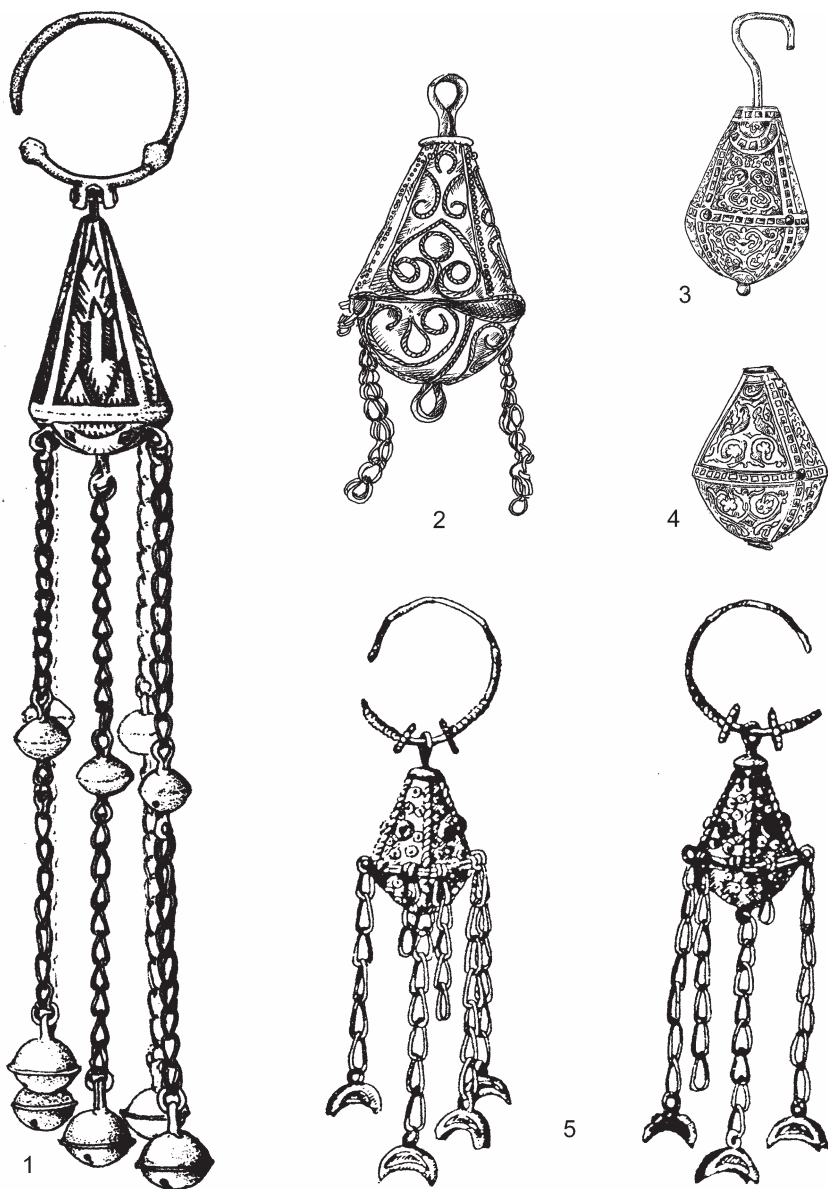


Рис. 1. Украшения XI-XIV вв. Масштабы разные. 1 – клад Келебиа-Недьеш (Венгрия); 2 – клад Добричка (Сербия); 3 – коллекция Думбартон Оак (Вашингтон, США); 4 – коллекция Музея исторических драгоценностей (Киев, Украина); мог. Луковин-Мушат (Болгария).

С принятием христианства ориентация на византийский парадный убор, свойственная правителям государств Юго-Восточной, Центральной и Восточной Европы привела к появлению в их парадных головных уборах схожих подвесных украшений. Распространению византийской моды не в последнюю степень способствовали и династические браки. Так византийской принцессой была Мария Ирина — жена царя Петра I Болгарского. Изображение на моливдовулах этих правителей сопровождалось надписью “Петр и Мария, василевсы на българите”. При этом в одеянии царицы повторяется церемониальный византийский убор в виде диадемы с расположенными по сторонам лица нитями перпендулей с трилистником на конце⁵. В изобразительном материале, как византийском, так и балканском, этот тип подвесок к головному убору встречается весьма часто. Однако вещественных свидетельств его ношения не так много. У диадем, выполненных византийскими мастерами (в первом случае), а также по византийским образцам (во втором и третьем), происходящих из Преслава, Киева и Сахновки подвески не сохранились⁶. В настоящее время снабжена подвесками лишь “корона Гезе”⁷. Однако, они представляют собой отдельные цепочки без верхней каплевидной части.

О том, как могла выглядеть верхняя часть подобных подвесок могут помочь составить представление несколько каплевидных украшений византийской работы, декорированных эмалью. Эти изделия относятся к XI в. и хранятся в собраниях Думбартон Оак в Вашингтоне и Музея исторических драгоценностей в Киеве. В музейных каталогах они числятся как пуговицы⁸. В декоративном плане эти украшения очень близки, их поверхность разбита на четыре сектора, два из которых заполнены растительным эмалевым орнаментом, а два других — геометрическим (рис. 1: 3, 4). Отверстия, расположенные в месте наибольшего их расширения, могли служить для крепления жемчужной обниси (в случае использования их в качестве пуговиц). Могли их использовать и для крепления жемчуга и цепочек (если подобные изделия выполняли функцию подвесок к головному убору).

По форме и особенностям декора с разбивкой на сектора каплевидные украшения из Вашингтона и Киева весьма близки к изделиям, достоверно являющимся височными подвесками. В литературе, посвященной культуре и ювелирному делу

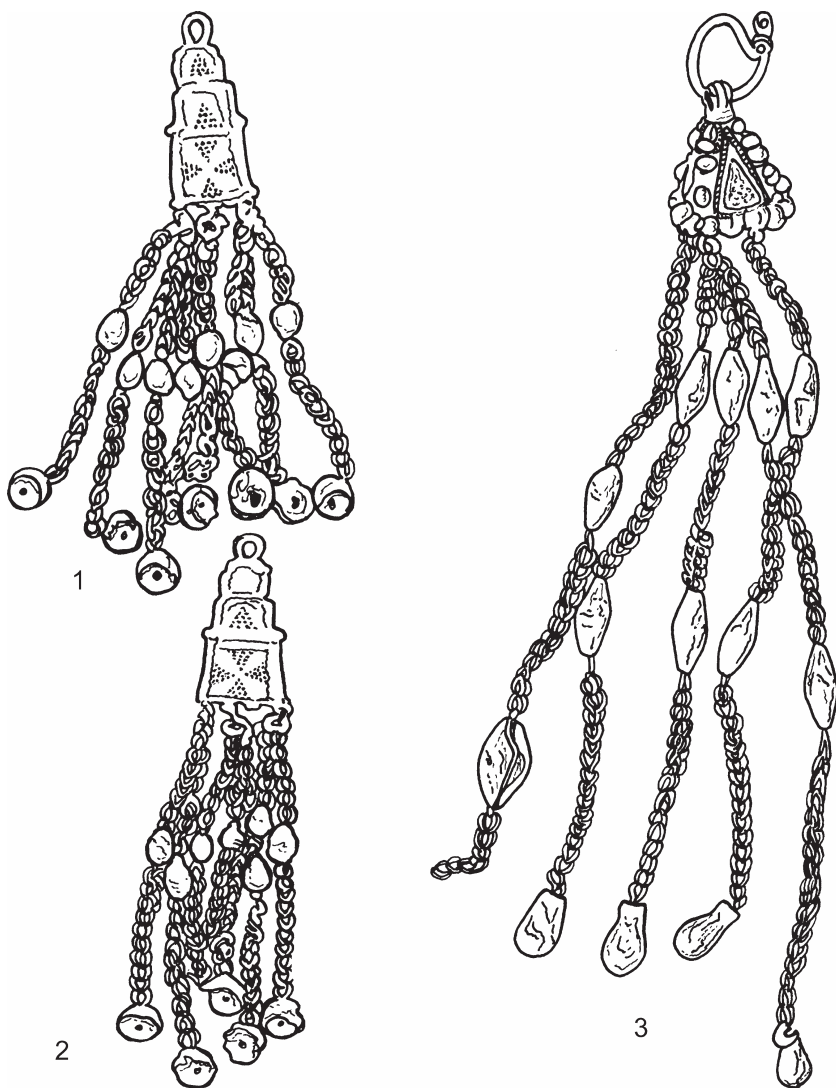


Рис. 2. Украшения XII-XIII вв. Масштабы разные. 1 – Клад Городище (Украина), 2 – случайная находка, Чернигов (Украина).

Древней Руси, за подобными подвесками закрепился термин “рясна”, зафиксированный в древнерусских письменных источниках начиная с XII–XIII вв.⁹ Этот термин был в ходу и в эпоху Московской Руси. В этот период ряснами называли подвески к

головному убору, составленные из жемчужин и драгоценных камней. Подобные подвески служили, в том числе и атрибутом костюма русских цариц. Вот описание рясен царицы Евдокии Лукьяновны: “рясны жемчужные, а в них промеж жемчугу и каменя 16 пронизок золотых, репейчатых, прорезных с финифти разными, по сторонам у пронизок в гнездах искорки яхонтовые да изумрудные, а у рясен колодочки золотые с финифти разными, около колодочек веревочки нанизаны жемчугом. У колодочек в гнездах 4 алмаза да 4 яхонта червчатых”¹⁰. Это украшения, реконструируемые по такому описанию весьма схожи с обликом драгоценных препендулий в уборе императриц. В обиходе русских цариц было по несколько пар таких подвесок. Известно, что у царицы Евдокии в 1626–1627 гг. было четыре пары подобных рясен, одну из которых она подарила дочери — царевне Ирине, а две пары поднесла в церкви к иконам Богородицы¹¹.

Из археологических памятников Древней Руси, датирующихся второй четвертью XII — первой половиной XIII вв., происходит достаточно большое количество рясен, состоящих из закрытого каплевидного или колоколовидного верха и подвесок-цепочек (рис. 2: 4). Вероятно, наиболее близка к византийским прототипам уникальная золотая рясна, происходящая из Чернигова (рис. 2: 3). У этого украшения каплевидное завершение декорировано пастовыми вставками и нитями жемчуга. Подвески составлены из цепочек, чередующихся с каплевидными тисненными бусинами¹².

Более характерны для территории Древней Руси крупные подвески-рясна, декорированные зерновым узором. Как правило, они выполнены из серебра, но известны и золотые экземпляры. Наибольшее количество (более десятка) рясен с колоколовидным завершением было найдено в Старой Рязани¹³ (рис. 4: 1).

Весьма важны пять фрагментов рясен, найденные в Новгороде, так как они происходят из слоев с достаточно хорошей хронологической привязкой, основанной на дендродатах. Самый ранний обрывок был обнаружен в Михайловском раскопе в слое 1125–1180 гг. Он состоит из фрагмента цепочки с круглой промежуточной и завершающей лунницеvidной бляшкой. Второй, найденный в слое конца XII в. (1177–1197 гг.), состоит из фрагмента двойной цепочки и каплевидной ажурной бляшки, украшенной сканью. Третий, найденный в слое 1210–

1230 гг., составлен из двойной цепочки, круглой ажурной промежуточной бляшки с четырьмя отверстиями и лунницы. Четвертая находка — замкнутая лунница, украшенная сканью, найдена в слое 1238–1268 гг. В слое второй половины XII в. было обнаружено ажурное звено с растительным орнаментом, возможно, также являющееся фрагментом подобного украшения¹⁴. Найден фрагмент рясны и при раскопках другого северного древнерусского города — Пскова¹⁵

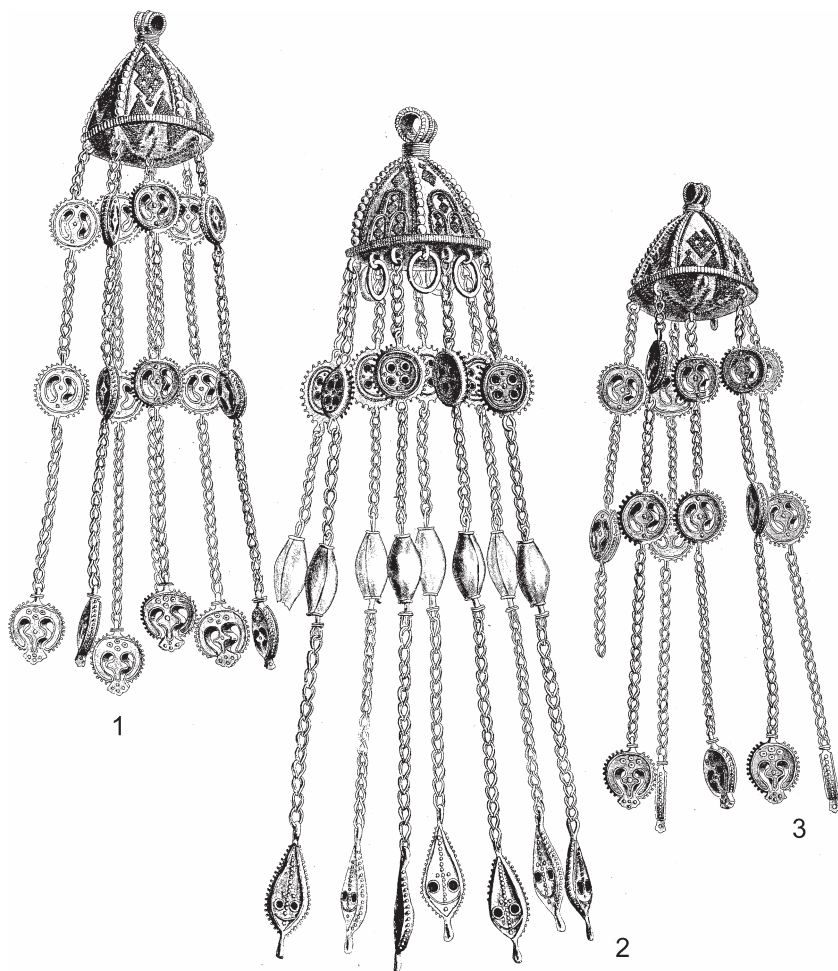


Рис. 3. Украшения XII-XIII вв. 1-3. — клад у с. Мартыновка (Украина).

Достаточно много находок рясен (4 экземпляра) происходит из Киевской земли¹⁶. Недавно была обнаружена пара рясен при раскопках летописного Дрогобужа в Галицкой земле (рис. 4: 2). Эта находка происходит из клада, найденного при исследовании жилища, датируемого XIII в. Отличительной чертой этих рясен является включение розетковидных бляшек в декор подвесок-цепочек¹⁷. На территории Белоруссии в составе Височанского клада были найдены рясна с миниатюрными пирамидальными завершениями¹⁸.

Встречаются подобные украшения в Москве и ее округе. Две серебряные рясны были найдены в Большом Кремлевском кладе 1988 года¹⁹. В городе Ярополче из раскопок комплекса



Рис. 4. Украшения XII-XIII вв. Масштабы разные. 1 – Клад Старая Рязань (Россия), 2. – Поселение Дрогобуж (Украина).

средневековой усадьбы происходит находка рясны и женского очелья, составленного из 15 серебряных позолоченных пластинок, нашивавшихся на ленту. Десять пластинок плоские с отверстиями по углам для крепления, четыре — выпуклые, украшенные волютообразным сканным орнаментом и крупной зернью²⁰. Можно предположить, что рясны и серебряные венчики входили в состав единого убора. Вероятно, еще один вариант парадного головного убора с подобными ряснами демонстрирует находка из Московского клада, где они представлены совместно с венцом, собранным из выпуклых дужек, декорированных ажурными бусинами (рис. 6: 1).

Подвесками к головному убору — ряснами являются, возможно, и миниатюрные золотые изделия из Старорязанского клада второй половины XII — первой половины XIII вв.²¹ За этими подвесками в литературе укрепилось название “сионцы”, они действительно отдаленно напоминают “храмики” с купольными завершениями и четырьмя арочками по бокам. Арочки киотообразной формы, в них вмонтированы эмалевые изображения. В настоящее время читаются только погрудные изображения евангелиста Иоанна и молодого святого. Эмалевые вставочки оторочены нитями жемчуга. Сами “храмики” украшены ажурным прорезным орнаментом, обрамленным проволочными полукружиями. В верхней части изделий расположены штыри, загнутые в петлю, предназначенную для подвешивания. Под ярусом с изображениями припаяны петельки, в одной из них сохранился обрывок цепочки. Таким образом, мы имеем дело, скорее всего, с подвесными украшениями к головному убору. Подобным образом реконструирует способ их ношения и Н.В. Жилина²². Однако во вторичном использовании они могли быть приложены к какой-то чтимой иконе. Такой вариант их использования предлагал Г.Н. Бочаров²³.

Эти подвески напоминают две серебряные рясны несколько необычной формы, найденные в 1968 г. в составе клада, открытого в результате раскопок на территории древнерусского городища у с. Городище Хмельницкой области Украины²⁴. Рясны состоят из небольшой петельки для подвешивания, припаянной к подвеске, составленной из верхней полусферической части и нижней трапециевидной (рис. 2: 1, 2). Подвеска украшена зерновыми треугольниками и крестиками, обрамленными сканными арочками. В нижней части подвески припаяны проволочные ушки для крепле-

ния цепочек. В центре цепочек расположены серебряные шарики, а на концах — кружочки с отверстием в центре.

К рясам может быть отнесена и подвеска, происходящая из коллекции Ханенко²⁵ и представляющая собой дрот-основу с загнутым в петлю верхним концом, на которую нанизана ажурная бусина, следом за ней расположена прямоугольная подвеска, украшенная сложенной в виде фестонов проволокой. По углам подвески и в центре граней припаяны петли для подвешивания цепочек, составленных из бусин — глухих тисненых и ажурных проволочных, декорированных зернью, а также листовидных пластинок.

Если основное количество рясен рассмотренного типа на территории Древней Руси составляют достаточно компактную типологическую группу, то подвеска из собрания Ханенко несколько отличающаяся от них по форме, по всей видимости, датируется более поздним временем. Это украшение находит наиболее близкие аналогии в изобразительных памятниках Карпато-Балканского региона, относящихся к XVI в.²⁶

Из древностей Карпато-Балканского региона известен целый ряд подвесных украшений к головным уборам, имитирующих детали одеяния византийской знати. Подобные украшения с каплевидным верхом, декорированным сканью, были найдены в 1923 г., в составе клада Добричка (Сербия) (рис. 1: 2). Клад также содержал состоящую из 13 пластинок диадему, декорированную в нижней части цепочками с трапециевидными подвесочками, серебряное височное кольцо с S-видным завершением и 384 западноевропейских денариев²⁷.

В Болгарии в могильнике Луковит было найдено две подвески каплевидной формы, украшенные цепочками с маленькими лунницами на концах, напоминающие по форме рясны рассматриваемого типа, но более миниатюрные²⁸ (рис. 1: 5).

Целые комплекты из подвесок с каплевидным верхом и диадемой, собранных из отдельных пластинок, происходят из Брашова (Румыния) и м. Банатский Деспотовац (Сербия)²⁹. На территории Сербии были обнаружены подвески с каплевидным завершением, декорированным сканными завитками и проволочным жемчужником, расположенным по граням подвесок. Подвески нанизаны на дровые дужки, декорированные круглыми бусинами. Цепочки чередуются с тисненными шариками и оканчиваются подтреугольными подвесочками. В целостном виде

головной убор из этих комплексов состоял из диадемы, выполненной из прямоугольных пластинок, декорированных крупными шариками и зернью, а также подвесок с каплевидным верхом и многочисленными цепочками (рис. 5).

Для застегивания диадемы служили подтреугольные пластинки, располагавшиеся примерно на висках. От пластинок диадемы на лоб спускалась бахрома из цепочек, декорированных шариками, а по бокам лица располагались более крупные подвесные украшения с каплевидным верхом и длинными цепочками. Таким образом, если подвески по сторонам лица в этом уборе близки к византийским прототипам и древнерусским аналогам, то тип диадемы с бахромой из цепочек специфичен именно для Карпато-Балканского региона (рис. 6: 2).

С территории Венгрии также известно несколько находок подобных подвесок к головным украшениям. Один фрагмент такого украшения был найден в Ньирмартонфальва совместно с 105 западноевропейскими денариями первой половины XIII в., фрагментом дротового браслета со схематизированным зооморфным окончанием, а также четырьмя литыми перстнями с врезным растительным или геометризированным орнаментом. Подвеска из этого клада имеет каплевидную форму, декорирована гравированным черным геометрическим орнаментом в виде “елочки” и соединена с кольцом для крепления к убору при помощи достаточно массивного звена цепочки. В нижней части украшения сохранилось пять фрагментов цепочек, на конце одной из них расположен тисненый шарик³⁰. Сходные изделия (но лучшей сохранности) происходят из клада XIII в. Патроха и клада XIV в., найденного в Келебиа-Недьеш³¹. У этих украшений каплевидные подвески декорированы растительно-геометрическим гравированным узором (рис. 1: 1).

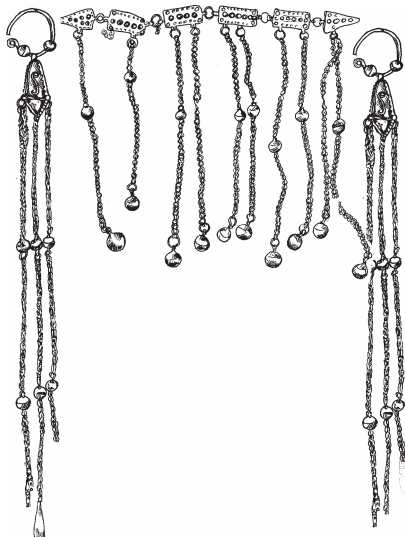


Рис. 5. Украшения XIII – XIV вв. Клад Банатский Деспотовац (Сербия).



Рис. 6. Варианты реконструкции женских головных уборов:

- 1 – убор XII – XIII вв., на основе Московского клада;
- 2 – убор XIII – XIV вв., на основе клада Банатский Деспотовац;
- 3 – убор XVI в., на основе изображения доамны Руксандры в Куртя де Аржешь.

Таким образом, мы можем констатировать, что под непосредственным влиянием византийской моды в уборе населения Юго-Восточной, Восточной и Центральной Европы появились подвески к парадным головным уборам, весьма напоминающие византийские подвески — препендулии. В каждом из перечисленных регионов сложился своеобразный тип декора подобных подвесок с применением различных декоративных техник. Из совокупности древнерусских изделий выделяется золотая рясна из Чернигова, украшенная жемчугом и цветными вставками. Чаще же для декорирования подобных изделий

применялась зернь. В Карпато-Балканском регионе использовалась зернь в сочетании со сканью, на украшении из Келебиа-Недьеш (Венгрия) узор нанесен при помощи гравировки и черни. На территории Древней Руси подобные рясна носили, по всей видимости, совместно с венцами, составленными из выгнутых дужек или тисненых пластинок (рис. 6: 1). Судя по находкам из Брашова и м. Банатский Деспотовац, в XIII-XIV вв., в Карпато-Балканском регионе сложился специфический комплект головных украшений. В него входили диадема, декорированная в налобной части подвесками-цепочками, и рясна с каплевидным верхом, украшенные аналогичными, но более длинными цепочками (рис. 6: 2). Носили сходные украшения и в более поздний период (по всей видимости, до XVI в.), о чем свидетельствует, например, знаменитое изображение доамны Руксандры во фресках епископальной церкви в церкви в Куртя де Арджеш (рис. 6: 3). В костюме дочери господаря Негоае Бассараб представлена корона с подобными подвесками, переданная в сочетании с расшитым головным убором и короной³².

Примечания:

¹*Жилина Н.В.* Рясна (с коническим верхом) // Новгород и Новгородская земля. Материалы научной конференции. – Вып. 8. Новгород 1994. – С. 182–187; *Рябцева С.С.* Древнерусский ювелирный убор. Основные тенденции формирования. – СПб. 2005. – С. 207–209; *Загоруйский Э.М.* Исследования Вишинского замка // Древнерусское государство и славяне. – Минск, 1983. – С. 86–90; *Якубовський В.І.* Давньоруський скарб з с. Городище Хмельницької області // Археологія. – 1975. – 16. – С. 87–104; *Прищепа Б.А., Нікольниченко Ю.М.* Літописний Дрогобуж в період Київської Русі. – Рівне, 1996. – С. 206; *Kovács K.* Romanische Goldschmiedekunst in Ungarn. – Budapest, 1974. – P. 23; *Milosević D.* Jewelry from the 12th to the 15th century from the Collection of National Museum. – Belgrad, 1990. – P. 28–29; *Lukács A.* Tezaurul de la Sterza-Cârțișoara (jud. Sibiu) // SCIVA. – № 49, nr. 2. – București, 1998. – P.145–156; *Oța S.* Plăcuțe de diademă de pe teritoriul României (secolele XII-XV) // SCIVA — № 58, nr. 1–2. – București, 2007. – P. 131; *Gábar H.* Sirok Kinesek rejtélyek. – Kiskunhalas 2005. – P. 107; *Jakab A., Balázs A.* Elrejtett kincsek titkai Felso-Tisza-Videki tatárjárás kori régésti leletek. – Nyiregyhaza, 2007. – P. 12.

²*Атанасов Г.* Инсигните на средновековните български владетели. – Плевен, 1999. – С. 183.

- ³ *Колпакова Г.С.* Искусство Византии. Ранний и средний периоды. – СПб, 2005. – С. 162.
- ⁴ *Deer J.* Die Heling Krone Ungarns. – Wien, 1966. – Taf. XXXV, 87.
- ⁵ *Атанасов...* — 1999, с. 185.
- ⁶ *Тотев Т.* Преславското златно съкровище. // Известия на Народния музей. – № 22 (37). – Варна 1986. – С. 83–108; *Тотев Т.* Бележки за проникването на техниката на клетъчни емайли в Преслав // Преслав. – София 1993. – № 5. – С. 102–116, обр. 1; *Корзухина Г.Ф.* Русские клады. – Москва-Ленинград 1954. – С. 131; *Макарова Т.И.* Перегородчатые эмали Древней Руси. – Москва 1975. – С. 109.
- ⁷ *Deer*, 1966. – Taf. I – XII.
- ⁸ *Ross M.* Jewelry, enamels, and art of the migration period. – Washington 2005. – P. 103; Золота скарбница України. – Київ, 1999. – С. 63.
- ⁹ *Седова М.В.* Ювелирные изделия Древнего Новгорода (X–XV вв.). – М., 1981. – С. 7.
- ¹⁰ *Савоитов П.* Описание старинных русских утварей, оружия, ратных доспехов и конского прибора. – СПб, 1896. – С. 7.
- ¹¹ *Забелин И.Е.* Домашний быт русских цариц. – Новосибирск, 1992. – С. 188, 189.
- ¹² Золота скарбница. – К., 1999. – С. 61.
- ¹³ *Жилина*, 1994. – С. 183.
- ¹⁴ *Седова*, 1981. – С. 17.
- ¹⁵ *Волочкова О.К.* Женские украшения псковичей. В сб.: Археологи рассказывают о Древнем Пскове. – Псков 1991. – С. 100–106, рис. 4.
- ¹⁶ *Жилина*, 1994. – С. 183.
- ¹⁷ *Прищепа Б.А., Нікольниченко Ю.М.* Літописний Дрогобуж в період Київської Русі. – Рівне 1996. – С. 206, рис. 72.
- ¹⁸ *Загоруйський Э.М.* Исследования Вицинского замка. В сб.: Древнерусское государство и славяне. – Минск, 1983. – С. 89, рис. 21.
- ¹⁹ Наследие варягов. Диалог культур. – М., 1996. – С. 110.
- ²⁰ *Седова М.В.* Суздаль и его округа в X–XV вв. – М., 1997. – С. 70; *Жилина*, 1994. – С. 182–187.
- ²¹ *Кондаков Н.П.* Русские клады. – СПб. 1896. – Табл. XVII; *Корзухина*, 1954. – С. 143; *Бочаров Г.Н.* Художественный металл Древней Руси. – М., 1984. – С. 177–179.
- ²² *Жилина Н.В.* Русский ювелирный убор // Родина. – 2002. – № 11/12. – Москва. – С. 161–165.

- ²³ Бочаров, 1984. – С. 179.
- ²⁴ Якубовський В.І. Давньоруський скарб з с. Городище Хмельницької області // Археологія. – 1975. – 16. – С. 87–104, рис. 12.
- ²⁵ Ханенко Б.И. и В.И. Древности Приднепровья. – Киев — Т.5. – 1902. – Табл. XIX, рис. 988.
- ²⁶ Nicolescu C. Istoria costumului de curte în Țările Române. – București, 1970. – Pl. 15.
- ²⁷ Kovács, 1974. – P. 23; Milosević, 1990. – P. 28–29.
- ²⁸ Јовановић В. Розматрања о средновековној некрополи Луковит — Мушат код Ловеча у Бугарској // Старинар. – 1987. – 38. – С. 112–132.
- ²⁹ Lukács A. Țara Făgărașului în evul Mediu. Secolele XIII-XVI. – București, 1999. – P. 127, fig. 13, p. 154, fig. 153, 155; Lukács, 1998. – P. 151, fig. 5; Oța, 2007. – P. 131.
- ³⁰ Lukács, 1998. – P. 153.
- ³¹ Gábar, 2005. – P. 107, tabl. I; Jakab A., Balázs A. 2007. – P. 12.
- ³² Nicolescu, 1970. – Pl. 15.

ПРИКРАСИ X – XV СТОЛІТЬ ІЗ НОВИХ НАДХОДЖЕНЬ У ФОНДИ НІКЗ “ЧИГИРИН”

Одним із способів надходження предметів до фондів музейних установ є дарування. Наприклад, Служба безпеки України 19 лютого 2010 року передала а дар українським музеям культурно-історичні цінності, вилучені у попередні роки. Пам'ятки були передані на постійне зберігання до Національного історико-культурного заповідника “Чигирин”, Національного музею історії України, Музею книги та друкарства України, Меморіального комплексу “Національний музей історії Великої Вітчизняної війни 1941–1945 років”.

Фонди Національного історико-культурного заповідника “Чигирин” поповнили більше сотні предметів, серед яких колекція натільних хрестиків, жіночі прикраси X-XV ст., монети XVII-XVIII ст., наконечники стріл VII-V ст. до н.е.

Окрему групу серед нових надходжень складають прикраси X-XV ст. До них належать персні, нагрудні та поясні підвіски, скроневі кільця, гудзики, накладки до одягу.

Досить цікавою є колекція перснів — найбільш розповсюдженої категорії прикрас як жінок, так і чоловіків. Колекція налічує 12 одиниць. Серед них: 6 щитково-серединні, 4 круглодротові, 1 псевдовитий, 1 перстень із вставкою. Розглянемо їх детальніше.

Круглодротовий замкнений перстень (рис. 1: 1) — найпростіша форма дротових перснів. Середня частина дещо потовщена, із внутрішнього боку дріт звужується. Мікроструктурні дослідження показали, що замкнені персні відливались без подальшої обробки. Матеріалом для виготовлення був багатокомпонентний сплав на основі міді¹. Датуються такі персні XI-XII ст.

Рубчасті персні (рис. 1: 2, 3, 4). Вони є різновидом круглодротових гладеньких перснів. На їх потовщену зовнішню сторону нанесено косу насічку, яка нагадує плетення. Із внутрішнього боку замкнені кінці звужуються. Подібні персні були найбільш розповсюдженими у всіх слов'янських племен. Імовірно, їх можна вважати етнічною ознакою слов'ян. Виготовляли їх способом лиття у роз'ємній жорсткій формі. Матеріалом для виготовлення рубчастих перснів в XI-XIV ст. слугувала свинцево-олов'яниста та олов'яниста бронза².



Рис. 1. Персні: 1 — круглодротовий замкнений перстень; 2, 3, 4 — рубчасті персні; 5 — псевдовитий перстень; 6 — щитковосерединний з овальним щитком; 7 — щитковосерединний із прямокутним щитком; 8 — литий щитковосерединний із високим прямокутним щитком; 9,10 — щитковосерединний з овальним щитком; 11 — щитковосерединний з круглим щитком (фрагмент); 12 — перстень пластинчастий із вставкою (вставка відсутня).

Псевдовитий (рис. 1: 5). За зовнішнім виглядом нагадує витий перстень, але виготовлений способом лиття у формі, отриманій від відтиску у глині витого персня. Датується XI-XV ст.³.

Щитковосерединні персні. У перснів цього типу звичайна вузькопластинчата дужка та розширена середня частина у вигляді щитка круглої, овальної, прямокутної та ромбічної форм.

Перстень щитковосерединний з овальним щитком (рис. 1: 6). Прикрашений гравійованим орнаментом і черню. Центральна частина щитка гладенька (можливо, орнамент затерся), лише посередині щитка збереглося гравійоване зображення змії з відкритою пащею. Шинка пласкоопукла, місце переходу щитка в шинку прикрашене гравійованим орнаментом: паростки з напівпальметою із завитком. Перстень датується XIII-XIV ст.⁴.

Перстень щитковосерединний із прямокутним щитком (рис. 1: 7). Шинка плавно переходить у прямокутний щиток. В центрі щитка вигравійовано прямокутник, в якому розміщені дві симетричні напівпальмети із завитками. Розширена до щитка частина шинки прикрашена гравійованим орнаментом у вигляді трилисника. Шинка декорована орнаментом у вигляді лусок змії. Кінці шинки з'єднані шляхом накладання гравійованої голови змії. Усі ці мотиви і прийоми орнаментації (пальмета, форма змії) — східнокримська ювелірна школа⁵. Датується перстень XIV ст.

Перстень литий щитковосерединний із високим прямокутним щитком (рис. 1: 8). У центральній частині щитка — композиція із чотирьох маленьких кіл із крапками, що розміщені симетрично відносно орнаменту у вигляді шести крапок, розділених двома поперечними рисками. Шинка двосхила, з ребром по центру, декорована двома мигдалеподібними виступами з гравійованим орнаментом у вигляді голови змії. Аналогів не виявлено.

Перстень щитковосерединний з овальним щитком (рис. 1: 9). Центральна частина щитка гладенька. Орнамент не зберігся (можливо, затертий). У місці переходу щитка в шинку перстень декорований двома насічками. Шинка пласкоопукла, до щитка ледь розширена. Датується XIII-XV ст.

Перстень щитковосерединний з овальним щитком (рис. 1: 10). Перстень з овальним щитком з гладенькою центральною частиною (можливо, орнамент не зберігся). Шинка двосхила, з ребром по центру. Прикрашена прилютованими мигдалеподібними виступами. Датується XIII-XV ст.

Перстень щитковосерединний з круглим щитком (фрагмент) (рис. 1: 11). Зберігся щиток та частина бічних дужок. В центрі щитка — гравійовані солярні знаки у формі риб. Аналогів знайти не вдалося. Датується XIII-XV ст. Потребує подальшого дослідження.

Перстень пластинчастий зі вставкою (вставка відсутня) (рис. 1: 12). Щиток у вигляді овальної вставки, прикрашеної по боках трипелюстковим орнаментом. Перстень датується XII-XIV ст.⁶.

Наступною групою прикрас, переданих до фондів НІКЗ “Чигирин”, є підвіски.

Нагрудні та поясні підвіски були неодмінним атрибутом жіночого костюма X-XIII ст. Вони відігравали роль не лише прикрас, а й значною мірою амулетів-оберегів, що мали магічний зміст. Ці прикраси охороняли від злих духів. Підвіски носили на грудях або на поясі в складі намиста та окремо — на ремені або на шнурку. Дуже часто серед підвісок зустрічаються язичницькі символи небесних світил: півмісяця, сонця (коло, ромб). Пізніше, із зникненням язичництва, на підвісках з'являються зображення святих, призначення яких — охорона від бід та нещасть. Зустрічаються також підвіски у вигляді тварин, птахів, предметів побуту. За своєю формою підвіски поділяються на ряд груп.

Лунниці (рис. 2: 1, 2, 3). Це підвіски у вигляді півмісяця, типові і найбільш розповсюджені прикраси слов'ян. Широкого використання набули в X ст. і проіснували до XIII ст. Відома дослідниця слов'янських старожитностей В.В. Гольмстен, яка присвятила цим прикрасам спеціальне дослідження, розробила їх типологію по відношенню між середньою лінією і ріжками. Вона поділяє лунниці на такі типи:

- 1) за відношенням середньої лінії до кінців:
 - а) ширококорі (відношення середньої лінії до кінців 3:2); б) круторі (3:1) і замкнені (кінці замкнені);
- 2) за розміром — на малі (до 2 см), середні (2–4 см), великі (більше 4 см)⁷.

У нашій колекції представлені 3 ширококорі середні лунниці. Дві (рис. 2: 1, 2) відлиті із бронзи в роз'ємній глиняній формі за восковою моделлю, прикрашені псевдозерню та сканню. Одна (рис. 2: 3) — середня гостророга, виготовлена із тонкої пластини у формі півмісяця. Зверху вушко прикріплене за допомогою цвяшка. Розповсюдження по території Київської Русі припадає на XI-XII ст.



Рис. 2. 1, 2, 3 — лунниці; 4, 5 — круглі підвіски.

Круглі підвіски (рис. 2: 4, 5) — найбільш розповсюджена форма нагрудних прикрас. Вони мали не лише декоративне призначення, їх носили як обереги, пов'язані із Сонцем — божеством, що посиляє на Землю родючість та добробут. Їх можна поділити на монетоподібні, опуклі та прорізні. Дві монетоподібні підвіски представлено в колекції. Підвіска монетоподібна (рис. 2: 4), лита, з орнаментом 8-пелюсткової розетки та псевдозернистим обідком, зверху вушко для кріплення. Датується XIII ст.⁸

Підвіска монетоподібна (рис. 2: 5) орнаментована різьбленим зображення двох христів. Датується XI ст.

Хрестоподібна підвіска (рис. 2: 6), розширена на перехресті та на кінцях, виконана способом лиття із сплаву білона. Датується X-XII ст.

Підвіска прорізна (рис. 2: 7) у вигляді овалного медальйона; в центрі — символічне зображення людини. Датується X-XI ст.

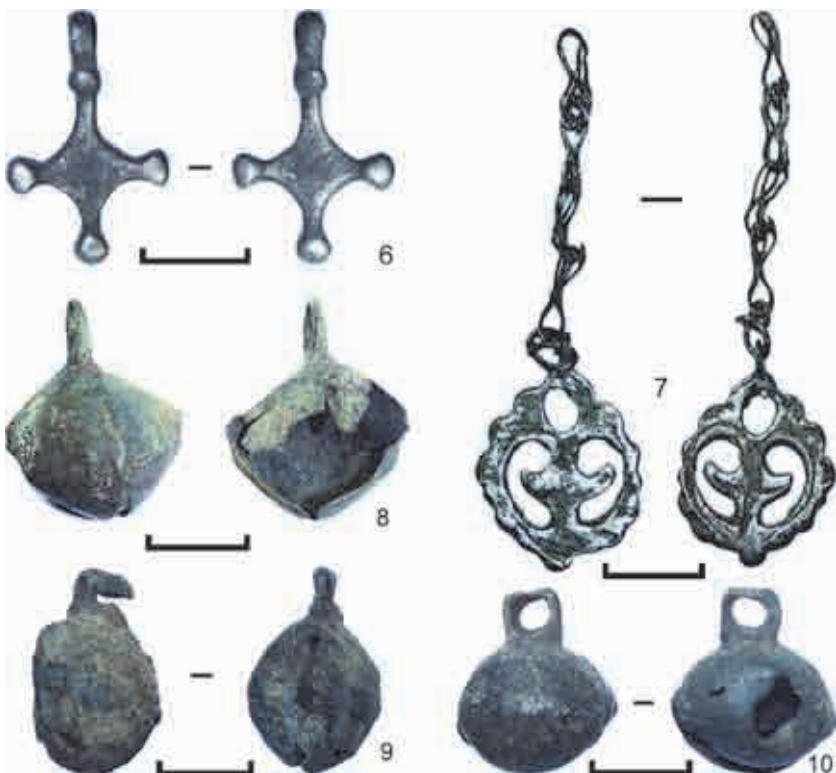


Рис. 2 (продовження). 6 — хрестоподібна підвіска; 7 — підвіска прорізна; 8 — бубонець грушоподібний із хрестоподібним прорізом; 9 — бубонець грушоподібний з лінійним прорізом та потрійним рельєфним пояском, 10 — бубонець кулястий з лінійним прорізом.

Бубонці (рис. 2: 8, 9, 10). Характерною ознакою вбрання слов'янських жінок були бубонці, які в давньоруському костюмі іноді використовувалися як підвіски або декоративна деталь костюма, а часом — як ґудзики. Існували з X по XV ст. Їх виготовляли з бронзи з домішками олова, тому вони мали різний колір — від сріблястого до жовтого. Литі бубонці були кулькоподібною та грушоподібною форми з прорізом внизу і вушками зверху, із залізною або бронзовою кулькою всередині⁹. Протягом всього часу їхня форма змінювалася. Розглянемо детальніше предмети, представлені в нашій колекції.

Бубонець грушоподібний із хрестоподібним прорізом (рис. 2: 8). Нижня частина покрита косою насічкою. Бубонці такої форми найбільш ранні — X-XII ст.

