

НАЦІОНАЛЬНИЙ МУЗЕЙ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

СКАРБНИЦЯ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

МУЗЕЙНІ ЧИТАННЯ

Матеріали наукової конференції
“Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки”
16 жовтня 2023 р.

КИЇВ
2025

УДК 93/94+902/4
С 69

- С 69** **Музейні читання.** Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки”. — Київ, Скарбниця Національного музею історії України — філія Національного музею історії України, 16 жовтня 2023 р. — Київ: Видавництво “Фенікс”, 2025. — 160 с.

Редакційна колегія *Л. С. Клочко, Ю. Б. Полідович.*
Дизайн, макет *М. І. Луцик.*

Збірник “Музейні читання” містить матеріали 30-ї наукової конференції “Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки”, яку щорічно проводить Скарбниця Національного музею історії 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.

За факти та інтерпретації, викладені у статтях, відповідальність несуть автори.

На обкладинці бронзова сокирка зі скіфського кургану 18 поблизу с. Львово Херсонської обл. Зібрання Скарбниці НМІУ. Фото *Дмитра Клочка.*

ЗМІСТ

ВСТУПНЕ СЛОВО.....	5
--------------------	---

Клочко Л. С.

НАШІ ЮВІЛЕЇ 2023 РОКУ	8
-----------------------------	---

1

ХУДОЖНІ ТРАДИЦІЇ СКІФСЬКОГО ЧАСУ	19
---	-----------

Бабенко Л. І.

АТРИБУТИ “СКІФСЬКИХ” МЕНАД: ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ.....	20
---	----

Фіалко О. Є.

ПРО ОДНУ ЗОЛОТУ ПЛАСТИНКУ З КУРГАНУ ОГУЗ	34
--	----

2

ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО XV — ПОЧАТКУ XX ст.	41
--	-----------

Березова С.А., Полідович Ю.Б.

ВАЗА З РОДИНИ ЛЯНІКЕВИЧІВ У ЗІБРАННІ СКАРБНИЦІ НМІУ	42
---	----

Березова С., Сергій О.

ДАРОХРАНИЛЬНИЦЯ МАЙСТРА ТАРАНОВСЬКОГО СЕРЕДИНИ XVIII ст.....	55
---	----

Гейда О. С.

РЕЧІ З КОЛЕКЦІЇ ЧЕРНІГІВСЬКОГО ЄПАРХІАЛЬНОГО ДАВНЬОСХОВИЩА У ПОЛУМ’І ПОДІЙ ПОЧАТКУ XX ст.	65
---	----

Куштан Д. П.

ПЕРСТЕНЬ-ПЕЧАТКА XVIII ст. З БІБЛІЙНИМ СЮЖЕТОМ ІЗ ЧЕРКАС	73
---	----

Мироненко Т.

БЛЮДО ДЛЯ АНТИДОРА З ПАРНИМ ЗОБРАЖЕННЯМ ПРЕПОДОБНИХ АНТОНІЯ ПЕЧЕРСЬКОГО ТА ІЛАРІОНА КИЇВСЬКОГО В ЗІБРАННІ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ.....	80
--	----

Степаненко Н. О.

ЧОТИРИ УКРАЇНСЬКИХ КЛЕЙМА ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ ст.
НА СТОЛОВОМУ СРІБЛІ З ФОНДІВ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО
НАЦІОНАЛЬНОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ ім. Д. І. ЯВОРНИЦЬКОГО 95

Терещук О. М.

САКРАЛЬНА ДАРОСХОВНИЦЯ З МАКОШИНСЬКОГО МОНАСТИРЯ
У ЗІБРАННІ СКАРБНИЦІ НМІУ 103

3

ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО СЬОГОДЕННЯ..... 111

Барбалат О. В.

НЕМЕТАЛЕВІ МАТЕРІАЛИ В АВТОРСЬКИХ РОБОТАХ
ЮВЕЛІРІВ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТ. 112

Сапфірова Н. М.

СУЧАСНЕ ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ:
ДІАЛОГ ЗІ СВІТОМ У ТВОРАХ СТЕПАНА МАЦЮКА..... 119

Триколенко С., Триколенко Е.

ЮВЕЛІРНА АРХІТЕКТУРА ОРІНГО 128

Удовиченко І.

