

**Міністерство культури
та інформаційної політики України
Національний музей історії України
Музей історичних коштовностей України**



МУЗЕЙНІ ЧИТАННЯ

**Матеріали наукової конференції
«Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки»
20 – 21 листопада 2019 р.**

Київ 2021

Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». – Київ, Музей історичних коштовностей України – філія Національного музею історії України, 20-21 листопада 2019 р. – К., 2021. – 168 с.

Редакційна колегія:

відповідальний редактор
відповідальний секретар
дизайн, верстка, макет

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

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

УДК 93/94+902/4
С 69

ВСТУПНЕ СЛОВО

В історії конференцій Музею історичних коштовностей були різні сторінки. На початку 90-х років, коли відбулися перші зібрання, ми – співробітники музею – визначили досить широке коло питань, актуальних для дослідників історії культури. На запрошення «Золотої кладової» (так часто називають наш музей) відгукувались працівники різних закладів: співробітники Інституту археології НАНУ, київських музеїв. З часом до невеликого числа учасників конференції доєдналися науковці не тільки з України, а й Росії, Білорусі, Польщі, Німеччини. Наші щорічні зібрання перетворились на «Музейні читання», в рамках яких визріла тема: «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». Завдяки цьому були поглиблені певні напрямки досліджень: художня обробка металу: технологія виробництва золотих, срібних, бронзових творів, ювелірні прийоми, вивчення музейних колекцій декоративних виробів та окремих мистецьких витворів, стильові особливості творчості ювелірів – від давнини до сьогодення. А ще, у нас склалася традиція вшановувати пам'ять тих людей, хто віддав багато сил і енергії, і навіть часточку душі, вивченню та збереженню нашої спадщини.

Конференції «Золотої скарбниці» перетворилися на цікаві змістовні спілкування фахівців і не тільки на засіданнях, коли читали доповіді, дискутували й під час перерви, як кажуть – у кулуарах, і після засідань. Колись відомий вчений академік Б.О. Рибаків сказав, що науку роблять саме під час живого спілкування в кулуарах.

Науковці завжди чекали таких зустрічей, а, крім того, збірників статей, які ми видавали за результатами роботи конференції.

Але звична схема зазнала змін: конференція як самостійна наукова подія перестала існувати. Натомість, в 2019 р. з'явилась секція «Історія ювелірного мистецтва» в рамках наукової конференції Національного музею історії України. Зазначена обставина, а також довготривалий карантин у 2020 р. – все це призвело до того, що збірник виходить із значним запізненням. Але ми вирішили не залишати «на потім» публікацію матеріалів, які колеги підготували у 2019 р. Адже для Музею історичних коштовностей України це ювілейний рік: 4 січня 1969 р. було відкрито для відвідувачів експозицію музею. Його першою завідувачкою стала О.Д. Ганіна – непересічна особистість, на плечі якої лягли всі труднощі зі створення такого закладу. Він (тобто, заклад) став першим в Україні зібранням творів ювелірного мистецтва від давнини до сьогодення. І хоча спочатку музейники за взірць взяли «Особую кладовую» в Ермітажі (Ленінград), в процесі роботи народилися нові концепції побудови експозиції, що зробило її унікальною. О.Д. Ганіна створила прекрасну команду, і члени її – співробітники музею – залишили помітний слід на всіх ділянках музейної роботи. Особливе місце належить вивченню колекцій і окремих експонатів: їх художніх характеристик, технології виробництва, а також семантики. Цим темам присвячено кілька статей у збірнику: Ю. Білана, Ю. Полдівича, Є. Величко, С. Березової.

Одним із досягнень Музею історичних коштовностей України є створення колекції «Сучасне ювелірне мистецтво». Історія зібрання починається ще наприкінці 70-х років ХХ ст., коли художник-ювелір В. Хоменко отримав дозвіл на виготовлення творів з коштовних металів. Митець об'єднав навколо себе однодумців і всі разом почали працювати над прикрасами, які відображали тенденції творчості художників різних країн, а також, національні традиції. З тих пір спеціалісти (мистецтвознавці, ювеліри) не раз виступали з доповідями, аналізуючи творчість ювелірів сьогодення. І на цей раз у збірнику вміщено цікаві статті, що висвітлюють творчі пошуки українського митця В. Балибердіна, формування його стилю (І. Удовиченко) особливості виготовлення прикрас у техніці гарячої емалі (О. Барбалат), художньо-технологічні аспекти емальєрного мистецтва (С. Луць), застосування нових технологій та матеріалів (С. Дрокін). Автори наголошують, що сучасні ювеліри не тільки розкривають стародавні секрети, але й зберігають і вдосконалюють методи та прийоми роботи.

Отже, збірник містить статті, які відповідають напрямкам роботи нашого музею як центру з вивчення історії ювелірного мистецтва.

ОСОБИСТОСТІ



В ІСТОРІЇ КУЛЬТУРИ

ІСТОРІЯ МУЗЕЮ ІСТОРИЧНИХ КОШТОВНОСТЕЙ УКРАЇНИ В ОСОБИСТОСТЯХ. ОКСАНА ДАВИДІВНА ГАНІНА

У статті йдеться про першу завідувачку Музею історичних коштовностей України. Завдяки їй було створено перший в Україні заклад нового формату, мета якого – вивчення історії ювелірного мистецтва.

Ключові слова: «золота комора», бронзовий сервіз, поселення Іване-Пусте, ювелірне мистецтво,

*Митцю не треба нагород
Його судьба нагородила*

Л. Костенко

Кожен музей має цікаві сторінки історії, пов'язані з особами, які були біля витоків закладу. Ми – вдячні нащадки – повинні віддати їм данину пам'яті, бо завдяки їхній праці, інколи неймовірним зусиллям поставали музеї, бібліотеки тощо, які підносять наш світ до вершин духовності.

Музей історичних коштовностей України нараховує вже 56 років від дня створення, а 4 січня 1969 р. «Золота комора» – так його неофіційно називали, підкреслюючи зв'язок з Ермітажною «Золотою кладовою» – відчинила двері для жителів Києва і туристів з усього світу. А їх було багато, адже людей завжди приваблювали «коштовності», ювелірні витвори.

Отже, за постановою Ради Міністрів УРСР № 1300 від 22 листопада 1963 р. при Державному історичному музеї (тепер Національний музей історії України) було засновано Особливий відділ – «Золота скарбниця», який наприкінці 1968 р. отримав новий статус – став філіалом Державного історичного музею: Музеєм історичних коштовностей України. Його очолила Оксана Давидівна Ганіна, яка до того часу була завідувачкою відділу скіфо-античної археології (рис. 1). На новій посаді їй став у пригоді значний досвід музейної роботи. Оксана Давидівна згуртувала кваліфікованих спеціалістів або, як кажуть зараз – створила команду фахівців. Вони разом визначили основні засади нового закладу, який з часом став справжнім центром з вивчення історії ювелірного мистецтва на землях України. Завдання новоствореного закладу: зберігання та дослідження ювелірних виробів, створених впродовж кількох тисячоліть; популяризація знань з історії декоративного мистецтва.



Рис. 1. О.Д. Ганіна – завідувачка Музею історичних коштовностей України

Доля приготувала для О.Д. Ганіної нелегкий життєвий шлях. Це звучить банально але, коли читаєш різні документи, пов'язані з біографією Оксани Давидівни, то на думку приходять саме такі слова. Особливо вражає «Автобіографія». З неї дізнаємось, що Оксана Давидівна народилась в 1913 р. у с. Орлянськ Василівського району Запорізької обл. У сім'ї було шестеро дітей, жили дуже бідно, а особливо стало скрутно без батька (Давида Івановича Дубини), який під час громадянської війни «пропав без вісті». Тому, коли Оксані виповнилось 10 років, вона почала працювати наймичкою у багатих сусідів. Але кмітлива від природи, як кажуть у народі – беручка, у 16 років дівчина подалася на Дніпробуд і впродовж року була посильною в управлінні головного інженера. Далі: вступила до ФЗУ і після закінчення в 1932 році одержала професію слюсаря. Нам, співробітникам музею, Оксана Давидівна розповідала, що її називали «Слюсар із золотими кучерями». Вона працювала на Дніпровському алюмінієвому заводі, а потім – на Запоріжсталі. Вечорами навчалась на Рабфаку. В 1935 р. вийшла заміж, а через рік разом з чоловіком поїхала на Далекий Схід, до м. Хабаровська. Тут Оксана Давидівна вступила до вечірнього педагогічного училища, а по закінченню його – до Хабаровського педагогічного інституту. Його О. Ганіна закінчила в 1944 р. Працювала піонервожатою, вчителькою початкових класів. Її завзяття у роботі відмічено нагородами. Найдорожчою для неї стала – медаль, яку одержала в червні 1945 р.: «*За доблестный труд на войне*».



Рис. 2. О.Д. Ганіна в 1950 р.

Хабаровську сторінку свого життя Оксана Давидівна перегорнула в 1948 р., переїхавши до Києва. Першим місцем роботи став Науково-дослідний інститут педагогіки, Але вже в квітні 1950 р. О. Ганіна перейшла працювати до Київського державного історичного музею, спочатку на посаду наукового співробітника, а з 1 серпня 1951 р. стала завідувачкою відділу скіфо-античної археології (рис. 2). Скіфська тематика глибоко зацікавила Оксану Давидівну. Вона увійшла до кола археологів Інституту археології АН УРСР як співробітник експедицій – пройшла хорошу школу, зокрема, працюючи з О.І. Тереножкіним – відомим українським ученим, засновником школи скіфології в Україні. Через кілька

років набутий досвід допоміг провадити самостійні археологічні дослідження. Насамперед, це поселення ранньоскіфського часу поблизу

с. Іване-Пусте (Борщівський район, Тернопільська обл.). О.Д. Ганіна очолила у 1958 р. експедицію Державного історичного музею. Впродовж кількох років невеличка група співробітників працювала на території поселення. Дослідження пам'ятки стали основою для визначення хронологічних рамок життя на поселенні, особливостей домобудівництва, господарства. О.Д. Ганіна дуже відповідально ставилася до вивчення знахідок різних категорій. Йдеться, наприклад, про зерна злакових: пшениці твердого, м'якого та карликового видів, жита твердих та м'яких сортів, ячменю, сочевиці та бобових, зібраних на поселенні. Дослідниця провадила їх аналіз на підставі визначень, які зробили наукові співробітники Інституту ботаніки АН УРСР та інших наукових закладів. Інтерпретація одержаних результатів у поєднанні з писемними відомостями стали основою для висновків про господарство та побут мешканців поселення [Ганіна 1968, с. 106–116].

Ще одна тема є надзвичайно важливою у науковій роботі О.Д. Ганіної: роль жінки у скіфському суспільстві. Зараз науковці розглядають різні аспекти цієї теми: їй присвячено чимало праць. А на той час (кінець 50-х, 60-ті р.) це був зовсім новий напрямок у скіфології, і зараз дослідження О.Д. Ганіної не втратили актуальності.

О.Д. Ганіна вивчила значне число поховань скіф'янок на землях Скіфії, окреслила характерні набори прикрас та інших речей, які клали в могили жінок. Чверть від числа усіх небіжчиць були поховані зі зброєю: у ранній період це були стріли та прапці камінці, а пізніше – ще й стріли, списи. Авторка відмітила, що на землях Лісостепового Правобережжя відкрито набагато більше поховань озброєних жінок, ніж у Степовій Скіфії. Аналіз поховального обряду та супровідного інвентарю дали можливість О.Д. Ганіній зробити кілька висновків. Один з них про те, що поховальний обряд відбиває збереження пережитків матриархату [Ганіна 1958, с. 183]. На той час це твердження відповідало загальній періодизації соціального розвитку людства. Але, крім того, О.Д. Ганіна відмітила ознаки високого статусу скіф'янок: «Жінки скіфського суспільства не стояли осторонь від суспільного життя, а брали активну участь у ньому» [Ганіна 1958, с. 183].

У 1960–1961 р. О.Д. Ганіну чекала цікава наукова «пригода». Йдеться про вивчення знахідок, які трапились при розробках торфу на річці Супой – лівій притоки Дніпра поблизу с. Піщане (Звенигородський р-н, Черкаська обл.) сервізу бронзового античного посуду. Спочатку, влітку 1960 р. робітники, які працювали на торфовищі, виявили один бронзовий лутерій і передали його до Переяслав-Хмельницького історичного музею. А в травні 1961 р. знайдено ще 14 бронзових посудин, які надійшли до колекції Київського державного історичного музею. О.Д. Ганіна разом з колегами не раз виїздили на місце знайдення посуду. Опитування робітників, які знайшли предмети, дослідження ділянки – дали можливість відтворити таку картину: посудини лежали на глибині 1,5 м в товщі торфу, утворивши один ряд довжиною 7 м. На північ від ділянки, де були зафіксовані посудини, на відстані 150 м знайдено

залишки кістяка людини, а на схід – дубовий човен довжиною 5 м. Можливо, на ньому, тобто на човні, колись купець віз на продаж бронзовий посуд – таке припущення постає в уяві¹. Зрештою, узагальнення усіх спостережень наводить на думку про існування торгівельних зв'язків між населенням лісостепового Придніпров'я і античними центрами Причорномор'я [Ганіна 1964, с. 197]. Але цю гіпотезу треба було доводити. Адже, коли речі тільки потрапили у поле зору науковців, у багатьох з них з'явилися сумніви щодо автентичності посуду, тобто, що його виготовили за античних часів. Переважали припущення, що амфори, гідрії тощо – словом увесь сервіз було зроблено наприкінці XIX – на початку XX ст. для колекції якогось місцевого поміщика – колекціонера. Справді, фальшування мистецьких пам'яток у той час набуло значних розмірів. Але ті, хто був задіяний у цьому «бізнесі», намагалися швидко продати виготовлені артефакти. Останні були не такі об'ємні, як цілий набір посуду. Крім того, погolos про нього, тобто, про унікальний сервіз – знайдені античні посудини або зроблені для когось, мабуть, знайшов би відображення у якихось записках (можливо, інших колекціонерів). Але такого не було. Натомість, аналіз металу, техніки виконання ваз, їх декоративних деталей – все це, на думку дослідниці вказувало на те, що на торфовищі знайдено високохудожні витвори давньогрецьких майстрів. Отже, О.Д. Ганіна почала шукати докази античного походження сервізу.

Всі речі вражають досконалими формами, декоративними елементами. Хороший стан предметів забезпечив торф: він «законсервував посудини. Вони зроблені із золотистої бронзи. Набір включає: 5 гідрій, 3 амфори, стамнос, 2 сітули, 4 лутерії. Аналогічні вироби знайдено у Північному Причорномор'ї (знаходяться в Ермітажі), близькі за формою та оформленням посудини є прикрасою музейних колекцій в Болгарії, Греції, Італії, Франції тощо. О.Д. Ганіній пощастило побачити на власні очі деякі зібрання у найвідоміших музеях світу. Це сталося тому, що Оксана Давидівна одержала стипендію ЮНЕСКО. Про це зберігся документ серед архівних матеріалів Національного музею історії України: рекомендація Міністерства культури УРСР від 25 вересня 1963 р.: «Тов. Ганіна К.Д. рекомендується для поїздки в длительную командировку за границу (Италия, Англия, Греция) в качестве стипендиата ЮНЕСКО»². Це було дуже важливе відрядження для дослідниці. Завдяки знайомству з найбільшими музеями світу, зібраннями пам'яток культури різних часів, О.Д. Ганіна не тільки знайшла вагомі аргументи, щоб довести автентичність бронзових виробів із с. Піщаного, але й значно розширила діапазон своїх наукових зацікавлень, поглибила знання з історії мистецтва, набула досвіду всебічного аналізу археологічних знахідок тощо.

¹ Це припущення – купець віз на продаж посуд – стало основою поеми-балади «Скіфська Одісея», яку Ліна Костенко написала у 1983–1986 рр. Твір геніальний! А надихнули поетесу – експонати музею: бронзові вази, вивчення яких – заслуга О.Д. Ганіної.

² У деяких документах російською мовою Ганіну називають Ксенией.

А у Києві восени 1963 р. сталася подія, на яку давно чекала громадськість: було підписано постанову про створення «золотої скарбниці» (про що йшлося вище). Окремі твори та невеликі колекції декоративних виробів зі срібла, золота, бронзи, були у фондах деяких українських музеїв, але за цими матеріалами не можна було скласти цілісного уявлення про розвиток ювелірного мистецтва, дослідити окремі періоди тощо. А з іншого боку відомо, що ще з XVIII ст. у Російській імперії повелося визначні археологічні знахідки та видатні ювелірні твори збирати в Санкт-Петербурзі: Кунст-Камері, а пізніше в Ермітажі. За радянських часів також існувала традиція передавати, наприклад, пам'ятки археології з дорогоцінних металів до «Золотої кладової» Ермітажа. У 1954 р. українські археологи під керівництвом видатного вченого О.І. Тереножкіна у м. Мелітополі дослідили скіфський царський курган. Він був споруджений над двома похованнями – жінки і чоловіка, які належали до аристократичного кола скіфського суспільства. У сховку, який скіфи зробили в могилі чоловіка, знайдено золоту пластину – оббивку горита. На пластині вміщені зображення персонажів з міфа про Ахілла. Викликають захоплення досконалість композиції і виразність образів [Тереножкін, Мозолевський 1983, с. 127–134]. Високохудожня робота, мабуть, грецького майстра, аналогічна витворам із царських курганів Чортомлик та Іллінецький, повинна бути саме в Ермітажі, як вважав його директор М.І. Артамонов. Він навіть звернувся до президента АН УРСР О.В. Палладіна, підкреслюючи, що українські науковці порушують традицію, що давно існує. Головним таким «порушником» виявився відомий вчений І.Г. Шовкопляс – заступник директора Інституту археології АН УРСР. Вчений не раз активно виступав як захисник археологічної спадщини України. О.В. Палладін підтримував українських учених: і у конкретному випадку з оббивкою горита, і в подальшому: було прийнято рішення (поки ще не урядове) – залишати в Україні всі археологічні знахідки. Шлях до урядової Постанови, як бачимо, зайняв кілька років.

Отже, О.Д. Ганіна, яка нещодавно повернулася з довгого відрядження, за наказом № 378 від 28 грудня 1963 р. очолила заклад. ...Відповідно до виразу: «З корабля – на бал». І почалася щоденна копітка робота зі створення фондів: відбір експонатів, оформлення документів (акти, інвентарні книги) тощо. Колекцію сформовано на основі зібрань Державного історичного музею УРСР: з його фондів було передано близько 90 тис. одиниць збереження, а з музеїв таких міст, як Дніпропетровськ, Миколаїв, Ужгород, Житомир, Чернівці, Херсон, Львів, Севастополь, Сімферополь, Полтава, Івано-Франківськ – 2,4 тис. творів декоративно-ужиткового мистецтва та археологічних знахідок із дорогоцінних металів. Визначну роль у створенні музею відіграв Інститут археології НАН України: з 1963 р. до 1986 р. з його фондів до музею надійшло більше 30 тис. експонатів.

Важливою проблемою став пошук приміщення для музею. Це збіглося з тим, що в 1960 р. Київський міськвиконком прийняв рішення

про дослідження на території монастиря Києво-Печерської лаври стану архітектурних пам'яток і підземних споруд. Вони були в занедбаному стані, потребували не просто ремонту, а й повного відновлення. Якраз у 1963 р. за проектом архітектора М. Александрової реконструювали і реставрували так званий Ковніровський корпус. Назва – на честь кріпосного С. Ковніра, який наприкінці XVII ст. на початку XVIII ст. звів будинок проскурні, а поряд – книжкову лавку. Цей комплекс і вибрали для Музею історичних коштовностей України.

Коли було вирішено питання про будівлю закладу, команда О.Д. Ганіної почала роботу над створенням експозиції: насамперед, написання тематико-експозиційного плану, пошуки форм подачі матеріалів. Останнє залежало і від того, в яких вітринах будуть виставлені експонати. Чомусь для унікальної «скарбниці» не знайшли кращих вітрини, крім списаних, тобто таких, що вже відслужили свій строк. Принагідно слід зауважити, що оці старі вітрини були у музейній експозиції впродовж 46 років (до капітального ремонту в 2004 р.).

Специфіка колекцій, зібраних у музеї, диктувала дотримання певних принципів: насамперед, хронологічного та тематико-колекційного показу предметів. Ці засади були основними при створенні першої експозиції, вони ж є визначальними і зараз. Експонати розмістили у 9-ти залах, на двох поверхах. Виділено було три великі розділи: твори ювелірного мистецтва – археологічні пам'ятки від доби раннього заліза до давньоруських часів; декоративні вироби українських та російських майстрів XIV–XIX ст.; нумізматику і сфрагістику (VI ст. до н.е. – початку XX ст.). Не відкидаючи твердження, що в основі побудови музейних експозицій визначальним є принцип наукової репрезентативності, О.Д. Ганіна розуміла важливість дизайнерської роботи при створенні експозиції. Вона має бути органічно вписана у простір виставкової зали. В ті часи ще не було такої професії як музейний дизайнер. Скоріше – не було такої назви: художників, які працювали у експозиції музею називали – «оформлювачі». Отже, художнє оформлення вітрин і залів новоствореного музею розробили і втілили прекрасні художники Т.І. Шереметьєва та Є.О. Шереметьєв. Вони разом з О.Д. Ганіною залучили різноманітні музейні прийоми, щоб створити експозицію художньо досконалу, інформаційно насичену. Чільне місце у 1-ому залі належало сервізу античних посуду із с. Піщаного (рис. 3). Зазначимо, що ставши завідувачкою музею О.Д. Ганіна не полишила наукової роботи: насамперед, продовжувала дослідження «Піщанських бронз». Спочатку підготувала попередню публікацію до журналу «Археологія» [Ганіна 1964, с. 195–198], а в планах була монографія, яка вийшла друком уже в 1970 р.

О.Д. Ганіна докладно аналізувала артефакти з метою визначення технології виготовлення посуду, особливостей металу, художнього оформлення виробів – все це увійшло до книги. Дослідниця зробила висновок, що корпуси усіх ваз викувані на спеціальних дерев'яних болванках з листової бронзи.



Рис. 3. Сервіз античного посуду. Знахідка поблизу с. Піщане (Черкаська обл.)

Деякі посудини прикрашені накладними скульптурними зображеннями. О.Д. Ганіна приділила багато уваги саме цим декоративним елементам. Серед них – бронзові лев'ячі маски, розміщені під ручками однієї з амфор (рис. 4). У наборі посуду 5 гідрій, на двох з них – металеві аплікації різних сюжетів: голова сирени, зображення орла, який тримає в кігтях і дзьобі змію. Рельєфними накладками оформлені обидві ситули. На одній вміщені пластини із зображенням пальмет з листям, що звисає донизу. На другій посудині – горельєфні зображення голів: з одного боку лева, а з другого – Афіни (рис. 5). На обох лутеріях також прикріплені накладки: на більшій посудині – сирена у фас, а на меншій – дві литі аплікації із зображенням грифона, який шматує лань. Вивчення цих зразків художньої обробки бронзи показало, що коло образів, манера їх відтворення – все це є втіленням традицій еллінського мистецтва рубежу VI – V ст. до н.е.

О.Д. Ганіна продовжила і археологічні розкопки поселення Іване-Пусте. Звичайно, тепер було важче знаходити час для експедиційної роботи. Найчастіше завідувачка музею їздила до Іване-Пусте за рахунок своєї відпустки. На розкопі у Оксани Давидівни працювали школярі. Вони їй чекали з нетерпінням, адже О.Д. Ганіна уміла зацікавити «мандрівкою у глибину століть». Археологічні матеріали відкрили цікаві сторінки давньої історії цього регіону – Західного Поділля, показали напрямки зв'язків населення. Йдеться, наприклад, про фрагменти сіроглиняної кераміки, яку раніше вважали кельтською і датували III–II ст. до н.е. Дослідження на поселенні показало, що кераміка цього типу



Рис. 4. Скульптурне зображення маски лева на амфорі



Рис. 5. Горельєфне зображення голови Афіни. Декоративна накладка на ситулі

походить з фракійських центрів Карпатського басейну і відноситься до VI–V ст. до н.е. [Ганіна 1965, с. 106–119]. Наукові висновки Оксани Давидівни увійшли до праць, в яких узагальнено матеріали археологічних досліджень на території України [Археологія 1971, с. 98, 100, 122, 123].

Але найбільше енергії, знань, досвіду О.Д. Ганіна направляла на «Скарбницю України». Це було її дітище, якому вона віддавала багато сил. Оксана Давидівна майстерно поєднувала такі важливі ролі: вченого і адміністратора. Як науковець вона сама працювала натхненно і плідно, і прикладала максимум зусиль на те, щоб наукові дослідження співробітників музею вирізняв високий рівень. Якраз у той час починали свій шлях молоді фахівці, які працюючи у музеї залишили помітний доробок у різних галузях вивчення нумізматики та декоративного мистецтва: Ю.І. Мурашов, О.В. Старченко, Ж.Г. Арустамян, О.А. Волковинська.

Але, на думку деяких людей, завідувач музею мусить відповідати за все: підвал, в якому проривало труби через технічні помилки при реконструкції будівлі, погану вентиляцію в залах (як згодом з'ясували спеціалісти, причина була у недосконалому проекті вентиляційної системи), відсутність туалетів для відвідувачів (туалети не передбачені архітекторами) ... і взагалі за все, навіть, за зовнішній вигляд екскурсводів та за те, що вони (екскурсоводи) не завжди підкреслювали роль комуністичної партії в розвитку науки (насправді тому, що хотіли більше розказати про експонати). Звичайно, це бентежило, адже хтось писав анонімки, «сигнали» до партбюро, а потім із різних інстанцій приходили з перевітками...

Треба відмітити, що О.Д. Ганіна завжди була, як кажуть, на висоті. Вона ніколи не підвищувала голос, «не з'ясовувала відносин». Ось вона, Ганіна! Гарна, елегантна жінка, завжди зі смаком вбрана, горда постава і легка хода на високих підборах! У нас, на той час зовсім молодих, це викликало захоплення.

Попри всілякі клопоти в житті переважала радість. Адже музей через деякий час після відкриття – нагадаємо: 4 січня 1969 р. – набув широкої популярності серед киян та гостей міста. Майже кожен день його відвідували різні делегації: урядові, представників громадських організацій тощо, а також туристи із різних міст Радянського Союзу та інших країн, студенти і школярі – словом усі, кому цікаво було дізнатись про історію ювелірного мистецтва.

А ще більше Музей став відомим після того, як експозицію наповнили нові археологічні знахідки. Рубіж 60–70-х років відзначений в історії науки початком великих археологічних досліджень на півдні України. Це було пов'язано з планами меліорації, будівництва каналів, або іншими заходами, які могли спричинитись до руйнування археологічних пам'яток, насамперед, курганів. Були організовані великі експедиції Інституту археології у Запорізькій, Дніпропетровській, Херсонській, Миколаївській областях. Розкопано скіфські царські кургани – піраміди степів. І в експозиції музею згодом (після відповідних процедур, обумовлених законами) з'явилися шедеври давнього мистецтва. Це срібний посуд: чаша, на якій зображені скіфи у парадному вбранні, ритони з золотими наконечниками (курган Гайманова Могила), а трохи пізніше – неперевершений витвір, який називають «знахідкою століття» – пектораль: нагрудна прикраса скіфського царя (курган Товста Могила). Надійшли до музею й інші археологічні знахідки. Для співробітників це були і радісні миттєвості, але й дуже відповідальні. У той час відділом фондів завідував фахівець з великим досвідом В.І. Бондар, а його головним помічником у копіткій справі прийому експонатів, оформленню всіх видів документації була Л. Шевченко: ерудована, уважна, навіть доскіплива. О.Д. Ганіна знала: ці люди – справжні музейники і належать до її команди.

Про поповнення зібрання музею ювелірними витворами стало відомо дуже широко завдяки засобам масової інформації, а також розповідям екскурсантів, які вже побували у музеї. О.Д. Ганіна ще на стадії створення «Скарбниці» розуміла необхідність випуску буклетів, альбомів, сувенірів. Невеличкий буклет вийшов друком напередодні відкриття музею: «Музей історичних коштовностей Української РСР» (К...: Мистецтво, 1968). А потім майже кожного року у різних видавництвах виходили буклети, набори листівок, календарі. Автором-упорядником була Оксана Давидівна. Вона долучилася і до випуску зразків сувенірної продукції – розглядала ескізи значків та інших предметів, на яких вміщували образи, притаманні скіфському мистецтву. Особливо помітною подією став альбом «Киевский музей исторических драгоценностей», який вийшов друком у 1974 р. Автори книги: О.Д. Ганіна та Ю.І. Мурашов, завідувач відділу нумізматики та сфрагістики. У альбомі представлені

найцікавіші твори ювелірного мистецтва різних племен і народів, які жили на землях України від I тисячоліття до н.е. до початку XX ст. Спочатку поринаємо в глибину віків: різноманітні прикраси зі скіфських курганів, пам'ятки, залишені племенами, що мешкали у Північному Причорномор'ї за часів раннього середньовіччя, давньоруські скарби – словом археологічні знахідки, а далі – декоративні вироби українських золотарів, які виконували замовлення церков та монастирів: пишні шати до ікон, оклади до Євангелій хрести і потири – всі вони відбивають мистецькі традиції свого часу і майстерність ювелірів. Привертали увагу хороші ілюстрації (звичайно, як на той час), цікаві науково-популярні статті, присвячені творчій спадщині давнього населення України.

Співавтор О.Д. Ганіної – Ю.І. Мурашов розмістив у альбомі прекрасну розповідь про колекцію монет, в якій були електрові «кізікіни (VI ст. до н.е.), ольвійські «дельфіни» тощо, златник князя Володимира, срібляники князів Давньоруської держави, а також рідкісні монети Російської імперії та інших країн. А яке цікаве зібрання творів медальєрного мистецтва! Крім того, Ю.І. Мурашов зробив аналіз предметів фалеристики, тобто різноманітних знаків і значків: історичний аспект та застосування художніх засобів.

То був перший альбом, присвячений нашому музею. Він послужив хорошою рекламою: потік відвідувачів значно збільшився. Співробітники найбільшого відділу – науково-освітнього (екскурсійного) не могли провести стільки екскурсій, скільки було бажаючих. Завідувачка відділу Л.П. Олійник прийшла до музею в один час з Оксаною Давидівною. Вони обидві дбали про високий рівень роботи. Від співробітників вимагали, насамперед, хорошого знання матеріалів експозиції, вміння грамотно їх, тобто матеріали, представити відвідувачам. О.Д. Ганіна та інші фахівці створили так званий контрольний текст екскурсії. Але це була основа, канва, яку треба було наповнити глибинним змістом. Кожен екскурсивод мав написати індивідуальний текст, а головне – увесь час учитися. Як казала О.Д. Ганіна – рости: набиратися нових знань, вміння працювати з різними групами відвідувачів. У цьому плані прикладом для усіх стала Л.П. Олійник: її екскурсії були не тільки цікавими, змістовними, але й емоційно забарвленими. О.Д. Ганіна також проводила екскурсії: найчастіше це були урядові делегації: глави різних держав, міністри, високопосадовці з республік СРСР тощо (рис. 6).

З великою повагою до О.Д. Ганіної ставилися зарубіжні науковці, які приїздили до Києва спеціально, щоб відвідати «Золоту скарбницю». Українські археологи знали Оксану Давидівну як вченого і хорошого організатора. На її запрошення до музею часто приходили Б.М. Мозолєвський, В.І. Бідзиля, Є.В. Черненко та інші. Вони читали лекції для співробітників, підвищуючи їхню кваліфікацію.

Здавалося б усе добре: робота натхненна, звідусюди линуть захоплені відгуки! Адже наш Музей несе в світ Красу! Але... Знову анонімки, збори, перевірки... Навесні 1978 р. О.Д. Ганіну звільнили з посади завідувачки музею. Адміністрація Державного історичного музею та Міністерство культури



Рис. 6. О.Д. Ганіна проводить екскурсію

не взяли до уваги, що завдяки знанням, досвіду, енергії, наполегливості Оксани Давидівни в Україні було створено заклад зовсім нового формату. І, як зараз кажуть, успішний заклад! Сотні відвідувачів кожен день! Експонати включають до переліку шедеврів, які демонструють на виставках у Франції та США!

Але звільнили, хоча повністю не відсторонили від роботи в її улюбленому музеї: О.Д. Ганіну призначили завідувачкою скіфо-античним відділом. І знову вона поринула в роботу, адже вивчення артефактів, які походять зі скіфських курганів, не могло її не захопити. Разом зі співробітниками відділу вони почали систематичне опрацювання джерельної бази: написано сотні інвентарних карток на експонати різних категорій. Саме ці картки стали основою для написання науково-уніфікованих паспортів. Працівники відділу – молоді на той час В.М. Хардаєв, С.А. Березова – також згодом внесли значний доробок у музейну справу і дослідження історії ювелірного мистецтва – згадували О.Д. Ганіну з вдячністю. Саме вона навчила працювати з речами, провадити наукові пошуки. Звичайно, Оксана Давидівна не могла не радіти і тому, що росте талановита молодь, і музей не втрачає популярності серед відвідувачів. Крім того, необхідно було дослідити археологічні знахідки – результати розкопок поселення Іване-Пусте. Все це знову наповнювало її енергією, новими планами. Але в 1984 р. О.Д. Ганіна змушена була піти з музею.



Рис. 7. Виступ О.Д. Ганіної на конференції, присвяченій 25-ти річчю створення Музею історичних коштовностей України

Вона не поривала зав'язків з ним, адже велика частина її життя належала Музею історичних коштовностей України – тепер уже все-світньо відомому центру з вивчення історії ювелірного мистецтва. У 1988 р. музей відмітив 25-річчя від дня створення. Були урочистості, наукова конференція. О.Д. Ганіна виступила зі спогадами про деякі сторінки історії музею. Її розповідь була цікавою, живою (рис. 7). Оксана Давидівна не виставляла себе на перший план, а підкреслювала важливість праці творчого колективу.

На жаль, ми майже нічого не знаємо про те, як склалась подальша доля О.Д. Ганіної. Відомо тільки, що вона не була пов'язана з музеєм. Померла Оксана Давидівна в 1993 р., залишивши по собі добру пам'ять – Музей історичних коштовностей України.

Як прекрасно сказала Л. Костенко:

*«...Єдине, що від нас залежить
Життя прожити, як належить».*

О.Д. Ганіна прожила життя, наповнене цікавими подіями і зустрічами, творчими пошуками і науковими відкриттями. Її запам'ятали безліч людей: усі, хто разом з нею створював «Скарбницю України», кого вона навчала любити справу, якою займаєшся, і любити людей, які йдуть до музею за знаннями про світ краси.

Джерела та література

- Археологія Української РСР. – Т. II. – К.: Наукова думка, 1971.
- Ганина О.Д. Поселення скіфського часу у селі Іване-Пусте // Археологія. – 1965. – № XIX. – С. 106–116.
- Ганина О.Д. До питання про жіночі поховання зі зброєю скіфського часу // Праці Київського державного історичного музею. – 1958. – Т. 1. – С. 175–183.
- Ганина О.Д. О женских захоронениях в парных погребениях скифского времени // Записки Одесского археологического общества. – 1960. – № 1 (34). – С. 96–104.
- Ганина О.Д. Античні посудини з торфовища на р. Супой: попереднє повідомлення // Археологія. – 1964. – Т. 16. – С. 195–198.
- Ганина О.Д. Зерна та насіння рослин з поселення в с. Іване-Пусте // Археологія. – 1968. – Т. XIX. – С. 187–193.
- Ганина О.Д. Античні бронзи з Піщаного. – К.: Мистецтво. – 1970. – 171 с.
- Ганина О.Д., Мурашов Ю.И. Киевский музей исторических драгоценностей. – К.: Мистецтво, 1974. – 183 с.
- Тереножкин А.И., Мозолевский Б.Н. Мелитопольский курган. – К.: Наукова думка, 1983. – С. 126–130.
- Шовкопляс Г.М. З історії створення колекції археологічних коштовностей музею // Музейні читання. Матеріали наукової конференції Музею історичних коштовностей України. – К.: ТОВ «ІІІ Лтд», 1999. – С. 16–20.

Klochko L.S., Berezova S.A.

The history of Museum of Historical Treasures of Ukraine in people. Oksana Hanina

Resume

O. Hanina was born in poor family in small village of Zaporizhya oblast. Due to her natural intelligence and dedication she acquired middle technical education in Ukraine. Later in Khabarovsk she finished pedagogical institute. She worked as teacher for many years and received a medal “For brave work at wartime”. In 1948 the “Kyiv page” of O. Hanina began. She worked at State Historical Museum, participated in archaeological expeditions of Archaeology Institute and later conducted her own researches. Among them quite interesting and scientifically important were excavations of early-Scythian settlement Ivane-Puste (Ternopil oblast). The archaeological materials opened new pages of ancient history of Western Podillia. Among O. Hanina’s scientific legacy – the research “Woman in Scythian society” and also studying the set of bronze vessels which was found during processing the peat at Supiy river (Cherkasy oblast). Based on technological and art analysis of the artifacts O. Hanina made a conclusion about Greek creation of vases on the edge of VI-V century B.C., trade connections between people of Forrest-steppe Prydniprovnia and Antic centers of Ponice area. The large contribution of O. Hanina into the culture was creation a museum of new for Ukraine format: “Special storeroom”, “Ukraine treasure house”, the Museum of historical treasures of Ukraine. O. Hanina led the museum for 15 years. The principles of collection forming and artifacts exposition were formed during her work as well as main goals of the museum: storage, examination of the jewelry from ancient times to XX century, popularization of knowledge on history of jewelry art. In time the Museum of historical treasures became famous center of studying the history of art processing of metal in Ukrainian territories.

Key words: “Golden storeroom”, bronze vessels set, Ivane-Puste settlement, jewelry art.

З ЛИСТІВ БОРИСА МОЗОЛЕВСЬКОГО ДО ОЛЕКСІЯ ТЕРЕНОЖКІНА ТА ВАРВАРИ ІЛЛІНСЬКОЇ

Публікуються листи з переписки визначних скіфологів Інституту археології АН УРСР. Вони містять інформацію про життя Інституту кінця 1960-х – початку 1970-х рр., проведення експедиційних досліджень, наукові та міжособові відносини співробітників.

Ключові слова: історія археології, Борис Мозолєвський, Олексій Тереножкін, Варвара Іллінська.

В додаток до опублікованих раніше п'яти листів, написаних наприкінці 1971–1972 рр. [Іллінський, Саєнко 2015], наводимо ще два листи за 1969–1970 рр., переписку періоду розкопок Товстої Могили та наявні листи за 1973 р

Нагадаємо, що у листопаді 1968 р. О. Тереножкін був виключений з партії і це змусило його відмовитися від керівництва новобудовною експедицією на лівобережжі Дніпра в зоні облаштування Північно-Рогачикській зрушувальної системи, де він раніше проводив розвідки (1967 р.) та розкопки курганів на Гаймановому полі (1968 р.). Як згадував Б. Мозолєвський, ще тоді плакалися плани розпочати дослідження самої Гайманки: *«І коли наприкінці сезону до експедиції приїхав Олексій Іванович, я ледве не кинувся йому в ноги і почав умовляти про згоду на дослідження кургану. Він дуже довго відмахувався від моїх наполягань, але зрештою здався. На Гаймановій Могилі вже розбили розкоп, уже я вибігав на будівництві каналу бригаду скреперів, уже ті скрепери їхали до кургану, коли раптом Олексій Іванович, зваживши всі обставини, знову сказав тверде своє – ні. І, можливо, мав рацію: починати розкопки такого велетня наприкінці сезону було щонайменше ризиковано»* [Мозолєвський 1983 с. 120].

Дуже багато часу і сил забрали справи по відновленню в партії, з цих причин О. Тереножкін влітку 1969 р. керував лише роботою загону в Каховській експедиції (начальник О. Лесков), а Північно-Рогачикську АЕ

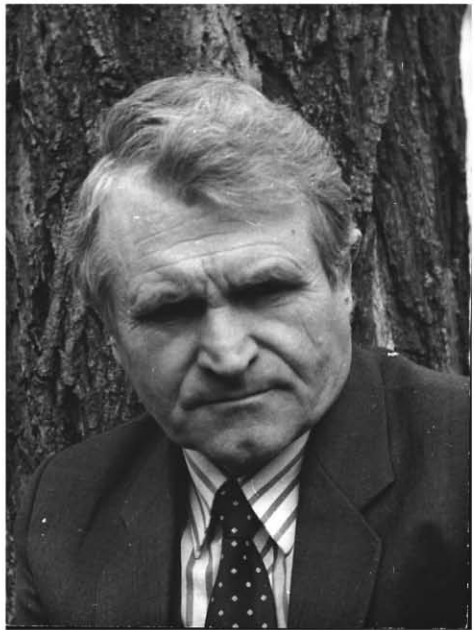


Рис. 1. Б. Мозолєвський. Фото Г. Лисенка.
Початок 1990-х рр.

очолив Василь Іванович Бідзіля. Б. Мозолевський працював, як і минулого року, «тимчасово на посаді» заступника начальника – очолити експедицію ніяких шансів не було через «політичну неблагонадійність», тобто подальше кар'єрне зростання стало неможливим.

О. Тереножкін вважав Гайманову Могили курганом доби бронзи, оскільки буріння не дало ознак викиду¹. Завершивши свої дослідження в Каховському районі, він на початку вересня відвідав розкопки Гайманки, коли половина насипу була знята і було видно, що курган скіфський. Відчуваючи не лише інтерес до пам'ятки, але й відповідальність за те, щоб вона була досліджена якнайкраще, колишній начальник вирішує включитися до роботи «своєї» експедиції. Потім, після успішного завершення досліджень та сенсаційних знахідок, внесок О. Тереножкіна в процесі розкопок з одного боку нібито й оцінювався як дуже суттєвий, але з іншого намагалися зобразити діло так, що він нібито «приїхав на усе готове» [Бидзіля, Полин 2012, с. 34–35]. Як у попередніх повідомленнях про визначне відкриття, так і в підсумкових публікаціях матеріалів Гайманової Могили, прізвище Тереножкіна відсутнє². Це призвело до тимчасового напруження у відносинах між дослідниками, як помітно і з наведеного листування. Поступатися ж керівництвом Північно-Рогачикської експедиції В. Бідзіля не збирався, про що промовляє хоча б така цікаво вибудована фраза: *«В 1969 г. руководство экспедицией было возложено на меня с выполнением первоначального задания, которое остается неизменным на протяжении всего периода работы экспедиции, т.е. до полного окончания строительства канала»* [Бидзіля, Болтрик, Мозолевский 1972, с. 1].

Після закінчення розкопок на Гаймановій Могилі та повернення до Києва, Б. Мозолевський восени 1969 р. знову їде на правобережжя Дніпра, до м. Орджонікідзе, де він раніше вже працював у 1964 та 1965 рр., у складі Скіфської Нікопольської експедиції ІА (керівництво О. Тереножкіна). Тоді в зоні кар'єрних розробок по видобутку марганцевих руд спеціально проводились пошуки скіфських насипів шляхом буріння і тому серед вісімнадцяти розкопаних курганів лише один відноситься до доби міді-бронзи.

Таким чином, наприкінці сезону Б. Мозолевський встигає провести дослідження ще одного насипу: *«Розкопки кургану під завивання холодних вітрів, що часом жбурляли в обличчя різкою сніговицею, ми закінчили зі співробітницею Орджонікідзевського народного музею Г.А. Дерев'янку перед самими жовтневими святами»* [Мозолевський 1983 с. 137].

Саме тоді було написано цього листа:

¹ Зазначимо, що методика буріння використовувалася ще у 1930-ті рр. М. Массоном на пам'ятках Середньої Азії, звідкіля цей досвід, можливо, і був запозичений.

² Натомість про дослідження Гайманової Могили в різних державних та міжнародних виданнях писав московський археолог А. Кіріпніков [Кіріпніков 1969; 1970].

Дорогие мои Алексей Иванович и Варвара Андреевна!

Вот уже второй день я в Орджоникидзе, сижу в гостинице, заброшенный сюда своей горькой судьбой и не знаю, радоваться ли мне, или горевать. Однако же пока решится этот вопрос, отвечу вам на ваше письмо, авось и легче станет. Итак, по порядку.

Васька приехал в Балки через несколько часов после вашего убийства, радостный как петух, и рассказал о том, как его принимали по дороге. Перед Ленинградом он побывал в Москве у [Б.А.] Рыбакова, в Ленинграде находки рассматривали и восхищались ими [Б.Б.] Пиотровский, [А.П.] Манцевич, [М.И.] Артамонов, [П.Н.] Третьяков и пр. Все отмечают, что это находка века, значение которой не пройдет и через века. Сейчас об экспедиции пишут все газеты Украины (киевские совершенно все), писала «Правда» устами [А.Н.] Кирпичникова и пр. Триумф полный. Перед моим отъездом сюда в Институте был [П.Т.] Тронько, показывали ему и бронзу и золото, однако мне не удалось выяснить, как он отнесся ко всему этому, потому что мне было не до этого.

Дело в том, что [Ф.П.] Шевченко категорически заявил мне: пока не окончится дело Тереножкина (имеется в виду положительно), мест в Институте нет и не будет. [Ю.Н.] Захаруку он тоже заявил, что последний будет отвечать за протягивание меня в Институт перед партбюро. Единственное, к чему он соизволил снизойти, это дать мне еще командировку в Орджоникидзе, а дальше, очевидно, снова придется идти в кочегары, т. к. Шевченко прямо заявил, что дело Тереножкина кончится еще очень не скоро, поскольку в затягивании его очень заинтересованы некоторые лица.

В Орджоникидзе отправили меня одного, как палец, давши только командировочные на две недели, о какой уж тут машине может идти речь. Как назло с вызовом сюда точно перегнули, не надеясь на такую оперативность. [Г.Л.] Середа сейчас в отпуске, а без него никто ничего не знает и не может. Благо встретил здесь двух людей, заинтересованных в раскопках – редактора местной газеты, он же общественный директор народного музея и инициатор его создания³ и Галю [Деревянко] из этого музея, приезжавшую к нам на Гайманку с [А.М.] Лесковым.

Я обещал передать им весь рядовой материал и они всячески стараются мне помочь. На завтра уже обещали бульдозер, если дадут – с божьей помощью приступлю, потому что большие помощи ниоткуда – ни рабочих, ни лаборантов, ни чертежников.

Под угрозой разрушения в течение полугода возле одного только Богдановского карьера, как удалось выяснить вчерашней разведкой, находится 6–7 курганов. Еще один курган высотой 2,5 м недалеко от БОФа⁴ у дороги, перерезающей поле. Сняли при строительстве дороги

³ Занудько Микола Андрійович (1925-1991) – журналіст, краєзнавець.

⁴ БОФ – Богданівська збагачувальна фабрика. У курганній групі біля неї тоді можна було нарахувати 14 помітних насипів. У 1964-1965 рр. там було розкопано чотири скіфських кургани висотою від 0,7 до 1,6 м [Тереножкин 1973].



Рис. 2. А. Тереножкін, В. Томашевський, В. Іллінська. Гайманова Могила, 1969 р.

западную его полу (треть), провалилась катакомба (на глубине 8 м от горизонта). Лазили туда местные музейцы (через грабход), нашли золотую полусферическую бляшку, пряслице, говорят, больше ничего нет, но курган очень нужно было бы доисследовать.

От экскаваторного парка из трех оставшихся после наших раскопок курганов⁵ один, тот что был за посадкой, уже снесен, остался пятиметровый и тот, что за дорогой. Пятиметровый уже висит над обрывом и его я думаю начать первым.

⁵ Це група Страшної Могили. Вона налічувала дев'ять насипів. З них три (к. 1, 4, 6) були розкопані у 1964-1965 рр., два зруйновані будівельниками – к. 3, який згадується у листі та невеличкий к. 9. Б. Мозолевський восени 1969 р. провів розкопки п'ятиметрового кургану доби бронзи (к. 2).

Страшная Могила представляет собой зрелище действительно страшное: всю ее завалили мусором, заросла она бурьяном, устроили на ней ледник, так что при всем моем желании снести на ней крепиду боюсь браться за это и пока что ничего не могу обещать. Даст бог к концу месяца будет Серeda, может быть уговорю его продлить мне на месяц-два командировку (все равно терять нечего), тогда посмотрю.

У Шевченковского карьера, насколько можно рассмотреть издали, под угрозой разрушения также находится несколько курганов. Что творится у других карьеров (сейчас ими сплошь окружен весь город, по перспективному плану будет разрабатываться вся территория до Днепра, строительство городка на нашем Капуловском поле⁶ стоит на очереди) – неизвестно, может быть в процессе работы кое-что удастся выяснить.

Чертомлыку как будто пока что угрозы нет, но в ближайшие дни постараюсь поехать посмотреть. А вот с Нечаевой Могилой очень неладно: взбрело в голову какому-то дураку построить на ней памятник погибшим воинам – и, говорят, построили. Боюсь, что не смогу туда пробраться, чтобы убедиться, и так я беру на себя столько, что не знаю, как выкручусь. Но мой принцип остается неизменным: главное – начать, а там выход найдется. Не хотите ли примкнуть ко мне и организовать первую в истории археологии зимнюю экспедицию? Золотой год еще не окончился, и золотая осень стоит за окнами, и в одном из курганов (кажется, в бронзовом пятиметровом) ждут меня:

- 1) меч в золотых ножнах и с золотой рукоятью;
- 2) золотой горит с невиданными доселе изображениями скифов;
- 3) масса золотых сосудов, кажется, не менее трех, на одном из них – тоже новый сюжет из скифской жизни. О мелочах молчу.

Итак, пожелайте мне удачи. Мой адрес: Орджоникидзе Никопольского Днепропетровской, главпочтамт, до востребования, навеки ваш

Бурбон-Мозолевский, принц Херсонский, герцог Гайманский, граф
Чертомлыкский (не хочу быть Орджоникидзевским),
17.X.69 г., пятница.

P.S.