Бубонець грушоподібний з лінійним прорізом та потрійним рельєфним пояском (рис. 2: 9). З'являються в останній чверті XI ст. та розповсюджуються до другої половини XIII століття. Грушоподібні відливалися з міді чи бронзи за восковою моделлю.

Бубонець кулеподібний з лінійним прорізом (рис. 2: 10). Відлитий із міді. Подібні з'явилися лише в XI ст. і проіснували включно до початку XIV ст.

Всі ці речі потребують подальшого вивчення із застосуванням технічних експертиз, щоб переконатися в їх походженні, оскільки будь-які відомості про обставини та місце їх знахідки невідомі. Матеріали, передані до фондів НІКЗ “Чигирин”, становлять значний інтерес для вивчення складу металевих прикрас слов'ян і датування та інтерпретації подібних пам'яток ужиткового мистецтва.

Примітки:

¹ *Седова М.В.* Ювелирные изделия древнего Новгорода (X–XV вв.). – М.: Наука, 1981. – С. 122.

² Там само. – С. 122.

³ Там само. – С. 125.

⁴ *Строкова Л.В.* Золотоординський скарб з Василиців // Пам'ятки України. Спецвипуск. – 2006. – С. 39.

⁵ Там само. – С. 40.

⁶ *Седова М.В.* Ювелирные изделия древнего Новгорода (X–XV вв.). – М.: Наука, 1981. – С. 140.

⁷ Там само. – С. 23.

⁸ Там само. – Рис. 14.

⁹ *Васіна З.* Український літопис вбрання. – К.: Мистецтво, 2003. – С. 242.

К ВОПРОСУ О ХИМИЧЕСКОМ СОСТАВЕ ВИЗАНТИЙСКИХ, ДРЕВНЕРУССКИХ И ГРУЗИНСКИХ ПЕРЕГОРОДЧАТЫХ ЭМАЛЕЙ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ МИДУ¹

История развития перегородчатых эмалей Византии, Киевской Руси и Грузии является одной из малоизученных областей мирового средневекового искусства. Однако об этом интересном виде древнего ювелирного дела написано немало научных и популярных работ еще с конца XIX века.

Многочисленные, дошедшие до нас из глубины веков предметы, выполненные в сложной и изумительной по своей красоте технике перегородчатых эмалей, привлекали внимание многих ученых России, Западной Европы, Грузии, США и других стран.

Процесс изготовления византийских перегородчатых эмалей по золоту описывал еще в XII веке пресвитер Теофил из бенедиктинского Гельмарсгаузенского монастыря, что в Северной Германии, близ Падеборна (совр. Гессен) на р. Везер¹. Современные пособия по технологии эмальерного дела, по мнению Т.И. Макаровой, можно считать лишь дополнениями к реконструкции древнего производства².

В ювелирном искусстве эмаль стали применять как заменитель драгоценного камня. Как все редкое, дорогое и прекрасное, цветные камни испокон веков вызывали создание их многочисленных имитаций. Подделывать или имитировать самоцветы научились еще в глубокой древности. Поскольку количество имеющихся драгоценных минералов явно не удовлетворяло спрос, возникло искусство имитации природных камней³. Об имитации лазурита и бирюзы писал в “Естественной истории” Плиний Старший. В этой связи ярким примером служит хорошо известный сарматский поясной набор из Порогов I в. н.э. Его поясные накладки декорированы вставками бирюзы и с удивительной точностью, имитирующими их вставками цветной стекловидной массы, которую удалось иден-

¹ Считаю своим приятным долгом выразить благодарность док.тех.наук Т.Н. Артюх и аспиранту КНТЭУ кафедры товароведения Ю. Булах за помощь и предоставленную возможность проведения экспертизы музейных экспонатов.

тифицировать только во время апробации камней в ювелирных изделиях из коллекции МИДУ в 1984 г.

Полихромные ювелирные изделия из золота с заменителями драгоценных камней изготавливали в Египте⁴ и в ахеменидском Иране⁵, где было налажено производство цветного стекла. Благодаря этому “изобретению” местные умельцы великолепно имитировали бирюзу, лазурит, малахит.

Со временем эмаль становится основным, самостоятельным декоративным элементом в украшении предметов ювелирного искусства.

Техника перегородчатой эмали известна под разными названиями. Наиболее распространенное из них — клуазоне — происходит от французского слова “cloison” — “перегородка”⁶. Между тем, в Японии эту технику обозначали словом “сипшо” — семь драгоценностей. Понятие “семь драгоценностей” пришло из буддизма, где почитался определенный набор драгоценных субстанций, таких как золото, серебро, лазурит, жемчуг или горный хрусталь, агат, коралл или рубин⁷. В средневековой китайской традиции это сочетание иероглифов могло иносказательно обозначать полихромный орнамент, подобный декору ювелирного украшения⁸. Использование этого понятия для обозначения техники перегородчатых эмалей в Японии указывает на особое отношение к клуазоне как к рукотворным сокровищам.

В науке существуют несколько теорий о месте, времени и причинах происхождения перегородчатых эмалей в искусстве средневековой Европы. Однако появление в VI в. в Византийской империи этого непревзойденного по техническому совершенству и художественным достоинствам вида искусства большинство исследователей связывают с влиянием ювелирного дела стран Востока⁹.

Византийское эмальерное искусство представлено произведениями от VI до XIII вв., т.е. иллюстрирует многовековое развитие ремесла. Византийские эмали украшают как светские: короны, венцы, колты, рясны, браслеты, серьги, перстни, так и культовые предметы — иконки, кресты, медальоны и др.

Средневековые европейские ювелиры освоили технику перегородчатых эмалей намного позднее византийских.

В Киевской Руси перегородчатыми эмалями декорировали преимущественно парадные княжеско-боярские ювелирные уборы с конца XI — первой половины XIII вв., такие как диадемы,

колты, рясны, очелья. В древнерусскихкладах встречаются и церковные предметы: медальоны-дробницы, бармы, образки, кресты и др.

Производство перегородчатых эмалей в этот период становится вершиной древнерусского ювелирного мастерства.

Сопоставляя найденные на Руси перегородчатые эмали с византийскими, Н.П. Кондаков отмечал их некоторый примитивизм, говорящий о местном производстве¹⁰, не учитывая тот факт, что это был примитивизм по сравнению с шедеврами византийских эмальеров, у которых за плечами стояла более чем пятисотлетняя традиция. И тем не менее, отличительной чертой древнерусских эмалей является их самобытность и своеобразие. По мнению Б.А. Рыбакова древнерусские эмали по своей цветовой палитре и стилистическим особенностям существенно отличались от современных им западноевропейских и греческих¹¹.

Наряду с византийскими и древнерусскими перегородчатыми эмалями, исключительный интерес представляют памятники грузинских перегородчатых эмалей. Факт существования в Грузии искусства перегородчатых эмалей в VIII в. отмечен грузинскими исследователями. Государственный музей искусств Грузии (Тбилиси) обладает довольно большой коллекцией полихромных изделий, декорированных в технике перегородчатых эмалей, как византийской, так и грузинской работы.

Большим достижением грузинских ученых в области исследования эмалей было изучение их химического состава, а также изготовление прекрасных копий, используя древние технологии, описанные монахом Теофилом трактате, известном как “*Shedula Diversarum Artium*” (“Трактат о разных искусствах”).

Все грузинские памятники с перегородчатыми эмалями, как правило, имели культовое назначение. Это иконы, нательные кресты, накладные пластины, медальоны, панагии, ставро-теки, дробницы и др.

Н.П. Кондаков, давая первую научную классификацию грузинских эмалей, делая важные выводы, касающиеся их производства, все же ориентируется на византийские модели, считая грузинские эмали провинциальным подражанием византийским образцам¹². Не совсем соглашаясь с его мнением и отстаивая самобытность и определенные художественные достоинства отечественных работ, грузинские ученые считают,

что труд Н.П. Кондакова “История и памятники византийской эмали” представляет собой краеугольный камень в деле изучения грузинских эмалей.

Грузинские исследователи не отрицают того факта, что местные эмали тесно связаны с византийским миром. Более того, они считают, что среди средневековых перегородчатых эмалей — западноевропейских, древнерусских, византийских и грузинских — эти последние ближе всего подходят друг другу¹³.

Вопрос заимствования техники перегородчатых эмалей грузинские исследователи не считают существенным и важным в контексте не только грузинского искусства, но и древнерусского. По мнению Л.З. Хускивадзе гораздо важнее то, что как грузинское, так и древнерусское ювелирное искусство, органически усвоило технику перегородчатых эмалей, ее определенные художественные приемы и создало большое искусство, носящее печать самобытности¹⁴.

Большой художественный и научный интерес представляет коллекция уникальных произведений эмальерного искусства Византии, Киевской Руси и Грузии XI-XIII вв. из Музея исторических драгоценностей Украины (Киев).

Каждая группа предметов имеет свои определенные технические, художественные, иконографические и стилистические особенности, отличающие византийские, древнерусские и грузинские работы. Однако на этих вопросах мы не будем останавливаться. Задача настоящей работы заключается в определении, кратком анализе и сопоставлении химического состава эмалей на отдельно взятых золотых изделиях из этих трех групп.

Обращает на себя внимание своеобразие древнерусских, византийских и грузинских эмалей, отличающее их друг от друга. Эти различия проявляются как в цветовой палитре эмалевых красок, так и в их колорите. Эмаль представляет собой сплав многих составных, получаемых в огне. В основе своей это белая или сероватая, сложная смесь, состоящая из олова и свинца в сочетании с кремниевыми соединениями и добавлением различных окисей металлов, которые придают эмали тот или иной цвет. Проще говоря, эмаль это стекло, украшенное окисями металлов.

Ученые определили несколько видов эмалевых сплавов:

5. Прозрачные.
6. Полупрозрачные (опаловые).

7. Непрозрачные, глухие (опаковые).

Византийские и грузинские мастера применяли прозрачные и опаловые эмали, а древнерусские и западноевропейские, в частности лиможские, — опаковые.



Рис.1. Древнерусские колты с перегородчатыми эмалями.

В 2009–2010 гг. в лаборатории Киевского Национального торгово-экономического университета (КНТЭУ) проводился спектральный анализ эмалей (музейных экспонатов), в результате которого был определен химический состав каждого цвета

эмалевой массы на трех группах золотых полихромных изделий:

1. Колты из состава кладов Киева, с. Сахновки, Княжей Горы и образки из коллекции Ханенко (работы древнерусских мастеров).
2. Большой нагрудный крест и деталь декоративной рамки из коллекции Ханенко (работы византийских мастеров).
3. Медальоны и пластина из коллекции Ханенко (работы грузинских мастеров).

Цветовая гамма эмалей на двух непарных киевских колтах с лицевой и оборотной стороны состоит из 7 цветов — бирюзового, белого, синего, красного, розового, светло-коричневого и черного (рис. 1: 1, 2). В состав каждого цвета входило 10–13 ингредиентов:

4. Свинец — 20–60%.
5. Олово — 15–20%.
6. Тантал–селен — 12–26%.
7. Железо–медь–цинк–марганец — 2–8%.
8. Цирконий–осмий–кобальт–кадмий–сурьма — до 1%.

Цветовая гамма эмалей на сахновских парных колтах с лицевой и оборотной стороны состоит из 8 цветов — бирюзового, синего, красного, голубого, светло-коричневого, зеленого, белого и черного (рис. 1: 3, 4). В состав каждого цвета входило 10–12 ингредиентов:

9. Свинец — 25–65%.
10. Олово — 15–30%.
11. Тантал–селен — отсутствуют.
12. Содержание железа, меди, цинка, марганца намного больше — 3–15%.
13. Цирконий–осмий отсутствует, кобальт–кадмий–сурьма — до 1%.
14. Появляется кальций — 3–8%.

Цветовая гамма эмалей на парных колтах из Княжей Горы с лицевой и оборотной стороны состоит из 3-х цветов: белого, синего и красного (рис. 1: 5, 6).

Цветовая гамма непарного колта из Княжей Горы с лицевой и оборотной стороны состоит из 4-х цветов: синего, зеленого, красного и белого (рис. 1: 7).

В состав каждого цвета эмали вошли 10–11 компонентов, у которых процентное содержание подобно процентному содержа-

нию соответствующих эмалевых компонентов на сахновских колтах. В связи с этим можно предположить, что при сходной рецептуре эмалевых составов на изделиях из Сахновки и Княжей Горы, в отличие от киевских, изготовление первых производилось в одной эмальерной мастерской.

К работам мастеров Киевской Руси относятся и 4 золотых образка с изображением Богородицы и святых из коллекции Ханенко, которые по качеству изготовления эмалей в значительной степени уступают эмалям из Киева, Сахновки и Княжей Горы. Художественно-технический уровень исполнения изделий также не высок. Не исключен тот факт, что в отличие от колтов, которые вышли из киевских мастерских, образки были изготовлены в провинциальной мастерской. Низкое качество эмалей на них связано с низким содержанием основных ингредиентов и высоким — металлических окисей.

Цветовая гамма эмалей на образках с лицевой стороны состоит из 3–5 цветов — белого, чёрного, красного, светло-коричневого и синего (рис. 2).

В состав каждого цвета входило 10–12 ингредиентов:

15. Свинец — 2–30%.
16. Олово — 4–15%.
17. Тантал–селен — отсутствуют.
18. Железо–медь–цинк–марганец — 5–35%.
19. Цирконий–кадмий — до 1%, кобальт–сурьма — 2–30%.
20. Калий–кальций — 2–11%.

Цветовая гамма эмалей на кресте с изображением Богородицы Оранты и Архангела Михаила (погрудно) работы византийских мастеров из коллекции Ханенко состоит из 9 цветов — синего, голубого, коричневого, светло-коричневого, белого, красного, желтого, зеленого и черного (рис. 3: 1). В состав каждого цвета вошло 9–10 компонентов:

21. Свинец — 70–97%.
22. Олово — до 1%.
23. Тантал–селен–осмий–цирконий–кобальт — отсутствуют.
24. Железо–медь–цинк–марганец — 1–8%.
25. Кадмий–калий–кальций–сурьма — 1–2,5%.
26. Хром — до 1% (желтая).

Цветовая гамма эмалей на детали декоративной рамки работы византийских мастеров из коллекции Ханенко состоит

из 4 цветов — белого, красного, зеленого и синего (рис. 3: 2). В состав каждого цвета вошло 9–12 компонентов.

- 27. Свинец — 92–93%.
- 28. Олово — до 2%.
- 29. Появляются тантал–селен — 1–2,5%; кобальт — до 1%; цирконий–осмий — отсутствуют.
- 30. Железо–марганец–цинк — до 1%; медь — отсутствует.
- 31. Кадмий–сурьма — до 2%; калий — кальций — отсутствуют.
- 32. Появляются молибден–висмут (синяя) — до 1%.
- 33. Хром — до 1% (зелёная).



Рис. 2. Древнерусские иконки с эмалями.



Рис.3. Византийские изделия с эмалью.

Цветовая гамма эмалей на 3-х медальонах и пластине с изображением святых работы грузинских мастеров из коллекции Ханенко состоит из 9-ти цветов — желтого, чёрного, красного, белого, голубого, коричневого, фиолетового, светло-коричневого и зелёного (рис. 4). В состав каждого цвета вошло 8–12 ингредиентов:

34. Свинец — 89–96%.
35. Олово — 2%.
36. Тантал–селен–осмий–цирконий отсутствуют; кобальт — до 1%.
37. Железо–марганец–цинк — до 1%; медь — 1–3%.
38. Кадмий–калий–сурьма — кальций — 1–3%.
39. Появляется сера — до 1%.
40. Хром — до 1% (жёлтая, синяя, зелёная).

Заслуживает внимания и тот факт, что в результате анализа золотой основы в исследуемых изделиях в лаборатории КНТЭУ, было определено, что в древнерусских работах использовалось золото — 580–660⁰, а в византийских и грузинских, более высокопробное — 800–911^{0,15}, что соответствовало техническим критериям в производстве эмалевых изделий в описываемый период.

Из всего вышесказанного следует, что соответствующий химический состав, а также чётко установленное процентное соотношение цветных стеклянных сплавов являлись основными отличительными факторами, определяющими качество, колорит и красочную палитру древнерусских, византийских и грузинских эмалей.



Рис. 4. Грузинские эмали.

Сравнительно низкое процентное содержание одних ингредиентов в каждом цвете эмалевой массы и высокое других; появление новых компонентов с различным процентным содержанием и их отсутствие делает, к примеру, древнерусские эмали, в основном, непрозрачными, глухими, а византийские и грузинские, которые готовились почти одинаково, заставляет буквально светиться, придавая им прозрачность, особое сияние,

чистоту и яркость. Подобные выводы находят подтверждение в работах многих исследователей средневековых памятников с перегородчатыми эмалями¹⁶.

Следует также отметить, что при изучении грузинской коллекции перегородчатых эмалей из ГМИГ в Тбилиси, Кондаков классифицировал византийские и грузинские памятники, исходя преимущественно из их технических, художественных и стилистических различий.

Изучение и сопоставление византийских, древнерусских и грузинских эмалей на основе химического состава эмалевых масс выявляет их особенности и своеобразие в каждом отдельном случае.

Примечания:

- ¹ Манускрипт Теофила “Записка о разных искусствах” // Сообщения ВЦНИИЛКР. – № 7. – М., 1963.
- ² Макарова Т.И. Перегородчатые эмали Древней Руси. – М., 1975. – С. 10–11.
- ³ Третьякова Л.И., Третьякова Ю.В. Неразрушающая инструментальная диагностика самоцветов // Ювелирное искусство и материальная культура. – СПб., 2001. – С. 48–49.
- ⁴ Там же. – С.48.
- ⁵ Артамонов М.И. Сокровища саков. – М., 1973. – С. 80–81.
- ⁶ Советский энциклопедический словарь. – М., 1980. – С. 598.
- ⁷ Неглинская М.А. К проблеме различия китайских и японских перегородчатых эмалей конца XIX – начала XX в. в “циннском” стиле // Ювелирное искусство и материальная культура. – СПб., 2006. – С. 20–28.
- ⁸ Brinker H., Lutz A. Chinese cloisonné. The Pierre Uldry Collection. – London, 1989. – P. 44.
- ⁹ Кондаков Н.П. Византийские эмали из собрания А.В. Звенигородского. – СПб., 1892. – С. 51–55; Макарова Т.И. Перегородчатые эмали... – С. 5; Dalton O. Bizantin Art and Archaeology. – Oxford, 1911. – С. 496; Margulies E. Cloisonné Enamel, in: A. Pope, Survey of Persian Art. – London and New York, 1938. – V. I. – С. 783; Morey R. Medieval art. – New York, 1942. – С. 123; Methew G. Byzantine Aesthetics. – London, 1963. – С. 58.
- ¹⁰ Кондаков Н.П. Византийские эмали... С. 57.
- ¹¹ Рыбаков Б.А. Ремесло Древней Руси. – М., 1948. – С. 375.

- ¹² *Кондаков Н.П.* История и памятники византийской эмали. – Спб., 1892.
- ¹³ *Хускивадзе Л.З.* Грузинские эмали. – Тбилиси, 1981. – С. 175–179.
- ¹⁴ Там же. – С. 180–181.
- ¹⁵ *Беручашвили Н.Л.* Об истории перегородчатых эмалей из коллекции М.П. Боткина в Государственном музее искусств Грузии // Ювелирное искусство и материальная культура. – Спб., 2001. – С. 230; *Хускивадзе Л.З.* Грузинские эмали... С. 17.
- ¹⁶ *Хускивадзе Л.З.* Грузинские эмали... С. 175–178; *Макарова Т.И.* Перегородчатые эмали... С. 16–17; *Кондаков Н.П.* Византийские эмали... С. 366.

КАМ'ЯНІ ІКОНКИ, ЗНАЙДЕНІ В АРХЕОЛОГІЧНИХ КОМПЛЕКСАХ НА ТЕРИТОРІЇ ПІВДЕННОЇ РУСИ

У XII — XVII ст. іконки, виготовлені з каменю м'яких порід, мешканці давньоруських земель носили на грудях як обереги, поруч з хрестами, а судячи з розміру (від 2 до 12 см), деякі з них використовувалися і для інших цілей, наприклад, як ікони для моління.

Кам'яні іконки є предметом дослідження науковців ще з кінця XIX ст. Частина з них знайдена в археологічних комплексах, інші іконки зберігалися в ризницях церков та монастирів, звідки в 20–30 р. XX ст. потрапили до музеїв. Мистецтвознавці і сьогодні дискутують з приводу часу і місця виготовлення іконок.

Об'єктом аналізу в даній статті стали іконки, знайдені в археологічних комплексах. Загальна кількість іконок становить 440. З них 134, тобто 30 відсотків, походять з археологічних комплексів. Ця група поповнилась за рахунок нових матеріалів.

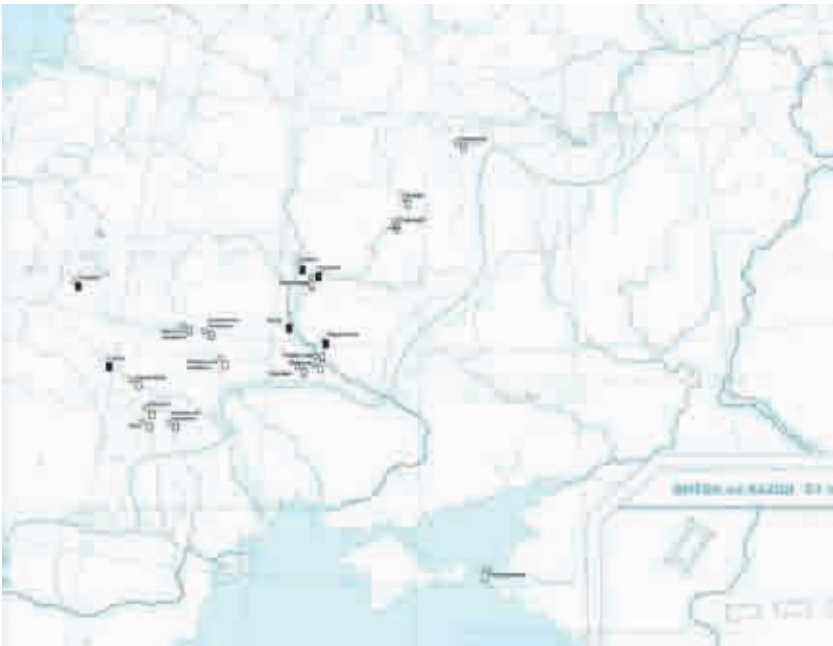


Рис.1. Ареал поширення кам'яних іконок по території південно-руських князівств.

Ареал дослідження обмежений територією князівств, які існували в межах сучасної України. Це Київське, Чернігівське, Переяславське, Галицьке, Волинське, Болохівське, а також Тмутараканське князівства. Під час розкопок, а також за випадкових обставин на цій території було знайдено найбільшу кількість іконок — 67 одиниць (на карті прямокутниками позначено місця їх знахідок — рис. 1).

На території Київського князівства найбільшу кількість іконок виявлено в Києві, а також на Княжій горі, що в Канівському районі Черкаської області.

Дванадцять іконок знайдено було в Києві наприкінці XIX — на початку XX ст. на території Верхнього міста, а також на Подолі експедиціями, які очолювали І.А. Хойновський та Д.В. Мілеєв. Серед цих іконок виділяється одна, що має розміри 7×4,5×0,4 і вушко для підвішування з зображенням Симеона Стовпника і процвітшого хреста на звороті (рис. 2). Ще дві іконки знайдені Д.В. Мілеєвим біля Десятинної церкви. Обидві вирізьблені з шиферу, з зображенням Христа Еммануїла (№ 14), а також сюжету семи сплячих отроків Ефеських (№ 15). Іконка розміром 4,5×4 см має вушко для підвішування¹.



Рис. 2. Симеон Стовпник;
процвітший хрест.

Вісім іконок — це нові знахідки. Дві іконки знайдені старокиївським відділом Київської археологічної експедиції в південно-східній частині міста Володимира, в знищеному під час пожежі житлі XIII ст. В житлі знаходилась також лита мідна підвіска у формі фігурки архангела. Іконки пошкоджені. Одна (№ 383) з зображенням Іоанна Предтечі перепалена, виготовлена з жировика або стеатиту, фрагменти іншої № 384 — “Христос Пантократор” — були розкидані по садибі².

Деякі іконки знаходять в майстернях, де, очевидно, були виготовлені. У виробничому приміщенні XII-XIII ст. під час роботи старокиївської експедиції було знайдено перепалений фрагмент іконки з частиною рельєфного німбу № 385. У 1998 р., в межах міста Ярослава, напроти садиби Софійського собору,

знайдено кілька ремісничих виробів, в тому числі й кам'яну іконку “Святі Кузьма та Даміан” (№ 404)³.

У 2002 році в місті Володимира (вул. Велика Житомирська 2) в господарському приміщенні (льосі) знайдено фрагмент стеатитової іконки з зображенням Богоматері та розквітлого хреста на звороті (№ 386). Тут же виявлено кілька предметів культового призначення та скарб золотих жіночих прикрас XII-XIII ст.⁴



Рис. 3. Євангельський святковий цикл.

У 2001 р. на місці Спаської церкви XVI ст. (вул. Велика Житомирська 20) на садибі XII-XIII ст., разом з іншими культовими предметами, знайдено фрагментовану іконку (№ 402) із світлого сланцю блакитнуватого відтінку (рис. 3). Її розмір — 12,8×8,8 см. Іконка має сліди позолоти і відображає композицію євангельського святкового циклу⁵. Судячи з розмірів і супутнього матеріалу, її використовували для церковних потреб.

Для тих же цілей служила, очевидно, стеатитова іконка заввишки 12 см з погрудним зображенням Христа № 403. Фрагмент її знайдено в 1998 р. на території Михайлівського Золотоверхого монастиря під час дослідження будівлі № 10⁶.

Фрагмент іконки № 6 “Христос Еммануїл”, що нині

зберігається в фондах Ермітажу, знайдена на садибі Трубецького⁷.

Дослідники неодноразово зазначали про те, що виготовлення кам'яних іконок потребувало високої точності і професіоналізму. Це не була масова продукція, подібно до відлитих з бронзи енкаліпснів. Замовниками іконок з каменю, імовірно, були представники вищої соціальної верхівки — князі, бояри, дружина, купецтво та ін. Підтверджують цю думку і місця знаходження іконок — здебільшого це великі міста та маєтки давньоруської знаті.

Нещодавно біля с. Трипільля на Київщині було знайдено іконку з глинистого сланцю із зображенням св. Георгія-воїна (№ 396)⁸. У давньоруський час в цій місцевості існувало давньоруське місто Трипіль⁹.

Центром скупчення кам'яних іконок є прикордонна південна частина Київської землі, біля сучасного Канева. Тут проходила ініційована Ярославом Мудрим Пороська оборонна система, збудована в 1032 р.¹⁰

Наприкінці ХІХ ст. Н.Ф. Біляшівський проводив розкопки на Княжій горі (Канівський р-н Черкаська обл.). Серед великої кількості культових речей і прикрас знайдено було шість добре пророблених високохудожніх іконок. Стеатитова іконка “Завірення апостола Фоми” (№ 16), сланцеві іконки “Захарій (?); архidiaкон Стефан або Лаврентій” (№ 17), “Ангел охоронець” (№ 18), глиняний образ “Георгій Побідоносець” (№ 19). Особливо вирізняється іконка “Розп'яття” (№ 20) кіотчатої форми із темного сланцю (рис. 4). Оскільки городище було майже повністю перекопане місцевими жителями, то Н.Ф. Біляшівський не зміг вказати датування знайдених речей¹¹.



Рис. 4. Розп'яття.

На південь від Канева, біля с. Кононча, на городищі “Замковище”, яке входило в оборону систему, були знайдені дві іконки з зображенням святого та хреста (№ 10)¹².

Глиняна іконка “Богоматір Замилування” (№ 34) із збірки Б.І. і В.І. Ханенків знайдена на околиці с. Сахнівка¹³. Очевидно, іконка походить з городища Дівич-гора, яке знаходилося на північній околиці цього села.

Наприкінці ХІІ ст. під час князівських міжусобиць з прикордонних земель Галицько-Волинського та Київського князівств утворилось Болохівське князівство. На теренах Болохівщини було знайдено вісім іконок. Сім з них — під час розкопок городища біля

с. Городище Шепетівського р-ну Хмельницької області (М.К. Каргер)¹⁴. Збудоване у XII ст. Шепетівське городище виконувало роль форпосту для захисту північних кордонів Болохівського князівства. Зруйнували городище у 1241 р. орди монголо-татар¹⁵.

Іконки фрагментовані, ушкоджені. Серед них виділяються дві трапецієвої форми іконки з вушком для підвішування — іконка “Ілля Пророк” (№ 47, рис. 5) та іконка з сірувато-рожевого шиферу з зображенням невідомого святого (№ 48). На інших — зображення Богородиці, кінного воїна і розквітлого хреста¹⁶.

Шиферна іконка (№ 359) знайдена під час розкопок В.Я. Якубовського в житловому комплексі городища XII-XIII ст. біля с. Теліженці Старосинявського р-ну Хмельницької області (рис. 6). Т.В.Ніколаєва визначила зображення як унікальне — Богоматір в позі моління перед св. Миколоєм. Очевидно, іконка є відображенням особливого місцевого культу св. Миколая¹⁷.



Рис. 5. Ілля Пророк.



Рис. 6. Богоматір і св. Миколай.

На теренах Волинської землі знайдено три іконки. Під час розвідок на Шумському городищі в 1961 р. П.А. Рапопорт виявив двосторонню іконку із зеленого каменю “Богоматір Одигітрія” — “Богоматір Оранта” (№ 39)¹⁸. Іконка № 360 з зображенням Христа знайдена в древньому Червні біля підосви валу в шарі першої половини XIII ст. під час розкопок 1977 р.

Іконка № 358 шиферна, квадратна, з зображенням Богоматері Одигітрії знайдена під час розкопок на Бузі на Волині. Інформація про точне місце знахідки відсутня.



Рис. 7. Розп'яття.

З території Давнього Галича походять чотири іконки. Стеатитова іконка “Федір Стратилат” (№ 40) описана Т.В. Ніколаєвою серед знахідок радянського часу. Три інших знайдені під час останніх археологічних досліджень в житлах XII ст. Це сланцева іконка “Богоматір Одигітрія” (№ 397), та дві стеатитові іконки “Розп'яття” (рис. 7), “Воскресіння Христа” (№ 399)¹⁹. В.Г. Пуцко припускає, що іконки виготовлені візантійським майстром на початку XIII ст. Очевидно дослідник правий в тому, що тут знаходилась майстерня, про що

свідчить супутній матеріал. Це дві бронзові іконки, а також понад 150 тиглів з залишками бронзи та емалі. Але датування явно хибне. Дані стратиграфії дають чітку дату — XII ст. Тож іконки могли бути виготовлені не пізніше кінця XII ст.

Фрагмент шиферної іконки із зображенням двох чоловічих скорботних фігур був знайдений на території літописного Звенигорода під час дослідження залишків дерев'яної церкви, яка, імовірно, була спалена на початку 1241 р. Датуються археологами на основі керамічного матеріалу XII ст.²⁰.

Сім кам'яних іконок знайдено на Чорнівському городищі Новосельцького р-н Чернівецької обл. (№ 414–420). Іконки погано збереглися, робота досить примітивна. Тому важко ідентифікувати святих. На одній — зображення Христа Пантократора № 417. На інших — Христос, невідомі святі, серед них, можливо, святий Миколай. На іконці № 418 зображення настільки примітивне, що Сергій Пивовар ідентифікує його як курячого бога²¹. Можливо такий примітивізм не даремний. Адже на теренах Буковини знайдено декілька пам'яток XII — першої половини XIII ст., які, очевидно, пов'язані з язичницьким світосприйня-

тям. Це святилища в Кулішівці, Бабиному та Нагор'ях, храми в Зеленій Липі та Галиці, культові ями у Василеві та Ошихлібах. Їх вивчення показує, що поряд з християнськими церквами, продовжували існувати язичницькі культові об'єкти.

Трапляються на Буковині також іконки післямонгольського часу. З села Сасушин (Заставнівський р-н, Чернівецька обл.) походить шиферна іконка “Святі князі Борис і Гліб” (№ 409)²².

Із Чернігівського князівства походять п'ять іконок. Іконка “Святий Яків” (№ 43) з рожевого шиферу та “Богоматір Одигітрія” (№ 46) з жировика з в залізній оправі (рис. 8) знайдені під час дослідження Любецького замку Б.О. Рибаківим. Всі три датуються XIII ст.²³.

На селищі біля с. Шеставиця знайдена іконка з світло червоного каменю з зображенням св. Миколая (№ 381)²⁴.

Біля Серенська Чернігівської обл. знайдена кругла іконка в бронзовій оправі з зображенням Богородиці (№ 440)²⁵.

Фрагмент іконки з сірого сланцю із зображенням Богоматері (№ 42) знайдений у Вщижі. Тонка різьба, поверхня прикрашена фарбами і золотом.

Квадратна іконка № 438 з зображенням Богородиці знайдена в місті Стародубі на Брянщині²⁶.

З Переяслав-Хмельницького князівства походить одна іконка № 382, знайдена під час дослідження валу XII ст.²⁷.



Рис. 8. Богоматір Одигітрія.

Примітки:

¹ Раскопки Д.В. Милеева. Киевская губерния // ОАК. – СПб., 1911 г. – С. 62.

² Боровський Я.Е., Архипова Е.И. Новые произведения мелкой каменной пластики из древнего Киева // Южная Русь и Византия: Сб. науч. тр. / АН УССР, ин-т археологии. – К., 1991. – С. 126.

³ Там же. – С. 127.

- ⁴ *Архіпова Є.* Нові знахідки візантійських стеатитових іконок в Україні // *Студії мистецтвознавчі.* – С. 18.
- ⁵ *Івакін Г.Ю., Пуцко В.Г.* Пам'ятки пластичного мистецтва з розкопок Верхнього Києва 1998–2001 р. // *Археологія.* – 2005. – № 4. – С. 94–106.
- ⁶ Там же.
- ⁷ *Николаева Т.В.* Древнерусская мелкая пластика из камня XI–XV вв. – М., 1983. – С. 49.
- ⁸ *Пекарская Л.В., Пуцко В.Г.* Византийская мелкая пластика из археологических находок на Украине. // *Южная Русь и Византия: Сб. науч. тр./АН УССР, ин-т археологии.* – К., 1991. – С. 135.
- ⁹ ПСРЛ. – Т. 2. Ипатьевская летопись. – СПб., 1908. – С. 521.
- ¹⁰ ПСРЛ. – Т. 1. Лаврентьевская летопись. – Л., 1926. – С. 149.
- ¹¹ *Беляшевский Н.Ф.* Раскопки на Княжей Горе в 1891 году. – К., 1892. – С. 106–109.
- ¹² *Ніколаєва Т.В.* Вказ. праця. – С. 50.
- ¹³ Там же. – С. 56.
- ¹⁴ Там же — С. 60–61.
- ¹⁵ *Бузиль Валентина.* Село Городище на Шепетівщині. Історико-археологічний нарис // <http://conferences.neasmo.org.ua/node/131>.
- ¹⁶ *Ніколаєва Т.В.* Вказ праця... — С. 60.
- ¹⁷ *Ніколаєва Т.В.* Вказ праця... — С. 145.
- ¹⁸ *Ніколаєва Т.В.* Вказ праця... — С. 58.
- ¹⁹ *Пекарская Л.В., Пуцко В.Г.* Византийская мелкая пластика из археологических находок на Украине // *Южная Русь и Византия: Сб. науч. тр./АН УССР, ин-т археологии.* – К., 1991. – С. 136.
- ²⁰ *Ніколаєва Т.В.* Вказ праця... — С. 25.
- ²¹ *Пивовар С.* Вироби дрібної кам'яної пластики // *Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині.* – Вип. 10. 2006. – С. 153.
- ²² *Тищенко О.Р.* Дрібна пластика із зображенням Бориса і Гліба // *Археологія.* – 1984. – № 46. – С. 47.
- ²³ *Ніколаєва Т.В.* Вказ праця... – С. 59–60.
- ²⁴ *Ніколаєва Т.В.* Вказ праця... – С. 62.
- ²⁵ *Пуцко В.Г.* Візантійська каменя із київської збірки. // *Музейні читання.* – 2001. – К. – С. 141.
- ²⁶ *Ніколаєва Т.В.* Вказ праця... іл. 8: 3.
- ²⁷ *Ніколаєва Т.В.* Вказ праця... – С. 62.

НОВІ ЗНАХІДКИ ПРЕДМЕТІВ ХУДОЖНЬОГО КУЛЬТОВОГО ЛИТТЯ XII — XIII СТ. З ТЕРИТОРІЇ ЧЕРНІГОВО-СІВЕРЩИНИ

Серед предметів культу, що поширились на території Київської Русі після прийняття християнства, найбільш численними є художні литі вироби з міді. Це пояснюється значним попитом населення на подібну продукцію, порівняно простою і дешевою технологією їх виробництва та магічними захисними властивостями, які, за народними уявленнями, мала мідь.

Як відомо, віра в магічну силу міді має дуже давнє коріння і зустрічається у багатьох народів. Останнє, як доводить С.В. Гнутова, вплинуло на вибір міді (більш тугоплавкої, ніж олово та срібло) як головного матеріалу для серійного виготовлення хрестів, іконок тощо¹.

Появу християнського культового лиття в Подесенні відносять до X ст. Проте переважна більшість знахідок датується другою половиною XII — XIII ст. На території Чернігово-Сіверщини вони представлені хрестами-енколпіонами та натільниками, іконками, змійовиками, деталями книжкових окладів тощо. Ці матеріали, безумовно, не є масовими, проте нині їх загальна кількість, за приблизними підрахунками, становить більше сотні предметів. Втім, фахівцям ці речі майже не відомі, за винятком унікальної “гривни Володимира Мономаха”, якій присвячена значна література.

На сьогодні найбільш численні збірки давньоруських культових художніх виробів з міді, знайдених на Чернігово-Сіверщині, зберігаються у фондах Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського, Національного історико-архітектурного заповідника “Чернігів Стародавній” та у приватному зібранні, яке належить завідувачу відділу заповіднику В.Я. Руденку. На жаль, переважна більшість матеріалів до останнього часу не була введена в науковий обіг. Проте сьогодні ситуація дещо змінилась: інформацію про знахідки із фонду музею ім. В.В. Тарновського та колекції В.Я. Руденка було включено до зведення хрестів-енколпіонів Г.Ф. Корзухіної та А.А. Пескової, виданого 2003 р., а також інших публікацій².

Збільшення музейних колекцій давньоруського культового мідного лиття на початку XXI ст. сприяє відновлення інтенсивних археологічних досліджень на території Чернігово-Сівер-

щині. І хоча мова йде про окремі, поодинокі знахідки, проте інформація про них становить безумовний інтерес.

Під час розкопок у Чернігові 2005 р. на території літописного Передгороддя (вул. Комсомольська, 37, 39) було знайдено стулку *хреста-енколпіона* (рис. 1). Вона походить із заповнення котловану великої двокамерної споруди кінця XII — початку XIII ст. (розкоп III, споруда 3)³.



Рис. 1. Стулка хреста-енколпіона з розкопок на чернігівському Передгородді 2005 р.



Рис. 2. Хрест-енколпін з розкопок у Новгороді-Сіверському 2003 р.

Збереглася зворотна стулка хреста, розміром 4,8×2,5 см, із зображенням Богоматері Оранти та чотирьох розквітлих хрестів. Вона виготовлена із мідного сплаву, оздоблена черню та різьбленням. За зведенням Г.Ф. Корзухіної та А.А. Пескової, знахідку можна віднести до малих енколпіонів із закругленими кінцями, тип IV.4.1; майже ідентичною є стулка енколпіона цього типу з Козельця, Чернігівської губернії, з колекції В.В. Хвойки, яка зберігається нині в НМІУ⁴. За композиційно-іконографічною схемою такі хрести належать до малопошире-

них, що відомі лише для Південної Русі⁵. Подібні вироби датуються XII — першою половиною XIII ст.

Ще один *хрест-енколпійон* походить з розкопок “княжого терему” в Новгороді-Сіверському 2003 р. (рис. 2). Він знайдений у шарі пожежі, що спричинила руйнування споруди, очевидно під час монгольської навали⁶.

Розмір хреста — 5,3×4,3 см, він виготовлений з мідного сплаву, прикрашений черню та різьбленням. На обох його стулках вміщено однакове зображення. Це проста та досить поширена композиція: хрест з 8 завершеннями та “саявом” і 4 медальйони з літерами. Енколпійон дуже пошкоджений вогнем, тому тільки у верхньому медальйоні літери читаються чітко — **ХС**.

Даний хрест можна віднести до одного з найпоширеніших типів — IV.4.6 за зведенням Г.Ф. Корзухіної та А.А. Пескової, що датуються XII — серединою XIII ст. та представлений численними знахідками на території Київської Русі⁷.

Іконка-підвіска була виявлена під час розкопок поселення у с. Путивськ Новгород-Сіверського району 2000 р. (рис. 3). На думку О.В. Григор’єва, поселення було одним з княжих володінь, про наявність яких в окрузі Новгород-Сіверського свідчать літописи⁸. Цілком імовірно, що воно слугувало форпостом на підступах до міста з півдня, в місці переправи через р. Десну⁹.