ПРИКРАСИ ВІЙНИ. НОВІ НАДХОДЖЕННЯ В КОЛЕКЦІЮ
СКАРБНИЦІ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ..... 140

4

ОСОБИСТОСТІ В ІСТОРІЇ 149

Вітрик І. С.

ПРО ДЕЯКІ РОЗБІЖНОСТІ В БІОГРАФІЧНИХ ДАНИХ
БОГДАНА ХАНЕНКА (з відкритих джерел)..... 150

НАШІ АВТОРИ..... 158

ВСТУПНЕ СЛОВО

Ви тримаєте в руках збірник матеріалів 30-ї ювілейної конференції “Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки”. Як це вже відбувається багато років поспіль, восени 2023 року зали нашого музею зібрали дослідників-однодумців. Не всі бажаючі мали можливість взяти безпосередню участь у конференційному засіданні, проте вони надали свої матеріали для публікації. І навпроти, не всі озвучені доповіді представлені у вигляді статей. Та загалом головне в конференції — це живе спілкування, обговорення нових знахідок і відкриттів, апробація певних ідей.

30-та конференція проходила у ювілейний для нашого музею рік — 2023-го ми відзначали 60-ту річницю з дня його заснування. З цієї нагоди наш колектив підготував двомовний альбом “60 шедеврів Скарбниці Національного музею історії України” (головний редактор Наталія Панченко), де представлено найвідоміші експонати, що репрезентують головні історичні етапи розвитку ювелірної справи в Україні від доби раннього заліза до початку XX століття.

Про наші музейні ювілеї 2023 року мова йде у вступній статті Любові Ключко, яка є однією з тих, хто 30 років тому організував і провів першу конференцію.

Інші статті цього збірника представлені в традиційних рубриках.

Розділ “Художні традиції скіфського часу” відкриває стаття Леоніда Бабенка, який розглядає атрибути “скіфських” менад, представлені на золотих пластинах-аплікаціях IV ст. до н. е. Дослідник наводить історіографічний огляд та критичну оцінку наявних у науковому обігу інтерпретацій цих атрибутів — одягу, зачісок/головних уборів, жертвовної тварини та супутніх знарядь, — щодо визначення яких науковці поки не дійшли згоди.

В невеликій статті Олени Фіалко детально розглядається унікальна знахідка з розкопок 1902 р. скіфського кургану Огуз — золота пластинка-лусочка. Наведені аналогії дозволили визначити її приналежність до захисного обладунку із золотим лускатим покриттям.

Традиційно найбільшим розділом у збірнику є “Ювелірне мистецтво XV–XIX ст.”. Статті авторів присвячено аналізу різних категорій творів декоративного і сакрального мистецтва.

Так, стаття Світлани Березової та Юрія Полідовича присвячена срібній вазі для фруктів, виготовленої фірмою “П. Брукман і сини” з Гайльбронну (Німеч-

чина). На початку 1890-х р. громада м. Жолкви (нині м. Жовква Львівської обл.) подарувала цю вазу Юзефу Лянікевичу, який упродовж п'яти років був старостою міста і повіту. Дослідники подають розгорнуту характеристику виробу, розповідають про фірму-виробника та виявляють цікаві факти з біографії Юзефа Лянікевича, непересічної особистості в історії Галичини.

Дослідження Олени Сергій та Світлани Березової присвячено одному із шедеврів українського золотарства — дарохранильниці київського майстра Семена Тарановського, виготовленої в межах 40–60-х рр. XVIII ст. Головна увага приділяється тлумаченню християнських сюжетів на медальйонах — елементах оздоблення її другого ярусу.

В статті Ольги Гейди окреслено перспективні напрямки виявлення, опису та атрибуції збережених речей з колекції Чернігівського єпархіального давньохосовища (1900–1915 рр.). Станом на 1915 р. ця колекція налічувала близько 5 тисяч експонатів: деталей внутрішнього оздоблення храмів, різноманітних речей церковного ужитку, ікон, рукописів, стародруків книг, священницьких облачень. Колекція частково зберіглася у зібранні Чернігівського історичного музею ім. В. В. Тарновського донині і доступна для використання в наукових дослідженнях. А каталоги довоєнного часу дають змогу реконструювати склад колекції та етапи її формування.