- 1) Гайманские вещи из реставрации обещают вернуть в Киев к концу года;
- 2) Васька петушится;
- 3) Вкладываю в свой конверт письмо отпрыска-авиатора, прибывшее в Балки.⁷ Б. Моз.

* * *

Розкопки 1970 р. були для Бориса Миколайовича першою великою експедицією, яка працювала під його керівництвом поблизу м. Орджонікідзе.

⁶ Поблизу с. Капулівка у 1964-1965 рр. у двох курганных групах було розкопано п'ять скіфських курганів висотою до 1 м.

⁷ Мова про Андрія Мозолевського, сина Бориса Миколайовича.

Того сезону, з 26 квітня по 1 липня, роботи проводились біля Шевченківського кар'єру, на курганній групі, розташованій по вододілу між балками Завадська та Хомина. В ній простежувалось 17 курганів, з яких розкопано дев'ять. Найдавнішими були насипи, споруджені людністю ямної культури – чотири кургани, серед яких домінував к. 1 (3,5 м). Навколо них сформувався скіфський могильник, де найбільшим був курган Хомина Могила (3,2 м).

«Залитий цвітом білих ромашок, він плив серед ячменів, мов перепілка. Кілометрів за чотири від нього височіли мовчазні залишки Чортомлика. Місцеве населення називало курган Хоминою Могилою, а часом ще й Хмариною – за ім'ям тоді ще здорового діда Хмари, який любив посидіти на кургані з чарчиною та заповідав навіть тут його й поховати» [Мозолевський 1983, с. 138–139]. У листі від 16.06.1970 р. Б.М. пише, що вже місяць копає з перервами цей курган.

Нерозкопаними залишилися сім невеликих розораних курганів, але можливо, що в давнину їх було набагато більше.

Також в іншій групі був дообстежений курган Страшна Могила, який копала 1964 р. експедиція О. Тереножкіна.

По завершенні робіт Б. Мозолевський брав участь у Північно-Рогачикській АЕ (перейменована у Запорізьку) – до кінця серпня провів розкопки трьох курганів групи Гайманової Молили (№ 19, 21, 28) та двох курганів групи Носаківських курганів (№ 2, 3).

Зауважимо, що частина знахідок з Хоминої Могили та інших курганів групи були передані до музею в м. Орджонікідзе. Цей музей був створений 1967 р. при редакції газети «За марганець», через два роки отримав статус «народного». Зараз носить ім'я засновника музею Н. Занудька, займає 6 залів, фонди налічують близько 2700 експонатів. 1971 р. Б.М. передав по акту до музею на тимчасове зберігання та експонування 52 одиниць знахідок з розкопок 1970 р., серед них скіфський казан, амфору, бронзове дзеркало, загалом 100 шт. скіфських наконечників стріл з різних поховань, кілька посудів епохи бронзи, кам'яну булаву та ін.⁸

⁸ Враховуючи сумну долю музеїв, які працюють на громадських засадах і не входять до державної мережі – народних та шкільних, можливо, що зараз саме час повернути ці археологічні знахідки до фондів ІА, або ж, що краще – підняти питання про надання цьому музею у м. Покров статусу державного. Але навіть у музеях державного підпорядкування зберігання колекцій, переданих експедиціями ІА інколи є незадовільним. Наприклад, як я мав змогу спостерігати, у Токмацькому міському краєзнавчому музеї матеріали Запорізької АЕ (розкопки початку 1980-х рр.) зберігалися у поганих умовах, розкрадалися, були частково депаспортизовані. Взагалі ІА практично не має контролю за долею матеріалів своїх експедицій, переданих до музеїв (окрім своїх філій). Це можливо було б уникнути, якби музеї в археологічній частині своїх фондів мали подвійне підпорядкування та відповідний контроль – не лише з боку Міністерства культури, а і з боку Інституту археології НАНУ.

Листа написано напередодні дослідження центрального поховання Хоминої Могили, де, зокрема, буде знайдено і славнозвісного золотого вебрика – ручку від чаші фракійської роботи.

Надіслано листа до Києва – того сезону О. Тереножкін та В. Іллінська виїхали в експедицію лише у середині серпня і знаходились у полі до кінця вересня. В дослідженнях брала участь Рената А. Ролле. Проводились шурфовки поселення VIII–VII ст. до н.е. на р. Рось (с. Пилипча поблизу м. Біла Церква); на скіфському Мотронинському городищі; між м. Чигирин та с. Суботів розкопано 8 курганів епохи бронзи та раннього заліза [Тереножкін, Ильинская 1970].

Золотые мои Варвара Андреевна и Алексей Иванович!

Получил письмо Варвары Андреевны и убедился, что вы еще меня не забыли. Конечно, написал бы вам и без этого, но такие короткие сутки почему-то стали, что ничего не успеваю. Простите, таким образом, но буду очень краток.

Вот уже месяц с отрывом и без отрыва веду работы на 3-х метровом скифском кургане. Завтра, слава богу, кажется, кончаю.

Курган окружен крепидой и имеет три погребения. Одно из впускных (оба, кстати, имели входные ямы, спрятанные под крепидой) размерами с нашу могилу под Эскаваторным, где был казан, в нем также найден пояс (погребение не грабленное), но только обложенный истлевшим серебром, амфору, обычные копья и колчан. Лошадь в подбое входной ямы – без единой бляшки.

Другое впускное 6-ти метровой глубины и с погребальной камерой достигавшей в длину 7,5 м – грабленное женское. Из существенного найдены 2 серебряных сосуда и 115 золотинок..

Центральное погребение глубиной 6,5 м. Размеры камеры, как ка Страшной Могиле, рухнула сверху до низу, пройти с креплением не удалось, расчищали через верх. Расчистка – завтра. В подбоях входной ямы – две лошади. Грабитель нырнул в камеру, не докопавшись до уровня подбоев. Один набор серебряный, другой – серебро, плакированное золотом. Устройство узды не вызвало затруднений. Описывать уздечки не буду, нарисую, простите, что очень примитивно. Завтра с курганом кончаю, но на очереди еще два, скорее всего, брозовики. Думаю управиться до 1-го июля, если бог поможет. Заезжал ко мне | хриstopродавец. От Гайманки отказаться не смог – родной стала. Окончив здесь, перееду к нему, но думаю вырваться оттуда на пару дней в Киев, привезу самое существенное. Состояние уздечек беспокоит, но бросит экспедицию не на кого. Говорил сегодня с [Ю.Н.] Захаруком он обещал прислать какого-то реставратора, хоть для консультации.

Надеюсь, что получу ваш ответ еще здесь, еще раз прошу прощения за краткость – замотался. Желаю вам всем всего самого-самого наилучшего.

Любящий вас – Б.Мозолевский.

16.VI.70 г.

Наприкінці березня 1971 р. експедиція під керівництвом Б. Мозолевського розпочала дослідження кургану Товста Могила. А 19 травня 1971 р. О. Тереножкін виїхав з Києва до Москви для участі у захисті дисертації Е. Симоновича. Дізнавшись про знахідки, він разом з А. Мелюковою та В. Петренко, з 22-го по 25-е відвідав розкопки. Після цього О. Тереножкін знову повернувся до Москви – там відбувся захист докторської дисертації В. Іллінської.

Потім Олексій Іванович з Варварою Андріївною з 24 червня по 20 серпня проводили дослідження в Черкаській області, а перед цим ще заїхали на Товсту Могилу, де 21 червня була знайдена пектораль.

Наводимо тексти телеграм та листів з архівів О. Тереножкіна та Б. Мозолевського.

Дорогие Варвара Андреевна и Алексей Иванович!

Наконец, выбрал сегодня минуту, чтобы написать вам. Вот уже неделю живу в Орджоникидзе. Устроились отлично – стыдно даже говорить – в люксовских номерах фенешебельнейшей из гостиниц. Но оно того стоит – какая экспедиция, такие и апартаменты. Мы с Евг. Вас. [Черненко] имеем двухкомнатный номер, еще один такой же занимает доктор [Р.] Ролле. Праздник отпраздновали всей экспедицией. Погода, к сожалению, очень плохая – все время дождь и холод.

До праздника проводили бульдозером зачистку кургана, оконтурили в возможных пределах ров. Сегодня переставили на чистое место столб. Остается открыть теперь конские могилы, начисто зачистить ров и можно приниматься за дело. Пока конские могилы недоступны для исследования, думаю начать с боковой человеческой, так будет лучше. Григорий Лукич [Середа] принимает очень хорошо, весь комбинат ждет выдающихся открытий, постараемся не подвести. Простите, если буду писать не очень часто – все-таки трудно. До праздника работали в две смены в связи с бульдозером, теперь придется в связи с могилами. Но бог есть и он все видит.

Пишите, что нового в Киеве, когда приедете в Орджоникидзе – Григорий Лукич надеется. Привет всем, всем, ваш Мозолевский 2.V.71 г.

Дорогие Варвара Андреевна и Алексей Иванович!

Получил ваше письмо, большое вам спасибо. Наши же дела оказались затяжными, как это часто бывает на скифских курганах. Боковая гробница, которую начали копать, никак не хочет раскрыть свои тайны. Подземелье оказалось очень сложным, огромным и сильно заваленным. До дна еще не дошли. Сейчас вырисовалась такая картина. Склеп состоит из обширного подземелья размерами 6 × 4 м. Слева от него (на юг) идет почти такое же, но при прокопке вдруг оказалось, что дно этого последнего ... почти на 1,5 м выше дна основной камеры. У входа в основную камеру стояли два колеса, у входа во второе помещение, изнутри его – два других, отличного от первых

устройства. В восточной стене основной камеры имеется небольшая ниша, в которой просматривается небольшой бронзовый котел. Но самое главное, что с юга в помещение, примыкающее к основному, идет ход, заполненный черной землей. Пока что ничего определенного о нем сказать нельзя. Предположений у нас много, но, думаю, понять вам все это, не видев могилы, будет не совсем легко, да и Женя через несколько дней будет в Киеве и, надеюсь, сможет рассказать вам уже что-нибудь более определенное.

Под один из углов входной ямы идет небольшое подземелье. В нем оказалась девочка-служанка в произвольной позе, с бусами на шее. Ограблена же основная камера или нет пока что не знаем – ни к тому, ни к другому нет весомых доказательств. Однако почему-то продолжаю верить, что грабители миновали ее, а ход с черной землей, идущий с юга, связан с другой камерой, примкнувшей к нашей – возможно, между ними вывалилась стена и от этого все наши терзания. Прилагаю план могилы, насколько она сейчас просматривается. С работой справляемся, хоть приходится и нелегко. Дело с кинофильмом полагалось, но мне уже не до него. Желаем вам всем успехов. Рената [Ролле] надеется на продление визы в Союз и на продолжение работы в экспедиции. Женя [Черненко] 20-го едет на конференцию с заездом в Киев. В моей же душе попрежнему пасутся белые козы невинности. Пишите о себе.

16.V.71, Б. Мозолевский

Телеграмма 20.5.71

москва дмитрия ульянова 19 институт археологии тереножкину
алексею ивановичу киева

обнаружили неограбленное богатейшее женское погребение золотые головной убор масса бляшек гривна перстни браслеты -мозолевский черненко ролле-

Телеграмма 21.5.71

срочная орджоникидзе гостиница археологическая экспедиция
мозолевскому москва

двадцать первого мая вылетаем я мелюкова петренко на раскопки скифянки срочно телеграфируйте целесообразность адрес москва дмитрия ульянова 4 корп 2 кв 309 -тереножкин-

[НА ІА НАНУ. – Фонд Б. Мозолевського].

Дорогие Варвара Андреевна, Алексей Иванович!

От всей души поздравляю вас обоих с новым званием Варвары Андреевны, желаю новых успехов, счастья, радости.

У нас исследования продолжают. Сейчас вырезаем монолиты в боковой гробнице. Решили забрать все до последней косточки, как бы это ни было тяжело. Кончаем копать ров. Полностью закончил исследование могил коней и конюших. Коротко их описание.



Рис. 3. Розчистка кінського поховання в кургані Товста Могила

В двух квадратных ямах размерами по 2,1 × 2,2 м лежало по три коня, брошенных явно небрежно. В могиле южной все три уздечных набора состояли из золотого наносника в виде головки грифона с раскрытой пастью – очень близкие тем бронзовым, которые я привозил весной вместе с комплектом от погребального кортежа, – шести круглых и двух удлинённых блях электровых, на последних в верхней части – изображение голубя, но более отчетливое, вернее реалистическое, чем на чертомлыцких. В северной могиле два набора серебрянных очень плохой сохранности и один – серебро, покрытое золотом, но сохранность здесь еще хуже. Основная деталь – налобник – точная копия цымбальскому, но серебро разложилось неимоверно; такие же, как и в Цымбалке, крылья, кроме того, две круглые бляхи с женским лицом, две – с головой Геракла и две – с розетками. Удила и псалии всех наборов – железные. Два набора были одеты на конях, остальные – брошены в могилу. Устройство узды прослежено хорошо. Самое главное, что удлиненные бляхи всех наборов, в том числе крылья, аналогичные цымбальским, находились не на щеках, а на подбородных ремнях. Имею все основания полагать, что такое же положение было и в Хоминой Могиле и только отсутствие опыта не позволило мне тогда сделать такой вывод.

В отдельных могилах возле коней – три конюха. У главного на шее золотая или электровая гривна, железный браслет, колчан с бронзовыми и костяными наконечниками стрел. Здесь же два оригинального устройства железных ножа с костяными ручками.

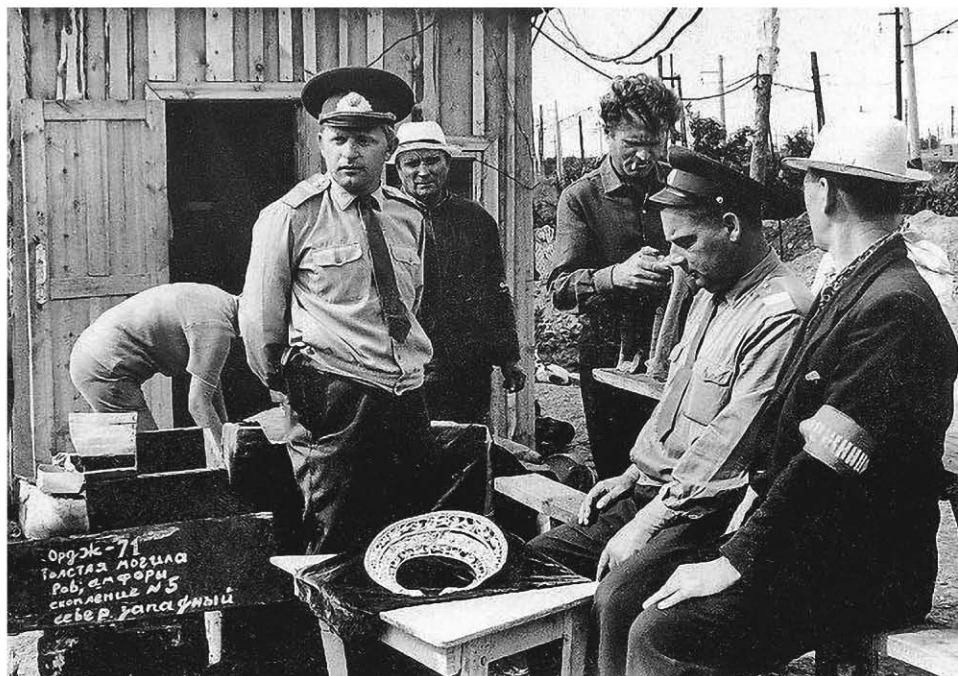


Рис. 4. На розкопках Товстої Могили, 1971 р.

В северной конской гробнице забыл отметить бронзовый нагрудный набор из кругов, полумесяцев и колокольчиков. Прослеживались остатки седла. У коней местами сохранились остатки шерсти, грив и хвостов. Кони гнедые с черными гривами. Монолиты здесь не брали, так как кости ужасной сохранности, а уздечные наборы, брошенные в могилу, перепутаны. Чертежи и фото сделали детальные.

Дошли до дна во входной яме центральной гробницы. Глубина 8 м. Из ямы идут два склепа – на северо-запад и северо-восток, кроме того какая-то небольшая ниша (?) на запад. Ожидая царя во всем убранстве и блеске, но до него еще далеко.

Приехал мое семейство. Был пару часов Федор Павлович [Шевченко], обещал приехать еще на царя. Ей-богу не торопимся и все делаем с максимальной внимательностью, конечно, в меру своего опыта и знаний. Начали раскопки курганов над карьерами, ибо там дела плохи.

Вот и все, простите за краткость. Когда вы собираетесь в путь, если скоро, сообщите адрес, очень хочу, чтобы вы приехали на осмотр царя.

Привет от Светы⁹, Евгения Васильевича [Черненко]. Желаем вам всего наилучшего.

Ваш Борис.

13.VI.71

⁹ Дружина Бориса Миколайовича.

Телеграмма 22.6.71

киев коротченка 3-А кв. 73 тереножкину ильинской
орджоникидзе днепропетровской
центральной гробнице меч золотых ножнах золотая пектораль
выдающимися изображениями поздравляем ждем – мозолевский–

* * *

27 лютого 1973 р. на вранішньому засіданні Вченої ради ІА було винесено рішення про звільнення Олександра Михайловича Лескова, 1933 р. народження, росіянина, безпартійного з посади начальника Херсонської експедиції «за розповсюдження семітизму». Потім керівництво ХАЕ було покладено на О. Тереножкіна, з 14 травня по 28 вересня він знаходився на базі у м. Каховка та виїздив на місця розкопок, які проводили кілька окремих загонів.

Б. Мозолевський продовжував цього року роботи на кар'єрах поблизу м. Орджонікідзе, зокрема був досліджений скифський курган Завадська Могила, про що йдеться мова у листуванні:

Дорогие мои Алексей Иванович, Варвара Андреевна!

Спасибо вам за письмо, а то никак не мог раздобыть ваш адрес и сидел, как в пустыне. Очень рад, что у вас работа движется. У меня же, несмотря на ваши намеки о богатстве Орджоникидзе техникой, дела в этом году складываются настолько дрянно, что и сказать смешно.

Прежде всего, свежие хорошие инспекции, подобные нашим, добрались и в Орджоникидзе, что не могло не задеть и экспедицию. Вотორых, независимо от этого, – прямо какое-то проклятие: ежедневно что-нибудь, да случится – бесконечно ломается машина, выходит из строя бульдозер, заежает подъемный кран, идут ливни и т.д., и т.п. В результате за 24 дня пребывания в Орджоникидзе мне удалось раскопать единственный метровый скифский курганчик. Такого у меня и в жизни не бывало. Сегодня начали снимать 4-й курган с подозрением на VI–V вв. до н.э., но посреди дня вышел снова из строя наш бульдозер и на завтра замены ему нет, экспедиции работы – точка. И так изо дня в день. В дополнение ко всему позавчера так стукнулся боком, что не могу не то что пошевелиться, но даже и вздохнуть, а нужно мотаться, ибо не только бульдозеру, но и мне замены нет.

Надеюсь, что у вас все благополучное. Пишите и передавайте от меня привет Ник. Нику [Чередниченко], Толе [Кубышеву], Свете [Бессоновой] и остальным.

С искренним уважением ваш Б. Мозолевский

11.VI.73 г.

[Червень 1973 р.]

Дорогие мои Алексей Иванович, Варвара Андреевна!

Большое спасибо вам за письмо. Да, год выдался на славу. И не только у вас и меня, но и у Г.Л. [Середы]. В дополнение ко всем неприятным комиссиям на одном из карьеров у него рухнул и вдребезги

разбился мостовой комплекс – такая штука миллионов на десять. Снова комиссии и перекомиссии, так что и достигнуть до него невозможно. Однако он старается духом не падать – всегда заезжал на курган и даже пытался быть веселым после того, как я, потрясая высшими именами, насильно забрал обслуживающий его бульдозер. Но пока что меня это не коснулось. И все же не дает покоя какое-то неприятное чувство вины.

А дела движутся туго – снова вышла из строя машина, стоит бульдозер, хоть работы ему осталось ровно на полдня – свалить 4-метровую бровку на кургане. Как я и предполагал, курган датируется V вв. до н.э. Вчера расчистили две конские могилы. В одной был 1 конь, во второй – два. Все кони имели железные удила с массивными литыми серебряными псалиями (1). Один конь имел большой пластинчатый серебряный налобник (2) и такие же массивные литые нащечники в форме крыл (3), а также четыре «замочка» (4) и под шеей – две полые прорезные штучки (5). Все вещи из серебра, очень хорошей сохранности.

Украшения коней из другой могилы также из литого серебра. Нащечники имеют форму рыбы со стилизованными четырьмя ногами (6) – у обеих коней одинаковые. Один из них, кроме того, имел налобник, аналогичный нащечникам из первой могилы (в форме крыла). На обеих уздечках также «замочки» (4) и по длинной ворварке. И по стилю, и по технике литья вещи, несомненно, относятся к V, максимум к началу IV в. до н.э., но вот насколько их можно удревять – не знаю. Конские могилы совершенно аналогичны толстомогильным – с широкой перемычкой посредине, и это меня радует, но в то же время такая их конструкция как и само положение коней, слишком привязывают дату кургана к Толстой Могиле. Называться он будет Завадским курганом.

Вот такие наши радости. Могила под курганом одна, вся уходит под бровку. Длина же ее с Ю на С 6,5 м. По краям могилы толстый слой местами обожженного дерева. Насыпь же кургана по сторонам от широкой граб.[ительской] воронки имеет сильные заколы к центру – возможно, над могилой была сооружена и затем сожжена деревянная конструкция. А до могилы никак не можем добраться. О других же курганах тоже пока что не приходится мечтать, – все они, как и у вас, посреди засеянных полей. Я из-за всего этого нервничаю, а экспедиция разлагается. Прошлое воскресенье приезжал Женя [Черненко]. Потихоньку копает всякую дрянь, дела ладятся.

Пишите, что у вас. Если в могиле будет что-нибудь интересное, на что трудно надеяться – сообщу телеграммой. Желаю вам успехов и бодрости, целую -

ваш Б. Моз.

Дорогие Алексей Иванович, Варвара Андреевна!

Никак не могу понять причину вашего молчания. Или до вас не дошло мое предыдущее послание с сообщением об открытии коней?

Набор их, к сожалению, оказался бронзовым, но, думаю, это несколько не умаляет их значение.

Могилу уже докопали. Представляет она собой большую квадратную яму с деревянной конструкцией и небольшим подбоем под южную стену. Гробница ограблена очень чисто, и все же комочек глины, упавший со свода подбоя, спас для нас пять деревянных чаш с золотыми обивками. Среди изображений на последних – три типа лежащего оленя, орлы, клюющие рыбу, закрученный орлиный клюв. Из прочих находок – обломки панциря и бронзового пояса, клевец, тесло, обломки бронзового браслета на кости выше локтя, трехгранные наконечники стрел. По-прежнему уверен, что курган датируется V – максимум началом IV вв. до н.э.

Сейчас копаем ров. Находок в нем мало – из амфорного боя – одна только ножка (колпачковидная), есть кости. После рва думаем покопать еще всякую мелочь эпохи бронзы и к началу августа закрулиться.

Как идут дела у вас, что предполагаете и когда будете выносить? Напишите до августа.

*Желаю вам успехов и бодрости, искренне ваши – Б. Мозолевский
14.VII.73.*



Рис. 5. Д. Телегін, А. Тереножкін, Б. Мозолевський. Суботник у Видубичах, іде збирання коштів для святкового обіду. 1970-ті рр.

Джерела та література

- Бидзиля В.И., Болтрик Ю.В., Мозолевский Б.Н. Отчет о работе Северо-Рогачикской экспедиции Института археологии АН УССР за 1969–1970 гг. Часть вторая. Исследование курганов группы Гаймановой Могила. – К., 1972. // НА ІА НАНУ – Ф. Експедицій. – 1969–70/37а.
- Бідзіля В.І., Полін С.В. Скифский царский курган Гайманова Могила. – К., 2012. – С. 34–35.
- Кирпичников А.Н. Потайное золото скифов // «Неделя». – 1969. – № 52. – С. 7: ил.
- Кирпичников А.Н. Скифский курган раскрывает тайны // «Правда». – 1969. – 4 октября. – С. 3.
- Кирпичников А.Н. Сокровища скифского царя // «Ленинградская правда». – 1969. – 30 сентября. – С. 3.
- Кирпичников А.Н. Потайное золото скифов // Курьер ЮНЕСКО. – 1970. – Октябрь. – С. 8–21: ил. [Перепечатка: «Вісті з України». – № 4. – С. 6; «Tydenik aktualit». – № 3. – С. 13.
- Мозолевский Б.Н. Отчет о работах Орджоникидзеvской экспедиции Института археологии АН УССР за 1970 г. // НА ІА НАНУ. – 1970/35. – Звіт, альбом малюнків та фото знахідок, креслення, альбом відбитків з негативів.
- Мозолевський Б.М. Скифський степ. – К., 1983. – 200 с.
- Тереножкин А.И., Ильинская В.А. Отчет о работе Скифской среднеднепровской экспедиции Института археологии АН УССР 1970 г. // НА ІА НАНУ. – Ф. Експедицій. – 1970/14. – Текст (22 с.). Дневники (2 тетради). Чертежи (18 шт.).

Illinskii A., Saenko V.

The letters from Borys Mozolevsky to Oleksiy Terenozhkin and Varvara Ilyinska

Resume

The article analyzes five letters from the correspondence of prominent scientists specialized in Scythian history studies in the Institute of Archaeology of the Academy of Sciences of Ukrainian Soviet Socialist Republic. The letters contain interesting and valuable information about the processes and activities of in the Institute of Archaeology in the end of 60th – the beginning of 70th years of 20th century, the organization of expeditions and field studies, professional and personal relationships between the scientists.

Key words: history of archeology, Borys Mozolevskiy, Oleksiy Terenozhkin, Varvara Illinska.

ВИВЧЕННЯ



МУЗЕЙНИХ КОЛЕКЦІЙ

ЗОЛОТІ ВИРОБИ СКІФСЬКОГО ЧАСУ З РОЗКОПОК Л.П. КРИЛОВОЇ НА КРИВОРІЖЖІ У ЗІБРАННІ МУЗЕЮ ІСТОРИЧНИХ КОШТОВНОСТЕЙ УКРАЇНИ

В статті розповідається про походження назви селища Рахманівка, а також про значущість Криворіжжя у всі історичні періоди (в тому числі як для скіфського, так і для сучасного) завдяки відкриттю у цьому регіоні покладів залізної руди. Оскільки звіт колишнього співробітника Дніпропетровського історичного музею Л.П. Крилової за 1964 р. у Науковому архіві Інституту археології НАНУ виявився відсутнім, у статті були задіяні дані з особистого архіву дослідниці, який її чоловік І.М. Єлінов свого часу передав співавтору статті І.В. Шевченку. У результаті ознайомлення з цим архівом ми доводимо до читача невідомі сторінки біографії Людмили Петрівни, уточнюємо відомості про розкопані нею скіфські кургани, а також вводим до наукового обігу інформацію про золоті вироби з цих пам'яток, додаючи до неї їх опис, що відсутній навіть у особистому архіві дослідниці. За аналогіями до золотих прикрас з інших скіфських пам'яток Північного Причорномор'я встановлюється дата цих курганів: середина V ст. до н.е. для кургану № 3 і середина IV ст. до н.е. – для кургану № 1 (Розкопана Могила).

Ключові слова: Криворіжжя, Рахманівка, Музей історичних коштовностей України, Дніпропетровський національний історичний музей ім. Д.І. Яворницького, Крилова Людмила Петрівна, скіфи, кургани, золоті вироби.

У Музеї історичних коштовностей України – філіалі Національного музею історії України – зберігаються золоті вироби із двох курганів Криворіжжя. Вони надійшли до фондів з Дніпропетровського історичного музею ім. Д.І. Яворницького (нині – Дніпропетровський національний історичний музей ім. Д.І. Яворницького) у 1967 р.¹ Ці матеріали походять з курганів №№ 1 (Розкопана могила) і 3, що були розташовані на правобережжі Дніпра, на південний захід від міста Кривий Ріг Дніпропетровської області, поблизу селища Рахманівка (рис. 1).

Саме селище міського типу Рахманівка, у якому за даними на 1985 р. нараховувалось 1,9 тис. чоловік [Рахмановка (Кривой Рог), ел. ресурс], знаходилося на правому березі ріки Інгулець, біля залізничної гілки Кривий Ріг – Інгулець. Попередня назва селища – Олександрів-Дар, тому до 1958 р. воно було відоме як Олександродар [Рахмановка (Кривой Рог), ел. ресурс]. За старовинною легендою грузинський царевич Олександр (XVI ст.) знайшов на Криворіжжі залізну руду [Криворізький залізорудний басейн]. Цей населений пункт входив до Херсонського повіту Херсонської губернії [Рахмановка (Кривой Рог), ел. ресурс] і належав поміщиці Катерині Аполлонівні Рахмановій – дружині Григорія Миколайовича Рахманова (1761–1840), сенатора, харківського і херсонського губернатора. За прізвиськом його власниці у 1958 р. селище й перейменували у Рахманівку. 18 листопада 1997 р. воно було зняте з обліку і увійшло до складу Центрально-Міського р-ну м. Кривий Ріг [Рахманівка, ел. ресурс].

¹ Акт № 37 від 24.07.1967 р.

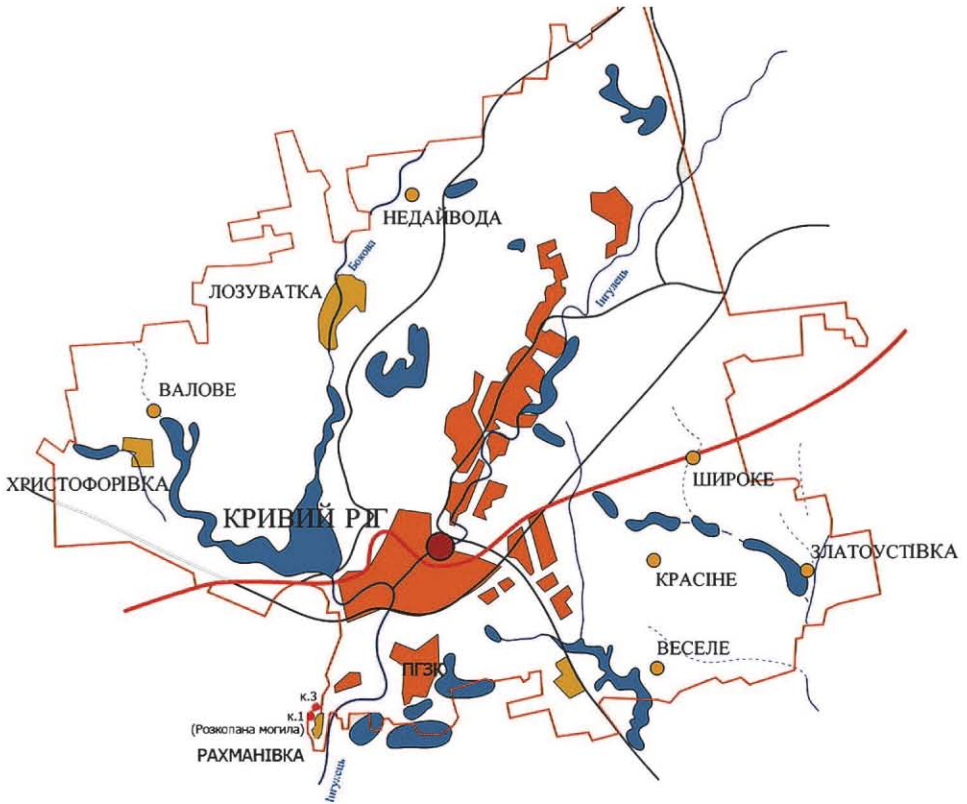


Рис. 1. Схематичний план Криворізького району Дніпропетровської області з розміщеними на ньому курганами № 1 (Розколана Могила) і № 3

Сучасна промисловість селища спеціалізувалась на видобутку залізної руди, про наявність якої у цьому регіоні стало відомо ще у XVIII ст. Так, першим, хто виявив у 1781 р. її поклади на Криворіжжі (у районі злиття річок Саксагань і Інгулець), був академік Санкт-Петербурзької академії наук Василь Федорович Зуєв (1752–1794). Він називав цю руду «залізним шифером» [Криворізький залізорудний басейн, ел.ресурс].

А у 60-х роках XIX ст. відомий катеринославський (нині це місто Дніпро) промисловець, геолог, краєзнавець і археолог Олександр Миколайович Поль (1832–1890) під час геологічних пошуків, за два кілометри від Кривого Рогу, натрапив на дві стародавні шахти зі знаряддями для видобутку руди і давньогрецькими металевими виробами [Кочергін 2002, с. 147]. З цим дослідником співпрацював відомий український геолог Станіслав Осипович Конгкевич (1849–1924), який у 1880 р. склав першу геологічну карту Криворіжжя. Ним у цьому регіоні були виявлені стародавньої розробки залізної руди і залишки плавильних печей. У 1949 р. відомий радянський археолог, доктор історичних наук, професор Московського державного університету Борис Миколайович Граков

(1899–1970) виявив дві домниці і залишки стародавньої копальні в Гайдамацькій печері [Криворізький залізорудний басейн] Дубової балки². Не виключено, що їх викопали скіфи, які могли як добувати залізну руду з цього родовища, так і виробляти речі із виплавленого з неї металу. У скіфів ще у IV ст. до н.е. на території сучасної Запорізької області виникло велике (площа близько 12 кв. км) укріплене городище, відоме у археологічній літературі під назвою Кам'янське [Археология СССР 1989, с. 51], яке свого часу досліджував Б.М. Граков. Воно розташоване на лівому березі Дніпра, поблизу селища міського типу Кам'янка-Дніпровська Запорізької області, якраз навпроти м. Нікополь на Дніпропетровщині. Це був великий центр ремісничого виробництва, насамперед, залізобного та бронзолivarного. Археологи відкрили поруч з розкопаними житлами майстерні металургів із залишками горнів для виплавки металів із руд (вірогідніше, із Криворіжжя [Ильинская, Тереножкин 1981, с. 188], що знаходиться на північний захід від Нікополя) та інструменти для їх обробки (зубила, кліщі, ножиці, кувалди, молот та інші). Виготовлені в цих майстернях предмети зброї, захисного обладунку і вузди побутові речі і прикраси йшли на потреби кочового скіфського населення і у подальшому потрапляли до скіфських могил. Могли скіфські майстри виготовляти також і прикраси із коштовних металів, про що свідчить знайдена на городищі бронзова матриця із зображенням людської голови [Ильинская, Тереножкин 1981, с. 189].

Розробку копалень на Криворіжжі у промислових масштабах розпочали з 1881 р. Біля селища Рахманівка знаходилось два рудника із п'яти відкритих на той час біля Кривого Рогу, для перевезення якої на переробку й побудували тоді залізницю. Тільки у кінці XIX ст. у Криворізькому басейні було 32 рудники, якими, за даними 1898 р., було видобуто 12 млн. пудів (750 тис. т) залізної руди. За сучасними даними розвідані запаси руди у Криворізькому залізорудному басейні складають близько 20 млрд. т. Всього ж з початку розробки рудників на Кривбасі видобуто 5,5 млрд. т цієї сировини. На 2000 р. на Кривбасі діяло 9 шахт, 9 кар'єрів і 5 гірнично-збагачувальних комбінатів. За даними на 2003 р. щороку в Україні видобувається близько 50 млн. т, з них 37 млн. т – кар'єрним способом [Криворізький залізорудний басейн, ел. ресурс].

Коли у 60-х роках XX ст. на Криворіжжі тільки розпочали зведення гірничо-збагачувальних комбінатів для обробки залізної руди, яку видобували відкритим кар'єрним способом, виникла необхідність у дослідженні археологічних пам'яток, що потрапляли в зону масштабного будівництва. Кургани, про які йдеться у представленій статті, були розкопані як раз у ці роки. Так, у 1964 р. при Дніпропетровському історичному музеї ім. Д.І. Яворницького для цієї мети створена Криворізька археологічна експедиція під керівництвом *Людмили Петрівни*

² У 30-х рр. XIX ст. звався хутір Дубровка, місцевість на заході Покровського р-ну м. Кривий Пір // [Електронний ресурс]: URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Хутір_Дубовий_\(Кривий_Пір\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Хутір_Дубовий_(Кривий_Пір)).

Крилової (1930–1987), яка провела розкопки поблизу селища Рахманівка. Ця жінка була археологом за покликанням й володіла великим талантом і як науковець, і як музейник, ще й чудово креслила і малувала. Цього року виповнилось 170 років від дня заснування музею³, якому вона віддала 43 роки свого життя, а 11 липня 2020 р. – 90 років від дня її народження (прожила всього 57 років – померла у грудні 1987 р. і похована на Сурському цвинтарі у м. Дніпро). Низку біографічних статей про життя і діяльність Людмили Петрівни можна прочитати на інтернет-просторі⁴. Для вшанування пам'яті археолога-музейника, дослідника археологічних пам'яток Криворізького району Дніпропетровщини, розглянемо стисло відомі та невідомі сторінки її біографії (рис. 2).



Рис. 2. Фото із архіву Л.П. Крилової: а) Л.П. Крилова (Шатська), 50-ті рр. XX ст.; б) Л.П. Крилова з Т.С. Пасек і Б.О. Латиніним, 60-ті рр. XX ст.; в) Л.П. Крилова, кінець 80-х років XX ст.; г) Л.П. Крилова з першим чоловіком В.М. Криловим, 1956 р.; д) Л.П. Крилова з другим чоловіком І.М. Єліновим, 70-ті рр. XX ст.

³ Створений у 1849 р. як Громадський музей Катеринославської губернії за ініціативою губернатора А.Я. Фабра і при підтримці місцевого населення. Був розташований спочатку в Потьомкінському палаці, пізніше в класичній гімназії. У 1905 р. збудоване нове приміщення музею (будинок по проспекту К. Маркса, 18), в якому він знаходиться і сьогодні. В 1918 р. мав назву Народний, в 1920-х рр. – Краєвий історико-археологічний музей, пізніше – історичний. Більше 30 років його очолював Д.Я. Яворницький (з 1902 до 1933 рр.). В 1940 р., після смерті Дмитра Івановича, музею присвоїли його ім'я. Нині в ньому нараховується 250 000 експонатів.

⁴ URL: http://www.museum.dp.ua/news_0576.html; <http://www.museum.dp.ua/article0205.html>; http://www.museum.dp.ua/news_0318.html; <http://www.prostir.museum.ua/post/33447>

Людмила Петрівна народилась 11 липня 1930 р. в містечку Чернь Тульської області Російської Федерації в родині військовослужбовця Петра Дмитровича Шатського і домогосподарки Анастасії Петрівни Малікової – рідної сестри Григорія Малікова, відомого російського співака, який виступав у Москві у приватній опері Савви Момонтова, російського підприємця і мецената. Батько її матері, Петро Маліков, був знайомий з відомими художниками, які збиралися для спілкування в його будинку. Деякі картини ці художники дарували йому, й у подальшому вони прикрасили художній музей м. Твер (Російська Федерація). Частина картин у 60-ті роки ХХ ст. Людмила Петрівна передала до Дніпропетровського музею ім. Д.Я. Яворницького. З 1938 до 1943 р. вона навчалася у місцевій школі. В 1943 р. разом із родиною переїхала до подальшого місця служби батька до м. Саратов. У 1949 р. Людмила Петрівна закінчила 9-тий клас у середній школі. У 1950 р. поступила до нафтового технікуму. Лише у 1957 р. вона продовжила навчатися в школі робітничої молоді № 25, де й отримала через рік атестат про повну середню освіту⁵ (рис. 3, а).

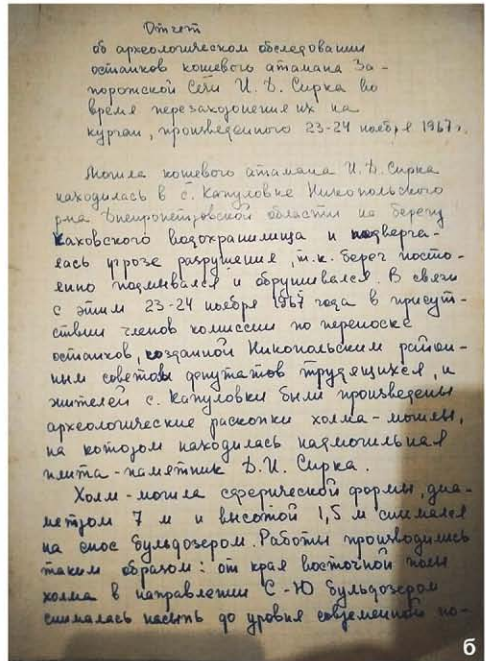


Рис. 3. Матеріали з архіву Л.П. Крилової:

- а) Аттестат зрілості про повну освіту, виданий Крилової 21.06.1958 р. після закінчення школи робітничої молоді № 25 в м. Саратові;
- б) рукопис першої сторінки звіту Крилової від 23-24 листопада 1967 р. про археологічне дослідження останків кошового отамана Запорізької Січі І.Д. Сірко під час перепоховання їх в кургані

⁵ Аттестат зрелости от 21 июня 1958 года. г. Чернь Тульской области // Архив Л.П. Криловой.

У 1953 р., коли помер її батько, Людмила Петрівна вийшла заміж за Віктора Миколайовича Крилова (1934 р. нар.), з яким розірвала шлюб у 1957 р. Впродовж 1958–1963 р. навчалася на історичному факультеті Саратовського університету ім. М.Г. Чернишевського, де їм читали лекції відомі викладачі і випускники Ленінградського університету, які були евакуйовані до міста під час війни, та залишилися в ньому після перемоги. У цей період Людмила Петрівна ще й працювала в Саратовському краєзнавчому музеї, а також проходила археологічну практику в Державному Ермітажі під керівництвом відомого археолога, доктора історичних наук Бориса Олександровича Латиніна (1899–1967), який на початку своєї наукової діяльності приділяв увагу проблемам походження і хронології культур неоліта та доби бронзи, а також писав дисертацію (не закінчив) за темою курганних пам'яток за доби бронзи на території лісостепів та степів Східної Європи [Горбунова, Качалова 1968, с. 323]⁶. Людмила Петрівна працювала також у науковій бібліотеці ім. Салтикова-Щедріна в Ленінграді. Тоді ж вона познайомилась і стала близьким другом колеги Латиніна – Тетяни Сергіївни Пассек (1903–1968), російського археолога, також доктора історичних наук, яка досліджувала трипільську культуру. Незадовго до своєї смерті, Латинін подарував Людмилі Петрівні частину своєї наукової бібліотеки та архівів.

По закінченні університету у 1963 р. Крилову прийняли на тимчасову посаду наукового співробітника до Саратовського обласного музею. У той же рік вона влаштувалася на роботу до експедиції Олексія Михайловича Лескова, який з 1961 до 1963 р. проводив розкопки курганів поблизу с. Червоне на Херсонщині⁷, і взяла участь у написанні звіту за результатами розкопок [Крилова 1964]. І того ж 1963 р. Крилова переїздить до м. Кривий Ріг, де у листопаді її приймають на посаду наукового співробітника до відділу історії Криворізького історико-краєзнавчого музею, а через рік – на таку ж посаду до відділу історії України дорядянського періоду Дніпропетровського історичного музею. Наступного року вона провела перші самостійні археологічні розкопки на Криворіжжі. В цілому за період з 1964 до 1970 р. Людмила Петрівна розкопала 41 курган, розташований в південній частині Кривого Рогу (поблизу селищ Рахманівка і Широке та сіл Войкове, Катеринівка). Обіймаючи певний час посаду завідувача музейного відділу охорони пам'яток, вона об'їздила всю область з метою дослідження ряду пам'яток археології (курганів, поселень) в Апостолівському, Дніпропетровському, Криворізькому, Широківському, Софіївському та Нікопольському районах області

⁶ Борис Олександрович був необґрунтовано репресований у 1936 р., 5 років відбував у виправно-трудовому таборі на Колимі (на лісоповалі) та Північно-східних таборах (Севвостлаге), звільнився у 1946 р. У 1948 р. захистив кандидатську дисертацію, а у 1962 р. – докторську (Інтернет ресурс: Режим доступу: [https://ru.openlist.wiki/Латынин_Борис_Александрович_\(1899\)](https://ru.openlist.wiki/Латынин_Борис_Александрович_(1899))).

⁷ Результати цих розкопок опубліковані у статті: [Крылова, Кубышев, Яковенко 1967, с. 53-59].

та в межах м. Дніпропетровська (нині м. Дніпро) [Єлінова-Крилова, ел.ресурс].

У 1966 р. на Всесоюзному археологічному пленумі в Москві, де Людмила Петрівна виступила з доповіддю про розкопки курганів на Криворіжжі у 1964–1965 рр., вона познайомилась з молодим археологом Іваном Михайловичем Єліновим, з яким і одружилась. У 1967 р. Крилової вдалось взяти участь у перенесенні могили та перепохованні останків кошового отамана Івана Сірка в с. Капулівка Нікопольського району, оскільки була загроза затоплення могили водами Каховського водосховища, яке було заповнене у 1955–1958 р. Череп Івана Сірка було передано до Всесоюзного інституту етнографії, до майстерні відомого антропологічного хірурга М.М. Герасимова, де його помічниця Г.В. Лебединська реконструювала зовнішній вигляд отамана. Виготовлений на основі реконструйованого зовнішнього вигляду отамана скульптурний портрет передали до Дніпропетровського історичного музею для подальшого експонування. У 2001 р. останки легендарного запорозького козацького ватажка XVII ст. перепоховали, й на могилі відновили і упорядкували пам'ятник [Бекетова 2015, с. 254–258] (рис. 3, б).

У лютому 1971 р. в музеї був поновлений після 1930-х років археологічний відділ, який Л.П. Крилова очолювала до самої смерті. Шість років (з 1971 до 1977) Людмила Петрівна разом з художниками-оформлювачами із Ленінграда працювала над створенням нової експозиції залу № 1 («Давня історія краю»), що існує в музеї до цього часу. За цю роботу творчий колектив художників, архітекторів та наукових працівників музею на чолі з директором – Агрипиною Феодосіївною Ватченко – був удостоєний у 1978 р. Державної премії ім. Т.Г. Шевченка. Людмила Петрівна – автор археологічної експозиції, в якій представлені експонати, що висвітлюють історію Дніпровського Надпоріжжя від кам'яної доби до періоду Київської Русі. При побудові експозиції були втілені у життя запропоновані Людмилою Петрівною реконструкції печерної стоянки, житла з кісток мамонта, неолітичного поселення і виставлені вирізки поховань з розкопаного нею мезолітичного могильника тощо. Серед представлених у залі експонатів є розмальований червоною фарбою (вохрою) поховальний ящик доби бронзи (кеміобинська культура, 2800–2300 рр. до н.е.), складений із обтесаних і підігнаних одна до одної плит із вапняку-ракушняку, розкопаний Криловою у 1964 р. поблизу селища Рахманівка. Виставлені також кам'яні статуї різних часів, у тому числі унікальний Керносівський ідол III тис. до н.е., знайдений при спорудженні силосної ями для вівчарської ферми на східній околиці с. Керносівка Новомосковського р-ну Дніпропетровської обл., привезений нею у 1973 р. до музею і введений до наукового обігу [Крылова 1976, с. 36].

З 1983 до 1987 рр. Людмила Петрівна очолювала постійнодіючу археологічну експедицію музею. Крім розкопок археологічних пам'яток різних часів, Людмила Петрівна вивчала музейну археологічну колекцію (в музеї їх майже 25 тисяч одиниць зберігання) – від пам'яток палеоліту

до козацьких старожитностей XVII–XVIII ст. Вона вперше зробила науковий опис, систематизацію й упорядкування колекції стел доби енеоліту і скіфського часу та половецьких кам'яних баб, яких на той час в музеї нараховувалось близько 80 одиниць, які увійшли до виданого у 1976 р. каталогу «Каменные бабы» [Каменные бабы 1976, с. 102].

Перейдемо до розгляду матеріалів із курганів розкопаних Л.П. Криловою.

На даний момент у Науковому архіві ІА НАНУ не знайдено звіт Л. Крилової про розкопки курганів на Криворіжжі у 1964 р. Він складався із 79 друкованих сторінок і 60 таблиць, і був взятий на облік [Крилова 1964]. Проте, в особистих архівах Л. Крилової, які близько 30 років після смерті дослідниці зберігав її чоловік Єлінов Іван Михайлович, містяться деякі відомості із цього звіту. Цей архів, незадовго до своєї смерті, Іван Михайлович передав одному із авторів статті – Шевченко Ігорю Володимировичу, науковому співробітнику Музею історії Долинського району (м. Долинська, Кіровоградська область) (рис. 4).