Іконку знайдено в заповненні господарської споруди XII ст. (споруда 2, розкоп 1, 2000 р.)¹⁰. Це підвіска круглої форми, діаметром 1,8 см. На її лицьовому боці вміщено рельєфне зображення постаті святого воїна-вершника з підведеним догори списом у руках; вздовж її краю проходить тонкий рельєфний обідок. Вушко розташоване під прямим кутом до площини підвіски. Зворотній бік рівний.

Подібні литі круглі підвіски-іконки, як зазначає М.В. Седова, могли носити на шиї як медальйон або включали до складу намиста. Вони відомі на давньоруських пам’ятках з початку XII ст. та належать до досить рідкісних знахідок¹¹.



Рис. 3. Підвіска-іконка з розкопок поселення поблизу с. Путивськ 2000 р.

Таким чином, можна відзначити, що кількість давньоруських кульових художніх виробів з міді, знайдених на Чернігово-Сіверщині, поступово зростає. При цьому всі нові знахідки репрезентують час найбільшого поширення даного типу виробів в регіоні: XII — початок XIII ст.

Примітки:

- ¹ Гнущова С.В. Медная мелкая пластика Древней Руси (типология и бытование) // Русское медное лите. Сборник статей. – Вып. 1. – М., 1993. – С. 7–8.
- ² См.: Корзухина Г.Ф., Пескова А.А. Древнерусские энколпионы. Кресты-реликварии XI — XIII вв. – СПб., 2003; Веремейчик Е.М. Предметы христианского культа XI — XIII вв. на сельских поселениях Черниговского Полесья // Славяно-русское ювелирное дело и его стоки. – СПб., 2006. – С. 125–128.
- ³ Черненко О.Є., Моця О.П., Казаков А.Л., Сорокін С.О. Охоронні археологічні дослідження в м. Чернігові у 2005 р. // Археологічні дослідження в Україні. – К., 2006. – С. 295.
- ⁴ Корзухина Г.Ф., Пескова А.А. Древнерусские энколпионы... – С. 149, табл. 89: IV.1/3.
- ⁵ Там само. – С. 325.
- ⁶ Черненко О.Є., Казаков А.Л. Дослідження давньоруської монументальної споруди в Новгороді-Сіверському // Ruthenica. – Т. IV. – К., 2005. – С. 7–21.
- ⁷ Корзухина Г.Ф., Пескова А.А. Древнерусские энколпионы. – С. 152–157, табл. 91.
- ⁸ Григорьев А.В. Древнерусское поселение в окрестностях Новгорода Северского // Археология Верхнего Поволжья. – М., 2006. – С. 100.
- ⁹ Казаков А.Л., Черненко О.Є. Місце поселень округи Новгорода-Сіверського в системі феодальних землеволодінь XII — першої половини XIII ст. (за матеріалами досліджень археологічного комплексу між селами Путивськ та Араповичі) // УІЖ. – 2003. – № 3. – С. 16.
- ¹⁰ Черненко О.Є. Дудко О.С. Науковий звіт про археологічні роботи 2000 р. на поселенні між сс. Горбове та Араповичі Н. – Сіверського р-ну // Науковий архів ІА НАН України. 2000/66. – С. 9–10.
- ¹¹ Седова М.В. Ювелирные изделия древнего Новгорода (X — XV вв.). – М., 1981. – С. 62.

ЮВЕЛИРНЫЕ УКРАШЕНИЯ ИЗ КЛАДА АЛЧЕДАР (МОЛДОВА)

Наши представления о средневековых древностях Карпато-Днестровского региона обогатились благодаря находке нового денежно-вещевого клада. Комплекс был обнаружен в 300-х метрах к западу от хорошо известного в археологическом мире Алчедарского городища (Шолданештского района Республики Молдова) на поле после глубокой вспашки (хранится в частной коллекции). Кроме того, в той же коллекции хранится еще несколько украшений этого периода, которые мы рассмотрим в данной публикации.

Археологический памятник, расположенный у села Алчедар, состоит из круглого в плане городища диаметром 80×70 м, окруженного валом и рвом, “ремесленного посада” — неукрепленного поселения и курганного могильника с погребениями по обряду кремации¹.

В Алчедарском кладе найдено двадцать девять предметов. Из них двадцать одно серебряное украшение (рис. 1), пять серебряных монет, серебряный слиток и одна бронзовая гирька. Монетную часть клада составляют три милиарисия чеканки императора Иоанна Цимисхия (969–976 гг.), дирхем (чеканенный в 960–961 гг.) и фрагмент подражания дирхему².

Серьги “волынского” типа. Подборка серебряных серег “волынского” типа из клада — достаточно представительная. Выделяется одна “волынская” серьга типа “А” и семь типа “В”. Несколько ранее на территории поселения была обнаружена еще одна “волынская” серьга типа “С”³, также находящаяся в данной частной коллекции. Но принадлежность этого украшения к рассматриваемому кладу остается под вопросом.



Рис. 1. Украшения и слиток из Алчедарского клада. 10 — золото, 13 — позолоченное серебро. Остальные — серебро.

Серьги” *волынского типа “А”* на территории Древней Руси до сих пор были представлены только на Волини и в Поднепровье⁴. Украшение из клада Алчедар представляет собой первую находку подобного украшения в Пруто-Днестровском междуречье. От известных аналогов это украшение отличает любопытная деталь: на его дужку нанизаны специфические ложчатые бусины, как бы имитирующие пояски зерни (рис. 1: 1). Интересно, что подобные необычные бусинки включены и в состав двух сложных подвесок серег типа “В”, найденных в этом же комплексе (рис. 1: 5). Это наблюдение позволяет считать данные украшения произведениями одного и того же мастера, использовавшего такой нестандартный конструктивный и декоративный прием.

На территории Восточной Европы алчедарская находка на сегодняшний день является наиболее юго-западной, а наиболее северная происходит из Гнездова под Смоленском⁵. Шесть височных колец из Гнездовского клада 1993 года, по всей видимости, являются импортом из региона Волини. Было выявлено, что тисненые подвески гнездовских височных колец соответствуют двум из четырех штампов, найденным в захоронении ювелира в Пересопницком могильнике на Волини⁶.

“Волынские” серьги этого типа были найдены также в Борщевском, и Гуцинского кладах, могильнике Берестяне, на поселении Искоростень (Украина). Несколько украшений (без точного места находки) хранится в Московском ГИМе, одна подвеска в Эрмитаже⁷. Пара серег, происходящих с территории Восточной Европы и являющихся весьма близкими аналогами украшениям из Гуцинского и Гнездовского кладов, содержатся в настоящее время в частной английской коллекции (приносим глубокую благодарность М.Г. Крамаровскому за устное сообщение). Кроме того, подобные украшения были найдены в Бёсёб (Среднее Подунавье) и кладе второй половины X в. Торста (Швеция)⁸. Подборка аналогичных изделий происходит из клада Чеханова (Польша). Клад может быть датирован последней четвертью X в. (младшая монета 973/4 — дирхем Мансура ибн Нуха, чеканенный в Самарканде)⁹.

Судя по известным находкам украшений, штампы, использовавшиеся для изготовления их подвесок, могли достаточно ощутимо различаться как по пропорциям, так и по ряду конструктивных и декоративных дополнений. Например, подвески из

Торсты и Алчедара декорированы дополнительными тисненными выступами (рис. 1: 1; рис. 2: 2), но выступы эти расположены в разных местах. Украшения из Борщевки и Чеханова очень близки по характеру зернового декора на дужках, но их подвески выполнены явно разными штампами (рис. 2: 5, 6). Причем даже в тех случаях, когда мы сталкиваемся пусть с небольшой, но серией подобных украшений (Борщевка, Гнездова, Чеханова), эти украшения, тем не менее, оказываются изготовленными с использованием не одного, а нескольких штампов.

Есть различия и в характере зернового декора. На украшениях из Гнездова встречаются различные зерновые композиции (в том числе и своеобразный крестообразный орнамент) (рис. 2: 3). В том редком случае, когда подобные украшения были найдены в материале хорошо документированного захоронения (Берестяне)¹⁰, изделия оказались одного типа, но не парные, с весьма различающимися размерами подвесок и отличиями в зерновом орнаменте.

Таким образом, эти украшения были, по всей видимости, достаточно редкими и элитарными изделиями, при их изготовлении мастера проявляли достаточно большую меру фантазии в решении декоративного оформления (рис. 2: 1–6).

“Серьги” волинского типа “В” представлены в Алчедарском кладе семью экземплярами (рис. 1: 2–8). По количеству находок эти украшения столь же немногочисленны, как и “серьги” предыдущего типа. Они были найдены в Копиевском, Борщевском кладах, на поселении Гнездово в Верхнем Поднепровье и на городище Червоне на Южном Буге¹¹. Подборка украшений этого типа из Алчедара имеет наиболее близкие аналогии среди “серег”, найденных на городище Червоне на Южном Буге¹² (рис. 2: 17, 18).

Одна из серег, представленных в Алчедарском кладе, имеет своеобразное завершение в виде ажурной бусины, близкой по форме к лопастным бусам (рис. 1: 8). Подобное завершение есть на аналогичном украшении, происходящем из Елизаветградского уезда¹³ (рис. 2: 8). Кроме того, два украшения из Алчедара выделяются своеобразным способом крепления подвески к кольцу (рис. 1: 3, 4). У этих серег дужка продета не сквозь петлю штыря, а через специальную бусину. Возможно, эта бусина имеет своим продолжением штырь или же данные

подвески спаяны без применения штыря (точно сказать об этом можно только разобрав вещь). Именно такой способ крепления подвески при помощи бусины, сквозь которую продета дужка, представлен у прототипов этих украшений, встречающихся в славяно-аварских могильниках Подунавья¹⁴.

“Серьги” волынского типа “С” представлены в рассматриваемой частной коллекции одним экземпляром, происходящим из окрестностей Алчедара, но, возможно, не связанным с данным кладом. Из всех типов “волынских” серег этот, по всей видимости, наиболее распространенный. На территории Руси такие украшения были найдены в Юрковецком и Копиевском кладах, на поселении Гнездово, в захоронениях Пересопницкого и Киевского некрополей, на городищах Искоростень и Екимауцы¹⁵. Кроме того, территория распространения этих украшений охватывает практически всю Юго-Восточную и Центральную Европу¹⁶.

Кроме украшений головы и/или головного убора, в кладе из Алчедара представлены и шейные украшения, а также подборка тисненых пуговиц или подвесок к ожерельям. Данные украшения изготавливались с применением тех же техник, что и “волынские” серьги, их декорировали зернью в том же стиле. Эти изделия весьма часто находят в комплексах совместно.

Бусы. В Алчедарском кладе найдено пять лопастных бусин разного размера и одна не ажурная овальная бусина с выделенными продольными дольками, дополнительно подчеркнутыми при помощи зернового узора (рис. 1: 16–18). Подобные изделия известны в Старом Коуржине, а также в ряде польских кладов (Александр Куявский, Маниов, Ковале)¹⁷; возможно, они являются прототипами настоящих лопастных бус.

На Руси большинство находок лопастных бус происходят из комплексов середины X — начала XI в., найденных в Поднепровье или на Волыни. В верховьях Днепра они представлены в Гнездовском кладе 1868 г. (при этом из 47 бус различных типов лишь 3 лопастные). Одна подобная бусина была обнаружена при раскопках Гнездовского могильника¹⁸. На Днепровском Левобережье подобные бусы происходят из Гущинского клада (1 экз.) и из курганного могильника у с. Липовое (по 1 бусине в двух курганах конца X — начала XI в.)¹⁹.

На Правобережье Днепра находок подобных изделий гораздо больше. В Юрковецком кладе было найдено пять бусин

и четыре фрагмента (от одного или двух экземпляров), в Копиевском — 3 бусины (рис. 2: 9–12). Все эти комплексы относятся ко второй половине X в. Лопастные бусины, представленные в них, отличаются тонкостью исполнения и сильно отогнутыми “лопастями”. Четыре бусины несколько деградированного облика с прижатыми лопастями найдены в более позднем Мироновском кладе, относимом к XI в.²⁰

На Волыни подобные бусы представлены и в ряде курганных могильников. В Житомирском могильнике 4 лопастные бусины содержатся в материалах четырех захоронений. В Белевском могильнике найдена одна бусина, в Пересопницком — пять бусин в четырех погребениях, в могильнике у с. Крупа найдена одна бусина. Возможно, такие украшения были и среди материалов из раскопок у с. Теремна, найдены они в Поддубцевском могильнике²¹.

Встречаются такие бусы и в кладах Польши (Кино, Сейковик), присутствуют также в кладе Даруфальва (ныне Драссбург в Бургенланде, Австрия)²². Находят такие бусы и в североевропейских кладах. На Готланде был найден один экземпляр²³. На Упланде — 3 лопастные бусины с декором в виде зерновых треугольников обнаружены в кладе совместно с 2 саманидскими дирхемами “Наср ибн Ахмад” 914/943 гг. и одним фрагментом “Наср ибн Нух” 964 г. В отличие от бусин из Алчедара, у образцов из Упланда центральный стержень украшен не дополнительной бусинкой, а зернью (рис. 2: 19.20). Лопасты бусины покрыты треугольниками зерни. Для крепления лопастей использованы специальные металлические конусы. Еще одной отличительной чертой украшений из Упланда является большое содержание золота в составе металла. Если находки из Австрии и Северной Европы могут быть датированы второй половиной X–XI вв., то образцы, известные с территории Польши, происходят из кладов первой половины XI в.²⁴

Можно предположить, что основным центром изготовления лопастных бус был регион Поднепровья и Волыни (на Волыни в Пересопницком могильнике в захоронении ювелира был найден и инструментарий для изготовления подобных бус)²⁵. Из этого региона лопастные бусы распространились, вероятно, в Северную и Центральную Европу²⁶.

Шаровидные пуговицы или подвески к ожерельям. В Алчедарском кладе найдено 4 одинаковых тисненых шаровид-

ных изделия крупного размера, одно очень большое и два миниатюрных. Ушки оформлены в виде трубочек, в нижней части украшений расположен крупный литой шарик (рис. 1: 11, 14, 15). Шаровидная часть усыпана плотными рядами зерни. На территории Молдовы еще одна находка подобных украшений происходит из детского захоронения, раскопанного на территории Джурджулештского могильника²⁷. В отличие от алчедарских, изделия из Джурджулешт декорированы в нижней части тисненой гроздевидной композицией.

Наиболее близкими к находкам с территории Молдовы являются украшения из клада XI в., найденного в Даруфальва²⁸. Шаровидные украшения с трубчатыми или проволочными ушками, украшенные сканью, зернеными треугольниками и ромбами, происходят из нескольких польских кладов XI–XII вв. — Машенице, Весолки, Дзежница, а также из Мекленбург-Квилице²⁹. В Поднепровье подобные изделия представлены в Денисовском, Копиновском и Гнездовском 1993 г. кладах³⁰.

Подвеска “гнездовского типа”. Если новая подборка украшений с зернью, это хотя и весьма значимая, но достаточно ожидаемая для Пруто-Днестровского региона находка, то содержащаяся в этом кладе так называемая подвеска “гнездовского типа” для рассматриваемой территории уникальна (рис. 1: 13). До сих пор в данном регионе не находили вещей, выполненных в скандинавских традициях.

Как и термин “серьги волынского типа”, термин “подвески гнездовского типа” — это обобщающее название для целого ряда достаточно различающихся украшений. В данном случае он объединяет плоские литые подвески круглой, овальной или фигурной формы. Подвески декорированы фигурой зверя (или двух зверей) с сильно изогнутым туловищем, повернутой назад головой и хватающими лапами. Основное изображение зачастую оплетено змеей или лентой. Украшения изготавливались с использованием различных стилей (Боре, Еллинг, Маммен, Рингерике или Урнес), а иногда и их сочетания. Многие из таких изделий имеют прямые аналогии в североевропейских памятниках эпохи викингов³¹. С территории Древней Руси известно, по данным А.С. Дементьевой, 129 находок подобных подвесок, выполненных из серебра, меди или свинцовых сплавов, серебряная позолоченная подвеска из Алчедара является 130-й и относится к типу АП по классификации данной исследовательницы³².



Рис. 2. Серебряные украшения с зернью. Масштабы разные. Все — серебро. 1 — Торста (Швеция) 2, 9 — Гущино (Украина), 3 — Гнездово (Россия), 4, 5, — Чеханово (Польша), 6 — Борщевка (Украина), 7, 10–13 — Юрковцы (Украина), 8 — бывш. Елизаветградский уезд (Украина), 13–14 — Копиевка (Украина), 15 — Екимауцы (Молдова), 16–18 — Червоне (Украина), 19–20 — Упланд (Швеция).

Для этих подвесок характерно профильное изображение одного зверя с повернутой назад (влево головой). Из широко раскрытой пасти высовывается язык, оплетающий тело зверя. Характерным признаком этих украшений является изображение поднятой передней лапы зверя. До сих пор в Восточной Европе было известно 17 находок таких подвесок (причем все они встречены на территории России). Наибольшее количество таких подвесок происходит из Смоленской области. Четыре местонахождения известно с территории Гнездовского археологического комплекса. Подвески были найдены в кургане Ц — 304, кладках 1867 и 1993 гг., кроме того, есть одна случайная находка на поселении. Две подвески были обнаружены в Смоленской области во время раскопок Н.И. Булычева у д. Шатуны также в качестве случайных находок. Один фрагмент был доставлен в ГЭ в 1885 г. из Вяземского уезда (Смоленской обл.) происходит, предположительно из подкурганного захоронения. По две находки происходят из Брянской и Вологодской (Белозеро) и по одной из Владимирской, Московской (д. Новая), Ярославской (д. Городище), Курской, Ленинградской и Псковской областей³³.

В Скандинавии подвески, аналогичные “гнездовским”, датируются серединой X — началом XI вв. В Восточной Европе основная масса “подвесок гнездовского типа” также относится к середине X — началу XI в. Кроме того, около 50 экземпляров датируется XI в. и еще 4(6) находок — XII в. Подвески А II (по Дементьевой) принадлежат к типам, известным и в Скандинавии, и в Восточной Европе³⁴. Для находки из Алчедара характерны такие ранние признаки, сближающие ее со скандинавскими прототипами, как четкость проработки деталей и наличие литых “псевдоушек”. Подобное оформление достаточно широкого ушка подвески, не являющегося внутри полым, а ограниченного по бокам двумя пластинками с небольшими отверстиями, предназначенными для продергивания нити, характерно именно для скандинавской ремесленной традиции³⁵.

Появление такой подвески на городище Алчедар может свидетельствовать о связях данного региона с Верхним Поднепровьем, возможно, конкретно с Гнездовом, где аккумулировалась, а, вероятно, и изготовлялась значительная часть таких украшений. На подобную связь указывает и весь остальной состав Алчедарского клада. Причем можно говорить о двух

дополняющих друг друга процессах — продвижении из регионов Поднестровья, Побужья и Волыни в Поднепровье (вплоть до Гнездова) предметов, декорированных зернью, и обратном движении литых подвесок “гнездовского типа”.

Лунница. Кроме рассмотренных вещей, несомненно принадлежащих к кладу, в данной частной коллекции хранится и золотая штампованно-филигранная лунница, также происходящая с Алчедара, но связь которой с кладом остается под вопросом. Для Восточной Европы находки золотых зерненных лунниц единичны. Сходная золотая лунница известна из Киева и также является случайной находкой³⁶. Лунница с Алчедара принадлежит к кругу ранних изделий, датируемых в Восточной Европе в пределах X в. Аналогичные украшения происходят из Старого Места (Чехия), клада Рэдуканень (Румыния), городища Екимауцы, Копиевского и Юрковецкого кладов и из погребения, раскопанного на территории Древнего Киева³⁷ (рис. 2: 14–16).

Подборка ювелирных украшений из Алчедара полностью вписывается в круг древностей, известный как вторая группа древнерусских кладов по определению Г.Ф. Корзухиной³⁸. Кроме представленных в данном кладе “волынских” серег, бус и пуговиц, комплексы этого периода содержали другие типы вещей с зернью. Алчедарский клад имеет самые близкие аналогии среди кладов, происходящих с территории Гнездовского археологического комплекса, из Борщевки, Копиевки, Гуцина³⁹. Для территории Республики Молдова это первая находка столь значимого клада данного времени. Она важна еще и тем, что в ней содержится представительная подборка изделий, характерных для ювелирного убора с зернью середины X — начала XI вв. и монетный материал, достаточно редкий для данного региона. Ювелирный и нумизматический состав хронологически достаточно компактен и время сокрытия в землю Алчедарского клада может быть отнесено к последней четверти X в.

Примечания:

¹ Федоров Г.Б. Работы Пруто-Днестровской экспедиции в 1960–1962 гг. // КСИА 99. – М., 1964. – С. 77–86; Кашуба М.Т., Тельнов Н.П., Щербакова. Алчедарское древнерусское поселение (раскопки 1987–1989 гг.). – Тирасполь 1997.

² Рябцева С.С., Тельнов Н.П. Алчедарский клад и центры ювелирного производства Восточной Европы конца IX — начала XI вв. //

- Stratum plus № 5. – Кишинев, Одесса, Бухарест 2010. – С. 285–300; *Болдуряну А.* Византийские и исламские монеты из Алчедарского клада // Stratum plus № 5. – Кишинев, Одесса, Бухарест 2010. – С. 301–308.
- ³ *Рябцева С.С.* Древнерусский ювелирный убор. Основные тенденции формирования. – СПб. 2005. – С. 92.
- ⁴ *Рябцева* 2005. – С. 83.
- ⁵ *Пушкина Т.А.* Новый Гнездовский клад // Древнейшие государства Восточной Европы. 1994. Новое в нумизматике. – М., 1996. – С. 171–186.
- ⁶ *Енисосова Н.В.* Химический состав и техника изготовления височных колец из Гнездова // Труды VI Международного конгресса славянской археологии. – Т. 4. Общество, экономика, культура и искусство славян. – М., 1998. – С. 258–267.
- ⁷ *Гущин А.С.* Памятники художественного ремесла Древней Руси X–XIII вв. – М.-Л. 1936. – С. 64–66; *Гупало В.* Дослідження курганного могильника в урочищі Майдан біля села Берестяне // Materiały i Sprawozdania Rzeszowskiego Ośrodka Archeologicznego. Tom. XVII. – Rzeszów 1996. – С. 113–129; *Корзухина Г.Ф.* Русские клады IX–XIII вв. М.-Л. 1954. – С. 22, № 21; *Пушкина* 1996. – С. 171–186; *Звіздецький Б.А., Петраускас А.В., Польгуй В.І.* Нові дослідження Стародавнього Іскоростеня // Стародавній Іскоростень і слов'янські гради VIII–X ст. Збірка наукових праць. – Київ. 2004. – С. 41–50, рис. 20,2, *Рябцева* 2005. – С. 93–95.
- ⁸ *Mésterházy K.* Az ún. Tokaji kincs revíziója // Folia Archaeologica XLIII. – Budapest, 1994. – P. 193–239, :abb.10, 11.
- ⁹ *Nowakiewicz T.* Nowe odkrycia zausznice typu Borszczewka // Swiatowit. XLI. B. – Warszawa, 1998. – P. 531–543.
- ¹⁰ *Гупало*, 1986. – С. 113–129.
- ¹¹ *Лінка-Геппенер Н.* Копіївський скарб // Археологія № 2. – Київ, 1948. – С. 182–190; *Гущин* 1936. – С. 64–66; *Пушкина* 1996. – С. 171–186).
- ¹² *Хавлюк П.І.* Древньоруські городища на Південному Бугі // Слов'яно-руські старожитності. – Київ, 1969. – С. 156–174.
- ¹³ *Рябцева* 2005. – С. 98, рис. 24: 20
- ¹⁴ *Нефедов В.С.* Височные кольца культуры смоленских длинных курганов (по материалам погребений Смоленского Поднепровья и Подвинья) // РА № 3. – М., 2009. – С. 35–41, рис.4: 1.
- ¹⁵ *Корзухина* 1954. – С. 85, № 14; *Лінка-Геппенер* 1948. – С. 182–190; *Звіздецький Б.* Археологічні дослідження в північно-східних районах Житомирського полісся. – Коростень 2008. – рис. 14–16; *Федоров Г.Б.* Славянские городища в Молдавии (К итогам работ

- Молдавской археологической экспедиции в 1952 г.) // Вестник Академии наук СССР № 4. – М., 1953. – С. 43–51.
- ¹⁶ *Рябцева* 2005. – С. 99, рис.25.
- ¹⁷ *Šolle M.* Knížecí pohřebiště na Staré Kouřimi // *Památky archeologické* № 50. 1959. – P. 353–506; *Haising M., Kiersnowski R., Reyman J.* Wczesnosredniowieczne skarby srebrne z Malopolski, Slaska, Warmii i Mazur // *Materialy*. – Wroclaw-Warszawa-Krakow 1966. – T. VI, VIII, IX.
- ¹⁸ *Корзухина* 1954. – С. 83–85; Пушкина 1996. – С. 171–186; *Сизов В.И.* Курганы Смоленской губернии. – Вып. 1. Гнездовский могильник близ Смоленска // *МАР*. – Вып. 28. – СПб., 1902. – С. 54.
- ¹⁹ *Корзухина* 1954. – С. 86; *Макаренко Н.* Отчет об археологических исследованиях в Полтавской губернии в 1906 г. // *ИАК*. вып. 22. СПб, 1907. – С. 39; *Корзухина Г.Ф.* О технике тиснения и перегородчатой эмали в Древней Руси X–XII вв. // *КСИИМК*. – 13. – М., 1946. – С. 45–52.
- ²⁰ *Корзухина* 1954. – С. 47, 91.
- ²¹ *Антонович В.Б.* Раскопки в стане древлян // *МАР*. № 11. – СПб. 1893. – С. 68–69; *Гамченко С.С.* Житомирский могильник. – Житомир 1888. – Табл. XLV; *Мельник Е.Н.* Раскопки в земле лучан, произведенные в 1897–1898 гг. // *Труды XI АС в Киеве*. Т. I. – М., 1901. – С. 479–576; *Корзухина* 1946. – С. 47; *Duczko W.* En slavisk päzla fran Uppland Nagra problem kring der vikingatida granulationskonsten // *TOR Vol. XIX*. 1980–1982. 1982. – P. 189–231; *Рябцева* 2005. – С. 131.
- ²² *Haising, Kiersnowski, Reyman* 1966. – Т. VI, VIII, IX; *Dekowna M. Stattlerowna E.* Wczesnosredniowiczny skarb srebrny z Seijkowic pow. Gostynin. Biblioteka archeologiczna pod redakcja Witolda Hensla. Tom 14. – Wroclaw-Warsawa-Krakow, 1961. – Tab. IX; *Bona I.* Der siberschatz von Durafalva // *Acta Archaeologica Academie scientiarum Hungaricae*. – Т. XVI, fasc. 2. Budapest, 1964. – P. 152–169.
- ²³ *Duczko* 1982. – P. 189, 204.
- ²⁴ *Duczko* 1982. – P. 196, 229.
- ²⁵ *Корзухина* 1946. – P. 46, рис. 10.
- ²⁶ *Bona* 1964. – P. 159; *Duczko* 1982. – P. 229.
- ²⁷ *Левицкий О.Г., Хахеу В.П., Рябцева С.С.* Джурджулештская находка в зеркале ювелирной моды X–XI вв. // *Stratum plus*. № 5. – СПб-Кишинев-Одесса, 2000. – С. 90–96.
- ²⁸ *Bona I.* Der siberschatz von Durafalva // *Acta Archaeologica Academie scientiarum Hungaricae*. Т. XVI, fasc. 2. – Budapest, 1964. – P. 152–169, taf. II, 29–35.

- ²⁹ *Śląski J., Tabaczyński S.* 1959. Wczesnośredniowieczne skarby srebrne Wielkopolski. *Materiały, Polskie Badania Archeologiczne.* – Warszawa-Wrocław 1959. – Taf. XII,2, taf. XXII, taf. V; *Kóčka-Krenz H.* Bizuteria Północno-Zachodnio Słowiańska we wczesnym średniowieczu. – Poznań 1993. – P. 93; *Kiersnowski T i R.* Wczesnośredniowieczne skarby srebrne z Pomorza. Warszawa-Wrocław 1959. – Taf. XVII, 2.
- ³⁰ *Линка-Геппенер* 1948. – С. 184; *Корзухина* 1954. – С. 85, 101; *Пушкина* 1996. – С. 181.
- ³¹ *Calmer J.* 1971. Some points of view on the study of Viking Age A Survey // *Acta Archaeologica.* Vol. VII. – København 1971. – P. 268.
- ³² *Дементьева А.С.* “Подвески гнездовского типа” на территории Древней Руси X-XII вв. // *Гнездово. Результаты комплексных исследований памятника.* – СПб. 2007. – С. 211–271.
- ³³ *Дементьева* 2007. – С. 214–217.
- ³⁴ *Calmer J.* Gegossene Schmuckanhänger mit nordischer Ornamentik // *Birka II: 3. Systematische Analysen der Gräberfunde.* – Stockholm 1989. – P. 29.
- ³⁵ *Лесман Ю.М.* Псевдоушки — диагностический признак скандинавских подвесок эпохи викингов // *Ювелирное искусство и материальная культура.* – СПб. 2003. – С. 70–75.
- ³⁶ *Ениосова Н.В.* Золото викингов на территории Древней Руси // *У истоков русской государственности. К 30-летию археологического изучения Новгородского Рюрикова Городища и Новгородской областной археологической экспедиции. Историко-археологический сборник. Материалы международной научной конференции 4–7 октября 2005 г. Великий Новгород, Россия.* – СПб. 2007. – С. 305–315, рис. 3.
- ³⁷ *Dekan J.* Wielkie Morawy. Epoka I sztuka. – Bratislava-Wrocław 1979. – № 157; *Teodor D.* Tezaurul de la Raducaneni // *SCIVA*, 31,3. – Iasi. 1980. – P. 403–423; *Мовчан І.І., Боровский Я.Е., Гончар В.М., Ивлев М.М.* Исследования в Городе Владимира Древнего Киева // *Археологічні відкриття в Україні 2001–2002 р.* Вип. 5. – Київ, 2003. – P. 188–190.
- ³⁸ *Корзухина* 1954. – С. 83.
- ³⁹ *Линка-Геппенер* 1948. – С. 182–190; *Гущин* 1936. – С. 64–66; *Пушкина* 1996. – С. 171–186.

Нам'ятки
ювелірного мистецтва
XVI – першої чверті XX ст.



ВОТУМИ У ЗІБРАННІ МУЗЕЮ ІСТОРИЧНИХ КОШТОВНОСТЕЙ УКРАЇНИ

“Т приходили ті чоловіки з жінками, і приносили гачка і носову сережку, і персня, і сережку, всякі золоті речі, і все, що людина приносила, як золото приношення для Господа”.

Біблія. Вихід 35

В Музеї історичних коштовностей України зберігається унікальна колекція декоративно-прикладного мистецтва XV–XX ст., яка нараховує близько 9000 тисяч предметів. Дев'яту частину колекції складають вотуми (бл. 900 од.).

Вотуми (від лат. *votivus, votum* — присвячений богам, обітниця, побажання) — це невеликі срібні (золоті) карбовані або штамповані зображення частин людського тіла — рук, ніг, очей, серця, іноді всієї голови або людської фігури, які підвішувались до особливо шанованих ікон. Їх приносили в подяку за зцілення від хвороби, як свідоцтво виконання Господньої волі ¹.

Використання вотумів, поширених у XVII–XIX ст. на території України, є традицією, відомою ще в Давній Греції та Римі. Люди, прагнучи одужати від певної хвороби або дістати напуття в якійсь справі, несли дари до відповідних храмів, жертovníків. Багато шанованих чудотворних ікон мають вотивні підвіски (інколи ланцюжки і натільні хрести, інколи — зображення зцілених органів з дорогоцінних металів). У Росії підвішувати вотуми в православних храмах заборонили при Петрі I як відлуння язичництва, але подекуди традиція зберігалася. На підставі указу від 19 січня 1722 року, який приписував “віднині надалі у всіх церквах Російської держави “приростів” до образів, тобто золотих і срібних монет, і копійок, і всякої кузні, і іншого приношуваного, не привішувати”. Проте ця заборона проіснувала недовго і вже під час правління Катерини I була знята. Можливо саме тому нам відома невелика кількість вотумів першої половини XVIII ст. з території Російської імперії.

Звичай підвішувати до ікон вотуми був поширений і в Західній Європі, звідки з часом потрапив і в Україну. Особливо популярною ця традиція була на теренах Польщі, зокрема

Галичини, Волині, Поділля Буковини, які до кінця XVIII ст. були у її складі, а потім увійшли до складу Російської імперії.

Колекція Музею коштовностей хронологічно охоплює період з другої пол. XVII ст. (найдавнішим предметом є вотиви з зображенням св. Варвари (ДМ-872), де стоїть дата 1664 рік) до першої пол. XX ст.

Основна частина вотивів потрапила до Першого Державного музею (нині Національний музей історії України) в 1920–1930-х роках завдяки Комісії по вилученню цінностей. Ця акція має свою історію.

Відношення радянської влади до релігії і церкви визначалося програмними положеннями правлячої партії, яка акцентувала увагу на несумісності релігійної ідеології та ідеології соціалізму. Не випадково одним з перших ленінських декретів, прийнятих після жовтневого перевороту в Петрограді, став декрет СНК РСФСР від 23 січня 1918 року “Про відділення церкви від держави і школи від церкви”, що позбавляв релігійні та церковні організації прав власності, проголошуючи їхнє майно “народним надбанням”. Декрет, по суті, означав проголошення більшовиками війни релігії та церкві. Духовні і матеріальні цінності релігійних організацій опинилися під загрозою, а до 1922 року багато релігійних організацій взагалі припинили існування. Водночас було видано ряд декретів та інших документів про облік і реєстрацію пам’ятників історії і культури, про розвиток музейної справи. Однак сенс їх був неоднозначний, що відкрило можливість для знищення справжніх пам’ятників вітчизняної культури.

У жовтні 1918 року Раднарком приймає спеціальну постанову про реєстрацію, взяття на облік і збереження пам’ятників мистецтва і старовини в чиєму б володінні вони не були. Київський комітет по охороні пам’яток мистецтва і старовини, заслухавши 26 травня 1922 року питання “Про організацію Музею культу і побуту”, постановив: “Всі предмети культу музейного характеру, що знаходяться в різних храмах і інших місцях, перевести в музеї, вибравши для цього на перших порах приміщення Першого державного музею”. Якраз тоді і були вилучені предмети церковного культу (які розглядалися, як “величезні цінності, які мають чисто матеріальне значення”), в тому числі і вотивні підвіски, з багатьох храмів на території України. Методи вилучення були такими жорсткими, що навіть

Центральна комісія з вилучення цінностей, незважаючи на всі постанови і декрети, агітацію і пропаганду, повинна була визнати, що “вилучення сталося з шорсткостями”.

Влітку 1922 роки цінності, вилучені на території України, відібрані Українською комісією і Московським Головним музеєм, були відправлені в Москву до ГОХРАНУ. У 1928 році, завдяки втручання представників УРСР в Москві, а також видатних дослідників Д.М. Щербаківського, А.О. Середи та інших, матеріальні цінності з України були повернуті до Києва і передані на зберігання у Всеукраїнський історичний музей. Проте 27 листопада 1933 року Народний комісаріат освіти України прийняв циркуляр № 873, на підставі якого експонати з дорогоцінних металів, що знаходилися у Всеукраїнському історичному музеї, були передані в 1934 році в Київську обласну контору Держбанку. У роки війни унікальні пам'ятки мистецтва разом з іншими цінностями Державного сховища були евакуйовані до Уфи, а в 1946 році перевезені в Державне сховище Держбанку СРСР у Москві. У жовтні 1946 цінності, евакуйовані із Всеукраїнського музею ім. Т.Г. Шевченка, були повернуті до Києва, а 1964 року, разом з іншими предметами з дорогоцінних металів з Державного історичного музею УССР, передані до Музею історичних коштовностей, де зберігаються й нині. Серед них і згадувана колекція вотивних підвісок².

Поява вотумів має цікаву історію, пов'язану з іконою Пресвятої Богородиці “Троєручиці” (рис. 1).

Походження святої ікони пов'язане з життям святого Іоанна Дамаскіна (VIII ст.). Святий Іоанн Дамаскін обіймав впливову державну посаду при Дамаському князі і користувався великою пошаною князя і народу. Грецький імператор Лев зганьбив святого Іоанна в листах до його государя, який повірив брехли-



Рис. 1. Ікона Пресвятої Богородиці “Троєручиця”.

вому доносу, начебто святий Дамаскін пропонував письмово Леву Ісавру зрадити свого господаря. Не розібравши справи, князь наказав відрубати руку, яка писала доносчивого листа. Руку було відсічено і вивішено на загальний показ на площі. Святий Іоанн послав до князя моління через друзів, кажучи: “Умножается болезнь моя и несказанно меня мучит, и не могу иметь отрады, доколе рука моя, на позор повешена, не будет мне отдана”. Князь змилювався над страждальцем і звелів повернути кисть руки його. Ввечері мученик зачинився у своїй молитовній кімнаті, впав на коліна і почав просити ікону Пресвятої Богородиці з Немовлям зіцлити руку, прикладаючи її до суглоба. Після довгої молитви він заснув, уві сні побачив Богородицю, яка сказала, що його рука зіцлена. Коли він прокинувся, то і сам все побачив, а на місці відсічення — тоненьку криваву ниточку, яка нагадувала про зіцлення. У пам'ять про диво Дамаскін прикріпив до нижньої частини ікони зображення кисті правої руки, відлите зі срібла. Відтоді таку правицю зображають на всіх списках з чудотворного образу, що дістав назву “Троєручиця”³.

Яскравим прикладом вотивних підвісок є зіцлюща ікона “Ченстоховської Пресвятої Богородиці”, що знаходиться в монастирі Ясна Гура, на території Польщі. Каплиця, в якій зберігається



Рис. 2. Вотивна пластина з образом жінки, яка молиться.

Ченстоховська ікона Божої Матері — серце монастиря. Її збудували ще до початку XVII століття, в 1644 році перебудували в тринефну каплицю (зараз це Презбітерій). Ікону помістили на вівтар з чорного дерева і срібла, подарований монастирю великим канцлером Оссолинським в 1650 році. Вона й досі залишається на тому самому місці. Срібна панель, яка захищає ікону, датується 1673 роком. У каплиці 5 вівтарів, її стіни вкриті вотивними дарами. В лівій стіні похований прах Августина Кордецького, настоятеля, який керував обороною монастиря від шведів.

У каплиці, в базиліці, зберігається багато коштовних творів мистецтва, з яких значна частина це дари королів, гетьманів і простих громадян, що приносять свою вдячність Божій Матері. Серед дарів — золота троянда і пояс Іоанна Павла II, який був на ньому в день замаху на його життя. Дуже багато срібних зображень частин людського тіла — рук, ніг, очей. Їх приносили ті, хто отримав від ікони зцілення⁴.

У колекції Музею історичних коштовностей України переважають вироби, виконані українськими, польськими та російськими майстрами. Це переважно однотипні пластини, виготовлені для масового попиту, без клейм, із зображеннями: жінок, що моляться (такі як ДМ-692, 702, 703, 746 та ін., рис. 2), частин тіла людини, серця (ДМ-684, 687, рис. 3).

Іноді їх робили порівняно великих розмірів з карбованим або гравірованим зображенням вкладників або святих, які мали певний сакральний характер для тієї чи іншої громади. Зустрічаються вотуми і з зображенням тварин, що призначалися для виліковування або були подякою за одужання хворої.

За формою пластини найчастіше бувають квадратними, прямокутними, рідше овальними або у формі органу (серця, нирки, руки, ноги); краї полів майже завжди оздоблені рамкою у вигляді перлинника або гладенькою. А на деяких ранніх роботах рамку робили із гравірованого або карбованого зображення квітів та листя.

Вотивні підвіски виготовляли не лише фахові ювеліри, а й народні майстри. Саме тому серед вотумів багато виробів, які за манерою виконання є творами народного мистецтва. Такими є декоративні сюжети, які відображають життя народу: жінка, що молиться в типовому народному одязі з наміткою на голові (ДМ-848) з Чернівецького регіону (саме за особливостям вбрання можна визначити, звідки походить даний вотум (рис. 4). Або шестифігурна сцена моління католицьких монахів (ДМ-698, рис. 5)



Рис. 3. Вотивна пластина із зображенням серця.



Рис. 4. Вотивна пластина із зображенням жінки в міщанському одязі.

зі словами польською мовою “Боже благослови нас” та подібна з двох фігур (ДМ-670, рис. 6). Найбільш цікавим з цієї серії є зображення сімейної сцени моління чоловіка, жінки та двох дітей (хлопчик і дівчинка) (ДМ-694). Зроблений він досить примітивно в стилі народного мистецтва, про що свідчить техніка виконання самої гравіровки. Але найбільш цікавим є напис на звороті польською мовою: “року 1831 дня 29 мая Віхторій Ємілія...” (рис. 7–8). Ця дата, можливо, є свідченням про битву польських і російських військ під польським містом Рейгард під час російсько-польської війни. В цій битві

перемогла польська сторона, чого не можна сказати про наслідки війни. Цей напис — моління польської родини за перемогу або подяку за неї, а саме за те, що вся родина залишилась неушкодженою. Під час цих подій з боку Росії загинуло 800 чоловік, а взято в полон 1200, з боку Польщі вполовину менше, але конкретних даних, на жаль, немає⁵. За допомогою таких висновків ми сміливо можемо датувати даний виріб першою половиною XIX ст., адже саме лише клеймо проби “12”, яке є на виробі, не дає такої можливості.