Дмитро Куштан запропонував атрибуцію мідного персня-печатки, знайденого під час археологічних досліджень в історичній частині Черкас (поблизу Свято-Троїцької церкви). Дослідник на основі наведених аналогій доводить, що на щитку персня показано біблійний сюжет “Соломонів суд”. Перстень виконано у другій половині XVIII ст., і він міг належати комусь із настоятелів храму.

В статті Тамари Мироненко досліджується блюдо для антидора із рідкісним парним зображенням преподобних Антонія Печерського та Іларіона Київського, яке зберігається в Національному музеї історії України.

Наталія Степаненко у своєму нарисі вводить до наукового обігу музейні предмети (срібний посуд), виготовлені на території України в середині XIX — на початку XX ст., наводить інформацію, щодо вірогідної інтерпретації клейм на цих предметах та пропонує розвідку про історію фабрики срібних виробів Ізраїля Заходера.

У статті Оксани Терещук розглядається історична цінність сакрального змісту, яка привертає увагу дослідників стилем виконання, зацікавлює призначенням і відноситься до категорії експонатів з літописом, що містить інформацію про експонат не менш цікаву за будь яке архівне джерело — срібну дарохосовницю з Макошинського монастиря (зібрання Скарбниці Національного музею історії України).

Розділ “Ювелірне мистецтво сучасності” цього разу складається з чотирьох статей знаних науковиць, які давно вивчають творчість художників-ювелірів сьогодення.

У статті Олександри Барбалат досліджено особливості застосування неметалевих матеріалів в авторських роботах ювелірів України кінця XX — початку XXI ст. Авторка розглядає інноваційні підходи та методи, що використовують українські ювеліри, по відношенню до включення неметалевих матеріалів у власні творчі роботи. Висвітлює унікальні естетичні та технічні виклики, що пов’язані із застосуванням неметалевих матеріалів у сучасній вітчизняній ювелірній справі. Розкриває тенденції розвитку та мистецькі прояви в сучасному українському ювелірному дизайні, демонструючи креативність і майстерність вітчизняних майстрів у розширенні меж традиційних практик виготовлення ювелірних прикрас.

Наталія Сапфірова присвятила статтю творчому шляху видатного українського художника-ювеліра Степана Васильовича Мацюка, який розпочав свою художню діяльність у другій половині XX ст. Плідні роки наполегливої праці дозволили митцю сформувати свій індивідуальний авторський стиль, передати власне бачення світу і місце людини у ньому. До квінтесенції творчості майстра дослідниця відносить створення ювелірної мініатюрної скульптури філософського напрямку.

Софія Триколенко у співавторстві продовжила цикл досліджень, присвячених відображенню архітектурних споруд в ювелірному мистецтві.

У статті Ірини Удовиченко опубліковано перші твори, що надійшли в колекцію Скарбниці НМІУ після проведення в музеї виставки “Україна, яка бореться” в 2022 р. Описано нові експонати музею, а також подано інформацію про авторів ювелірних творів.

Завершує збірник невеликий нарис Ірини Вітрик про помилки в біографічних даних Богдана Івановича Ханенка — одного із головних фундаторів музейної справи у Києві, що час від часу зустрічаються у відкритих джерелах. Точність у фактах, наголошує авторка, має бути наріжним каменем будь якого дослідження або ж його викладення у засобах масової інформації.

Запрошуємо детальніше ознайомитися зі статтями, а у майбутньому — стати автором нашого збірника, випуск якого, сподіваємося, продовжиться і наступного року.

Клочко Л. С.

НАШІ ЮВІЛЕЇ 2023 РОКУ

2023 рік був плідним на ювілеї. 60 років виповнилось нашому музею. Зараз він має назву Скарбниця Національного музею історії України — філія Національного музею історії України. Його називали і Золотою коморою, і Особливою кладовою, і Музеєм історичних коштовностей України, але незмінною залишалась ідея, яка з самого початку стала рушійною силою створення музею. Йдеться про вивчення пам'яток історії ювелірного мистецтва на землях України від давнини до сучасності.

Історія створення Музею коштовностей нерозривно пов'язана з історією музейництва в Україні, а формування колекцій сповнені цікавих, та навіть драматичних подій.

А почалося все із золотих грифонів: пластинки із зображенням цієї істоти є найбільш ранніми експонатами за часом знайдення (рис. 1). В багатьох міфах грифон змальований як страж на шляху до духовної досконалості, а також — хранитель матеріальних багатств. З огляду на це, ми зробили грифона логотипом нашого музею. Під захистом золотого грифона Музей коштовностей впродовж свого життя став всесвітньо відомим.