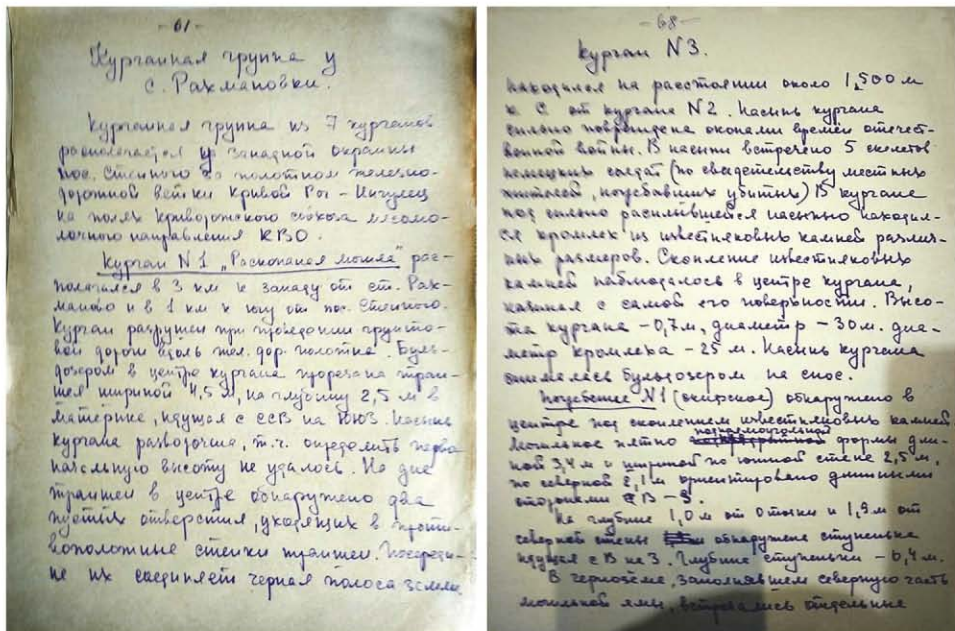


Рис. 4. Витримки зі звіту Крилової 1964 р. про розкопки курганів №№ 1 (Розкопана могила) і 3 поблизу селища Рахманівка (рукопис)

На жаль, в архіві Л. Крилової, як і в Науковому архіві ІА НАНУ, не збереглися ні польовий щоденник проведення археологічних робіт (якщо він взагалі був), ні креслень курганів і поховань, що нас цікавлять, а також негативи плівок та фотографії робочих моментів з місця розкопок (можливо, їх також не було) та ілюстративний матеріал. Як зауважив старший науковий співробітник Криворізького історико-краєзнавчого

музею Олександр Олександрович Мельник, «звіти Л.П. Крилової в багатьох випадках не мають даних про стратиграфію та планіграфію курганів, опис деяких поховань і комплексів поверхневий. Часто у звітах відсутні плани та розрізи поховань, які автор розкопок вважав малоінформативними. Також нерідко не наводяться описи та рисунки інвентарю» [Мельник, Стеблина 2012, с. 4]. Про курган № 1 (Розкопана могила) відомо, що він входив до курганної групи з 7 насипів, яка знаходилася за 1,8 км на північний захід від селища Рахманівка, на західній околиці селища Степове, за полотном залізничної гілки Кривий Ріг – Ігулець [Мельник, Стеблина 2012, с. 467], «на полях Криворожського совхоза мясо-молочного напрямлення КВО» (за архівами Л.П. Крилової) (рис. 5).

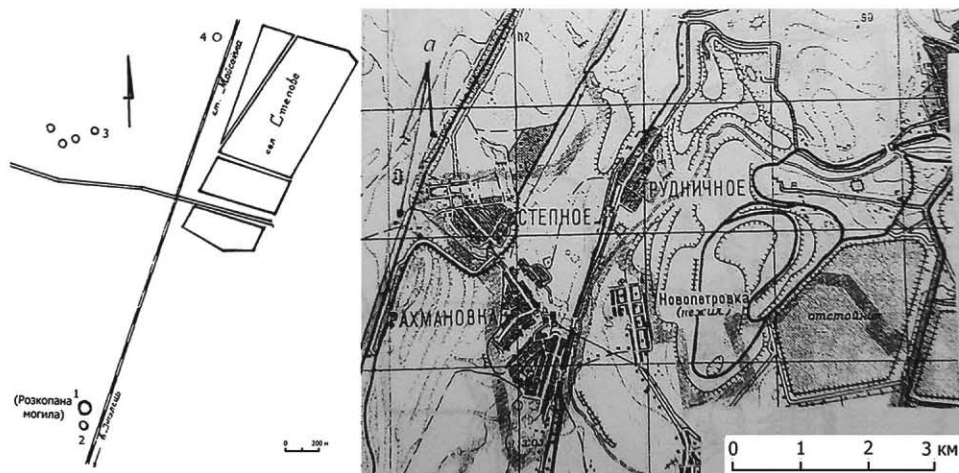


Рис. 5. Схематичний план курганної групи «Рахманівка» та вирізка з топографічної карти з місцем її розташування на південно-західній околиці м. Кривий Ріг

За словами О. Мельника, Людмила Петрівна вказувала, що цей курган був розкопаний ще у 1963 р. [Мельник, Стеблина 2012, с. 467], але дані архіву Л. Крилової свідчать, що його дослідження проведено все ж у 1964 р. Інформацію про курган приводимо згідно з архівами Крилової з перекладом українською мовою. Насип був зруйнований при проведенні ґрунтової дороги вздовж залізничного полотна. В його центрі бульдозером за віссю північний-північний схід-південний-південний захід прорізали траншею шириною 4,5 м на глибину 2,5 м. Із-за пошкодження насипу висоту кургану визначити не вдалося. У західній стінці траншеї простежено два ходи, що йшли з поверхні насипу. Перший з них виявився вхідним колодязем скіфської катакомби. Другий – грабіжницьким лазом, проритим ще у 1908 р. місцевими жителями з вершини насипу, який йшов під кутом зі сходу і закінчувався, не доходячи до дна проритої траншеї. В кургані виявлено єдине поховання, здійснене у катакомбі, виритий у східній стінці вхідної ями глибиною 4,5 м. Могила пограбована у давнину. Після більш пізнього

пограбування поховання було остаточно зруйноване, тому археологам не вдалося з'ясувати точних його розмірів. Крім того, був виявлений ще один грабiжницький лаз довжиною 15 м, що вiв з пiвнiчної поли насипу i входив до могили в мiсцi з'єднання вхiдної ями з камерою. В його заповненнi, як i в самому пiдбoї, виявленi розрiзненi кiстки двох небiжчикiв (чоловiка i жiнки) та окремi знахiдки чи уламки речей: бронзовi трилопатеви вiстря стрiл (5), склопастовi намистини («керамические и пастовые бусы»), деталь кiстяного набiрного веретена («костяная точеная фигурка в форме шахматной пешки»), уламки залiзного меча чи кинджала; частина рукiв'я кинджала, плакованого бронзовими вигнутими пластинками, i уламки амфори⁸. Серед виробiв iз дорогоцiнних металiв були *золотi нашивнi пластини у виглядi прорiзної стрiчечки з тисненням рослинним орнаментом (3) iз зображенням лева i пантери* (за звiтом – лев i левиця), якi стоять один навпроти одного (друга пластина вилучена з фондiв згiдно з Наказом МКУ № 339 вiд 24.06.1997 р.), що прикрашали свого часу головний убiр; *зображенням голови людини анфас, так званi «маски» великi (10) i меншi (10)* (за описом Л. Крилової – «головы Медузы-Горгоны, Селена»), а також у виглядi *10-типелюсткової розетки (8); великi (6) i маленькi (22) гудзики; намистини бiконiчнi великi (3) i маленькi; кiстяна ворворка, плакована золотою пластиною, та згорнутi з золотої пластини трубочки (10) з заклепками в пробитих отворах* (за Криловою – «пронизки, свернутые из пластинок фольги»). Всього прикрас – 76 од. Цi золотi прикраси надiйшли до музею нашитими на планшет, обтягнутий синiм оксамитом. У такому виглядi їх сфотографували на чорно-бiлу плiвку. Викадрованi речi було використано співавтором статiї у публiкацiї «История археологических исследований на Криворіжжі», виданiї у 2011 р. [Шевченко 2011, фото на с. 122–123]. Далi наводимо якiснi зображення виробiв, їх опис i аналогиї⁹.

Пластини з зображенням лева i пантери (рис. 6, 1). Пластини прорiзнi iз зображенням лева (лiворуч) i пантери (праворуч), що протистоять один одному. На тiй пластинi, що збереглася, тудуб у обох тварин частково втрачений бiльш нiж наполовину. Фiгурки вмищено мiж двома вузькими смужками, що iмiтують перевитий шнурок. Оскiльки матриця була дуже стерта, зображення виявилися нечiткими, проте, розгледiти характернi риси хижакiв ще можливо, наприклад, гриву лева або загуплю морду пантери. На шиї пантери бiля краю є отвiр для нашивання. Золото 958; вага заг. – 0,82 г.¹⁰ 37–14 × 10 мм. Інв. № АЗС-2256/3.

⁸ Перелiк речей згiдно з даними архiву Л.П. Крилової.

⁹ Фотографування золотих виробiв здiйснив Ключко Дмитро Вiкторович.

¹⁰ Автори висловлюють щире подяку старшому науковому співробітнику сектору «Колекція ювелiрного мистецтва» вiддiлу збереження фондiв НМІУ – МКУ Є.О. Величко за наданi вiдомостi про пробу, вагу та розміри речей iз рахманiвських курганiв.



Рис. 6. Аналогії золотим пластинам із кургану № 1 (Розкопана Могила):

1. Пластини із зображенням лева і пантери (АЗС-2256/3):
 - 1а – Мелітопольський курган, гробн.1 (м. Мелітополь, Запорізька обл.); 1б – кург. 4, пох. 1 (с. Володимирівка, Запорізька обл.); 1в – кург. 1 (с. Дуровка, Білгородська обл., РФ); 1г – Товста Могила, гробн. 2 (м. Покров, Дніпропетровська обл.);
2. Пластини з рослинним орнаментом (АЗС-2256/1, 2, 4):
 - 2а) Чортомлик, південно-східна камера Центральної гробн. (с. Чкалове, Дніпропетровська обл.);
 - 2б) Мелітопольський курган, гробн. 2 (м. Мелітополь, Запорізька обл.)

Такі прорізні пластини, як правило, прикрашали жіночі головні убори. Подібні знайдені в бічній (жіночій) гробниці № 1 Мелітопольського кургану [Тереножкін, Мозолевський 1988, с. 93, рис. 98, 11; 103] і кургані № 4, поховання № 1 поблизу с. Володимирівка Якимівського р-ну на Запоріжжі [Полин, Кубышев 1997, рис. 24,11,13] та № 1 поблизу с. Дуровка (нині с. Вербне, Білгородська обл., РФ) в Середньому Подонні [Пузикова, 2001, рис. 9, 1]. Аналогічний сюжет є і на закінченні піхов меча з чоловічої гробниці № 2 кургану Товста Могила, проте зображення хижаків, які протистоять один одному, подано у зворотному напрямку: першою стоїть пантера, навпроти – лев [Мозолевський 1979, рис. 56] (рис. 6, 1: а-г).

За античною керамікою (червонофігурна кришка лекани, чернолакова чашечка) жіноча гробниця Мелітопольського кургану датується

другою чвертю – серединою IV ст. до н.е. [Полин 2014, с. 475]. За наборами амфор Пепарета, Менди мелітопольського типу та фасоським біконічним амфорам, знайденим у тризні, чоловіча гробниця № 2 кургану Товста Могила датується серединою – третьою чвертю IV ст. до н.е. [Полин 2014, с. 283]. Цим же періодом датується і прорізна пластина з кургану поблизу с. Володимирівка [Полин, Кубышев 1997, с. 45]. За золотими речами (наприклад, овальними пластинами, так званими «бантиками») [Пузикова 2001, 183, 211, рис. 9, 3], подібними знайденим у кургані № 17, поховання № 2 поблизу с. Золота Балка Нововоронцовського р-ну Херсонської обл. [Полин 2014, с. 155, рис. 84, а; 86,4–5], курган № 1 поблизу с. Дуровка можна датувати другою чвертю – не пізніше середини IV ст. до н.е. [Полин 2014, с. 296].

Пластини з рослинним орнаментом (рис. 6, 2: а). Пластини у вигляді прорісної стрічечки з тисненням рослинним орнаментом, обрамленою з довгих боків пружком. На них схематично зображені лотос і пальмета, що чергуються, які з'єднані між собою знизу пагонами у вигляді "S"-подібного завитка. По краях пробито по 11 (АЗС-2256/1), 9 (АЗС-2256/2) і 4 (АЗС-2256/4) отвори для нашивання. Золото 958; вага заг. – 1,88 г; 1,43 г; 0,82 г. 49 × 12 мм; 50,5 × 12 мм; 37–14 × 10 мм. Інв. №№ АЗС-2256/1–2, 4.

Цілком подібних за зображенням пластин не виявлено. Проте, схожі з ними за схемою розміщення зображення лотоса і пальмети, що чергуються, з паростками у вигляді "S"-подібного завитка між ними, є на нижньому фризі горитів чортомлицької серії (наприклад, із Мелітопольського кургану [Тереножкин, Мозолевский 1988, рис. 140] і Чортомлика [Алексеев, Мурзин, Ролле 1991, с. 206–208, кат. № 128]. Деяку схожість з ними за схемою подачі орнаменту та зображеними на них рослинами можна розглядіти також на метопіди з кургану Чортомлик [Алексеев, Мурзин, Ролле 1991, с. 234, кат. № 189] (рис. 6, 2: а-б).

Курган Чортомлик за амфорним комплексом (Пепарета, Менди мелітопольського типу) із тризни у рові датується серединою – третьою чвертю IV ст. до н.е. (в межах 350–345 р. до н.е.) [Полин 2014, с. 449]. До цього ж періоду відноситься і чоловіча гробниця № 2 Мелітопольського кургану, у схованці якого знайдена аналогічна чортомлицькій золота оббивка горита.

Пластини із зображенням розетки (рис. 7, 1). Пластини круглі з зображенням 10-типелюсткової розетки, з пружком по краю і чотирима отворами для нашивання. Золото 958; вага заг. – 1.69 г (на 6 од.). D – 9.5–10 мм. Інв. №№ АЗС-2257/1–6.

Аналогічні прикраси (D – 9–10 мм) походять із курганів Чортомлик (камера V у центральній гробниці) поблизу с. Чкалове [Алексеев, Мурзин, Ролле 1991, с. 246, 248, рис. 78, кат. № 212,5,6; ДГС II 1872: 100, табл. XL, 18] і № 6 (Денисова Могила) поблизу с. Нагірне, Дніпропетровська обл. [Мозолевский 1980, с. 133, рис. 70, 5] (АЗС-2770/1–8, АЗС-2823/1–6) та ін. (рис. 7, 1: а-б).

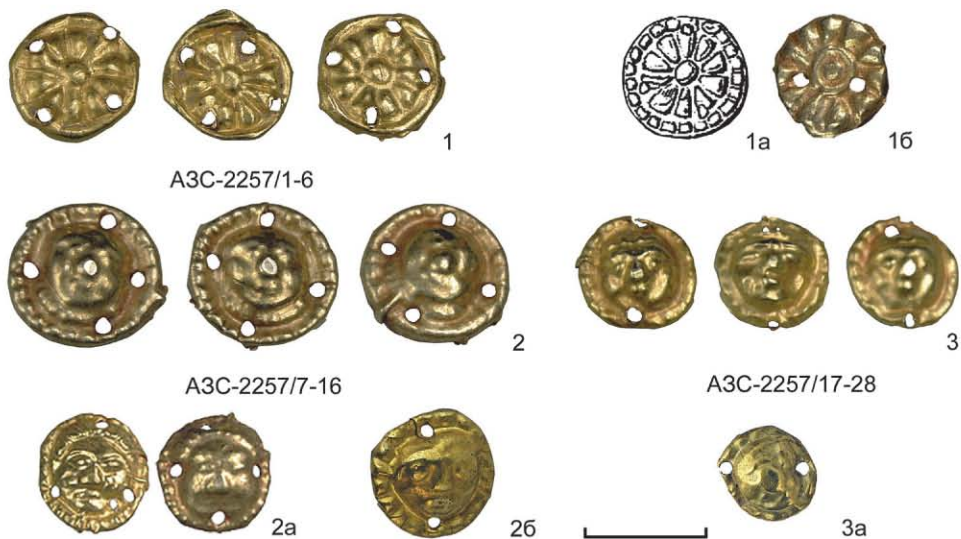


Рис. 7. Аналогії золотим пластинам із кургану № 1 (Розкопана могила):

1. Пластини із зображенням 10-типелюсткової розетки (АЗС-2257/1-6):
1а – Чортомлик, камера V центр. гробн. (с. Чкалове, Дніпропетровська обл.); 16 – кург. 6 [Денисова Могила] (с. Нагірне, Дніпропетровська обл.);
2. Пластини у вигляді "маски" великі (АЗС-2257/7-16) і малі (АЗС-2257/17-28)
2а – кург. 6 (Денисова Могила) поблизу с. Нагірне, Дніпропетровська обл.; 26 – кург. 22, пох. 2 (с. Вільна Україна, Херсонська обл.)

Як зазначено вище, курган Чортомлик датується серединою – третьою чвертю IV ст. до н.е., а Денисова Могила за червоноглиняним лутерієм і фрагментами срібних кілків – другою – третьою чвертю IV ст. до н.е. [Полин 2014, с. 539].

Пластини із зображенням голови людини анфас (рис. 7, 3). Пластини із зображенням голови людини анфас (так звані «маски») великі (АЗС-2257/7-16) і малі (АЗС-2257/17-28), з пружком по краю, що імітує зернь, та чотирма (на великих) і двома (на маленьких) отворами для нашивання. Золото 500; вага заг. – 2,58 г (на 10 од.) [АЗС-2257/7-16]. D – 10,5–11,5 мм.

Золото 750 (АЗС-2257/17, 18, 20–28); 958 (АЗС-2257/19); вага заг. – 2,02 г (на 10 од.) [АЗС-2257/17, 18, 20–28]; 0,44 г (АЗС-2257/19). D – 9–10 мм. Інв. №№ АЗС-2257/17–28.

Подібні пластини (D – 8–9,5 мм) походять із курганів № 10 (інв. №№ АЗС-3179/1–29) і № 11, поховання № 2 (інв. №№ АЗС-3183/1–12) поблизу с. Гюнівка, Запорізька обл. (розкопки В.В. Отроценка, 1976 р.), що також пов'язані з головним убором [Болтрик, Фиалко, 2007, с. 60, рис. 1, 5–6, 9], № 6 (Денисова Могила) поблизу с. Нагірне, Дніпропетровська обл. (інв. №№ АЗС-2418/1–41, АЗС-2818/1–10), Гайманова Могила, гробниця № 4 (поховання № 2 у дромосі) поблизу с. Балки, Запорізька обл. (інв. № АЗС-2659/87), № 22, поховання № 2 поблизу с. Вільна Україна, Херсонська обл. (інв. №№ АЗС-2418/1–41, АЗС-2419/1–13) тощо (рис. 7, 2: а-б).

Як і поховання в кургані Денисова Могила, поховання № 2 у кургані № 22, поблизу с. Вільна Україна датується другою – третьою чвертю IV ст. до н.е. [Полин 2014, с. 526, 539].

Намистини біконічні (рис. 8, 1). Намистини біконічні великі (3) і маленька (1), спаяні із двох напівсфер. Навколо отворів напаяно по гладенькій дротинці, що утворюють «комір». Золото 500 (АЗС-2259/1–3), 900 (АЗС-2259/4); вага заг. – 1,06 г; 1,02 г; 0,8 г; 0,56 г. L – 9,5 мм; 9,0 мм; 9,0 мм; D – 9,5 мм; 9,5 мм; 10,5 мм; d отворів – 5,5 мм (АЗС-2259/1–3); L – 7,0 мм; D – 7,5 мм; d отворів – 4,5 мм (АЗС-2259/4). Інв. №№ АЗС-2259/1–4.



Рис. 8. Аналогії золотим виробам із кургану № 1 (Розкопана Могила):

1. Намистини біконічні великі (АЗС-2259/2-4) і мала (АЗС-2259/1):

1а – кург. 2, пох. 2 (с. Балки, Запорізька обл.); 1б – кург. 4, гробн. 1 (с. Балки, Запорізька обл.); 1в – кург. 1, пох. 1 і 2 (с. Чкалове, Запорізька обл.); 1г – к. 12, пох. 2 (с. Заповітне, Запорізька обл.); 1д – Огуз, Північна Могила (сміт Нижні Сірогози, Херсонська обл.); 1е – кург. 21, пох. 3 (с. Пришиб, Миколаївська обл.);

2. Ворворка кістяна, плакована золотом пластиною (АЗС-2260):

2а – кург. 1, пох. 2 (с. Балки, Запорізька обл.); 2б – кург. 1, пох. 1 (с. Чкалове, Запорізька обл.); 2г – Жовтокам'янка, пох. 1 (с. Тарасо-Григорівка, Дніпропетровська обл.)

Зважаючи на розміри (маленька довжиною 7,0 мм і діаметром по 7,5 мм, більша – 9,0 і 9,5 мм), такі намистини також могли входити і до прикрас головного убору. Лише одна намистина з кургану № 12, поховання № 2 (інв. № АЗС-2743/1–2) поблизу с. Заповітне Кам'янсько-Дніпровського р-ну Запорізької області майже збігається за розмірами (довжина і діаметр – по 6 мм) з найменшою із рахманівського набору – АЗС-2259/4. Інші ж аналогічні, але більші за розміром (L – 12–15 мм, D – 15–16 мм) намистини, що походять із курганів № 2, поховання № 2 [Бидзиля, Болтрик 1977, с. 75, 79] (інв. № АЗС-2688) і № 4, гробниця № 1 [Бидзиля, Болтрик 1977, с. 93, рис. 11, 5, 6] (інв. № АЗС-2700/1–2) в урочищі «Носаки» поблизу с. Балки Василівського р-ну; № 1, поховання

№№ 1–2 (інв. № АЗС-3204/1–2) поблизу с. Чкалове Веселівського р-ну Запорізької області [Отрошенко и др., 1978, с. 9, 12, табл. VII, 4а-б]; № 1 (Страшна Могила), поховання № 1 (інв. № АЗС-2292) поблизу м. Покров Нікопольського р-ну Дніпропетровської обл. [Тереножкин, Ильинская, 1973, с. 133, 136, рис. 19, 3]; Огуз, Північна Могила поблизу смт Нижні Сірогози Херсонської обл. (інв. №№ АЗС-3472/1–2) та ін., входили до складу намист. Лише в одному випадку (курган № 21, поховання № 3 поблизу с. Пришиб Березнегуватського р-ну Миколаївської обл.) три такі намистини (інв. № АЗС-3575/1–3), що чергувались з чотирма пронизками з ромбоподібним орнаментом, прикрашали верхню частину шкіряного сагайдака з 50-ма стрілами з бронзовими тригранними вістрями [Шапошнікова и др. 1984, с. 58, табл. 37, 10–11] (рис. 8, 1: а-е).

Стосовно датування курганних пам'яток, в яких виявлені прикраси, аналогічні рахманівським. Поховання №№ 1–2 з кургану № 1 поблизу с. Чкалове відноситься до середини IV ст. до н.е. (близько 350–345 р. до н.е.) [Полин 2014, с. 508], поховання № 2 кургану № 2 поблизу с. Заповітне – до другої чверті – середини IV ст. до н.е. [Полин 2014, с. 575], а Північна Могила Огузу – третьою чвертю IV ст. до н.е. [Полин 2014: 445, 503, 543]. Тобто, перелічені знахідки вкладаються в період середини IV ст. до н.е.

Ворворка (рис. 8, 2). Ворворка кістяна маленька у вигляді зрізаного конуса, плакована золотою пластиною, край якої загорнуті з обох боків на основу. Кістка, золото 900; вага заг. – 0,96 г (лігатурна вага – 0,37 г). Н – 5,0 мм; D нижн. – 12,5 мм; D верхн. – 5,5 мм. Інв. № АЗС-2260.

Подібні прикраси походять із курганів № 2, поховання № 2 з курганного могильника в урочищі “Носаки” поблизу с. Балки Василівського р-ну [Бидзіля и др. 1977, с. 79, рис. 7, 14] (інв. № АЗС-2684) і № 1, поховання № 1 поблизу с. Чкалове (інв. № АЗС-3203) Веселівського р-ну Запорізької обл. та Товста Жовтокам'янська Могила (Драна Кохта) поблизу залізничної станції Жовтокам'янка Апостолівського р-ну Дніпропетровської обл. [Мозолевский 1982, рис. 37,5] (інв. № АЗС-2948). У чкалівській ворворки відсутня основа, яку покривала золота платівка, але, враховуючи її розміри, вона могла бути виготовлена із кістки (рис. 8, 2: а-в).

Оскільки чкалівський виріб датується серединою IV ст. до н.е. (близько 350–345 рр. до н.е.) [Полин 2014, с. 508], а з Жовтокам'янки – початком третьої чверті IV ст. до н.е. [Полин 2014 с. 467, 513], рахманівську ворворку можна впевнено датувати серединою IV ст. до н.е.

Гудзики півсферичні (рис. 9, 1). Гудзики півсферичні великі (6 од.), середні (2 од.) і малі (20 од.) з дротяною петлею на звороті. Золото 583 (АЗС-2258/1–5), 900 (АЗС-2258/6–28); вага заг. – 1,01 г. на 5 од. (АЗС-2258/1–5); 0,93 г на 5 од. (АЗС-2258/6–10); 0,84 г на 5 од. (АЗС-2258/11–15); 0,98 г на 5 од. (АЗС-2258/16–20).

АЗС-2258/1–20: D – 6,0–6,5 мм (одна – 6,5 × 7,5 мм); АЗС-2258/21–28: D – 7,5–8,0 мм (2 од.); 8,5 × 7,5 мм (1 од.); 8,0 мм (2 од.); 9,0 мм (3 од.). Інв. №№ АЗС-2258/1–28.



Рис. 9. Аналогії гудзикам (АЗС-2258/1-28) і трубочкам (АЗС-2261/1-10) із кургану № 1 (Розкопана Могила): 1 – схема розміщення прикрас на головному уборі із кург. 29 [Сахнова Могила] (с. Велика Білозерка, Запорізька обл.); 2 – спосіб кріплення підвісок до каркасу головного убору з кургану Чортомлик (с. Чкалове, Дніпропетровська обл.); 3 – золоті рифлені трубочки з Центр. гробн. Олександропільського кургану (с. Петрівка, Дніпропетровська обл.)

Аналогічні прикраси знайдені у багатьох курганах скіфської знаті V–IV ст. до н.е. й могли прикрашати не тільки одяг і взуття, а й головний убір (рис. 9, 1). Так, у кургані № 29 (Сахнова Могила) висотою 4,5 м, що був розкопаний у 1979 р. поблизу с. Велика Білозерка Запорізької обл. (керівник Запорізької експедиції В.В. Отрошенко, дослідник кургану – І.П. Савовський), у непограбованому похованні № 3 знайдені залишки шкіряного головного убору з золотими прикрасами. Серед них, окрім краплеподібних підвісок (35 од.), пластин у вигляді трикутника із псевдозерню (20 од.) і пронізок (50 од.), були напівсферичні гудзики (78 од.) як раз такого ж розміру (D – 6 мм) [Отрошенко и др. 1979, с. 12–14, табл. XVII, 1–2].

Трубочки (рис. 9, 2). Трубочки, згорнуті у півтора оберти із тонкої прямокутної пластини, приплюснutoї при забиванні у отвори заклепок (у двох з них заклепки втрачені). Золото 900; вага заг. – 0,43 г (АЗС-2261/1–2); 0,54 г (АЗС-2261/3–4); 0,49 г (АЗС-2261/5–6); 0,21 г (АЗС-2261/7); 0,14 г (АЗС-2261/8); 0,24 г (АЗС-2261/9–10).

АЗС-2261/1–2: L – 6,5 мм; D – 3,5 × 1,5 мм; 3,5 × 2,5 мм. АЗС-2261/3–4: L – 7,5 мм; 6,5 мм; D – 3 × 2 мм; 4 × 2 мм. АЗС-2261/5–6: L – 7 мм; 6,5 мм; D – 4 × 2 мм; 4 × 2 мм. АЗС-2261/7: L – 6,5 мм; D – 4 × 1 мм. АЗС-2261/8: L – 4 мм; D – 4 × 1 мм. АЗС-2261/9–10: L – 2,5 мм; 2,5 мм; D – 3,5 × 2 мм; 3,5 × 2,5 мм. Інв. №№ АЗС-2261/1–10.

Подібні золоті трубочки (158 од.), проте з рифленням поперек пластини, вже були знайдені у 1855 р. в Центральній гробниці Олександропольського кургану поблизу с. Петриківка Солонянського р-ну Дніпропетровської обл. [ДГС I, Атлас, табл. XI, 9; Полин, Алексеев 2018, рис. 55, 9], й ще 12 од. з цієї ж гробниці – при дообстеженні кургану у 2009 р. [Полин, Алексеев 2018, с. 312 (кат. 66); рис. 264 (кат. 66) на с. 890]. Діаметр виробів співпадає з рахманівськими – 3–4 мм. С.В. Полін, який займався повторними розкопками кургану у 2004–2009 р. охарактеризував їх як «короткі трубчасті пронизки, що мають спеціальне призначення». Він висловив думку, що ці трубочки могли використати для покриття деяких стрижнів із твердого матеріалу, можливо, з дерева, на яких їх жорстко закріплювали. За його припущенням, ними могли прикрасити пруті для ворожіння у скіфських жерців [Полин, Алексеев 2018, с. 306]. Місцезнаходження подібних речей у рахманівському похованні також не зафіксоване. Проте, оскільки більшу частину цих предметів знайдено серед прикрас головного убору, можна припустити, що вони могли бути пов'язані з каркасом цього убору. Ними тканина скріплювалась з каркасом при загортанні її навколо пруту лози. Зважимо, що у монографії Алексеева, Мурзіна і Ролле «Чортомлик» приведена схема кріплення підвісок до аналогічно згорнутих трубочок, що прикрашали жіночий головний убір із цього кургану [Алексеев, Мурзин, Ролле 1991, рис. на с. 384]. Враховуючи відсутність отворів на одному із боків рахманівських трубочок для кріплення підвісок, вважаємо, що таким способом була прикріплена до каркасу убору тканина зі зворотного боку (рис. 9, 3).

Стисло інформацію про **курган № 3**, як і про курган № 1 (Розкопана Могила), можна знайти у науковій літературі¹¹. В архіві Крилової є рукописний звіт з відомостями про цей курган, які доповнюють свідчення про нього в публікації О. Мельника і І. Стебліної «Кургани Криворіжжя». Згідно з даними архіву Людмили Петрівни курган № 3 входив до курганної групи «Рахманівка» із семи насипів, чотири з яких (серед них знаходився цей курган) були розташовані дещо осторонь, за 1.5 км на північ від кургану № 1 (Розкопана могила) (рис. 5). Він мав висоту 0,7 м, діаметр – 30 м. Насип був зруйнований окопами часів Другої світової війни, в яких знайдено скелети п'ятьох німецьких солдат (за свідченнями місцевих жителів, які їх ховали). Його оточував «кромлех» (можливо кріпида) діаметром 25 м, складений із різновеликих каменів вапняку. Скупчення каменів виявлено також на поверхні у центрі кургану. Під

¹¹ Крилова 1971, с. 29; Ильинская, Тереножкин 1983, с.102; Черненко и др. 1986, с. 22, 85, 234; Мельник, Стеблина 2012, с. 467.

насіпом виявлено дві могили, основною з яких було безінвентарне поховання № 2 доби бронзи глибиною 0,9 м, розташоване за 4,0 м на захід від умовного центру кургану. В могильній ямі розміром 1,3 × 0,5 м на підсищі із червоної вохри виявлено сліди зотлілого скелету. Впускне скіфське поховання № 1 глибиною 1,4¹² м (від умовної позначки "0") знаходилось в центрі кургану та було здійснене в катакомбі. Їїого вхідна яма підпрямокутної форми мала розміри 3,4 × 2,1 (по північній стінці) – 2,5 м (по південній) і орієнтована за віссю схід-захід. В її північній стінці на глибині 1,0 м влаштували сходинку висотою 0,4 м. Камера також була розташована за віссю схід-захід, тобто паралельно довгій стінці вхідного колодязя. В заповненні могили, перед спуском до камери і біля протилежної її стінки, знайдено окремі залізні пластини від панцира (інколи по декілька екземплярів разом), бронзові трилопатеві вістря стріл (22), кістяна і бронзова ворворки, а також розрізнені кістки людини. У східній частині камери окремі групи панцирних пластин лежали *in situ*, причому вони були укладені таким чином, як на панцирній сорочці при вдяганні її на тіло. За таким їх розміщенням дослідниця висловила припущення, що померлий лежав головою на схід. В заповненні західної частини камери, за 0,3 м від стінки камери ліворуч за спуском до могили, знайдено золоті оббивки дерев'яних посудин: уривок прямокутної стрічки з зображенням трьох голів грифонів і платівка із зображенням голови грифона з отворами для кріплення. Опис оббивок є в статті Л.С. Ключко [Ключко, Шаміна 2006, с. 26–31, рис. 1–3], проте в ній помилково вказано, що ці вироби походять з кургану № 4 [Ключко, Шаміна 2006, с. 26].

О.І. Тереножкін визначив дату поховання початком V ст. до н.е. [Ильинская, Тереножкин 1983, с. 102]. Це підтверджується особливостями поховального обряду цього часу. Так, за підрахунками дослідника В.С. Ольховського, кам'яні кріпиди зафіксовані у 25% курганів зі скіфськими похованнями V ст. до н.е. [Ольховский 1981, с. 75]. У цей період скіфи ховали своїх небіжчиків не тільки у простих ямах, а й у катакомбах I типу переважно варіанту I [Ольховский 1981, с. 66, табл. II], коли поховальна камера влаштована за довгою стінкою вхідної ями і паралельна їй. Такі поховальні споруди знаходяться у близько 8% всіх поховань скіфського часу цього періоду. Крім того, 31% похованих у цей час лежить головою на схід [Ольховский 1981, с. 67]. Дуже часто у цей період в похованнях зустрічаються набірні панцирі [Ольховский 1981, с. 69]. Для V ст. до н.е. характерно також використання дерев'яного посуду з золотими оббивками із зооморфними зображеннями, особливо в скіфських пам'ятках степової зони [Ольховский 1981, с. 72].

Пластина-оббивка (рис. 10). Пластина прямокутна з тисненням зображенням трьох голів грифонів у профіль праворуч, з нерівно обрізаними краями і заокругленими кутами – оббивка дерев'яної чаші.

¹² У О. Мельник невірно вказана його глибина – 2,9 м [Мельник, Стеблина 2012, с. 467].

По периметру пробито 19 отворів для кріплення (8 зверху, 7 знизу, по одному з боків та два допоміжні). По краях пластини (окрім лівого) інструментом у вигляді порожнистої трубочки невеликого діаметру зі зворотного боку пластини відтиснуті кружечки. Золото 500; вага заг. – 1,41 г. 50 × 16,5 мм. Інв. № АЗС-2262.

Подібних пластин поки не знайдено. Аналогії ж зображень голів грифонів приведені нижче.

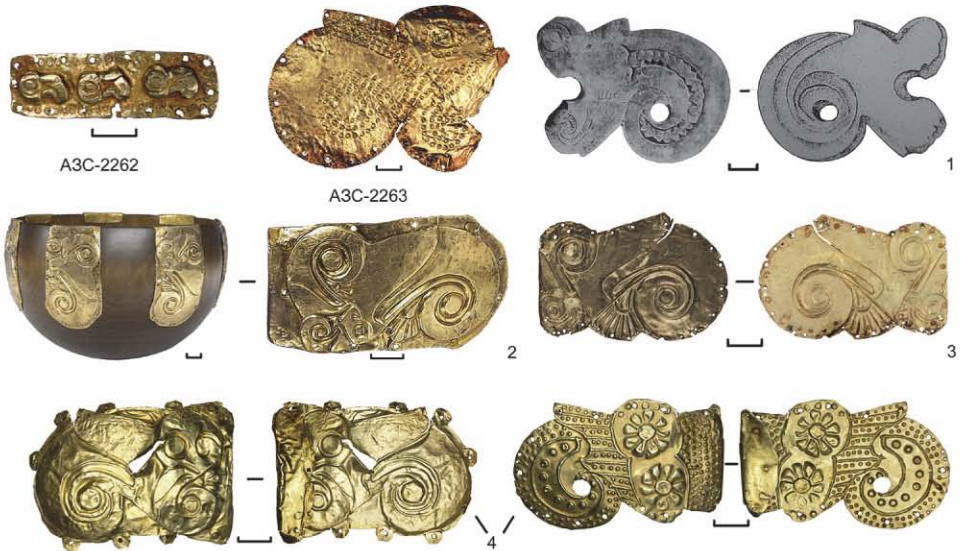


Рис. 10. Оббивки (АЗС-2262, АЗС-2263) дерев'яних посудин із кургану № 3 і аналогії до них:

- 1 – розкоп Е, Ольвія (с. Парутине, Миколаївська обл.);
- 2 – Перша Завадська Могила, (м. Покров, Дніпропетровська обл.);
- 3 – фонди колишнього археологічного відділу ВУІМ ім. Т.Г Шевченка;
- 4 – кург. 13 (с. Велика Знам'янка, Запорізька обл.)

Пластина-оббивка з зображенням голови грифона (рис. 10).

Пластина зі стилізованим зображенням голови грифона у профіль ліворуч з великим круглим оком, загнутим дзьобом і восковицею над ним – оббивка дерев'яної чаші. Ще один дзьоб вимальовується у профіль ліворуч (якщо взяти за основу спільну з першим голову) і направлений загнутим краєм у протилежний від попереднього бік. По краю пластини пробито 19 отворів для кріплення (один з них розірваний), у трьох з яких збереглися золоті цвяхки. Верхній (ймовірно, загнутий) край пластини втрачений. По периметру пластини (крім місця, де був загнутий край) відтиснуті кружечки, виконані, вірогідно, інструментом у вигляді порожнистої трубочки невеликого діаметру. Таким способом відтиснуті кружечки і навколо великого ока птаха, на восковиці (п'ять рядів), у центрі основного (три кола) і допоміжного (2–3 ряди) дзьобів. Золото 750; вага заг. – 6,27 г. 95 × 66 мм. Інв. № АЗС-2263.

Серед аналогій виробу дуже цікава рогова пластина із зображенням голови грифона (74 × 45–50 мм), що походить з розкопу Е в центральній

частині Ольвії (розкопки 1947 р.) [Капошина 1950, с. 42, рис. 5]. Ця кістяна пластина могла слугувати прикрасою кінської вузди [Капошина 1950, с. 51].

Подібні за формою і зображенням пластини слугували оббивками дерев'яних чаш. Вони походять із курганів Перша Завадська Могила (7 оббивок від чаші III, інв. №№ АЗС-2809/1–7) поблизу с. Нагірне Нікопольського р-ну Дніпропетровської обл. [Мозолевский 1980, с. 108, рис. 47,2], № 13 (по одній оббивці від чаш №№ 2 і 3, інв. №№ АЗС-3580, АЗС-3606) поблизу с. Велика Знам'янка Кам'янсько-Дніпровського р-ну Запорізької обл. [Отрощенко и др. 1984, с. 13–19, табл. 14, 5–6] і одна пластина – із фондів колишнього археологічного відділу Всеукраїнського історичного музею ім. Т.Г. Шевченка¹³ (інв. № ДМ-6305) (рис. 10, 1–4).

За набором мендейських, фасоських і хіоських пухлогорлих амфор Великознам'янський курган датується серединою V ст. до н.е. [Полин 2014, с. 195]. Курган Перша Завадська Могила за набором пізніх пухлогорлих амфор із тризни відноситься до середини – третьої чверті V ст. до н.е. [Полин 2014, с. 197], а кістяна пластина із Ольвії – до першої половини – середини V ст. до н.е. [Капошина 1950, с. 51]. В цілому золоті оббивки із кургану № 3 поблизу селища Рахманівка можна датувати серединою V ст. до н.е.

Таким чином, золоті вироби із рахманівських курганів знаходять широке коло аналогій в інших подібних пам'ятках Скіфії середини IV (курган № 1) та середини V ст. до н.е. (курган № 3). Введені у науковий обіг матеріали можуть у подальшому бути використані у роботах науковців як джерелознавча база. Надана інформація буде корисна як для істориків, насамперед, археологів, так і музейних працівників, студентів гуманітарного спрямування та всіх, хто вивчає історію рідного краю.

Джерела та література

- Алексеев А.Ю., Мурзин В.Ю., Ролле Р. Чертомлык. – К.: Наукова думка, 1991. – 408 с.
- Бекетова В.М. Єлінова-Крилова Людмила Петрівна (1930–1987 р.) // Музейний вісник. Збірник наукових праць Запорізького обласного краєзнавчого музею. – Запоріжжя, 2015. – С. 254–258.
- Бидзиля В.И., Болтрик Ю.В., Мозолевский Б.Н., Савовский И.П. Курганный могильник в уроч. Носаки // Курганные могильники Рясные Могилы и Носаки (предварительная публикация). – К., 1977. – 158 с.
- Болтрик Ю.В., Фиалко Е.Е. Украшения из скифских погребальных комплексов Рогачикского курганного поля // Старожитності степового Причорномор'я і Криму. – Запоріжжя, 2007. – Т. XIV. – С. 51–92.
- Горбунова Н.Г., Качалова Н.К. Б.А. Латынин (1899–1967) // Российская археология. – 1968. – № 1. – С. 323–324.
- Древности Геродотовой Скифии. Сборник описаний археологических раскопок и находок в Черноморских степях. Атлас. – СПб., 1866. – Вып. I.

¹³ Запис в Інвентарній книзі від 18.01.1934 р.

- Древности Геродотовой Скифии. Сборник описаний археологических раскопок и находок в Черноморских степях. – СПб., 1872 – Вып. II.
- Дніпропетровський національний Історичний музей ім. Д.І. Яворницького. Виставка до 80-річчя Л.П. Крилової-Єлінової [Електронний ресурс]. URL: http://www.museum.dp.ua/news_0318.html
- Каменные бабы. Каталог /автор-составитель Л.П. Крылова. – Днепропетровск: Промінь, 1976. – 102 с.
- Капошина С.И. Памятники звериного стиля из Ольвии // КСИИИМК. – 1950. – XXXIV. – С. 42–52.
- Ключко Л.С., Шамина Т.П. Золоті аплікації з поховань скіфського воїна // Музейні читання: Матеріали наукових конференцій 2002–2003 р. – К., 2006. – С. 26–31.
- Кочергін І. Олександр Поль: мрії, справи, спадщина. – Дніпропетровськ, 2002. – 222 с.
- Криворожский железорудный бассейн // Википедия [Електронний ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Криворожский_железорудный_бассейн.
- Криворізький залізорудний басейн // Вікіпедія [Електронний ресурс]. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Криворізький_залізорудний_басейн.
- Крылова Л. Археологічні розкопки стародавніх курганів на Криворіжжі в 1964–1966 р. // Наш край. – Дніпропетровськ, 1971. – Вип. 1. – С. 18–32.
- Крылова Л.П. Отчет об археологических раскопках курганов у г. Кривого Рога, проведенных ДИМ в 1964 г. // НА ІА НАНУ. – Ф. експ. – № 1964/67.
- Крылова Л.П., А.И.Кубышев, Э.В. Яковенко. Курганы у с. Красное // Памятники эпохи бронзы Юга европейской части СССР. – К., 1967. – 220 с.
- Крылова Л.П. Керносовский идол (стела) // Энеолит и бронзовый век Украины. – К.: Наукова думка, 1976. – С. 36–46.
- Лесков А.М., Кубышев А.И., Черненко Е.В., Тереножкин А.И., Ильинская В.А., Зарайская Н.П., Болдин Я.И., Отрошенко В.В., Ястребова С.Б. Отчет о работе Каховской экспедиции ИА АН УССР в 1969 г. // НА ІА НАНУ. – Ф. експ. – № 1969/22.
- Мельник О.О., Стеблина І.О. Кургани Криворіжжя. – Кривий Ріг, 2012. – 474 с.
- Мозолевський Б.М. Товста Могила. – К., 1979. – 252 с.
- Мозолевский Б.Н. Скифские курганы в окрестностях г. Орджоникидзе на Днепропетровщине (раскопки 1972–1975 гг.) // Скифия и Кавказ. – К., 1980. – С. 70–154.
- Мозолевский Б.Н. Скифский “царский” курган Желтокаменка // Древности Степной Скифии. – К., 1982. – С. 179–222.
- Ольховский В.С. Погребально-поминальная обрядность населения степной Скифии (VII–III вв. до н.э.). – М., 1991. – 256 с.
- Открытый список жертв политических репрессий в СССР. Электронная Книга памяти Москвы и Московской области (по материалам следственных дел из ГосАрхива РФ) [Електронний ресурс]. URL: [https://ru.openlist.wiki/Латынин_Борис_Александрович_\(1899\)](https://ru.openlist.wiki/Латынин_Борис_Александрович_(1899)).
- Отрошенко В.В., Болдин Я.И., Белов А.Ф., Ляшко С.Н., Пустовалов С.Ж., Рассемакин Ю.Я., Савовский И.П., Тихомолова И.Р. Отчет о раскопках Запорожской новостроечной экспедиции в 1978 году // НА ІА НАНУ. – Ф. експ. – № 1978/3.

- Отрошенко В.В., Болдин Я.И., Жигулина Л.Н., Ковалев Н.В., Савовский И.П., Салий Н.Г. Отчет о раскопках Белозерского отряда Запорожской экспедиции в 1979 г. // НА ІА НАН України. – Ф. експ. – № 1979/4а.
- Отрошенко В.В., Рассамкин Ю.Я., Константиnescу Л.Ф., Нор Е.В., Покляцкий О.В., Савовский И.П. Отчет о раскопках Запорожской экспедиции в 1984 году // НА ІА НАН України. – Ф. експ. – № 1984/10.
- Полин С.В., Алексеев А.Ю. Скифский царский Александропольский курган. IV в. до н.э. в Нижнем Поднепровье. – Киев-Берлин, 2018. – 930 с.
- Полин С.В., Кубышев А.И. Скифские курганы Утлюкского междуречья (в Северо-западном Приазовье). – К., 1997. – 87 с.
- Полин С.В. Скифский Золотобалковский курганный могильник V–IV вв. до н.э. на Херсонщине. – К., 2014. – 776 с.
- Пузикова А.И. Курганные могильники скифского времени Среднего Подонья (Публикация комплексов). – М., 2001. – 272 с.
- Рахмановка (Кривой Рог) // Википедия [Электронный ресурс]. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Рахмановка_\(Кривой_Рог\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Рахмановка_(Кривой_Рог))
- Рахманівка // Вікіпедія [Електронний ресурс]. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Рахманівка>
- Стебліна І.О. Внесок Л.П. Крилової-Єлінової в археологічні дослідження на Криворіжжі [Електронний ресурс]. URL: <http://www.museum.dp.ua/article0205.html>
- Тереножкин А.И., Ильинская В.А., Черненко Е.В., Мозолевский Б.Н. Скифские курганы Никопольщины // Скифские древности. – К., 1973. – С. 133–186.
- Тереножкин А.И., Мозолевский Б.Н. Мелитопольский курган. – К., 1988. – 264 с.
- Черненко Е.В., Бессонова С.С., Болтрик Ю.В., Полин С.В., Скорый С.А., Бокий Н.М., Гребенников Ю.С. Скифские погребальные памятники степей Северного Причерноморья. – К., 1986. – 368 с.
- Шапошников О.Г., Фоменко В.Н., Ключинцев В.Н., Елисеев В.Ф. Отчет о работе Николаевской экспедиции за 1984 год. Часть II. Работы Явкинского отряда // НА ІА НАНУ. – Ф. експ. – № 1984/9.
- Шевченко І.В. Крилова Людмила Петрівна (1930–1987) // Історія археологічних досліджень на Криворіжжі. – Кривий Ріг, 2011. – С. 87–89.
- Єлінова-Крилова Людмила Петрівна (1930–1987 р.). З археологією по життю / Автор-упорядник: Бекетова В.М. [Електронний ресурс]. URL: http://www.museum.dp.ua/news_0576.html
- Єлінова-Крилова Людмила Петрівна (1930–1987 р.). З археологією по життю / Автор-упорядник: Бекетова В.М. [Електронний ресурс]. URL: <http://www.prostir.museum.ua/post/33447>

Bilan Yu.O., Shevchenko I.V.

The gold products of the Scythian time from the excavations of L.P. Krylova in Kryvyi Rih in the collection of the Museums of the Historical Treasures of Ukraine

Summary

The article explains where the name of Rakhmanivka village derives from and writes about the importance of Kryvyi Rih region throughout our history (ranging

from the Scythian to modern time) due to finding iron ore deposits there. As the research record for 1964 by L. P. Krylova, the former employee of Dnipropetrovsk Historical Museum, turns out to be missing in science archives of the NASU Institute of Archaeology, the article uses information from the archaeologist's personal archives kindly handed by her husband I. M. Yelinov to I. V. Shevchenko, the co-author of the article, at the time. After studying the above-mentioned archives we bring to the attention of the reader some unknown pages in Ms Krylova's biography, refine knowledge of the Scythian barrows excavated by her and provide information about gold jewellery found within them adding its description as it is not available in the researcher's personal archives. By analogy to the gold pieces excavated within other Scythian barrows on the Northern Black Sea coast it is possible to date those barrows: Barrow # 3 dates back to the middle of the 5th century BC and Barrow # 1 (Rozkopana Mohyla) – to the middle of the 4th century BC.

Key words: Kryvyi Rih region, Rakhmanivka, the Museum of Historical Treasures of Ukraine, Dmytro Yavornytskyi Dnipropetrovsk National Historical Museum, Lyudmyla Petrivna Krylova, the Scythians, barrows, gold jewellery.

КОЛЕКЦІЯ ПРЕДМЕТІВ СКІФО-АНТИЧНОГО ЧАСУ У ЗІБРАННІ Б.І. ТА В.Н. ХАНЕНКІВ: ШЛЯХИ ФОРМУВАННЯ

В статті характеризуються шляхи надходження старожитностей скіфо-античного часу до археологічного зібрання родини Ханенків: через фінансування розкопок, придбання окремих предметів, придбання частин приватних колекцій, користування ринком старожитностей.

Ключові слова: Ханенко, колекція, музей, скіфи, Ольвія, старожитності, Подніпров'я.

Археологічна колекція Б.І. та В.Н. Ханенків – одна з багатьох подібних колекцій, що існували у другій половині XIX – на початку XX ст. Сенсаційні археологічні відкриття того часу та загальний інтерес до минулого стали потужним поштовхом до пошуку та збирання старожитностей. Цей процес йшов паралельно із заснуванням публічних музеїв. Початок створення колекцій пов'язаний з відкриттям античних пам'яток на Чорноморському узбережжі та будівництвом на місцях їх розташування нових міст. Старожитності, що не були знищені будівельниками, потрапляли до перших археологічних колекцій – приватних та музейних. Вже у 1806 р. було засновано музей старожитностей у Миколаєві, 1811 – у Феодосії, 1825 – в Одесі, 1826 – у Керчі. Певна частина знахідок відправлялася до Імператорського Ермітажу, найперше, коштовні знахідки, зокрема, з «розкопок» у 1830 р. кургану Куль-Оба. Паралельно формувався інтерес суспільства і до старожитностей Степової України, де ще у 1763 р. було розкопано перший скіфський курган Лита Могила (нині відомий як Мельгуновський курган) неподалік м. Єлисаветград (нині м. Кропивницький).