Рис. 5, 6. Вотиви із зображенням сцени моління католицьких монахів.



Рис. 7, 8. Вотум з сімейною сценою моління. Лицевий та зворотній бік.

Викликають цікавість вотуми, виконані у формі сердець, особливо з ініціалами Ісуса Христа та Діви Марії (рис. 9). Культ Святого Серця Ісуса був відомий ще з XI–XII ст., але особливої популярності набув у XVII ст. У 1765 р. папа Климент XIII затвердив свято Святого Серця Ісуса Христа⁶. Це символ надії на спасіння, який дуже часто зображується на різноманітних предметах культового характеру, зокрема на медальйонах. Найбільше таких вотумів походить з Західної України та Польщі.

Саме такі вотуми, виконані відомими польськими фірмами, однією з яких була фірма “Вернер і спілка” (ДМ-961 — у формі палаючого серця, ДМ-3218 — у вигляді руки з петлею для підвішування), є зразком масової продукції. Фірма Теодора Вернера бере свій початок від найвизначнішої Варшавської фірми, що проіснувала майже століття (заснована Каролем Мальчем, під його керівництвом проіснувала до 1864 р.). Її новим керівником став племінник Кароля — Теодор Вернер, котрий після навчання золотарству почав працювати у фірмі. Відомо, що у 1890 році у Вернера працювало 35 осіб. Фірма виготовляла столовий посуд, цукорниці, таці, сільнички, столові прибори, свічники та канделябри, а також предмети культу католицької церкви⁷.



Рис. 9. Вотум з ініціалами Ісуса Христа та Діви Марії.

Іншою відомою польською фірмою була фірма Антоніо Рідела, яка, крім іншої продукції, також випускала костьольне начиння. В колекції вотумів представлено два вотуми роботи цієї фірми. Один (ДМ-3147) датований за клеймом пробірного майстра Йозефа Соснковського з датою — 1883 р. Пластина має прямокутну форму з вушком для підвішування. На ній у рамці зображено чоловіка, що стоїть на колінах і молиться. Вгорі у верхньому куті — промені. Інша (ДМ-965), яка датована кінцем XIX початком XX ст., за формою подібна до попередньої. На ній у рамці зображено очі та брови.

Адам Нагальський (1862–1944) був учнем А.Рідла до 1894 року, коли з купцем Антонімом Психом вони відкрили власну майстерню. Фірма виробляла застави та дуже багато сакрального начиння⁸. У МІКУ зберігаються дві вотивні пластини цієї фірми. Це (ДМ-3169) пластина у вигляді руки з фрагментом короткого рукава та вушком для підвішування. Ще одна пластина (ДМ-3148) — прямокутної форми з круглим вушком для підвішування. На ній в профільованій рамці зображено хлопчика у повний зріст, в анфас, зі складеними молитовно руками. У нього повне овальне обличчя, кучеряве волосся, що плавно лягає на плечі. Юнак одягнений у курточку поверх сорочки, штани до колін та короткі (нижче колін) чобітки. Фігурка стоїть на поверхні землі, вкритій травою, яка досить непогано передана на тлі металу.

Роботи українських майстрів вдало репрезентують вироби фірми відомого київського ювеліра Йосипа Абрамовича Ребьонка. Він мав свою фірму по виготовленню предметів з дорогоцінних металів, серед яких і сакральні речі — вотивні підвіски кінця XIX ст. із зображенням святих, частин тіла людини (ніг ДМ-4451, очей ДМ-4452 погрудний образ святої ДМ-4454), виконані на високому професійному рівні.

Крім того, у колекції МІКУ — багато робіт майстрів з Одеси, Житомира та інших міст, а також майстрів з Білорусії та Прибалтики.

Примітки:

¹ Вотум // Википедия. Google.

² Романовская Т.Е. Совершенно секретно... // Єгупець. — Художньо-публіцистичний альманах інституту юдаїки. — К. — 2001. — № 8. — С. 398–406.

- ³ Земная жизнь Пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных ее икон. – М., 2001. – С. 268–271.
- ⁴ Вотум // Википедия. Google.
- ⁵ Битва при Рейгарді // Википедія. Google.
- ⁶ *Оксенич М.* Образ Ченстоховської Божої Матері на польських католицьких медальйонах у збірці музею // Національному музею історії України — 110. – Тематичний збірник наукових праць. – Ч. I. – К., 2009. – С. 102–119.
- ⁷ *Bobrow R.* Srebra Warszawskie 1851–1939. – Warszawa, 1997. – S. 125.
- ⁸ Там само... S. 150–151.

ОСОБЕННОСТИ ИКОНОГРАФИИ СЕРЕБРЯНОЙ ОПРАВЫ ЖЕРТВЕННИКА УСПЕНСКОГО СОБОРА КИЕВО-ПЕЧЕРСКОЙ ЛАВРЫ

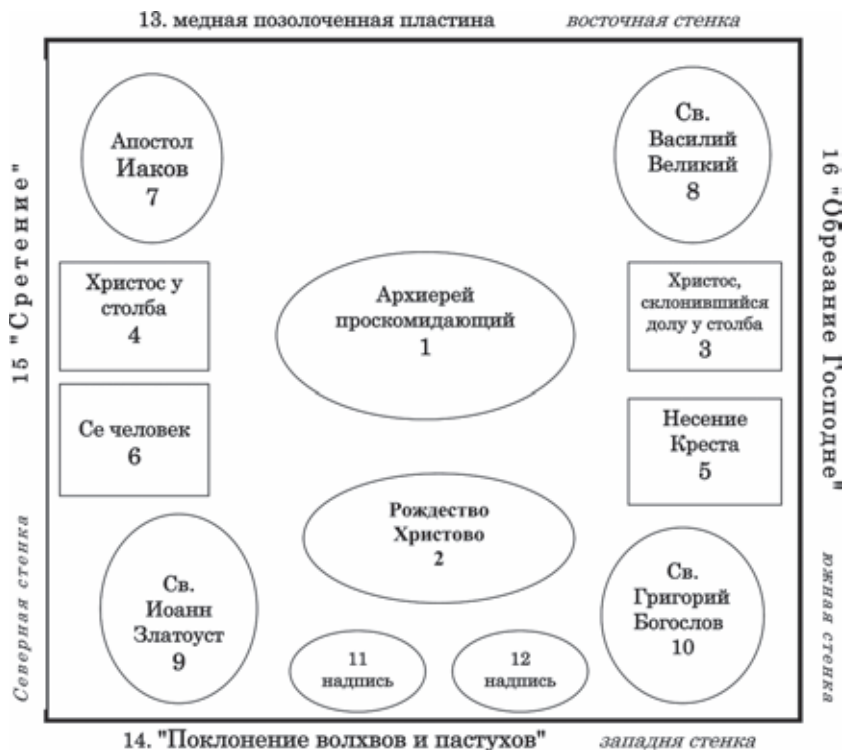
В каждом путеводителе по Киеву и Киево-Печерской лавре упоминается Успенский собор Печерского монастыря. Однако при достаточно большом количестве литературы, посвященной различным аспектам истории собора, драгоценности, хранящиеся в его ризнице, описываются вскользь. Относительно полный их перечень находим в ризничных альбомах-описях, сохранившихся в архивных документах. Но особенно мало сведений сохранилось о драгоценностях, дополнявших интерьер храма и, в частности, о том, как выглядели престолы и жертвенники Успенского собора XVIII в.¹

Среди прочих достопримечательностей храма главный его жертвенник (алтаря Успения Богородицы) описывает митрополит Евгений Болховитинов: *“...престол и жертвенник в алтаре обложены серебряными позолоченными деками чеканной работы с разными святыми изображениями. [...] а в окладе жертвенника 4 пуда 7 фунтов серебра и 170 червоных в позолоте”*². Описывая достопримечательности Киево-Печерской лавры, эти же сведения о главном престоле и жертвеннике Успенского собора приводили и другие авторы³.

Наиболее детальное описание интерьера храма, в том числе и оправы главного жертвенника (с перечислением сюжетов и надписей), находим в “Книге описей внешнего и внутреннего вида Успенского собора (алтарь, иконостас, приделы). 1877 г.”⁴. Благодаря этой записи удалось полностью воссоздать схему расположения сюжетов на оправе жертвенника (рис. 1).

Из различных пластин (с орнаментами и композициями), хранящихся в фондовой коллекции Заповедника, были выделены четыре пластины с перечисленными в записи сюжетами. Таким образом, из пяти пластин, составляющих оправу жертвенника XVIII в. были найдены центральные части трех боковых и одна верхняя пластина⁵. Полностью (сюжет и окантовывающая его рамка с чеканным орнаментом⁶) была собрана только пластина западной стенки жертвенника⁷.

Верхняя пластина жертвенника — “трапеzia”, имеет вид сплошной металлической пластины (138×149 см) с двумя грави-



лоненная в благодарственной молитве Богоматерь, изображена несколько в стороне от яслей. Неспешностью и степенностью пронизан образ св. Иосифа, стоящего за ее спиной. В его правой руке — посох, левой он держит горящую свечу (предмет, изображаемый в композиции “Рождество Христово” достаточно редко). Некоторый эмоциональный оттенок композиции придают изображения животных: ослика, в нерешительности выглядывающего из дверного проема, и вола, осторожно приближающегося к яслям с Младенцем.

Особый интерес представляет иконография второй композиции центра пластины — “Архиерей проскомидующий”. Этот сюжет (тем более в подобном варианте) встречается достаточно редко и в изобразительном искусстве. В композиции алтарная часть храма, в которой совершается проскомидия⁸, изображена в разрезе, что дает возможность зрителю как бы наблюдать за литургическим действием. В левой части композиции изображен жертвенник, над которым установлена сень, что, согласно Симиону Солунскому, означает “невещественную Божию скинию, то есть славу Божию и благодать”. На жертвеннике изображены два напрестольных креста — поставной (стациональный) и покладной⁹, что является некоторым отклонением от церковных канонов¹⁰. Рядом с Распятием, установленном на Голгофе, изображено стоящее напрестольное Евангелие, звезда, два диска и лежащий на боку потир. Проскомидию совершает св. Иоанн Златоуст¹¹, изображенный перед жертвенником. Четыре (из пяти, используемых в проскомидии) просфоры изображены на одном из дисков в стороне, пятая — Агничная, из которой святитель



Рис.2. Центральная композиция верхней пластины “Архиерей проскомидующий”.
Фрагмент.

копием вырезает Агнца — на втором дискосе, перед ним. На втором плане, за спиной Иоанна Златоуста изображены два молодых дьякона: один, держащий в руке кадильницу, второй — дикирий и трикирий.

Композиция восхищает тщательностью проработки мельчайших деталей (интерьер храма, орнаменты на одежде священнослужителей, формы и декор церковных предметов в руках священнослужителей) (рис. 2).

Не меньший интерес представляют чеканные сюжеты пластины. Композиции двух верхних медальонов, расположенных по сторонам центральных сюжетов “трапезы”, объединены одной темой. И в правом, и в левом медальонах изображен Христос у столба. Обе композиции имеют ряд черт, отличающих их от привычных иконографических схем. В композиции справа Христос изображен привязанным к столбу не спиной, а прижавшись к нему лицом. Толстая веревка опутывает не только его руки, но и шею (символ рабства) (рис. 3, 4)¹².



Рис. 3, 4. Композиция верхней пластины “Христос у столба” (верхняя, слева от центра).
Общий вид и фрагмент.

На втором медальоне Иисус также изображен возле столба. В Книге описей 1877 г. сюжет назван “Иисус, склонившийся долу у столба” (рис. 5). Подобное изображение является редчайшим не только для декоративно-прикладного искусства, но достаточно необычно для изобразительного. В композиции пере-

дан момент, когда, упавший в изнеможении у подножия столба Христос, пытается подняться. Эмоциональная выразительность сюжета приближает композицию, выполненную в металле, к произведениям изобразительного искусства.

В третьем чеканном медальоне изображен сюжет страстного цикла — “Несение креста”, а в четвертом — композиция, описанная в Книге описей 1877 г. как “Спаситель, сидящий в багрянице с тростью в руках” (рис. 6). Этот сюжет, позаимствованный из западноевропейского искусства, известен под названием “Се человек” и в произведениях художественного металла встречается крайне редко¹³.



Рис. 5. Композиция верхней пластины “Христос, склонившийся долу у столба” (верхняя, справа от центра).



Рис. 6. Композиция верхней пластины “Се человек”.

По четырем углам верхней пластины оправы изображены творцы литургии: апостол Иаков — “брат Христовый”¹⁴ (вверху-слева), св. Василий Великий (верху — справа), св. Григорий Богослов (внизу — справа) и св. Иоанн Златоуст (внизу — слева). Иаков изображен держащим в руках крест и трикирий, Василий Великий в одной руке держит дикирий в другой — кадильницу, св. Григорий Богослов двумя руками держит потир — символ литургии, над которой изображен сияющий

круг с сокращенным именем Иисуса Христа — “IC XP”. В руках у св. Иоанна Златоуста — дискос со звездицей¹⁵.

На шести из восьми медальонах есть клейма. На рокальных элементах рамки медальонов с изображениями Христа у столба клейма: Москвы — Георгий Победоносец и внизу, под чертой цифры года; неизвестного мастера В.А. и клеймо альдермана А.Е.І. Год — “1769” четко читается только на одном из них. Такие же клейма стоят на рамках медальонов с образами святителей и апостола Иакова. На этих же медальонах есть еще два значка, выбитых около ног изображенных — один в виде небольшого крестика с расширяющимися к концам балками, другой — в виде знака, напоминающего цифру “7”. Никаких обозначений мастера или города нет на медальонах с композициями “Несение креста” и “Се человек”.

Неотъемлемой частью декора пластины являются гравированные изображения стилизованных цветов изысканной красоты с нежными лепестками, символизирующие райские сады. Судя по сохранившимся местами накладными розеткам и клепкам, декор пластины некогда был дополнен накладными деталями (“разными накладными штуками”).

Внизу пластины также расположен растительный узор (“гравированных ветвей без позолоты”), характер которого отличается от растительного декора общей плоскости пластины. Орнаментальная полоса соединяет два круглых гравированных медальона с надписями. В первом: *“Сей святыи жертвенник доскою и изображениями украшен в подражании родного своего брата Святыя Киево-Печерския Лавры наместника Кондрата, украсившего в сим храме Святым, некоторою частию Московского Златоустова монастыря архимандрита Иосиф Тимошевский. В лето от Рождества Христова 1769 июля дня”*; в другом: *“Памяни Господи души усопших рабов твоих Тимофея, Меланию, Марию, Стефана, иеромонаха Кондрата и проч. [имена сродников]”*. С восточной стороны пластины на карнизе вырезано: *“В сей жертвенной верхней доске и рамах с накладными чеканными штуками весу серебра 69 фунтов, проба серебра 76, золота положено 50 золотников”*.

Представление об украшении боковых стенок жертвенника дает пластина западной стены с композицией “Поклонение волхвов и пастухов” (рис. 7, 8). Иконография сюжета носит выраженный западноевропейский характер. Святое семейство



Рис. 7. Пластина западной стенки жертвенника с композицией “Поклонение волхвов и пастухов”.



Рис. 8, 9. Композиция пластины западной стенки жертвенника “Поклонение волхвов и пастухов”. Общий вид и фрагмент.

изображено в левой части композиции на фоне античного храма¹⁶, в правой — группа волхвов. В глубине — два пастуха (один молодой и второй более степенного возраста) которые, беседуя, размеренным шагом направляются в сторону храма. Эмоциональная выразительность персонажей композиции придает библейскому сюжету “Рождества” жизненную реалистичность, что являлось одной из характерных черт искусства эпохи барокко (рис. 9).

К сожалению, центральные части пластин северной и южной сторон жертвенника с композициями “Сретение” (север) (рис. 10, КПЛ–М–10571) и “Обрезание Господне” (юг) (рис. 11, КПЛ–М–1149) сохранились в значительно худшем состоянии (на пластинах имеются значительные утраты металла). Однако персонажи этих двух сюжетов, так же как и персонажи других композиций оправы — выразительны и реалистичны (рис. 12).



Рис. 10. Композиция пластины северной стенки жертвенника “Сретение”.

На пластине южной стороны жертвенника (с композицией “Обрезание Господне”), согласно описанию 1877 г., была выгравирована еще одна надпись. *“Сей святыи жертвенник переднею и боковыми серебряными пластинами с позолотою досками обложен от доброхотых дателей, по благословению сея Стыя Лавры, господина Отца Архимандрита Зосимы Валкевича 1771 года, августа 5 дня. Весу в нем серебра двенадцатой пробы 98 фун. и золотников 49 на позолоту червонцев 113”*. Именно эту надпись, описывая главный жертвенник Успенского собора, упоминал ряд исследователей церковной старины¹⁷, поэтому 1771 год считался годом изготовления оправы главного жертвенника Успенского собора. Первая надпись с датой “1769” впервые была упомянута О. Ситкаревой¹⁸, но, тем не менее, 1771 год продолжал оставаться временем создания оправы жертвенника. Очевидно, так и есть с той лишь



Рис. 11. Композиция пластины южной стенки жертвенника “Обрезание Господне”.



Рис. 12. “Обрезание Господне”.
Фрагмент.

поправкой, что 1771 год является годом, когда работы по украшению жертвенника новыми металлическими досками были завершены. А начаты они были во второй половине 60-х годов XVIII в.

Примечания:

¹ Как известно, в XVIII веке, в Успенском соборе Киево-Печерской лавры существовало 10 пределов. (Описи Київського намісництва 70–80 років XVIII ст. – К., 1989.). Скорее всего, в каждом из них были установлены не только престолы, но и жертвенники. Деревянные остатки каркаса одного из жертвенников Успенского собора, были обнаружены во время археологических исследований руин собора (1952–1953 гг.) в северной апсиде храма.

- ² Митрополит Євгеній Болховітинов // Вибрані праці з історії Києва. — К., 1995. — С. 290, 291.
- ³ *Миславский С.* Краткое описание Киево-Печерской лавры. — Спб., 1818; *Указатель святынь и священных достопримечательностей г. Киева.* — К., 1850; *Закревский Н.* Описание Киева. — М., 1868; *Захарченко М.* Киев теперь и прежде. — К., 1888; *Путеводитель по святым местам Киево-Печерской лавры.* — К., 1898; *Титов Ф.* Краткое историческое описание Киево-Печерской лавры и других святынь и достопримечательностей города Киева. — К., 1911; *Щероцкий К.В.* Киев. Путеводитель. — К., 1917; *Путівник по Києву.* — К., *Путівник по Києву.* — К., 1930.
- ⁴ НКПІКЗ; КПЛ—А—369.
- ⁵ Не найдена медная пластина восточной стенки жертвенника.
- ⁶ Рамка состоит из нескольких широких металлических полос с чеканным декором.
- ⁷ Пластины западной стенки жертвенника удалось собрать благодаря исследовательской работе хранителя группы — Листопад Г.В. и реставратора Марченко А. Пластина экспонировалась и опубликована как одна из пластин оправы престола Успенского собора).
- ⁸ Проскомидия (“приношение”), как известно, совершается в храме тайно, в закрытой от взоров прихожан алтарной части храма.
- ⁹ Согласно церковному уставу, на жертвеннике находятся принадлежности для свершения литургии: напрестольный крест (один), звездица, дискос, потир, лжица, копие, просфоры и священные покровцы (два крестчатых покровца и воздух). (Практический справочник по православию. — М., 2008. — С. 223, 265).
- ¹⁰ Е. Болховитинов. Указан. соч. — С. 325.
- ¹¹ Как известно из церковной истории, Иоанн Златоуст, так же как и Василий Великий, являлся одним из составителей литургического чина. Литургия от Иоанна Златоуста, получившая широкое распространение в христианстве с конца X в., была наиболее распространена в Киево-Печерском монастыре.
- ¹² Исходя из такого положения тела Христа, можно предположить, что мастер изобразил фрагмент композиции “Бичевание Христа”.
- ¹³ В коллекции художественного металла Заповедника эта композиция, выполненная в металле — единственная, известная на сегодня.
- ¹⁴ Создатель самой древней литургии.
- ¹⁵ Из церковных преданий известно, что звездица (как и лжица) были введены в богослужение Иоанном Златоустом.

- ¹⁶ В символике христианского искусства изображение руин античного храма рассматривались как символ победы и утверждения веры Христовой.
- ¹⁷ *Е. Болховитинов*. Описание Киево-Печерской лавры; *Титов Ф.* Краткое историческое описание Киево-Печерской лавры и других святынь и достопримечательностей города Киева. – К., 1911; *Сіткарьова О.В.* Успенський собор Києво-Печерської лаври: До історії архітектурно-археологічних досліджень та проекту відбудови. – К., 2000.
- ¹⁸ *Сіткарьова О.В.* Успенський собор Києво-Печерської лаври: До історії архітектурно-археологічних досліджень та проекту відбудови. – К., 2000. – С. 189.

**ОКЛАДНІ ІКОНИ ІЗ ФОНДУ ДОРОГОЦІННИХ МЕТАЛІВ
ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ІСТОРИЧНОГО
МУЗЕЮ ім. Д.І. ЯВОРНИЦЬКОГО**

Необхідність вивчення окладних ікон зумовлена багатьма чинниками — посиленням інтересу до сакральної тематики взагалі, розробкою питань розвитку сріблярства та золотарства, зростанням уваги до художніх аспектів релігійного мистецтва.

Окладні ікони вже стали предметом досліджень багатьох російських науковців, які розглядають їх не лише як пам'ятки церковного декоративно-ужиткового ремесла, а як багатопланове явище, що має і культурологічний, і богословський зміст¹. В Україні ця тема ще не дістала належного висвітлення. Окремі оклади опубліковані у наукових збірниках або у загальних працях з історії мистецтва². Щодо самої проблеми створення банку окладних ікон на основі публікацій пам'яток та видань музейних каталогів, то вона вже піднімалася музейниками та реставраторами³. При цьому оклади XVII–XVIII ст., як зразки унікального українського барокового стилю, найбільше цікавлять спеціалістів. Однак поза сферою інтересів дослідників залишається величезна кількість пам'яток XIX — початку XX ст., створених у багатьох випадках не в Україні, але масово тут присутніх.

Український ринок художнього срібла, за висновками дослідника українського золотарства М.З. Петренка, з кінця XVIII ст. зазнає відчутних впливів з боку російського імпорту, коли російське срібло починає витісняти іноземні вироби на ринку України⁴. Оклади, поширені у XIX — початку XX ст. виготовлялися, як правило, у великих майстернях та на фабриках, що також не додавало їм особливої унікальності, а тим більше національної самобутності. Втім, художня цінність багатьох таких окладів зовсім не зменшується від того, що вони виготовлені на технічно досконалому обладнанні і мають певне тиражування. Саме масовість окладних ікон XIX — початку XX ст., їхня широка присутність у народному побуті, феномен родинної спадковості цих образів перетворюють їх на явище, гідне уважного вивчення.

Так сталося в нашій історії, що дуже велика частина церковних предметів зберігається сьогодні у музейних колекціях. Отже, цей пласт пам'яток може і має активно досліджуватися, а

для створення дослідницької бази дуже важливим є якомога ширше оприлюднення музейних збірок.

Метою даної публікації є уведення в науковий обіг окладних ікон із зібрання Дніпропетровського національного історичного музею та огляд художніх особливостей окремих з них, а також спроба простежити побутування окладних ікон у міському середовищі Катеринослава — Дніпропетровська.

Колекція окладних ікон у фонді дорогоцінних металів Дніпропетровського національного історичного музею не надто чисельна. Вона налічує сьогодні 29 одиниць. Це хатні та невеличкі нагрудні ікони. Формування колекції почалося за часів старого музею в рамках створення великої церковної колекції і церковного відділу⁵. За період свого існування колекція зазнала і вдалих, і нещасливих часів. Вилучення пам'яток у 1930-х роках та втрати у воєнні роки не були останніми. У 1950 році держава вибрала з фондів музею культових срібних предметів, “що не мали історичної цінності”, загальною вагою 16736 г⁶. У ці майже 17 кілограмів срібла увійшли: оклади з трьох ікон Миколая Чудотворця (408, 480 та 355 г), “риза з ікони Петра і Павла, у сійві уральські камені” (670 г), оклади ікон Сергія Радонезького (319 г), Богородиці (485 г), ризи з бічних частин триптиха із зображеннями апостолів Петра і Павла (170 та 188 г), “риза з середньої частини триптиха із зображенням Казанської Богородиці, Покрови Богородиці та Миколая” (340 г), “риза з бічної частини триптиха із зображенням Воскресіння, Воздвиження, Миколая та Іллі” (310 г), “риза з ікони Успіння Богородиці” (290 г), “риза з ікони Катерини” (230 г), “риза з ікони Миколая Чудотворця з двома сценами з Євангелія” (65 г), а також предмети, записані як “фрагменти накладок Євангелія, риз з ікон ті інших культових речей”, всього 157 штук⁷. Навіть такі лаконічні записи свідчать про те, що предмети таки мали історичну цінність, зважаючи хоча б на сюжети та на кількість дорогоцінного металу, використаного для їх оздоблення. Через те, що свого часу з певних причин ці ікони не були опубліковані, ми втратили не лише предмети, а й інформацію.

Сьогодні у фонді дорогоцінних металів Дніпропетровського музею окладні ікон із старої, довоєнної частини колекції складають буквально одиниці. Однак, починаючи з 1970-х років, колекція поповнилася за рахунок дарів мешканців Дніпропетровська, надходжень від судових та владних установ, а також за рахунок музейних закупівель.

Найдавнішими за часом створення у колекції є дві ікони Казанської Богородиці. Одна з них була подарована музею у 1976 році мешканкою Дніпропетровська В.Є. Скринниковою (рис. 1). Карбований бароковий оклад ікони вражає пишністю. Раму окладу прикрашає гнучка стеблина з дрібними листочками та квіточками. Фон має аналогічний декор, і це візуально розмиває межу між рамою і фоном. Ризи Богородиці та Немовляти Христа прикрашені гравіруванням з рослинних мотивів. Великий накладний пишний вінець (коруна), характерний за своїми розмірами для окладів XVII–XVIII ст., має двоярусну будову та дві петельки для підвісок. Нижній ярус вінця має рослинний орнамент, подібний до орнаменту рами й фону. Другий ярус ажурний, просічний, з фігурами двох янголів, що тримають коруну, та двох херувимів, над зображеннями яких



Рис. 1. Богородиця Казанська. Росія.
Кінець XVII — початок XVIII ст.



Рис. 2. Богородиця всіх скорботних
радість. Київ. XVIII ст.

розміщено напис голковим пунсоном: “Ангелы/ Херувимъ Серафимъ/ Господни” (так своєрідно — розмістивши зображення янголів у вінці, що прикрашає голову Богородиці, — майстер у пластиці проілюстрував слова із Хвалебної Пісні Богородиці: Чесніша Херувимів і Славніша Серафимів). Високий рівень золотарської роботи та композиційна побудова вінця, а також загальний стиль окладу, визначають цей твір як роботу російських майстрів кінця XVII — початку XVIII ст. Аналогії подібних окладів можна

знайти не лише в зібраннях російських музеїв, зокрема у колекції музею-заповідника Сергієвого Посаду⁸, а й у фондах Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника (ікона “Всіх скорботних радість”, інв. № КПЛ-Ж-5) (рис. 2)⁹.

1978 року музей придбав у Дніпропетровського колекціонера М.Я. Карасьова ікону Казанської Богородиці, оклад якої виготовлений очевидно місцевим народним сріблярем у XVIII ст. (рис. 3).

Одразу впадає в око невідповідність між високим художнім рівнем живопису та аматорською роботою майстра-окладника. Однак також очевидно, що срібляр дуже старанно, з любов'ю створював коштовний одяг ікони. Робота несе на собі ознаки бароково-рокайльної стилістики. Рама, фон та ризи зливаються в єдиний орнамент. Майже невиділена рама утворена стилізованими восьмипелюстковими квітами, виконаними ударами пунсона. Вона справляє враження намистої смужки. Фон заповнений примітивними рокайлями у власному трактуванні майстра та стилізованими рослинними елементами. Ризи Богородиці прикрашені великими квітами, ризи Немовляти Христа зовсім спрощені. Накладний вінець з петельками для підвісок прикрашений стилізованою гілкою виноградної лози з гронами, що ледве упізнаються, настільки вони спрощені. Вінець завершується короною типу імператорської. Такий тип корони, характерний для окладів середини — другої половини XVIII ст., майстер безумовно бачив на багатьох окладах сріблярів-професіоналів. Богородиця має на шиї дві низки намиста та хрестик на ланцюжку. Складки мафорія дуже нагадують перекинуті через плече стрічки. Характер зображень свідчить про те, що автор окладу уважно слідкував за стильовими уподобаннями сучасного йому сріблярства, а його увага до побутових деталей (намисто, хрестик) робить цей наївний твір дуже зворушливим.



Рис. 3. Богородиця Казанська. XVIII ст.

Стиль ампір як завершальний етап класицизму репрезентує у музейному зібранні оклад ікони “Господь Вседержитель” початку ХІХ ст. (рис. 4). Оклад був придбаний у мешканця Дніпропетровська М.С. Тонконога у 1983 році. Тут орнаментация відсунута на другий план, перевага віддається конструктивним деталям. На окладі достатньо великі поверхні гладкого металу. З основним тоном срібла контрастує позолота вінця. Рама окладу виділена легким нахилом всередину, її рельєфний зовнішній край покритий щільним карбуванням із листочків, внутрішній край — це гладка смуга полірованого срібла. Ризи Христа прикрашені великими квітами на зрізаних навскоси стеблах. Присутні симетричні парні деталі: обабіч постаті Христа на значно піднесених плашках, прикрашених вазонами чи картушами примхливої конструкції, розміщено написи черню “Господь” — “Вседержитель”. Угорі — також парні таблички високого рельєфу з написом “ИИС-ХС”. На накладному вінці з колосків зображені чотири херувими. Стриманість декору надає окладу урочистості та художнього смаку.



Рис. 4. Господь Вседержитель.
Початок ХІХ ст.



Рис. 5. Богородиця Іверська.
Перша половина ХІХ ст.

Оклад ікони Іверської Богородиці, виготовлений у першій половині ХІХ ст., також практично не має декору (рис. 5). Ікона походить з родини Локотів, надійшла до музею у 1977 році. Рама окладу складається з умовних листочків. Основний худож-

ній прийом майстра — майже суцільне золочення та великий променистий вінець. Рівень професійного виконання цього окладу безумовно нижчий від окладу ікони “Господь Вседержитель”, але робота в цілому стилістично витримана.

Всі розглянуті вище оклади не мають клейм, виготовлені з металу 700 проби.

Оклад ікони “Св. Князь Володимир” був створений у 1849 році у майстерні М. Фунтікова у Москві (рис. 6). До музею ікона потрапила у 1985 році. Оклад має характерне для середини XIX ст. оздоблення з вибіркоvim використанням окремих декоративних прийомів різних стилів. Рама окладу вузька, її прикрашають рослинні барокові та рокайльні елементи. Князь зображений у горностаєвій мантиї, з хрестом, державою та скіпетром у руках. Накладний променистий вінець завершується імператорською короною.



Рис. 6. Св. князь Володимир. Москва. 1849 р.



Рис. 7. Св. рівноапостольний князь Володимир. Київ. 1786 р.

Подібні атрибути монархічної влади бачимо і на окладі ікони “Св. Рівноапостольний князь Володимир” майстра Г.Г. Филиповича, 1786 р. (рис. 7), яка зберігається у зібранні Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника (щоправда, на київській іконі св. Володимир має на голові митру, а не імператорську корону) (КПЛ-Ж-65)¹⁰. На відміну від стриманого твору київського майстра, оклад середини XIX ст. вражає помпезністю еклектики.

Придбана музеєм у 1990 році у мешканця Дніпропетровська В. Сердюка ікона “Св. Воїн Микита” (Одеса, 1864 р.) має оклад, який також поєднує різні стильові прийоми: аркоподібна рама, що віддалено нагадує барокові часи; симетричні парні геометричні елементи декору рами, досить велика площа гладкого металу фону сприймаються як відлуння ампірних творів. У цілому оклад має вигляд картини з другим планом, на якому майстер-срібляр, пам’ятаючи, що св. Воїн Микита проповідував серед готів у IV ст., зобразив архітектурний краєвид з готичними, як він вважає, будівлями (рис. 8).



Рис. 8. Св. Воїн Микита. Одеса. 1864 р.



Рис. 9. Господь Вседержитель.
Москва. 1908–1917 р.

Найбільше представлені у колекції Дніпропетровського музею оклади кінця XIX — початку XX ст. Типовим зразком модерного напрямку в оздобленні окладів цього періоду є у музейній колекції парні ікони “Господь Вседержитель” та “Богородиця Казанська” (майстерня С. Жарова, Москва, 1908–1917), придбані у дніпропетровця Ю. Тищенко. Особливістю цих ікон є те, що у створенні єдиного стильового вирішення беруть участь не лише неперевантажені декором

оклади, а й різьблені кіоти (рис. 9–10).

Ікона “Спас Нерукотворний” кінця XIX ст. (дореволюційне зібрання Д.І. Яворницького) має оклад, виготовлений з викорис-

танням досконалого технічного обладнання (клейма відсутні або втрачені). Досить високий штампований рельєф прикрашений гравіруванням, матоване і тоноване срібло передає фактуру тканини. Продовжує і доповнює ансамбль декоративного оздоблення цієї ікони розкішний різьблений кіот, що наслідує народний стиль, спрямований на природні зразки (рис. 11).

Окреме місце у колекції Дніпропетровського музею посідають спадкові родинні ікони мешканців Катеринослава — Дніпропетровська. Вже була згадана ікона Іверської Богородиці з родини Локотів. Федір Васильович Локоть — викладач класичної гімназії, член Катеринославської вченої архівної комісії, делегат XIII археологічного з'їзду у Катеринославі (1905 р.). Його син, Олександр Федорович, учасник Великої Вітчизняної війни, передав музею у 1977 році сім родинних ікон. Ікона Іверської Богородиці — найстарша серед них. Самим Федором Васильовичем вона була напевне успадкована (нагадаймо: вона створена у першій половині XIX ст.).

Ікона “Господь Вседержитель” (Москва, 1880-і роки) перебувала у родині Рибкіних. Василь Петрович Рибкін залишився в історії Катеринослава як активний учасник революційних подій початку XX ст. До музею ікона потрапила від нащадків у 1978 році, проживши в родині майже століття.

У 1999 році за рішенням суду до музею потрапила ікона Богородиці Володимирської (Москва, майстер Н. Фетисов, 1856 р.). Вона цікава сама по собі. Оклад витриманий у традиціях еклектичного декорування середини XIX ст. Цінним є наявний на звороті ікони тричі повторений у різні роки напис:



Рис. 10. Богородиця Казанська. Москва. 1908–1917 р.

“Икона Пресвятой Богородицы. Благословение Матери моей. 21-е Генваря 1882 г. Г. Екатеринославъ. / Икона Пресвятой Богородицы. Благословение Матери моей. 20 ноября 1927 г. г. Днепропетровск. / Икона Пресвятой Богородицы. Благословение Матери моей. 21 сентября 1952 г. г. Днепропетровск.” (рис. 12–13). На жаль, імена власниць ікони не відомі. Але можна вирахувати, що образ перебував у родині певний час перед 1882 роком і певний час після 1952 року.



Рис. 12–13. Богородиця Володимирська. Москва. 1856 р.

Розглянуті нами ікони подані з позиції описовості, яка на сьогодні для даної проблеми в Україні все ще є актуальною. Пам'ятки з колекції Дніпропетровського національного історичного музею мають важливе значення для формування інформаційної бази їх регіонального розповсюдження, центрів виготовлення, а також дослідження такого цікавого явища, як окладна ікона.

Примітки:

- ¹ Игошев В.В. Символика окладов икон XV — XVII вв. // Искусство христианского мира. — М., 1999. — № 3. — С. 111–122; Красилин М.М. Иконопись и декоративно-прикладное искусство. Русская икона в XVIII — начале XX веков. — М., 1996; Рындина А.В. Неко-

торые аспекты типологии и стилистики русских иконных окладов Нового времени. — http://art_con.ru/node/1184; *Стерлигова И.А.* Драгоценный убор древнерусских икон IX — XIV веков. Происхождение, символика, художественный образ. — М., 2000; *Шитова Л.* Русские окладные иконы конца XVII — начала XX века // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. — 2004. — № 5(17).

- ² *Арустамян Ж.Г.* Спадщина Івана Винниківського — видатного київського ювеліра XIX ст. // Музейні читання. — К., 1996. — С.16; *Арустамян Ж.Г.* Київський майстер срібних справ Федір Михайловський // Музейні читання: Матеріали наукової конференції, грудень 2000 р. — К.: Фенікс, 2001. — С. 89–105; *Луць В.* Ікона Богородиці з Зимненського монастиря // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації: Доповіді та матеріали IV наукової конференції м. Луцьк, 17–18 грудня 1997 року. — Луцьк, 1997. — С. 49; *Петренко М.З.* Українське золотарство XVI — XVIII ст. — К.: Наукова думка, 1970; *Ферчук А., Ярова Г.* Шати ікони Богородиці з творчої спадщини Івана Винниківського // Пам'ятки України: історія та культура. Спецвипуск. — 2006. — С. 54–57.
- ³ *Оноприенко Н.А.* Исследование иконных окладов XVIII в. из коллекции живописи Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника // Могилянські читання 2005 року: Збірник наукових праць. — К.: Фенікс, 2006. — С. 425–431.
- ⁴ *Петренко М.З.* Українське золотарство.
- ⁵ *Фаримець А.М.* Історія створення “Церковного відділу” Дніпропетровського історичного музею ім. Д.І. Яворницького // Регіональне і загальне в історії. Тези Міжнародної наукової конференції, присвяченої 140-річчю від дня народження Д.І. Яворницького та 90-літтю XIII Археологічного з'їзду. — Дніпропетровськ: Пороги, 1995.
- ⁶ Старі інвентарні книги спец обліку літ. “А”, “Б” і “В” 1949 року // Дніпропетровський Національний історичний музей (далі — ДНІМ). Архів діловодства. — Од. зб. 181. — Арк. 10.
- ⁷ ДНІМ. Інвентарна книга “Культ” № 3. — Інв. №№ К — 1895–1906, 1912, 1914, 1920, 1921.
- ⁸ *Шитова Л.* Русские окладные иконы конца XVII — начала XX века.
- ⁹ *Оноприенко Н.А.* Исследование иконных окладов XVIII в. из коллекции живописи Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника.
- ¹⁰ Там само.

**САККОС XVII СТ. З КОЛЕКЦІЇ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО
НАЦІОНАЛЬНОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ
ім. Д.І. ЯВОРНИЦЬКОГО: ІСТОРІЯ, ТЕРМІНОЛОГІЯ І
ТЕХНОЛОГІЯ ВИГОТОВЛЕННЯ**

У нашому музеї зберігається саккос (ДІМ, інв. № К-2401) XVII ст. російської роботи з італійського аксамиту (саме *АКСАМИТУ*, на відміну від звичайного *о*ксамиту). Зі слів Д.І. Яворницького записано, що цей саккос був перешитий з каптана царя Михайла Федоровича (1613–1645 р. правління) — діда Петра I, але документальних підтверджень цьому факту немає.

Історія саккоса за часів його перебування в колекції музею така: спочатку він довгі роки знаходився в експозиції, за радянських часів саккос був схований у фонди, де він обветшав і втратив всю свою красу; у 1989–1991 р. саккосу був повернений первісний вигляд в реставраційних майстернях Ермітажу, завдяки старанням Федорової Галини Георгіївни — реставратора по тканинам з бригади Пенягіної Ніни Семенівни¹. З 1991 по 2004 р. саккос знаходився в експозиції 2-ї зали, сьогодні він “відпочиває” у фондах.

Саккос прямого, ледь розширеного до низу крою, з незшитими боками, що застібаються на ажурні металеві гудзики, з широкими незшитими рукавами, має круглий шийний виріз з невеликою вертикальною проріззю на грудях. Він створений з італійського аксамиту петельчастого золотисто-жовтого кольору (рис. 1), горловина облямована сріблястою парчею, опліччя та лиштвта підкреслені



Рис. 1. Саккос. Італія, XVII ст. Аксамит петельчастий, мереживо, шовк; ручна робота. ДІМ, інв. № К-2401.

широким мереживом, сплеченим з металевих тонких смужок срібного кольору з мотивом стилізованих дерев (рис. 2, 3), краї рукавів та низ лиштви оздоблені мереживом з сріблястої сухо-злотиці, на спині нашитий хрест з такого самого мережива, підкладка — білого шовку (після реставрації 1989 р.). Розміри саккоса становлять: довжина — 128 см, ширина по рукавах — 138 см.