Історія Скарбниці корінням заходить у XIX — початок XX ст. Саме в цей час були створені “Музей старожитностей” Київського Університету і Нумізматичний кабінет. Ці заклади очолював В. Антонович — один із найвідоміших істориків і археологів в Україні в другій половині XIX ст. Завдяки його праці в музеях з'явилися колекції археологічних матеріалів і монет. Але поповнення зібрань часто наштовхувалось на перепони, особливо, коли йшлося про вироби з коштовних металів. Адже ще від часів Петра I з'являлися укази, за якими різні пам'ятки культури: археологічні знахідки, церковне начиння, ювелірні вироби — все, що мало художню цінність, передавали до Москви та Петербурга. Великої шкоди завдали хаотичні розкопки, які провадили самовільно власники земель. Створення в 1859 р. Імператорської археологічної комісії дещо призупинило неконтрольовані розкопки, але за одним із циркулярів саме комісія вирішувала, до якого закладу у Москві чи Петербурзі слід відправляти артефакти. Як правило, пам'ятки з українських земель надходили до Московського історичного музею чи Ермітажу. Цікаво, що ця ж традиція залишилась і в радянський час. Але про це трохи пізніше.



Рис. 1. Золочена
срібна пластинка
із зображенням грифона
(курган Переп'ятиха)

Український археолог М. Макаренко писав: “Таке варварське поводження з матеріалами першоджерел ...заслугує різкого і безпощадного звинувачення” (цит. за: Шовкопляс 1999, с. 18).

Дослідники, які належали до київської історико-археологічної школи В. Антоновича, а також патріотично налаштовані колекціонери, меценати намагались придбати пам'ятки історії та культури, щоб зберігати їх в Україні, і не в приватних зібраннях, а в музеї. Прагнення створити свій міський музей у київської інтелігенції з'явилося наприкінці XIX ст.

Багато зусиль направили на це члени “Товарищества любителей древностей и искусства”, яке організував Б. І. Ханенко. Він фінансував розкопки археологів, зокрема В. Хвойки, купував витвори давнього і середньовічного декоративного мистецтва. Товариство об'єднувало 200 осіб. Всі вони прагнули створення міського музею. Значним кроком на цьому шляху була виставка, на якій колекціонери та Імператорська археологічна комісія представили колекції археологічних матеріалів та інших старожитностей.

1 серпня 1899 р. відбулося відкриття Міського музею старожитностей і мистецтва. Друга (і офіційна) дата його народження: 30 грудня 1904 р. — Київський художньо-промисловий і науковий музей. За роки існування він пережив багато подій (добрих і поганих) і зазнав чимало реорганізацій. Численні різнопланові колекції музею дали життя кільком новим закладам. Історична частина зібрання у 1924 р. стала основою Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Г. Шевченка, а потім були ще деякі зміни, а з 1965 р. — це Державний історичний музей Української РСР, з грудня 1991 р. — Національний музей історії України. Як філіал цього музею і було створено Музей історичних коштовностей.



Рис. 2. Золота оббивка горита із Мелітопольського кургану.

Цьому передувала цікава подія. В 1954 р. у м. Мелітополі археологи дослідили великий скіфський курган. Під насипом у двох могилах були поховані чоловік і жінка. Пишний поховальний обряд, велика кількість золотих прикрас свідчать про високий соціальний статус небіжчиків. У пограбованому похованні скіфа археологи виявили схованку, в якій знайдено (крім інших артефактів) золоту пластину, що прикрашала горит — футляр для лука і стріл (рис. 2). Не встигли українські науковці (не кажучи про так званих пересічних пошановувачів творчості давніх майстрів) помилуватися прекрасним витвором античного мистецтва, як до керівництва Інституту археології АН УРСР звернувся директор Ермітажу М. І. Артамонов з вимогою передати пластину та інші артефакти до фондів цього відомого зібрання (згідно з традицією, яка склалась). Згадаємо, що вона, тобто традиція, існувала ще в XIX ст. Мабуть ця вимога подіяла на українську інтелігенцію якраз з точністю до навпаки. В усякому разі, звернення М. Артамонова до президента АН УРСР О. Паладіна зі скаргою, зокрема, на І. Г. Шовкопляса, який різко виступив проти передачі артефактів з України, закінчилось тим, що вирішено було формувати свій фонд мистецьких творів з дорогоцінних металів та коштовного каміння.