Масове заселення українського степу у XVIII – першій половині XIX ст. стало одним із чинників, що призвели до пограбування степових курганів [Гошкевич 1903; Мозолевський, Полин 2005, с. 427–445; Полин 2017]. Попервах курганні старожитності переважно нищилися, коштовні знахідки йшли на переплавку. І лише у другій половині XIX ст. поступово створився антикварний ринок, чому сприяли різноманітні суспільні та соціально-економічні чинники. Інтерес до скіфських старожитностей був надзвичайно збуджений розкопками «царських» курганів: найперше, Олександропільського (1852–1856 р.) і Чортомлику (1862–1863 р.), а по тому – Цимбалової Могили (1867–1868 р.), Огузу (1891–1894 1901 р.), Чмиревої Могили (1898 1909–1910 р.) та Солохи (1912–1913 р.).

Ще у середині XIX ст. розпочалися дослідження скіфських пам'яток Українського Лісостепу, зокрема, у 1845 р. професором М.Д. Іванишевим було розкопано курган Переп'ятиха неподалік Києва, знахідки з якого потрапили переважно до музею старожитностей Київського університету ім. Св. Володимира [Скорий 1990, с. 5–7]. На той час вже проводилася активна робота з обліку курганів («могил») у Харківський, Київській, Волинській та Херсонській губерніях, а на «розкопки» курганів, що

проводилися місцевими мешканцями, інколи виїжджали спеціально споряджені чиновники [Фундуклей 1848; Ластовський 1995, с. 5–6]. З 1870-х років починаються активні розкопки лісостепових курганів. За 40 наступних років тільки в басейні р. Тясмин (тоді – південь Київської губ.) було розкопано близько 600 курганів [Ильинская 1975, с. 3]. Приблизно така сама ситуація була і в Посуллі (Роменський повіт Полтавської губ.), де тільки С.А. Мазаракі розкопав близько 300 курганів [Ильинская 1968, с. 20–21]. Декілька сотень курганів було «досліджено» і у басейнах річок Рось на Київщині та Ворскла на Полтавщині [Ковпаненко 1967, с. 4–6; 1981, с. 4–5]. Розкопки проводилися і тими, хто став на шлях дослідження археології та історії (В.Б. Антонович, Д.І. Багалій, О.О. Бобринський, Н.Є. Бранденбург, І.А. Зарецький, Т.В. Кібальчич, М.О. Макаренко, К.М. Мельник-Антонович, Д.Я. Самоквасов, В.В. Хвойка, та ін.), і місцевими поміщиками, що захопилися пошуком (Ю.Ф. Абаза, Є.А. Зноско-Боровський, С.А. Мазаракі, М.Я. Тарновський та багато інших). Тільки частина старожитностей, які було знайдено під час таких розкопок, потрапляла до Імператорської археологічної комісії (ІАК), центральної і на той час, по суті, єдиної археологічної інституції Російської імперії, та музеїв (особливо, зважаючи на те, що у другій половині XIX ст. тільки відбувався процес їх становлення). Значна ж частина знайденого осідала у приватних колекціях самих дослідників, що на той час було майже нормою¹.

Саме в таких умовах починають формуватися приватні колекції старожитностей, власниками яких стають дворяни, промисловці, купці та інші заможні люди, що цікавляться давньою історією. Однією з таких колекцій і стало зібрання Богдана Івановича та Варвари Николівни Ханенків. Про історію її виникнення та процес складання не залишилося майже ніяких свідчень. Найвірогідніше, археологічна колекція була започаткована коли подружжя остаточно оселилося у Києві, тобто після 1885 р. [Рославець 1999, с. 8]. Їхній новий дім на вул. Олекіївській, в якому оформлювальні роботи тривали щонайменше до 1896 р. [Рославець 1999, с. 8–9], фактично став справжнім художнім музеєм, оскільки подружжя Ханенків в першу чергу було відоме завдяки колекціонуванню творів мистецтва та збиранню величезної бібліотеки.

Наприкінці 1890-х р. постає питання про створення Київського міського публічного музею (Київського музею старожитностей). Опікувалося цим питанням створене у 1897 р. Товариство старожитностей і мистецтв, головою якого того ж року було обрано Б.І. Ханенка. Він же очолив комісію по будівництву будинку музею [Шовкопляс 1999, с. 52–53]. Того ж таки 1897 р. Товариство відкрило першу виставку старожитностей, на якій частина представлених експонатів походила з колекції родини

¹ Див., наприклад, перелік приватних колекцій, які було представлено на виставках в університеті та Музеї старожитностей, що знаходився ще на стадії завершення будівельних робіт, під час роботи XI Археологічного з'їзду у Києві у 1899 р. [Біляшівський 1899, с. 116–120].

Ханенків. На той час ця колекція постає як ретельно підібрана за різними історичними епохами, класифікована та оформлена [Указатель 1897].

До відкриття у 1899 р. XI Всеросійського археологічного з'їзду, що проходив у Києві, нову археологічну виставку було розгорнуто в залах майбутнього Київського музею, який в той час ще перебував в стадії проведення будівельних робіт [Біляшівський 1899, с. 116–117, 119–120]. Головною частиною експонатів на цій виставці було зібрання родини Ханенків «з багатьма відділами скіфських і слов'янських старожитностей» [Біляшівський 1899, с. 199]. Виставка стала постійно діючою [Краткий указатель 1900] аж допоки у 1904 р. не було відкрито сам музей, що отримав назву Київський художньо-промисловий і науковий музей. Одним з важливих наступних кроків стала передача в дар закладу 3145 предметів різних епох [Ковалинський 1998, с. 370], які становили значну частину археологічної колекції родини Ханенків.

На час передачі колекції було здійснено видання п'яти випусків каталогу археологічного зібрання. Знахідки були згруповані за історичними періодами. Відтак, перший випуск був присвячений старожитностям доби каменю та бронзи [Ханенко, Ханенко 1899a], другий і третій – старожитностям епохи, що передувала великому переселенню народів, тобто, переважно, скіфського часу [Ханенко, Ханенко 1899b; 1900], четвертий – старожитностям епохи великого переселення народів [Ханенко, Ханенко 1901], п'ятий – слов'янським старожитностям [Ханенко, Ханенко 1902]. Кожен випуск каталогу складався з розгорнутої вступної статті, що характеризувала той чи інший історичний період та старожитності, з ним пов'язані, коротким описом археологічних комплексів (у тих небагатьох випадках, коли предмети були здобуті під час розкопок), коротким описом згрупованих за матеріалом виготовлення предметів із зазначенням місця їх походження, а також чудових фотоілюстрацій, виконаних у типографії С.В. Кульженка. Даному археологічному виданню передував каталог картин [Ханенко, Ханенко 1896], який був складений самим Б.І. Ханенком [Рославец 1999, с. 9]. Можна припустити, що так само був підготовлений і каталог археологічного зібрання. Зокрема, вступну статтю до п'ятого випуску, написану В.Б. Антоновичем, надруковано із зазначенням автора та навіть відділено від основного тексту особливою (римською) нумерацією сторінок [Антонович 1902]. З часом каталог колекції став одним з важливих джерел вивчення археології та давньої історії Подніпров'я.

10 червня 1905 р., зважаючи на участь у створенні музею та активну меценатську діяльність, Б.І. Ханенка було обрано понадштатним членом Імператорської Археологічної комісії, а у 1909 р. він став одним з 15-ти нагороджених золотим жетоном на честь ювілею ІАК (разом з такими відомими археологами, як О.О. Бобринський, Б.В. Фармаковський, Н.І. Веселовський, М.І. Ростовцев) [Императорская... 2009, с. 193 201, 226, 231, 1124].

Хоча ми не знаємо як започатковувалася археологічна колекція Б.І. і В.Н. Ханенків, проте можливо прослідкувати яким чином потрапили до колекції ті чи інші старожитності, зокрема, скіфського часу.

Загалом у другому та третьому випусках каталогу було оприлюднено відомості про 842 предмета, переважна частина яких датується скіфським часом². Каталоги в цих двох випусках мають загальну наскрізну нумерацію [Ханенко, Ханенко 1900, с. 6]. Окрім того, до третього випуску увійшов додаток з публікацією предметів з колекції Є.А. Зноска-Боровського, які на той час надійшли до Київського музею старожитностей [Ханенко, Ханенко 1900, Приложение], а до основної частини цього ж випуску було включено деякі предмети з колекції професора І.А. Лінніченка, що походять з курганів, розкопаних ним у Роменському повіті Полтавської губернії [Ханенко, Ханенко 1900, с. 3, 4, 6, 14, 16, кат. 3516, 4576, 4606, 4616]. До колекції Н.Я. Тарновського належав золотий перстень із зображеннями хижаків на щитку з кургану 402 поблизу с. Лазурці Канівського повіту з розкопок Н.Є. Бранденбурга 1897 р.³ [Ханенко, Ханенко 1899б, с. 32, табл. XXIX, № 430; Бранденбург 1908, с. 114, 115; Онайко 1960, с. 35; 1966, с. 64, кат. 245, табл. XXII, 3; 1970, с. 245; Петренко 1978, с. 63, табл. 52, 26].

Вагома частина опублікованих старожитностей із зібрання родини Ханенків походила з розкопок. Найперше, Б.І. і В.Н. Ханенками було викуплено⁴ частину скіфських предметів з об'ємної колекції С.А. Мазаракі, поміщика та археолога-аматора⁵, що практично щорічно упродовж майже 20 років проводив розкопки у Роменському повіті Полтавської губернії. Випуск II супроводжувався загальною характеристикою

² Невелика частина предметів датується сарматським часом та середньовіччям (наприклад: [Ханенко, Ханенко 1900, табл. XLI, 335, 337; XLII, 343-444; XLIII, 457; XLVII, 366, 465-467; LI, 5306, 5366]), поодинокі – добою бронзи [Ханенко, Ханенко 1900, табл. LI, 535].

³ Але до інвентарної книги Музею перстень був записаний як предмет, що надійшов від В.Н. та Б.І. Ханенків [Археологический каталог, с. 276, инв. № 11518].

⁴ Свідчень про те, що ці предмети були саме викуплені наразі не має, проте, зважаючи на те, що у той час торгівля старожитностями була загальною нормою, вважаємо, що це було саме так.

⁵ С.А. Мазаракі у 1886 р. проводив розкопки за дорученням та на кошти ІАК [ОАК за 1882-1888 годы 1891, с. 146-149], був член-співробітником Російського археологічного товариства (26.03.1886), член-кореспондентом Московського археологічного товариства (15.09.1904) [Тункина 2017, с. 410]. Він неодноразово брав участь у розкопках Д.Я. Самоквасова, І.А. Лінніченка та ін. професійних археологів, так само на його розкопки час від часу приїздили археологи. Довгий час він товаришував з О.О. Бобринським. І попри це С.А. Мазаракі залишився любителем. Зокрема, О.О. Бобринський зазначав, що відомості С.А. Мазаракі про розкопки «к сожалению, грешат неполнотой» [Бобринский 1894, с. 161, прим. 2]. Ще більш критичним був М.І. Ростовцев, котрий дав таку характеристику: «Мазараки, местный помещик, продававший вещи из своих раскопок в разные руки и, к сожалению, не ведший дневников своих раскопок» [Ростовцев 1925, с. 505]. Інформація про переважну частину розкопок С.А. Мазаракі та значну частину його колекції, що, вірогідно, нараховувала тисячі предметів, майже не публікувалася і назавжди втрачена.

скіфських курганів Посулля, яка переважно засновувалася на результатах розкопок С.А. Мазаракі, а також наводився опис трьох курганів, матеріали з яких надійшли до зібрання родини Ханенків: курганів 1 і 2 поблизу с. Вовківці (розкопки 1897–1898 р.) та кургану поблизу с. Будки [Ханенко, Ханенко 1899б, с. 5–6]. У випуску III вміщено данні ще по двом комплексам: кургану поблизу хут. Шумейка і кургану 6 поблизу с. Басівка [Ханенко, Ханенко 1900, с. 7–9]. Проте чимало знахідок, що надійшли з колекції С.А. Мазаракі, втратили конкретні прив'язки⁶, оскільки в каталозі вказано лише загальне посилання на місце їх знаходження: «*Роменский уезд*» і лише у частині випадків указується: «с. *Волковцы*». Це, зокрема, стосується таких предметів як роговий гребінь із зображеннями хижих птахів⁷, різне ікло кабана⁸, деякі псалії тощо [Ханенко, Ханенко 1899б, с. 35–36, табл. XXXI, XXXII]. Кістяний набір предметів кінської вузди із знахідок у Роменському повіті [Ханенко, Ханенко 1900, с. 18, кат. 531, табл. LI] В.А. Іллінська ідентифікувала як такий, що походить з кургану поблизу с. Будки [Ильинская 1968, с. 41, рис. 19] без зазначення авторства розкопок, хоча, найвірогідніше, це був саме С.А. Мазаракі, про що свідчить відповідний запис у інвентарній книзі музею, зроблений завідувачем археологічного відділу В.В. Хвойкою⁹.

Важливою частиною колекції були предмети з розкопок В.В. Хвойки у Київській губернії. Це знахідки з Чигиринського повіту: з чотирьох курганів в ур. Галуцине поблизу с. Пастирське (розкопки 1898 р.)¹⁰, кількох курганів між сс. Райгород і Пруси, курганів 1, 2 і 14 поблизу с. Райгород, курганів 9–13 поблизу с. Пруси (розкопки 1899 р.) та городища поблизу с. Пастирське, – а також двох курганів поблизу с. Трипілля Київського повіту, чотирьох курганів поблизу с. Флярківка (Флерковка) та шести курганів поблизу с. Жаботин Черкаського повіту [Ханенко, Ханенко 1899б, с. 8–13; Ханенко, Ханенко 1899б, с. 9–13; Приложение, с. 5–6]¹¹. Розкопки В.В. Хвойкою проводилися за часткової фінансової допомоги Б.І. Ханенка [Хвойко 1905, с. 93].

⁶ Найвірогідніше, ця ситуація спричинилася не внаслідок недбалості укладачів каталогу, а тим, що відомості про предмети не були зафіксовані самим С.А. Мазаракі (пор.: Императорская... 2009, с. 457).

⁷ «*Найден в кургане возле с. Волковцы Роменского у. Полтавской губ. Раскопки С.А. Мазаракки*» [Археологический каталог, с. 296, инв. № 12051/п].

⁸ «*Найден в кургане при с. Волковцы Роменского у. Полтавской губ. Раскопки С.А. Мазаракки*» [Археологический каталог, с. 296, инв. № 12058/п].

⁹ [Археологический каталог, с. 297–298, инв. № 12070–12078].

¹⁰ Вірогідно, опис курганів був складений самим В.В. Хвойкою, оскільки збереглася чернетка даного опису [Яковенко 1966, с. 183–184]. Проте до каталогу увійшла інформація лише про чотири кургана, тоді як у 1898 р. їх було розкопано дванадцять.

¹¹ Більш детальна інформація про розкопки В.В. Хвойкою курганів на території Київської та Полтавської губерній у 1897–1900 р. міститься у звітах, наданих ним до Імператорської археологічної комісії [Вахтина 2009]. Див. також: [Хвойка 1900; 1904].

Незначну частину зібрання складали предмети з розкопок дванадцяти пограбованих курганів в ур. Смольне (Смолянські кургани) в Черкаському повіті, скупа інформація про розкопки яких (без зазначення автора розкопок) подавалася у додатку випуску III [Ханенко, Ханенко 1900, Приложение, с. 5, 6].

Також невелику частину складали предмети, що були поодинокими знахідками з пам'яток (переважно, курганів) Лісостепового Подніпров'я. Зокрема, це пластинки із зображеннями зайців з кургану поблизу с. Головкивка [Ханенко, Ханенко 1899б, с. 33, № 447], масивний коштовний¹² перстень з високим об'ємним щитком, прикрашеним філігранню, з випадкових знахідок поблизу с. Таганча [Ханенко, Ханенко 1899б, с. 32, табл. XXIX, № 431] Чигиринського повіту Київської губернії, дві золоті пластини із стилізованим зображенням голови хижого птаха, вірогідно, окуття дерев'яної чапні (в каталозі – «частини головної пов'язки») з Канівського повіту Київської губернії [Ханенко, Ханенко 1899б, с. 32, табл. XXIX, № 427], а також глиняний посуд з сс. Мошни, Ташлик, Шандра, Радиванівка та ін. Київської губ. [Ханенко, Ханенко 1899б, с. 39–44].

З-поміж інших знахідок виділяються декілька. Це масивна бронзова фігурка бика, плакована золотом, із Золотоніського повіту Полтавської губ. [Ханенко, Ханенко 1899 б, с. 28, кат. 330], яку В.А. Іллінська помилково віднесла до знахідок з Шумейківського кургану [Ильинская 1968, с. 44, рис. 22, 2, 2а; Ильинская, Тереножкин 1983, с. 319–320; 1986, с. 122; про виправлення помилки див.: Алексеев 2003, с. 200]. Більш точні відомості про місце знахідки вказані В.В. Хвойкою в інвентарній книзі музею (інв. № 11940): «Найден в кургане при с. Веремиевка Золотоношского у. Полтавской губ.^{13»14}. В даному районі проводив роботи сам В.В. Хвойка [Линниченко 1901, с. 73–74; Іллінська 1968, с. 158–159; Ильинская 1968, с. 43; Вахтина 2009, с. 83–84], а тому цю інформацію можна прийняти як повністю достовірну. Однак, на жаль, ніяких інших відомостей про знахідку не збереглося. Не виключено, що фігурка походить з грабіжницьких розкопок селян, з наслідками яких під час проведення робіт зіткнувся В.В. Хвойка. Отже, можемо припустити, що ця фігурка походить з колекції В.В. Хвойки і потрапила до зібрання родини Ханенків разом з матеріалами розкопок.

Другий предмет – залізний меч з рельєфними зображеннями різних звірів на руків'ї [Ханенко, Ханенко 1900, с. 12, кат. 167; Махортьх, Іевлев 2001, рис. 2, 2], який визначається як меч типу Чортотлик [Топаляк 2014, с. 132, 136, рис. 1, 9]. За каталогом він походить з Дубенського повіту Волинської губернії. Проте цей регіон не тільки не входить до

¹² За каталогом, цей виріб срібний (також див.: [Онайко 1960, с. 35; 1966, с. 64, кат. 244]). Насправді перстень, що нині зберігається у Музеї історичних коштовностей України (інв. № АЗС-675), має срібну шинку та золотий щиток.

¹³ Зараз це Чорнобаївський район Черкаської області, розташований в лівобережній частині Придніпров'я.

¹⁴ [Археологический каталог, с. 288].

території розповсюдження старожитностей скіфського типу, але й значно відірваний від нього. Наразі інших знахідок даного типу тут більше невідомо. І хоча сам меч за своїми параметрами має ознаки випадкової знахідки з віддалених периферійних регіонів [Топаляк 2014, с. 136], залишаються сумніви про достовірність вказаного місця знаходження меча.

Ще одна поодинокі знахідка – бронзове втульчасте навершя у формі біконічного прорізного бубонця, який вінчає голівка вухастої тварини з мордою-п'ятаком [Ханенко, Ханенко 1900, с. 3, 14, 21, табл. XLIII, кат. 347]. В каталозі зазначено, що навершя походить з Канівського повіту Київської губернії. Проте аналогічне навершя було знайдено у кургані, розкопаному Ю.Ф. Абазою поблизу с. Васильків Звенигородського повіту Київської губ.¹⁵ у 1895 р. Ця знахідка завдяки посередництву ІАК потрапила до музею старожитностей Київського університету ім. Св. Володимира, а у 1930-ті роки – до історичного музею [Бабенко, Ліфантій 2019]. Подібність двох навершів (васильківського і канівського) настільки значна, що Л.І. Бабенко та О.В. Ліфантій вважаються його одним тим самим. Проте деякі відмінності (форма вуха, постава і граційність голови) все ж помітні. Остаточні вирішити атрибуцію «канівського» навершя можливо буде при подальших дослідженнях.

У випуску II каталогу згадується та наводиться малюнок ще одного бронзового навершя [Ханенко, Ханенко 1899б, с. 21, рис. на с. 14]. Це відоме навершя з фігуркою божества (Папая?). Воно походить із зібрань В.В. Хвойки та передане ним до Київського музею старожитностей через посередництво ІАК у 1897 р. [Археологический каталог, с. 182, інв. № 2146/п] (детально про історію цього навершя та локалізацію місця знаходження див.: [Вахтина, Скорый, Ромашко 2010]).

Щодо певної групи предметів зазначено, що вони походять зі степової Скіфії – Верхньодніпровського повіту Катеринославської губернії [Ханенко, Ханенко 1899 б, с. 23, кат. 223; с. 25, кат. 268–269; с. 33, кат. 444; 1900, с. 4, кат. 337; с. 13–14, кат. 334–344; с. 17, кат. 466, 469; с. 18, кат. 508; с. 19, кат. 596]. Найвизначнішим з-поміж них є бронзовий казан [Ханенко, Ханенко 1899 б, с. 23, кат. 223, табл. X], що, найвірогідніше, походить з пограбованого селянами або іншими копачами степового кургану. Унікальною є кістяна ручка дзеркала у вигляді хижого птаха, що вполював водоплавного птаха [Ханенко, Ханенко 1900, с. 18, кат. 508, табл. LXI, 538]. Виріб, безумовно, античного походження, проте він цілком міг бути знайденим у степовому кургані, хоча будь-яких аналогів йому не відомо.

Викликає великий сумнів походження зі степового Подніпров'я бронзових предметів кінської вузди. Це гомогенний комплект предметів: псалії, зооморфні вудила і бляшки із зображенням звірів (оленя,

¹⁵ О.О. Бобринський опублікував навершя з помилковою прив'язкою до с. Межирічки Балтського повіту [Бобринский 1901, с. 66-67, рис. 16], і ця помилка, на жаль, закріпилася в літературі. Про долю комплексу та його атрибуцію див. детально: [Бабенко, Ліфантій 2019].

«оленекозла» і хижаків) [Ханенко, Ханенко 1900: с. 13–14, кат. 334, табл. XLІ]. Зооморфні образи виконано у особливій стилістичній манері, яка не була відома у Скіфії. А.Р. Канторович відніс дані зображення оленя до уляпсько-вознесенського типу, а «оленекозла» – до елизаветинсько-тенгінського, властивих переважно для пам'яток Прикубання другої половини IV ст. до н.е. [Канторович 2015, с. 555–557, 567–572, рис. на с. 1543, 1546]. Найвірогідніше, що саме з Прикубання (пограбованого кургану чи ґрунтового поховання) походить і цей вуздечковий комплект, що потрапив до колекції родини Ханенків. «Легенда» про Верхньодніпровський повіт, можливо виникла внаслідок того, що Б.І. Ханенко цікавився старожитностями з лісостепової чи степової придніпровської України, маючи за мету створення повноцінної археологічної експозиції Київського музею, яка мала би представляти старожитності, що походять саме з України. Вірогідно, торговець¹⁶ сформував комплекс знахідок у відповідності до запитів колекціонера та додав до нього для збільшення кількості (і ціни) предмети самого різного походження, які супроводив необхідною «правильною» легендою¹⁷.

Цілком імовірно, з Прикубання, а не степового Придніпров'я, походять й інші предмети кінської вузди [Ханенко, Ханенко 1900, с. 13–14, кат. 339–344, табл. XLІІ], зокрема, два псалії з великими ажурними щитками із стилізованими зображеннями голів коня, які майже ідентичні до псаліїв з «Майкопського скарбу» [Leskov 2008, p. 189, cat. № 258], на що звернув увагу А.Р. Канторович [Канторович 2015, с. 501–502, 1181, рис. на с. 1521]. «Майкопський скарб» – умовна назва колекції старожитностей управляючого царськими виноградниками у Криму А. Мерля де Массоно, до якої увійшли археологічні предмети з пограбованих пам'яток півдня Російської імперії, переважно, Тамані та Прикубання [Leskov 2008]¹⁸. Вона формувалася приблизно у ті самі роки, що й колекція родини Ханенків – 1890-ті [Федосеев 2002, с. 167], і не виключено, що (як в даному випадку) з одних і тих самих джерел.

Зовсім депаспартизованими виявилася значна частина бронзових та кістяних вістрів стріл, та деякі бронзові дзеркала [Ханенко, Ханенко 1899 б, с. 20, 22, 24, 35, кат. 201–202, 234–240], щодо яких зазначено в

¹⁶ Їх на той час називали «*продавец древностей*» [ОАК за 1903 год 1905, с. 148, 149, 155]. Серед відомих: Надель (Одеса), брати Гохман, Є. Запорозький, Букзіль, І. Пекерев та ін.

¹⁷ Про непрості колізії поповнення колекції говорять, наприклад, кілька історій придбання Варварою Николівною Ханенко давньоруських ікон [Вздорнов 2006, с. 175, 228, 249]. У колі колекціонування Б.І. Ханенко мав славу щедрого покупця старожитностей [Императорская... 2009, с. 190], чим, вірогідно, неодноразово користувалися торговці.

¹⁸ У 1907 р. дана колекція була вивезена з Росії за кордон [Федосеев 2002, с. 167]. Зараз предмети з неї розподілені по чотирьом музеям у США та Німеччині. Наразі псалії знаходяться у Музеї доісторичного періоду і ранньої історії (Museum für Vor- und Frühgeschichte) у Берліні [Leskov 2008, p. 189].

каталозі, що вони походять з *«Киевской, Полтавской и Екатеринославской губ.»*.

По своєму унікальному є бронзова ажурна пряжка квадратної форми, стосовно якої зазначено, що її придбано у Києві [Ханенко, Ханенко 1899б, с. 25, табл. XIV, 261]. Подібні вироби побутували на Центральному Кавказі з IV ст. до н.е. до IV ст. н.е. [Вольная 2006]. За Г.М. Вольною, пряжка відноситься до III, пізнього, типу із стилізованим зображенням оленя, на якого нападають двоє хижаків (хижих птахів), у відносно тонкій рамці [Вольная 2003; 2006, с. 400, рис. 1, 3]. Близькі пряжки походять переважно з території Північної та Південної Осетії і датуються вже першими століттями н.е. [Сланов 1989, табл. II]. Безумовно, пряжка походить з Кавказу, а те, що вона була придбана у Києві, говорить про досить значну географію обертів предметів на ринку старожитностей¹⁹.

Випуски I–V каталогу, видані у 1899–1902 р., охопили ту частину колекції²⁰, яка була передана до Київського художньо-промислового і художнього музею у 1904 р. Вочевидь, збирання колекції старожитностей Б.І. та В.Н. Ханенками тривало і по тому, хоча воно було вже не настільки цілеспрямованим. Найвірогідніше, археологічне зібрання для родини Ханенків ніколи не було пріоритетним. Не виключено, що воно розглядалося лише в контексті створення Київського міського музею, а оскільки така задача була виконана і надалі музейні фонди самостійно поповнювалися за рахунок дарунків різних меценатів, археологів та власних закупівель (наприклад: [Отчет 1914, с. 6–8; 1916, с. 7–8]), то придбанню археологічних предметів родиною Ханенків вже не надавалося такої уваги.

Проте нові придбання продовжували надходити до археологічної колекції. Вони вже не були настільки масовими, але все ж являли певний інтерес. Мабуть, тому через п'ять років з'явилося рішення видати додатковий, шостий, випуск *«Древностей Приднепровья»*, куди були

¹⁹ Звернемо увагу, що наприкінці XIX – на початку XX ст. до археологічного музею Київського університету надійшла невелика колекція кавказьких бронз. Серед них була і подібна пряжка, яка у 1912 р. була викуплена Київським художньо-промисловим і науковим музеєм [Вольная 2013]. Було висловлено припущення, що ця колекція могла первинно належати до зібрання полковника К.І. Ольшевського, інженера, археолога-любителя, що працював у Владикавказі [Вольная 2013, с. 194], або ж вона надійшла від дослідника Кавказу А.Н. Грена (1862–1932), який у 1892–1913 рр. працював приват-доцентом у Київському університеті [Длужневская 2014, с. 132–133]. А.Н. Грен і сам проводив археологічні дослідження в різних регіонах Кавказу і Передкавказзя у 1894, 1902–1905 рр. [Длужневская 2014, с. 11, 19–20], і міг придбати деякі предмети із зібрання К.І. Ольшевського, що саме розпродавалося у 1889 р. [Вольная 2010, с. 336]. Висловлюємо вдячність Г.М. Вольній (м. Владикавказ, РФ) за допомогу у цьому питанні.

²⁰ Наразі, зіставлення каталогу та інвентарної книги надходжень до Київського міського музею ніколи не проводилося, а отже ми лише апріорі можемо стверджувати, що предмети, опубліковані у каталозі, були повністю передані до Музею.

включені «предмети собрания Ханенков, не вошедшие в предыдущие выпуски» [Ханенко, Ханенко 1907, с. 1]. Всі старожитності було поділено на три хронологічні групи (до великого переселення народів або скіфо-сарматські старожитності, часів великого переселення народів та слов'янські старожитності), що відповідало попередній структурі каталогу. Особливістю каталогу була публікація колекції античних ювелірних предметів, яких не було у попередніх випусках. Саме завдяки цій колекції було навіть змінено назву випуску: «Древности Приднепровья и побережья Черного моря».

Предметів скіфського часу було опубліковано близько 200, хоча, на жаль, лише половина з них знайшла відображення у фото-таблицях, інші ж тільки згадуються у каталозі.

Певна частина цих предметів походить з лісостепового Придніпров'я і, вірогідно, була знайдена під час розкопок В.В. Хвойки, хоча про самі розкопки у випуску VI мова не йде. Це, зокрема, предмети (бронзова з позолотою ойнохоя та золоті пластини-оббивки дерев'яної чаші) з кургану 9 поблизу с. Оситняжка Чигиринського повіту Київської губ. [Ханенко, Ханенко 1907, с. 11, 15, кат. 423, 17, кат. 563а, табл. II, 423; V, 563а; про комплекс див.: Хвойко 1904, с. 7–12; Вахтина 2009, с. 76]. Сім різних предметів походять з пам'яток поблизу с. Пастирського того ж повіту [Ханенко, Ханенко 1907, с. 14–17, кат. 399, 410, 427, 428, 563–565]. Після розкопок у даній місцевості у 1897–1898 р., предмети з яких були опубліковані у випусках II і III каталогу, В.В. Хвойка там само провів значні за об'ємом роботи у 1901 р. [Хвойко 1905, с. 93–98; Яковенко 1966, с. 180–183]. Предмети, представлені у випуску VI, могли походити як з розкопок курганів (наприклад, такі золоті жіночі прикраси, як намисто, перстень та дві антропоморфні пластинки з підвісками: [Ханенко, Ханенко 1907, с. 17, кат. 563–565])²¹, так і з городища (наприклад, бронзове навершя-молоток у формі голови хижого птаха [Ханенко, Ханенко 1907, с. 15, табл. V, 428]). В останньому випадку предмети можуть належати до старожитностей, випадково знайдених селянами під час розкорчовки лісу на території Пастирського городища, оскільки деякі з них були викуплені Б.І. Ханенком, про що згадував В.В. Хвойка [Хвойко 1905, с. 96].

Найвірогідніше, з пограбованих селянами курганів походять золоте намисто з дев'яти здвоєних пластинок з підвісками, місце знайдення яких зазначено як Васильківський повіт Київської губ. [Ханенко, Ханенко 1907, с. 17, табл. V, 567–575], та золота підвіска-лунниця з с. Кагарлик²² тої ж самої губернії [Ханенко, Ханенко 1907, с. 16, кат. 527,

²¹ Е.В. Яковенко [1969, с. 203] вважала, що з курганів, розкопаних В.В. Хвойкою, походить і бронзова підвіска-імітація ікла вепра [Ханенко, Ханенко 1907, с. 14, табл. II, 399], але наразі достовірно такої інформації не збереглося.

²² Не виключено, що дана прикраса якимось чином пов'язана з розкопками Н.С. Бранденбурга поблизу м. Кагарлик у 1890-1895 рр. [Бранденбург 1908, с. 4-16], зокрема, вона може походити зі скіфського кургану, пограбованого селянами у 1891 р. [Бранденбург 1908, с. 5-6].

табл. V, 527]. Різноманітні бронзові та кістяні предмети, що походять з різних місцевостей Київської губ., цілком могли бути і випадковими знахідками, придбаними (не виключено, при посередництві В.В. Хвойки²³) на ринках старожитностей, що були як у Києві, так і в невеличких повітових містечках²⁴. З-поміж них виділяються три бронзові вуздечкові наносники [Ханенко, Ханенко 1907, с. 14, 15, кат. 405, 406, 410, табл. II, 405, 406; IV, 410].

До бронзових знахідок в курганах поблизу с. Будки Роменського пов. Полтавської губ. віднесено два вуздечкових наносника (кат. 409, 429), фрагмент зооморфного псалія (?)²⁵ (кат. 430), парні браслети (кат. 431–432) та чотири навершя: з фігуркою оленя (кат. 436), головою бараноптаха (кат. 433), з головою тварини з довгими вухами (кат. 434) та головою незрозумілої істоти (кат. 435) [Ханенко, Ханенко 1907, с. 14, 15, табл. II]. Три останні навершя походять з кургану 476, розкопаного у 1901 р. Н.Є. Бранденбургом «*верстах в 4-х восточнее сел. Великие Будки... (против сел. Волковцы*²⁶)» [Бранденбург 1908, с. 150–151, № 239]. На розкопках був присутній В.В. Хвойка, і, згідно з домовленостями, йому відійшла половина знахідок (інші було передано до Ермітажу) [Галанина 1977, с. 42], серед них і по одному з парних навершів. Опубліковане в каталозі навершя з оленем – одне з чотирьох, знайдених у 1897–1899 рр. В.В. Хвойкою в одному з курганів біля с. Оксютинці [Ильинская 1968, с. 38, табл. XXVI, 12–16].

Серед старожитностей скіфського часу виділяється кілька груп знахідок, щодо яких зазначено, що вони походять з «*областей, прилегающих к среднему и нижнему течению Днепра*» [Ханенко, Ханенко 1907, с. 10], або навіть точніше – з курганів, розкопаних поблизу м. Нікополя Катеринославської губернії. В цілому з «Нікопольських курганів» до зібрання родини Ханенків, а далі – до Музею надійшло щонайменше 50 золотих предметів²⁷, що представляють собою переважно невеликі пластини-

²³ Зокрема, із колекції В.В. Хвойки походить бронзова голівка коня з міст. Мошни Черкаського повіту [Ханенко, Ханенко 1907, с. 14, табл. , кат. 402], оскільки на час підготовки випуску каталогу вона була занесена до інвентарної книги музею ще 1897 р. [Археологический каталог, с. 57, инв. № 1935]. При цьому було зазначено, що предмет надійшов «от Императорской археологической комиссии из коллекции, приобретённой от В.В. Хвойки».

²⁴ Зокрема, В.В. Хвойка згадує, що такий «ринок» був у Златополі Чигиринського повіту [Хвойко 1905, с. 96].

²⁵ В.А. Іллінська вважала, що це сокирка-скіпетр [Іллінська 1961, с. 44, рис. 11, 4].

²⁶ У подальшому в археологічній літературі закріпилася прив'язка до Вовківців [Ильинская 1968, с. 50; Галанина 1977, с. 38, 42, табл. 21].

²⁷ Більшість бронзових предметів (вуздечний набір із с. Дмитрівка, намисто з антропоморфними фігурками, бронзова посудина) та набір коштовних прикрас головного убору, що також походять з Катеринославської губ. [Ханенко, Ханенко 1907, с. 14, 15, 16, кат. 373-398, 403, 422, 499-513, табл. II, 403; IV, 499-513], найвірогідніше, відносяться вже до часів середньовіччя, про що

аплікації одягу [Ханенко, Ханенко 1907, с. 16, кат. 514–526, 528–562, табл. V]. Коли їх було передано до музею невідомо. 37 з них були внесені до інвентарної книги тільки у лютому 1924 р., коли всі ці речі вже знаходилися у фондах Всеукраїнського історичного музею ім. Т.Г. Шевченка [Величко, Полидович 2018].

Аналіз предметів з «Нікопольських курганів» показав, що вони походять із різних комплексів (детально див.: [Величко, Полидович 2018]). Так, з високою часткою ймовірності, можна стверджувати, що пластини із зображенням Медузи (кат. 528), грифона (кат. 533) і юнака, що «біжить» (кат. 531), тотожні до знахідок у кургані Куль-Оба і походять саме з нього. Певна частина таких пластинок розійшлася по приватним колекціям, через які потрапила в різні зібрання і музеї багатьох країн світу [Журавльов, Новикова, Шемаханська 2014, с. 14–25]. Пластина із зображенням чоловічої голови (кат. 530), вочевидь, походить з кургану Огуз. Дуже заманливо припустити, що одна з пластин у формі хреста (кат. 524) пов'язана із знахідками в кургані Чортотлик²⁸. Видовжена опукла бляшка із зображеннями двох голів кабана (кат. 514) і велика пластина-розетка (кат. 529), найвірогідніше, походять з середньодонських могильників, які також грабувалися селянами на початку ХХ ст. [ОАК за 1905 год 1908, с. 82, 96]. Походження з лісостепових пам'яток не можна виключати і для середніх (кат. 561) і малих (кат. 545–559) пластин-розеток. Серія пластинок із зображенням грифона (кат. 537–544) та велика пластинка із зображенням сцени шматування (кат. 562) цілком можуть бути пов'язані зі степовими комплексами. А ось кругла пластина із зображенням звіра (кат. 532) – унікальна, за іконографічними ознаками вона датується XII–XIII ст.

Ще одна група коштовних знахідок пов'язана з курганом Огуз [Ханенко, Ханенко 1907, с. 15–16, кат. 473–498, табл. VI]. У 1902 р., через вісім років після часткових розкопок М.І. Веселовським цього найбільшого «царського» кургану, *«здесь было собрано множество золотых вещей, большей частью доставленных местным начальством в комиссию, отчасти же разошедшихся по рукам и попавших в частные коллекции (напр., П.А. Маврогордато и Б.И. Ханенка)»* [Спицын 1906, с. 157]. До зібрання родини Ханенків загалом потрапило 17 золотих предметів, опублікованих в каталозі. Окрім того, в інвентарній книзі Музею згадуються

зазначається і в самому каталозі [Ханенко, Ханенко 1907, с. 12]. Щодо атрибуції бронзових пластин, мовби то знайдених в одному з нікопольських курганів [Ханенко, Ханенко 1907, с. 14, кат. 415-418, табл. VI], див. докладно: [Симоненко 2010, с. 196-198].

²⁸ Вона може мати відношення до тієї частини знахідок в кургані, яка, згідно з договором з власницею землі поміщицею Е. П. Зейфарт, після розкопок в 1863 р. відійшла до неї. ІАК вів переговори про покупку предметів, проте «внаслідок бюрократичних зволікань і затримок речі не були куплені, їх подальша доля невідома» [Алексеев, Мурзін, Ролле 1991, с. 13]. Дуже ймовірно, що золоті предмети розійшлися по приватних колекціях.

інші вироби: «фибула свинцовая в виде колеса» (інв. № 11876), «раковина морская, 10 шт.» (інв. № 11877), «5 блюшек разного вида» (інв. № 11890), «3 блюшки разного вида» (інв. № 11898)²⁹. Як зазначалося у каталозі, предмети знайдено в «кургане Агус³⁰, близ с. Белозёрки, Мелитопольск. уез., Екатеринославск. губ.³¹, раскопанном по поручению Имп. Арх. Комиссии, куда и поступили добытые при раскопках однородные с настоящими предметы; последние найдены крестьянами после указанных раскопок в боковом склепе» [Ханенко, Ханенко 1907, с. 16]. Проте коштовні предмети досить різномірні і, вочевидь, походять з різних комплексів.

З означених 17 предметів, в першу чергу, виділяються ті, що слугували оздобою кінської вузди: пластинчастий напідник, круглі бляхи, воронкоподібний предмет, пласка ворворка та шість циліндриків. Саме такі оздоби надійшли від селян і до Імператорської археологічної комісії [Спицын 1906, с. 157–166, рис. 16; 17; 20; 22; 30]. Отже щодо них, то не має жодних сумнівів, що вони походять саме з Огузу.

Друга група коштовних предметів складається з жіночих прикрас (золота сережка з намистиною, два кільця-сережки, перстень з випуклим щитком, підвіска у вигляді качки) та нашивних пластин. Ці предмети цілком могли походити з Південної гробниці (жіночої), пограбованої селянами, про що йшла мова у анотації до каталогу [Ханенко, Ханенко 1907, с. 16]. Характерно, що експедицією В.Н. Рота, яка того ж 1902 р. досліджувала зруйнована частина кургану Огуз [ОАК за 1902 год 1904, с. 63–65], було знайдено фрагменти кістяного точеного веретена, велику кількість намиста та різні нашивні пластини, що, безсумнівно, були пов'язані саме з жіночим похованням. Так само до колекції П.А. Маврогордато (м. Одеса) з пограбованої селянами частини Огузу надійшли пластинки-аплікації жіночого одягу, які вже у 1903 р. були перепродані до ІАК [ОАК за 1903 год 1905, с. 166–167, рис. 323]. Щоправда, певна частина цих пластинок не має відношення до Огузу, а, найвірогідніше, походить з Дієвого кургану [Айсфельд 2014, с. 47, 49, илл. 17]. Цілком можливо, що неправильне місце знахідки П.А. Маврогордато назвав торговець [Айсфельд 2014, с. 49]. Оскільки Б.І. Ханенко придбав свою частину «огузьких» старожитностей одночасно з одеським колекціонером, то, не виключено, мав справу з тим самим торговцем, а отже викликають сумніви щодо достовірності інформації про місце знайдення даних

²⁹ [Археологический каталог, с. 284, 285]. На жаль, будь яка інформація про ці предмети (як і вони самі) на даний час не збереглася.

³⁰ Дана назва кургану сходить до народної топоніміки. У місцевих мешканців він був відомий як Агуска (Огуска) [Переводчикова 2004: с. 203]. Це ім'я було зафіксовано і на топографічних картах XIX ст. А назва Огуз з'явилася вже у звітах М.І. Веселовського про розкопки [ОАК за 1891, с. 72; Переводчикова 2004: с. 203], і одразу увійшло до вжитку в археологічній літературі. Можливо, не випадково складачі каталогу використовували саме народну назву, яка прийшла до них від торговців.

³¹ Насправді: с. Нижні Сірогози Мелітопольського повіту Таврійської губ.

старожитностей. Ці сумніви підсилюються тим, що до складу знахідок з Огузу у ханенківському зібранні входить золота оббивка дерев'яної чаші із зображенням лева [Ханенко, Ханенко 1907, с. 16, кат. 481, табл. VI: 481]. Зображення доволі оригінальне. Найближча і фактично єдина його аналогія походить з кургану Мала Цимбалка з розкопок І.Є. Забеліна у 1868 р., з тією різницею, що в даному випадку на оббивці чаші зображено фантастичного лева [Алексеев 1995, с. 53, 54, 58, рис. 1,3; 3, 2]. Комплекс Малої Цимбалки датується третьою – початком четвертої чверті V ст. до н.е. [Алексеев 1995, с. 58], так само можна датувати і ханенківську оббивку. В той же час комплекс кургану Огуз загалом датується у межах другої половини IV ст. до н.е.³². Отже оббивка із зображенням лева не могла належати до комплексу з кургану Огуз, а походить вона з якогось іншого степового кургану.

Отже, щодо скіфських старожитностей (як і загалом значної частини археологічної колекції), що знаходилися у зібранні В.Н. і Б.І. Ханенків, можна припустити, що вони збиралися переважно для подальшої передачі до Музею старожитностей, створенням якого опікувався Б.І. Ханенко. В першу чергу, родина Ханенків виступала як меценати, за кошти яких не лише було придбано значну кількість різних експонатів (можна припустити, що певна частина з них первинно належала В.В. Хвойці), але й проводилися археологічні розкопки. Це достеменно відомо стосовно В.В. Хвойки, про що вже йшла мова. Зацікавленість у таких роботах була з обох сторін і, вочевидь, вона також була пов'язана із задачею насичення музею цікавими експонатами.

Водночас, Б.І. Ханенко мав справу з торговцями старожитностями, через яких було придбано предмети як з лісостепового Придніпров'я, так і степового. Найпомітнішим у цьому випадку було придбання серії предметів з «Верхньодніпровського повіту», «Нікопольських курганів» та «кургану Огуз». І в даних випадках зібрання родини Ханенків не оминула стандартна «хвороба» приватних колекцій, що поповнюються за рахунок старожитностей, здобутих з пограбованих пам'яток: вони наповнюються предметами із втраченою або сфальсифікованою легендою, що у подальшому, коли такі предмети стають доступні для дослідження, може призвести, у тому числі, й до хибних наукових висновків³³.

³² На думку О.Є. Фіалко, основне ядро речового комплексу «відноситься до другої половини, останньої третини» IV ст. до н.е. [Фіалко 1993, с. 15]. А.Ю. Алексеев запропонував близьку дату – 330-325 рр. до н.е. [Алексеев 2003, с. 269]. За С.В. Поліним, дату всіх комплексів Огузу можна розглядати в межах 350-340 рр. до н.е. [Полин 2014, с. 383-384].

³³ Зокрема, А.Р. Канторович, описуючи бронзовий псалій з ажурним щитком, про який вище йшла мова, зазначає, що «придніпровське зображення» практично тотожне таманському і припускає, що це можливо, був прикубанський імпорт [Канторович 2015, с.502]. Хоча, безумовно, даний псалій слід розглядати лише у контексті прикубанських старожитностей, повністю відкидаючи його вигадану придніпровську прив'язку, подану у каталозі.

Слід зауважити, що не всі скіфські старожитності із зібрання родини Ханенків були опубліковані у каталозі та передані до Музею. З-поміж тих коштовних предметів, що так і залишилися у приватному зібранні і потрапили до музейного фонду вже по смерті Б.І. Ханенка, була, зокрема, золота пластина із зображеннями скіфів з кургану поблизу с. Сахнівка Канівського повіту Київської губ., розкопаного В.Є. Гюзе у 1901 р. [Безсонова, Раєвський 1977, с. 40].

Формування античної колекції відбувалося іншим шляхом, та її мотивація до її накопичення була іншою. Не виключено, що окрім розповсюджені на той час моди на володіння такою колекцією, це був і особистий інтерес Варвари Ніколівни та Богдана Івановича. Античні предмети надходили до самого зібрання, що зберігалось у їх приватному будинку на вул. Олексіївській.

Уявлення про цю колекцію також дає каталог, в випуску VI якого вміщено відомості про понад 330 різноманітних предметів, виконаних із бронзи (фібули, статуетка, фігурка-ручка дзеркала), коштовних металів та каменів (сережки, підвіски, персні, різьблені камені, пластинки), кістки (різьблена пластинка, посудинка), скла (переважно, посуд), кераміки (статуетки, барельєфи, маски, посуд), мармуру (барельєф, фрагменти скульптур).

Понад 70% античних предметів походили з Керчі та її околиці і презентували боспорські старожитності. З них найзначнішими були: зібрання ювелірних виробів (28 предметів)³⁴, скляного (100) та керамічного (42) посуду, статуетки, фрагменти глиняних барельєфів, мармурових статуй [Ханенко, Ханенко 1907, с. 15, 17–21]. Район Керчі упродовж всього XIX ст. був справжнім археологічним Клондайком [Боровкова 1999]. У доповідній записці ІАК К.Є. Думберг, якого у 1891 р. було призначено директором Керченського музею старожитностей, писав: *«Керченские лавки переполнены древностями. Судьи, как правило, оправдывают разрушителей памятников. Открыто работают кладовискатели: Букзиль, Тульман, Ермолай Запорожский»* [Федосеев 2002, с. 167]. Старожитності з багатючих колекцій скарбощукачів розходилися по всій Російській імперії та за кордоном, особливо у Німеччині [Боровкова 1999, с. 74–139; Федосеев 2002, с. 167–168]. Не виключено, що одну з таких колекцій придбали і В.Н. та Б.І. Ханенки.

Ще одна численна колекція античних предметів походила з Ольвії. Це 52 ювелірних вироби, 2 кістяні (різна пластинка, посудинка) та 9 керамічних (статуетки та фрагменти масок) [Ханенко, Ханенко 1907, с. 17, кат. 576–601; с. 18, кат. 645–653, 551, 552; с. 19, кат. 903–911]. Грабіжницькі розкопки в Ольвії неподалік с. Парутине наприкінці XIX ст. досягли значного масштабу. За свідченнями, неврожайного

³⁴ Щоправда, дослідниками даних ювелірних виробів ставилося під сумнів їх керченське походження. Зокрема, зазначалося, що оскільки відсутні точні відомості про час та місце знахідок гем, то позначення його як *«из раскопок близ Керчи»* [Ханенко, Ханенко 1907, с. 18] «слід, мабуть, вважати умовним» [Березова 1989, с. 94].

1899 р. все населення Парутиного займалося розкопками, оскільки це був для них мало не єдиний спосіб виживання: *«Хищнические раскопки производились всюду; бывали дни когда работало до 300 человек. Местным полицейским властям не удалось приостановить эту хищническую деятельность. ... Добытые крестьянами древности перепродавались при посредстве евреев разным частным лицам, успевшим за один этот год составить целые музеи древностей из Ольвии»* [ОАК за 1900 год 1902, с. 3]. У вересні 1899 р. член Одеського товариства історії старожитностей, хранитель музею Товариства, Е. Р. фон Штерн зробив доповідь про тяжке становище Ольвії та знахідки з грабіжницьких розкопок у Парутиному. За його свідченнями тоді було розграбовано ольвійський некрополь IV ст. до н.е. – III ст. н.е., який саме знаходився на селянських суспільних землях [фон-Штерн 1900, с. 102, 118–119, 121–123]. Не виключено, що ольвійська частина античної колекції родини Ханенків могла походити саме з цих грабіжницьких розкопок селян, а речі були придбані через посередників та торговців старожитностями, найвідомішими з яких були Надель з Одеси та брати Гохмани з Очакова [ОАК за 1899 год 1902, с. 127; ОАК за 1903 год 1906, с. 147–150].