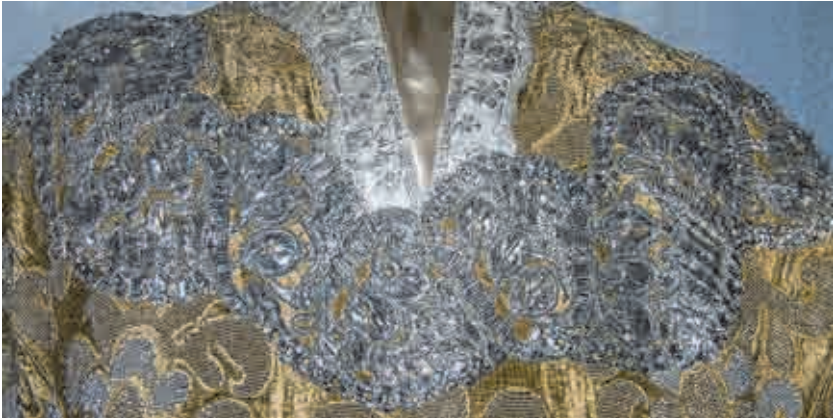


Рис. 2. Опліччя. Фрагмент саккосу ДІМ, інв. № К-2401.

В стильовому відношенні тканина саккоса відповідає стилю бароко, що був поширений у Західній Європі з кін. XVI — до сер. XVIII ст. Візерунок аксамиту вражає вишуканістю, багатством, пишністю, мерехтінням гладкого золотого тла, що контрастує з рельєфним, матовим візерунком, складеним петлями золотої і срібної пря-



Рис. 3. Мереживо на опліччі. Фрагмент саккосу ДІМ, інв. № К-2401.

деної нитки. Центральне місце посідає стилізоване зображення геральдичної корони (рис. 4), утворене рослинними мотивами, що складаються з лілій, простих 6-ти і 12-пелюсткових квітів, з вкрапленнями дрібних геометричних елементів — ромбів, кіл, овалів; увінчує корону криновидний плюмаж з листям аканту. Цей мотив більше не повторюється: під зображенням корони розташований стилізований букет лілій (рис. 5), вписаний у

форму вазона, оточеного пишним листям, по боках центральних мотивів симетрично розташовані різноманітні квіти, схожі на конвалії та півонії, і широке фігурне листя (рис. 6). Гладке тло, різна висота петель створюють тканину складної фактури (рис. 7) з багат шаровим рельєфом, поєднання золотого та срібного кольорів надають їй благородного блиску, а облаченню — царської величі.



Рис. 4. Центральний мотив візерунку аксамиту "Геральдична корона". Фрагмент саккосу ДІМ, інв. № К-2401.



Рис. 5. Центральний рослинний мотив візерунку аксамиту. Фрагмент саккосу ДІМ, інв. № К-2401.

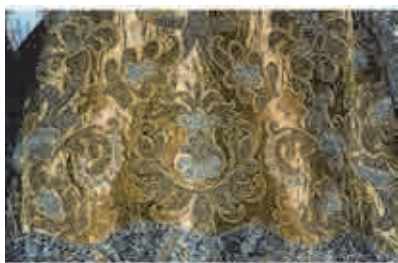


Рис. 6. Рослинні мотиви візерунку аксамиту. Фрагмент саккосу ДІМ, інв. № К-2401.



Рис. 7. Фактура аксамита. Фрагмент саккосу ДІМ, інв. № К-2401.

Першу згадку про даний саккос знаходимо у відомого дослідника української церковної старовини, краєзнавця Володимира Машукова, який у 1905 р. опублікував опис визначних пам'яток з деяких храмів Катеринославської єпархії, Самарського Пустельно-Миколаївського монастиря і з ризниці Катеринославського архієрейського будинку, де і знаходився цей саккос. В. Машуков дає такий опис: *"Саккосъ алтабасный по золотой толстой ткани съ возвышенными изъ сученаго золота и серебра цветами. Вокругъ рукавовъ, подольника и по оплечью*

обложенъ толстымъ серебрянымъ широкимъ двустороннимъ кружевомъ, а по краямъ рукавовъ, боковъ и подольника такимъ же одностороннимъ кружевомъ меньшей ширины; изъ такого же кружева пошитъ и крестъ на спинѣ. Воротникъ обшитъ серебрянымъ газомъ; пуговиць прорѣзныхъ 14, а звонцовъ 4, подкладка бѣлого коленкору. Вѣсъ саккоса 28 фунтовъ (11,5 кг — М.Т.); длина отъ ворота до нижняго края подольника 1 арш. 13 верш. (129 см — М.Т.), отъ ворота до конца рукавовъ 14 верш. (62 см — М.Т.). По описи значится подъ № 1-мъ”². Другу згадку зустрічаємо у 1927 р., у доповіді, присвяченій 25-річчю Дніпропетровського крайового історично-археологічного музею, де саккос “з кафтана царя Михайла Федоровича”³ був названий серед найцінніших експонатів церковного відділу. Таким чином, базуючись на цих двох свідченнях, можна вважати, що саккос надійшов до музею з ризниці Катеринославського архієрейського будинку у період з 1905–1906 по 1926 р. У попередній статті, присвяченій музейній колекції церковних тканин, вказано, що саккос потрапив до музею у 1905 році з церкви села Покровського Катеринославської єпархії⁴, але під час подальшого дослідження не знайдено документальних підтверджень того, що саккос знаходився у Покровській церкві.

Відсутні також документи і свідчення про шляхи надходження саккосу до Катеринославської архієрейської ризниці. Відомо тільки, що ризниця була започаткована завдяки князю Григорію Олександровичу Потьомкіну, наміснику Новоросійського краю, за сприяння імператриці Катерини II. Перші коштовні предмети у Катеринославську архієрейську ризницю були передані з Києво-Межигірського і Кирило-Білозерського (Новгородської губ.) монастирів, Крутицького архієрейського будинку у Москві та з придворних храмів Московського кремля⁵. Але указами святішого Синоду у 1793 р., багато коштовностей були передані з Катеринославського архієрейського будинку, що у той час знаходився у Полтаві, до Кременчуцького казначейства, згодом у різні часи деякі з коштовних предметів, що залишалися у ризниці, були передані частково вікарію Катеринославської єпархії преосвященному Дорофею, єпископу Феодосійському і Маріупольському, а частково вікарію Астраханської єпархії преосвященному Гаю, єпископу Моздокському і Можарському. Указ святішого Синоду від 22 жовтня 1794 р. вимагав: “всѣ драгоцѣнныя ризничныя вещи, полученныя въ Екатерино-

славской епархii изъ Крутицкаго Архіерейскаго и Бѣлозерскаго монастыря, представитъ в Святѣйшій Синодъ, для возвращенія къ своему первоначальному источнику”⁶. Цей указ був виконаний тільки після багатьох нагадувань близько 1801 р., завдяки старанням ієромонаха Іосифа, начальника Самарського монастиря.

Новими предметами архієрейська ризниця поповнилася у 1799 р., за часів митрополита Гавриїла І (Бодоні-Банулескул), який обіймав Катеринославську архієрейську кафедру у 1793–1799 р. В. Машуков зазначає, що багато з тих предметів збереглися до 1905 року, але вони не мали такої цінності; з перших же скарбів досить довго зберігалися коштовні митри⁷. Зберігалася в Катеринославській архієрейській ризниці й значна кількість старовинних саккосів, про що свідчить акт № 4649 за 1892 р., складений комісією по перевірці ризничного майна. Даним актом були *“исключены и осуждены на выжежку 19 ветхихъ саккосовъ”*, які, за ствердженням комісії, були сучасниками заснування міста Катеринослава, а також і деякі інші ветхі священницькі облачення⁸. Той факт, що 19 саккосів призначалися до *“выжежки”*, свідчить про те, що їх тканина була золототкана. У ті часи існувала практика спалювання ветхих золототканих і гаптованих золотом та сріблом тканин для отримування дорогоцінного металу. Отже, на основі розглянутих вище свідчень про надходження і знищення ризничних предметів, можна зробити припущення, що саккос (ДІМ, інв. № К-2401) потрапив до Катеринославської архієрейської ризниці наприкінці XVIII ст., ймовірно, з Крутицького архієрейського будинку у Москві (він, можливо, не був повернутий), або з придворних храмів Московського кремля.

Саккос — це архієрейське облачення, яке замінює фелон. Слово “саккос” має походження від старо-єврейського “saccus” — верета, мішок, — і означає грубий одяг. Він походить від імператорського одягу — далматика, символізує ризу чи хламиду, у яку був облачений Ісус Христос для страждань на хресті (Іоанн. 19,2,5). У нього облачалися християнські правителі, щоб висловити своє смирення перед Владикою усіх. З таким самим значенням саккос був введений і у церкву. Священнослужителі вищого ступеня церковної ієрархії: єпископи, архієпископи, митрополити, екзархи, патріархи, коли облачаються у саккос повинні не підноситися висотою свого служіння, а згадувати

приниження і смирення Спасителя. Дзвоники, що привішуються до саккосу, запозичені з ветхозаповітної церкви і означають благовістя Слова Божого, що виходить з вуст архієрея⁹. І спочатку саккос дійсно виготовлявся з простих тканин без прикрас, згодом він почав набувати краси й пишності, а з XVI ст. починає сперечатися з коштовними царськими одежами.

Перший саккос був пожалований константинопольським патріархам, щоб відрізнити їх від архієпископів і єпископів. У XIII ст. патріарх одягав саккос тричі на рік: на Великдень, Різдво і П'ятидесятницю¹⁰. На Русі найдавніший саккос належав митрополиту Петру Ратенському (1322 р.). У Московії в саккос одягались митрополити, а з 1589 р. — тільки патріарх. В Україні саккос був ознакою Київського митрополита, спеціальними грамотами патріархів саккос дозволяли носити під час богослужіння Чернігівському архієпископу Лазарю¹¹. З 1702 р. цар Петро I нагороджує саккосами деяких єпископів, а з 1705 р. саккос стає облаченням усіх єпископів¹².

Як було зазначено раніше, починаючи з XVI ст., саккос, як і священницьке облачення взагалі, своїм багатством і пишністю починає сперечатися з царськими одежами, шитими з дорогоцінних тканин з численними прикрасами. Найкоштовнішою тканиною серед різних сортів тканин, що виготовлялися на Заході й Сході та у великій кількості ввозилися до Росії, був аксамит. Пояснення назви “аксамит”, а також її значення для дослідників давніх тканин становить певні труднощі. Відомо, що в середньовічних текстах згадуються тканини з латинською назвою: “examitum”, “hamitum”, “sciamitum”, “samita”, “same-tum”, які у Візантії мали грецьку назву “examitos”, але, яка то була реальна тканина невідомо. Є тільки вказівка, що таку тканину можна бачити на облаченні папи Віктора II¹³. В давньоруській літературі зустрічається ряд вказівок, що аксамит — тканина грецького походження і складає сорт то оксамиту, то атласу, то парчі. Не викликає сумніву тільки те, що назва “аксамит” дійсно грецького походження, вона зберігається до XVIII ст., коли не було вже і самої Візантії, і візантійських центрів по виробництву аксамиту.

Дослідник старовинних тканин І. Арістов, базуючись на іноземній літературі, пише, що аксамит отримав свою назву від техніки виробки: “examitos” — тканина, зроблена у *шість* ниток, від “ex” — шість, і “o mitos” — нитка, основа тканини¹⁴. На

початку ХХ ст., на фабриці Сапожникових був проведений аналіз одного із зразків аксамиту їхньої колекції, який виявив, що ніякого підрахунку шести ниток у будові й переплетенні тканини немає. Щоправда, аналіз був проведений на зразку аксамиту ХVІІ ст. італійського, а не візантійського виробництва. Можливо, що аксамит візантійський Х-ХІІІ ст. відповідав назві за будовою тканини і кількістю ниток. Невідомо, коли у Візантії закінчилося виробництво аксамитів, і вже до ХV ст. техніка їх виробництва була втрачена, але назва “аксамит” збереглася і перейшла до Італії, де також стали виробляти аксамити. Про це свідчить руський чернець Симеон Суздальський, який у своєму описанні подорожі до Італії у 1437 р. вказує, що у Флоренції “делали камки и аксамиты со златом”¹⁵. Визначити, які італійські, зокрема флорентійські, тканини ХV ст. звалися аксамитами дослідники старовинних тканин не в змозі. Можливо, що ранні італійські аксамити ХV–ХVІ ст., як і візантійські, за технікою виробки не були схожі на італійські аксамити, відомі у зразках ХVІІ ст., будова і матеріал яких виглядає таким чином: в основі тканини знаходиться дуже щільний ряд тонкого кольорового шовку (найбільш відомі кольори — червчатий, зелений, жовтий), основа скріплює три наскрізних утка; найважливіший уток — це шовк, напівсирець, що саржевим переплетінням зв’язаний з основою; з цього переплетіння виходить щільна і товста тканина, на яку накладені ще два утки: один з тонкого жовтого шовку, що слугує тлом для верхнього з ниток товстого пряденого золота; ці два утки скріплені між собою дуже тонкими шовковими нитками саржевим переплетенням. Утворення плоского візерунку на гладкому аксамиті досягається так само, як на будь-якій тканині. Для виготовлення петельчастого аксамиту прядене золото не проходить наскрізним утком, а човник, у якому знаходиться шпилька з золотою ниткою, обплітає тільки частину нитей основи, на яку заздалегідь покладений металевий дріт (так звана “булавка”); коли ряд петель закінчений, зів закривають, а дріт витягають. Між рядами петель проходить від 3-х до 5-ти наскрізних утків пряденого золота¹⁶.

У ХVІІІ ст., в Російській імперії аксамит вже не використовують ні в світському одязі, ні в церковному облаченні, його імпорт у Росію зовсім закінчується під час царювання Петра І.

На другому місці по цінності серед коштовних тканин знаходиться алтабас, що був більш поширений у Росії, ніж акса-

мит. Як і в попередньому випадку, точне визначення алтабаса зустрічає ряд труднощів. Деякі дослідники вважають, що назва тканини походить від тюркських слів алтун — золото і бязь — тканина, інші виводять назву алтабасу від італійських слів alto і basso, таким чином припускаючи подвійне походження цієї тканини: східного й західного¹⁷. Початок виробництва алтабаса дослідники відносять на кінець XV ст., а зразки виробів з нього збереглися тільки XVI і XVII ст. Розглядаючи матеріал і техніку виготовлення алтабаса на цих зразках, можна відмітити, що у матеріалі тканини видно тільки шовк, головне місце в якому займає наскрізний уток з ледь фарбованого напівсирця; уток схований, тобто його не видно ні з лицевого, ні з виворотного боку; нитки основи складаються з тонкого некрученого кольорового шовку, що саржевим переплетінням скріплюють нитки підткання, а разом з тим прихоплюють тонкі ниті волоченого золота, що утворюють друге підткання. Таким чином, *“Строение ткани (т.е. алтабаса — М.Т.), следовательно, вполне тождественно со строением гладкого аксамита... Существенная разница заключается в том, что этот уток у аксамита всегда делается из пряженого золота, а у алтабаса — из золота волоченого, т.е. из тончайшей золотой проволоки. Это волоченное золото составляет отличительную особенность алтабаса”*¹⁸.

В статті приділяється така увага термінології і технології виготовлення коштовних тканин для того, щоб довести, що саккос з колекції Дніпропетровського історичного музею (ДІМ, інв. № К-2401) створений саме з аксамиту, а не з алтабасу, як це говорить В. Машуков, оскільки в тканині даного саккоса використовується уток з пряженого золота. І ще два побічних докази використання аксамиту петельчастого в нашому саккосі —

це зображення фрагментів двох саккосів, що зберігалися в Оружейній Палаті, опубліковані у роботі Клейна за № 3 і № 7¹⁹. У

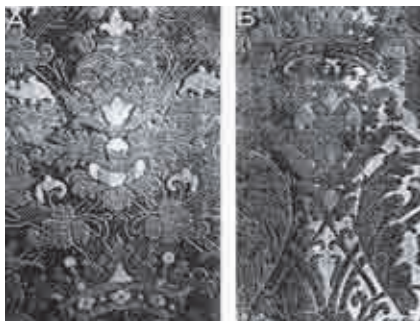


Рис. 8. А) Аксамит петельчастий. Італія, XVII ст.; Б) Аксамит подвійний петельчастий. Італія, XVII ст. (з книги В. Клейна “Иноземные ткани, бытовавшие в России до XVIII в., и их терминология”).

Клейна на рис. 3 зображено аксамит петельчастий., італійського виробництва рис. 8а), з якого був зроблений саккос “...царем Алексеем Михайловичем (1645–1676 р. правління — М.Т.) по боярине Никите Ивановиче Романове”²⁰; на рис. 7 зображений аксамит подвійний петельчастий, також італійського виробництва XVII ст. (рис. 8б). З цього останнього саккос був “построенный царем Иваном Васильевичем Грозным по убитом сыне Иоанне Иоанновиче (1582 г. — М.Т.), но переделанный в 1654 году, когда с его прежнего стана патриархом Никоном были сняты все великолепные украшения и, с добавлением новых, переложены на новый стан из аксамита”.²¹ Якщо порівняти візерунки на саккосі (ДІМ, інв. № К-2401) і на саккосах з публікації Клейна, то можна побачити певну аналогію у центральному мотиві обруча і рослинних елементів корони, також у зображенні квітів лілії, фігурного листа тощо. Крім того, з останніх наведених цитат ми отримали свідчення, що у XVII ст. існувала практика “будувати” саккоси з царських облачень, тому, цілком ймовірно, що Дмитро Яворницький мав рацію, стверджуючи, що наш саккос перешитий з каптана царя Михайла Федоровича.

Завершуючи дане дослідження, хочу зауважити, що робота потребує продовження, оскільки ми поки не маємо можливості ретельно дослідити склад аксамиту. Також потрібно провести апробацію золотої та срібної нитки, що складають уток тканини. Але можна зробити попередні висновки, що в Дніпропетровському історичному музеї ім. Дмитра Яворницького зберігається рідкісний екземпляр архієрейського облачення — саккос з італійського петельчастого аксамиту XVII ст., який потрапив у музей у першій чверті XX ст. з ризниці Катеринославського архієрейського будинку, і сьогодні він є перлиною нашої колекції.

Примітки:

- ¹ Хорникова Г.Е., Божко Л.К. Блеск и романтика старины: Материалы к выставке / Днепропетровский исторический музей им. Д.И. Яворницкого. — Днепропетровск, 1991. — С. 4.
- ² Машуков В. Материалы к изучению церковной старины Украины. — Харьков: Печатное дело, 1905. — С. 29.
- ³ Матвієвський П. 25-річчя Дніпропетровського краєвого історично-археологічного музею // Збірник Дніпропетровського краєвого історично-археологічного музею. — Дніпропетровськ, 1929. — Т. 1. — С. 20.

- ⁴ *Тихонова М.* Церковні тканини 17–18 ст. з колекції ДІМ: історія та художньо-стильові особливості // Січеславський альманах. Збірник наук. праць з історії українського козацтва. – Д.: Національний гірничий ун-т, 2009. – Вип. 4. – С. 45.
- ⁵ *Машуков В.* Вказана праця. – С. 17.
- ⁶ Самарский, Екатеринославской епархии, Пустынно-Николаевский монастырь. – Екатеринослав, 1873. – С. 83.
- ⁷ *Машуков В.* Вказана праця. – С. 17.
- ⁸ Там само. – С. 18, прим. 1.
- ⁹ Полный богословский православный энциклопедический словарь. – СПб, 1913. – С. 1990.
- ¹⁰ Словник українського сакрального мистецтва. – Львів, 2006. – С. 213.
- ¹¹ *Кара-Васильєва Т.* Шедеври церковного шитва України (XII–XX століття). – К., 2000. – С. 94.
- ¹² Полный богословский православный энциклопедический словарь. – СПб, 1913. – С. 1990.
- ¹³ *Клейн В.* Иноземные ткани, бытовавшие в России до XVII в., и их терминология. – М.: Издание Оружейной Палаты, 1925. – С. 8.
- ¹⁴ *Аристов И.А.* Промышленность Древней Руси. – СПб, 1866. – С. 155, прим. 483.
- ¹⁵ *Сахаров.* Путешествия русских людей. – СПб, 1839. – Ч. II, С. 105.
- ¹⁶ *Клейн В.* Вказана праця. – С. 14.
- ¹⁷ Там само. – С. 16.
- ¹⁸ Там само. – С. 19.
- ¹⁹ Там само. – С. 10, 14.
- ²⁰ Там само. – С. 15.
- ²¹ Там само. – С. 11.

НЮРНБЕРЗЬКЕ СРІБЛО З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ІСТОРИЧНИХ КОШТОВНОСТЕЙ УКРАЇНИ

У Музеї історичних коштовностей України представлені вироби, які складають колекцію “німецьке срібло”, виконані у провідних центрах золотарства, насамперед, таких, як Нюрнберг, Аугсбург, Гамбург, Кенігсберг.

Серед них найбільше предметів із Аугсбурга (понад 30 од.). Нюрнберг трохи поступається за кількістю експонатів: їх — 21 од. Все це світські витвори, окрім одного — кубка-кіддуша — предмета єврейського церемоніального срібла. Всі речі надійшли до МІКУ в 1964 р. з Київського державного історичного музею (тепер Національний музей історії України). Це високохудожні витвори кінця XVI — другої половини XVIII ст. З них 12 од. експонуються в 1-й вітрині 9-ї зали і відкривають експозицію “Пам’ятки ювелірного мистецтва Західної Європи XVI-XX ст.”.

Відомо, що Нюрнберг вже в XIII ст. (1219 р.) отримав право імперського міста, а з кінця XV до початку XVII ст. був одним з найбільших економічних, політичних та культурних центрів Німеччини. У цей же час він став також провідним центром золотарства, витвори якого користувались широким попитом не тільки в Німеччині, але й поза її межами. В подальшому історична ситуація склалась не на користь Нюрнберга. В результаті Тридцятирічної війни (1618–1648) — одного з перших загальноєвропейських конфліктів, що зачепив усі європейські країни, добробут міста, як і інших міст Німеччини, був підірваний, і Нюрнберг поступово втратив свою минулу велич. Розквіт міста відновився лише в епоху Бісмарка (друга пол. XIX ст.).

На виробках з Нюрнберга, як це було заведено в ті часи, ставили два клейма — міське (Beschauzeichen) та клеймо майстра (Meisterzeichen). Міське мало вигляд першої літери назви міста — **N** — у щитку у формі кола і підтверджувало прийнятий законом якісний склад лігатурного срібла, яке використовували для виготовлення предмета. Ваговим еталоном слугувала кельнська марка, що важила 288 гранів, а це дорівнювало, згідно з німецькою каратною (лотовою) системою, 16 каратам. У ювелірному мистецтві з епохи Відродження і до XIX ст. використовували 13 та 14-каратний (лотовий) сплав, що відповідало 875 та 900 згідно з тисячною системою, запровадженій у Німеччині у 1888 р.



Рис. 1. Кубок вставний. Ганс Келлер. 1582–1609.

Звісно, на всіх предметах, які ми вважаємо витворами з Нюрнберга є міське клеймо. Стосовно ж клейм майстрів, то ідентифікація одних не викликає сумнівів, а визначення інших становить певні проблеми.

Доба Ренесансу, яка стосовно нюрнберзького срібла хронологічно відповідає початку XVI — першій чверті XVII ст., вважається для цього ювелірного центру періодом найвищого розквіту¹.

Частина предметів з Нюрнберга що зберігаються в МІКУ, належить саме до цієї епохи. Найбільш ранні з них — вставний кубок (ДМ-1738) (рис. 1) та стакан (ДМ-1753) Ганса Келлера

(Hans Keller Kelner?), які датуються 1582–1609 р. відповідно до даних, відомим про золотаря: майстер з 1582 р, присяжний у 1601 р., помер у 1609 р.²

Кубок повністю позолочений. Його висота — 88 мм, діаметр — 89 мм. Форма чаші циліндрична, з ледь відігнутими профільованими вінцями. Поверхня розділена обідком (теж профільованим) на два фризи. Верхній (вужчий) декорований карбованим рольверком (на тлі, проробленому пуансоном). Нижній (ширший) заповнено гравірованим рольверком. Ніжка посудини циліндрична, невисока, прикрашена паском овальних опуклин. Піддон круглий з профільованим гладеньким краєм та карбованим дрібним візерунком, схожим на орнамент верхнього фризу. Відомо, що кубки такої форми (Zelzbecher, Dutzendbecher) були поширені в Південній Німеччині в другій половині XVI ст. Їх вставляли один в другий так, що було видно тільки вінця, які майстри і прикрашали більш ефектно порівняно з іншими частинами виробу. Зазвичай такі кубки (інколи їх називають ще стопами) складали комплект з 12-ти, 7-ми чи 4-х предметів. Їх оздоблювали найчастіше алегоричними зображеннями, що символізували або місяці року (комплект з 12-ти речей), дні тижня (комплект з 7-ми речей) чи пори року (комплект з 4-х предметів).³

Стакан (ДМ-1753): циліндричний, з профільованими вінцями, плавно розширений догори, повністю позолочений. Його висота — 90 мм. Прикрашений оригінальним узором: по стінках ніби стікають донизу струмені води з розбризканими краплями, тло між якими заповнено густими крапками пуансону (канфарника). На дні стакана вигравірувано шлюбний герб.

До ренесансних предметів належить і так званий потішний кубок (ДМ-1853) (рис. 2), виготовлений Гансом Вебером (1560–1634), про якого відомі такі дані: дати життя — 1560–1634 р.; майстер з 1588 р.; присяжний у 1617–1621 р.⁴ Предмет має вигляд жіночої фігурки. В одній руці жінка тримає рукавички. У ледь стиснутих пальцях іншої руки, мабуть, був ще якийсь предмет, що не зберігся (букет квітів?) Ємністю посудини є дзвоникоподібна спідниця, поверхня якої декорована щільно розміщеними, виконаним карбуванням низьким рельєфом, дзеркально поставленими подвійними лілями, розмір котрих поступово збільшується згори донизу. Внизу до спідниці припаяна петля, а по її краю на гладенькій поверхні — напис латинськими літерами — “LVISA. MARIA. DATHENIN”. Датуються кубок 1588–1621 р.



Рис. 2. "Потішний" кубок (загальний вигляд та фрагмент з клеймом). Ганс Вебер. 1588–1621.

До цієї доби належить і кубок Абрахама Тіттеке (Abraham Titteke (Ditteke)⁵ (ДМ-2296), зроблений у 1587–1619 р. (час, коли працював майстер). Виріб повністю позолочений. Чаша циліндрична, трохи розширена догори з трохи відігнутими донизу вінцями, під якими — пасок гладенької поверхні. На ній — карбований (на вкритому пуансоном тлі) візерунок зі стрічок, завитків, в'язок плодів. Стоян вазоподібний, з трьома гротескними дужками, прикрашений карбованими досить високим рельєфом квітами. Основа кубка двохярусна. Верхній ярус у формі сплющеної кулі оздоблений карбованим візерунком із завитків та стрічок (також на пробленому пунсоном фоні). Нижній ярус округлий з профільованим краєм та видовженими зображеннями по черзі широкими та вузькими опуклинами, які іноді в літературі називають “боровки”.

Кубки такої форми — циліндрична чаша (стопа) на ніжці — набувають поширення в останній чверті XVI ст. Один з кубків (ДМ-1732) датується початком XVII ст. На жаль, клеймо майстра збите і його неможливо ідентифікувати. Досить глибока, дзвоноподібна чаша посудини декорована орнаментальними мотивами з широкими завитків (швайфверк) та вазонами з квітами, виконаним на вкритому крапковим пуансоном фоні. На такому ж фоні — карбовані, підвішені на стрічках гірлянди, що прикрашають вазоподібний стоян кубка. Цікаво, що серед витворів німецьких золотарів не вдалося знайти подібної за формою посудини.

Особливий інтерес викликає дзвоникоподібний кубок (рис. 3, ДМ-2303) Рейнгольта Мюля



Рис. 3. Кубок дзвоникоподібний.
Рейнгольд Мюль. 1607–1634.

(Reinhold Mühl) (датується 1607–1634 р.). Такі кубки характерні саме для срібних витворів нюрнберзьких майстрів. Назва посудини німецькою *Aglei-Akeleibe*. Відомо, що за ордонансами від 1531 та 1535 р. такий кубок повинні були виконувати ювеліри на звання майстра як головну екзаменаційну роботу (так званий шедевр). Ордонанси 1571 та 1573 р. вимагали виконання шедевра за зразком, який зберігався в цеху. Зрозуміло, що хороший екзаменаційний витвір можна було зробити тільки за високоякісним зразком, тому цей зразок, звісно, виготовляли найкращі майстри.⁶ Чаша дзвоникоподібного кубка повинна була бути тільки суцільною (не допускалося монтажу деталей). Помітну роль у декорі такого ґатунку кубків відігравало карбування їх поверхні буклями. Такий прийом у німецькому золотарстві був поширений, починаючи з кінця XV ст., епохи пізньої готики, аж до XVIII ст. Він часто поєднувався з рослинними мотивами, орнаментами із завитків, квітів на довгих стеблах, ваз з плодами, крилатих голівок, масок та фігур. На поверхні чаші кубку з колекції МІКУ — буклі з клиноподібними виступами, розміщені двома рядами, між якими — карбований, звісно, більш низьким рельєфом стилізований рослинний візерунок. Стоян кубка має вигляд гранчастої балясини з опуклинами вгорі, а піддон з високою циліндричною шийкою також декорований опуклинами (буклями). Розміри предмету такі: висота — 166 мм; діаметр вінець і піддону — 70 мм. Про Рейнгольта Мюля, який виконав предмет, відомі такі біографічні дані: народився у 1581 р. в Дітмаршені; майстер з 1607 р.; присяжний у 1624–1633 рр.; помер у 1634 р. Подібний кубок цього ж майстра походить з колекції Оружейної палати⁷. Ймовірно, що саме про нього згадує Марк Розенберг⁸.

У нашій колекції є 4 так званих “виноградних” кубки. Їх поверхня карбована опуклинами, які нагадують гроно винограду. Посудини були популярні в європейському золотарстві у XVI – XVIII ст. Найбільш ранній з них (ДМ-2272) виготовив у 1593–1594 р. майстер-монограміст “PS”⁹. Поверхня знімної накривки і поверхня корпусу декоровані буклями. Ніжка — роздвоєний стовбур дерева з накладними срібними “травинками” внизу та вгорі. На накривці — ваза з букетом квітів. По одному “виноградному” кубку цього майстра зберігається в колекції Ермітажу (Санкт-Петербург) та Оружейної палати (Москва)¹⁰.



Рис. 4. Кубок
"виноградний". Пауль Баїр.
Др. пол. XVII ст.

Витвір Пауля Баїра (Paulus Bair) (ДМ-2065) датується першою половиною XVII ст. (рис. 4). На кришці кубка також вазочка з букетом, а ніжка має вигляд стовбура дерева, перевитого виноградною лозою. Марк Розенберг наводить чималий список витворів цього майстра, серед яких є багато, переважно, ананасних кубків. Згадуються також притаманні творчості майстра ніжки посудин у формі стовбура дерева, обвитого лозою, з фігуркою дроворуба, або у формі виноградаря з палицею в руках та корзиною за плечима.¹¹

Ще один кубок такого ґатунку (ДМ-2076) також має дату — перша половина XVII ст. Його виконав майстер, який мав клеймо "MB" у прямокутному щитку. Посудина відрізняється від описаного кубка формою стояна — вазоподібний з опуклостями різної величини. Завершення накривки на ньому втрачено.

Третій "виноградний" кубок (ДМ-7118) виконаний майстром, ім'я якого не ідентифіковане, але клеймо подається у Марка Розенберга серед майстрів 1660 р.¹² Його накривка також увінчана вазою з квітами, а стоян має вигляд стовбура, перевитого виноградною лозою. Примітно, що опуклини на таких предметах, є не тільки їх декором, а й самостійним формотворчим елементом. Звісно, знову-таки це винахід нюрнберзьких майстрів.

Серед нюрнберзьких предметів є і кубок-сова (ДМ-1747) — витвір одного з представників знаменитої сім'ї нюрнберзьких золотарів — Ріттерів (можливо Вольфа Крістофа), про якого відомі такі дані: майстер з 1617 р.; помер до 1660 р.¹³ Ця фігурна посудина є прекрасно змодельованою фігуркою сови з реалістично представленим оперенням. Пташка стоїть на опуклій круглій підставці. Її

знімна голова слугує накривкою, а пустотілий тулуб — емністю для рідини (рис. 5).

Основна маса нюрнберзьких витворів з нашої колекції належить до доби бароко — друга чверть XVII — середина XVIII ст. В цей період, обставини, пов'язані з фінансовою скрутою, не сприяли розвитку золотарства у місті. Вважається, що Нюрнберг не висунув в епоху бароко художників та граверів, рівних за талантом плеяді майстрів Ренесансу. Його давній суперник на міжнародній арені Аугсбург — зумів завоювати місце провідного ювелірного центру. Втім, це жодною мірою не принижує гідність нюрнберзьких витворів з нашої колекції цієї доби.

Насамперед це нюрнберзькі кухлі. Взагалі специфічна форма посудини — кухоль, є також німецьким винаходом. Зазвичай кухлі мали циліндричний корпус (інколи плавно розширений догори), обов'язково накривку, низьку основу, ручку. Їх виготовляли з різних матеріалів (глина, скло, ріг носорога, слонова кістка, бурштин, метал). Кухлі з колекції МІКУ зроблені зі срібла. Це цілі предмети, виготовлені різними майстрами, та накривка.

Найбільш ранній виріб виконаний у 1651 р. (ДМ-1736) (рис. 6). Клеймо майстра має вигляд фігурки собаки у фігурному щитку і наводиться М. Розенбергом.¹⁴ На позолоченій поверхні корпусу вгорі та внизу — опуклості з направленими назустріч один одному видовженими кінцями, декоровані стилізованим карбованим рослинним візерунком. Між опуклостями — ромбоподібні грані з гравірованим рослинним узором. Невисокий піддон з відігнутих гладеньким краєм прикрашений



Рис. 5. Кубок "Сова". Вольф Крістоф Ріттер. 1622–1660.

овами. Ручка S-подібна з рогатим від'ємом та перлинником. Накривка на шарнірі декорована подібно корпусу. В центрі її — гладенький циліндричний виступ з непозолоченими травинками. Ручка накривки — циліндрик з перехватом, завершений багатопелюстковою розеткою, з боків — три гротескні дужки.

Подібний за формою й кухоль (ДМ-1334) Ганса Фрюїнсфельда (Hans Früginsfeld), який датується 1644–1674 р., тобто часом діяльності майстра, про якого відомо таке: майстер з 1644 р., присяжний у 1665 р., помер у 1674 р. Різниця між посудинами в тому, що на кухлі Ганса Фрюїнсфельда на опуклинах ми бачимо віялоподібні срібні черепашки, між ними кнорпель-орнамент, а на картушах між двома рядами цих візерунків нанесені пунсоном (канфарником) зображення різних птахів. Фігурна ручка посудини з рогатим від'ємом



Рис. 6. Кухоль. 1651.

утворена завитками. На пласкій круглій площині накривки, приєднаної до корпусу з допомогою шарніру — лита фігурка лебедя з піднятими догори крилами. На кришці по колу напис латинськими літерами: “OLOF. ION. SON. KARIN. OLOFS. DOTTER”. Майже ідентичний кухоль цього ж майстра зберігається в Оружейній палаті Московського Кремля.¹⁵

Накривка від кубка (ДМ-4424) Рейнхольда Ріля (Reinhold Reil) (датується другою половиною XVII ст.) декорована карбованим бароковим візерунком з листя аканта та квітів та увінчана фігуркою лебедя. Про майстра відомо таке: майстер з 1652 р.; згадується до 1686 р. Йому належить і стакан (ДМ-4252), що має циліндричний корпус, встановлений на три ніжки-кульки, поверхня якого декорована карбованим візерунком з крупних квітів та листя аканта. Збереглося достатньо багато робіт цього майстра, особливо саме таких стаканів (їх ще називають невеличкими стопами) на ніжках-кульках, що мали назву Kügelbecher.¹⁶

До доби бароко належать і дві тарілки (блюда). Одна з них (ДМ-4608) виконана у 1665–1700 майстром Йоганном Айслером (Johann Eissler)¹⁷. В центрі — фігурка Бахуса, в одній руці якого гроно винограду, в іншій — ритон. Ліворуч — діжка, а праворуч — корзина з виноградом. Широкий борт тарілки прикрашено виконаним у високому карбованому рельєфі узором з плодів та квітів, у який вплетені три реалістично виконані фігурки птахів (рис. 7). Цьому ж майстрові належать і парні свічники (ДМ-5502, 5503) у формі спірально закрученого стовбура, на круглій основі.



Рис. 7. Блюдо. Йоганн Айслер. 1665–1700.

Пласка тарілка Вольфганга Рослера (Wolfgang Rossler) (ДМ-4612) декорована в центрі та в трьох овальних медальйонах по борту карбованими зображеннями пейзажів з будівлями. Між медальйонами — в'язанки плодів. Подібна тарілка цього ж майстра зберігається в Ермітажі (Санкт-Петербург). Обидві датуються 1670–1680 р. Про Рослера відомо таке: навчався у 1667–1675 р.; майстер з 1682 р.; названий у 1696 р.; виборний у 1699–1703 р.; помер у Нордлінгені у 1717 р.¹⁸

Предмети нюрнберзького срібла, що зберігається в МІКУ, особливо цінні тим, що вони дають змогу відтворити процес розвитку ювелірного мистецтва у провідному центрі золотарства Європи. Вироби з нюрнберзького центру тривалий час були зразками для багатьох майстрів інших країн. Окремо слід зазначити, що серед експонатів Музею історичних коштовностей України є предмети нюрнберзьких золотарів, які рідко зустрінеш у колекціях інших музеїв світу.

Примітки:

- ¹ *Маркова Г.А.* Нюрнбергское серебро в Оружейной палате Московского Кремля. – Ч. 1. // Музей: Художественные собрания СССР. – М., 1980. – С. 90.
- ² *Rosenberg M.* Der Goldschmiede Merkzeichen. – Frankfurt am Main, 1925. – № 4032.
- ³ *Маркова Г.А.* Вказ. праця. – С. 93.
- ⁴ *Rosenberg M.* Ibid. – № 4053.
- ⁵ *Rosenberg M.* Ibid. – № 4050.
- ⁶ *Маркова Г.А.* Вказ. праця. – С. 91.
- ⁷ *Маркова Г.А.* Вказ. праця. – Ч. 2. – Кат. № 156.
- ⁸ *Rosenberg M.* Ibid. – № 4129.
- ⁹ *Rosenberg M.* Ibid. – № 4071.
- ¹⁰ *Маркова Г.А.* Вказ. праця. – Ч. 1. – Кат. № 86.
- ¹¹ *Rosenberg M.* Ibid. – № 4159.
- ¹² *Rosenberg M.* Ibid. – № 4159.
- ¹³ Золота скарбниця України. – К., 1999. – Кат. № 233; Музей історичних коштовностей України. Альбом / Ключко Л.С., Підвисоцька О.П., Старченко О.В. та інші. – К., 2004. – Кат. № 223.
- ¹⁴ *Rosenberg M.* Ibid. – № 4231.
- ¹⁵ *Rosenberg M.* Ibid. – № 4221. *Маркова Г.А.* Вказ. праця. – Ч. 2. – Кат. № 226; Національний музей історії України. Скарбниця історичної пам'ті. Альбом. – К., 2009. – Фото на с. 180.
- ¹⁶ *Rosenberg M.* Ibid. – № 4232.
- Маркова Г.А.* Вказ. праця. – Ч. 2. – С. 155.
- ¹⁷ *Rosenberg M.* Ibid. – № 4250.
- ¹⁸ *Rosenberg M.* Ibid. – № 4264; *Лопато М.Н.* Немецкое художественное серебро в Эрмитаже. – Спб., 2002. – Кат. № Нг100.

К УТОЧНЕНИЮ АТРИБУЦИИ ПЕРСТНЯ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ МИДУ

Музей исторических драгоценностей Украины располагает большой коллекцией перстней, значительная часть которой относится к античной эпохе и средневековью. Несколько колец датируются девятнадцатым веком, некоторые из них поступили из Львовского исторического музея.

Наше внимание привлёк перстень ДМ-7514. В золотой перстень с фигурной шинкой вставлен подвижный щиток из карнеола (ярко-красный сердолик) в золотой оправе. По описанию каталога В.Лозинского (№ 618), в коллекции которого перстень находился до передачи Львовскому музею, на одной стороне камня в технике инталия изображение герба Голембиовских, на другой — Святой Иосиф с младенцем Христом.¹ Последнее изображение инкрустировано золотой фольгой. Клейма отсутствуют.

Не касаясь пока геральдики, хотелось бы остановиться на изображении святого (рис. 1).

Изображение фигуры в длинном одеянии в полный рост, с цветущей веткой в правой руке и младенцем в левой заполнено золотой фольгой, на поверхности золота гравированы черты лиц и детали одежды. Вокруг голов взрослого и ребенка тонкой линией изображены нимбы. Рисунок несколько условный, схематичный.



Рис. 1. Перстень ДМ-7514 (сторона а)

В католической иконографии наиболее распространены изображения нескольких святых с ребенком — Святой Христофор, Святой Иосиф, Святой Антоний Падуанский (Лиссабонский) и Святой Винсент де Сен-Поль.²

По преданию, великан-язычник Репрев, путешествуя в поисках достойного господина, перенес с огромным трудом через реку младенца, который оказался Христом. Пораженный величием младенца, язычник стал ревностным христианином и принял имя Христофор. Он был казнен во время гонений на христиан при императоре Деции и считается святым мучеником.



Рис. 2. А. Дюрер. Святой Христофор.

Святой Христофор изображается в виде бородатого мужчины в туникообразной одежде и плаще, с посохом в руке (иногда цветущим), несущего младенца Христа на плече (рис. 2). С иконографией этого святого сложно связать наше изображение.³

Французский священник Винсент де Сен-Поль (1581–1660) был организатором католического миссионерства в эпоху Контрреформации. Канонизирован в 1737 году. Чтобы напоминать о деятельности Святого Винсента, направленной на организацию приютов, его изображают с младенцем без нимба⁴ (рис. 3), что также не соответствует изображению на перстне.

Святой Иосиф в католической традиции имеет титул “Nuritor Domini” — “Кормилец и воспитатель сына Господня”. Изображается с бородой (очень редки изображения безбородого Иосифа, так например, известная работа Рафаэля “Мадонна с младенцем и безбородым Иосифом” получила название, подчеркивающее именно эту особенность изображения), иногда с достаточно длинными волосами, в тунике и плаще.

Религиозное почитание Иосифа развивалось с XIII века вплоть до XX века. Особое внимание к этому святому возникло после того как папа Сикст IV ввел в 1479 году праздник в честь Иосифа Обручника.⁵

Чаще всего можно увидеть изображение Св. Иосифа в евангельских сценах “Поклонение волхвов”, “Бегство в Египет”, “Сретенье”, где фигура Иосифа второстепенна. В распространенном сюжете “Святое семейство” с Богородицей и младенцем Иисусом роль Иосифа уже более значима. Особо почитаем Иосиф в Испании XVI века — возможно, именно здесь впервые появляются самостоятельные изображения Иосифа с младенцем Иисусом. В это время несколько меняется его внешность —

если прежде Иосиф изображается глубоким стариком, то позже все чаще можно увидеть изображение привлекательного мужчины среднего возраста. Пример тому — образ Святого Иосифа в капелле Сан-Хосе в Толедо работы Эль Греко, произведения Эстебана Мурильо. Изображение Святого Иосифа с младенцем Христом и иногда цветущей ветвью получает широкое распространение в XVII-XVIII веках (рис. 4).⁶



Рис. 3. Св. Винцент.

На первый взгляд, фигуру на щитке перстня можно принять именно за изображение Иосифа. Однако если приглядеться, можно заметить, что некоторые черты не соответствуют облику этого святого. Мастер очень четко обозначил подбородок, явно изображая человека безбородого, кроме того, очертания головы достаточно своеобразны и характерны для человека с монашеской тонзурой. Мастер подчеркивает еще две детали, характерные для монахов-францисканцев — горизонтальная черта на уровне груди отмечает пелерину, к которой пришивался капюшон — обязательная деталь их одежды, и намечает пояс (веревочный пояс также обязателен для монахов этого ордена). Поэтому можно предположить, что перед нами изображение Святого Антония Падуанского, который был монахом-францисканцем (рис. 5).

Будущий святой родился в 1195 году в Лиссабоне, при крещении получил имя Фернанду. Отец его был, по видимости, дворянином, но имя его неизвестно. Позже биографы называли его отцом Мартина де Бульойнш, якобы состоящего в родстве с



Рис. 4. Св. Иосиф.

Годфридом Бульонским. Фернанду юношей поступил в лисабонский монастырь, принадлежавший ордену августинцев. В 1220 году, вдохновленный мученической смертью в Марокко пятерых францисканцев, перешел в Орден меньших братьев (так назвал это новое монашеское братство его основатель, Франциск из Ассизи), принял имя Антоний и отправился проповедовать христианство мусульманам. Однако обстоятельства воспрепятствовали миссионерской деятельности; Антоний попал в Италию, где познакомился с основателем ордена Франциском Ассизским. На очередном капитуле ордена Франциск поручил Антонию проповедовать в Северной Италии, охваченной ересью катаров, где Антоний добился значительных успехов. Продолжил свою проповедь на юге Франции среди альбигойцев.⁷ Достоверных сведений об успехах Антония во Франции нет, однако католическая традиция считает его миссию вполне успешной. Последние годы жизни будущего святого прошли в Падуе, где он и умер 13 июня 1231 года (как показало освидетельствование мощей, проведенное в 1981 году, от потери сил в результате слишком напряженной работы, скудного питания и отсутствия отдыха). Канонизирован был почти сразу после смерти — в 1232 году. Для канонизации необходим был так сказать биографический очерк, который и был написан одним из францисканцев. В день канонизации он был зачитан вместе с информацией о более чем пятидесяти чудесах, совершенных Антонием. Антоний пользовался огромным авторитетом при жизни, и уже в XIII веке к нему стали обращаться в молитвах как к чудотворцу и помощнику в трудных ситуациях. Считалось также, что Антоний помогает в поисках утраченного.⁸



Рис. 5. Св. Антоний Падуанский.

Вскорости после смерти святого в Падуе начали сооружать огромный собор его имени и уже на рубеже XIII-XIV веков появляются живописные изображения Антония. Главными атрибутами таких изображений являются книга — символ слова Божия и просвещения, лилия — символ целомудрия. С XVII века Антония стали изображать молящимся младенцу Иисусу или же с младенцем Иисусом на руках, присутствуют на этих изображениях и цветы лилии — в руках ангелов или самого святого.⁹

Появление такого изображения это связано, судя по всему, с двумя чудесами жития Св. Антония. Первое чудо произошло в Ферраре. Один из знатных жителей города подозревал свою жену в неверности и рождение ребенка, который, как казалось ревнивцу, не был похож на него, посчитал доказательством измены. Антоний во время обряда крещения взял новорожденного на руки и попросил, чтобы он сам указал на своего отца. Ребенок, протянув ручку, указал на ревнивца и отчетливо произнес “Вот мой отец!”. Таким образом, все обвинения против женщины были развеяны.

Второе чудо связано с последними днями жизни Антония, называют его “Чудом в Муссоне”. Владелец замка и его сын наблюдали, как Антоний читал Евангелие и молился, а на раскрытой книге перед ним стоял младенец Христос. Антоний нежно прижал его к груди, сказав, что скоро придет к нему.¹⁰

Изображение чуда в Ферраре появляется, пожалуй, впервые на бронзовом рельефе алтаря, созданного Донателло в 1444–46 гг. для собора Св. Антония в Падуе — именно там Святой Антоний изображен с младенцем на руках. Тициан также изображает эту сцену в росписях братского дома францисканцев в Падуе. Возможно, именно этот сюжет вдохновил разных художников, которые, правда, изображали уже не обычного младенца, а младенца Христа на руках у святого. Что интересно, Антоний с младенцем Христом особенно популярен у испанских художников (так же как Иосиф с младенцем Христом). Широко известны работы Мурильо, как станковые, так и монументальные, изображающие, как иногда пишут, “Видение Св. Антония”. Прекрасная скульптура Алонсо Кано (1653–57), Святой Антоний с младенцем Христом, вдохновила, очевидно, скульпторов, украшавших барочные храмы по всей Европе.

В XIX веке широко распространяются печатные листы с изображением Св. Антония, держащего в одной руке ветку лилии, или даже букет, а другой прижимающего к себе младенца Христа.

Почитание Святого Антония Падуанского было чрезвычайно распространено на польских землях уже начиная с XVI века. Возможно, немаловажную роль в этом сыграло обучение многих выходцев из Речи Посполитой в Падуанском университете (кстати, Стефан Баторий, ставший впоследствии польским королем, также там учился), женитьба польского короля Сигизмунда I на Боне Сфорца и прибытие ее итальянской свиты, и особенно распространение деятельности францисканцев на восток. Практически в каждом костеле был алтарь Св. Антония, а храмы Святого Антония существовали во многих местечках и городах Западной Украины — в Великих Межиричах, Ровно, Корце, Збараже, Баре, Гусятине, Каменке Бужской, и других. Самый, пожалуй, известный из них львовский костел Св. Антония на улице Лычаковской. Во всех этих храмах есть изображение Св. Антония с младенцем Христом и веткой цветущей лилии, полнотью соотносимое с изображением на нашем перстне (рис. 6).



Рис. 6. Покровская церковь, г. Бучач, Св. Антоний Падуанский.

Таким образом, логичным было бы предположить, что распространенность культа Св. Антония Падуанского, наличие многочисленных его изображений делает изображение его на перстне наиболее вероятным.

Что касается изображения на обратной стороне сердолика, мы видим размещенные на барочном постаменте круглый щит с гербом, слева в обрамлении знамен, справа — рыцаря-щитодержателя, повернутого вправо, который левой согнутой рукой опирается на щит, в правой держит длинное копьё, справа от рыцаря — небольшое растение, достигающее середины его бедра, над растением, у правого локтя рыцаря — трудно различимое изображение, возможно буква “Р”, вверху, справа у головы рыцаря — буква “А” (рис. 7). В каталоге Лозинского указано, что на печати — герб Голембиовских.¹¹

Нужно сказать, что существует несколько польских шляхетских семейств с такой фамилией. Все они имеют разные гербы, самые распространенные — Правдзич, Гоздава, Равич, Мур и др. Причем к этим гербам, по польской традиции, принадлежит и множество других шляхетских фамилий, никоим образом между собой не связанных. Что касается нашего герба, то это так называемый “герб власный” (собственный) Голембиовский. Гербы собственные — исключение в польской геральдике. Чаще



Рис. 7. Перстень ДМ-7514 (сторона в).



Рис. 8. Герб власный Голембиовский.

всего их использовала шляхта, ведущая свой род от боярства русского, литовского, дворянства немецкого (собственно шленского, прусского, инфляндского). Название такого герба обычно тождественно фамилии.¹²

Род Голембиовских действительно происходит из Поморья. Каспер Несецкий в “Гербовнике польском” писал, что Голембиовские Рейманови в Прусах на Поморье процветают, парафия их из Годзишева под Гданьском, где могила их предка. В местных

документах Голембиовские, происходящие от Яна Реймана из Голембиева, упоминаются с 15 века. Герб их Несецкий описывает так: “в гербе стена (крепостная?), на ней четыре пирамидальные башенки, на шлеме над короной три страусовых пера” (рис. 8).¹³ Именно это изображение видим мы на нашем перстне.

Представители семейства Голембиовских, судя по всему, расселялись по территории современной правобережной Украины на протяжении XVII века. Именно тогда, возможно, появились носители “герба собственного” в г. Подгайцы, на юго-восток от Львова (современная Тернопольская область). Современные потомки этого рода, переселившиеся после Второй мировой войны в Польшу, ведут свою генеалогию от Антония Голембиовского, родившегося в Подгайцах до 1700 года.¹⁴

Возможно, именно с Антонием Голембиовским и связан наш перстень. Изображение Св.Антония, буква “А” на печати позволяют так думать. Букву “Р” можно было бы понять как первую латинскую букву названия “Подгайцы” или прозвища “Подгаецкий”, которое могло использоваться Подгаецкой ветвью Голембиовских. Однако, вызывает сомнения возможность использования этого резного камня как печати. На печати буквы должны быть изображены в зеркальном отражении, чего мы не видим в данном случае. Можно предположить, что для резчика изготовление печати было внове.

Если согласиться с тем, что перстень мог принадлежать упомянутому Антонию Голембиовскому, то тогда можно датировать его XVIII веком, тем более что стилистические особенности изображений не противоречат такой датировке. Но не исключена возможность более поздней подделки или, может быть, имитации фамильной реликвии, которую невозможно было использовать в качестве печати.

Интересно, что в коллекции музея есть переданный также из Львовского исторического музея перстень с сердоликовой вставкой, на которую с двух сторон нанесены инкрустированные золотом надписи “Pro Lege et Patria” и “Pro Fide et Maria” (в такой же технике выполнено изображение Святого Антония Падуанского на нашем перстне). Так же как и в случае с рассматриваемым перстнем, клейма отсутствуют. Упомянутый экспонат датируется восемнадцатым веком.

Примечания:

- ¹ Katalog zbiorów Władysława Łozińskiego / Przedmowa A. Czoławskiego. – Lwów, 1929. – S. 131, № 618.
- ² Католицизм. Словарь атеиста. – М., 1991. – 320 с.
- ³ Там же, с. 288.
- ⁴ Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М., 1997. – С. 131–132.
- ⁵ Рахманова А. Святой Иосиф: история одной рождественской карьеры // <http://www.dw-world.de/dw/article/00,5045904,00.html>.
- ⁶ Холл Дж. Указ.соч. – С. 278.
- ⁷ Хунерман В. Св. Антоний Падуанский. – М.: Издательство францисканцев братьев меньших. конвентуальных, 1995. – 157 с.
- ⁸ Кротов Я. Святой на дереве // http://krotov.info/yakov/6-bios/37_xiii/anto_padua.html.
- ⁹ Холл Дж. Указ. соч. – С.69–70.
- ¹⁰ Хунерман В. Указ. соч. – С. 99–138.
- ¹¹ Katalog zbiorów Władysława Łozińskiego.... – S.131, № 618.
- ¹² Herb własny // <http://pl.wikipedia.org/wiki>.
- ¹³ Niesiecki K. Herbarz Polski. – Lipsk. – 1839. – S. 173.
- ¹⁴ Drzewo Genealogiczne // <http://www/golebiowski.stansat.pl/genealogia>.

НАПРЕСТОЛЬНИЙ ХРЕСТ З ВКЛАДНИМ НАПИСОМ ВАСИЛЯ РОДЗЯНКА (1726 р.)

У фондах Музею історичних коштовностей України зберігається срібний напрестольний хрест на підставці (ДМ-134, ст. інв. № 1204) (рис. 1). Він походить з окремого фонду пам'яток українського золотарства, який було створено в І-му Державному музеї Києва, і який розділив долю цієї збірки.¹

Чотирикінцевий срібний напрестольний хрест разом з підставкою має загальну висоту 432 мм, без підставки його висота складає 290 мм, ширина — 240 мм, діаметр піддону — 140 мм. Клейма відсутні. Сам хрест має складну коробчасту конструкцію. Основу її складають дві срібні позолочені пластини, вирізані по шаблону у вигляді хреста з трилопатевим завершенням кінців. Пластини з'єднані між собою срібною позолоченою стрічкою шириною 9 мм, декорованою рослинно-геометричним карбованим у невисокому рельєфі узором. З одного боку вона по периметру припаяна до лицьової пластини під прямим кутом і має 7 отворів. На зворотній пластині у відповідності до отворів розташовані 7 плоских петель. Деталі конструкції складаються і з'єднуються між собою гвинтами, що мають голівки у формі кульок.

Таким чином, гвинти є не тільки засобами кріплення, але й елементами декору — утворюють так званий “псевдоперлинник”, розташований по периметру хреста. Поверхня обох боків хреста вкрита гравірованими сюжетними зображеннями та рослинним



Рис. 1. Напрестольний хрест з вкладним написом 1726 р.

орнаментом. По самому краю фігурних (у формі хреста) пластин проходить вузька рельєфна рамка. Підставка хреста (піддон та рукоять) виготовлена з не позолоченого срібла і оздоблена карбуванням. Вона складається з піддону і стояна. Останній — грушоподібної форми з карбованими зображеннями листя аканту. Судячи з перевернутого малюнку декору, стоян використано вдруге. На невисокій у формі зрізаного конуса шийці стояна зверху розташована насадка у вигляді розетки. Піддон двохярусний округлої форми. На верхньому ярусі, відокремленому від нижнього профільованим уступом, виконаний у низькому карбованому рельєфі — ритмічний візерунок у вигляді вигнутого листя аканта. Нижній ярус прикрашають карбовані голівки янголів, які чергуються з зображеннями в'язок соковитих плодів. Хоча клейма і написи на підставці відсутні, стилістичні особливості карбованого барокового візерунку дають підставу датувати її серединою XVIII ст. Безперечно, ця підставка свого часу була складовою частиною зовсім іншого виробу, вірогідно, потиру. Вона виготовлена в іншій техніці і не відповідає пропорціям самого хреста.



Рис. 2. Лицьовий бік хреста.

Таким чином, зосередимо увагу на основному об'єкті даного дослідження — позолоченому хресті, який має вкладний напис, датований 1726 р. Декор хреста виконаний у техніці гравірування. По краях хреста є вільні поля, які вздовж рельєфної рамки прикрашені зображенням акантового мотиву. Таке оформлення вільної поверхні, як рельєфним, так і плоским зображенням у вигляді акантового листа з'являється в рамках барокової стилістики саме в 20-х рр. XVIII ст.

На чільному боці хреста — Розп'яття з предстоячими (рис. 2). На площині трилопатевого розширення вгорі — погрудна постать Бога Отця з трикутним німбом над головою. Трикутний німб в його іконографії з'являється на початку XVIII ст. і символізує триєдність. Правую

рукою Отець надсилає благословення, лівою підтримує сферу з хрестом. Під напівфігурою Бога Отця — Дух святий в образі голуба. У вітчизняній іконографії останній з'являється під впливом католицизму.² Голуб спрямовує політ донизу у напрямку таблички з традиційним написом “ИН — ЦИ”, що над головою Христа. В центрі композиції — фігура розп'ятого Ісуса з V-подібно піднятими до перекладини руками. На долонях у формі крапок показані шпальки цвяхів. Голова Христа схиляється до грудей з невеликим нахилом до правого плеча. Над нею — круглий німб із саявом у вигляді променів, що розходяться на всі боки. Ісуса представлено чоловіком кремезної статури з виразно підкресленими м'язами грудей, повними стегнами, яким ще більшого об'єму надає лентій (пов'язка), який плавно їх огортає. Ноги перехрещені в стопах, що, знову таки ж, свідчить про західноєвропейську католицьку традицію³. За однією з іконографічних версій у Розп'ятті з предстоячими біля підніжжя хреста зображені тільки Богородиця та Іоанн Богослов, які стоять близько до нього. Це пояснюється тим, що Христос, згідно зі свідомством Іоанна, звертався до них з хреста: “Як побачив Ісус матір та учня, що стояв тут, якого любив, то каже до матері: “Оце, жоно, твій син!”. Потім каже до учня: “Оце мати твоя!”. І з цієї години той учень узяв її до себе” (Ін, XIX, 26–27). Нема нічого дивного в присутності біля Розп'яття Богоматері та улюбленого учня — вони займають те місце, яке відповідає йому в Євангелії. Але в очах теологів Діва Марія завжди символізувала Церкву, а понад усе, саме в той час, коли вона стояла біля хреста. Тільки Діва Марія не втратила надію на вознесіння Христа. Тільки Марія завжди стоїть по праву руку від розп'ятого Ісуса. Стосовно Іоанна Богослова, то він уособлює, як це і не здається дивним, Синагогу. Цього виявилося достатнім, щоб зображувати його тільки ліворуч від хреста.⁴ Така іконографія притаманна як католицизму, так і православ'ю (наприклад, сюжет на панегії XVIII ст.. із ризниці Успенського собору Києво-Печерської лаври)⁵. Саме цю версію Розп'яття з предстоячими обрав майстер-гравер. Але він робить на перший погляд незрозумілу помилку: міняє місцями Богородицю з Іоанном. Майстер розміщує погрудне зображення Іоанна на лівому кінці хреста, тобто праворуч від Ісуса. Голова Іоанна трохи повернута до Розп'яття; права рука піднята до грудей, ліва опущена і притиснута до тіла. Легкими лініями передано

м'які пасма волосся, складки одягу, ледь намічені риси овального безбородого обличчя. З обох боків від голови напис церковнослов'янськими літерами з титлами: "С. Иоанн-Богослов". На правому кінці хреста у трилопатевому розширенні вигравірувано напівфігуру Богородиці. Мафорій тільки трохи прикриває її голову і м'якими складками огортає фігуру, подану в динаміці. Обличчя Богоматері повернуто до Розп'яття. Ліва рука піднята, і її розкритою долонею Марія ніби відсторонюється від побаченого. Слід зауважити, що гравер зробив помилку, яку йому ледь вдалося виправити: досить помітно, що на руці Богородиці шість пальців. Над плечима Богоматері обабіч напис церковнослов'янськими літерами з титлами: "Марія Діва".

На зворотному боці хреста розміщено композицію, присвячену одному з дванадесятих свят, яке відмічають 6 (19) січня. Воно, тобто свято, сягає своєю традицією — очищення водою, обмивання — до стародавньоіудейського звичаю — хрещення чи Богоявлення (рис. 3). Розповідь про хрещення Христа є у всіх чотирьох Євангеліях. Але, разом з тим, в них мають місце і досить значні відмінності. Для нас важливо відмітити, що митці протягом віків відображали різні інтерпретації цього сюжету. Так



Рис. 3. Зворотний бік хреста.

Матвій і Марко свідчать, що Ісус хрестився і вийшов з води річки Йордан (МВ.,3:16) чи виходив (Мк.,1:11), коли розверзлися небеса і Святий Дух зійшов на нього. Лука, навпаки, стверджує, що Святий Дух зійшов на Ісуса саме в той момент, коли, похрестившись, він молився (Лк.,3:21–22). В західноєвропейському живопису більш поширена версія Луки (П'єро делла Франческа, Андреа дель Вероккіо, Перуджіно та інші). Відрізнятися могли окремі деталі композиції, але головною діючою особою був Ісус Христос, якого зображали з бородою і довгим волоссям, оголеним, лише з пов'язкою на стегнах. Як правило, він стоїть посеред ріки Йордан по пояс чи по шию у воді. Права

рука Ісуса зазвичай піднята в благословляючому жесті, ліва опущена. На лівому березі річки стоїть Іоанн Хреститель. Він одягнутий у звірину шкуру, в лівій руці тримає посох з хрестом на кінці чи сувій зі своїми пророцтвами, а праву руку накладає на голову Христа. Над головою Ісуса завжди зображали голуба — символ Святого Духа, а над ним — символ Бога — Отця — поясне чи погрудне зображення старця, чи навіть просто двох рук, що випускають голуба.

Особливу увагу до себе привертає спосіб, яким провадили хрещення — чи хрещення зануренням у воду, чи хрещення обливанням (кропленням). До XV ст. як на Заході, так і на Сході, переважно практикували хрещення зануренням, але по-троху, починаючи з XVII ст., на Заході хрещення обливанням затверджується остаточно. На знаменитій картині “Хрещення Христа” з Лондонської Національної галереї роботи визначного художника епохи Раннього Відродження П'єро делла Франчески (XV ст.)⁶ у центрі зображено Христа, який стоїть по щиколотку в водах ріки Йордан. Його руки молитовно складені (за католицькою традицією). Поруч Іоанн Хреститель, який ллє воду з блюдця на голову Ісуса (хрещення обливанням). На нашому хресті близький до цього сюжет, хоча він і відрізняється композиційно. Оголена фігура Христа з пов'язкою на стегнах дещо непропорційна: верхня частина тулуба з повним животом здається довшою порівняно з нижньою. Ісус спирається на ліву ногу, а праву трохи виставляє вперед. Руки схрещені на грудях. Лице з невеличкою бородою — відкрите. Волосся м'якими хвилями спадає на плечі. Навколо голови круглий німб із саявом, що розходитьсь врізнобіч. Над головою — зображення голуба з розпростертими крилами. На лівому кінці хреста в трилопатево-му розширенні погрудне зображення Іоанна Хрестителя. Лівою рукою він тримає довгий посох, який закінчується хрестом. До останнього підвішено корогву з пророцтвами. У піднятій і простягненій до Ісуса Христа правій руці Іоанн Хреститель тримає чашу. Тобто, і в цьому сюжеті ми бачимо хрещення обливанням. Над німбом півколом розташовано напис церковнослов'янськими літерами: “Іоанн Предтеча”. На правому боці хреста маємо зображення янгола, яке повинно було урівновжити композицію.

На верхньому кінці хреста розміщено погрудне зображення Бога Отця, що схилився донизу і обома руками посилає благос-

ловення. Перстозложення при цьому відрізняється від зображення на лицьовому боці хреста. Канонічне взаємоположення пальців для благословення предстоячих перед ієрархом віруючих у іконопису історично має два різновиди у зображенні. Перше, найбільш раннє: мізинець випрямлений і означає літеру “Т”, при цьому підігнутий безіменний палець майже торкається великого, ніби складаючи літеру “С”, а прямий, вказівний з підігнутим середнім — літеру “Х”. Таким чином читаються ініціали “ІС ХС”. Друге перстоскладення більш пізнє: три з’єднаних пальця (мізинець, безіменний і великий) символізують Трійцю (Бог Отець, Бог Син і Бог Дух Святий), два сусідніх пальця — середній і вказівний, що торкаються один одного — символізують дві іпостасі Ісуса Христа — Божественну і людську. В іконографії благословляюче перстоскладення обов’язкове для Ісуса Христа Вседержителя, святих (наприклад, Миколи Чудотворця), преподобних та ін., тому що їхні зображення благословляють віруючих, які моляться на їхні ікони.⁷

На трилопатевому розширенні нижнього кінця хреста під ногами Ісуса розміщено вкладний напис в шість рядків, виконаний церковнослов’янськими літерами з титлами:

“Сей крест сооружися рабом Божиимъ Василием Радзянкою до храму Трех святителей... отпущение хрехов своих року АЩ К S (1726)” (рис. 4).

Василь Іванович Родзянко (1654–1734) — родоначальник козацько-старшинського, пізніше дворянського роду на Полтавщині та Катеринославщині у XVIII–XX ст. Посмертні парні портрети двох представників роду Родзянків зберігаються в Українському художньому національному музеї: Василя Івановича та його сина



Рис. 4. Вкладний напис Василя Родзянка 1726 р.

Степана. Вони є копіями з прижиттєвих зображень, що не збереглися. За П.О. Білецьким⁸ подібні портрети можна назвати “поминальними”. Оригінали знаходились у збірці Родзянок в

с. Попасному (Новомосковський район Дніпропетровської обл.). Написи, зроблені на посмертних портретах, дають додаткові відомості про зображених. Однак дата смерті в написі на портреті В.І. Родзянка вказана помилково — 1732 р. замість 1734 р.⁹

Василь Іванович Родзянко (1654–1734), хорольський сотник (1701–1704), ще у 1700 р. одержав від І. Мазепи універсал на млин на річці Псел поблизу фільварку Кочиевського; 5 травня 1704 р. — універсал полковника Данила Апостола на с. Хвощовку Хорольської сотні. Під час літньої компанії 1704 р., коли шведські війська зайняли Варшаву, Краків і Львів,¹⁰ Василя Родзянко було поранено, і він потрапив у полон до шведів. Біля шести років Родзянко перебував у полоні, після чого повернувся зі Стокгольма до Петербурга, звідки за паспортом князя Меншикова від 16 липня 1710 р. був відпущений в Україну.

18 вересня 1710 р. за “особливим милосердієм монаршим” Миргородський полковник Данило Апостол надав йому село Єньки Хорольської сотні. Права на ці володіння були підтверджені універсалом знову ж таки Данила Апостола від 22 січня 1728 р.¹¹

Таким чином Василь Іванович Родзянко за свою службу “в яких службах и ранен был и в полон взят шведами” одержав маєтності, які дозволили йому зробити досить коштовний вклад до храму. Не зважаючи на те, що він був неписьменним, В. Родзянко все ж таки зробив адміністративну кар’єру. І впродовж 1723–1734 (до часу своєї смерті) був Миргородським полковним обозним. Двічі його призначали наказним Миргородським полковником (в 1724 р. замість Данила Апостола і в 1725 р. замість відсутнього Матвія Остроградського). Після смерті В.І. Родзянка посаду миргородського полкового обозного обійняв його син Степан Васильович у 1735–1736 р., а потім і онук Єремій Степанович (1767–1779 р.). Їхні нащадки зберегли свої маєтки і провідні позиції в українському суспільстві Полтавщини аж до ХХ ст. В кінці XVIII ст. одна гілка Родзянко переселилася на Катеринославщину, де здобула великі маєтки у Новомосковському повіті. До цієї гілки належав серед інших Михайло Володимирович Родзянко, голова III і IV Державної Думи. Родзянки були споріднені з Лесевичами, Ломиковськими, Оболонськими, Остроградськими й Старицькими. З описом і виглядом герба Родзянко можна ознайомитися в “Малороссийском гербовнике”¹² (рис. 5).



Рис. 5. Герб роду Родзянко.

Походження ктитора Василя Родзянко з Хорола дає підставу припустити, що розглянутий напрестольний хрест, виконано на Полтавщині. Вірогідно, в його виготовленні брали участь два майстра: перший зробив на достатньо високому професійному рівні сам хрест традиційної форми з трилопатовим розширенням на кінцях, а другий працював над декором і виконував написи.

Останній був, скоріш за все, художником-гравером, який працював як майстер книжкової графіки або тієї народної гравюри, що у великій кількості розходила по всій Україні і була дуже популярна серед населення різних верств. Неглибокі лінії, помилки, яких припустився майстер при зображенні кистей рук Бога-Отця, перенесення персонажів з правого на лівий бік та деякі інші особливості свідчать про те, що для нього було звичним різати зображення для зворотного друку. Можливо, це була його перша спроба гравірування художнього виробу з дорогоцінного металу.

Загальні тенденції, що панували у 20–30-х роках XVIII ст. в українському монументально-декоративному живопису (Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври), іконопису (іконостас Преображенської церкви в Сорочинцях), в книжковій і народній гравюрі, є своєрідним поєднанням мистецтва народного середовища і стильного фахового мистецтва, розрахованого на нових можновладців, козацьку старшину і гетьманів, в якому особливо відчувається потяг до європейської культури.¹³ Українська гравюра є самотутнім мистецьким явищем. Розвиваючись у постійній взаємодії з тодішньою західноєвропейською гравюрою, вона зберігає своєрідні риси, якими завдячує, насамперед, своїм зв'язкам з народним мистецтвом. Це і надавало їй рис щирості, простоти і безпосередності.¹⁴ Талановитий народний майстер-гравер дивився на свою роботу, насамперед, як на декоративний виріб. Він виконував зображення спрощеними і узагальненими контурами за допомогою спокійних, неглибоких ліній, але при цьому спромігся надати їм життєвої сили і теплоти. Їхня іконографія своєрідна і, як уже було відмічено вище, не завжди відповідає канонам православної церкви, але створені художником образи мають всі ознаки народних типажів з виразними національними рисами.

Таким чином, напрестольний хрест представника козацької старшини Василя Родзянка, з вкладним написом 1726 р., оздоблений художником-гравером з Полтавщини, можна з повним правом віднести до порівняно не чисельного ряду датованих пам'яток українського бароко першої чверті XVIII ст.

Примітки:

- ¹ *Березова С.А., Старченко О.В.* Дарохранильниця з вкладним написом 1793 року // Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво-погляд крізь віки”. 9–11 листопада 2009 р. – К., 2010. – С. 162–163.
- ² *Филатов В.В.* Краткий иконописный иллюстрированный словарь. – М., 1996. – С. 144.
- ³ Там само. – С. 154
- ⁴ *Майкапар Александр.* Новый завет в искусстве. – М., 1998. – С. 256
- ⁵ *Полюшко Г.В.* Втрачені скарби лаврського музею. – К., 2001. – С. 90.
- ⁶ *Майканар А.* Там само. – С. 110–113
- ⁷ *Филатов В.В.* Там само. – С. 131.
- ⁸ *Белецкий П.А.* Украинская портретная живопись XVII — XVIII вв. – Л., 1981. – С. 204.
- ⁹ Український портрет XVI — XVIII століть. – К., 2004. – С. 156.
- ¹⁰ *Аркас М.М.* Історія України-Русі. – К., 1990. – С. 274.
- ¹¹ *Модзалевский В.Л.* Малороссийский родословник. – К., 1914. – С. 296–297.
- ¹² *Лукомский В.К., Модзалевский В.Л.* Малороссийский гербовник. – К., 1993. – С. 151.
- ¹³ *Пуцко В.Г.* Український іконопис близько 1700 р.: традиції на роздоріжжі // Могилянські читання 2009 р. – К., 2010. – С. 231.
- ¹⁴ *Жолтовський П.М.* Графіка // Історія українського мистецтва в шести томах. Мистецтво другої половини XVII — XVIII століття. – К., 1968. – Т. III. – С. 308–309.

ЩИТ ТОРЫ ИЗ ТУЛЬЧИНА В КОЛЛЕКЦИИ МУЗЕЯ ИСТОРИЧЕСКИХ ДРАГОЦЕННОСТЕЙ УКРАИНЫ

В уникальном собрании памятников еврейского церемониального искусства Музея исторических драгоценностей Украины представлена уникальная коллекция щитов для свитков Торы, насчитывающая 105 экземпляров¹.

Щит Торы является символическим напоминанием о нагруднике первосвященника Иерусалимского Храма. “И сделай наперсник судный искусною работою...” (Исход 28: 15) “четыреугольный должен он быть” (Исход 28:16). Торашилды делали из металла. Щиты из серебра были, безусловно, роскошью. Большинство щитов Торы сделаны в виде пластин прямоугольных, квадратных с арковидной верхней стороной. Пластинчатая форма щитов обусловила их удовлетворительную сохранность. Декоративное пространство тасов мастера заполняли растительными орнаментами, символическими изображениями, надписями, применяя разнообразные технические приемы: ковку, литье, прессшамп, гравировку, чеканку, золочение.

Законоучители Талмуда, комментируя библейский стих “Он Бог мой, и прославлю Его” (Исход 15:2) требовали при выполнении религиозных предписаний использовать только красивые предметы. Это требование — прямое продолжение древней традиции сакрального искусства со времен построения Первого Храма, о чем зафиксировано в книгах Библии, когда речь идет о Бецалеле и его мастерах, назначенных для сооружения скинии, Ковчега Завета, для изготовления священной утвари и облачения священника (Исход 31:1–5).

Данное исследование посвящается торашилду — табличке для украшения свитка Торы из синагоги Общества читающих предрассветную молитву “Ватикин” и Псалтырь в Тульчине². Этот щит имеет насыщенный смысловой ряд, символика которого раздвигает горизонты художественных образов за пределы декоративного пространства (рис. 1).

Торашилд (МИДУ ДМ-2102) серебряный (600 проба), четырехугольный (184×145 мм), аркообразный сверху, с гладким ровным краем, позолоченной лентой — кантом. Вся поверхность щита заполнена гравированным декором. В углах на позолоченном канте — по три трилистника. В центре в высоком рельефе —



Рис. 1. Щит Торы из Тульчина. МИДУ ДМ-2102 (общий вид, лицевая и оборотная стороны, клейма и надписи).

прямоугольный выступ с гравированной надписью на иврите “Этот тас принадлежит общине читающих предрассветную молитву “Ватикин” и Псалтырь в Тульчине”. Прямоугольный выступ (картуш) с трех сторон обрамлен ламбрекеном. Под картушем изображены позолоченные скрижали с аббревиатурой десяти заповедей на иврите. Слева и справа от скрижалей — фланкирующие птицы (орлы), ножками стоящие на льве, изображены в профиль. Головки птиц повернуты в разные стороны, в клювиках птицы держат вертикально поднятый стебель с листьями и круглым стилизованным цветком розы или (?) плодом (граната) на вершине. Под скрижалями — гравированное изображение лежащего льва, мордой повернутого в анфас, с большой проработанной гривой, усами, носом, ушами, скорее напоминающее человеческое лицо, нежели морду хищника. Изображение льва занимает почти половину поверхности осно-

вания щита и ассоциируется с образом праведника, умудренного жизненным опытом и молитвенным подвигом старца. Слева и справа вдоль боковых сторон изображены высокие гравированные колонны, гофрированные стволы которых украшают три лавровые ветви. Прямоугольные базы колонн украшает имитация плетенки из бересты (влияние неорусского стиля в искусстве). Капители колонн венчают короны. Над коронами в овальных медальонах — гравированные надписи на иврите “Святая” (над колонной справа), “Суббота” (над колонной слева). Венчает декоративное пространство щита в аркообразном выступе гравированное изображение одноглавого орла в профиль влево с широко раскрытыми мощными крыльями, с короной на голове, держащего лапами и придерживающего клювом две пятилистные ветви (лавра или оливы?). На оборотной стороне щита сделаны петли для цепочки подвешивания, которая не сохранилась. Вверху у основы аркообразного выступа есть клеймо: число 12 в прямоугольном щитке (клеймо пробы серебра), именное клеймо ювелира печатными буквами кириллицей ШЯ (имя мастера не идентифицировано)³.

Тульчин (в первой половине XVII в. — Нестервар), город, районный центр Винницкой области, до 1923 г. — местечко Брацлавского уезда Подольской губернии.

Вероятно, евреи были в числе первых жителей Тульчина. Некоторое, впрочем весьма неопределенное, представление о численности еврейского населения города можно получить из сведений о защитниках Тульчина и жертвах печально знаменитой резни, устроенной здесь казаками летом 1648 г. Тульчинская трагедия оставляет простор, как для художественного творчества, так и для исторического исследования, не случайно этот сюжет неоднократно использовали писатели. А в исторической науке вокруг него до сих пор не утихает полемика⁴.

Еврейская община Тульчина, будучи еще в 1765 г. средней по численности среди общин края, к концу XVIII в. стала одной из самых значительных в регионе.

К концу XVIII в. Тульчин становится крупнейшим еврейским поселением в крае, превосходя по численности еврейскую общину Немирова. Увеличение еврейского населения более чем в четыре раза в последней трети восемнадцатого века связано с периодом благоустройства города, его новым владельцем Станиславом Феликсом Потоцким. Другим фактором роста еврейс-

кой общины стало превращение Тульчина в важный центр хасидского движения.

Уже в середине XVIII в. Тульчин стал одним из очагов зарождавшегося хасидизма⁵. Здесь жили ученики и последователи Баал-Шем-Това и Великого Магида из Межиричей. Среди ближайших учеников Бешта были р. Дов-Бер из Линцов, исполнявший в Тульчине обязанности шойхета⁶, и р. Иехиэль-Михель Ашкенази из Тульчина (умер около 1784 г.). Р. Иехиэль-Михель женился на дочери Бешта — Адели. Их сыновья р. Моше-Хаим-Эфраим из Судилкова (1748–1800 гг.) и р. Барух из Меджибожа (1753–1812 гг.) стали впоследствии лидерами хасидских общин, а дочь Фейга, выйдя замуж за р. Симху, родила в 1772 г. сына Нахмана — будущего основателя “брацлавского” хасидизма⁷.

В 1781 г. р. Барух, внук Бешта, переехал из Меджибожа в Тульчин, где его приняли в качестве цадика и главы хасидской общины.

В 1793 г., согласно второму разделу Польши, Брацлавское воеводство вошло в состав Российской империи. Тульчин стал уездным городом образованного в 1795 году Брацлавского наместничества, с 1797 г. — уездным городом Подольской губернии, а в 1804 г. — заштатным местечком Брацлавского уезда. Вероятными причинами понижения статуса города могли быть его ярко выраженный владельческий характер, а также подавляющее преобладание евреев среди местного купечества, что неминуемо обеспечило бы их большинство в составе главного в уезде городского управления.

На рубеже XVIII–XIX вв. еврейская община Тульчина насчитывала более 1300 человек, располагала синагогой и двумя клойзами (“еврейская каменная школа с двумя такими же пришколками”)⁸. Численность ремесленников-евреев составляла примерно треть всех ремесленников Тульчина (рис. 2).



Рис. 2. Большая синагога в Тульчине.
С почтовой открытки начала XX ст.

В первой половине XIX столетия Тульчин оказался в сфере влияния разных хасидских лидеров. С упразднением кагала в

1844 г. усилился процесс распада некогда монолитной общины Тульчина. Многочисленные молитвенные общества (“хаварот”) создавались либо под руководством того или иного цадика или раввина, либо в силу принадлежности его членов к какой-либо ремесленной специальности, т.е. профессиональному признаку. Наиболее зажиточные евреи, как правило, устраивали себе отдельную синагогу, а в Большой (холодной) синагоге собиралась местечковая беднота. К 1852 г. в Тульчине было одиннадцать зарегистрированных молитвенных обществ со своими синагогами, бейт-мидрашами, клейзами, молитвенными домами (в документах все они названы “школами”), при каждом из них было “правление”, состоявшее обычно из раввина, габая (старосты) и казначея. Казенный (в документах называемый “земский”) раввин Иегуда Зисман официально руководил общиной при Большой синагоге (“Шил”), где было 2480 прихожан. В “школе под названием Бесмедраш” было 200 прихожан, при ее общине официально числились проповедник (в документах — “мохих”) р. Шломо Сигаль и раввин (в документах — “раба”) р. Хаим Докторович⁹.