Крім того, відомо, що одеський колекціонер П. А. Маврогордато, який зібрав значну колекцію ольвійських старожитностей [фон-Штерн 1900, с. 118, 121–122; Айсфельд 2014, с. 45–46], частково розпродував своє зібрання. Так, у 1900 р. 188 різноманітних предметів ним було продано А. Бертъе-Делагарту [Айсфельд 2014, с. 46]. В 1903 р. частину його колекції було викуплено ІАК і передано до Ермітажу [ОАК за 1903 г. 1906, с. 150–152; Горская, Медведева 2015]. Чимало предметів перейшло до закордонних музеїв [Айсфельд 2014, с. 46]. Цілком імовірно, що пропозицію придбати якусь частину колекції П. А. Маврогордато могло отримати і подружжя Ханенків³⁵.

У лютому 1924 р. до інвентарної книги музею було записано 52 коштовні предмети, що походять з Ольвії та надійшли із зібрання родини Ханенків. З них збереглися і на сьогоднішній день вдалося ідентифікувати у зібранні Музею історичних коштовностей України 42 предмети. Це сережки різних типів та нашивні пластинки. Їх ретельний аналіз показав, що «ольвійська» колекція є строкатим різночасовим та мультикультурним зібранням. Найвірогідніше, що дійсно з Ольвії походять тільки деякі типи сережок та бляшки із стилізованим зображенням сирени (докладніше див.: [Величко 2019]).

Невеличка колекція глиняних виробів (масок, частин барельєфів та ліпних орнаментів) надійшла до зібрання родини Ханенків з Херсонесу [Ханенко, Ханенко 1907, с. 20, кат. 912–921].

Деякі античні предмети були, вірогідно, придбані на європейських аукціонах. Це 2 посудини-ліцитоси, що походять з Афін [Ханенко,

³⁵ Про зв'язок з колекцією П. А. Маврогордато говорять, зокрема, деякі предмети (сережки та нашивні пластинки), точні аналоги до яких присутні в обох колекціях [Величко 2019, с. 76, 78].

Ханенко 1907, с. 21, кат. 971–972], глиняна статуетка з Беотії [Ханенко, Ханенко 1907, с. 20, табл. XIV, 927], фрагмент статуетки зі Смірни [Ханенко, Ханенко 1907, с. 20, кат. 928] та 5 статуеток з Танагри [Ханенко, Ханенко 1907, с. 20, табл. XIII, 922, 923, 925; XIV, 924, 927]. Невелика колекція ювелірних виробів (різні тонкі золоті пластинки, у тому числі дві діадеми) походить з південного узбережжя Чорного моря [Ханенко, Ханенко 1907, с. 18, кат. 631–644, табл. X]. З Малою Азією пов'язані своїм походженням і мармуровий барельєф (частина надгробку) із зображенням Прозерпіни та Плутона [Ханенко, Ханенко 1907, с. 21, кат. 1]. Ще сім виробів з мармуру виявилися повністю депаспортизованими.

Антична колекція В.Н. і Б.І. Ханенків продовжувала і надалі поповнюватися. Зокрема, відомо, що вже після 1907 р. ними було придбано частину зібрання античних старожитностей одеського купця і колекціонера Й.Л. Конельського [Штительман 1964, с. 224; Чуева 2017, с. 17].

Переважна частина предметів з колекції Ханенків була передана до Київського художньо-промислового і наукового музею у 1904 р. Хоча частина скіфського, а надто античного зібрання зберігалася у будинку родини Ханенків [Чуева 2005, с. 24] і була музеєфікована вже після 1918 р. зі створенням Музею Ханенків (детально про це див.: [Корнієнко 2005]).

Отже, колекція скіфо-античних предметів у зібранні родини Ханенків формувалася різними шляхами і з різною метою. Стосовно скіфських старожитностей можна припустити, що одразу малася на увазі їх подальша музеєфікація. З цією метою виділялися кошти на проведення розкопок різних пам'яток, зокрема, скіфських курганів, купувалися невеликі приватні колекції. Археологічне зібрання родини Ханенків майже з першого року свого формування стало музейним надбанням, було важливим чинником культурного життя Києва та всієї України на початку ХХ ст. Проте, антична частина цього зібрання переважно залишалася у приватній колекції і потрапила до музею уже по смерті Б.І. Ханенка. Для ханенківського зібрання були властиві головні пороки приватних колекцій: депаспортизація знахідок, втрата або ж фальсифікація історичної інформації і, не виключено, насичення культурної спадщини підробками³⁶.

Джерела та література

- Айфельд О. Коллекция Петра Маврогордато: пути античных артефактов из Причерноморья в зарубежные музейные и частные собрания // Вісник Одеського історико-краєзнавчого музею. – 2014. – № 13. – С. 40–54.
- Алексеев А.Ю. Хронография Европейской Скифии VII – IV веков до н. э. – СПб., 2003. – 416 с.
- Антонович В. Черты быта славян по курганным раскопкам // Ханенко Б.И., Ханенко В.Н. Древности Приднепровья. – Вып. III: Эпоха славянская (VI–XIII в.). – К., 1902. – С. I–VI.

³⁶ Див. про це детальніше: [Величко, Полидович 2018, с.142-143, 150-151; Полидович 2018; Величко 2019, с. 79-80].

- Археологический каталог. Книги I и II тома 1-го. Написанный В. В. Хвойка. Начата запись: 1897 – 1904 – 1909. Инв. № от 1 до 14871 // Архів відділу збереження фондів Національного музею історії України.
- Бабенко Л.І., Ліфантій О.В. Атрибуція речей із забутого комплексу з розкопок біля с. Васильків // АДІУ. – 2019. – Вип. 4 (33). – С. 97–108.
- Безсонова С.С., Раевський Д.С. Золота пластина із Сахнівки // Археологія. – 1977. – Вип. 21. – С. 39–50.
- Бобринский А.А. Курганы и случайные археологические находки близ местечка Смелы. – Спб., 1894. – Том второй. – XXIII+233 с., 30 л. ил.
- Бобринский А.А. Курганы и случайные археологические находки близ местечка Смелы. – Спб., 1901. – Том третий. – XII+174 с., 21 л. ил.
- Боровкова В.Н. Коллекционеры и торговцы боспорскими древностями. – Керчь, 1999. – 160 с. (Древности Керчи. – Вып. 4.).
- Бранденбург Н.Е. Журнал раскопок Н.Е. Бранденбурга (1888 – 1902 гг.). – СПб., 1908. – VII+220 с.
- Вахтина М.Ю. К истории изучения В.В. Хвойкой скифских древностей Лесостепного Поднепровья (по материалам научного архива ИИМК РАН) // Эпоха раннего железа. – К., Полтава, 2009. – С. 74–85.
- Вахтина М.Ю., Скорый С.А., Ромашко В.А. О месте находки скифского навершия с изображением Папая (Национальный музей истории Украины) // Записки ИИМК. – 2010. – Вып. 5. – С. 146–159.
- Величко Е. «Ольвийские» золотые украшения из коллекции Б.И. и В.Н. Ханенков (по материалам Музея исторических драгоценностей Украины) // Єрвівоко. Науковий шоквартальник. – К., Миколаїв, 2019. – № 1(25). – С. 65–82.
- Вздорнов Г.И. Реставрация и наука. Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. – М., 2006. – 412 с., ил.
- Вольная Г.Н. К вопросу о происхождении и типологии бронзовых прямоугольных ажурных пряжек // Кавказ: история, культура, традиции. Материала международной научной конференции. – Сухуми, 2003. – С. 21–26.
- Вольная Г.Н. Трансформация «сцены охоты» на бронзовых поясах и поясных ажурных пряжках Кавказа // Структурно-семиотические исследования в археологии. – Донецк, 2006. – Т. 3. – С. 399–410.
- Вольная Г.Н. О начальном этапе истории изучения зооморфного искусства Кавказа раннего железного века // Археологический альманах. – № 21. – 2010. – С. 333–344.
- Вольная Г.Н. Кавказские зооморфные находки из Национального музея истории Украины // Третья Абхазская международная археологическая конференция: Проблемы древней и средневековой археологии Кавказа. Материалы международной научной конференции. – Сухум, 2013. С. 192–199.
- Галанина Л.К. Скифские древности Поднепровья. (Эрмитажная коллекция Н.Е. Бранденбурга) // САИ. – 1977. – Вып. Д1–33. – 68 с.
- Горская О.В., Медведева М.В. Коллекция П.А. Маврогордато в Отделе античного мира Эрмитажа: история поступления и проблемы атрибуции // КСИА. – 2015. – Вып. 241. – С. 409–421.
- Гошкевич В.И. Клады и древности Херсонской губернии: научно-популярное издание. Книга 1. – Херсон, 1903. – 199 с.

- Длужневская Г.В. Археологические исследования в Европейской части России и на Кавказе в 1859–1919 гг. (по документам Научного архива Института истории материальной культуры РАН). – СПб., 2014. – 218 с.
- Забелин И.Е. История русской жизни с древнейших времен. – М., 1876. – Ч. 1. – 682 с.
- Ильинская В.А. Скифы Днепровского лесостепного Левобережья. – К., 1968. – 267 с.
- Ильинская В.А. Раннескифские курганы бассейна р.Тясмин (VII–VI вв. до н.э.). – К., 1975. – 224 с.
- Гллінська В.А. Скифські сокири // Археологія. – 1961. – Т. XII. – С. 27–52.
- Гллінська В.А. Из неопубликованных материалов скифского часу в лівобережному Лїсостепу // Археологія. – 1968. – Т. XXI. – С. 147–163.
- Императорская Археологическая Комиссия (1859–1917): К 150-летию со дня основания. У истоков отечественной археологии и охраны культурного наследия. – СПб., 2009. – 1192 с.
- Ковалинский В.В. Меценаты Киева. – К., 1998. – 528 с.
- Ковпаненко Г.Т. Племена скифского часу на Ворсклі. – К., 1967. – 188 с.
- Ковпаненко Г.Т. Курганы раннескифского времени в бассейне р.Рось. – К., 1981. – 160 с.
- Корнієнко Н. Музей Ханенків у 1920-ті роки (на матеріалах архіву музею) // Ханенківські читання. – К., 2005. – Вип. 7. – С. 5–23.
- Краткий указатель историко-археологической выставки Киевского городского музея. 1900 г. – К., 1900. – 16 с.
- Ластовський В.В. Из історії археологічних досліджень Черкащини в XIX – на початку XX ст. // Археологічні дослідження на Черкащині. – Черкаси, 1995. – С. 5–12.
- Махортых С.В., Иевлев С.М. Скифские мечи и кинжалы из собрания Национального музея истории Украины // Древности Северского Донца. – Луганск, 2001. – Т. 5. – С. 100–107.
- Мозолевський Б.Н., Полин С.В. Курганы скифского Герроса IV в. до н.э. (Бабина, Водяна и Соболева Могилы). – К., 2005. – 600 с. +24 табл. цв. илл.
- Переводчикова Е.В. Курган Козёл глазами кочевников разных эпох // Старожитності степового Причорномор'я і Криму. – 2004. – Т. XI. – С. 200–204.
- Полин С.В. Об ограблении скифских курганов в Северном Причерноморье // АДУ. – 2017. – Вип. 2. – С. 527–535.
- ОАК за 1882–1888 годы. – СПб., 1891. – 334+132 с.
- ОАК за 1891 год. – СПб, 1893. – 187 с.
- ОАК за 1895 год. – СПб, 1897. – 201 с.
- ОАК за 1899 год. – СПб, 1902. – 183 с.
- ОАК за 1900 год. – СПб, 1902. – 173 с.
- ОАК за 1902 год. – СПб, 1904. – 173 с.
- ОАК за 1903 год. – СПб, 1905. – 129 с.
- ОАК за 1905 год. – СПб, 1908. – 129 с.
- Онайко Н.А. Античный импорт на территории Северного Причерноморья // СА. – 1960. – № 2. – С. 25–41.

- Онайко Н. А. Античный импорт в Приднепровье и в Побужье в IV–II вв. до н. э. // САИ. – 1970. – Вып. Д 1–27. – 210 с.
- Отчет Киевского художественно-промышленного и научного музея имени государя императора Николая Александровича за 1914 год. – К., 1914. – 35 с.
- Отчет Киевского художественно-промышленного и научного музея имени государя императора Николая Александровича за 1915 год. – К., 1916. – 37 с.
- Петренко В.Г. Украшения Скифии VII–III вв. до н.э. // САИ. – 1978. – Вып. Д4–5. – 145 с.
- Переводчикова Е.В. Курган Козёл глазами кочевников разных эпох // Старожитності степового Причорномор'я і Криму. – 2004. – Т. XI. – С. 200–204.
- Рославец О. Б.И. Ханенко – засновник Київського музею західного та східного мистецтва // До 150-річчя з дня народження Богдана Івановича Ханенка, мецената, колекціонера, фундатора музею. Матеріали науково-практичної конференції. – К., 1999. С. 5–13.
- Симоненко А.В. Сарматские всадники Северного Причерноморья. – СПб., 2010. – 336 с.
- Скорий С.А. Курган Перег'ятиха. До етнокультурної історії Дніпровського Лісостепоного Правобережжя. – К., 1990. – 124 с.
- Сланов А.Х. Железный век на территории Южной Осетии. – Цхинвали, 1989. – 112 с., XLV табл.
- Спицын А.А. Серогозские курганы // ИАК. – 1906. – Вып. 19. – С. 157–164.
- Топал Д. Финальная линия развития мечей классической Скифии. Соотношение типов Чертомлык и Шульговка // Stratum plus. – 2014. – № 3. – С. 129–156.
- Указатель выставки Киевского общества древностей и искусств, 1897 г. – К., 1897. – 86 с.
- Федосеев Н.Ф. Керченский музей древностей // ВДИ. – 2002. – № 1. – С. 154–178.
- фон-Штерн Э.Р. О последних раскопках и находках в Ольвии // Записки Одесского общества истории и древностей. – Одесса, 1900. – Т. XXII. Часть V. – С. 101–124.
- Фундуклей И. Обзорение могил, валов и городищ Киевской губернии. – К., 1848. – 128 с. +17 илл.
- Ханенко Б.И., Ханенко В.Н. Собрание картин итальянской, фламандской и др. школ. – К., 1896. – 74+XIV с.
- Ханенко Б.И., Ханенко В.Н. Древности Приднепровья. – Вып. I: Каменный и бронзовый века. – К., 1899а. – 15 с. +12 л. ил.
- Ханенко Б.И., Ханенко В.Н. Древности Приднепровья. – Вып. II: Эпоха, предшествующая Великому переселению народов. [Ч. 1]. – К., 1899. – 44 с. +37 л. ил.
- Ханенко Б.И., Ханенко В.Н. Древности Приднепровья. – Вып. III: Эпоха, предшествующая Великому переселению народов. [Ч. 2]. – К., 1900. – 22 с. +17 ил.
- Ханенко Б.И., Ханенко В.Н. Древности Приднепровья. – Вып. IV: Эпоха Великого переселения народов. – К., 1901. – 30 с. +20 ил.
- Ханенко Б.И., Ханенко В.Н. Древности Приднепровья. – Вып. V: Эпоха славянская (VI–XIII в.). – К., 1902. – VI+64 с. +40 ил.

- Ханенко Б.И., Ханенко В.Н. Древности Приднепровья и побережья Чёрного моря. – К., 1907. – Вып. VI. – П+44 с. +21 ил.
- Хвойко В.В. Раскопки курганов в окрестностях м. Райгород и с. Пруссы Черкасского у. Киевской губ. // АЛЮР. – 1900. – № 2.
- Хвойко В.В. Раскопки курганов при с. Оситняжке Чигиринского у. Киевской губ. // АЛЮР. – 1904. – № 4–5. – С. 7–12.
- Хвойко В.В. Городища среднего Приднепровья, их значение, древность и народность // Труды Двенадцатого археологического съезда в Харькове. 1902 г. – М., 1905. – Т. 1. – С. 93–104.
- Чуева К. До питання про долю колекції творів з коштовних металів музею мистецтв імені Б.І. та В.Н. Ханенків // Ханенківські читання. – К., 2005. – Вип. 7. – С. 24–30.
- Чуева К. Акварелі Мстислава Фармаковського з наукового архіву Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків // Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині. – 2017. – Вип. 21. – С. 167–174.
- Шовкопляс Г. Про діяльність Б.І. Ханенка у заснуванні та історії Київського художньо-промислового та наукового музею // До 150-річчя з дня народження Богдана Івановича Ханенка, мецената, колекціонера, фундатора музею. Матеріали науково-практичної конференції. – К., 1999. – С. 51–58.
- Яковенко Е.В. Нове про розкопки В.В. Хвойки біля с. Пастирського // Археологія. – 1966. – Т. XX. – С. 180–184.
- Яковенко Э.В. Клыки с зооморфными изображениями // СА. – 1969. – № 4. – С. 200–207.
- Leskov A.M. The Maykop Treasure. – Philadelphia, 2008. – 304 p.

Velichko E.A., Polidovych Yu.B.

Scythian-antique antiquities in the collection of Bohdan and Varvara Khanenko: ways of arrival

Summary

The article describes the ways of arrival of the Scythian-antique objects in the collection of Bohdan and Varvara Khanenko. We do not know how this collection originated. Subsequently, the Khanenko family allocated currency for excavations (in particular, Vikentii Khvoika), bought items in local markets, bought private collections and used the services of antiquities dealers. The ways in which objects came into the collection significantly determined their scientific value. Regarding the items received from the excavations or collections of archaeologists and antiquity-lovers, as a rule, information about their location was preserved. On the contrary, items received from the antiquities market, as a rule, do not have such information and even more than that: the information accompanying them turned out to be falsified. First of all, this concerns the collection of objects that came from the regions of the Steppe Ukraine and antique towns. Most of the Scythian antiquities from the Khanenko collection were transferred to the Kyiv Scientific, Industrial and Art Museum, which opened in 1904. Antique articles, in contrast, were in a private family collection until the death of Bohdan Khanenko.

Keywords: Khanenko, collection, museum, Scythian, Olbia, antiquities, Dnieper.

ІКОНОГРАФІЯ ЦЕРКОВНИХ ЧАШ XVIII СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДАХ ПАМ'ЯТОК КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ЗАПОВІДНИКА «КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКА ЛАВРА»)

Сьогодні предмети церковної старожитності є пам'ятками мистецтва, культури та історії, які потребують не тільки їх збереження, але й атрибуції, для чого необхідне їх комплексне дослідження. Формування корпусу богослужбових предметів, кожний з яких має свою історію, своє практичне призначення, свою символіку, починалось з двох предметів – чаші (потир) та блюда (дискосу). У статті аналізуються іконографічні схеми церковних чаш – потирів, виконаних майстрами України, Західної Європи і Росії на прикладах пам'яток з колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра».

Ключові слова: літургійні предмети, потир, чаша, піддон, іконографія.

У сучасній літургії, яка від апостольських часів з простого обряду переломлювання хліба у «сімейному» колі одновірців, перетворилась у складне багаточастне дійство, задіяна велика кількість предметів.

У перші віки, під час християнських зібрань, використовували тільки дві посудини – чашу і блюдо, що сьогодні є головними євхаристичними посудинами, але вже у комплекті із звіздичами та лжицями, які з'явились пізніше. Появу звіздич і лжиць у літургійному обряді пов'язують зі Св. Іоанном Златоустом. Чаша (потир), блюдо (дискос), звіздича і лжиця під час літургії безпосередньо контактують з Святими Дарами – у зв'язку з чим у церкві до них сформувався особливе ставлення.

Потир (дослівно з грецької – посуд для пиття) є нагадуванням про Чашу Тайної вечері, від якої відбулось перше причастя Святої Крові. Найбільш ранні, відомі сьогодні, потири датуються V–VI ст. (Сіонський, Аварський скарби). Потири того часу мали широку півсферичну чашу, невисоку ніжку та значно менший за діаметр чаші піддон (рис. 1). Вірогідно, що у такому вигляді вони проіснували приблизно до X ст. Нажаль на сьогодні матеріалу для виявлення етапів поступовості змін, які відбувались протягом VI–XI ст. – недостатньо.

На форми та конструкції церковних чаш вплинули форми коштовних світських кубків, які дарувались новозбудованим християнським храмам й пристосовувались під церковні потреби [Беляев 1893, с. 156]. Поступово чаші потирів наближаються до конусоподібної форми, змінюється конструкції піддонів. Потири нових форм та конструкцій у XIV–XVII ст. використовуються у богослужіннях в храмах Західної Європи (рис. 2). Потрапляючи різними шляхами в країни східно-християнського світу, західні потири сприяли трансформації форм чаш потирів православної церкви (рис. 3). Нажаль потирів XV – першої половини XVII ст. збереглося небагато. Для того, щоб виявити тенденції та хронологію подальших змін форм потирів православного обряду – матеріалу недостатньо. За даними російського дослідника В. Ігошева



Рис. 1. Потир. Візантія, V ст. Аварський скарб



Рис. 2. Потир. Угорщина, XV ст.



Рис. 3. Потир. Білорусь, XVI ст.



Рис. 4. Потир. Піддон та стоян – Франція, XIV ст.; чаша – Новгород, початок XVI ст.

майстри Ярославля та Великого Новгороду, віддаючи перевагу давньо-руським (візантійським) формам чаш, у XV–XVII ст., іноді замінювали ними готичні чаші західних [Игошев 2009, с. 67, 77, 267, 277, 299] (рис. 4).

Вплив західного прикладного мистецтва на художній образ евхаристичних чаш східного православного обряду (зокрема Росії та України) стає більш помітним з XVII ст. У ньому поєдналися риси мистецтва Західної Європи і місцеві художні традиції, що, певною мірою, визначило особливості декоративного оформлення українських та російських потирів. До XVIII ст. утворюються стійкі форми потирів. Їх чаші набувають, переважно, циліндричної форми, стояни у центральній частині мають грушоподібні потовщення, піддони стійкі, великого діаметру (рис. 5). У цілому такими вони залишаються й сьогодні.

З давніх часів евхаристичні посудини намагались робити з коштовних матеріалів цінність яких відповідала б величчю таїнства, що здійснювалось на них – срібла, золота, в апостольські часи з напівкоштовного каміння, посуд з якого могли собі дозволити багаті люди. Бідні церкви та приходи зазвичай користувались літургійними предметами з простих матеріалів. Відомо про існування мідних, залізних й дерев'яних літургійних посудин (останні благословлялись у виключних випадках). На початку XVII ст. церковними настановами для священників та дияконів було рекомендовано використовувати літургійні посудини з стійких до окислу матеріалів.

Рекомендації були закріплені наказом Священного Синоду 1769 р., яким заборонялось використовувати потири, диски та ложки із заліза або міді, але допускався літургійний посуд з олова, як металу, стійкого до окислювання.

Якщо декоративний вигляд літургійних предметів у деякій мірі залежав від матеріалів, з яких вони зроблені та прикрашені, то художній – відповідав мистецькому стилю доби. Зображення, що складали іконографію евхаристичних посудин, відповідали їх духовному значенню.

Потир має декілька символічних значень. У широкому смислі він є образом чаші Премудрості, у якій вона розчинила вино та запропонувала його на своїй трапезі (Притч. 9:2, 5). Чаша потиру уособлює Богородицю й Діву Марію, у лоні якої втілилась людська іпостась Христа. У потирі об'єднані таїнство Причастя, тайна Різдва Христового, чаша страждань за гріхи всього світу [Книга о церкви 1898, с. 33]. Він, також, символізує єдність Церкви Небесної (чаша) та церкви земної (піддон).



Рис. 5. Потир. Україна. Середина XVIII ст.

У ранньохристиянські часи єдиної іконографії і суворих канонів – не було. На українських та російських потирах певні іконографічні схеми утворюються у XVI–XVII ст. Так на східному боці чаш зображувався Спаситель (Розп'яття, рідше – Спас Нерукотворний, пізніше, частіше на чашах російських потирів XVIII–XIX ст., – Христос у терновому вінці), ліворуч від Христа – Богоматір, праворуч – Св. Іоанн. На західному боці, як правило, зображувався Голгофський хрест. В музейних зібраннях, у тому числі й колекції Заповідника, є потири, на чашах яких Голгофський хрест замінений зображенням окремого святого, що, як відмічають деякі російські дослідники, зустрічається не часто [Игошев 2009, с. 127]. Однак, вважаємо необхідним відмітити, що на чашах потирів українського походження колекції Заповідника такі пам'ятки не є рідкістю. До таких відноситься потир середини XVIII ст. (КПЛ-М-9295¹). Зображення Голгофського хреста на його чаші замінено медальйоном з образом святого князя Володимира. Рідкісність потиру полягає саме в зображенні цього святого, який на богослужбових предметах XVII–XIX ст. зібрання Заповідника, – зустрічається не часто. Найбільш популярними святими, які зображувались на літургійних предметах українського виробництва, у тому числі на потирах, – образи трьох святих і Св. Миколай.

На піддонах потирів російського та українського виробництва, як правило, виконувались композиції Страсного циклу: Моління про Чашу, Бичування, Несіння Хреста, рідше – Взяття під варту, Тайна вечеря, сама рідка з них – Поцілунок Іуди. Приблизно з середини XVIII ст. на піддонах стали зображувати Знаряддя Тортур, спочатку разом з композиціями, пізніше як основні елементи іконографії піддонів.

Зображення частіше виконувались в медальйонах, які на чашах вмонтовувались у їх «сорочки», на піддонах у двох варіантах – або безпосередньо на поверхні піддону, або на вмонтованих в них медальйонах. Сорочки чаш існують декількох видів: ажурні, прорізані та суцільні, карбовані. Основними орнаментальними мотивами їх декорує рослинні, у виробках західноєвропейських майстрів з включенням голівок янголів (частіше трьох). Свій, особливий характер мають сорочки чаш потирів російських майстрів XIX ст. – в основі їх декору є решітчасте плетіння.

В процесі детального вивчення потирів колекції Заповідника, були відмічені деякі нюанси іконографії потирів українського та російського походження. Зокрема – розміщення образів Богоматері та св. Іоанна. На чашах українських потирів вони зображені або фронтально, або звернутими до образу Христа. Частіше центральним зображенням чаш українських потирів є композиція «Розп'яття». На чашах деяких російських потирів (особливо XIX ст.) Ісуса зображено в іконографічному варіанті Христос Вседержитель (КПЛ-М-6545), при цьому іноді традиційне зображення розкритого Євангелія замінено сферою, яку Христос або тримає в руці, або його рука лежить на ній (КПЛ-М-4067, 6543, 6549). На деяких російських потирах на чашах Христос зображений двічі: на одному боці –

¹ Тут і далі у дужках позначено інвентарні номери предметів.

Христос Вседержитель, на протилежному – у багрянці, терновому вінці й гілкою очерету в руці (КПЛ-М-4083, 6543). Особливістю іконографії пам'яток з подвійним зображенням Спасителя – образи Богоматері та Св. Іоанна, практично завжди, звернуті у бік Христа Вседержителя.

Свої особливості має іконографія потирів XVII–XVIII ст. роботи західноєвропейських майстрів. На окремих пам'ятках серед рослинного плетива сорочок їх чаш єдиними зображеннями є янголи (або янгольські голівки). Зустрічаються пам'ятки із зображеннями янголяток-путті, які тримають в руках медальйони з зображеннями Знарядь Тортур. На деяких потирах Знаряддя Тортур є єдиною темою іконографії чаш. Ще однією особливістю іконографії західноєвропейських потирів є доволі широке коло сюжетів на їх чашах, у тому числі й сюжетів Страсного циклу, що зображувались на українських та російських потирах на піддонах. Один з таких – потир, що походить, згідно напису на тильному боці його піддону, з ризниці Переяславського кафедрального собору (КПЛ-М-850). Дата у написі не вказана. За стилістичними ознаками та одному з клейм, вибитому на зовнішньому боці вузького плоского краю піддону, пам'ятка, свого часу, була атрибутована як робота невідомого данцізького майстра XVII–XVIII ст.

Твір надзвичайно виразний і вражає, перш за все, фантастичною досконалістю виконання карбованих зображень високого, місцями барельєфного об'єму. Майстер максимально використовує можливості матеріалу, й вдало залучає для реалізації свого задуму специфіку півсферичних об'ємів поверхонь у конструкції потиру.

Конусоподібна чаша має суцільну сорочку, три медальйони на ній по контуру окреслені карбованою лінією. Між медальйонами виразно виступають барельєфні голівки янголів. Їх великі крила практично повністю заповнюють простір між медальйонами, одночасно виконуючи декоративну функцію. Фонові площини медальйонів обнижені, що більше підкреслює карбовані рельєфи.

В одному з медальйонів чаші² відтворено багатофігурну композицію «Поцілунок Іуди», як вже відмічалось – достатньо рідке зображення для потирів, тим більш для їх чаш. Центром композиції є постаті Христа й Іуди. Останній щільно притиснувшись до Ісуса й поклавши руку на його груди, прилинув губами до щоки Христа. Образи акцентовані висотою карбованого рельєфу, яка місцями досягає 5 мм. Меншим об'ємом виконана постать апостола за спиною Христа. Він з силою ухопив Христа за плече, ніби намагаючись відтягнути його від Іуди. Емоційно персонажі виразні й передають різні почуття: спокійний з дещо відстороненим виразом на обличчі Христос, злегка відхилився під натиском Іуди; напружений, глибоко схвильований апостол за спиною Ісуса. На другому плані композиції, у правому та лівому кутах, тонкими гравійованими лініями схематично окреслені постаті стражників, які прямують до центральних персонажів.

² Приблизна довжина медальйону 7 см, висота – 6 см. Точне вимірювання параметрів медальйонів ускладнюють рельєфи карбованих зображень, висота яких на окремих ділянках складає 4-7 мм.



Рис. 6. Композиція «Моління про чашу». Фрагмент потиру кінця XVII ст., Гданськ

Надзвичайно глибоким трагізмом понизаний другий сюжет чаші – «Моління про Чашу». У лівій частині зображений Христос, який стоїть на колінах – ракурс корпусу майже фронтальний, молитовно складені руки відведені у бік. Обличчя пронизане страхом і відчаєм – скорботно зведені брови, натягнуті сухожилля шиї, голова схилена до правого плеча, за

яким стоїть янгол. Велична постать янгола з розкритими могутніми крилами займає більшу частину композиції. З сумом на гарному обличчі він нахилився до Христа, підтримуючи його рукою за плече. Одне крило янгола прикриває чашу, що стоїть на хмарині за його спиною, під її вагою хмарина прогнулась (рис. 6). Композиція нагадує однойменну картину нідерландського художника і гравера Адріана ван де Вельде (1665 р.).

Своє емоційне забарвлення має сюжет третього медальйону – «Христос і Понтій Пілат». Композиція практично не зустрічається на потирах. Пілат, який сидить на кріслі з високою спинкою, встановленого на постаменті зображений у лівій частині композиції. Підкреслено розслаблена поза масивного тіла, зневажливий вираз пухкого обличчя з глибоко посадженими очима, обвислими щоками й маленьким підборіддям, скептично складені губи, – весь його образ пронизаний зверхністю й передає презирство прокуратора до всього юдейства в цілому й до людини, яка спокійно стоїть перед ним з зв'язаними за спиною руками. Поруч з Христом, спиною до глядача, зображений стражник, який поклав руку на його спину. В лівому куті сюжету, поруч з Пілатом, зображені ще два персонажі. На передньому плані, спиною до глядача, стоїть чоловік у подовженій накидці-плащі, з під якої видно пишні рукави сорочки, на голові з густим остриженим до пліч волоссям – капелюх з широкими полями, злегка заломлений на бік, ноги вдягнуті у високі чоботи на невеликих підборах. За спинкою крісла Пілата, зображена зсугулена постать чоловіка у головному уборі першосвященника.

Центральну частину стояну потиру складають карбовані півпостаті трьох безликих янголів з схиленими у молитві головами. Їх великі складені крила прикриті густими хмаринами.

Схема оформлення піддону повторює схему чаші – голівки янголів між медальйонами з сюжетами. Верхньою частиною медальйони заходять наконусну основу стояну, у нижній – на виразний згин піддону. У першому (за хронологією подій) медальйоні зображена багатофігурна композиція «Несіння хреста» з Симоном Кириянином. Друга композиція – «Розп'яття з предстоячими» – на українських та російських потирах виконувалась на чашах. Зображення розп'ятого на хресті Ісуса утворює виразну вертикаль композиції. Фактурне, м'язисте тіло Христа детально пророблене, передане високим рельєфом більшою частиною на конусному підйомі основи стояну. Його постать домінує над іншими персонажами композиції. З виразом тихого болю і смутку схилила голову у тихій молитві Богоматір. Відчаєм пронизаний образ Св. Іоанна. Марія Магдалина, впадши на коліна, простерла до неба руки. За спиною Св. Іоанна меншим об'ємом зображена жінка, яка піднесла край мафорію до обличчя.

Динамікою насичена третя композиція піддону – «Воскресіння Христове». На перший погляд здається, що могутня постать Христа зображеного у стрімкому польоті на конусній поверхні основи стояну, заповнює собою весь простір медальйону. Жвавості композиції надають живописні ракурси тіл чотирьох стражників: один впав обличчям у землю, другий дивлячись на Христа – зігнувся, прикриваючи голову

рукою, третій – впав на спину вчепившись рукою у голову, і тільки четвертий стражник – середнього віку чоловік, поважної статури, у металевих латах, неквапливо рухається від гробниці. В одній його руці – спис, друга – лежить на стегні, обличчя з короткою кучерявою бородою, прямим з горбинкою носом – задумливе та спокійне.

На пласкому вузькому краю піддону є два клейма: міста – Гданськ (нім. Данціг) й іменне – майстра Якоба Бекхаузена. Згідно клеймовнику М. Градовського, Якоб Бекхаузен працював у 1678–1705 рр. Такою формою клейма міста користувались у 1689–1699 рр. [Gradowski 2001, s. 84, № 6]. Таким чином можна зробити висновок, що переяславський потир був зроблений не раніше 1689 р., але, скоріш за все, пізніше потиру роботи цього майстра з колекції Музею історичних коштовностей України (МПКУ, ДМ-427).

Треба відмітити, що ці дві роботи Бекхаузена об'єднує нестандартний підхід до вибору сюжетів для своїх виробів, що, можна розглядати як своєрідне художнє «обличчя» майстра. На чаші потиру з МПКУ зображені композиції, що до цього ніколи не зустрічались на потирах: «Благовіщення», «Різдво Христове» і «Обрізання Господнє». Два сюжети піддону можна віднести до традиційних – «Покладання до гробу», «Воскресіння Христове» в рідкісному для потирів іконографічному варіанті «Явлення Янгола жонам-мироносицям у гроба Господнього», третій – «Явлення Христа Марії Магдалині» також є рідкісною композицією для богослужбних посудин. Технічний рівень виконання зображень на даній пам'ятці дещо поступається переяславському, зображення на якому виконані рукою досвідченого високопрофесійного майстра. Можливо, що музейний потир відноситься до більш раннього періоду творчості Бекхаузена (до 1689 р.), а переяславський, відповідно ближче до кінця XVII ст. – 1698–1699 р.

На потирах західного походження іноді можна побачити літургійно-історичні сюжети. Один з таких – на чаші потиру 1720 р. колекції Заповідника (КПЛ-М-9895) – вкладі Зміївського сотника Івана Димитровича Двигубського до Успенського собору Києво-Печерської лаври. Всього на чаші потиру вмонтовано два медальйони з багатофігурними композиціями. На одному її боці зображена композиція «Тайна вечеря», яка не зустрічається на чашах потирів українських та російських майстрів. На протилежному боці – зображений один з моментів юдейської святкової молитовної вечері Седер Пейсах, за обрядовими традиціями якої проходила і Тайна вечеря. Виходячи з окремих деталей в сюжетах обох композицій відображені однакові моменти святкової вечері. Зображення Седер Пейсах зустрілось на православному потирі вперше й на сьогодні взагалі є єдиним зображенням на творі сакрального ювелірного мистецтва.

Відомі ще декілька вкладів І. Двигубського. В фондах Заповідника зберігається фрагмент фелону золотного шовку – вклад сотника 1720 р. до Успенського собору Києво-Печерської лаври, парні свічники і потири – вклади різних років до Києво-Печерської лаври і Видубицького монастиря ієромонаха Двигубського – в колекції Музею історичних коштовностей України.

Літургійні предмети – матеріал для вивчення специфічний. Атрибуція пам'яток ускладнюється низкою факторів, серед яких – відсутність на більшості з них клейм або дарчих написів, нерівномірна кількість пам'яток за хронологією та географією походження, суттєвий брак архівних джерел, у тому числі облікової музейної документації довоєнних часів. Для вітчизняних дослідників бракує, також, доступу до сучасного теоретичного матеріалу, зокрема фахових зарубіжних видань. Необхідно, також зазначити, що у вітчизняній сучасній науці, бракує кількості введених до наукового обігу пам'яток з колекцій українських музеїв.

Джерела та література

Беляев Ф. Д. Byzantina: Очерки, материалы и заметки по византийским древностям. Кн. II: Ежедневные и воскресные приемы византийских царей и праздничные выходы их в храм Св. Софии в IX–X вв. – СПб., 1893.

Игошев В. В. Драгоценная церковная утварь XVI–XVII веков. Великий Новгород. Ярославль. Сольвычегодск. – М. : ИНДРИК, 2009.

Книга о церкви. Изд. второе, исправленное. – М. : Паломник, 1998.

Gradowski M. Znaki na srebrze. Znaki miejskie i państwowe używane na terenie Polski wo becnych jej granicach. – Warszawa, 2010.

Sergii O.S.

Iconography of church bowls of the 18th century (on the examples of the items of the National preserve «Kyiv-Pechersk lavra» collection)

Resume

Today the objects of church antiquity are monuments of art, culture and history, which require not only their preservation but also attribution, which requires a comprehensive study. The formation of the corpus of liturgical objects, each of which has its own history, its own practical purpose, its own symbolism, began with two objects – a bowl (chalice) and a dish (discus). The article analyzes the iconographic schemes of church bowls – chalices made by masters of Ukraine, Western Europe and Russia on the examples of monuments from the National Reserve «Kiev-Pechersk lavra» collection.

Key words: liturgical objects, chalice, chalice, pallet, iconography.

СРІБНІ ВИРОБИ ВІДЕНСЬКИХ ЮВЕЛІРІВ XVII-XIX СТОЛІТТЯ В КОЛЕКЦІЇ МІКУ

У статті розглядаються витвори золотарства XVII-XIX ст. віденських майстрів. Це предмети різноманітного призначення, в тому числі і культові, більшість з яких публікується вперше. Серед них є і вишукані пам'ятки, і зразки серійного виробництва, що були доступні широким верствам населення. Все це срібло з Відня – одного з провідних центрів європейського золотарства, особливо популярне у XIX ст.

Ключові слова: Відень, золотарство, столовий прибор, потир, римони, Клінкош.

У Музеї історичних коштовностей України зберігається чимало предметів європейського срібла. Серед них за кількістю не останню позицію займає і срібло з Відня – 80 витворів, більшість з яких, щоправда, є столовими приборами.

Проте одразу треба зазначити, що вітчизняні дослідники вивчали золотарство Австрії (Австро-Угорщини) тільки в контексті походження предметів з тих українських регіонів, які свого часу входили до складу цієї держави. Прикладом цього є монографія Дарії Зуб під назвою «Нариси з історії золотарства Галичини» (Львів, 2003). В зарубіжних виданнях, звісно, нам доступних в основному є державні та міські (оглядові) клейма. У клеймовнику Маркса Розенберга вони ретельно зібрані, але клейм майстрів в ньому дуже мало. А у Альфреда Рохвассера наведені тільки державні та міські клейма. Присутні австрійські державні клейма у монографії видатного польського дослідника Міхала Градовського теж у зв'язку з тим, що частина польських територій входила до складу Австрії (так званій «*zabór austriacki*»). Тому при атрибуції віденських витворів з колекції МІКУ виникли деякі труднощі: державні та міські клейма повністю ідентифіковані, а клейма виробників (майстрів, фірм) у більшості випадків – ні.

Стосовно хронологічних рамок, то майже всі вироби, окрім кількох досить ранніх, належать до витворів XIX ст., коли віденське срібло було дуже популярним в Європі. Якими шляхами ці предмети потрапили в Україну, сказати важко. Частина з належить до старих музейних колекцій, що були передані в МІКУ у 1964 р. з Київського державного історичного музею (тепер Національний музей історії України). Окремі потрапили до музею із Київського заводу столових приборів і посуду ім. Держжинського у 1988 р., де деякий час слугували зразками для виготовлення сучасного столового срібла, і де були відібрані (звісно, кращі зразки) співробітниками МІКУ. Є також витвори, які були конфісковані митницею і передані до музею. Більшість предметів знаходяться в фондах, окрім 2 римонів, що експонуються у залі № 8 серед предметів юдаїки; 6 предметів – в залі № 9 серед витворів золотарства Європи. Звісно, деякі з них були опубліковані в різних виданнях: насамперед це музейні

альбоми «Золота скрабниця України» (К., 1999), «Музей історичних коштовностей України» (К., 2004). Окремі вироби були представлені на виставках: «Столове срібло Європи XVI-XIX ст.: сторінки історії» (МІКУ) у 2007–2008 р.; «Скарби України» (Білорусь, Мінськ) у грудні 2013 – лютому 2014 р.

Найраніші віденські витвори демонструють загальноєвропейські стилеві напрямки у золотарстві. Початком XVII ст. датується невеличкий срібний **кухоль з кришкою** (ДМ-1174) висотою всього 102 мм (рис. 1). Поверхня його повністю позолочена. Корпус шестигранний. Округла кришка на шарнірі з відємом з фігуркою русалки. В центрі кришки (рис. 1, 2) на округлому виступі канфарником нанесено шлюбний герб, що складається з двох гербів: на одному з них зображено зверненого ліворуч лева, що стоїть на задніх лапах, на другому – стовбур дерева. Герби супроводжують латинські літери: перший – «BVS», другий – «MGN». Нажаль, їх розшифрувати поки що не вдалось.

На дні піддону зі зворотного боку вибиті наступні клейма: державне австрійське, яке ставили з кінця XVI до 1674 р. [Rohkwasser 1983, s. 73] та клеймо майстра «CB» в овалі (рис. 1, 3). Під профільованими вінцями корпусу вибите клеймо у вигляді довгоносика у прямокутнику (рис. 1, 4), яке ставили на срібних виробах, ввезених до Франції, у період з 1893 до 1984 р. [Назимок, Шликов, Супрінювич 2012, с. 329–330]. Це вказує на те, що кухоль деякий час знаходився на території Франції і, вірогідно, звідти потрапив до України, але, нажаль, невідомо коли. Подібні кухлі були поширені в європейському золотарстві. Представлений є зразком ранньобарокового срібного посуду, виконаного у стилі, характерному для нюрнберзьких майстрів того часу. Тому й найбільш близькі аналогії йому походять з Нюрнберга і датуються початком XVII ст. Подібний кухоль з Нюрнберга зберігається і в МІКУ (ДМ-1736), хоча і датується більш пізнім часом – 1651–1652 р. [Березова 2011, с. 277, рис. 6].

До ранніх витворів належить і срібний, позолочений **потир** (ДМ-630) першої третини XVII ст. (рис. 2, 1). На позолоченій з обох боків чаші потиру – ажурна «сорочка», візерунок якої складається із завитків, стилізованих квіток та елементів кнорпельверка, орнаменту, характерного для раннього бароко, виконаного карбуванням невисоким рельєфом та доповнено канфарінням. На ній виділяються окремо виготовлені литі позолочені крилаті голівки янголів у німбах. Подібні срібні голівки янголів зображені і на «яблуці» стояна, піддоні, прикрашеному таким же, як на чаші, карбованим візерунком. З лицьового боку по краю піддона розміщені клейма: австрійське державне пробірне клеймо, яке ставили впродовж XVI-XVII ст. [Rohkwasser 1983, s. 73]; клеймо майстра «GS» у фігурному щитку (не ідентифіковане), але значиться у клеймовнику Марка Розенберга [Rosenberg 1928, s. 440, № 7935].

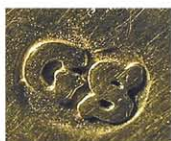
Інший **потир** (ДМ-1542) виготовлений у XVIII ст. (рис. 2, 2). Його поверхня повністю позолочена, гладенька. По краю піддона поставлені наступні клейма: державне австрійське клеймо з датою 1766 р. та числом 13-лотової проби срібла, яке ставили впродовж 1737–1866 р. [Rohkwasser



Рис. 1. Кухоль, початок XVII ст.: 1 – загальний вигляд; 2 – шлюбний герб на кришці кухля; 3–4 – клейма на кухлі



-1-



-2-

Рис. 2. 1 – потир, клейма на ньому, перша третина XVII ст.; 2 – потир, клейма на ньому, 1766 р.

1983, s. 73]; клеймо майстра «ЕМН» (також не ідентифіковане) у фігурному щитку; велике контрибуційне клеймо з шифром Віденської пробірної установи, яке ставили впродовж 1806–1807 р. [Там само, s. 74]. Це клеймо свідчить про те, що власник потиру викупив його, через що і було поставлене останнє клеймо.

Більшість витворів віденських майстрів та фірм відносяться до XIX ст. На той час Відень стає провідним центром з виготовлення столового посуду. Висока майстерність, вигадливість віденських ювелірів характерна для витворів з колекції МКУ.

Найранішими серед предметів XIX ст. є срібний глечик з кришкою та переносні свічники, котрі датуються 1806 р.

Срібний глечик (ДМ-4811) за формою циліндричний з високою шийкою, з широким виливом, кришкою на шарнірі та дерев'яною С-подібною ручкою (рис. 3, 1). Шийку опоясує вузький обідок з узором-гірляндою у вигляді пагона, на якому симетрично розташовані по черзі листя та ягідки. Подібні вузькі орнаментальні паски прикрашають і корпус вгорі та знизу, а по середині він оздоблений широким орнаментальним паском з розеток, вписаних в геометричні фігури різної форми. На гладенькій поверхні над цим паском вирізьблена корона та ініціали «R.W.» (вірогідно, власника) під нею. На фігурній кришці, що плавно прилягає до виливу посудини, разом з останньою нагадуючи дзьоб птаха, накладна лита гілочка оливи з листям та плодами. Предмет виготовлено в стилі ампір, який часто розглядають як завершальний етап класичного стилю. На дні глечика поставлені наступні клейма: державне пробірне клеймо з гербом Відня, датою «1806», лотовою пробєю срібла «13», яке ставили протягом 1791–1806 р. [Rohkwasser 1983, s. 74].



Рис. 3. 1 – глечик, клейма на ньому, 1706 р.; 2 – свічники, клейма на них, 1806 р.

Переносні свічники (ДМ-5523–5524), котрі (хоча нижня частина клейма і збита) за іншими клеймам, що є на них, датуються також 1806 р. (рис. 3, 2). Ємність для свічки у формі вази встановлено на прямокутну з прямим стінками основу, на одній зі стінок вигравірувано

вензель «JL» (вірогідно, ініціали власника). До основи прикріплено колечко для пальця, а до нього – овальне, трохи увігнуте посередині блюдце (призначалось для запобігання від стікання воску); на ньому вибите клеймо майстра – «JS» в прямокутному щитку. На предметі є ще кілька клейм: пробірне клеймо з шифром Віденської пробірної установи, лотовою пробою срібла «13»; клеймо з гербом міста Відня (хрест у центральному овалі) та датою, в якій помітні тільки верхні цифри 1 та 8, нижня ж частина клейма збита (таке клеймо ставили у 1806–1814 р. [Rohkwasser 1983, s. 74]); клеймо контрибуційне з літерою «A» (шифром Віденської пробірної установи), що ставили у 1806–1807 р. [Rohkwasser 1983, s. 74]; клеймо запасне (для клеймування запасів готових виробів), яке ставили у 1807–1824 р. [Rohkwasser 1983, s. 74]; клеймо – число 13 з літерою «W» під ним в овалному щитку – не ідентифіковане. Хоча, вірогідно, це також віденське клеймо. Клеймо майстра (теж не ідентифіковане), як згадано вище, поставлене на овальній пластині, приєднаній до кілечка для пальця.

Далі ми маємо кілька різних за призначенням витворів, виготовлених у 50-х роках XIX ст. під впливом стилю «історизм». Це **щипці для цукру** (ДМ-4936) (рис. 4, 1) з трохи збитим державним клеймом з гербом Відня, 13-ти лотовою пробою срібла та датою 185.. (остання цифра не читається) (рис. 4, 2) [Rohkwasser 1983, s. 74]. Клеймо виробника на ньому збите і не читається.

Наступним предметом є срібний **келих** (ДМ-8430) на високій ніжці, корпус та піддон якого оздоблені карбованими з наступною доробкою канфарником квітками троянди (рис. 4, 3). Під вінцями поставлене австрійське державне клеймо з гербом на шифром Віденської пробірної установи (літера A) з датою «1852» (рис. 4, 4). Такі клейма ставили на австрійському сріблі потягом 1814–1866 р. [Rohkwasser 1983, s. 74]. Клеймо майстра, нажаль, збите і тому літери, вибиті на ньому, невіразні.

Подібним візерунком декорована і срібна, позолочена всередині, **чашка** (ДМ-7961): в сегментах на її корпусі по квітці троянди (рис. 4, 5–6). На дні чашки є австрійське державне клеймо з гербом Відня, літерою «A» – шифром віденської пробірної установи, числом 13-ти лотової проби срібла та датою 1856 [Rohkwasser 1983, s. 74]. Клеймо виробника – «T&C» в квадратному щитку (не ідентифіковане). На дні чашки поставлено клеймо СРСР з зображенням голови робітника з молотком, числом 800-ї проби срібла та грецькою літерою дельта (Δ) – шифром Московського пробірної управління (ставили його у 1927–1954 р.), призначене для клеймування закордонних виробів на митницях. [Постникова-Лосева, Платонова, Ульянова 1983, с. 262, № 3030]. Воно свідчить про факт везення чашки на територію СРСР, а саме до Москви.

1852 р. (згідно з австрійським державним клеймом з шифром віденської пробірної установи та датою) [Rohkwasser 1983, s. 74] датується **сільничка** (ДМ-4422), виконана майстром з клеймом «ZS», яке також нерозшифроване (рис. 4, 7–8). Ідентична зберігається в НМІУ.



Рис. 4. 1 – щипці для цукру, 1850-ті рр.; 2 – клейма на щипцях; 3 – келих, 1856 р.; 4 – клейма на келиху; 5 – чашка, 1856 р.; 6 – клейма на чашці; 7 – сільничка. 1852 р.; 8 – клейма на сільничці

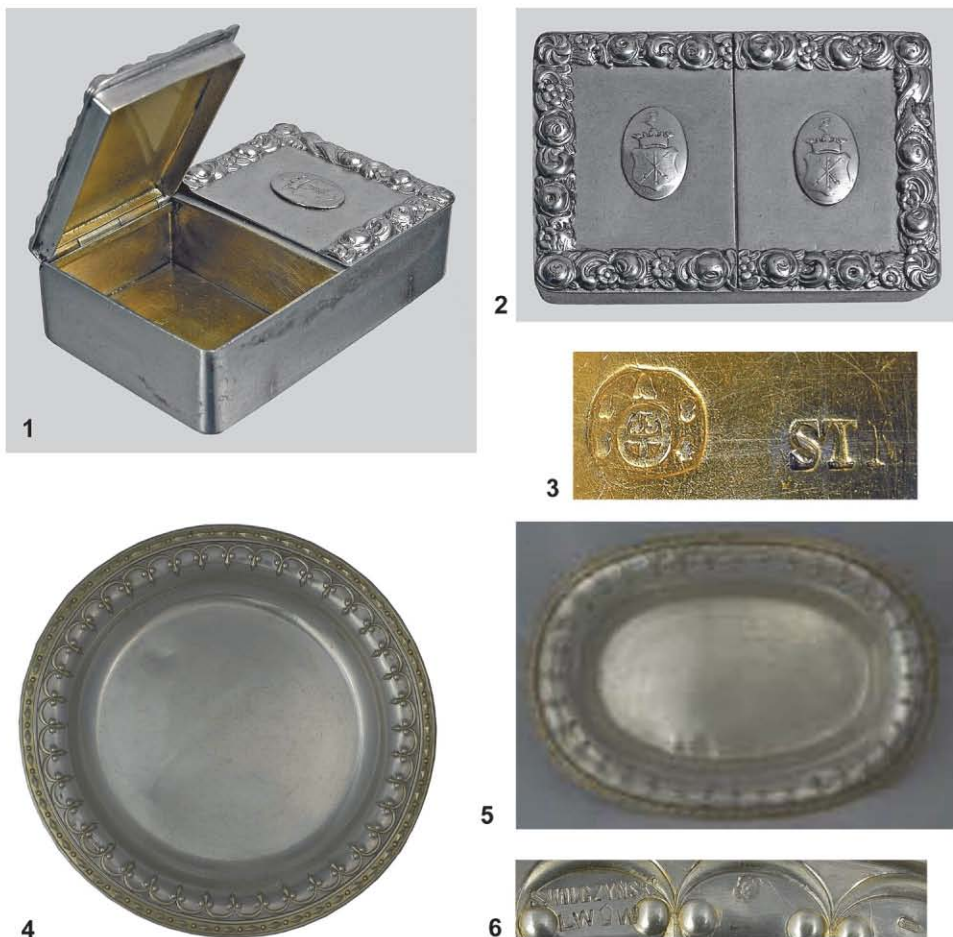


Рис. 5. 1 – марочниця. 1854 р.; 2 – герб Єліта на кришках марочниці; 3 – клейма на марочниці; 4–5 – тарілки, кінець XIX ст., майстер Вінцент Карл Дуб; 6 – клейма на тарілках

Досить рідкісним за призначенням є наступний предмет: срібна, з двома окремими позолоченими всередині емностями, **марочниця**, коробочка для зберігання поштових марок (ДМ-6632) з двома кришками на шарнірах, оздоблена по периметру з лицьового боку узором з троянд, розеток, сегнерова колеса, квіток з листям (рис. 5, 1). В центрі кожної кришки в овальному полі старовинний польський шляхетський герб (рис. 5, 2), відомий під назвами Єліта або Козляроги (польською – Jelita, Koźle rogi, Koźlarogi), який використовували до 550 родин [Лукомський 1993, табл. XXIII]. Так що сказати, якій саме особі (родині) належав цей герб, практично неможливо. Клейма, поставлені всередині коробочки: австрійське державне клеймо з гербом Відня, літерою «А» – шифром віденської пробірної установи, числом 13-ти лотової проби срібла та датою «1854» [Rohkwasser 1983, s. 74]. Клеймо виробника (частково збите) – латинські літери «STM», що позначають відому віденську фірму

Штефана Маєрхофера (Stephan Mayerhofer). Цікаво, що в колекції НМІУ зберігається шість предметів з таким же гербом, і з таким же клеймом виробника. Всі вони входили до складу дорожнього набору, який зберігався у спеціальному футлярі. У цьому наборі були переносні свічники (2), столові ложки (2), виделки (2), ножі (2), чайні ложки (2).

Але, насамперед, звертає на себе увагу **набір посуду** (ДМ-1685–1688), що складається з чотирьох предметів: двох глечиків, вазочки та таці (рис. 6, 1) також віденського виробництва 1852 р., який можна назвати водночас і оригінальним, і вишуканим, і технічно досконалим, і незвичним за своїм композиційним рішенням та манерою орнаментації.



Рис. 6. 1 – набір парадного посуду: таця, два глечики, вазочка; 1852 р.; 2 – клейма на таці

Поверхня предметів повністю заповнена орнаментальними мотивами: рифлені паски, голови, різні численні маски. Останніх найбільше на таці: по краю 8 великих та 4 маленьких, оточених «гребінцями» та «равликами», що переходять то у баранячі роги, то в крила фантастичних істот з головами в шапках, що нагадують каски. Ще вісім масок у тому ж стилі (виконані у техніці гравірування) зображені на центральній, пласкій поверхні таці. Клейма є лише на таці. Таке іноді траплялося згідно з побажанням замовника. Клейма, нажаль невиразні (рис. 6, 2): австрійське державне клеймо з шифром віденської пробірної установи та датою 1852. Клеймо трохи забите, погано читається. Таке клеймо ставили протягом 1814–1866 р. [Rohkwasser 1983, s. 74].

Є також два французьких клейма для імпортованих виробів періоду 1864–1893 р. [Назимок, Шликов, Супрінювич 2012, с. 110–111]. Клейма майстра, нажаль, немає.

Ці предмети входили до колекції Б.І. та В.Н. Ханенків. П'ятирічне перебування Богдана Івановича у Варшаві, де з 1876 р. він знаходився на службі у якості члена Варшавського окружного суду, сприяло поповненню його колекцій не тільки живопису, але й скульптури, художнього металу тощо. Відвідуючи відомі аукціони і антикварні магазини європейських столиць, Б. Ханенко неодмінно повертався з цікавими речами. Скоріш за все, він придбав набір під час однієї з таких поїздок. До 1934 р. набір знаходився в Музеї мистецтв (тепер Національний музей мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків), про що існують записи в старій інвентарній книзі за № 3782–3785. 27 березня 1934 р. за актом № 2 (з грифом «секретно») він разом з іншими речами був переданий на зберігання до Київської обласної контори Держбанку, а далі, вірогідно, десь наприкінці червня 1941 р. (з початком війни) його вивезли до Держсховища СРСР у Москві. Вже звідти (звісно, разом з іншими численними матеріальними цінностями) евакуювали до Уфи. У 1946 р. предмети повернулися до України, але вже до Державного республіканського історичного музею, звідки у 1964 р. (тоді музей уже називався Київський державний історичний музей) були передані до МІКУ.

Всі ці «подорожі» набір здійснив у спеціальному дерев'яному, обтягнутому шкірою, **футлярі** (рис. 7, 1), в якому його і було у 1881 р. привезено з-за кордону до Києва. На ньому виявили залишки наклею: на одній з них частково зберігся напис «... а MONACO d'Italia» (рис. 7, 3), який свідчить про те, що між 1852 та 1860-ми роками ці речі перебували на території князівства Монако і, ймовірно, прикрашали інтер'єр однієї з вілл. Крім цього, частково збереглися відбитки сургучних печаток, якими запечатали ящик (футляр) у 1934 р. (рис. 7, 2). На одному з них досить розбірливо читається напис: «Київ. Контора Гос. Банка». Другий відбиток, скоріш за все, належав печатці культурно-освітнього відділу Наркомпросу [Березова, Старченко 2018, с. 186–194, рис. 1–9].



Рис. 7. 1 – футляр для набору парадного посуду; 2–3 – печатки та марка на футлярі

Привертає увагу і нарядний кришталевий в срібній оправі **глек для вина** (ДМ-7256) (рис. 8, 1), що датується останньою чвертю XIX ст. Державне пробірне клеймо на ньому (рис. 8, 2) трохи збите, проте, безсумнівно, це витвір віденського майстра. Овоїдний корпус глека виконаний з кришталю, огранованого різними за формою повздовжніми смугами. Шийка посудини виготовлена зі срібла, позолочена, з фігурними вінцями з широким виливом, по контуру підкресленим профільованою смужкою. Ручка срібна, за формою S-подібна, гранчаста. Нижня частина ручки роздвоєна, приєднуючись одним кінцем (у формі закрученого листа) до срібного обідка на корпусі, а верхнім у формі завитка до ланцюжка, з допомогою якого прикріплена кришка посудини. Кришка глека півсферична, завершена литою фігуркою орла з піднятими догори крилами, розміщеною на постаменті у формі катушки. Основа предмету кругла, східчаста з загнутим донизу вузьким краєм. На ній і вибиті наступні клейма: австрійське пробірне клеймо (голова Діани у п'ятилиснику, що засвідчує третю австрійську пробу для срібла), яке ставили протягом у 1867–1922 р. [Rohkwasser 1983, s. 75]; клеймо фірми «G&S», на жаль, не ідентифіковане.

Виріб є вишуканим витвором, виконаним під впливом стилю ампір. Органічне поєднання кришталю з металом (срібло) надає йому вишуканого та елегантного вигляду. Вірогідно, в ньому зберігали кошерне вино, адже він знаходився в Одеському музеї єврейської культури ім. Менделе Мойхер-Сфорима, який проіснував з 1927 до 1941 р. Після Другої світової війни музей не відродили. Відомо, що експонати цього музею були евакуйовані з частиною експонатів Одеського археологічного музею з Києва через систему Держбанку СРСР, і повернуті у 1946 р. Через те, що Музей єврейської культури вже не існував, 230 його експонатів розмістили в фондах Одеського археологічного музею, де їх і знайшли під час планової перевірки аж у грудні 1951 р. В січні 1952 р. Одеський обласний відділ культпросвітроботи утворив комісію у складі 6-ти чоловік для перевірки цих експонатів і визначення їх подальшої долі. Спочатку їх хотіли передати в Одеське відділення Держбанку СРСР, але згідно з наказом від 8 травня 1952 р. вони були передані Київському державному історичному музею. 31 травня 1952 року з Одеси до Києва було відправлено 3 посилки з експонатами.

Кришталевий глек згадується в Описові експонатів Одеського музею єврейської культури, складеному 12–15 січня 1952 року, а саме він знаходився у «скрині (великій) № 3» під № 38 (за старим інв. № 10) з такими даними: «*Кувшин стеклянный с серебром. Серебро 750. Вес 1215,0"*»; в примітках вказано «*со стеклом*» [Солодова 2010, с. 310–331].

Цікавий і **кубок нагородний** (ДМ-7913) (рис. 8, 3), який згідно з клеймами (рис. 8, 4) виготовлений у 1867–1872 р. [Rohkwasser 1983, s. 74]. Напис на його чаші (німецькою мовою) було зроблено значно пізніше: «*Dem Gesangoeren Baden (Riederosterreich) zum 50 jährigen Brundungsfeste Wiener Mannergesand-Derein 1. Dezember 1912.*» (у перекладі: «Співочому об'єднанню Бадена (Нижня Австрія) на честь 50-річчя заснування. Віденське чоловіче співоче об'єднання. 1 грудня 1912 року»). Досить насичена орнаментация нижньої частини чаші кубка, стояна та піддона переважно несе в собі елементи таких стилів, як бароко і рококо: акантове листя, рокайльні завитки та картуші. На кубкові є три клейма: державне австрійське пробірне клеймо – голова Діани у п'ятилиснику з цифрою «3» для 800 проби срібла; літера «А» в квадраті зі зрізаними кутами – шифр віденської пробірної установи; клеймо виробника – у прямокутному щитку літери «W&C», фірми Würbel & Czokally (фірма, заснована Вінцентом Чокаллі за підтримки Карла і Йозефа Вюрбель, що діяла у 1862–1922 р. [Neuwirth 1977, s. 288, 371]). Саме клеймо у вигляді літери «А» в квадраті зі зрізаними кутами – (шифр віденської пробірної установи) дало змогу датувати кубок досить вузькими рамками – 1867–1872 р., адже тільки починаючи з 1872 р. шифр пробірної установи стали безпосередньо поміщати в поле головного пробірної знаку – п'ятилистик, ставлячи його перед головою Діани [Rohkwasser 1983, s. 75].



1



2

3



4



Рис. 8. 1 – глек для вина, остання чверть XIX ст.; 2 – клейма на глеку; 3 – кубок, 1867–1872 р.; 4 – клейма на кубку

Повернемося до написа на кубку, в якому згадується співоче об'єднання Бадена. Воно було засноване у 1862 р. На 1910 р. до нього входили чоловічий хор на 70 голосів, жіночий – на 50 голосів, колектив оперного театру тощо. 50-річний ювілей об'єднання, що відзначали у 1912 р., проходив урочисто: були проведені паркова вечірка та фольклорний фестиваль. Віденське співоче об'єднання – одне з найстаріших та найбільш шанованих у Австрії, було засноване раніше – у 1848 р. Що ж до походження кубка, то відомо тільки, що до МІКУ його передала Київська прокуратура у 1971 р.

Є в колекції витвори знаменитої віденської фірми Вінцента Карла Дуба (1852–1922). Фірма «Silberwaaren-fabrik und Niederlage von V.C.DUB» була заснована у 1838 р. Вінцент Карл Дуб очолив справу у 1889 р. після смерті свого батька Томаса Дуба (1811–1889). Фірма належала до провідних австрійських виробників елітного срібла, працювала з відомими дизайнерами і виготовляла високохудожні вироби в різних стилях. В нашій колекції є дві срібні тарілки та набір столових приборів у кількості 42-х одиниць. **Тарілки** (ДМ-7811–7812) (рис. 5, 4–5) були передані до МІКУ у 1968 р. зі Львівського історичного музею. Одна з них кругла інша овальна. Борт обох орнаментовано однаковим штампованим узором, в основі якого пірамідальні фігури та кульки. На обох предметах вибиті ідентичні клейма: державне австрійське клеймо – голова Діани праворуч з цифрою 3 (проба срібла) та літерою «А» – шифром Віденської пробірної установи [Rohwasser 1983, s. 75], яке ставили протягом 1872–1922 р.; клеймо виробника Вінцента Карла Дуба – VCD в прямокутному щитку [Deutscher Goldschmiede Kalender 1929, s. 157]; вибитий напис, імовірно, продавця «S.WILCZYNSKI LWOW», про якого, нажаль, нічого невідомо. Тарілки датуються кінцем XIX ст. **Столові прибори**, до складу яких входять ложки, виделки, ножі (ДМ-8600–8641) (рис. 9, 1–4), був переданий Західною регіональною митницею у 2007 р. На всіх предметах вибито однакові клейма (рис. 9, 6): державне австрійське клеймо – голова Діани праворуч з цифрою 3 (проба срібла) та літерою «А» – шифром Віденської пробірної установи [Rohwasser 1987, s. 75]; клеймо виробника Вінцента Карла Дуба – VCD в прямокутному щитку [Deutscher Goldschmiede Kalender 1929, s. 157]. На кожному предметі ще й вигравірувано шляхетський герб Сас (Драг) (рис. 9, 5), що говорить про те, що ці столові прибори належали одній особі (родині). Ці предмети також можна датувати кінцем XIX ст.

Не менш відомою в Європі і навіть поза її межами була віденська фірма Йозефа Карла Клінкоша, витвори якої, а саме шість **десертних ложок** (ДМ-8240–8242; ДМ-8260–8261) (рис. 9, 7), є в колекції МІКУ. Фігурні завершення їх ручок оздоблені рокайльними картушами. На всіх поставлені однакові клейма (рис. 9, 8): австрійське пробірне клеймо – у п'ятипелюстковому щитку (розетці) голова Діани з цифрою 3 ліворуч (позначка 800 проби срібла) та літерою А праворуч (літерна позначка Віденського пробірної управління) [Rohwasser 1987, s. 75]; та державне клеймо Австро-Угорщини – двоголовий орел в овальному щитку (свідчення того що Клінкош був поставщиком Імператорського двору); з іншого боку – клеймо фабрики Йозефа Карла Клінкоша – літери JCK у прямокутному щитку [Deutscher Goldschmiede Kalender 1929, s. 157]. На розширеній частині ручки (теж зворотний бік) поставлені клейма СРСР: клеймо зрізано-овальної форми з зображенням голови робітника з молотком; грецькою літерою Δ – шифром Московської інспекції пробірної нагляду, числом 800-ї проби срібла (ставили у 1927–1954 р.), призначене для клеймування закордонних виробів на митницях [Постникова-Лосева, Платонова, Ульянова 1983, с. 262, № 3930]; клеймо для реставрованих

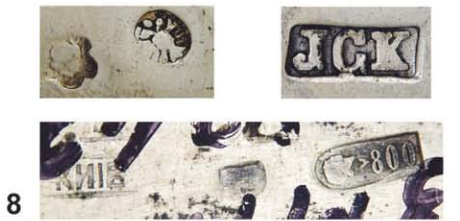
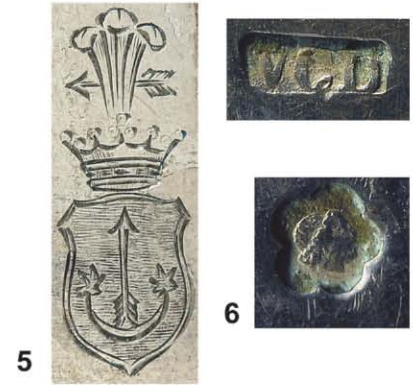


Рис. 9. 1–4 – столові прибори, кінець XIX ст., майстер Вінцент Карл Дуб; 5 – герб Сас на столових приборах; 6 – клейма на столових приборах; 7 – ложка десертна, 1872–1888 р., майстер Йозеф Карл Клінкош; 8 – клейма на ложці; 9 – виделка з набору, початок 1910-х рр.; 10 – клейма на виделках

виробів у формі літери Р у круглому щитку, яке ставили починаючи з 1951 р. [Постникова-Лосева, Платонова, Ульянова 1983, с. 149, № 58]; клеймо Київського заводу столових приборів та посуду ім. Держинського, яке ставили у 1956 та 1958 р. [Постникова-Лосева, Платонова, Ульянова 1983, с. 269, № 4218]. Датуються вони 1872–1888 р.

Історія підприємства Йозефа Карла Клінкоша наступна. Йозеф Карл Клінкош (1822–1888/1889) у 1851 р. очолив компанію свого батька Карла Клінкоша, попередньо блискуче опанувавши ювелірну справу. У 1864 р. в результаті активної співпраці зі Штефаном Майерхофером (Stefan Mayerhofer) було створене спільне підприємства Mayerhofer & Klinkosch, яке стало одним з найбільших серед тих фабрик в Австро-Угорщині, які спеціалізувалися на виготовленні столових приборів. Відомо, що Клінкош був прихильником засобів старовинного ручного виробництва. Витвори його були настільки оригінальні і майстерно виконані, що отримували численні срібні і золоті медалі на різних ювелірних виставках. Сам Клінкош у 1861–1862 р. був членом Муніципальної Ради Відня. У 1869–1870 рр. у зв'язку з закінченням співробітництва зі Стефаном Майерхофером компанія була перейменована «J.C. Klinkosch». А її основним клієнтом (замовником) стає насамперед імператорський двір. Невдовзі Клінкош отримав звання Поставщика Його Імператорського двору. У 1879 р. його посвятили в лицарі, і відтоді його стали називати лицар Йозеф Карл фон Клінкош. У 1884 р. він покидає бізнес і передає справи фірми в руки синам – Артуру (1884–1899) та Ісидору (1884–1914). Помер Йозеф Карл у Відні у 1888 р. Витвори фірми Клінкош високо ціняться на аукціонах, є перлинами в музейних колекціях та приватних зібраннях. Найбільше знаходиться в музеї імператорського палацу у Хофбурзі у Відні. У 1918 р. фірму викупив Артур Крупп і її існування продовжувалось під назвою «J.C. Klinkosch AG». Лише у 1972 р. вона була виключена з комерційного реєстру.

Скромний вигляд має набір з шести **виделок** (ДМ-8693–8698) (рис. 9, 9–10) з однаковим державним австрійським клеймом (голова Діани праворуч з цифрою 3 (проба срібла) та літерою «А» – шифром Віденської пробірної установи [Rohrwasser 1987, s. 75] та різними клеймами виробників (ДМ-8693–8698). На двох з них (ДМ-8693; ДМ-8697) – це латинські літери TL у щитку, близькому до серцеподібної форми. На останніх виделках – латинські літери FL у прямокутному з заокругленому з одного боку щитку. Виделки на чотири зубці мають гранчасті ручки з гладеньким лопатеподібним розширенням, на якому вирізьблено вензель – латинські літери FT. Останній є єдиною окрасою предметів. За відсутності інформації стосовно виробників точну дату виготовлення виделок встановити важко, адже державне австрійське клеймо, що знаходиться на них, ставили протягом досить довго часу – 1872–1922 р. Дизайн виделок дуже простий. Можливо, це саме прояв тенденції відмови від орнаментального декорування, яка була помітна у Відні з початком 1910-х рр.

Окремо хотілося б виділити віденську юдаїку. Мова йде про парні срібні **римони** (ДМ-7305, 7306), які датуються останньою чвертю XIX ст. (рис. 10). Вони вазоподібної форми, увінчані коронами, з підвішеними дзвониками по краях. В орнаментальному декорі обох – карбоване листя аканту, букети квітів. На обох поставлені наступні клейма: державне пробірне клеймо у формі п'ятилисника з головою Діани праворуч, цифрою 3 (800-тої проби срібла) та літерою «А» – шифром віденської пробірної встанови (клеймо ставили протягом 1872–1922 р.) [Rohrwasser 1987, s. 75]; клеймо виробника «JZ» (не ідентифіковане). В них відчувається вправність майстра, котрий вдало поєднав струнку форму з вишукано-стриманими елементами оздоблення, виконавши їх в класичному стилі.



Рис. 10. Римони; клейма на римонах, остання чверть XIX ст.

Римони були представлені на кількох зарубіжних виставках: у Фінляндії (Турку 1991) [Judaika 1991, kat. № 42] у Австрії (Відень, 1993 р.) [Thora und Krone 1993, kat № 23], США (Нью-Йорк 2000 р.), опубліковані в музейних виданнях [Золота скарбниця... 1999, кат. № 193; Музей історичних... 2004, кат. № 275].

Звісно, представлені різноманітні за призначенням витвори віденських майстрів-ювелірів, не можуть все-таки надати повну уяву про розвиток золотарства у столиці Австрійської імперії. Ранніх творів у нас дуже мало. Превалюють вироби XIX ст., серед яких значну кількість складають столові прибори. Маються на увазі вироби знаменитих фірм Вінцента Карла Дуба та Йозефа Карла Клінкоша. Але звернемо увагу на те, що кількість виробників (імена яких хоча і не всі розшифровані), які представляють віденське срібло досить значна. Цей факт також є підтвердженням того, що у місті існувало чимало ювелірних фірм, які виготовляли столове срібло, що було дуже популярним у всій Європі.

Джерела та література

- Березова С.А. Нюрнберзьке срібло в колекції Музею історичних коштовностей України // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки», 15–17 листопада 2010 р. – К., 2011. – С. 270–280.
- Березова С.А., Старченко О.В. Парадний набір австрійського посуду з колекції МПКУ // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки», 9–11 листопада 2015 р. – К., 2018. – С. 186–194.
- Золота скарбниця України. Каталог. – К., 1999. – 207 с.
- Зуб Д. Нариси з історії золотарства Галичини. – Львів, 2003. – 360 с.
- Лукомський В.К., Модзалевський В.Л. Малоросійський гербовник. Репринтне видання. – К., 1993. – 213 с.
- Музей історичних коштовностей України. Каталог. – К., 2004. – 463 с.
- Назимок М.М., Шликов О.К., Супрінювич О.С. Довідник експерта з дорогоцінних металів. – К., 2012 р. – 567 с.
- Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л. Золотое и серебряное дело XV-XX вв. – М., 1983. – 376 с.
- Солодова В. Документальные источники о судьбе коллекции иудаики Одесского музея еврейской культуры им. Менделеева Мойхера-Сфорима // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Центр сходознавства. – 2010. – № 8. – Сходознавчі студії: Вип.3. – С. 310–331.
- Deutscher Goldschmiede Kalender. – Leipzig, 1929. – 203 с. – 360 с.
- Gradowski M. Znaki na srebrze. Znaki mejskie i państwowe używane na terenie Polski w obecnych jej granicach. – Warszawa, 2010. – 343 с.
- Judaika. Juutalaisten Katketyt Aarteet (Jewish Hidden Treasures): Nayttely 2.7.-1.9.1991. – Turku, 1991. – 50 р.
- Neuwirth W. Lexikon Wiener Gold- und Silberschmiede und ihre Punzen, 1867–1922. – Wiedeń 1977. – Band. II: L-Z. – 374 s.
- Rohwasser A. Österreich Punzen. Edelmetall-punzierung In Österreich von 1524 bis 1987. – Wien, 1983. – 80 s.

Rosenberg M. Der Goldschmiede merkzeichen. – Berlin, 1928. – 821 s.

Thora und Krone: Kultgeräte der jüdischen Diaspora in der Ukraine. – Wien: Kunsthistorisches Museum, 1993. – 258 s.

Berezova S.A.

Silver items from Viennese jewelers of the 17th – 19th centuries in the Museum of Historical Treasures of Ukraine collection

Summary

The article discusses the works of jewelry of Viennese masters of the 17th – 19th centuries. These are objects of various purposes, including cult ones. Most of them are published for the first time. Among the items there are exquisite products, and samples of mass production, available to a wide range of people. All these items come from Vienna – one of the leading centers of European jewelry, especially popular in the 19th century.

Keywords: Vienna, jewelry, cutlery, chalice, rimmonim, Klinkosch.

ХУДОЖНЯ ОБРОБКА МЕТАЛУ



ЗА ДОБИ РАННЬОГО ЗАЛІЗА

ТИМЧАСОВА ЛИВАРНА МАЙСТЕРНЯ СКІФСЬКОГО ЧАСУ НА ЛЬВІВЩИНІ І ДЕЯКІ ПИТАННЯ МЕТАЛООБРОБКИ В РАНЬОМУ ЗАЛІЗНОМУ ВІЦІ

В статті розглядається матеріал незвичайної пам'ятки – ливарної майстерні, виявленої на піщаній дюні на Львівщині. Незвичайність полягає в ізолюваності від населених пунктів, відсутності культурного шару і слідів довготривалих осель при масових рештках ливарного ремесла, що може свідчити про тимчасовий характер діяльності цього об'єкту. Наведені в статті аналогії з подібними знахідками у Пороссі дозволяють ще раз підняти питання про роботу бродячих майстрів на території України у ранньому залізному віці і намітити маршрути їхньої діяльності. Близьке місцезнаходження об'єкту від карпатської гірничо-металургійної області дає можливість виділити торгівельний шлях по якому метал у товарних зливках потрапляв на територію України.

Ключові слова: тимчасова майстерня, бродячі майстри, гірничо-металургійна область, товарні зливки металу, ливарні форми, бронзоливарне ремесло.

У 2014 р. біля с. Гончарівка Золочаївського р-ну Львівської обл. В.В. Ільчишиним було відкрито поселення пізнього етапу висоцької культури (VII ст. до н. е.), а у 2016 р. неподалік на піщаній дюні загальною площею 87 м² було зібрано цікавий підйомний матеріал. Ні культурного шару, а тим більше ніяких конкретних об'єктів на цій площі не виявлено, лише в окремих квадратах відзначено скупчення кераміки, декілька бронзових виробів і відходи бронзоливарного ремесла у вигляді крапель (виплесків), аморфних зливок та шлаків. Увесь метал (43 зразка) було передано до Інституту археології НАНУ і проаналізовано для визначення хімічного складу.

Із проаналізованих речей лише деякі піддаються типологічному визначенню. Це три наконечники стріл, які надійно датуються VI ст. до н. е., один з них напівфабрикат з невідрубаним ливником, три круглі бляшки, які могли бути шльопками від цвяха або застібками, бронзова стрічка, згорнута у спіраль, можливо обмотка від рукояті нагайки, п'ять стрижнів, (ймовірно товарні зливки) і уламок – стулки ливарної форми. Що відливалось у ливарній формі, сказати важко, оскільки зберіглась тільки верхня її частина із воронкоподібним отвором, через який заливався розплав. Можливо вона була призначена для відливання таких же стрижнів, які представлені в даній колекції

Відносно самих бронзових стрижнів слід сказати, що вони, хоча і різної форми і розмірів, зустрічаються на лісостепових скіфських поселеннях, як правило, з іншими рештками ливарного виробництва, а також в скарбах. Наприклад, у Таращанському р-ні на Київщині, який займає вододіл рр. Рось та Гнилий Тикич, де на сьогодні нараховується більше сорока поселень скіфського часу, разом із знахідками ливарних форм, тиглів і чисельних ливарних відходів відомі скарби вагою іноді до 30 кг і більше, які складались виключно із бронзових стрижнів. Довжина

цих стрижнів в середньому 40 см, вони круглі в перетині, але деякі мають поздовжню проковку і від середини до кінців поступово звужуються. В середній частині стрижні мають товщину до 0,7 см, а на кінцях – до 0,5 см. Характерно, що на деяких стрижнях є сліди рубки.

Публікуючи матеріали декількох таких скарбів, В.В. Романюк наводить яскраві аналогії. Так на Суботівському городищі чорноліської культури були виявлені уламки глиняних форм для відливання бронзових стрижнів прямокутних в перетині (0,5 × 0,5 см) і довжиною 10 см, а також круглих в перетині діаметром 0,5–0,6 см. А на Більському і Мотронинському городищах також відомі вже відлиті овальні або прямокутні в перетині бруски товщиною до 0,8 см і довжиною близько 10 см [Романюк 2019, с. 516].

Є всі підстави вважати ці стрижні і бруски товарними зливками, які повинні були користуватись попитом у ливарників, на це вказує їхня велика кількість в місцях скупчення слідів обробки кольорових металів. Хоча В.В. Романюк, не виключаючи, що вони були сировиною для переплавки, припускає використання їх для виготовлення яких-небудь виробів, та еквівалентом грошей [Романюк 2019, с. 516].

Звичайно, шляхом кування із таких стрижнів можна виготовляти, скажімо, браслети або інші дрібні прикраси, але це, знову ж таки, робота спеціалізованих майстрів, пов'язаних з обробкою металів. Як платіжний засіб вони також могли використовуватись, але, тільки в середовищі ливарників та ковалів. Навіть сліди рубання, які з великою натяжкою можна порівняти із рубанням середньовічних срібних гривень, що пізніше зумовить появу грошової одиниці «рубль», викликає великі сумніви. Адже тоді такі зливки повинні були зустрічатись в інших торговельних центрах. Ймовірно, це, все ж таки, сліди дозування сировини для плавки, ливарник розраховував кількість металу, необхідну для відливання конкретного виробу.

Треба відзначити, що слідів стаціонарних майстерень або слідів плавильних горнів не виявлено на жодному із відомих на сьогоднішній день в Поросі поселень. В.В. Романюк пише про якийсь камінь із мідними виплесками і припускає, що це рештки переносного горну [Романюк 2019, с. 516], але не знаючи розмірів і форми цього каменя, важко судити про його призначення. Скоріше за все, це випадковий камінь, знайдений на місці, який використовувався як імпровізований стіл, на якому ремісник здійснював лиття, або виконував інші операції з металом. В даному випадку важливо те, що всі знахідки, пов'язані із металообробкою, як сказано в публікації, виявлені не на території конкретних поселень, а на вільній території між ними, в місцях, де ці поселення концентруються групами на відстані від 1 до 10 км одне від одного. Це свідчить про тимчасову роботу заїжджих (бродячих) майстрів, які організували свою роботу в центрі скупчення населених пунктів, щоб мати можливість охопити як можна більше споживачів своєї продукції.

Об'єкт Гончарівка розташований на території, де в добу пізньої бронзи і раннього заліза відбувалась активна взаємодія різних етнокуль-

турних груп Східної Європи з племенами Центральної Європи і Балкан. Зокрема у верхньому Подністров'ї в результаті такої взаємодії в кінці II – початку I тис. до н. е. сформувалась висоцька культура, яка проіснувала до кінця VI ст. до н. е. Л.І. Крушельницька відзначає, що з другої половини VII ст. до н. е. на цій території з'являються культури, які поступово витісняють висоцьку культуру [Крушельницькая 1971, с. 120]. Таким чином, досліджений об'єкт відноситься до її фінального етапу.

Слід відзначити, що при наявності, в цілому не чисельних бронзових знарядь середньоевропейського зразка, не дивлячись на досить активне дослідження пам'яток цієї культури, слідів місцевої металообробки на поселеннях на сьогоднішній день не виявлено. Можна назвати лише невеликий уламок ливарної форми із мергелю, в якому відливалися круглі кільця діаметром 6–7 см, з поселення Черепин в Пустомитівському р-ні Львівської обл. [Крушельницькая 1971, с. 125, рис. 4, 4]. Оскільки більше ніяких слідів обробки металів на цій пам'ятці не виявлено, то можна казати про роботу, як і в Пороссі, бродячих майстрів.

Бродячий (мобільний) промисел стародавніх металургів має глибокі коріння і існував в багатьох культурах як в давнину, так і пізній час. Історики металургії відзначають, що кланова або кланово-виробнича система об'єднань металургів, ковалів, ливарників зумовила виділення цих майстрів із загальної маси населення. Вони могли займати окремі квартали в містах, створювати спеціалізовані слободи у передмісті, але, в той же час, вони могли вести бродячий спосіб життя в досить широкому регіоні, не маючи при цьому постійного житла [Черных 1976, с. 161]. У схемі еволюції металургійного виробництва, запропонованій Р. Форбесом, Є.М. Черних на останньому ступені виділяє бродячого майстра універсала, який міг виконувати всі операції, від виплавки і обробки сирого металу до виготовлення різноманітної продукції – знарядь, зброї і ювелірних прикрас [Черных 1972, с. 191].

Про діяльність бродячих майстрів в добу бронзи на території України свідчать, наприклад, курганні поховання, супроводжені аксесуарами ливарного ремесла. Для катакомбної культури таких поховань ще на початку 90-х рр. XX ст. дослідники нараховували більше сорока. При цьому поселень цього часу поблизу не виявлено [Кубышев, Нечитайло 1991, с. 7]. Для періоду пізньої і фінальної бронзи характерна поява скарбів ливарників, до складу яких входять ливарні форми, різноманітні інструменти, товарні зливки, напівфабрикати виробів, металевий брукт тощо. І, знову ж таки, ніяких пам'яток осілого побуту поблизу виявлено не було. Картографія таких скарбів дозволила О. М. Лескову навіть почати розмову про виділення північночорноморського осередка металообробки [Лесков 1967, с. 143].

Можна також наводити знахідки зношених ливарних форм на землеробських поселеннях, де ніяких слідів обробки металів не виявлено. Зрозуміло, що це свідчення роботи заїжджих майстрів. Але, якщо для доби неоліту – бронзи бродячий промисел ливарників виглядає закономірним явищем і не викликає ніяких заперечень, то для раннього залізного віку цю традицію почали визнавати тільки останнім часом.

Хоча про діяльність майстрів поза межами ремісничих центрів свідчить, наприклад, відомий Новочеркаський скарб передскіфського часу, до складу якого, крім предметів кінського спорядження і бронзової сокири кобанського типу, входила стулка ливарної форми, в якій відливалися наконечники стріл [Раев 1979, с. 51, кат. 161].

Слід згадати і поховання скіфського ливарника в курганному похованні в Марицинському могильнику, в урочищі Аджигол, що неподалік від Ольвії, супроводжене кам'яною ливарною формою для відливання бляшок у вигляді голови котячого хижака [Ebert 1913, S. 9, fig. 6]. Це поховання довгий час було предметом гострої дискусії про етнічну належність похованого, але ніхто не задумувався про те, що це єдине поховання ливарника в ранньому залізному віці і виглядає воно анахронізмом, оскільки в жодній культурі бронзового віку, крім катакомбної, про яку вже йшлося, таких поховань немає, а в скіфський час подібних поховань немає навіть в некрополях ремісничих центрів, де чи не більшість населення було зайнято металообробним ремеслом. Зрозуміло, що в Марицинському могильнику було поховано скіфського ливарника, який, можливо, помер під час виїзного промислу далеко від домівки і товариші, ховаючи його, відзначили його належність до ливарного ремесла.

З мобільним/бродячим ремеслом слід пов'язувати і випадкові знахідки ливарних форм як на території України, так і в Малій Азії. Як правило, в них відливалися наконечники стріл і, найімовірніше, належали вони ливарникам, які працювали в обозі скіфського війська. Хоча такі майстри і знаходилися в певній залежності від обстановки і оточення, в яких вони працювали, специфіка їхньої діяльності полягає у відсутності постійного місця проживання і стаціонарних майстерень. Горни влаштувалися тимчасові, відкритого типу під час стоянок війська. Тому з часом такі горни руйнувалися і слідів від них не лишалось, оскільки при їх спорудженні навіть не викладався черинь – нижня основа плавильної печі.



Рис. 1. Кам'янське городище. Частина берегової лінії



Рис. 2. Кам'янське городище

З діяльністю бродячих майстрів пов'язані також сезонні торжища, якими були у VI ст. до н. е. Ягорлицьке поселення в гирлі Дніпра, а у IV ст. до н. е. Кам'янське городище на Дніпрі. Влаштувались такі торжища у зручних місцях, де майстрам були гарантовані постійні споживачі їхньої продукції. Гирло Дніпра, наприклад, було місцем добування солі і неподалік знаходились грецькі колонії – Борисфен і Ольвія. А Кам'янське городище містилось біля броду-переправи через Дніпро, тобто поруч із жвавою транспортною розв'язкою. Крім того, що дуже важливо, і Ягорлицьке поселення, і Кам'янське городище розташовувались поруч із заплавами лісами, що забезпечувало ремісників в достатній кількості деревним вугіллям – важливим компонентом термічної обробки металу.

Спільною рисою обох пам'яток є їхнє розташування в піщаних кучугурах, що зумовило відсутність культурного шару або його фрагментарне залягання, а також відсутність решток майстерень, робочих інструментів, довготривалих жител. Про діяльність же металургів і ливарників свідчать чисельні відходи виробництва у вигляді шлаків, виплесків, загублених напівфабрикатів наконечників стріл і дрібних прикрас. Для розглянуто об'єкту можна виділити такі ж характерні риси. Він розташований на піщаній дюні без слідів майстерні, немає ніяких інструментів крім уламка кокіля і при цьому зібрано чисельні відходи виробництва. Але, якщо Ягорлицьке поселення і Кам'янське городище

були пунктами тривалої діяльності бродячих майстрів, ймовірно протягом теплої пори року, то біля Гончарівки ми маємо справу з короткочасною майстернею, в якій майстри працювали буквально декілька днів і, виконавши замовлення місцевого населення, відбули в пошуках нових замовників.

Джерела та література

- Крушельницкая Л. И. Памятники скифского времени на Верхнем Поднестровье // Проблемы скифской археологии. – М., 1971.
- Кубышев А.И., Нечитайло А.Л. Центри металлообрабатывающего производства Азово-Черноморской зоны (к постановке проблемы). // Катакомбные культуры Северного Причерноморья. – К., 1991.
- Лесков А. М. О Северопричерноморском очаге металлообработки в эпоху поздней бронзы // Памятники эпохи бронзы Юга Европейской части СССР. – К., 1967.
- Ольговський С. Я. До інтерпретації випадкових знахідок скіфських ливарних форм для наконечників стріл // Сіверщина в історії України. – Київ-Глухів, 2014.
- Раев Б.А. Каталог археологических коллекций. – Новочеркасск, 1979.
- Романюк В.В. Скарби бронзових прутків Середнього Поросся // Археологія и давня історія України. – 2019. – Вип. 2 (31).
- Черных Е.Н. Металл – человек – время. – М., 1972.
- Черных Е.Н. Древняя металлообработка Юго-Запада СССР. – М., 1976.
- Ebert M. Ausgrabungen auf dem Gute Maritzyn, Gouw. Cherson // Prahistorische Zeitschrift. – V. – 1–2. – Leipzig, 1913. – S. 1–80.
- Ilchyshyn V.V., Olgovsky S.Ya.*

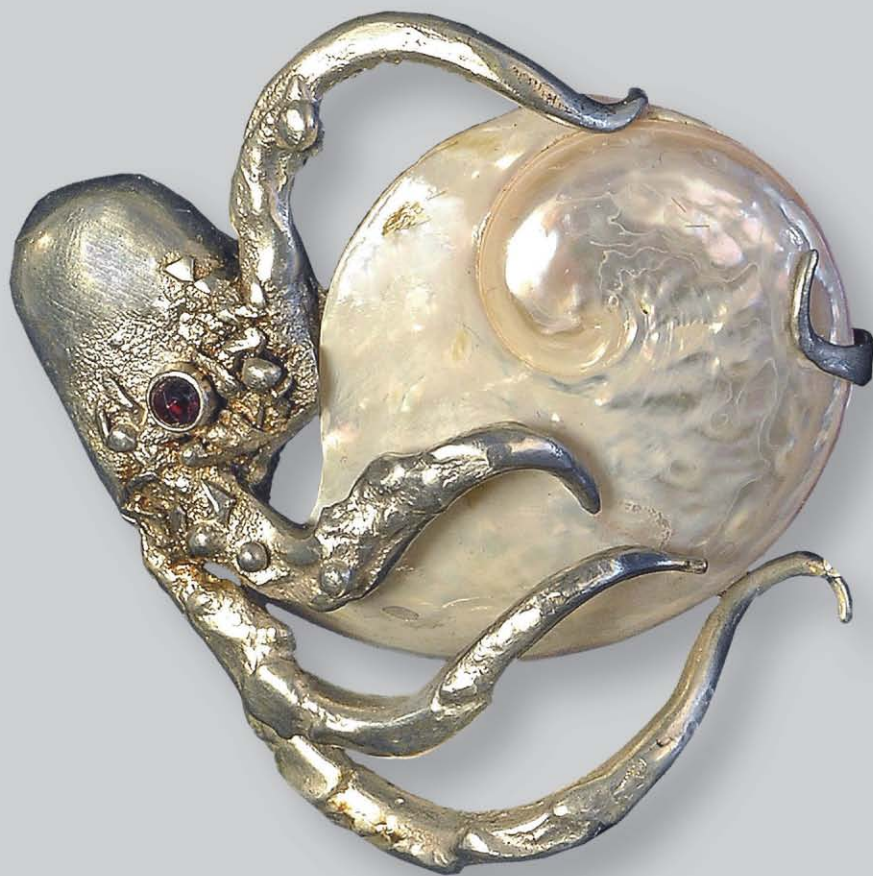
Temporary foundry workshop of the Scythian time in Lviv region and some issues of metalworking in the early Iron Age

Resume

The article examines the material of an unusual monument – a foundry, discovered on a sand dune in the Lviv region. The peculiarity lies in the isolation from the settlements, the absence of a cultural layer and traces of long-term homes in the mass remains of the foundry, which may indicate the temporary nature of the activities of this object. The analogies presented in the article with similar finds in the Ros river basin allow us to once again raise the question of the work of wandering masters on the territory of Ukraine in the early Iron Age and to outline the routes of their activities. The close location of the object from the Carpathian mining and metallurgical region makes it possible to identify the trade route by which the metal in commodity ingots entered the territory of Ukraine.

Key words: temporary workshop, wandering masters, mining and metallurgical.

ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО



СЬОГОДЕННЯ

СТАРОВИННА ТЕХНІКА ГАРЯЧОЇ ЕМАЛІ В УМОВАХ ІНТЕНСИФІКАЦІЇ ВИРОБНИЦТВА ЮВЕЛІРНИХ ПРИКРАС У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МАЙСТРА РОІНІ ХУЦИДЗЕ

У статті досліджено умови взаємодії передових методів та досягнень науково-технічного прогресу, які сьогодні панують в ювелірній галузі, зі старовинною технологією гарячої емалі. На прикладі творчості сучасного емальєра Роїні Хуцидзе розкрито основні методи та прийоми роботи, що сприяють збереженню, вдосконаленню та подальшому розвитку старовинної техніки гарячої емалі в умовах інтенсифікації виробництва ювелірних прикрас. Характеризуються та публікуються основні твори майстра-емальєра, виконані з використанням новітніх ювелірних технологій, які гармонійно поєднуються з відомою здавна технікою гарячої емалі. Результатом даної взаємодії стало не лише підвищення продуктивності праці, а й економія сировини та матеріалів для підвищення ефективності виробництва.

Творчий шлях Роїні Хуцидзе, що розпочався у 2010 р., справив значний вплив на формування художньо-стилістичних особливостей дизайну ювелірних виробів України початку XXI ст.

Ключові слова: техніка гарячої емалі, візантійська емаль, мінанкарі, 3D-модельовання ювелірних виробів, лазерна різка металу, сучасне ювелірне мистецтво.

«Отже, від народження ми вже є тими, ким бажаємо стати.

*Наслідком нашого прагнення є дія, що формує характер,
який творить долю, народжуючи можливе майбутнє».*

[Б'юм 2010, 235].

*«Навчити емальєрному ремеслу можна будь-кого,
в давнину підмайстрами ставали з 14 років.*

Для знайомства з технікою достатньо і двох місяців.

*Щоб стати професіоналом, потрібно багато років,
а справжнім художником народжуються».*

Р. Д. Хуцидзе [Архів Барбалат 10.08.2019].

Роїні Джемалович Хуцидзе народився у 1968 р. у м. Руставі, розташованому у мальовничому регіоні Грузії, який у XII ст. перебував під впливом першої середньовічної християнської імперії – Візантії, культурний та художній спадок якої важко переоцінити [Херрін 2018, с. 9]. З рукописних джерел відомо, що техніка візантійської перетинчастої емалі потрапила до Грузії приблизно в XII ст., набувши там неабиякої популярності. В художньому музеї м. Тбілісі зберігається найвідоміший твір середньовічного грузинського емальєрного ювелірного мистецтва, який з дитинства вразив Р. Хуцидзе – Хахульський триптих: оклад Хахульської ікони Божої Матері VIII–XII ст. (116 × 95 см), що містить 115 емалевих пластинок [Хахули триптих. Эл. ресурс].

Техніка гарячого емальювання була невід'ємною складовою візантійського та киево-руського золотарства. Як у давнину, так і нині емальєрні традиції успадковують та опановують лише поодинокі майстри, що свідчить



Рис. 1. Триптих Хахулі – один з найбільших емальованих творів мистецтва у світі. Прикрашений 115 вставками виконаними в техніці перетинчастої емалі що вийшли з майстерень Грузії та Константинополя від VIII до XII століття. Емалеві вставки мають форму круглих медальйонів, прямокутних та хрестоподібних табличок, головним чином із зображенням Святих, а деякі орнаментовані малюнком

про складність процесу. Найчастіше техніку гарячої емалі використовують в ювелірній справі та в оздобленні утилітарно-сакральних виробів. Складний та копіткий процес роботи з емалевим виробом потребує значних творчих зусиль, спеціальних знань та навичок. Неодноразовий випал виробу у муфельній печі за температури від 600 до 860° дозволяє на протязі століть зберігати яскравість та чистоту кольорів емалей. Про це свідчать вироби майстрів Візантії та Київської Русі, які збереглись до наших днів [Барбалат 2019, с. 120].

Дивовижна техніка гарячої емалі своєю неповторною красою приваблювала майбутнього художника-майстра ще у дитинстві. Любов до малювання у юнака з'явилась завдяки його діду, який займався художньою обробкою каменю, що потребувала значних художніх навичок. У 1985–1990 рр. Роїні навчався у художньому училищі ім. М. Тоїдзе у м. Тбілісі, з 1996 р. працював ювеліром у майстерні відомого одеського ювеліра Ю. Гершкова [Гершков Юрій, б/р], де робив перші кроки в опануванні базових ювелірних технік. У ті часи в Одесі працювали такі видатні ювеліри України як Л. Косигін та С. Мацюк [Пасічник 2017, с. 302; Скурлов, Сапфірова 2013, с. 12, ил. на с. 19], чії блискучі експерименти з емаллями вплинули на подальший творчий шлях Р. Хуцидзе.