Центральное место в декоративном пространстве тульчинского щита Торы занимает изображение, напоминающее скинию Завета: “И поставил Моисей скинию, положил подножия ее, поставил брусья ее, положил шесты и поставил столбы ее, распростер покров над скиниею, и положил покрывашку поверх сего покрова, как повелел Господь Моисею. И взял и положил откровение в ковчег, и вложил шесты в кольца ковчега, и положил крышку на ковчег сверху; и внес ковчег в скинию, и повесил завесу, и закрыл ковчег откровения, как повелел Господь Моисею” (Исход 40: 18–20). В скинии было три отделения: одно — внешнее, предназначенное для всех вообще и иудеев, и эллинов. Далее следовала завеса, за которую входили священники, совершая ежедневную службу. Это отделение называлось “святым”. “За второю же завесою была скиния, называемая “Святое святых”. — Видишь ли, что была первая завеса, которую Писание называет покрывалом, так как оно свертывалось и стягивалось, — эта завеса отделяла двор, в который входили все вообще, на котором и приносили жертвы на медном жертвеннике, от скинии, которая доступна была священникам, ежедневно совершавшим службы. Далее, как ты прошел эту завесу, была еще другая завеса, и за ней скиния, называемая “Святое

святых”, в которую никто другой не входил, кроме одного только первосвященника, но и он однажды в год. Везде же он все называет скинией, потому что в ней обитает Бог”.¹⁰ Ковчег завета называется так потому, что в нем находились скрижали, содержащие закон. Таким образом, прямоугольный картуш в центре щита и скрижали с 10-ю заповедями, обозначенные первыми буквами, обрамлены открытым занавесом, являются символическим напоминанием о скинии Завета и Святая Святых. В насыщенный композиционный декор включены гравированные надписи на иврите, которые обладают достаточной информативностью. Надпись в картуше “Этот щит принадлежит общине читающих предрассветную молитву “Ватикин” и Псалтырь в Тульчине”. В гравированных скрижалях аббревиатура 10 заповедей.

Вверху в овальных медальонах над коронами колонн на иврите написано справа “Суббота”, слева “Святая”. Что значит предрассветная молитва “Ватикин”? В эпоху Второго Храма и несколько столетий после его разрушения (эпоха “составления Талмуда”), т.е. с IV века до н.э. по IV век н.э., в Эрец Израэль “ватиком” (ватик — серьезный, опытный человек; множественное число — ватикин) называли того, кто серьезно и вдумчиво относился к изучению Торы и к молитве. Особенно знаменитой была их утренняя молитва. Они начинали ее за час до восхода солнца и стремились к тому, чтобы приступить к чтению “центральной” части молитвы — Шмоне Эсре (Слушай Израиль) — точно в момент восхода солнца, когда молитва особенно возвышенна. После восхода солнца они молились еще в течение часа. О Псалтыре следует сказать особенно. Псалтерион (греч.) — старинный струнный инструмент, наподобие арфы¹¹. Псалтырь состоит из 150 песней или псалмов (151-й, посвященный псалмопевцу Давиду, не входит в состав еврейской Псалтири, вставлен в греческой и славянской Библии для описания его жизни). В скинии, а затем в Иерусалимском Храме пение псалмов было частью храмового ритуала; эту обязанность исполняли левиты. Псалмы исполнялись под аккомпанемент музыкальных инструментов. Псалтырь слагался в течение восьми столетий — от Моисея (XV в. до н.э.) до Эздры — Неемии (IV в. до н.э.). Царь Давид положил начало этой книге, составив наибольшее количество псалмов (более 80). Кроме Давидовых, в Псалтырь вошли псалмы: Моисея — 1 (89-й псалом), Соломона — три (71, 126, 131), Асафа — прозорливца и его потомков —

асафитов — двенадцать; Емана — один (87), Ефама — один (88), сынов Кореевых — одиннадцать. Остальные псалмы принадлежат известным писателям. По содержанию псалмы: молитва (просительный псалом), хвала и благодарение (хвалебный и благодарственный псалом), учение (назидательный) псалом.

Процесс, в результате которого чтение псалмов стало частью обязательных молитв, длился много веков. В Талмуде чтение псалмов в ходе молитвы считается проявлением глубоко-го личного благочестия молящегося, и этот взгляд послужил основанием для включения псалмов в обязательную литургию. Регулярное чтение псалмов не ограничивается богослужением. Богобоязненные люди обычно читают всю книгу Псалтырь. С этой целью организовывались специальные общества хеврот тхилим (“общества читающих псалмы”), а в Иерусалиме существует особое общество, члены которого ежедневно читают Псалтырь у Западной стены. Все псалмы включены в большие молитвенники Махзор¹². “... псалмопение есть само в себе воздаяние: ибо что может сравниться с собеседованием с Богом? И как может Бог усладиться нашей беседой? — Если жизнь будет чиста, если душа будет стремиться к мудрости. Ибо когда проведешь весь день в молитве, но не содействует ей поведение, то не можешь быть легко услышан. Поэтому с пением псалмов соединяй и старание о жизни” (Златоуст)¹³.

Таким образом, согласно имеющимся клеймам, исследуемый тас можно атрибутировать и первой половиной XIX в., а местом производства считать Тульчин. Его можно датировать также третьей четвертью XIX в. и рассматривать как работу вильненского мастера. Однако более логичной будет первая атрибутация. Безусловно, актуальной всегда, а особенно начиная с 40-х годов XIX столетия, когда усилился распад некогда монолитной общины Тульчина, была молитва “Ватикин” и чтение Псалтыря, призывавшие прежде всего к покаянию и благоразумию. Отличительной особенностью художественного оформления щита является надежное техническое исполнение. Учитывая назначение предмета, мастер сделал его оптимальным по толщине, использовал серебро 600 пробы, твердость которого позволяла пользоваться щитом длительное время, что и подтвердили столетия. Особое эмоциональное восприятие декоративного пространства исследуемого таса создано за счет светотеней, сделанных неглубокой гравировкой в сочетании с золочением.

Насыщенный смысловой ряд тульчинского Торашилда раздвигает прочтение его художественных образов (растительные мотивы, архитектурные элементы, изображения птиц, льва) и надписей за пределы декоративного пространства. Здесь уместно напомнить слова выдающегося музейщика, ученого, искусствоведа Д.М.Щербаковского о том, что в искусствоведении необходимо избегать литературных методов, необходимо научиться самому выходить из материала, из самих предметов, “чтобы понимать предмет, необходимо знать его жизненное содержание, его роль в быту народа”¹⁴.

Прочтение декоративного пространства щита можно представить следующим образом. Праведник (лев), живущий по Заповедям Господним (скрижали с 10 заповедями), молящийся и возлагающий надежду на Всевышнего (читающий молитву “Ватикин” и Псалтырь), соблюдающий Святую Субботу, воспитывающий своих детей и духовных чад (птицы, опирающиеся на льва) для Торы, свадьбы, совершения добрых дел (ветви с листочками и цветами или плодами), охраняемый колоннами веры Храма собственной души (“В Нем сила” и “Я утверждаю” — напоминание о колоннах, поставленных Соломоном при входе в Иерусалимский Храм), получает венцы Царства Небесного (короны на колоннах) и особое покровительство Бога (орел), держащего в своей деснице вся и все, и наследует Царство Небесное (аркообразная форма щита ассоциируется с Небесными вратами).

Не углубляясь в обсуждение многоаспектной традиции изображений, представленных в декоре тульчинского щита, следует указать, что еврейские мастера из подольских местечек в значительной степени были носителями оригинальной художест-



Рис. 3. Титульная страница пинкаса общины читающих псалмы.1830 г. Подолия.

венной культуры, воспринятой в первую очередь через книгу. Освященные авторитетом учителей прежних поколений, экземпляры книг европейских типографий и старые иллюстрированные рукописи были теми образцами, из которых мастера заимствовали свои образы, заново их осмысляя. Прекрасным примером является титульная страница пинкаса¹⁵ общины читающих псалмы 1830 г. (рис. 3), привезенная выдающимся исследователем еврейского культурного наследия Семеном Анским из экспедиции по Волыни и Подолии, хранящаяся в Государственном музее этнографии в Санкт-Петербурге¹⁶. Не декларируя принципы своего искусства в специальных трактатах, народные мастера выработали художественный канон, в становлении которого значительную роль сыграла содержательная сторона образов, в большей степени имевших символическую нагрузку¹⁷. Содержание и форма изображений находились в неразрывной зависимости друг от друга, что служит прямым свидетельством существования самостоятельного и развитого художественного языка.

Образная структура щита Торы из Тульчина находится в прямой зависимости от системы знаков и символов, которая возникла и развивалась в еврейском искусстве в течение столетий, имеет определенную перманентность, определенный комплекс образов. Исследуемый так также является неординарным примером сакрального предмета, в котором воплотились творческий поиск, оригинальность мышления мастера в воплощении образа праведника и достижении им Царства Небесного.

Как и многие другие памятники еврейского церемониального искусства в коллекции Музея исторических драгоценностей Украины,¹⁸ этот торашилд в 1920-е годы стал экспонатом Всеукраинского исторического музея им. Т.Г. Шевченко в Киеве. Затем в 1934 г. по акту № 33 его передали на хранение в Киевскую контору Госбанка, в 1946 г., после реэвакуации, — в ГИМ УССР, в 1964 г. — в Музей исторических драгоценностей Украины. В 2000 году щит из Тульчина экспонировался на выставке “Treasures of Torah” в Нью-Йорке, которая проходила в здании Еврейского Американского Конгресса, а в 2001 году был представлен на выставке “Скарби Тори” в Киеве, посвященной 60-летию трагедии в Бабьем Яру. Сегодня тульчинский щит Торы хранится в фондах Музея исторических драгоценностей Украины.

Примечания:

- ¹ *Романовська Т.Ю.* Символіка зображень щита Тори Святого товариства Лохвиці // Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки”. — К., 2007 р. — С. 178–179.
- ² *Лукин В., Соколова А., Хаймович Б.* (авторы-составители). Сто еврейских местечек Украины. Исторический путеводитель. — Вып. 2: Подолия. — СПб.: Издатель А. Гершт., 2000 г. — С. 285–290.
- ³ Возможно, клеймо Яловицина Ш., серебряных дел мастера 1860–1898 гг., Вильно. См.: *М.М. Постникова-Лосева, Н.Г. Платонова, Б.Л. Ульянова.* Золотое и серебряное дело XV–XX вв. — М.: Наука, 1983 г. — С. 154, № 217.
- ⁴ *Боровой С.Я.* Еврейские хроники XVII столетия (эпоха “хмельничины”). — М.-Иерусалим, 1997.
- ⁵ Хасидизм — религиозно-мистическое направление в иудаизме, основанное Исраэлем Баал-Шем-Товом (Бештом) в середине XVIII в. и широко распространившееся в Восточной Европе.
- ⁶ Шохет (иврит, идиш — “шойхет”), резник, совершающий убой скота и птицы в соответствии с предписаниями кашрута (галахические правила ритуальной пригодности к употреблению пищи, посуды, ритуальных предметов и т.п., распространяемые на широкий круг юрисдикции и ритуала). См.: *Shivhei Habesht / Ed. A. Rubinshtein.* — Jerusalem, 1992. — Р. 88.
- ⁷ ALFASI. Hanasidut. — Р. 31; ALFASI. Hanasidut Midor Ledor. — Р. 47, 52.
- ⁸ ЦАИЕН, НМ2/8870. 1.
- ⁹ *Лукин В., Соколова А., Хаймович Б.* Сто еврейских местечек Украины. Исторический путеводитель. — Вып. 2: Подолия. — СПб.: Издатель А. Гершт, 2000. — С. 316.
- ¹⁰ Благовестник или Толкование блаженного Феофилакта, Архиепископа Болгарского. — К.: Типография Киево-Печерской лавры, 2006. — Т. 3. — С. 757–759.
- ¹¹ *Чудинов А.Н.* Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. — 1910 г.
- ¹² КЕЭ, т. 6, кол. 871–875.
- ¹³ Псалтирь в святоотеческом изъяснении. Свято-Успенская Почаевская лавра. — 2005. — С. 398–399.
- ¹⁴ *Євгенія Спаська.* Спогади про мого найсудовішого вчителя Данила Щербаківського // Наука і культура. — К., 1990. — С. 272–286.
- ¹⁵ Пинкас — (идиш — пинкос, от греческого pinaks; букв. доска), актовая книга еврейской общины. Пинкасы велись главным образом

до конца XVIII в., в Восточной Европе до начала XX ст. не только общинами, но и различными обществами и братствами, ремесленными цехами. См.: Краткая еврейская энциклопедия. – Иерусалим, 1994 г. – Т. 6, кол. 486.

- ¹⁶ *Semyon An-sky*. The Jewish Artistic Heritage. Published by “RA”. – Moscow, 1994. – P. 90, № 48.
- ¹⁷ *Б. Хаймович*. Народное искусство Южной Подолии. См.: Сто еврейских местечек Украины. Исторический путеводитель. – Вып. 2: Подолия. – СПб.: Издатель А. Гершт, 2000. – С. 87–116.
- ¹⁸ *Татьяна Романовская*. “Совершенно секретно...” История коллекции Иудаики Музея исторических драгоценностей Украины // Егупець. Художньо-публіцистичний альманах Інституту Юдаїки. – № 8. – К., 2001. – С. 398–406.

**ПАМ'ЯТКИ МЕДАЛЬЄРНОГО МИСТЕЦТВА
З КОЛЕКЦІЇ ЛЬВІВСЬКОЇ ШОПЕНІАНИ
(на матеріалах фондів Львівського історичного музею)**

Рішенням ЮНЕСКО 2010 рік був проголошений Роком Шопена. Світова громадськість відзначала 200-ті роковини народження геніального польського композитора і піаніста-віртуоза Фридерика-Францішка Шопена (Fryderyk Franciszek Chopin (1.03.1810, Желязова Воля (біля Варшави) — 17.10.1849, Париж). Ювілейний рік став додатковим стимулом для багатьох наукових та культурно-просвітницьких установ у їхньому прагненні привернути увагу суспільства до збережених духовних та мистецьких скарбів, пов'язаних з ім'ям Ф. Шопена. Львівський історичний музей спільно з Регіональним музеєм у Стальовій Волі та Фундацією князів Чарториських у Кракові з цієї нагоди підготував виставку „Chopin Art“, яка була відкрита 3 вересня 2010 року в Стальовій Волі (Республіка Польща). Куратором виставки від Львівського історичного музею (далі ЛІМ) стала авторка цих рядків. На виставку було відібрано цінні пам'ятки Шопеніани з фондів збірок ЛІМ: автографи композитора та його родичів, твори графіки і скульптури, медальйони, плакетки, медалі, присвячені Ф. Шопену (разом 41 од. зб.).

Підготовка ювілейної виставки поставила питання про необхідність ретельнішого опрацювання музейних раритетів. Хоча музейна колекція Шопеніани неодноразово опинялася у полі зору дослідників з Польщі та України¹, проте колекцію не можна вважати повністю вивченою. Поза увагою авторів опинились, наприклад, медалі шопенівської тематики. Саме їм авторка присвячує цю публікацію.

У фонді „Медалі-Ордени“ зберігається невелика (7 од. зб.) група пам'ятних медалей, присвячених Фридерикові Шопену. До складу цієї міні-колекції варто додати дві металеві плакетки, виконані на основі однієї з медалей. Предмети вписані до музейної інвентарної книги цього фонду без зазначення авторства та джерела надходження.

Унаслідок перегляду авторкою довоєнних інвентарів, які зберігаються в архіві Музею, встановлено, що ці предмети надійшли до Львівського історичного музею з фондів закритого

радянською владою під час музейної реформи 1940 року Національного музею ім. короля Яна III у Львові. Одна з медалей (МО-1149) закуплена цим Музеєм 1931 року у Спільні львівських нумізматів, про що свідчить запис у книзі надходжень, зроблений кустошем Музею Рудольфом Менкицьким². Рудольф Менкицький (1887–1942) довгий час працював у Національному музеї ім. короля Яна III (з 1921 по 1942 роки). Відомий як колекціонер, графік, зброезнавець, нумізмат. Він був також членом згаданої Спільки нумізматів, редактором наукового періодичного видання „Zapiski Numizmatyczne“, що виходило друком у 20-х роках ХХ ст. Мабуть, медаль була закуплена Музеєм з його ініціативи.

Інші медалі цієї колекції (МО-1148, МО-1150, МО-1151, МО-1152, МО-1153, МО-1519) та дві плакетки (МО-1154, МО-6525) Національний музей ім. короля Яна III отримав у подарунок від Корнелії Парнас, львівської піаністки, палкої шанувальниці творчості композитора та колекціонерки шопенівських пам'яток. До нас дійшов Інвентар дару, де серед інших предметів колекції зазначені згадані вже медалі і плакетки.³

Про Корнелію Парнас та створений нею приватний музей Ф. Шопена авторка цих рядків писала у статті „До історії музейної Шопеніани“, що була опублікована у „Наукових записках“ ЛІМ⁴. Нагадаємо, що Корнелія Парнас була ученицею львівського композитора і піаніста вірменського походження Кароля Мікулі (1821–1897). У 1858–1887 роках він очолював при Галицькому музичному товаристві музичну школу, котра згодом стала консерваторією (нині Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка. — О. П.). В інтерв'ю кореспондентові львівської газети „Wiek Nowy“ (1936) К. Парнас зазначила, що пієтет до особистості і творчої спадщини Ф. Шопена прищепив їй покійний професор Кароль Мікулі, який був учнем геніального польського композитора⁵. К. Мікулі вчився у Ф. Шопена в Парижі в 1844–1847 роках⁶.

У довоєнних львівських газетах та різного роду довідниках нерідко вміщували інформацію про збирачів старожитностей та їхні колекціонерські уподобання. Так, в адресній книзі Львова 1913 року в переліку львівських колекціонерів знаходимо прізвище К. Парнас з повідомленням про те, що вона збирає книги, твори скульптури, картини, м е д а л і (розрядка моя. — О. П.) та автографи, пов'язані з Ф. Шопеном⁷.



Рис. 1. Фридерик Шопен. Медаль пам'ятна на відзначення 50-х роковин смерті. Варшава. 1899 р. Медальєр Марія Ґерсон-Домбровська. Срібло; карбування. Ø 4,0 см. МО-1151, СК-320.



Рис. 2. Фридерик Шопен. Медаль пам'ятна на відзначення 50-х роковин смерті. Варшава. 1899 р. Медальєр Марія Ґерсон-Домбровська. Бронза; карбування. Ø 4,0 см. МО-1150.



Рис. 3. Фридерик Шопен. Медаль пам'ятна. Нюрнберг. 1899 або 1909 р. Медальєрська фірма „L. Ch. Lauer“. Срібло; карбування. Ø 2,7 см. МО-1153, СК-322.



Рис. 4. Фридерик Шопен. Медаль пам'ятна. Нюрнберг. 1899 або 1909 р. Медальєрська фірма „L. Ch. Lauer”. Бронза; карбування. Ø 5,0 см. МО-1148.



Рис. 5. Фридерик Шопен. Плакетка пам'ятна. Нюрнберг. Поч. XX ст. Медальєрська фірма „L. Ch. Lauer”. Бронза; лиття. 5,6×3,7 см. МО-1154.



Рис. 6. Фридерик Шопен. Плакетка пам'ятна (у декоративній рамці). Нюрнберг. Поч. XX ст. Медальєрська фірма „L. Ch. Lauer”. Білий метал; штамп. 5,2×3,7 см. (рамка 8,7×5,5 см). МО-6525.



Рис. 7. Фридерик Шопен. Медаль пам'ятна. Відень. 1903 р. Медальєр Альфред Ротберґер
Медальєрська фірма „Wilder Schneider“. Срібло; карбування. Ø 2,3 см.
МО-1152, СК-321.



Рис. 8. Фридерик Шопен. Медаль пам'ятна. Берлін. 1909 р. Медальєр Еміль Торф.
Медальєрська фірма „Werner&Sohne“ (?). Срібло; лиття. Ø 6,0 см. МО-1519.



Рис. 9. Фридерик Шопен. Медаль пам'ятна. Медальєрська фірма „HUQUENIN“.
Швейцарія. Не пізніше 1931 р. Бронза; лиття. Ø 4,0 см. МО-1149.

Географія антикварних ринків, на яких львівські колекціонери могли набувати раритети для своїх збірок, була доволі широка. К. Парнас мала можливість не лише подорожувати в межах держави проживання (Австро-Угорщина, Річ Посполита), а й, як вона сама розповідала, неодноразово виїжджати за кордон, до Німеччини та Франції⁸. На жаль, невідомо, де саме були придбані медалі її колекції.

Важливим завданням дослідника музейних колекцій є встановлення у процесі наукової атрибуції авторства пам'ятки, що, своєю чергою, дає можливість визначити місце та час її створення. У процесі атрибутивної роботи були відчитані і розшифровані сигнатури (підписи) на медалях та плакетках. Авторка цих рядків використала при тому головні словники медальєрів польського дослідника Яцека Стшалковського⁹ та швейцарсько-го нумізмата Леонарда Форрера¹⁰.

У колекції Шопеніани привертають увагу дві медалі та дві плакетки із сигнатурою відомої німецької фірми в Нюрнберзі „L. Ch. Lauer“ (МО-1153, МО-1148, МО-1154, МО-6525). Аналогічно змодельований портрет Ф. Шопена дає можливість припустити, що ця група пам'яток була виготовлена в один час. Я. Стшалковський пише, що фірма „L. Ch. Lauer“ виконала чимало пам'ятних медалей польської тематики, з-поміж них у 1899 та 1909 роках — медалі, присвячені Ф. Шопену¹¹.

Медаль роботи віденського медальєра Альфреда Ротбергера, позначена монограмою митця з переплєтених літер „A R“ (МО-1152), датована Я. Стшалковським 1903 роком¹². Бронзову медаль берлінського майстра Еміля Торфа з сигнатурою „Е•Т•“ (МО-1519) дослідник датує 1909 роком¹³. Позаяк на медалях і плакетках рік виготовлення не вказаний (виняток становить медаль роботи М. Герсон-Домбровської), ми вказуємо час виконання уже названих тут медалей та плакеток за працею Я. Стшалковського. З огляду на це мусимо зробити одне застереження: Я. Стшалковський пише, що швейцарський медальєр Генрі Гуквенін, засновник фірми „HUQUENIN“, помер у 1920 році¹⁴. Але є відомою медаль цієї фірми 1942 року¹⁵. Фірма, вочевидь, продовжувала діяти після смерті засновника. Медаль з нашої збірки, присвячену Ф. Шопену, з клеймом фірми „HUQUENIN“ (МО-1149) ми датуємо як таку, що була виготовлена не пізніше 1931 року, враховуючи час придбання цього артефакта до музейного зібрання.

Варто зазначити, що всі примірники медалей виконані в дорогому матеріалі — бронзі та сріблі високої проби (Проба зазначена лише на двох медалях МО-1152, МО-1153, проте результати пробірної експертизи вказують пробу срібла на всіх срібних медалях вище 900⁰. — *О. П.*). Медалі виконано в техніці карбування (механізованого) та лиття. Збережені артефакти свідчать про достатньо високий рівень технічного виконання.

Пам'ятки медальєрства можна розглядати в кількох аспектах, головними з яких для нас є мистецький, історико-джерелознавчий та музейний.

Центральним зображенням на аверсі всіх медалей є портрет Ф. Шопена, виконаний у профіль (такі медалі прийнято називати портретними. — *О. П.*). Більшість медальєрів, взоруючись на відомі портрети композитора, змоделивали його погрудний портрет, де портретований вбраний за тогочасною модою у сорочку і фрак, з пов'язаною на шиї м'якою краваткою (у вигляді шийної хустинки). Трохи осібно виглядає робота польської мисткині М. Герсон-Домбровської (МО-1150, МО-1151). У її виконанні портрет Ф. Шопена (голова композитора профілем вліво) „перегукється“ з відомим медальйоном роботи швейцарського митця Жана-Франсуа-Антуана Бові (1837), копія якого зберігається у ЛІМ (МО-6525). Щодо портретної схожості, яка в таких творах має особливе значення, то, на нашу думку, варто виділити як найвдаліші медалі роботи М. Герсон-Домбровської та Е. Торфа (МО-1519), хоча за характером передання образу композитора це дуже різні твори. У той час, як твір польської художниці привертає увагу великою емоційною насиченістю, робота німецького медальєра відзначається стриманістю та лаконічністю.

Варто звернути увагу на особливості вжитих декоративних мотивів. Поширеним мотивом у медальєрному мистецтві є, як відомо, лаврові та дубові гілки, що символізують славу і мужність. Цими зображеннями в різних варіантах декоровані всі шопенівські медалі музейної колекції. М. Герсон-Домбровська вдало використала ще й атрибути, що вказують на рід занять — нотні рядки та ліру, доповнивши композицію зіркою з променями (МО-1150, МО-1151). Медаль її роботи була високо оцінена сучасниками, що спонукало мисткиню до створення ще однієї подібної медалі в 1909 році¹⁶.

Висока мистецька вартість колекції обумовлена тим, що всі медалі виконані відомими європейськими фірмами, які співпра-

цювали з талановитими митцями-медальєрами, граверами, скульпторами. Вони увійшли до шеститомного Словника медальєрів, виданого на початку ХХ ст. відомим швейцарським нумізматом Леонардом Форрером (1870–1954)¹⁷. Короткі анотації про їхню діяльність умістив до свого словника польський дослідник другої половини ХХ ст. Яцек Стшалковський¹⁸.

Традиційно на пам'ятних медалях зазначають ім'я та прізвище, роки життя особи, якій присвячена медаль. Цікаво, що на медалях нюрнберзької (МО-1148) та віденської фірм (МО-1152) вказано додатково місце народження і смерті композитора. Водночас варто зауважити, що існують певні розбіжності в поданні дати народження композитора. На медалях роботи М. Герсон-Домбровської (МО-1150, МО-1151) та медалях німецької фірми „L. Ch. Lauer“ (МО-1153, МО-1154) у даті народження вказаний день 22 лютого 1810 року, натомість на медалі роботи А. Ротберґера (МО-1152) бачимо 1 березня 1809 року. Останнім часом шопенознавці надають перевагу даті 1 березня 1810 року, хоча суперечки щодо дати народження Ф. Шопена продовжуються¹⁹. На відміну від інших нумізматичних пам'яток — монет, випуск яких є справою держави і влади, тогочасні медалі були справою приватною і з'являлись завдяки приватній ініціативі, як слушно зауважував відомий польський дослідник-нумізмат Мар'ян Гумовський²⁰. З огляду на це географія походження медалей музейної збірки (Польща, Австрія, Німеччина, Швейцарія) набуває особливого значення, оскільки є документальним свідченням європейського визнання композитора.

Музейна цінність колекції зумовлена також історією її створення. У ній простежується безпосередній зв'язок від самого композитора до музейної скарбниці: Фридерик Шопен — його учень, композитор і піаніст, Кароль Мікулі — учениця його учня, піаністка і колекціонерка Корнелія Парнас — її дар Музею. Збережена та атрибутована колекція завдяки своїй інформативності, експресивності та атрактивності може бути успішно використана в різноманітних музейних імпрезах (виставках, зокрема), включена до каталогів музейних раритетів.

Авторка висловлює щире подяку за допомогу в опрацюванні колекції зберігачеві фондової групи „Ордени-Медалі“ Львівського історичного музею п. Ірині Полянській.

Примітки:

- ¹ *Николин О.* Сторінки Львівської Шопеніани. Автографи Ф. Шопена та його сучасників // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. – Львів, 2004. – Т. 247: Праці Музикознавчої комісії. – С. 402–414; *Вона ж.* Шопеніана у збірках Львова. (Живопис, графіка, скульптура, фотографія) // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. – Львів, 1993. – Т. 226: Праці Музикознавчої комісії. – С. 498–504; *Перелигіна О.* До історії музейної Шопеніани // Наукові записки / Наук. ред. В. Коссої; Львів. іст. музей. – Львів: Логос, 1995. – Вип. 4, ч. 2. – С. 147–152; *Вона ж.* Лист Ф. Шопена до Ю. Фонтани // 110 раритетів Львівського історичного музею: [Альбом] / Авт. Б. Чайковський, С. Богданов..., О. Перелигіна та ін.; Наук. ред. О. Роман; Фот. І. Садового, О. Косянчука. – Львів: Афіша, 2003. – С. 154–155; *Вона ж.* Портрет Фридерика Шопена // 110 раритетів Львівського історичного музею: [Альбом] / Авт. Б. Чайковський, С. Богданов..., О. Перелигіна та ін.; Наук. ред. О. Роман; Фотогр. І. Садового, О. Косянчука. – Львів: Афіша, 2003. – С. 152–153; *Lissa Z.* Nicht publizierte Lemberger Chopiniana // *Annales Chopin.* – Warszawa: Towarzystwo im. Fr. Chopina, 1960. – Т. 5. – С. 225–236.
- ² Архів ЛІМ. – *Dziennik nabytkowy Muzeum Narodowego im. kryla Jana III we Lwowie.* 1909–1932. – S. 298.
- ³ Архів ЛІМ. – *Inwentarz daru Kornelii Parnasowej. Chopiniana.* 1939. – S. 22, 24.
- ⁴ *Перелигіна О.* До історії музейної Шопеніани...
- ⁵ *Wizyta w „gabiniecie szopenowskim...”, ktryu wzbogaci zabytki muzealne Lwowa* // *Wiek Nowy.* – 1936. – 7 listop. – S. 3.
- ⁶ *Lissa Z.* Nicht publizierte Lemberger Chopiniana... – S. 227.
- ⁷ *Księga adresowa krylewskiego stoiecznego miasta Lwowa.* 1913. – Lwyw: Wydawca F. Reichman, 1913. – S. 593.
- ⁸ *Wizyta w „gabiniecie szopenowskim...”*
- ⁹ *Strzaikowski J.* Siownik medalierów polskich i z Polsk№ zwi№ zanych. 1508–1965: (Materiały). – Warszawa: PAN. Instytut sztuki, 1982. – 132 s.
- ¹⁰ *Biographical dictionary of Medallists / Compiled by L. Forrer.* – London: Spink & Son L^{TD}, 1904–1930. – Vol. 1–6.
- ¹¹ *Strzaikowski J.* Siownik medalierów polskich... – S. 74.
- ¹² *Ibid.* – S. 103.
- ¹³ *Ibid.* – S. 117.
- ¹⁴ *Ibid.* – S. 57.

- ¹⁵ *Gacek J.* Medale, medaliony i plakiety polskie i z Polsk№ zwi№ zane
wytworzone do 1944 roku w zbiorach Muzeum Okręgowego w
Rzeszowie: Katalog zbiorów. – Rzeszów, 2001. – S. 107.
- ¹⁶ *Gumowski M.* Korespondentki medalowe // Wiadomości Numizmatyczno-
Archeologiczne. – 1909. – Nr 12. – S. 219.
- ¹⁷ *Huquenin, Henry* // Biographical notices of Medallists / Compiled by
L. Forrer. – London: Spink & Son L^{TD}, 1912. – Vol. 2. – P. 567–572;
Lauer, Ludwig Christoph // Biographical dictionary of Medallists /
Compiled by L. Forrer. – London: Spink & Son L^{TD}, 1907. – Vol. 3. – P.
313–325; Rothberger, Alfred // Biographical dictionary of Medallists /
Compiled by L. Forrer. – London: Spink & Son L^{TD}, 1912. – Vol. 5. – P.
395; Schneider Gebrüder // Biographical dictionary of Medallists /
Compiled by L. Forrer. – London: Spink & Son L^{TD}, 1912. – Vol. 5. – P.
224; Torff, Emil // Biographical dictionary of Medallists / Compiled by
L. Forrer. – London: Spink & Son L^{TD}, 1916. – Vol. 6. – P. 114;
Werner&Söhne // Biographical dictionary of Medallists / Compiled by
L. Forrer. – London: Spink & Son L^{TD}, 1916. – Vol. 6. – P. 450.
- ¹⁸ *Strzaikowski J.* Siownik medalierów polskich i z Polsk№ zwi№ zanych.
1508–1965: (Materiały). – Warszawa: PAN. Instytut sztuki, 1982. – S.
23, 47, 56, 74, 92, 103, 106, 117.
- ¹⁹ *Mysiakowski P., Sikorski A.* Okoliczności urodzin Fryderyka Chopina.
Co mywińrydia // Ruch Muzyczny. – 2002. – Nr. 20. – S. 28–34.
- ²⁰ *Gumowski M.* O medalach // Wiadomości Numizmatyczno-Archeologicz-
ne. – 1909. – Nr 6. – S. 89–91.

УНИКАЛЬНЫЙ СЕРВИЗ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ МИДУ

В 1968 году, согласно указу Министерства культуры УССР, в Музей исторических драгоценностей были переданы раритетные предметы из фондов Киево-Печерского заповедника. Одно из самых выразительных произведений ювелирного искусства в этом списке — чайно-кофейный сервиз, который в настоящее время представлен в постоянной экспозиции “Памятники русского ювелирного искусства в Украине” (рис. 1). Во время изучения этого эксклюзивного произведения 40-х годов XIX века удалось восстановить подлинную историю его происхождения.



Рис. 1. Сервиз работы Адольфа Шпера.

Клейма, поставленные на каждом предмете сервиза — важный вспомогательный источник информации (рис. 2). Они открывают имя мастера, свидетельствуют о месте и дате изготовления, а гравированное изображение герба раскрывает имя заказчика.

Таким образом, известно, что чайно-кофейный сервиз изготовлен в Петербурге мастером-серебряником Адольфом Шпером¹ в 1843 году. А. Шпер (1799–1857 гг.) родился в Финляндии, учился в Петербурге, где с 1829 года имел свою мастерскую. Клеймо с инициалами [Т.Д.] подтверждают имя пробирного мастера Петербурга 1832–1850 гг. — Тверского Дмитрия Ильича².



Рис. 2. Клейма на некоторых предметах сервиза.

На Руси издавна использовали серебряную посуду³ — прочную, красивую, отличающуюся антисептическими свойствами. Первый столовый серебряный сервиз был заказан Петром I. Но серебряная посуда стала особенно популярной у знати лишь во времена правления Екатерины II, хотя до конца XVIII века сервизами пользовались только на праздничных пиршествах.

В XIX веке, после потрясений и войн, был восстановлен монархический порядок в Европе. В произведениях искусства воплощались черты европейских стилей, которые развивались в эпоху процветания абсолютных монархий. Постепенно происходит обновление старых художественных стилей: барокко, рококо и т.д.

Мастера-ювелиры больше производили художественного серебра, учитывая влияния господствующих стилей, моды и потребности растущего городского населения.

Столовая серебряная и посеребренная посуда стала предметом массового производства и использовалась достаточно широко⁴. Посуда из белого металла была доступна разным слоям населения, но только состоятельные могли заказать ее индивидуально. Фамильное серебро отмечалось родовыми

гербами. Серебряные сервизы стали престижными не только в аристократических, но также в мещанских и купеческих домах. В дворянских семьях серебро составляло одну из главных материальных ценностей. Парадный серебряный сервиз был обязательной частью приданого дочерей (движимое имущество), являлся семейной реликвией и символом достатка.

Это время, когда в России аромат чая пришелся всем по вкусу⁵. Чай получил широкое распространение, а традиция чаепития указывала на зажиточность и благополучие. Значимость чая подчеркивали серебряные сервизы. Заметим, что чай, как и сахар, до конца XIX века хранили в ларчиках с замком.

Чайно-кофейный сервиз⁶ выполнен в стиле “неорококо” и состоит из семи предметов (инв. номера ДМ-7891 — ДМ-7897), которые объединены единой формой и орнаментом:

- | | |
|---|---------------------|
| – большой чайник для кипятка с костяной ручкой; | – сахарница; |
| – чайник заварной; | – ваза для десерта; |
| – кофейник; | – сухарница; |
| | – молочник. |

Чеканную поверхность экспонатов украшает рокайльный орнамент. Блеск серебра и позолоты внутри их дает ощущение теплоты. Волнистая позолоченная ленточка опоясывает края емкостей сервиза, которые у основания имеют фигурную подставку на четырех стилизованных птичьих ножках. Чайники сервиза имеют S-видные ручки, носики чайников вытянуты и напоминают открытую пасть дракона.

Сервиз является примером ювелирного искусства эпохи историзма. Историзм еще называют “эkleктикой” (от греч. “выбирать”), т.е. использование приемов прошлого⁷. Адольф Шпер обновил элементы орнамента, добавил пышность в декор, и в результате получилось роскошное ювелирное произведение.

На каждом предмете сервиза, среди пышного рокайльного узора, выделяется родовой герб (рис. 3), являющийся как декоративным, так и идентифицирующим элементом.



Рис. 3. Герб рода Бенкендорфов.

В инвентарной книге МИДУ есть запись: сервиз из семи предметов с гербом, принадлежавшем роду Шереметьевых. Такая идентификация герба вызвала сомнения у сотрудников фондов музея. За помощью мы обратились к специалистам Государственного Эрмитажа в Петербурге. Оказалось, что это родовой герб Бенкендорфов. Герб имеет следующие изображения:

- гербовый щит имеет вертикальный пояс с тремя розами;
- щит венчает графская корона;
- над короной — рыцарский шлем с опущенным забралом и пятью страусиными перьями,
- девизная лента с надписью на латыни: PERSEVE RANGE (постоянство).

Граф Бенкендорф Александр Христофорович⁸ (рис. 4) — шеф тайной полиции, преследователь Пушкина, верный друг и слуга царя Николая I.



Рис. 4. Портрет А.Х. Бенкендорфа.

Род Бенкендорфов происходит из семьи немцев-дворян, перешедших на русскую службу после включения в состав России восточных районов Балтийского побережья при Петре I. Александр Бенкендорф (род. в 1783 году) был старшим сыном генерала Христофора Ивановича Бенкендорфа военного губернатора города Риги, женатого на баронессе Анне Юлиане Ирене Шиллинг фон Каннштадт, подруге детства великой княгини Марии Федоровне (императрица с 1796 года, жена

Павла I). Александр рос при дворе с великими князьями, образование получил в иезуитском пансионе Петербурга. В 1798 году поступил на военную службу, участвовал в различных военных кампаниях против Наполеона. С 1819 по 1821 годы был начальником штаба Гвардейского корпуса. В 1825 году — член следственной комиссии по делу декабристов. Стремительный взлет карьеры Бенкендорфа начался при Николае I.

После восстания декабристов Бенкендорф в январе 1826 году подает императору проект “Об устройстве внешней

полицейской”. Монарх утверждает центральный орган политического сыска — Министерство полиции. В июле того же года Николай I назначает Бенкендорфа шефом корпуса жандармов⁹ и главным начальником 3-го отделения собственной Е.И.В. канцелярии — органом надзора за гражданскими чинами. Число служащих третьего отделения составляло 32 человека. Уместно заметить, что в 30-е годы XIX века жандармский корпус насчитывал около 5200 человек на всю империю.

Деятельность жандармского ведомства вызывала недовольство в различных кругах, но сам Александр Христофорович стал “недремлющим оком Государя”. Безопасность в государстве надежно охранялась, заговоры раскрывались, бесконтрольность и злоупотребления всплывали на поверхность и наказывались. Руководитель третьего отделения пользовался неизменным расположением царя, что выражалось в особых знаках внимания: 1826 году Бенкендорф стал сенатором, в 1828 году — произведен в генералы от кавалерии, в 1831 году назначен членом Государственного совета, награжден высшими российскими орденами. В 1832 году А.Х. Бенкендорф получил графский титул, который после его смерти перешел к племяннику Константину Константиновичу Бенкендорфу с правом дальнейшего перехода к сыновьям последнего.

Александр Христофорович Бенкендорф был женат на Елизавете Андреевне Захаржевской — вдове генерал-майора Павла Гавриловича Бибикова, брата Д.Г. Бибикова (киевского губернатора в 1837–1852 гг.). Елизавета Захаржевская¹⁰ до замужества жила в Харьковской губернии. Поэтому посещение Бенкендорфом Киева и в целом Юго-Западного края были обусловлены не только выполнением служебных обязанностей, но и личными мотивами. От первого брака у Захаржевской Е.А. осталась дочь — Елена Павловна Бибикова (в замужестве Кочубей).

У Бенкендорфов было три дочери: Анна, Мария, Софья.

С 1837 года А.Х. Бенкендорф тяжело болел и в апреле 1844 года составляет завещание, в котором говорится, что т.к. старшая дочь Анна была женой венгерского графа Аппони, то после его смерти Мария Волконская (Бенкендорф) станет владелицей трех имений, а также “... начиная с серебряных вещей и кончая малейшими принадлежностями... ничего не посмеет ни растратить, ни продать, ни вывезти ... В случае,

если она сама и все ее дети умрут, не оставив после себя потомства, то майорат по праву наследования переходит на дочь мою Софию, выходящую замуж за Павла Демидова...”. В сентябре 1844 года, возвращаясь после лечения из Бадена, Александр Христофорович умер.

Бенкендорфы имели роскошную летнюю резиденцию под Ревелем (Таллин) — замок Фалль, где они принимали императора, многочисленных родственников и знакомых. Замок также унаследовала средняя дочь Мария. Софья Александровна Бенкендорф (1825–1875 гг.) — младшая дочь (в первом браке Демидова), овдовев, вышла замуж за Сергея Викторовича Кочубея¹¹ (1820–1880 гг.), предводителя дворянства Полтавской губернии, действительного статского советника, владельца Диканьки.

С.В. Кочубей — потомок генерального судьи Василия Кочубея. Из завещания Бенкендорф, мы узнали, что Софья Александровна вышла замуж за Демидова П.Г. в 1844 году. Таким образом, можно предположить, что рассматриваемый сервиз, изготовленный в 1843 году, был предназначен для младшей дочери, как часть приданного или подарок к свадьбе.

Длительное время в музее существовала версия, что ювелирный комплект Бенкендорфа был вкладом в православный монастырь и таким образом попал в фонды заповедника Киево-Печерской лавры. Но чем дальше мы знакомились с биографией Бенкендорфа, его отношением к вопросам веры, тем большие сомнения вызывала прижившаяся история о сервизе. Граф Бенкендорф был



Рис. 5. Булава С.В. Кочубея.