З 1998 р. у Грузії почався так званий «емалевий бум»: у «важкі дев'яності роки» минулого століття забуті ювелірні техніки були відроджені, набувши неабиякої популярності. Масове звернення майстрів (спільно з маркетологами) до, здавалось би, втраченої техніки пробудило зацікавлення та попит шанувальників ювелірного мистецтва, зокрема за межами країни. Це був потужний початок відродження мінанкарі¹ – техніки, яку можна вважати спадкоємицею візантійської перетинчастої емалі і яка вважається найбільш складною серед інших. Ця техніка передбачає відтворення малюнка за допомогою накладання золотого, срібного, мідного або іншого дроту на металеву основу, а також кропіткий процес його фіксації. Після накладання на малюнок емалевих сумішей та неодноразового випалу у муфельній печі, виріб додатково обробляється [Барбалат 2019, с. 120].



Рис. 2. Роїні Хуцидзе «Янгол-охоронець» підвіска (золото 585°, перетинчаста й виїмчаста гаряча емаль, фініфть) 2017 р.



Рис. 3. Роїні Хуцидзе Хрестик. (срібло 925°, перегородчаста гаряча емаль) 2019 р.в (Колекція науково-дослідного проекту «Золотий Гамаюн»)

Емальерна справа стала новим етапом у творчості Р. Хуцидзе, який на початку двохтисячного року створив власну майстерню «Родоніт». У 2014 р. на роботу до майстерні були запрошені майстри «мінанкарі» з Грузії, які за візантійськими канонами перетинчастої емалевої ікони почали виготовляти сакральні вироби (рис. 2). Для українського ринку (для якого більш звичними були монохромні рельєфні гравійовані вироби) попит на кольорові перетинчасті емалі сакральної тематики виявився досить малим як для комерційної діяльності (рис. 3). Майстерні

¹ Мінанкарі або перетинчаста емаль – популярна у Грузії ювелірна техніка, яка зусиллями митців і маркетологів в останні роки перетворилася на потужний бренд.

довелося перейти на виробництво прикрас, сподіваючись на те, що вони знайдуть свою нішу на ринку ювелірної продукції.

Коли у 2014 р. виробники «мінанкарі» увійшли на український ринок, Р. Хуцидзе зрозумів, що конкурує з Грузією, адже стилістика та художні особливості виробів майстерні «Родоніт» не відрізнялися від грузинських «мінанкарі», які усе частіше з'являлися в українських ювелірних вітринах. Почався пошук власного індивідуального стилю: які художньо-технологічні рішення здатні зробити витратну та трудомістку техніку гарячої емалі доступною для тиражування, водночас зберігаючи ексклюзивність виробів? Адже з теорії та практики емалевої справи відомо, що копіювання виробу у даній техніці неможливе [Емельянов, б/г].

З 2015 р. Р. Хуцидзе полишає роботу у техніці «мінанкарі» та почав розвивати вітражну емаль, впроваджуючи у виробництво новітні на той час технології, завдяки яким стало можливим тиражування виробів (рис. 3).

Лазерна різка² листового срібла відповідної проби для роботи з транспарентною³ гарячою емаллю дозволяє створювати безліч ажурних орнаментальних основ. Емалювання віконцець кожного екземпляра виконується вручну. Такий виріб неможливо повторити. Таким чином, старовинний спосіб пропилювання ажурної основи вручну лобзиком у наш час замінили лазерною різкою, що призвело до значного зменшення витрат на створення основи під вітражну емаль та збільшення якості самої деталі. Завдяки чіткості машинного виконання, напівпрозорості та яскравій грі на світлі гарячої емалі, геометричні моделі майстерні «Родоніт» набули популярності серед споживачів (рис. 4).



Рис. 4. Роїні Хуцидзе «Янтра восьми пелюсткової зірки» перстень (срібло 585°, вітражна гаряча емаль) 2015 р.

Наступним кроком у виробництві стала сучасна технологія 3D-моделювання та друку майбутньої майстер-моделі під вітражну гарячу емаль на 3D-принтері. Методом лиття по моделі, що виплавляється, створеній за допомогою машин, виготовляється тираж виробів, що

² Лазерна різка металів (англ. laser cutting) – технологія термічного різання й розкrojовання матеріалів, при якій джерелом енергії є лазер високої потужності.

³ Транспарентна (прозора або напівпрозора) емаль (transparent, з лат. прозорий або напівпрозорий) використовується, зокрема, для виробів у техніці вітражної емалі.

поєднують новітні технології 3D-моделювання та старовинні техніки «віконного емалювання» моделей, виконаних у техніці литва (рис. 5).

Технологія 3D-моделювання ювелірних виробів також дозволяє створювати моделі для майбутнього лиття, що імітують технологію перетинчастої та виїмчастої емалі. Заглиблення та перетинки під гарячу емаль у майстер-моделях, що створюються для подальшого тиражування, створюються у таких програмах RINO, MATRIX, BLENDER тощо. Цей процес дозволяє значно зменшити витрати на створення майстер-моделі, отримавши при цьому тираж самотутніх нестандартних виробів (рис. 6).



Рис. 5. Роїні Хуцидзе «In balance» сережки (срібло 925°, діаманти, вітражна гаряча емаль) 2015 р.



Рис. 6. Роїні Хуцидзе Хрестик, майстер-модель якого виконана з імітацією виїмок-перетинок під гарячу емаль за технологією 3D моделювання у ювелірній справі (золото 750°, литво, гаряча емаль). 2014 р.

Р. Хуцидзе використовує традиційні техніки виготовлення фініфті⁴ перетинчастої, виїмчастої та класичної віконної гарячої емалі лише в авторських роботах. Наприклад, у 2015 р. виконана у техніці фініфті картина «Сніговий кінь» перемогла у номінації «Краща інтер'єрна прикраса» на Всеукраїнському конкурсі, який щорічно проводиться у м. Одеса в рамках виставки «Ювелірний Салон». Художній твір у техніці перетинчастої гарячої емалі «Ті, що біжать в пісках» переміг у номінації вищезазначеного конкурсу 2017 р. Перстень «Сузір'я квітки» (рис. 7), виконаний у техніці емальованого литва opakовими⁵ матеріалами, переміг у номінації «Краща прикраса зі срібла» Всеукраїнського конкурсу 2018 р. Число десять, що складається з цифр «один» та «нуль»,

⁴ Фініфть – (дав.-руськ. финипть, химипеть; грецьк. χιμαυτόν, χιμαύω – змішувати) – виготовлення живописних творів зі скловидних емалевих мас на металевій основі.

⁵ Опакова емаль – непрозора емалева маса.



Рис. 7. Роїні Хуцидзе «Сузір'я квітки» (срібло 925, литво, бірюза, цирконій, виїмчаста та вітражна гаряча емаль. 2018 р.

символізує любов до Бога та ближнього, силу та єдність Всесвіту. Існує думка, що число десять – Божественне створіння, виражене двома протилежними початками: чоловічим і жіночим, світлом й темрявою, землею і небом. Десять символізує дух і матерію або момент, в який з небуття космічного хаосу, нуля, народжується життя – одиниця [Неаполитанський, Матвеев 2006, с. 86]. Квітка, що має десять пелюсток, символізує момент створення Богом Світу з нуля, а завдяки одиниці – й усе живе [Егазаров 2003, с. 42].

Окрему увагу варто приділити технології виконання означеної роботи, зокрема, складності процесу емалювання литого срібла opakовими емальми, поєднаними з транспарентними. Кольори, які використовує майстер, мають різні температури випалу, деякі з яких межують із температурою плавлення срібла. Це означає, що виріб мінімум п'ять разів випалювався у муфельній печі при температурах від 650 до 900°, на певних етапах ризикуючи «піти у небуття»... Таким чином, постійний експеримент із матеріалом сприяє набуттю кожним ювеліром-емальєром секретів власної майстерності.

Р. Хуцидзе є переможцем багатьох міжнародних та всеукраїнських ювелірних конкурсів; понад двадцять його учнів опановують технологію

емалювання металу. Дипломна робота у техніці перетинчастої гарячої емалі «Колхіда», автором якої є дочка Р. Хуцидзе – Аліна, отримала відзнаку науково-дослідного проекту «Золотий Гамаюн»⁶ за відродження й популяризацію візантійсько-києворуських золотарських традицій у сучасному ювелірному мистецтві України [В Одесі знайшли настоящие жемчужины... ел. ресурс].

Творчість Роїні Хуцидзе справляє суттєвий вплив на формування художньо-стилістичних особливостей дизайну ювелірних виробів України початку ХХІ століття.

Джерела та література

- Барбалат О.В. Інтерв'ю науково-дослідного проекту «Золотий Гамаюн» з Хуцидзе Р.Д. Записано 10.08.2019 у м. Одеса, вул. Приморська, 6. Виставковий центр одеського морвокзалу. Стенд компанії «Родоніт» у рамках виставки «Ювелірний Салон» // Архів Барбалат О.В.
- Барбалат О.В. Мистецтво народжене вогнем: старовинна техніка гарячої емалі на теренах сучасної України // Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство. Матеріали міжнародного симпозиуму, 6 червня 2019 р. – К.: НАКККІМ, 2019. – С. 120–123.
- Блюм Р.Х. Книга рун. – М.: Софія, 2010.
- В Одесі знайшли настоящие жемчужины. 09 августа 2019 [Ювелірний салон. Підсумки Всеукраїнського конкурсу «Лазурная волна–2019»] / [Електронний ресурс]: Інформаційний портал «Ювелірное Обозрение». – Режим доступу: http://j-r.ru/news/sobytiya.html?list_page=7 (дата звернення: 25.12.2019). – Назва з екрану.
- Егзаров А. Иллюстрированная энциклопедия знаков и символов. – М.: Астрель, 2003.
- Емельянов А.Ю. История художественного эмалирования – горячая эмаль / [Электронный ресурс]: afgan-bazar.ru. Украшения Востока. Трайбл украшения и фурнитура для бижутерии. Горячая эмаль. – Режим доступу: <http://afgan-bazar.ru/node/606> (дата звернення: 03.01.2020). – Название с экрана.
- Неаполитанский С.М., Матвеев С.А. Сакральная геометрия. – СПб.: Изд-во Института метафизики, 2006.
- Пасічник Л.В. Ювелірне мистецтво України ХХ–ХХІ століть. – К.: Наукова думка, 2017.
- Скурлов В.В., Сапфировая Н.Н. Капітул Орденів Меморіального фонду К. Фаберже. Проект Україна та Фаберже. – СПб.: НФ-Принт, 2013.
- Хахули триптих / [Электронный ресурс]: Wikipedia. – Режим доступу: https://en.wikipedia.org/wiki/Khakhuli_triptych (дата обращения: 25.12.2019). – Название с экрана.
- Херрин Дж. Византия. Удивительная жизнь средневековой империи / пер. с англ. Л. А. Игоревского. – М.: Центрполиграф, 2018. – 415 с.

⁶ «Золотий Гамаюн» – науково-дослідний проект викладача та аспіранта кафедри образотворчого мистецтва Інституту мистецтв Київського університету ім. Б. Грінченка О. Барбалат, редметом дослідження якого є вплив візантійсько-києворуського золотарства на сучасне ювелірне мистецтво України.

Barbalat O.V.

**Ancient technique of hot enamel in the conditions of intensification of the jewelry production in creativity of the modern Ukrainian master
Roini Khutsidze**

Summary

The article investigates the interaction of advanced methods and achievements of scientific and technological progress in the jewellery industry with the ancient technologies of hot enamel. On the example of creativity of modern Ukrainian master Roini Khutsidze, the basic methods and techniques of work that contribute to the preservation, improvement and further development of old hot enamel technology in the conditions of intensification of jewellery production are considered. The main works of the master are characterized and published, which are made according to the latest technologies used in the jewellery industry and in harmony with the ancient technique of hot enamel. The result of this interaction is not only the growth of labour productivity, but also the saving of raw materials to increase production efficiency. Roini Khutsidze's creative career began in 2010 and has a significant influence on the formation of artistic and stylistic features of jewellery design of Ukraine in the early 21st century.

Key words: hot enamel technique, Byzantine enamel, minankari, 3D modelling, laser metal cutting, contemporary jewellery.

СУЧАСНЕ ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО. ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ

У статті досліджено причини трансформації ювелірного мистецтва ХХ–ХХІ ст. в сучасне ювелірне мистецтво. Проаналізовано використання нетрадиційних матеріалів та сплавів у сучасному ювелірному мистецтві. Наведено приклади особистих досліджень та експериментів з подвійним (гібридним) литвом, аналогом давньоіндійського методу подвійного лиття Ганга-Джамна та литвом по титану.

Ключові слова: ювелірне мистецтво, ювелірні твори, сучасне ювелірне мистецтво, авторський твір, інноваційні матеріали, подвійне литво, гібридне литво, литво по титану, Ганга-Джамна, біметал.

В історії людства обмін товарами, знаннями, технологіями, культурою і мистецтвом був основою формування соціуму. У часи індустріалізації, розвитку технологій виробництва, піднесення світової економіки суспільство зазнає змін, змінюється його світосприйняття, з'являються нові стилі і напрями у різних видах мистецтва, зокрема ювелірному. Здоволення потреби більшості населення у прикрасах призвело до розвитку їх масового виробництва. Реклама діамантів та виробів з ними сприяла появі та просуванню брендів, а також зростанню їхньої популярності.

Професія ювеліра переважно була «кастовою» і обмежувалася вузьким колом посвячених у секрети майстерності, професійними зв'язками та репутацією власного імені. Основними функціями прикрас у ХХ ст., крім прикрашання, були: дарунок, аксесуар, символ причетності до певної релігії, культу або суспільства. Крім цього, прикраси були предметами інвестицій, фінансових операцій та колекціонування.

У середині ХХ ст. в середовищі споживання та індустрії моди відбулися значні зміни. В артпросторі були переосмислені функції, форми і образи прикрас, з'явилися вироби з нестандартних матеріалів. Цей процес триває і нині на тлі постійних змін в інформаційному просторі, взаємодії нових поколінь авторів і споживачів, переходячи з модерну і постмодерну в контемпорарі (з англ. contemporary – сучасний) ювелірне мистецтво.

У постіндустріальний період за часів діджиталізації (з англ. digitalization – переведення інформації в цифрову форму, оцифрування) і креативної економіки на розвиток сучасного ювелірного мистецтва надзвичайно впливає інформаційний простір. У сучасному багатопольярному світі, де інформація є доступною, а технології замінюють майстерність, кордони і стилі в культурі і мистецтві стираються. Це сприяє подальшій трансформації ювелірного мистецтва, виходу за межі звичного сприйняття функцій прикрас і формуванню нових: соціальних, екологічних, концептуальних, ілюзорних тощо, появи нових форм і образів, технологій і матеріалів. При цьому частина прикрас втрачає свою функціональність, зв'язок з реальністю, увійшовши в гіперреальність, в якій картинка важливіша за зміст.

Розвиток інтернет-простору і соціальних мереж спростило обмін інформацією і знаннями. У вільному доступі з'явилися зображення при-

крас із зазначенням їхньої вартості та використаних матеріалів, методів і способів виготовлення. Інтернетпростір наповнений інформацією про нові сучасні матеріали, сплави, полімери, покриття, різні технологічні послуги, 3D-технології проектування, прототипування¹, селективне лазерне спікання² тощо.

У часи незалежної України ювелірна галузь стрімко розвивається, однак після першого десятиріччя XXI ст. у багатьох її сегментах почався спад. Причинами зниження попиту у світовій та українській ювелірній галузі стали доступність інформації і передові технології, перенасичення ринку, прискорення ритму життя, часті зміни трендів та модних тенденцій, висока собівартість в економічно розвинених країнах і конкуренція з виробниками країн з більш дешевою робочою силою, світові економічні кризи, нестабільність геополітики, локальні війни, зниження інтересу у молоді до прикрас, інерція трансформації ювелірних будинків і їх поглинання транснаціональними корпораціями.

Нині створювати унікальні ювелірні прикраси з тривалим часом виготовлення та використанням рідкісних коштовних каменів може обмежена кількість компаній і окремих авторів. Ці предмети доступні вузькому колу споживачів та колекціонерів.

У сучасному ювелірному мистецтві якість виготовлення і дорогоцінні матеріали поступово відходять на другий план, поступаючись місцем ідеї, формі її вираження та інформаційному супроводу. Сучасний художник-ювелір є більш аматором, ніж фахівцем, який для створення ювелірних виробів звертається до інноваційних і технологічних компаній.

З розвитком технологій зберігання і передачі інформації змінилися способи, технології та форми просування і продажів: байера³ змінив блогер. З'явилися нові функції сучасного ювелірного мистецтва: інноваційна, що відкриває нові можливості використання різних матеріалів і технологій; концептуальна – пошук нових форм і способів вираження стильових тенденцій субкультур та соціальних груп різних країн; ілюзорна – будь-які ідеї можуть бути відтворені на екрані комп'ютера з використанням його практичних та теоретичних можливостей; соціальна і екологічна, що відображає актуальні проблеми людства.

Як мистецтво авторських імпровізацій, сучасне ювелірне мистецтво перебуває під впливом певних культур і рухів, а ювелірні прикраси

¹ Спрощена версія кінцевого продукту, яка дає змогу виявити можливі недоліки без його створення, або деталь етапу технологічного процесу, створена за допомогою 3D-друку.

² Вибіркове лазерне спікання (з англ. Selective Laser Sintering, SLS) – один з методів 3D-друку, що виконується за допомогою 3D-принтерів з використанням металевих порошків.

³ Експерт з трендів та новинок fashion-індустрії, завданням якого є відбір речей, які будуть мати максимальний попит у покупців, формування колекцій для магазинів та врахування прибутку від продажів. Його думку враховують власники butikів та дизайнери, які створюють модні колекції.

перетворюються на арт-об'єкти малих форм. Таким чином, сучасне ювелірне мистецтво, як живопис, скульптура та архітектура, стає частиною культурного середовища.

Дослідження і оцінювання сучасних прикрас, визначення їхніх якісних характеристик, розуміння їхнього призначення і творчого задуму автора вимагає не меншої уваги, ніж дослідження творів образотворчого мистецтва, скульптури або іншої форми мистецтва. Сучасний ювелірний виріб є набагато більшим, ніж просто прикраса. Він може інтегруватися в такі галузі як мода, інтер'єр або театр, виконувати інформаційно-комунікативну функцію.

Впродовж останніх 50 років у ювелірному мистецтві все більше застосовуються такі незвичні матеріали, як титан, нержавіюча сталь, алюміній, карбід вольфраму, залізо, бетон, полімери, смоли, скло, папір, тканина, шкіра, дерево, карбон – вуглецеве волокно, кераміка і порцеляна, декоративні та антикорозійні покриття, нанокерамічні покриття тощо. Все більшого поширення набувають бронза і мідь.

У середньовічній Японії, прикрашаючи зброю, використовували техніку Мокуме гане⁴, нині широко поширену в світі як окремий напрямок сучасного ювелірного мистецтва, що поєднує різні метали і сплави. З'явилися нові композити на основі титану, танталу, ніобію, нікелю, цирконію та інших металів: Timascus, Moku-Ti, TiKRON, ZiKRON тощо.

Одним із цікавих прикладів з'єднання різних металів є метод Ganga-Jumna⁵ або Ganga-Yamuna (Ganga-Jamuna), названий на честь злиття в м. Аллахабад річок Ганга і Джамни. Цим методом у давній Індії виготовляли металеві предмети, послідовно відливаючи їх з двох різних металів і сплавів, переважно міді та бронзи. Зараз назву Ганга-Джамна відносять і до техніки інкрустації металами по металу, що застосовуються у різних регіонах Індії, мають назву бідрі (Bidri)⁶, кофтагірі⁷, зарнішан⁸ і таркаші⁹.

⁴ З яп. «дерево з металу» – техніка декорування металу (створення візерунку, подібного до текстури дерева) з використанням композиційного матеріалу, складеного з різномірних металів: золота, срібла, міді та їх сплавів.

⁵ Створення виробу з двох різних за кольором металів, оскільки колір води Гангу традиційно вважається каламутним (золотим), а його притоки Джамни – блакитним (сріблястим). У давнину цим терміном називали виготовлення металевих виробів у техніці біметалічного лиття; нині ця технологія втрачена.

⁶ Спосіб декорування металевих виробів інкрустацією золотом чи сріблом, названий за місцем походження, м. Бідар; цю техніку застосовували придворні ремісники бідарських султанів, хоча вважається, що вони запозичили її із Дамаску. У цій техніці виробляють посуд, шкатулки, попільнички, мундштуки, прикраси тощо.

⁷ Спосіб декорування сталевих виробів насічкою зі срібного або золотого дроту, його назва – персько-арабська за походженням; вважається, що ця техніка з'явилася у Ірані, звідки через Пенджаб потрапила до Раджастану.

⁸ Спосіб декорування насічкою (наприклад, цинком по міді), відомий на півдні Індії.

⁹ Техніка інкрустації срібним або золотим дротом по металевій поверхні темного кольору.

Високою майстерністю подібного лиття у давнину вирізнялися і скіфські ливарники: відомі археологічні знахідки казанів, окремі відлиті частини яких були з'єднані рідким металом. При цьому з'єднувальний «замок» мав форму штифтів, заклепок з голівкою на зворотному боці, міг частково або повністю огинати базову форму. Відомі також археологічні знахідки виготовлених із заліза і бронзи біметалічних скіфських клевиць.

Давньокитайські майстри робили форми для лиття з глини, підганяючи стулки одну до одної, обточуючи їх на товщину стінок майбутньої вилівки. Шви і стики між ними не шпарувалися¹⁰, щоб у них затікав метал: ливарні шви слугували елементом декору готових виробів. Відлиті деталі майбутнього біметалічного виробу вміщували до ливарної форми і заливали рідким металом, з яким вони з'єднувалися. Цей спосіб, наприклад, використовували при створенні посудини з бронзовим корпусом і залізними ніжками.

Давні методи лиття метал в метал, подібні до Ganga-Jumna, вважаються втраченими; наявний нині подібний спосіб виготовлення металевих виробів має назву біметалічного лиття.

У давнину біметалічні ювелірні прикраси виготовляли доволі рідко. У сучасному ювелірному мистецтві прикраси, створені методом лиття метал в метал, крім декоративної функції, є авторським посланням, прагненням створити те, що ще є недоступним сучасним технологіям. Нині метод лиття металу в метал є унікальним, дуже трудомістким, вимагає глибоких знань і досвіду. Тому подібні сучасні прикраси дуже рідкісні. Інформації про них практично немає.

У січні 2016 р. я провів перший експеримент лиття металу в метал, назвавши його подвійним гібридним литтям. При створенні каблучки «Hybrid casting # 1: Lunar path» (рис. 1: а, б) було використано сплави золота жовтого і білого кольору. Тоді мені ще нічого не було відомо про приклади подвійного литва у світовій історії.

У лютому 2018 р. в Мілані, на виставці і конкурсі сучасного ювелірного мистецтва «Artistar Jewels 2018», я вперше представив твори, виконані в авторській техніці подвійного гібридного лиття, коли два відлиті послідовно метали переплітаються один з одним: «Hybrid casting # 2: Carménère» (рис. 2: а, б) – жовте і рожеве золото, «Hybrid casting # 3: Two rivers» (рис. 3: а, б) – мідь і жовте золото. Результатом цієї прем'єри стала перемога в конкурсі, з'явився інтерес в експертів, членів журі та світової преси.

Результатом наступного експерименту, проведеного у грудні 2018 р., стала каблучка «Nest» (рис. 4), у якій поєднано титан із жовтим золотом. Титанова частина виготовлена зі смуги 2 мм і вигнута як оригамі. Потім до неї була «вплетена» воскова форма золотої частини каблучки і відлита методом лиття по виплавлених моделях. При цьому титанова частина від взаємодії з киснем перейшла в β -фазу – з більшою твердістю і міцністю, але меншою пластичністю. Для подальшої обробки і закріплення каменів в титановій частині прикраси потрібен був додатковий відпал у вакуумі.

¹⁰ Розгладження надлишкової кількості глини.

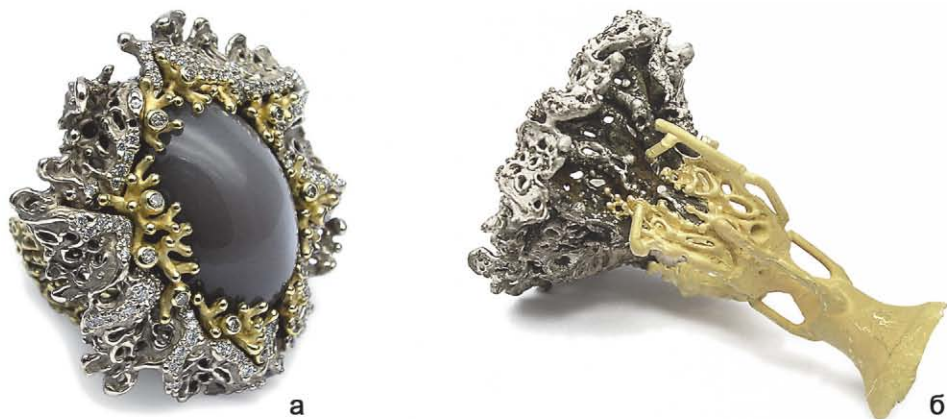


Рис. 1. а – каблучка "Hybrid casting #1: Lunar path". Золото жовтого та білого кольору, дорогоцінне каміння. Подвійне литво. Віауріум; б – необроблена частина каблучки після подвійного литва. Віауріум



Рис. 2. а – каблучка "Hybrid casting #2: Carménère". Золото рожевого та жовтого кольору, дорогоцінне каміння. Подвійне литво. Віауріум; б – необроблена частина каблучки після подвійного литва. Віауріум

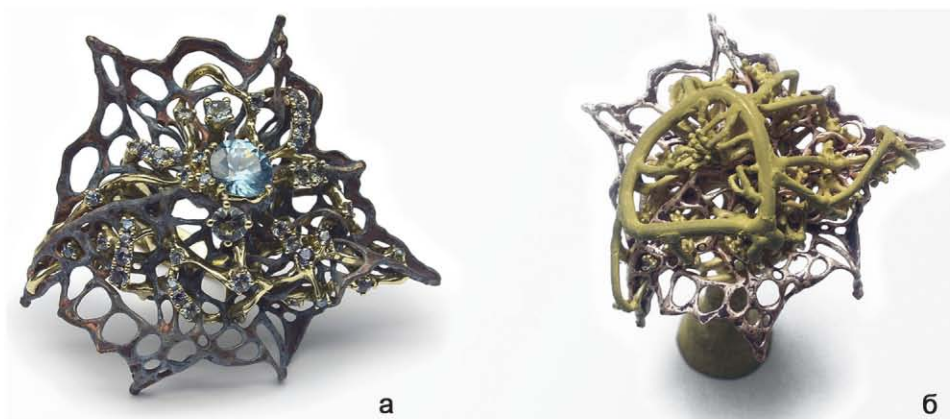


Рис. 3. а – каблучка "Hybrid casting #3: Two rivers". Патинована мідь, золото жовтого кольору, дорогоцінне каміння. Подвійне литво. Сірауріум; б – необроблена частина каблучки після подвійного литва. Сірауріум



Рис. 4. Каблучка "Nest". Титан, золото жовтого кольору, дорогоцінне каміння. Литво по титану.
Titaurium



Рис. 5. Каблучка "Inner World". Срібло, окисдований титан, золото, дорогоцінне каміння. Литво по металу. Titargaurium



Рис. 6. Каблучка. Титан, срібло. Литво по титану.
Titargium



Рис. 7. Каблучка "Hybrid casting #4". Золото жовтого та білого кольору, дорогоцінне каміння. Подвійне литво. Viaurium

Особливостями авторських творів, створених мною методом подвійного або гібридного лиття, є те, що:

- метал, відлитий вдруге, є долиною частиною першого (рис. 5; 6);
- метал, відлитий вдруге, не є долиною частиною першого, метали є самостійними, об'ємно-просторовими елементами загальної художньої композиції твору (рис. 7–9).

У зв'язку з явними відмінностями створення ювелірних прикрас загальнопоширеними методами від біметалічного лиття, я запровадив та



Рис. 8. Кулон "Inheritance and variability".
Патинована бронза, золото рожевого кольору,
дорогоцінне каміння. Подвійне литво Cupaurium



Рис. 9. Каблучка. Титан, срібло. Литво по титану.
Titargium

став використовувати такі терміни: гібридне литво, подвійне литво, литво по металу, лиття метал в метал – це литво відсутньої частини прикраси методом виплавленого воску в опоку, з заформованою в ній металевою частиною (частинами) прикраси, в результаті якого відливається цілісний виріб, що складається з двох або більше частин різних металів, сплавів. Для подальшого поділу біметалічного лиття за видами різних металів і (або) сплавів я запровадив та став використовувати назви, що складаються з перших трьох букв назв основних хімічних елементів сплавів та латинського суфіксу: Titargium – титан, срібло; Titaurium – титан, золото; Titargaurium – титан, срібло, золото; Cupargium – мідь, срібло; Cupaurium – мідь, золото; Cupargaurium – мідь, срібло, золото; Argaurium – срібло, золото; при використанні золота різних сплавів та кольору – Auraurium, Biaurium.

Сучасний автор, проходячи творчий шлях, привносячи до нього свій внутрішній світ, творчі та технічні прийоми, прагне створити те, чого раніше не існувало.

Інформаційний простір, доступ до передових технологій і матеріалів є основою подальшого розвитку сучасного ювелірного мистецтва, формування нових напрямків і стилів. Важливу роль у цьому процесі можуть відігравати експерти, мистецтвознавці, куратори музеїв та галерей сучасного мистецтва, які сприяють популяризації і вивченню історії ювелірного мистецтва, стимулюють проведення наукових та мистецтвознавчих досліджень, атрибуції, мистецтвознавчих і оціночних експертиз.

Джерела та література

Акимов, ювелірна компанія. Спас Нерукотворный. Св. Николай Чудотворец / [Електронний ресурс]: Акимов, ювелірна компанія. – Режим доступу:

- <http://www.akimow.com/ru/catalog/spas-nerukotvornyy-sv-nikolay-chudotvorec> (дата обращения: 09.12.2019). – Название с экрана.
- Акимов, ювелирная компания. Часы «Византийский крест» / [Электронный ресурс]: Акимов, ювелирная компания. – Режим доступа: <http://www.akimow.com/ru/catalog/chasy-vizantiyskiy-krest> (дата обращения: 09.12.2019). – Название с экрана.
- Ермаков М.П. Технология декоративно-прикладного искусства. Основы дизайна. Художественное литье: учебное пособие. – Нижний Тагил: РПГ «Робин Гуд», 2012. – 397 с.
- Agrawal Y. The Ganga-Jamuni Metal Ware of Banaras // *Decorative arts of India* / Ed M. L. Nigam. – Hyderabad: Salar Jung Museum, 1987. – Pp. 261–265 (*Salar Jung Museum Bi-Annual Research Journal*. – V. 21–22).
- Andreia Gabriela Popescu / [Electronic resource]: Andreia Gabriela Popescu. – Access mode: <http://www.andreia-popescu.ro/> (last access: 05.12.2019). – Title from the screen.
- Bijlani S. Stanislav Drokin – Experimenting With Art. 1.01.2017 / [Electronic resource]: ADORN. India's first luxury jewellery magazine. – Access mode: <http://www.adornmag.in/stanislav-drokin-experimenting-art.html> (last access: 25.11.2019). – Title from the screen.
- Emanuele Leonardi / [Electronic resource]: Emanuele Leonardi. – Access mode: <https://www.artisticalmente.com/> (last access: 05.12.2019). – Title from the screen.
- George Sawyer. Art meets technology [Electronic resource]: George Sawyer. – Access mode: <https://georgesawyer.com/artmeets-technology/> (last access: 05.12.2019). – Title from the screen.
- Hemmerle / [Electronic resource]: Hemmerle. – Access mode: <https://www.hemmerle.com/> (last access: 05.12.2019). – Title from the screen.
- James Binnion / [Electronic resource]: James Binnion. – Access mode: <https://mokumegane.com/> (last access: 05.12.2019). – Title from the screen.
- Jose Marin / [Electronic resource]: Jose Marin. – Access mode: <https://www.josemarin.net/> (last access: 05.12.2019). – Title from the screen.
- Mahmoud S. J. *Metal Technology in medieval India*. – Delhi: Daya Publishing House, 1988. – 134 p.
- Maria Diana / [Electronic resource]: Maria Diana. – Access mode: <http://www.mariadiana.it/en/> (last access: 05.12.2019). – Title from the screen.
- Markel S. *Metalware* // *Encyclopedia of India* / Edit. Wolpert S. – Detroit: Charles Scribner's Sons, 2006. – Pp. 112–116.
- NOD / [Electronic resource]: NOD. Not only decoration. – Access mode: <https://www.notonlydecoration.com/> (last access: 05.12.2019). – Title from the screen.
- Silvia Weidenbach / [Electronic resource]: Silvia Weidenbach. – Access mode: <http://www.silviaweidenbach.com/> (last access: 05.12.2019). – Title from the screen.
- Encyclopedia of India* / Edit. Wolpert S. – Detroit: Charles Scribner's Sons, 2006. – 2000 p.
- Untracht O. *Casting metal on metal: Ganga-Jumna* // Untracht O. *Jewelry Concepts and Technology*. – Doubleday Publishing Group, 1982. – 840 p.

- Wallace Chan / [Electronic resource] // Wallace Chan. – Режим доступа: <http://wallace-chan.com/> (last access: 05.12.2019). – Title from the screen.
- Weir-de la Rouchefoucauld J. 21st Century Jewellery Designers: An Inspired Style. – Antique Collectors' Club Ltd., 2013. – 360 p.
- Zebrowski M. Gold, Silver and Bronze from Mughal India. – London: Laurence King Pub, 1997–344 p.

Drokin S.A.

Contemporary jewelry art. Traditions and innovations

Resume

The article examines the main reasons for the transformation of the 20th–21st century jewelry into a contemporary jewelry art. The use of non-traditional materials and alloys in contemporary jewelry art is analyzed. The examples of the personal research and experiments with double (hybrid) casting, analogy of the ancient Indian method of double casting Ganga-Jumna, as well as casting on titanium are provided.

Key words: jewelry art, jewelry, contemporary jewelry art, author's piece, innovative materials, double casting, hybrid casting, casting on titanium, Ganga-Jumna, bimetal.

ХУДОЖНЯ ЕМАЛЬ ЯК МОВА ФОРМОТВОРЕННЯ В СУЧАСНОМУ ЮВЕЛІРСТВІ

У статті висвітлюються художньо-технологічні аспекти технології емальерства як одного із основних чинників формотворення в сучасному ювелірному мистецтві. Зокрема, розглядається специфіка методів та принципів формотворення, що звучать авторською манерою увиразнення композицій з використанням особливостей мови технік художньої емалі у творчості сучасних українських художників-ювелірів.

Ключові слова: художня емаль, техніки, традиції, експериментаторство, формотворення, сучасне ювелірство.

З давніх часів і по нині одним із ефективних засобів увиразнення форми в ювелірному мистецтві залишаються техніки художніх емалей, що виділяються з-поміж інших принципів формотворення живою енергією кольору, звучать багатогранною експресією, чи чіткою графічною довершеністю декору. Різноманітність художньо-технологічних процесів та особливостей технік художніх емалей відкривають для сучасних художників-ювелірів безмежне поле для творчого експериментаторства, відродження традицій визнаних світових та вітчизняних майстрів, дослідження та впровадження в творчий процес інноваційних методів ексклюзивних технологій. Широкий діапазон технологічних можливостей основ та нюансів технік художнього емальерства формує потужний арсенал виразних засобів формотворення в сучасному ювелірстві, що вирізняється специфікою технічних прийомів перетинчастої, виїмчастої, вітражної, живописної (фініфті) та по гільйошованій поверхні емалей. Традиції гарячої емалі ідуть з часів давнього Єгипту, Візантії, Київської Русі та цим самим ідентифікують емальерство як давню культурно-мистецьку спадщину українського народу у світовому контексті. Власне і логічно, що нинішнє відродження та трансформація традицій емальерства, а також впровадження інновацій у формотворчі процеси сучасного ювелірства слугують красномовним засобом відтворення художнього образу та є актуальними для художніх практик і мистецтвознавчих досліджень в означеній царині.

До аналізу формотворчих процесів художніх емалей в сучасному ювелірному мистецтві причетні ряд українських мистецтвознавців, серед яких: З. Чегусова, Р. Шмагалю, Л. Пасічник та ін., які у різних значеннях і нині досліджують творчість провідних українських художників-ювелірів, що використовують мову емальерства як один із основних засобів у вирішенні художньо-образної ідеї ювелірного твору [Чегусова, 2002, 2005; Шмагалю, 2013; 2015; Пасічник, 2014, 2017; Луць, 2013, 2017]. Варто згадати плідну роботу міжнародних фестивалів художньої емалі (2013, Національний музей декоративно-прикладного мистецтва, м. Київ), де власне і висвітлювалися стан, розвиток та сучасні творчо-експериментальні аспекти техніки гарячої емалі, що є засобом матеріалізації

художнього образу в декоративних панно та ювелірних творах сучасних провідних художників-емальєрів України та інших країн, що так багатогранно відтворює технічний арсенал і різноплановість мови формотворення художніх емалей, зокрема в сучасному ювелірстві. Аналізуючи технічні прийоми декоративних панно, можна відчутти естетику енергії художньої мови гарячої емалі, що втілюється художниками-ювелірами у власній творчості та вказує на умовний вектор тенденцій впровадження експериментів, а також нових форм розвитку означеної техніки в сучасному ювелірному мистецтві.

Аналізуючи експозиції Всеукраїнських виставок «КВАДРА міні-метал. Ювелірне – мистецтво – емалі» (2014; 2018) можна стверджувати, що мова формотворення технік художніх емалей є різноманітною та в той чи інший спосіб віддзеркалює стилістику та манеру кожного художника-ювеліра, формує арсенал власних авторських технічних прийомів та засобів як традиційних класичних так і експериментальних способів формотворення сучасного ювелірства. Як зазначає одна із авторів концепції зазначеного проекту Лілія Пасічник: «Ювелірні та емальєрні роботи сучасних художників України символізують «дух» новітнього ювелірного мистецтва – неординарного, наповненого контрастом, здавалося б, несподіваних категорій – гармонії та дисгармонії, синкретичного – на межі перехрестя класичних великих стилів та новаційних авторських творчих манер [КВАДРА міні-метал, 2014, с. 6]. Тому немає сумніву, що емальєрство є однією з пріоритетних технік та яскраво звучить мовою формоаналізу розбудови тієї чи іншої художньо-образної ідеї та матеріалізації її в сучасний ювелірний твір.

Українські художники-ювеліри, що як правило базуються на традиціях та досвіді майстрів попередніх поколінь завжди перебувають у різнобічному процесі технологічних експериментів, креативних підходів та методів пошуку новаторських вирішень композиційних та формотворчих завдань, пошуку авторської мови емальєрства в сучасному ювелірстві. Серед українських художників сучасного авторського ювелірного мистецтва, що є активними дослідниками особливостей технік художніх емалей, внесли вагомий вклад та продовжують розвиток вітчизняного емальєрства виділяється ряд представників різних поколінь та регіонів, зокрема: В. Хоменко (м. Київ), С. Вольський (м. Львів), А. Шерстюк (м. Берлін), О. Мірошніков (м. Львів), М. Руснак (м. Чернівці), Ш. Пержан (м. Чернівці), К. Кравчук (м. Чернівці), О. Барбалат (м. Київ), М. Столяр (м. Київ), В. Лесогор (м. Київ), В. Дицьо (м. Одеса), Д. Мамчур (м. Хмельницький), О. Гаркус (м. Косів), А. Савчук, О. Савчук (м. Кам'янець-Подільський), брати Кочути (м. Ужгород), М. Котельницька (м. Львів) та багато інших.

З огляду на потужний арсенал можливостей технік художніх емалей, що різнобічно відображено у творчості провідних українських художників-ювелірів, варто звернути увагу на специфіку методів та принципів формотворення, що завжди звучать авторською манерою вираження композицій з використанням особливостей саме мови технологій емальєрства.

Так, мова формотворення одного із корифеїв сучасного українського ювелірного мистецтва Станіслава Вольського (м. Львів) завжди вирізняється довершеним володінням великого спектру технологічних операцій та технічних прийомів, зокрема застосуванням класичної техніки гарячої емалі, що фактично відроджувалася при вирішенні чисельних творчих завдань, завжди звучить інноваційно-технологічно та вказує на високу майстерність та віртуозність мистця. Це яскраво демонструється в низці творів, що виконані в різні періоди творчості майстра, зокрема: кольє «Ніфертіті» (2005 р., золото, топаз, діаманти, сапфір, гаряча емаль), брошка «Лілія» (2008 р., золото, діаманти, гаряча емаль), браслет «Літо» (2008 р., золото, діаманти) та інші (рис. 1) [КВАДРА міні-метал, 2014, с. 12].



Рис. 1. Вольський С. Браслет «Літо». 2007 р.
Золото, гаряча емаль, діаманти. Ручне моделювання та монтування



Рис. 2. Барбалат О. Кольє з гарнітура «Небесний ковчег». 2014 р. Срібло, топази, цитрини, халцедон, гаряча емаль. Ручне моделювання та монтування

нього образу, що будується на системі солярних символів та знаків міфологічних засад і в певній мірі звучать алегоріями та філософією буття. До прикладу, підвісок «Цивілізація дельфінів» (2013 р., срібло),

У творчості Анатолія Шерстюка (м. Берлін) простежується використання гарячої емалі, де елементи означеної техніки є декоративними вставками в загальній системі стилізації фігуративних композицій і звучать окремою технологічною родзинкою та змістовним модулем у художньо-образному сприйнятті ювелірних творів, зокрема таких як: брошка «Нічна фея» (2012 р., золото, срібло, діаманти, гаряча емаль), підвісок-брошка «Клеопатра» (2013 р., золото, срібло, діаманти, гаряча емаль) та ін. [КВАДРА міні-метал, 2014, с. 43].

У творчості Олександри Барбалат (м. Київ) прочитується пріоритетне застосування техніки гарячої емалі як однієї з тих якостей, яка є засобом розкриття худож-

гарнітур «Небесний ковчег» (2014 р., срібло, топази, цитрини, халцедон, гаряча емаль), серія підвісків «Метаморфози» (2014 р., мідь, бірюза, гаряча емаль) та інші (рис. 2) [КВАДРА міні-метал. Ювелірне – мистецтво – міні-емалі: каталог, 2014, с. 12].



Рис. 3. Лесогор В. Браслет з гарнітура «Метаморфоз». 2009 р. Срібло, позолота, хризаліт, холодна емаль. Ручне моделювання та монтування

Особливими композиційними акцентами елементів холодних емалей виділяються алегоричні твори Вадима Лесогора (м. Київ), що зазвичай звучать зооморфними персонажами, зокрема: браслет «Метаморфоз» (2009 р., срібло, позолота, хризаліт, холодна емаль), де означена техніка делікатно підкреслює композиційний зміст ювелірної прикраси та максимально завершує цілісність художнього образу ювелірного виробу (рис. 3) [КВАДРА міні-метал, 2014, с. 31].

В нагрудних прикрасах Олега Гаркуса (м. Косів) «Чотири основи» (2013 р., латунь, каучук, гаряча емаль) техніка гарячої емалі виступає декоративним елементом композиції на основі етнічних мотивів Гуцульського краю, що завдяки кольору виразно підкреслює стилізовану геометрію символів, знаків, а також художніх прийомів народного ювелірного мистецтва, що співзвучно з Карпатами та етнографічними особливостями цього регіону [КВАДРА міні-метал, 2014, с. 19].

Серед послідовників косівської школи ювелірного мистецтва варто виокремити молодих мистців О. Савчук, А. Савчука (м. Кам'янець-Подільський), творчість яких вирізняється стилістикою інтерпретацій, де елементи холодної емалі є завершальними акцентами композицій. Мотивовані специфікою мосяжництва та його трансформацією у проблематику сучасного ювелірного мистецтва згадані художники продукують ювелірні прикраси, застосовуючи засоби та прийоми емальництва, які органічно підкреслюють фактуру та якості основних матеріалів, що використовують у роботі (рис. 4).



Рис. 4. Савчук А. Кольє «Колесо життя». 2015 р. Латунь. Холодна емаль. Ручне моделювання та монтування

У дизайні ювелірних прикрас Майї Котельницької (м. Львів) простежується використання техніки гарячої емалі як засобу побудови композиції на стилізації геометризованої площини, де елементи декоративних емалевих вставок виділяються принципами формотворення в стилістиці мінімалізму, що є актуально в сучасному ювелірстві [КВАДРА міні-метал, 2018, с. 16].

Техніка гарячої емалі по гільйошованій поверхні у творах кримсько-татарських ювелірів, зокрема Мехті Ісламова, засновника та очільника Ювелірного дому «Дюльбер» (м. Сімферополь), вносить в художньо-образну систему національних мотивів особливий зміст, що вказує на основні концепційні навантаження у творах: каблучка «Реальто» (2005 р., золото, срібло, діаманти, гаряча емаль), сережки «Каскад» (2010 р., золото, срібло, діаманти, гаряча емаль) та є чи не основними технологічними засобами у відрізнення ювелірних творів на ряду з іншими традиційними техніками, такими як і філігрань, що ідентифікують мистецтво кримських татар [КВАДРА міні-метал, 2014, с. 22, 23].

Також, треба згадати про творчу роботу колективу майстрів-емальєрів відомого в Україні та закордоном Класичного ювелірного Дому «Лобортас» (м. Київ), що вирізняється фахівцями, які активно експериментують, досліджують та аналізують технологічні процеси мистецтва давньоруської техніки гарячої емалі, серед яких: Аліса Комарова (провідний майстер-емальєр), Марія Томасик, Ганна Шибунова та інші (2016). Створення ювелірних творів, де композиційним центром є елементи, виконані в цій складній техніці, вимагають досконалого володіння теоретичною основою, що системно підкріплюється практичними напрацюваннями, викристалізованими методами та принципами виконання емалевих композицій, створюючи яскраві художньо-образні концепції типологічних груп ліній ювелірних емалей. За роки роботи в компанії КюД «Лобортас» майстрами-емальєрами розроблено власну методику ведення технологічного процесу, що вирізняється авторськими технічними прийомами та способами формотворення. Відмітимо, що однією з головних візитівок майстрів-емальєрів компанії є особлива специфіка технічних прийомів та методів нанесення так званих мікроемалей, що відзначаються скрупульозним, витонченим опрацюванням площини, на яку наноситься емаль, а також високоточними температурно-технологічними процесами, що здійснюються послідовними етапами, системно відпрацьовуються та вдосконалюються. Як зазначають майстри-емальєри КюД «Лобортас», процес виконання емалевих композицій вимагає вивіреної технологічної карти та доводиться до точного математичного розрахунку температурних режимів, що поетапно проходять у процесі створення ювелірних «мікроемалей». Технологічно-технічні методи гарячого емальєрства асоціюються з графічною технікою «акварель», що вирізняється прийомами «лесування» (поетапне нашарування кольорів), і прийомами так званої техніки «аля-пріма» (механічне змішування кольорів), які вимагають від майстра досконалого володіння матеріалом та інструментом. Як і в техніці акварелі – майстер-емальєр не має права на помилку. Тому всі

етапи виконання твору повинні бути ідеально теоретично опрацьованими, вивіреними та підкріпленими віртуозним практичним виконанням. У творчо-технологічному арсеналі майстрів-емальєрів компанії КюД «Лобортас» існує низка технологічно-технічних нюансів-секретів, що значно збагачують зазначену традиційну техніку і таким чином, безперечно, виводять її до розряду ультрасучасних технологічних новацій українського ювелірного мистецтва, вражаючи яскраво вираженою високою майстерністю виконання (рис. 5) [Луць, 2016].

Відзначимо, що техніка гарячої емалі, здебільшого органічно поєднується з умілим гравіюванням, зокрема перегоронок, які увиразнюють композицію ювелірного предмета завдяки графічності ліній, утворюючи гармонійне та цілісне звучання. Також унаслідок віртуозного гравіювання утворюються неперевершені композиції в техніці гарячої емалі по гільйонованій поверхні, що вирізняється специфічними ефектами, де висвітлюється віртуозність та високий фаховий рівень не лише майстра-емальєра, але й майстра-гравера.

Таким чином, можна зробити висновок, що арсенал технік художньої емалі та їх художня мова є широким та значимим як у технологічному плані так і в якості матеріалу; стоять в одному ряду з найважливішими традиційними

класичними техніками ювелірного мистецтва, які є основою ручного моделювання та виділяються специфікою мови формотворення (гравіювання, карбування, дифування), а також обробки й використання коштовних та напівкоштовних каменів, що вирізняються не тільки своїми фізичними властивостями, але й художніми якостями кольору, світла, полиску тощо. Вирішальні можливості застосування технологій художньої емалі як мови формотворення в сучасному ювелірному мистецтві мотивовані не лише ситуацією, що спонукає до відродження колись майже забутих технік гарячої емалі в нашій державі, але й бурхливим розвитком емальєрства в міжнародному арт-просторі.

Джерела та література

- Інтерв'ю з Комаровою Алісою. Записано 22.04.2016 р. в компанії КюД «Лобортас» (м. Київ). – м. Київ, 2016 р. // Архів С. Луця.
- Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття. – К.: Либідь, 2005.



Рис. 5. КюД «Лобортас». Підвісок «Писанка». 2011 р. Золото, емаль. Ручне моделювання та монтування

- КВАДРА міні-метал. Ювелірне – мистецтво – міні-емалі : каталог / Вступ. ст. А.Ф. Вялець, Л. Пасічник, Т. Ільїна ; упоряд. та ред. Л. Пасічник. – К.: Арталекс-принт, 2014.
- КВАДРА міні-метал. Ювелірне – мистецтво – емалі: Всеукраїнська виставка. Каталог. – К., 2018.
- Луць С.В. Сучасні емалі як засіб творення художнього образу в мистецтві Класичного ювелірного Дому «Лобортас» // II Міжнародний фестиваль емалі в Україні. Матеріали конференції. – К., 2013. – С. 83 –85.
- Луць С.В. Творчість митців КюД «Лобортас» у контексті українського ювелірного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.06 «Декоративне і прикладне мистецтво». – Львів, 2017.
- Пасічник Л.В. Техніка гарячої емалі в ювелірному мистецтві України: сучасний стан розвитку, художні особливості творів // Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка. – Луганськ, 2014. – Вип. 27 –28. – С. 220 –228.
- Пасічник Л.В. Ювелірне мистецтво України ХХ –ХХІ століть. – К.: Наукова думка, 2017.
- Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен : альбом-каталог. – К.: ЗАТ «Атлант Юем СІ», 2002.
- Шмагало Р.Т. Енциклопедія художнього металу. – Львів: Апріорі, 2015. – Т. 1 : Світовий та український художній метал. Класифікація, термінологія, стилістика, експертиза.
- Шмагало Р.Т. Художній метал України ХХ – поч. ХХІ ст. Енциклопедія художнього металу. – Львів: Апріорі, 2015. – Т. 2.
- Шмагало Р.Т. Художня емаль та ювелірство України у світі ХХ – початку ХХІ ст. // II Міжнародний фестиваль емалі в Україні. Матеріали конференції. – К., 2013. – С. 90 –95.

Luts S.V.

Artistic enamel as a language of shaping in modern jewelry

Resume

From ancient times, and nowadays, one of the most effective means of expressing form in jewelry is the technique of artistic enamels, which stand out among other principles of shaping living energy of color, sound multi-faceted expression and clear graphic perfection of decor. A variety of artistic and technological processes and features of techniques of artistic enamels open up a boundless field for contemporary jewelry artists to creative experimentation, revive the traditions of recognized world and national masters, research and introduce innovative methods of exclusive technologies into the creative process.

The arsenal of artistic enamel techniques and their artistic language is broad and significant both technologically and as a material, one of the most important traditional classical jewelry techniques that are the basis of manual modeling and are distinguished by the specificity of the language of shaping.

Key words: artistic enamel, techniques, traditions, experimentation, shaping, modern jewelry.

ТВОРЧИСТЬ ХУДОЖНИКА-ЮВЕЛІРА ВОЛОДИМИРА БАЛИБЕРДІНА: ТРАДИЦІЯ В ЕПОХУ ЗМІН

В статті досліджено творчий шлях художника-ювеліра, голови секції декоративно-прикладного мистецтва Київської організації Національної спілки художників України Володимира Івановича Балибердіна, твори якого зберігаються в колекції Музею історичних коштовностей України. Проведено аналіз особливого стилю художника та чинників, які вплинули на його формування; показано роль мистецтва, що актуалізує національні традиції, в період глобалізації.

Ключові слова: сучасне ювелірне мистецтво України, Володимир Балибердін, різьблення по перламутру, музейна колекція, Музей історичних коштовностей України, постмодерн, глобалізація.

В колекції Музею історичних коштовностей України зберігаються шість творів (десять одиниць зберігання) художника-ювеліра, лауреата премії імені Катерини Білокур, голови секції декоративно-прикладного мистецтва Київської організації Національної спілки художників України Володимира Івановича Балибердіна:

- гребінь ДМ-8108, 1984 р., НДМ, бивень мамонта (рис. 1);
- гребінь ДМ-8109, 1984 р., НДМ, бивень мамонта (рис. 2);
- гарнітур «Легенда» ДМ-8279 (1–3), 1987 р., НДМ, перламутр (рис. 3);
- гарнітур «Весільний» ДМ-8444 (1–3), 1986 р., НДМ, перламутр (рис. 4);
- підвіска «Роздуми» ДМ-8788, 2005 р., срібло, бивень мамонта (рис. 5);
- брошка «Квітка мрії» ДМ-8804, 1992 р., срібло, перламутр (рис. 6).

Ювелірні твори складні за технікою виконання, їх можна легко впізнати, що свідчить про особливий стиль художника. Своєрідна авторська манера, яку варто назвати **балибердинським стилем**, базується на національній традиції, але не зводиться до неї, а збагачує, переосмислює в нових історичних умовах. Такий підхід – це свідомий вибір художника: *«Особливим достоїнством художника є усвідомлення своєї автентичності та вміння передати у мистецькому творі особливості культури, традиції свого народу, своєї країни. Україна має багатовікові традиції, історію, культуру, яка є невичерпним джерелом натхнення. Одним із найважливіших завдань сучасного художника є вивчення, інтерпретація та творче переосмислення надбань минулого, що особливо важливо в умовах глобалізації світу»* [Тендітна мить торкає вічність, 2018, с. 8].

Володимир – багатогранна особистість. Він і талановитий ювелір, який володіє великою кількістю ювелірних технік, і автор самобутніх інтер'єрних композицій, і організатор численних мистецьких подій. Це дослідження стосується творчого шляху В. Балибердіна як художника-ювеліра. Джерелом дослідження стали публікації мистецтвознавців України (Т. Кара-Васильєва, З. Чегусова, Л. Пасічник), а також інтерв'ю, проведене автором з Володимиром Балибердіним 15 лютого 2019 року і зареєстроване в Архівних наукових фондах рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України [Інтерв'ю, 2019, арк. 1–20].



Рис. 1. Гребінь (ДМ-8108)



Рис. 2. Гребінь (ДМ-8109)



Рис. 3. Гарнітур "Легенда" (ДМ-8279/1-3)



Рис. 4. Гарнітур "Весільний" (ДМ-8444/1-3)



Рис. 5. Підвіска "Роздуми" (ДМ-8788)

Рис. 6. Брошка "Квітка мрії" (ДМ-8804)



Рис. 7. Каблучки з перламутровими вставками



Рис. 8. Прикраси із серії "Створення Всесвіту"



Рис. 9. Прикраси із серії "Створення Всесвіту"

Володимир Іванович Балибердін народився 22 вересня 1954 р. у м. Гнівань Тиврівського району Вінницької області. Мати – Балиберіна Марія Дмитрівна (1915 р. народження), померла, коли Володимирі було 9 років, і тоді дві старші сестри Галина та Лілія взяли на себе роль виховательок брата. Він навчався в спеціалізованій математичній школі № 145 м. Києва. Схильність до математики і фізики в дитинстві пророкувала ніяк не мистецький шлях – тоді хлопець не думав, що стане художником.

В лютому 1970 р. Володимир пішов працювати на **Київський радіозавод** токарем. Робота на заводі стала корисним досвідом. Саме там виникло чітке усвідомлення життєвого призначення, прагнення творчості: *«Там я зрозумів, що мені потрібно, і чого я не хочу: не хочу конвеєра, не хочу бути гвинтиком у великій машині»* [Інтерв'ю, 2019, арк. 3]. До того ж робота на спеціальному обладнанні на заводі дозволила сформувати певні навички обробки металу.

З металом були пов'язані перші художні експерименти Володимира: на початку 1970-х він захопився виготовленням **карбованих панно**.

В Україні, як і взагалі в Радянському Союзі, до початку 1980-х рр. створення авторських ювелірних виробів із золота та срібла з можливістю вільно збути свій твір було заборонено. В таких умовах художники, які прагнули працювати з металом, захопилися карбуванням. Коли Володимир побачив, як створюються карбовані панно, то теж долучився до цього процесу. Два роки робив карбування «в стіл» – на подарунки, друзям. Сюжетами для панно юного майстра ставали народні легенди, епос про богатирів, інколи ескізами були кадри діафільмів. Володимир відчув себе не частиною механізму із відчуженим результатом праці, як це було на заводі, а автором, побачив результати роботи: *«Вперше я побачив*

результати свого труда. Мої роботи продавали в ювелірному магазині на розі Хрещатика. Вперше була змога показати, що ти щось робиш у цьому світі. Був результатом» [Інтерв'ю, 2019, арк. 3].

Результат не був непоміченим: у 1972 р. Спілка народних майстрів України надала молодому художнику звання **народного майстра** декоративно-ужиткового мистецтва. Володимир реалізував творчий потенціал як визнаний майстер, офіційно працюючи на **Фабриці художньої галантереї** на посаді народного умільця.

Творче зростання не зупинила **служба в армії** (1972 – 1974 р.). Дізнавшись про художній талант призовника військово керівництво залишило його проходити службу в столиці. Володимир малював плакати, портрети, робив карбовані панно.

Важливим чинником, який вплинув на творчий почерк В.І. Балибердіна, було навчання в **художній студії** Жовтневого палацу культури. Ще під час роботи на заводі Володимир почав відвідувати цю студію. Її заснував **Василь Іванович Забашта** (1918 – 2016 рр.) – український живописець, заслужений діяч мистецтв УРСР, професор Київського художнього інституту, народний художник України. Студія давала дуже якісну освіту, бо там викладали найкращі художники республіки. Цей заклад став стартом для багатьох тепер відомих сучасних митців. Володимир три роки постійно відвідував студію, потім ще кілька років – факультативно.

Безпосереднім наставником Володимира в художній студії був М.О. Родін. **Микола Олексійович Родін** (1919 – 2017 рр.) – київський графік, художник, член Спілки художників України, заслужений художник України [Родін, б/р]. Микола Олексійович дав Володимирі основи малюнка і композиції.

На зростання професіоналізму В. Балибердіна вплинув також Ю.М. Мануйлович. **Юрій Миколайович Мануйлович** (1929 – 2011 рр.) – живописець, графік, дизайнер. Працював у Науково-дослідному інституті промислової естетики у Києві в 1969–1971 р., проектував просторові об'єкти, панорами, став одним із засновників Спілки дизайнерів України [Київський художник, б/р].

Ю.М. Мануйлович зацікавився творчістю талановитого юнака і запросив працювати до себе в майстерню. Отже, в грудні 1974 р. Володимир повернувся зі служби в лавах Збройних сил, а вже в січні 1975 р. почав працювати художником-оформлювачем під керівництвом Ю.М. Мануйловича в Київському експериментальному комбінаті масової реклами **«Укркоопреклама»**. Створення масштабних робіт, великих карбованих панно захопило художника. Цікава робота не була легкою, деякі колеги не витримували темпу, бо потрібно було не лише давати якісний художній результат, а й вправно долати складнощі всього процесу – від пошуку замовників, затвердження ескізів на Художній раді до здачі готового замовлення, зробленого точно в термін. Але поруч працювали талановиті митці, що теж впливало на професійне зростання: одним із колег в той період був **Олександр Петрович Міловзор**

(1938 р. народження) – український художник, член Національної спілки художників України, заслужений художник України.

Ю.М. Мануйлович був талановитим педагогом, без тиску і примусу він давав можливість знаходити своє рішення. Коли ж керівник наполягав на власному баченні, то енергійний юнак виконував два варіанти завдання: один за порадами наставника, інший – за своїм задумом, щоб довести не словами, а втіленням в матеріалі те, що його ідеї варті уваги і поваги. Такий підхід до виконання замовлень забезпечив творче зростання.

Разом з Ю.М. Мануйловичем Володимир в 1977 р. перейшов працювати в **Київську обласну раду УТРМ** (Українське товариство рибалок і мисливців) художником-оформлювачем. УТРМ пропонувало роботу з оформлення приміщень. Одним з перших замовлень стало оформлення популярного в ті часи ресторану «Мисливець» на Гідропарку. Володимир було доручено створення реплік зброї для декору залу: фугезі, сокири, іншу зброю. *«Це була фантазія на те, що у Вашому музеї є. Іван Равич... від нього відштовхувався. Той орнамент автентичний дуже подобався, від тих окладів я був просто в захваті, це було таке марення»* [Інтерв'ю, 2019, арк. 6].

Під враженням від динамічних форм українського бароко Володимир створив муляжі зброї та прикрасив їх гравіруванням. В результаті репліки не можна було відрізнити від оригінальної зброї, і відвідувачі ресторану були впевнені в їх автентичності.

Працюючи над великими формами з Мануйловичем чи художником-макетувальником **Головного управління Київпроекту** (з 1979 р.), В. Балибердін завжди прагнув виконувати творчі роботи за власним задумом. Йому доводилося багато працювати з деревом: після моди на карбовані панно з'явився особливий інтерес до творів, виконаних в техніці різьблення по дереву. Різьбярів у Києві тоді було мало, Володимир створював дерев'яні скульптури для художніх салонів. В основному це були невеличкі фігурки тварин, людей, декоративні композиції, свічники.

Скільки б не займався Володимир деревом або великими формами в металі, особливо його вабило саме ювелірне мистецтво. Перший ювелірний досвід Володимира був рятувальним. Замовник приніс в салон понівечену, покручену каблучку, яка прийняла на себе удар швейної машинки, захистила палець людини, але не витримала і зламалася. Відремонтувати її було практично неможливо. Володимир попросив у сестри її срібну скриньку, відрізав шматок матеріалу, наніс український орнамент і вдихнув нове життя в прикрасу.

Цей досвід став початком довгого ювелірного шляху. В перших роботах відчувається вплив стилю бароко з його динамічними формами: звивисті пагони, листя аканта, завитки навколо вставок з перлів та напівкоштовного каміння. Цьому, напевно, сприяла як активна творча натура художника, що звучала в унісон експресивному стилю, так і захоплення історичним золотарством – українською торевтикою доби бароко.

Поступово у художника з'явився особливий творчий почерк, манера, яка відрізняє його роботи з-поміж тисяч інших робіт і яку можна назвати

балибердинським стилем. Оригінальну творчу манеру відзначають науковці: *«Домінантами оригінальної творчої манери Володимира є традиційні для української культури мистецькі константи, завдяки чому його енергійні й довершені вироби мають винятково національний колорит, вражають духовним наповненням та символікою і є своєрідними берегами, що реалізують сакральне начало в сучасній інтерпретації»* [Пасічник, 2017, с. 187–188].

Першим чинником, який вплинув на появу особливого стилю, можна назвати особисті якості художника, прагнення до досконалості. *«На одному я заробляв гроші, а з іншим – працював для душі. Весь цей термін (десь 10–15 років) їздив по музеях Радянського Союзу, в Москву, в Ленінград, в усі музеї, куди я міг потрапити, в театри ходив. З ранку в Ермітаж, потім в етнографічний музей, потім приходив до театру... Я засинав і прокидався з думкою, що робити і як. Дуже багато треба було працювати. Графік тоді в мене був такий: три доби безперервної роботи, далі – 24 години я спав»* [Інтерв'ю, 2019, арк. 5].

Глибоке занурення у творчий процес дозволило подолати неймовірні складнощі, з якими стикалися художники-ювеліри в СРСР. А складнощі важко переоцінити: дослідники описують період від 1917 року до останньої чверті ХХ століття як **дуже складний для ювелірного мистецтва**.

Ювелірне мистецтво в Радянському Союзі було в занепаді через заборону використовувати коштовні матеріали в авторських творах, а також через те, що цей вид мистецтва сприймався як ознака небажаної елітарності. *«Тотальні заборони, підтримані державними законами і страхом в'язниць надовго зупинили творчий процес... Соціальна ненависть до ювелірного мистецтва як такого, що обслуговувало церкву і панівні класи, попри всі намагання, не змогла знищити древнього, прекрасного мистецтва»* [Роготченко, 2013, с. 117–118].

Процесу відродження авторського ювелірного мистецтва перешкоджала не лише держава, законодавство, а й те, що населення було затиснуте в «прокрустове ложе» рівності. Людина не могла собі дозволити таку розкіш, як яскраву індивідуальність. *«Повоєнні роки в Україні позначені суцільною соціально-економічною руйнацією, ідеологізованою культурою та цензурою у сфері ювелірного виробництва... Під впливом загальної бідності, пропаганди аскетизму та уніфікованого масового смаку попит на ювелірні вироби був невеликий»* [Шмагало, 2015, с. 140].

Світове ювелірне мистецтво після Другої світової війни теж було в кризовому стані: проблемою стала **втрата образності**, бо за кордоном прикраси сприймалися як засіб капіталовкладень та символ розкоші, а не як витвори мистецтва. Лише в 1960-х роках, коли гучно пролунав голос філософів Франкфуртської філософської школи, коли набули поширення ідеї Г. Маркузе, який засудив споживацьке суспільство і «одновиірну» людину, консюмеризм був певною мірою витіснений мистецькими пошуками, і до ювелірних виробів також почали ставитися як до творів мистецтва [Удовиченко, 2019, с. 242].

Отже, секрети ювелірної майстерності, які передавалися протягом століть, до 1960-х років, коли почалося відродження цього виду мистецтва, в СРСР були майже втрачені. Вкрай мало фахівців могли допомогти порою, бракувало як літератури, так і спеціальних інструментів.

В цій ситуації майстри часто самостійно приходили до колись добре відомих ювелірних технік та технологій. Так, Володимир Балибердін і його колеги Сергій Серов та Станіслав Барановський самостійно опанували техніку лиття. Згодом Володимир почав використовувати техніки зерні та скані, а зрештою й всі існуючі на той час техніки. Часто талановитий наполегливий ювелір сам конструював інструмент під певну творчу ідею: *«Я дізнався всі назви чеканів і молотків вже після того, як їх створив. І це не якась там випадковість... Людина так створена...»* [Інтерв'ю, 2019, арк. 5].

Другим чинником, який вплинув на появу особливого стилю В.І. Балибердіна можна вважати відлуння періоду «відлиги», лібералізації 1960-х років. Володимир потрапив у середовище інтелігенції, яка сформувалася в той час. Більш чутним став голос художників, які шукали автентичну, письменників, які прагнули зберегти українську мову. Ці люди несли патріотичні ідеї, їх бажання підкреслити національний характер культури наповнювало навколишній простір: в декорі інтер'єрів архітектурних споруд, станцій київського метрополітену 1960-х років можна побачити мотиви українського народного орнаменту.

Однією з представниць руху «шістдесятників», яка вплинула на формування стилю художника, була Лідія Мефодіївна Митяєва (1923–1996 рр.) – заслужена художниця УРСР, народна художниця України, одна із засновниць київської школи художнього скла [Митяєва, б/р]. Коли вона побачила роботи Володимира, то запитала, де ці роботи були створені. Молодий ювелір почав розповідати, де його майстерня. Тоді вона показала роботи, створені в Мексиці, в Індії, а потім повторила питання: «Де?». Питання Л.М. Митяєвої потрапило на благодатний ґрунт, стало поштовхом для роздумів про особливий національний колорит мистецтва, про те, що прикраси можуть нести українську ідею. *«Це дало можливість замислитися: треба, щоб розуміли, що робота зроблена українським художником. Таких робіт на той час зовсім не було в ювелірній справі»* [Інтерв'ю, 2019, арк. 8].

Тяжіння до автентики – це не лише художній підхід, а і характерна риса особистості художника, якому притаманне тонке відчуття рідної землі: *«Нація – це не лише групування людей за етнічними ознаками, це якісь вібрації, які вона випромінює, і це закладено історично. Чому Вам хочеться жити в цьому місці чи в іншому? Дійсно, людина, яка живе в горах, не може зрозуміти людину зі степу, яка має 300 км пройти, щоб побачити дерево... Я дуже багато подорожував і збирав інформацію»* [Інтерв'ю, 2019, арк. 11].

Роздуми над тим, що прикраси можуть не лише мати естетичну функцію, а і нести національну ідею, привели Володимира до активних пошуків автентичного українського орнаменту. На цьому шляху йому

допомагала дружина Г. В. Дюговська. **Галина Володимирівна Дюговська** (1962 р. народження) – художниця декоративного мистецтва, член Спілки дизайнерів України, член Спілки художників України, лауреат премії імені Катерини Білокур. Позналилися художники на початку 1980-х. Спочатку їх об'єднували творчі інтереси: Галина теж цікавилась темою українського орнаменту, займалася пошуками автентичних народних мотивів і охоче розповідала про знахідки Володимиру. З часом дружба переросла в кохання, і в 1993 році Галина і Володимир одружилися. Багато років Галина не лише ділилася знаннями, дарувала натхнення, а й допомагала в створенні ювелірних прикрас: готувала перламутр, монтувала каміння.

Пошуки української автентики привели подружжя на поріг будинку І.М. Гончара. **Іван Макарович Гончар** (1911 – 1993 рр.) – український скульптор, графік, маляр, етнограф, колекціонер, заслужений діяч мистецтв УРСР, народний художник УРСР, лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка.

«До Гончара ми прийшли з вулиці, просто до нього додому. Він якраз розмовляв з кореспондентом. Попросив нас почекаати 2–3 години, якщо ми зможемо. Ми почекали. Він потім вийшов, подивився роботи, показав свій будинок, книги. Відкривав шафи, скрині, показував колекції, розповідав. Він вийшов з художнього інституту, був скульптором, спочатку робив «як усі», і ми бачили там портрети такі «як положено». Але далі він почав шукати свій шлях, почав вводити у скульптуру якісь моменти, які давали можливість побачити – звідки це» [Інтерв'ю, 2019, арк. 10].

І.М. Гончар, визнаючи той факт, що ювелірне мистецтво – це не його царина, дав деякі поради Володимиру. Зокрема, порадив не захоплюватися занадто дрібними деталями. Здатність створювати надзвичайно мініатюрні елементи композиції захоплювала В.І. Балибердіна: в деяких творах вирізьблені квіти були міліметрового розміру. Оскільки таку ж порадю в свій час дала і Л.М. Митяєва, ювелір прислухався до думок колег.

Творчі роботи Володимир виконував для художніх салонів. В кінці 1970-х років в Києві працювало п'ять художніх салонів [Роготченко, 2013, с. 215]. Члени Спілки художників мали можливість працювати в цій системі, отримуючи кошти за свою роботу. Але здати твір до салону було досить складно, адже відбір здійснювала **Художня рада**. В 1980-х роках головою цієї ради був О.І. Гушчін.

Олег Ілліч Гушчін (1935–1997 рр.) – майстер художнього скла, ювелірного мистецтва, живописець, заслужений художник УРСР. Працював на Київському заводі художнього скла, головним художником Республіканського об'єднання «Укрскло», головним художником Художнього фонду УРСР (1980–1987 рр.) [Гушчін, б/р]. Створював Олег Ілліч також і ювелірні твори: оклади ікон у техніці гарячої емалі, жіночі прикраси. Естетичні вподобання О. Гушчина, як головного художника Художнього фонду УРСР, певним чином позначилися на смаках художників того покоління.

Виконання творів для салонів та виставок було своєрідним викликом: потрібно було застосовувати нові технології, нестандартні техніки, сучасні форми. Пошуки власного ювелірного почерку привели до різьблення орнаментальних композицій по перламутру та кістці. Згодом ця техніка стала своєрідною візитівкою художника. *«Варто зазначити, що в Україні, крім В. Балибердіна, невідомі інші митці, які так масштабно творчо займаються мистецтвом різьблення по кістці та перламутру...»* [Пасічник, 2017, с. 187–188].

Різьбленням по кістці Володимир почав займатися ще з середини 1970-х років. Портрети, античні профілі, алегоричні образи стали сюжетами для творів. Інколи художник вирізав складні орнаменти, як на гробених з колекції МКУ (рис. 1; 2).

Технічні складнощі у виконанні різьблення супроводжувалися проблемами матеріалів, адже за радянські часи будь-які матеріали для ювелірних творів було складно дістати. Володимир намагався використовувати кістку якутського мамонта. Цей матеріал видобувався у вічній мерзлоті, тому відрізнявся високою якістю. Але його потрібно було ще й правильно підготувати до різьблення: висушити, заґрунтувати. При неправильній обробці дуже цінний матеріал ставав крихким і тріскався, як дерево. Перші спроби художнику не сподобалися, тому він почав вивчати різьблення в східному мистецтві, зокрема, в мистецтві Китаю та Японії. Ретельне вивчення світового досвіду дозволило створювати високоякісні твори у техніці різьблення по кістці з національним колоритом.

Постійний пошук нового, розширення діапазону своєї майстерності привів до того, що Володимир почав створювати прикраси в техніці **різьблення по перламутру**. Перламутр в ювелірному мистецтві на теренах СРСР використовувався в ті часи лише у вигляді гладеньких вставок.

В каблучках з перламутром Володимира 1970-х простежується динаміка: спочатку гладенькі вставки, потім на перламутрі з'являється декор металевими смужками, які розходяться від центрального касту, зрештою металевим променям поступаються більш органічні – вирізані безпосередньо на поверхні перламутру (рис. 7).

Техніку різьблення по перламутру Володимир відкривав самотужки, лише згодом натрапив на літературу, де була описана ця техніка у виробництві ікон. У XVII–XVIII ст. виготовлення культових предметів з перламутру стало поширеним в Афоні, а з другої половини XIX ст. у Палестині. Великий попит паломників на пам'ятні речі зі святої землі став поштовхом для розвитку техніки. В Єрусалимі на початку XIX ст. була відкрита школа різьблення по перламутру. Але на території Радянського Союзу ця техніка не була поширеною.

Одна з перших робіт Володимира в техніці різьблення по перламутру – це гарнітур «Весільний» (рис. 4), який зберігається в Музеї історичних коштовностей України. Гарнітур створений в 1986 році.

«Я три місяці працював, робив ескізи. В мене була стопка сантиметрів півтора перемальованих начерків, ескізів... Це був перший

виставковий гарнітур... Зробити в графіці – це одне, а ... втілити в матеріалі – це не так все просто». В орнаментах – традиційні для центральної та лівобережної України елементи, мотиви петриківського розпису. «В кожній області України різні квіти. Тут – це Київська, Чернігівська область. Ми багато їздили по Україні, в музеях роздивлялися рушники, вишивки, гаптування» [Інтерв'ю, 2019, арк. 14].

В гарнітурі «Весільний» автору вдалося не лише вправно вписати український орнамент в прикладну форму сережок та брошки, а й передати відповідний настрій нареченої: легка граційність, сяйлива чистота дівочості, мерехтливий ажур сподівань та надій.

В гарнітурах другої половини 1980-х років спостерігається інтерпретація квіткової теми. У 1987 р. художник створює гарнітур «Легенда» (рис. 3). Тонкий квітковий орнамент, вдалі пропорції, втілені в металі та різьбленому перламутрі. Казковий птах присів на гроно квітучої калини. Калина – давній український символ, пов'язаний з багатьма легендами. Інколи калина виступає як образ світового дерева, на верхівку якого прилітають птахи, щоб принести людям вісті. Можливо, навіть вісті з потойбіччя: калиновий міст поєднував різні світи. Напевно, семантика переходу пояснює використання цього символу в шлюбних церемоніях: весільні короваї прикрашали саме калиною, яка ще й пов'язувалася з образом жінки (наприклад, як це можна простежити у пісні «При долині куш калини»).

Чарівний птах в гарнітурі «Легенда» має гребінець півника «У праукраїнців півень вважався передвісником зорі, сходу Сонця, а, отже, пробудження життя. Не випадково існувала така народна назва, як «будимир», тобто «буди світ» [Енциклопедичний словник, 2015, с. 611].

Образи, вирізані в перламутрі, обрамлені ажурною сіткою з маленьких кілець. Кожне кільце розміром з квіточку калини, а між ними – кульки зерні. Можливо, – це зорі, які вранці скльовують півні, щоб звільнити простір для Сонця.

Такі ювелірні твори є справжніми витворами мистецтва, бо дають і естетичну насолоду, і можливість розмірковувати над семантикою. В сучасному ювелірному мистецтві це трапляється доволі рідко.

Цікаві, семантично насичені роботи, художник продовжує робити в різні періоди творчості. Так, В.І. Балибердін засобами ювелірного мистецтва засвоює як час (пряжка «Скіфія», 2003 р., гарнітур «Плин часу», 2005 р.), так і простір (серія «Мелодія моря» – 1990-ті, серія «Мелодія Всесвіту» – 2000-ні).

Серія «Мелодія Всесвіту» є надзвичайно цікавим доробком художника. Можна помітити, що перші твори серії розкривають тему першопочатку (рис. 8). Композиція побудована так, що від центру, підкресленого вставкою у високому касті, матерія розходить променями, структурється в галактики, спалахує зірками. Подальший розвиток теми знову повертає до питання ідентичності, і в наступній роботі серії «Мелодія Всесвіту» в центрі композиції квіти, зображені в українській стилістиці. Навколо цих квітів розгортається рух галактик і зірок (рис. 9).



Рис. 10. Володимир Іванович Балибердін

Слід зазначити, що обрана В.І. Балибердіним стилістика орнаментального різьблення по кістці та перламутру вплинула на його твори, створені в металі: з 1990-х років з'являються литі форми, які повторюють орнаменти, різьбленні по перламутру (наприклад, підвіска «Літера Т», 1995 р.).

Важливим чинником творчого зростання є **участь у виставках**. В.І. Балибердін брав участь у численних виставках як на території України, так і за кордоном. У 1989 р. його роботи брали участь у виставці «Сучасне ювелірне мистецтво України» у м. Загреб (Югославія), а у 1990 р. на виставці «Сяйво українських скарбниць» у м. Естергом (Угорщина). Неодноразово експонувалися роботи художника під час виставок Музею історичних коштовностей України. Так, він брав участь у масштабній виставці сучасного ювелірного мистецтва в 2006 р., де було представлено 45 робіт художника-ювеліра.

У 2008 р. у двох виставкових залах МІКУ проходила виставка подружжя художників В.І. Балибердіна та Г.В. Дюговської. У 2014 р. у двох вітринах дев'ятого залу МІКУ була організована персональна виставка Володимира «Обереги душі». У дар від художника надійшли два ювелірні твори: підвіска «Роздуми» (рис. 5) після виставки 2008 р. та брошка «Квітка мрії» (рис. 6) після виставки 2014 р.

У 2017–2018 рр. на виставці «Тендітна мить торкає вічність» тему квітки в ювелірному мистецтві розкрили ювелірні твори В.І. Балибердіна: підвіска «Квітка кохання» (срібло, перламутр, 2015 р.), брошка «Квіткові мрії» (срібло, перламутр, циркони, 2015 р.), каблучка «Квітка

коханню» (срібло, перламутр, 2007 р.), підвіска «Ранкові квіти» (срібло, перламутр, 2009 р.), підвіска «Дерево життя» (срібло, перламутр, 2006 р.) [Тендітна мить торкає вічність, 2018, с. 8–9].

На цій виставці відвідувачам було запропоновано обрати фаворита, а при можливості написати відгук на вподобану роботу. За ювелірні твори Володимира проголосували 42 відвідувача, трьома мовами були написані схвальні відгуки. Якщо проаналізувати відгуки за категоріями відвідувачів, то 62% прихильників його творчості – жінки. Якщо ж говорити про зміст відгуків, то відвідувачі зупинилися на таких ознаках:

- естетика, витонченість творів – 38% відгуків («красивий орнамент», «витончена робота», «clean, beautiful shine and colour in the material», «tenderness», «вишукано» тощо);
- складна ювелірна техніка – 22% відгуків («цікава техніка виконання», «делікатні, складні у виконанні прикраси», «золотые руки», «дуже тонка робота» тощо);
- глибокий зміст ювелірних творів – 22% відгуків («глибока тема», «втілені традиційні мотиви українського мистецтва», «втілення українських традицій у сучасних виробках», «перетинається з нашою історичною спадщиною і заново відображається в сучасному мистецтві» тощо);
- емоційний зв'язок з твором – 13% відгуків («саме цей експонат зачепив», «каблучка «Квітка кохання» відображає мій стан натепер» тощо);
- інше – 5% відгуків («сучасно», «оригінально»).

Якщо порівняти з відгуками на інші ювелірні твори виставки, то можна зробити висновок про те, що твори Володимира приваблюють не лише красою і технікою виконання, а й **змістовністю та емоційністю прикрас**. Змістовність твору при наявності контакту з ним можна назвати своєрідним орієнтиром для людини, яка сприймає твір. Цей момент є надзвичайно важливим в епоху постмодерну, яка характеризується розпадом метанаративів, децентрацією суб'єкта, втратою історичності, вресіт рещт – **втратою орієнтирів**.

Цю ситуацію американський філософ Ф. Джеймсон ілюструє на прикладі архітектурного рішення готелю Westin Bonaventure у Лос-Анджелесі. Готель був побудований архітектором-постмодерністом Дж. Портменом так, що постоялець не може зорієнтуватися в холі, бо кімнати розташовані у чотирьох однакових вежах: оскільки всі чотири сторони холу абсолютно ідентичні, постоялець не в змозі зрозуміти, в який бік йти. Пізніше адміністрація готелю змушена була ввести таблички із зазначенням напрямків, бо людина не може перебувати в такому просторі.

Ф. Джеймсон називає це «гіперпросторовим» місцем, в якому уявлення про простір, типові для модерну, виявляються марними. Ф. Джеймсон використовував цей приклад для того, щоб показати нашу нездатність орієнтуватися в сучасному середовищі. «На думку Джеймсо-

на, це спосіб реалізації постмодерного гіперпростору, в якому індивідуальне людське тіло втрачає можливість локалізуватися, перцептивно організувати своє безпосереднє оточення і когнітивно картографувати свою позицію у зовнішньому світі» [Нечипоренко, б/р].

Втрата орієнтирів в сучасному світі пов'язана з одного боку з переосмисленням релігійних догм, на яких базувався світогляд представників різних культур протягом всього історичного періоду, так і з глобалізацією, яка тепер є *«невблаганною долею світу, незворотнім процесом»* [Бауман, 2008, с. 6]. Глобалізація характеризується мультикультурністю і множинністю різних раціональностей. *«Якщо раніше в багатьох культурах образ дерева пояснював світобудову, то в сучасному світі виникла метафора ризому: заплутаного кореневища без визначеного центру»* [Удовиченко, 2019, с. 9] Використовують також метафору хору: людству *«не потрібні більше вибрані солісти, потрібен хор, в якому кожний – соліст»* [Кремень, 2006, с. 336].

Така неоднозначність дає як відчуття свободи, так і деякої розгубленості, адже нові цінності ще не визначені, а цінності минулих часів втрачені. *«Важливість цієї проблематики призвела до того, що на початку ХХ ст. до таких філософських дисциплін як онтологія та епістемологія додалася ще одна – аксіологія, метою якої є вивчення цінностей»* [Удовиченко, 2019, с. 11]. І поки філософи намагаються своїми методами знайти орієнтири та обґрунтування сенсу життя, творчі люди художнім осмисленням реальності долучаються до цього процесу. Ювелірні твори В.І. Балибердіна можна вважати прикладами філософського осмислення реальності засобами мистецтва.

В період, коли зі шматків окремих культур формується нова загальнопланетарна єдність без визначеного центру, важливо, щоб в нову тканину глобальної культури були вбудовані і фрагменти української культури. Це можливо лише тоді, коли в художніх образах творців буде лунати відповідь на питання: «Де?».

Джерела та література

- Арустамян Ж. Современное ювелирное искусство Украины // Ювелирное искусство и материальная культура: Тезисы докладов участников девятого и десятого коллоквиумов. – СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2002. – С. 55–61.
- Бауман З. Глобалізація. Наслідки для людини і суспільства. – К: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008.
- КВАДРА міні-метал. Ювелірне – мистецтво – емалі : Всеукраїнська виставка. Каталог. – К.: ДП «НВЦ «Пріоритети», 2018.
- Гущин Олег Ілліч // Енциклопедія сучасної України [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=25067 (дата звернення: 10.11.2019). – Назва з екрана.
- Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В.П. Коцура, О.І. Потапенка, В.В. Куйбіди. – 5-е вид. – Корсунь-Шевченківський: ФОП Гаврищенко В.М., 2015.

- Енциклопедія Сучасної України / Кер. наук.-ред. підготовки ЕСУ Железняк М.С. Координаційне бюро ЕСУ НАН України. – К.: Поліграфкнига, 2003. – Т. 2: Б-Біо.
- Інтерв'ю з В.І. Балибердіним, записане І. Удовиченко // Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. – Ф. 56 (Інтерв'ю). Од. зб. 41, 2019. – Арк. 1–20.
- Історія декоративного мистецтва України: у 5-ти т. / Під ред. Г. Скрипник. – К., 2016. – Т. 5.
- Історія українського мистецтва: у 5-ти т./ голов. ред. Г.Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – К., 2007. – Т. 5: Мистецтво ХХ століття.
- Київський художник Мануйлович Юрій Николаевич // Сопреалізм. Київський клуб колекціонерів. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://socrealizm.com.ua/gallery/artist/manuilovich-iun-1929> (дата звернення: 10.11.2019). – Назва з екрана.
- Кремень В. Філософія: мислителі, ідеї, концепції. – К.: Книга, 2005.
- Нечипоренко А.Джеймісон Ф. Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму // Філософія в УКУ [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://philosophy.ucu.edu.ua/dzhejmison-f-postmodernizm-abo-logika-kultury-piznogo-kapitalizmu-per-z-angl-p-denyska-k-vydavnytstvo-kurs-2008-504-s/> (дата звернення: 19.01.2020). – Назва з екрана.
- Митяєва Лідія Мефодіївна // Енциклопедія сучасної України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=64742 (дата звернення: 19.01.2020). – Назва з екрана.
- Пасічник Л.В. Ювелірне мистецтво України ХХ–ХХІ століть. – К.: Наукова думка, 2017.
- Роготченко О. Ювелірне мистецтво України ХХ сторіччя. Особливості розвитку // Сучасне мистецтво. Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. – К.: Фенікс, 2013. – С.117–127.
- Роготченко О. Київська організація Національної спілки художників України: Шляхи розвитку і становлення // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. – К.: «Інтертехнологія», 2013. – Випуск 9. С. – 215–235.
- Родін Микола Олексійович //Київська організація національної спілки художників України. [Електронний ресурс]– Режим доступу: <http://konshu.org/section/graphic/rodin-mykola.html> (дата звернення: 10.11.2019). – Назва з екрана.
- Сапфорова Н.Н. Украинское ювелирное искусство 60-х гг ХХ – 10-х гг. ХХІ в. Ситуация и проблемы // Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». 12–14 листопада 2012 р. – К.: Фенікс, 2013. – С. 350–364.
- Селівачов С. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). – К.: Редакція вісника «Ант»; Ніжин: ТОВ «Видавництво Аспект-Поліграф», 2005.
- Сучасне ювелірне мистецтво України // Музей історичних коштовностей України: електронні видання [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://miku.org.ua/ua/vidannja/elektronni_vidannja.html (дата звернення: 25.07.2019). – Назва з екрана.

- Тендітна мить торкає вічність. Образ квітки у творах сучасних українських ювелірів: каталог виставки / упоряд. І. Удовиченко. – К.: Фенікс; НМІУ, 2018.
- Удовиченко І. Аксіологічний підхід до музейної комунікації // Збірник наукових праць Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 100-річчю Полтавського художнього музею ім. М.Ярошенка «Місія музею в XXI столітті». – Полтава: ФОП Говоров С.В., 2019. – С. 9–17.
- Удовиченко І. Формування колекції сучасного ювелірного мистецтва: історія та перспективи // Науковий вісник музею історії України. – К.: НМІУ, 2019. – Вип. 5. – С. 241–255.
- Шмагало Р.Т. Художній метал України ХХ – початку ХХІ ст. Енциклопедія художнього металу. – Львів: Апріорі, 2015. – Том II.

Udovychenko I.V.

Creativity of the artist-jeweler Vladimir Baliberdin: tradition in the epoch of changes

Summary

The article explores the creative path of the jeweller, the chairman of the section of decorative art of Kyiv Organization of the National Union of Artists of Ukraine Volodymyr Balyberdin, whose works are stored in the collection of the Museum of Historical Treasures of Ukraine. There is analysing of the special style of the artist, the factors that influenced on its formation and the role of the national art in the Present.

Key words: modern jewelry art of Ukraine, Vladimir Balyberdin, mother-of-pearl carving, museum collection, Museum of Historical Treasures of Ukraine, post-modernity, globalization.

BITAEMO!



З ЛЮБОВ'Ю У СЕРЦІ (ДО ЮВІЛЕЮ ЛЮБОВІ СТЕПАНІВНИ КЛОЧКО)

Важко виділити найсуттєвіше, коли йдеться про людину, яка у полі зору багато-багато років. Це не залежить від фактичного терміну знайомства – навіть після кількох годин спілкування починає здаватися, що ви разом дуже довго.

І все ж найбільш характеризує нашу ювілярку це почуття безмежної Любові та підкресленої Жіночності. Саме це стало запорукою тяглості ще однієї знакової події в її житті, адже цього року вони разом з чоловіком – відомим українським археологом Віктором Івановичем Клочком відзначатимуть своє золоте весілля. З якою гордістю звучить з її вуст «Я і мої чоловіки!», а це і чоловік, і син, і двоє онуків.

Такі риси в наш час фемінізації та гендерної рівності зовсім не заперечують, а лише підкреслюють професіоналізм Любові Степанівни.

Продовж багатьох років пані Люба пронесла любов до археології. Ще навчаючись у київській школі, в старших класах, Люба Ковальчук почала відвідувати гурток при Інституті археології та брати участь археологічних розкопках. І хоча не судилося потрапити до омріяного історичного факультету Київського державного університету, ставши студенткою Київського державного інституту культури (факультет бібліотекознавства та бібліографії), не полишала їздити в археологічні експедиції.

Отримавши диплом з відзнакою за спеціальністю бібліотекар-бібліограф вищої кваліфікації пані Люба йде працювати до відділу книгозбереження в Державній історичній бібліотеці, а за декілька років вона перейшла на роботу до нещодавно створеного Музею історичних коштовностей, що як і бібліотека, знаходився на території Києво-Печерського заповідника. Музей історичних коштовностей України (МПКУ) став ще однією великою любов'ю пані Люби (не дивлячись на 8 років перерви, які були віддані Інституту археології).

Хоча Любов Степанівна опанувала всі ділянки музейної справи, окремо треба виділити наукову складову. Основною темою досліджень, якій вона ніколи не зраджувала, стала «Історія костюма давнього населення на території України», цій темі була присвячена її



кандидатська дисертація. Кількість наукових та науково-популярних праць в українських та зарубіжних виданнях невпинно наближається до цифри 200. Пані Любу постійно запрошуюють до участі в захистах наукових дисертацій з археології в якості опонента чи рецензента.

Окремо згадаємо наукову конференцію МІКУ «Музейні читання. Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки», у витоків якої стояла Любов Ключко. Скільки сил покладено на щорічну організацію плідної роботи конференції, скільки відомих науковців взяло участь у роботі цієї конференції за 25 років її існування!

Сьогодні пані Люба очолює науково-дослідний відділ «Історія ювелірного мистецтва в Україні» МІКУ, постійно передає свої багатющі знання музейній молоді, широкому загалу, бо ніколи не припиняла брати активну участь у екскурсійній та лекційній роботі. Окрім оглядових екскурсій розробила низку авторських програм, що є дуже цікавими для відвідувачів. Знаний популяризатор музейного зібрання Любов Ключко активно співпрацює зі ЗМІ.

Своїми знаннями з історії костюма Любов Степанівна як педагог ділиться із студентською молоддю у стінах Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука.

Можливо, на перший погляд здається, що дорога ювілярки була встелена пелюстками троянд, але життя є життям, де поряд з радістю ідуть негаразди, однак все вона здолала завдяки безмежному почуттю любові у своєму серці.

Многая літа Вам, пані Любо, від усіх, хто мав щастя спілкування з Вами!!!

ОКСАНА ТЕРЕЩУК – ЮВІЛЯР!

Наприкінці 2020 р. відзначила невеликий ювілей наша наймолодша (за часом роботи в Музеї історичних коштовностей України) співробітниця Оксана Михайлівна Терещук, хоча вона і має за плечима великий досвід музейної роботи, до того ж у стінах одного музейного закладу.

Після закінчення історичного факультету Київського державного університету пані Оксана прийшла працювати до науково-експозиційного відділу «Україна XIV – поч. XX ст.» Національного музею історії України, де розбиралася в складних переплетіннях історичних подій та доль окремих особистостей, мистецького та культурного життя тогочасної України.

Виступи на наукових конференціях, численні публікації на теми української історії та культури XVIII ст. засвідчили високий кваліфікаційний рівень та ґрунтовність проведених досліджень. Оксана Михайлівна вміє цікаво донести наукову інформацію до відвідувачів музею, серед яких були й слухачі Малої академії наук. Цікавими фактами з історії України вона ділилася на численних екскурсіях протягом 2016–2020 р., працюючи у відділі екскурсійного обслуговування НМІУ.

У 2019 р. пані Оксана успішно представила своє бачення експозиції МІКУ на комісії, а влітку 2020 р. перейшла на роботу до науково-дослідного відділу «Історія ювелірного мистецтва в Україні» МІКУ, хоча співпраця з філіалом почалася задовго до цього – Оксана Терещук неодноразово вступала на науковій конференції МІКУ «Музейні читання. Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки».

Колектив Музею історичних коштовностей України бажає Оксані Михайлівні довгих років творчого життя, нових наукових здобутків та розробки цікавих музейних виставок, екскурсій та заходів.



НАШІ АВТОРИ

Барбалат Олександра Володимирівна

Україна, м. Київ, Київський університет ім. Бориса Грінченка, кафедра образотворчого мистецтва, викладач ювелірного мистецтва.

Березова Світлана Анатоліївна

Україна, м. Київ, Національний музей історії України, науковий відділ збереження фондів, сектор «Колекція ювелірного мистецтва», старший науковий співробітник.

Білан Юрій Олександрович

Україна, м. Київ, філіал Національного музею історії України – Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ «Історія ювелірного мистецтва в Україні», старший науковий співробітник.

Величко Євгенія Олександрівна

Україна, м. Київ, Національний музей історії України, науковий відділ збереження фондів, сектор «Колекція ювелірного мистецтва», старший науковий співробітник.

Дрокін Станіслав Анатолійович

Україна, м. Харків, член Національної спілки художників, Спілки дизайнерів України, художник, ювелір, дослідник.

Іллінський Андрій Олексійович

Україна, м. Київ, член Національної спілки художників України, скульптор, дослідник.

Ключко Любов Степанівна

Україна, м. Київ, філіал Національного музею історії України – Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ «Історія ювелірного мистецтва в Україні», завідувач відділом, кандидат історичних наук.

Луць Сергій Васильович

Україна, м. Кам'янець-Подільський, Кам'янець-Подільський коледж культури і мистецтв, викладач-методист циклової комісії декоративно-прикладного мистецтва, кандидат мистецтвознавства.

Полідович Юрій Богданович

Україна, м. Київ, філіал Національного музею історії України – Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ «Історія ювелірного мистецтва в Україні», провідний науковий співробітник, кандидат історичних наук.

Саєнко Валерій Миколайович

Україна, м. Київ, Музей книги і друкарства України, провідний науковий співробітник, кандидат історичних наук.

Ольговський Сергій Якович

Україна, м. Київ, Національний університет культури і мистецтв.

Удовиченко Ірина Володимирівна

Україна, м. Київ, філіал Національного музею історії України – Музей історичних коштовностей України, науково-дослідний відділ «Історія ювелірного мистецтва в Україні», старший науковий співробітник.

Шевченко Ігор Володимирович

Україна, м. Долинська Кіровоградської обл., Краєзнавчий музей Долинської міської ради, науковий співробітник.

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

АНФРФ ІМФЕ НАНУ	Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського
ВЦБК	Всесоюзний центральний виконавчий комітет
ДНІМ	Дніпропетровський національний історичний музей імені Д. Яворницького
ДІМ	Дніпропетровський історичний музей ім. Д.І. Яворницького
КСИА	Краткие сообщения института археологии
МКУ	Музей історичних коштовностей України
НА ІА НАНУ	Науковий архів Інституту археології Національної Академії наук України
НМІУ	Національний музей історії України
ПСЗ	Полное Собрание Законов Российской империи
РЕЭ	Российская еврейская энциклопедия
СА	Советская археология
САИ	Свод археологических источников

ЗМІСТ

ВСТУПНЕ СЛОВО	3
ОСОБИСТОСТІ В ІСТОРІЇ КУЛЬТУРИ	
<i>Клочко Л.С., Березова С.А.</i> Історія Музею історичних коштовностей України в особистостях. Оксана Давидівна Ганіна.....	7
<i>Іллінський А.О., Саєнко В.М.</i> З листів Бориса Мозолевського до Олексія Тереножкіна та Варвари Іллінської	20
ВИВЧЕННЯ МУЗЕЙНИХ КОЛЕКЦІЙ	
<i>Білан Ю.О., Шевченко І.В.</i> Золоті вироби скіфського часу з розкопок Л.П. Крилової на Криворіжжі у зібранні Музею історичних коштовностей України	37
<i>Величко Є.О., Полідович Ю.Б.</i> Колекція предметів скіфо-античного часу у зібранні Б.І. та В.Н. Ханенків: шляхи формування.....	60
<i>Сергій О.С.</i> Іконографія церковних чаш XVIII століття (на прикладах пам'яток колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника)	81
<i>Березова С.А.</i> Срібні вироби віденських ювелірів XVII–XIX століття в колекції МКУ	90
ХУДОЖНЯ ОБРОБКА МЕТАЛУ ЗА ДОБИ РАНЬОГО ЗАЛІЗА	
<i>Льчишин В.В., Ольговський С.Я.</i> Тимчасова ливарна майстерня скіфського часу на Львівщині і деякі питання металообробки в ранньому залізному віці ..	111
ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО СЬОГОДЕННЯ	
<i>Барбалат О.В.</i> Старовинна техніка гарячої емалі в умовах інтенсифікації виробництва ювелірних прикрас у творчості сучасного українського майстра Роїні Хуцидзе.....	119
<i>Дрокін С.А.</i> Сучасне ювелірне мистецтво. Традиції та інновації.....	127
<i>Луць С.В.</i> Художня емаль як мова формотворення в сучасному ювелірстві.....	136
<i>Удовиченко І.В.</i> Творчість художника-ювеліра Володимира Балибердіна: традиція в епоху змін	144
ВІТАЄМО!	
З любов'ю у серці (до ювілею Любові Степанівни Ключко).....	163
Оксана Терещук – ювіляр!	165
НАШІ АВТОРИ	166
СПИСОК СКОРОЧЕНЬ	168

Наукове видання

МУЗЕЙНІ ЧИТАННЯ

Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки». – Київ, Музей історичних коштовностей України – філіал Національного музею історії України, 20 – 21 листопада 2019 р. – К., 2021. – 168 с.

Літературне та технічне редагування – Л.С. Ключко, Ю.Б. Полідович
Дизайн, верстка, макет – М.В. Панченко