лютеранином. К православию относился с уважением, но быть дарителем ценных вещей в православный монастырь для него было бы нелогично. С данными предположениями мы поделились с главным хранителем фондов НКПИКЗ — Григорием Васильевичем Полюшко. Он помог разобраться с архивными записями, используя архивные книги и старые инвентарные номера сервиза. Оказалось, что данный комплект серебряной посуды вернулся из эвакуации в упаковочном ящике, где находились предметы из Полтавского краеведческого музея, в том числе личные вещи Сергея Викторовича Кочубея. Примером может служить серебряное навершие булавы (ДМ-7907), которое экспонируется в 11-й витрине 7-го зала МИКУ (рис. 5).

Кочубеи много времени проводили в своем имении в Полтавской губернии, отдыхали в этих живописных местах, принимали друзей и родственников. После смерти Софьи Александровны в 1875 году и Сергея Викторовича в 1880 году были похоронены в склепе Николаевской церкви с. Диканька (рис. 6). По завещанию, все имущество и имение перешло их сыну — Виктору Сергеевичу Кочубею, который с 1917 года ушел в отставку, жил в Киеве, затем эмигрировал.



Рис. 6. Диканька. Дворец кн. С.В. Кочубея.

После октябрьской революции, в результате национализации земли и отмены частной собственности, все усадьбы в стране лишились хозяев. В этом списке оказалось знаменитое имение Кочубеев в Диканьке со всеми накопленными ценностями. Нашу версию подтвердил заместитель директора по научной работе Полтавского краеведческого музея Владимир Александрович Мокляк. Мы очень благодарны ему за помощь. Владимир Александрович предоставил копии документов: запись из КП, акты 1938 и 1940 годов. После изучения фактов события выстроились в определенной последовательности.

Имение Кочубеев во время гражданской войны было ограблено и разрушено.

В 1918 году органы Советской власти начали музеефикацию. Как сопровождающий документ появилась “Книга регистрации передачи вещей из дворянских усадеб в музей”. Таким

образом, некоторые ценные предметы, в том числе и чайно-кофейный сервиз, принадлежавший роду Кочубеев, были переданы на хранение в Полтавскую областную контору Госбанка. Оттуда, согласно акту от 24.08.1940 года, сервиз возвращают в Природно-исторический музей Полтавского губернского земства для определения его музейного значения.

В годы второй мировой войны, сервиз с другими ценными вещами был эвакуирован из Полтавы в Уфу. После реэвакуации сохранившиеся ценности возвратились в Киев, со временем их передали в фонды Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника, затем в МИДУ.

Таким образом, изучив историю экспонатов, удалось установить: чайно-кофейный сервиз из коллекции Музея исторических драгоценностей Украины был выполнен по заказу Бенкендорфа в 1843 году, возможно, к свадьбе младшей дочери, и являлся собственностью Софьи Александровны Бенкендорф-Демидовой-Кочубей.

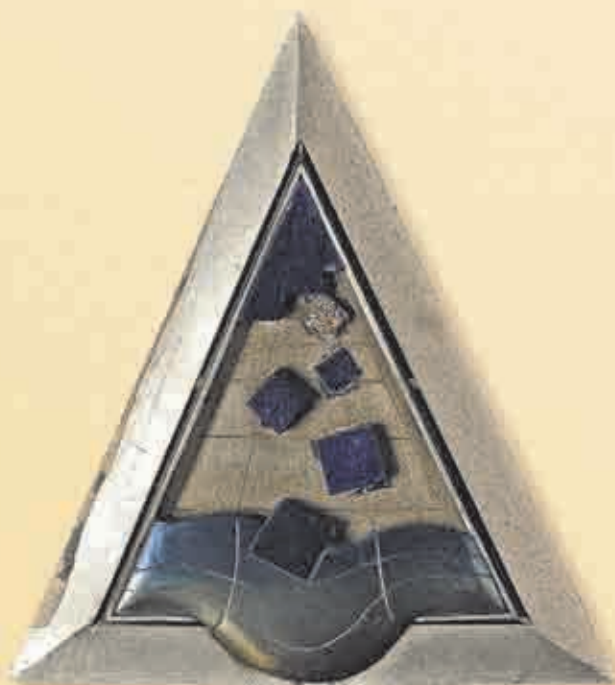
Сегодня это уникальное произведение ювелирного искусства по праву является ярким украшением экспозиции Музея, сервиз известен широкому кругу специалистов и опубликован в лучших изданиях-каталогах и альбомах МИДУ.¹²

Примечания:

- ¹ *Иванов А.Н.* Мастера золотого и серебряного дела в России 1600–1926 гг. – Т. 2. – М., 2004. – С. 267.
- ² *Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л.* Золотое и серебряное дело XV–XX вв. – М., 1983. – С. 178.
- ³ *Форрест Т.* Антиквариат. Серебро и фарфор: Иллюстрированный путеводитель по дизайну столовой посуды. – М., 1997. – С. 74–87.
- ⁴ *Бернякович З.А.* Русское художественное серебро XVII- нач. XX в. в Гос. Эрмитаже. – Л., 1977. – С. 152, 167.
- ⁵ *Ивашкевич Н.П., Засорина Л.Н.* За чашкой чая. – СПб., 1992. – С. 5–17.
- ⁶ Музей історичних коштовностей України: Альбом. – К., 2004. – Кат. № 208–209.
- ⁷ *Зуйкова Т.* Историзм в ювелирном искусстве России и Западной Европы // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. – СПб., 2004. – № 4. – С. 44–54.
- ⁸ *Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А.* Энциклопедический словарь / Ред. Андреевский. – Т.3. Кн.5. – М., 1991. – С. 448–449.

- ⁹ *Атишев А., Готов Е., Могилюк В.* Создание и деятельность III отделения и охранных отделений в России. – Караганда, 1973. – С. 1–10.
- ¹⁰ *Русский биографический словарь / Ред. Половцев А.А.* – Т. 2. – СПб., 1900. – С. 697.
- ¹¹ *Модзалевский В.Л.* Малоросійський родословник. – Т. 2. – К., 1910. – С. 347.
- ¹² *Киевский музей исторических драгоценностей.* – К., 1974. – Кат. № 143; *Золота скарбниця України.* – К., 1999. – Кат. № 168; *Музей історичних коштовностей України: Альбом.* – К., 2004. – Кат. № 208–209.

Сучасне ювелірне мистецтво



РАЗВИТИЕ ЮВЕЛИРНОГО ИСКУССТВА В РЕСПУБЛИКЕ МОЛДОВА В 1990-Е ГОДЫ

После 1991 ювелирное искусство Республики Молдова развивалось в крайне тяжелых условиях. Кишиневский ювелирный завод, единственный на то время и основной производитель ювелирных изделий в Республике Молдова, находился в плачевном состоянии. Среди основных проблем — потребность в квалифицированных специалистах ювелирной промышленности (в тот период ни одно учебное заведение в Молдове не занималось обучением ювелиров), обучение специалистов в области маркетинга (новая специальность для всего постсоветского пространства), поиск новых моделей ювелирных изделий и необходимость работать не для государственного плана, а для реализации на молдавском местном рынке и т.д. В то же время, с переходом на рыночную экономику возникли проблемы, связанные с обеспечением предприятия не только сырьем, т.е. благородными металлами и драгоценными камнями, но и различными вспомогательными материалами; некоторые материалы невозможно было достать на местном рынке. В таких условиях ювелиры Кишиневского завода вынуждены были работать для того, чтобы возродить промышленность страны, поскольку красота ювелирного украшения всегда притягивала покупателей и ценителей искусства.

В начале 1990-х гг. в Молдове продолжал действовать Кишиневский ювелирный завод, открытый еще в 1972 г., а с появлением первых ювелирных мастерских и салонов начинает постепенно развиваться частный сектор. В условиях жесткой конкуренции не только между мастерами, но и между мастерскими и заводом, молдавские мастера сохранили свою самобытность и творили весьма интересные украшения. Особенностью 1990-х гг. является появление множества ломбардов — несомненный показатель развития и экономического состояния ювелирного рынка.

В этот период выделяются два основных направления в развитии местной ювелирной промышленности: (1) производство эксклюзивных украшений для новой финансовой и политической элиты и (2) тиражирование украшений и производство штампованных изделий. Анализ рынка и потребностей мест-

ного населения в ювелирных украшениях предопределил переход КЮЗ-а на изготовление экспериментальных партий украшений, в небольшом количестве, около 100–300 экземпляров. Таким образом, изготовление новых украшений позволило предприятию на время получить своего покупателя, желающего подчеркнуть свою индивидуальность и социально-экономический статус в обществе.

Еще одной особенностью этого времени является производство серебряных украшений в неограниченном количестве. Это объясняется весьма просто: серебро намного дешевле золота, а о платине в то время мало кто слышал в местных ювелирных салонах (украшения из платины часто продавались только на заказ, под большим секретом). Серебряные простые украшения, начиная от сережек до обручальных колец, обрели определенный статус в ювелирном искусстве республики, благодаря доступности, простоте и незамысловатым моделям. Были востребованы и серебряные украшения с цветными вставками, бирюзой, цирконием, турмалином, — на заводе действовал цех по обработке, шлифовке и огранке драгоценных камней. К сожалению, в 1996 г. цех прекратил производство из-за нехватки сырья и дороговизны технологических операций (оказалось, что дешевле привозить низкокачественные ограненные драгоценные камни, чем содержать мастеров-огранщиков и поддерживать деятельность одного из ведущих цехов завода).

Важной составляющей 1990-х гг. является возрождение и интерес к культовым украшениям. Неоспоримую роль в данном случае имело празднование на государственном уровне 1000-летия крещения Руси (1988 г.) и вслед за этим возрождение церквей, строительство новых храмов или возврат церковных зданий, занятых под государственные учреждения. Повышенное внимание к религии в данном случае открыло хорошие перспективы для развития ювелирного ремесла и специализации некоторых мастеров в области изготовления церковного инвентаря. Используя частные и музейные коллекции, а также фотографии исторических и художественных книг, местные мастера научились изготавливать культовые украшения: нательные крестики (которые в то время штамповались в несоизмеримом количестве, благодаря возможности свободно провести обряд крещения), оклады икон и церковных книг, сделанных “под модерн”, а также кольца для венчания. Вошедший

в моду обряд венчания открыл дополнительные перспективы и для ювелиров, которые создавали теперь не только свадебные кольца, но и специальные кольца для венчания, с особой символикой, с выгравированными именами жениха и невесты, различными пожеланиями или монограммой. Особую категорию составляют в этот период венчальные венцы, украшенные цветными стеклами, стразами и изготовленные из дешевых металлических сплавов, в основном из позолоченной или посеребренной латуни.

Среди культовых украшений этого периода можно выделить медальоны и кулоны с изображением Иисуса Христа, Девы Марии или лики других святых, выполненных чаще всего в технике художественного эмалирования. Чтобы подчеркнуть свою веру или определенный финансовый статус, потребителю нужны были не только дорогие вещи, но преимущественно массивные кресты или медальоны, а также нательные крестики и иконки, декорированные камнями и эмалевыми вставками, которые можно было бы выставить напоказ поверх майки или декольте.



Рис. 1. Кулон. Золото, эмаль. КЮЗ.



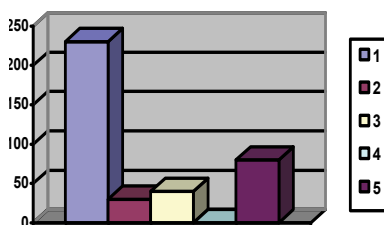
Рис. 2. Крестик. Золото, серебро, эмаль. КЮЗ.

Таким образом, следует отметить, что в 1990-е гг. возникли неплохие условия для развития ювелирного искусства Молдовы, особенно в плане изготовления церковной утвари, в которой столь нуждались вновь открытые церкви и храмы. В то же время, огромный минус этого периода развития молдавского ювелирного искусства — отсутствие эстетического вкуса,

доминирование всего блестящего и звенящего, использование огромного количества украшений одновременно. Возможность посещать европейские страны открыла еще большие перспективы для развития и творчества ювелиров. Это был период, можно сказать, полного насыщения определенного ювелирного голода, который длился десятилетия. Уже спустя несколько лет, когда рынок насытился дешевыми и кичливыми украшениями, ювелиры начали работать не только на среднего потребителя, но и для удовлетворения своего собственного художественно замысла. В начале нового тысячелетия появляются очень красивые и элегантные украшения, как культовые, так и светские, свидетельствующие о росте мастеров в техническом и художественном плане.

Даже сейчас, спустя два десятилетия, роль культовых украшений, несомненно, возросла, о чем свидетельствуют результаты первого проведенного нами социологического опроса в области ювелирного искусства. Например, на вопрос что означает для вас культовое украшение, мы получили следующие ответы:

1. Украшение, символизирующее веру – 230
2. Всего лишь средство украшения – 30
3. Модный аксессуар для подчеркивания особого статуса – 40
4. Предмет без особой символики – 0
5. Простое украшение – 80



Изготовление новых моделей украшений на старом оборудовании оказалось невозможным. Литье и штамповка оставались основными техниками изготовления и массового производства украшений, которые использовались в сочетании с ажурной филигранью, эмалью и гравировкой.

Важной составляющей рассматриваемого периода является появление первых частных мастерских, в которых работали не узкие специалисты (оставшиеся, в основном, на Кишиневском заводе). Требовались мастера, владеющие всеми техниками изготовления ювелирных украшений, работающие со всеми драгоценными металлами и камнями, знающие все технологические процессы и способные мыслить креативно, масштабно. Мастерские, которым удалось найти таких специалистов, и

ныне работают весьма успешно, создавая серьезную конкуренцию Кишиневскому заводу и даже импортируемым изделиям. Особую роль в создании и формировании таких мастерских и салонов сыграл отдел маркетинга и профессиональные маркетологи, изучающие спрос населения и учитывающие потребности, чаще всего работая с каждым покупателем индивидуально, откуда и рост продаж, и внимание ценителей искусства к деятельности таких салонов и ювелиров¹.

В 1990-е гг. основной проблемой для дальнейшего развития ювелирного искусства является поиск дизайнеров и модельеров, способных создать украшение, соответствующее модным веяниям в области дизайна украшений и одежды. Чаще всего для массового производства используются эскизы других мастеров, немного переработанные или дорисованные, также используются интернетовские варианты, модели электронных каталогов. Основной задачей, таким образом, остается соблюдение авторских прав, что не всегда реально и действительно. В то же время, новые модели местных мастеров всегда рассматривались на заседании Художественного совета при заводе или при больших мастерских.

Если в советское время в каждом большом городе работал магазин ювелирных украшений “Ауреола”, то после 1991 финансовое состояние этих салонов ухудшилось. Однако приватизация и создание ряда акционерных обществ привели к возрождению магазинов “Ауреола”. Сегодня они функционируют во всех крупных городах Молдовы, не только в Кишиневе. КЮЗ также открыл несколько фирменных магазинов (г. Кишинев, Чадыр-Лунга, Сорока, Бэлць, Унгень, Комрат, Дрокия), в которых местный покупатель имеет возможность приобрести понравившееся украшения или заказать подарок, обменять старое изделие на новое, а также отремонтировать изделие². Элегантные украшения, которые продавались с успехом в 1990 гг., были созданы руками таких мастеров-ювелиров, как Владимир Васильков (1941–1995), Виктор Алексейко (1948–2002), Василий Фомин (1940), Любовь Агатьева (1957), Геннадий Палий (1969), Юрий Леонов (1955), Юрий Павлов (1952–1996) и многие другие.

Особо хочется отметить участие молдавских мастеров в специализированных ювелирных выставках. Украшения, произведенные на Кишиневском заводе, были высоко отмечены на выставках “Tibco” (Румыния, 1995, 1996); “Промышленность

Молдовы” (1995, г. Тюмень, Россия); “СНГ — Париж” (1995); Международная выставка в Венгрии (1997); Ежегодная международная выставка “ЮВЕЛИР” (Москва, 1998, 1999). В то же время, независимое участие ювелиров в таких выставках было крайне затруднительным и чаще всего неосуществимым.

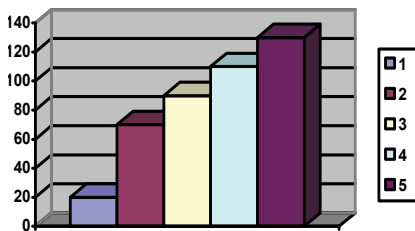
После 1991 года украшения, выпущенные в Молдове, приобрели и другие отличительные знаки. Вместо старого клейма, серпа и молота, было введено новое клеймо, представляющее национальную символику Республики Молдова — голова зубра. Украшения, выпущенные на заводе, имеют дополнительное клеймо в виде латинской буквы “G” (Giuvaier — Ювелир), а украшения других салонов и мастерских обязаны ввести свои собственные клейма, дополнительно к государственным, признанным Пробирной палатой страны.

После 1991 г. широко развернули деятельность частные мастерские Акционерного общества “Универсал”, филиалы которого работали во всех крупных молдавских городах³. В 1993 г. предприятие было приватизировано и сохранило свои филиалы только в Кишиневе и Унгень. Более 50 мастеров занимаются ремонтом и изготовлением ювелирных украшений по любому эскизу, владея в совершенстве всеми техниками работы и следуя модным тенденциям, сохраняя за собой статус мини-завода, работая с серебром, золотом, платиной и различными драгоценными камнями⁴. Многие мастера начинали деятельность на КЮЗ-е, став со временем профессионалами своего дела.

В заключение необходимо отметить, что, несмотря на трудные во всех отношениях 1990-е гг., они стали неотъемлемой частью процесса развития ювелирной промышленности Молдовы, оставив свой след и предопределяя дальнейшие перспективы отрасли (о перспективах см. результаты опроса).

Как вы считаете, какие перспективы развития ювелирного искусства в Молдове:

1. Будет развиваться в дальнейшем – 20
2. Отразится экономический кризис – 70
3. Нет шансов выйти из кризиса – 90
4. У нас нет местной ювелирной промышленности – 110
5. Будут развиваться только средние и малые предприятия, салоны, мастерские – 130



Примечания:

- ¹ *Condriticova L.* Tendințe artistice și perspective de dezvoltare în arta bijuteriilor din Republica Moldova // “ARTA”. – Chișinău, 2009. – P. 52–59.
- ² *Кондратикова Л.* Страницы истории Кишиневского ювелирного завода // “Ювелирное искусство и материальная культура”. – Санкт-Петербург, 2010. – С. 31–34.
- ³ История народного хозяйства МССР. 1959–1975. – Кишинев, 1978. – С. 346.
- ⁴ Lideri ai economiei naționale. – Chișinău, 2005. – № 3. – С. 22.

Хроніка



ПРО ТРЕТІЙ ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ МУЗЕЙНИЙ ФЕСТИВАЛЬ У ДНІПРПЕТРОВСЬКУ

З 14 до 19 вересня 2011 р. у Дніпропетровському національному історичному музеї ім. Д.І. Яворницького відбувся 3-й Всеукраїнський музейний фестиваль „Музеї України у всесвітньому культурному просторі”. В ньому взяли участь 106 музейних закладів, які надали свої матеріали до трьох конкурсів:

- міні-експозицій (тема — „Раритети в експозиційному музейному просторі”);
- музейних видань (каталоги, презентаційні альбоми, оригінальні видання й видавничі проекти);
- музейного промоушену (впровадження музейних програм, акцій, заходів).

Музей історичних коштовностей — філіал Національного музею історії України, був номінантом у конкурсі промоушену, на якому представив електронний каталог „Скіфські кургани Дніпропетровщини (за матеріалами МІКУ)”.

Доповідь про цей звід пам'яток отримала схвалення серед учасників фестивалю. Високий рівень виконаної роботи журі фестивалю відзначило Дипломом переможця та спеціальною нагородою — кам'яною статуеткою “Половецька баба” виконаною у майстерні кераміки Сергія Горбаня (м. Дніпропетровськ).

Стисло розповімо про історію започаткування проекту та про зміст електронного каталогу.

У 2003 р. до Музею історичних коштовностей України завітала старший науковий співробітник Інституту археології НАН України к.і.н. С.О. Беляєва з пропозицією взяти участь у спільній роботі над темою “Матеріали з розкопок Інституту археології НАН України, що зберігаються в Музеї історичних



Рис. 1. Учасники фестивалю з нагородами за перемогу в конкурсах.

коштовностей України”. Нами було запропоновано розпочати обробку матеріалів із скіфських курганів. До цього часу ми вже мали досвід, набутий під час співробітництва з фірмою “Діамед” (м. Донецьк) над створенням мультимедійного диску за матеріалами з колекцій нашого музею. Орім іншого, там був присутній окремий розділ, присвячений скіфській культурі, в тому числі й скіфським курганам України.

До роботи над цією темою були залучені наукові співробітники скіфо-античного сектору експозиційного відділу музею — Ю.О. Білан, С.А. Березова, О.П. Підвисоцька (зав. сектором) та відділу фондів — Т.П. Шаміна, а також фотограф музею Д.В. Клочко. Робоча група у складі Ю.О. Білана та С.А. Березової працювала в архіві ІА НАНУ, збираючи відомості про кургани, матеріали з яких зберігаються в нашому музеї. Друга група (О.П. Підвисоцька, Т.П. Шаміна та Д.В. Клочко) займалася фотофіксацією речей з колекції музею, знайдених у цих курганах. З боку ІА НАНУ активну участь в роботі над проектом взяв старший науковий співробітник відділу археології доби раннього заліза к.і.н. С.В. Полін. Обробку картографічного матеріалу, креслень планів та розрізів курганів і поховань, а також електронних зображень здійснювали дизайнер О.А. Онищенко та один з авторів даної статті М.В. Панченко.

Враховуючи великий обсяг матеріалу за цією темою було вирішено створити серію електронних каталогів (або зводів пам’яток) з даними про скіфські кургани України за областями. Роботу було розпочато з найбільш вивченого — Дніпропетровського регіону. Матеріали з цієї області, починаючи з 1964 р., до музею передавали Інститут археології НАН України, Дніпропетровський державний університет і Дніпропетровський державний історичний музей ім. Д.І.Яворницького (нині Дніпропетровський національний історичний музей ім. Д.І. Яворницького).

У нашому зводі описано 56 скіфських курганів, у яких досліджено 110 поховань кінця VI — початку III ст. до н.е. Кургани були розташовані в 6-ти районах Дніпропетровщини: у Апостолівському — 6 курганів (17 поховань), Криворізькому — 2 (2), Нікопольському — 34 (67), Новомосковському — 1 (2), Солонянському — 4 (4), Томаківському — 9 (18).

У зводі пам’яток вперше в повному обсязі узагальнено відомості про отримані з них музейні матеріали, включаючи деталь-

ну інформацію про кургани, в яких вони були виявлені. Цінність роботи підвищує введення в науковий обіг інформації про пам'ятки, що не були раніше опубліковані. Це кургани поблизу с. Рахманівка Криворізького району (розкопки Л.П. Крилової, 1964 р.), з оточення Чортомлика поблизу с. Чкалове Нікопольського району (розкопки В.Ю. Мурзіна, 1984–1985 р.) та поблизу сіл Вищетарасівка, Володимирівка, Виводове і Долинське Томаківського району (розкопки М.М. Чередниченко, 1975 р.).

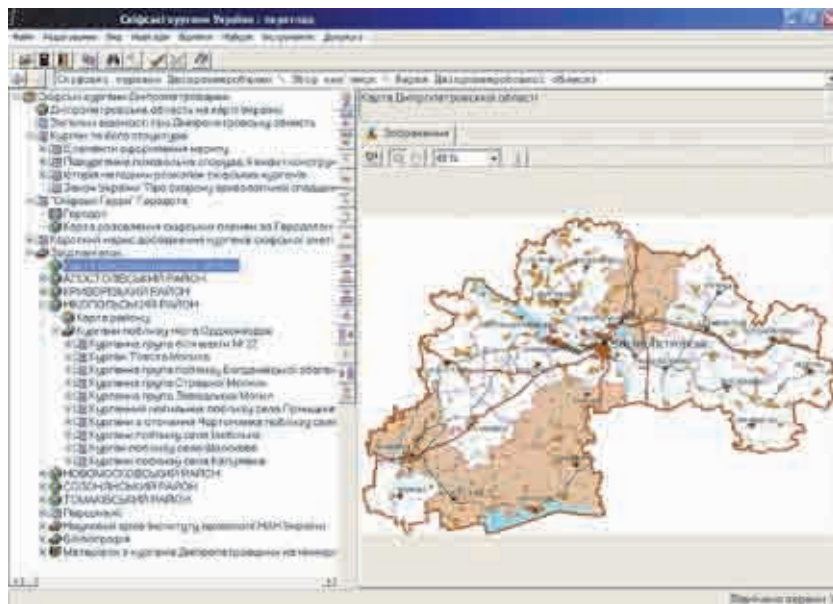


Рис. 2. Вікно бази даних з каталогом скіфських пам'яток Дніпропетровщини.

Електронний каталог складається з кількох розділів. У перших наведено загальні відомості про Дніпропетровську область, історію дослідження скіфських курганів у цьому регіоні, а також про їх структуру та методику розкопок у дореволюційний час, радянський і пострадянський періоди.

Третій розділ присвячений опису давньогрецьким істориком Геродотом (V ст. до н.е.) поховального обряду скіфських царів і локалізації загадкової області Гери, де ховали можливо-владців у VI — V ст. до н.е.

У четвертому розділі можна ознайомитися з стислою історією дослідження скіфських курганів Дніпропетровщини.

До самого великого, п'ятого розділу, входить звід пам'яток, побудований за ієрархічною схемою, що спирається на адміністративно-територіальний поділ України: область — район — населений пункт — місце розкопок. При цьому використані карти шести районів Дніпропетровської області — Апостолівського, Криворізького, Нікопольського, Новомосковського, Солонянського та Томаківського.

Ієрархію каталогу продовжує опис конкретних пам'яток — відомості про місце розташування кургану, час вивчення та про його дослідників. Далі наведено дані про структуру курганного насипу, його конструктивні особливості, а також про кількість, конструкцію та датування розкопаних поховань і знайденого в них інвентарю (в особливості про предмети, що зберігаються в музейній колекції).

Для ілюстрування цієї частини зводу використано карти області та районів, на яких відмічено місця розташування курганів, схеми розміщення курганних груп, креслення загальних планів і розрізів курганів і поховань, а також фотографії та рисунки знахідок з колекції МІКУ, сфотографованих у різних ракурсах, з виділенням необхідних деталей.

Інформація по курганах доповнена біографічними даними та фотографіями 48 осіб, пов'язаних із дослідженням наведених у зводі пам'яток, посиланнями на Науковий архів Інституту археології НАН України та літературу, де вони опубліковані. В кінці — інформація про міжнародні виставки, на яких експонувався цілий ряд представлених у зводі матеріалів.

У додатку до електронного каталогу представлено повні тексти публікацій, виданих у різні роки за результатами досліджень курганів поблизу сіл Вищетарасівка, Башмачка, Капулівка, Чкалове (кургани Малий Чортотлик і Чортотлик), Гірницьке, Шолохове, Оріхове, Петриківка (Олександропольський курган), м. Нікополь (Нікопольське курганне поле) і м. Орджонікідзе (курган Товста Могила та інші). Можна також ознайомитися з останньою редакцією Закону України про охорону культурної спадщини і відеофільмом про розкопки кургану Товста Могила.

Для побудови бази даних використано програму “Мислене древо”, розроблену групою українських спеціалістів у галузі інформаційних технологій (автор програми — к.хім.н. М.І. Жарких). Програма забезпечує різноманітні можливості обробки цих даних, а також імпорт/експорт даних в/з інших програм. На

основі розробленої бази, за допомогою нової програмної розробки — СМС “Смерека” створено спеціальний web-проект. Він включає все інформаційне наповнення бази даних, текст, ілюстрації та логічну схему подачі матеріалу. Система пристосована для представлення в інтернет-мережі, а також для локальної роботи окремого користувача. Сервісні елементи системи управління сайтами “Смерека” дозволяють користувачам продовжувати наповнення та здійснювати переробку в готових проектах.



Рис. 3. Диск з електронним каталогом скіфських пам'яток Дніпропетровщини.

зейного фонду, вибору лекційного матеріалу та ін.

База передбачає подальший розвиток і може бути доповнена матеріалами з організацій, у яких також зберігаються знахідки з вказаних пам'яток.

Створена база даних має 2056 інформаційних блоків з 12.51 обліково-видавничих аркушів тексту, 762 фотографії, 475 креслень і малюнків, 15 карт. Сам електронний каталог побудований за енциклопедичним принципом, завдяки чому він репрезентує багатий довідковий матеріал для всіх, хто цікавиться стародавньою історією Східної Європи. Значна кількість ілюстрацій забезпечує широкі можливості для наукової атрибуції предметів му-

Βιταεμο!



Vivat Alexander!



Саме так, урочистою латиною хочеться привітати нашого ювіляра – Олександра Шарапату. Адже таланти і чесноти його гідні цезаря – це визнають і численні відвідувачі музею, і колеги.

Бездоганне володіння іноземними мовами, широка ерудиція, повсякчасне стремління до нових знань, нового досвіду, привітність і толерантність — хіба не таким має бути ідеальний музейник? І саме музей дає можливість в повній мірі розкрити такі здібності. В музеї розкрилась і неабияка артис-

тична обдарованість Олександра — в театралізованих екскурсіях він сяє зіркою першої величини в найскладніших ролях.

Пана Олександра вирізняє і чудовий художній смак — саме до нього часто звертаються колеги як до *arbiter elegantiae* і завжди отримують слушні поради. А товариськість і щира зацікавленість дозволяють йому дружньо спілкуватись як з наймолодшими, так і з найдосвідченішими колегами.

Тож всі ми хочемо висловити свої найщиріші побажання. Хай колесо Фортуни завжди обертається в потрібному напрямку, хай життя радує своїми барвами, хай друзі і близькі завжди підтримують і розуміють!

Salve! Salve! Salve!

Список сокращень

БСЭ	Большая советская энциклопедия
ВДИ	Вестник древней истории
ГМИР	Государственный музей истории религии (Россия, Москва)
ДІМ	Дніпропетровський історичний музей ім. Д.І. Яворницького
Інв. №	номер за інвентарною книгою
ИАИ	Известия на археологический институт при Болгарской Академии наук
ИАК	Известия Императорской археологической комиссии
КСИА	Краткие Сообщения Института Археологии АН СССР
КСИИМК	Краткие сообщения Института истории материальной культуры. М.-Л.
КЮЗ	Кишиневский ювелирный завод (Молдова)
МАО	Московское Археологическое Общество
МИА	Материалы и исследования по археологии СССР
МИДУ	Музей исторических драгоценностей Украины
МКУ	Музей історичних коштовностей України
МЧ	Музейні читання
НМІУ	Національний музей історії України
НІКЗ	Національний історико-культурний заповідник
“Чигирин”	“Чигирин”
НКПІКЗ	Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник
ОАК	Отчеты Императорской археологической комиссии
ПССАСП	Проблемы скифо-сарматской археологии Северного Причерноморья
РА	Российская археология
СА	Советская археология
УСЭС	Украинский советский энциклопедический словарь
SCIVA	Studii și Cercetări de Istorie Veche și Arheologie. București

Наші автори

Березова Світлана Анатоліївна

м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ історії ювелірного мистецтва, зав. сектору.

Бессонова Світлана Сергіївна

м. Київ, Інститут археології НАН України, відділ археології раннього залізного віку, старший науковий співробітник, кандидат історичних наук.

Білан Юрій Олександрович

м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ виставкової роботи, зав. сектору.

Болтанюк П.А.

Україна, м. Кам'янець-Подільський, Краєзнавчий музей, головний хранитель музею.

Брель Ольга Володимирівна

Україна, м. Чигирин, Національний історико –культурний заповідник “Чигирин”, відділ “Музей Б. Хмельницького”, старший науковий співробітник.

Васіна Зінаїда Олександрівна

м. Київ, Музей історичних коштовностей України, виставковий відділ, старший науковий співробітник.

Величко Євгенія Олександрівна

м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ історії ювелірного мистецтва старший науковий співробітник.

Вертієнко Ганна Володимирівна

м. Київ, Інститут сходознавства ім. А.Ю.Кримського НАН України, старший науковий співробітник, кандидат історичних наук.

Вольная Галина Миколаївна

Північна Осетія, м. Владикавказ, Північно-Осетинський державний університет ім. К.Л. Хетагурова, старший науковий співробітник, кандидат історичних наук.

Гельська Ірина Віталіївна

м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-освітній відділ, екскурсовод I-ї категорії.

Грібкова Анна Олександрівна

м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ історії ювелірного мистецтва, зав. сектору.

Дерев'янка Наталія Василівна

Україна, м. Чигирин, Національний історико-культурний заповідник “Чигирин”, відділ фондів, молодший науковий співробітник.

Іваненко Анастасія Сергіївна

м. Київ, Музей історичних коштовностей України, реставраційний відділ, зав. відділу.

Ключко Любов Степанівна

м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ історії ювелірного мистецтва, провідний науковий співробітник, кандидат історичних наук.

Ковальова Наталія Миколаївна

м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ фондів, зав. сектору.

Кондратікова Ліліана

Молдова, м. Кишенеу, Інститут культурної спадщини Академії наук Республіки, старший науковий співробітник, кандидат мистецтвознавства.

Лисенко Сергій Дмитрович

м. Київ, Інститут археології НАН України, відділ археології доби неоліту-бронзи, старший науковий співробітник, кандидат історичних наук.

Лисенко Світлана Сергіївна

м. Київ, Інститут археології НАН України, відділ археології доби неоліту-бронзи, старший науковий співробітник, кандидат історичних наук.

Малюк Наталія Іванівна

м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-освітній відділ, старший науковий співробітник.

Палатна Світлана Григорівна

м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ історії ювелірного мистецтва, старший науковий співробітник.

Панченко Михайло Васильович

м. Київ, Національний заповідник “Софія Київська”, відділ науково-інформаційних технологій і видавничої роботи, зав. відділу.

Перелигіна Ольга Іванівна

м. Львів, Національний історичний музей, головний хранитель.

Романовська Тетяна Юхимівна

м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ фондів, провідний науковий співробітник.

Рябцева Світлана Сергіївна

Молдова, м. Кишенеу, Інститут культурної спадщини, старший науковий співробітник, кандидат історичних наук.

Рудика Наталія Миколаївна

м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ історії ювелірного мистецтва, старший науковий співробітник.

Савченко Тетяна Миколаївна

м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ фондів, старший науковий співробітник.

Сергій Олена Сергіївна

м. Київ, Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, зав. сектору.

Скорий Сергій Анатолійович

м. Київ, Інститут археології НАН України, зав. відділу археології раннього залізного віку, доктор історичних наук, професор.

Станіцина Галина Олександрівна

м. Київ, Інститут археології НАН України, зав. науковим архівом.

Старченко Олена Василівна

м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ фондів, провідний науковий співробітник.

Степаненко Наталія Олексіївна

м. Дніпропетровськ, Дніпропетровський національний історичний музей ім. Д.І. Яворницького, старший науковий співробітник.

Тихонова Маргарита

Україна, м. Дніпропетровськ, Дніпропетровський національний історичний музей ім. Д.І. Яворницького, старший науковий співробітник.

Триколенко Ольга Вікторівна

м. Київ, Національний авіаційний університет, доцент кафедри рисунка, живопису та скульптури.

Триколенко Софія Тарасівна

м. Київ, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, студентка.

Фіалко Олена Євгенівна

м. Київ, Інститут археології НАН України, відділ археології раннього залізного віку, старший науковий співробітник, кандидат історичних наук.

Хардаєв Володимир Михайлович

м. Київ, Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ історії ювелірного мистецтва, зав. відділу.

Черненко Олена Євгеніївна

м. Чернігів к.і.н., Чернігівський національний педагогічний університет імені Т.Г. Шевченка, доцент кафедри історії та археології України, кандидат історичних наук.

Чубур Артур Артурович,

Росія, м. Брянськ, Брянський державний університет, доцент кафедри Вітчизняної історії стародавності і середньовіччя, кандидат історичних наук.

ЗМІСТ

Вступне слово	3
---------------------	---

З ІСТОРІЇ ВИВЧЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ТА ПРАВОВІ ЗАСАДИ ЇЇ ЗБЕРЕЖЕННЯ

<i>Скорий С.А.</i> “Торячо желаю продолжить учебу..., специализируясь в скифо-сарматском периоде” (до 90-річчя від дня народження В.А. Іллінської)	6
<i>Рудика Н.М.</i> Досвід охорони пам’яток археології в країнах континентального права	18
<i>Станиціна Г.О.</i> Маловідомі документи в науковому архіві Інституту археології НАН України	25

ТВОРЧІ НАДБАННЯ ДАВНІХ МАЙСТРІВ ЗА ДОБИ БРОНЗИ – РАНЬОГО ЗАЛІЗА

<i>Лысенко С.Д., Лысенко С.С., Болтанюк П.А.</i> Булавки гордеевского круга из экспозиции Каменец-Подольского Музея	42
<i>Бессонова С.С.</i> Скифская пантера (к вопросу о семантике образа)	49
<i>Вольная Г.Н.</i> Навершие с золотой обкладкой из могильника “Бамутские Сады”	67
<i>Вертієнко Г.В.</i> Сцена “офірування барана” на сахнівській пластині?	75
<i>Фіалко Е.Е.</i> Золотой калаф из кургана Большая Близница: к интерпретации персонажей	89
<i>Ключко Л.С., Васіна З.О.</i> Реконструкція головних уборів за декоративними елементами із поховань скіф’янок (версії загальної класифікації)	97
<i>Триколенко О.В., Триколенко С.Т.</i> Про центр виготовлення пластинок із зображеннями комах та тварин із скіфських курганів Північного Причорномор’я	113
<i>Грібкова Г.О.</i> Образ Геракла на пластинах-аплікаціях з колекції МІКУ	121
<i>Брель О.В.</i> Набір кінських прикрас скіфського періоду (з фондів НІКЗ “Чигирин”)	130
<i>Чубур А.А.</i> Образ лошади в металлопластике племён раннего железного века бассейна Десны	134
<i>Величко Є.О.</i> Золоті пластини-аплікації з сарматських пам’яток Північного Причорномор’я	143

<i>Шамина Т.Ф.</i> Жемчуг в ювелирных изделиях.....	156
<i>Иваненко А.С.</i> Реставрация хрупкого археологического серебра.....	167

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

<i>Рябцева С.С.</i> Древнерусские подвески-рясна и их аналоги в Карпато-Балканском регионе	172
<i>Дерев'янка Н.В.</i> Прикраси X – XV століть із нових надходжень у фонди НІКЗ “Чигирин”	186
<i>Хардаев В.М.</i> К вопросу о химическом составе византийских, древнерусских и грузинских перегородчатых эмалей из коллекции МИДУ	193
<i>Гегельська І.В.</i> Кам'яні іконки, знайдені в археологічних комплексах на території Південної Русі	205
<i>Черненко О.Є.</i> Нові знахідки предметів художнього культового лиття XII – XIII ст. з території Чернігово-Сіверщини	213
<i>Рябцева С.С., Тельнов Н.П.</i> Ювелирные украшения из клада Алчедар (Молдова)	217

ПАМ'ЯТКИ ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА XVI – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ XX ст.

<i>Ковалева Н.М.</i> Вотуми у зібранні Музею історичних коштовностей України	230
<i>Сергий Е.С.</i> Особенности иконографии серебряной оправы жертвенника Успенского собора Киево-Печерской лавры	239
<i>Степаненко Н.О.</i> Окладні ікони із фонду дороговісних металів Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д.І. Яворницького	250
<i>Тихонова М.Н.</i> Саккос XVII ст. з колекції Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д.І. Яворницького: історія, термінологія і технологія виготовлення	260
<i>Березова С.А.</i> Нюрнберзьке срібло з колекції Музею історичних коштовностей України	270
<i>Малюк Н.И.</i> К уточнению атрибуции перстня из коллекции МИДУ	281
<i>Березова С.А., Старченко О.В.</i> Напрестольный хрест з вкладним написом Василя Родзянка (1726 р.).....	290
<i>Романовская Т.Ю., Савченко Т.М.</i> Щит Торы из Тульчина в коллекции Музея исторических драгоценностей Украины.....	299

<i>Перелигіна О.І.</i> Пам'ятки медальєрного мистецтва з колекції львівської Шопеніани (на матеріалах фондів Львівського історичного музею)	310
<i>Палатная С.Г.</i> Уникальный сервиз из коллекции МИДУ	320

СУЧАСНЕ ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Кондратикова Л.</i> Развитие ювелирного искусства в республике Молдова в 1990-е годы.....	330
--	-----

ХРОНІКА

<i>Білан Ю.О., Панченко М.В.</i> Про третій Всеукраїнський музейний фестиваль у Дніпропетровську	338
--	-----

ВІТАЄМО!

Vivat Alexander!	344
Список скорочень.....	345
Наші автори	346

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

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

МУЗЕЙНІ ЧИТАННЯ

Матеріали наукової конференції
"Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки"
15–17 листопада 2011 р.

Підписано до друку 04.11.2011. Формат 60×84/16.
Папір офсетний. Друк офсетний.
Гарнітура Century Schoolbook
Наклад 300 прим.