За постановою Ради Міністрів УРСР № 1300 від 22 листопада 1963 р. при Державному історичному музеї (нині Національний музей історії України) було засновано Особливий відділ — “Золота скарбниця”, який наприкінці 1968 р. отримав нові назву і статус — філіал Державного історичного музею Музей історичних коштовностей України. Його очолила Оксана Давидівна Ганіна (рис. 3), яка до того часу була завідувачкою відділу скіфо-античної археології

(Клочко, Березова 2019). Завідувачем фондів став досвідчений музейник І. В. Бондар (рис. 4) (Сорокіна, Радієвська, Завальна 2022). Обом став у пригоді значний досвід музейної роботи. Оксана Давидівна та Іван Васильович згуртували кваліфікованих спеціалістів або, як кажуть зараз, — створили 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. 3. О. Д. Ганіна — завідувачка Музею історичних коштовностей України.

Одне з перших завдань для керівництва Державного історичного музею — знайти приміщення для нового філіалу. Найбільш прийнятним варіантом виявився так званий Ковніровський корпус — творіння талановитого українського майстра-кріпака Лаври Степана Ковніра (1695–1775). Зараз у путівниках та альбомах можна прочитати: ошатна двоповерхова будівля біля Соборної Успенської церкви. Але на початок 60-х років будівля мала жалюгідний вигляд, адже і під час Другої світової війни, і кілька років потому, приміщення не використовували, отже воно потребувало значного ремонту, навіть відновлення. Директор Київського історичного музею І. О. Дудник доклав чимало зусиль, щоб Ковніровський корпус став однією з окрас архітектурного ансамблю Києво-Печерського заповідника.

Кілька років невеликий творчий колектив на чолі з О. Д. Ганіною та І. В. Бондарем провадив напружену роботу над науковою концепцією, тематико-експозиційним планом та комплектацією колекцій. До їхньої команди увійшли молоді співробітники: Ю. Мурашов, Ж. Арустамян, О. Старченко, Л. Олійник, Г. Степаненко. Вони були перші, а першим завжди найважче.

Велике значення мало і оформлення експозиції. Це завдання було покладено на художників Т. І. та Є. О. Шереметьєвих.

4 січня 1969 р. музей гостинно відкрив свої двері для відвідувачів.

Ядро зібрання Музею склали коштовні експонати, що походять з колекції Богдана Івановича Ханенка, передані Державним історичним музеєм УРСР.



Рис. 4. І. В. Бондар – головний хранитель
Музею історичних коштовностей України.

Це колекції зі старих фондів Київського історичного музею, колишнього Художнього музею (тепер Національний музей мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків), Всеукраїнського музею єврейської культури.

Загалом 21 музей України передав утвореному закладу свої коштовні експонати. Таким чином, можна без перебільшення сказати, що вся республіка взяла участь у створенні нового музею. Тому його називають золотою скарбницею України (Клочко, Старченко 2016, с. 70).

З часу заснування Музею історичних коштовностей України продовжував комплектувати свої фонди. Спеціалізована закупівельна комісія відбирала і закуповувала сотні предметів музейного значення різних часів, що надходили як від приватних осіб, так і від організацій. Багато експонатів до музею передав впродовж 1964–1986 рр. Інститут археології АН УРСР. Зараз зібрання музею нараховує 56 тисяч експонатів. Фонди музею і, відповідно, експозиція складаються з таких основних розділів: археологічні предмети доби бронзи — раннього заліза, археологічні знахідки періоду Середньовіччя (культури кочовиків, ранніх слов'ян та Київської Русі), предмети сакрального та ужиткового мистецтва, що побутували в Україні з кінця XVI до XX ст., а також роботи сучасних українських художників-ювелірів.

У 2004 р. було проведено реконструкцію приміщень музею, встановлено нове сучасне обладнання, створено нову експозицію. Художню концепцію інтер'єрів та експозиції створювала велика дружна команда: професійні художники (О. В. Косенко, В. Ю. Губенко, С. Л. Равський) та співробітники музею.

Експонати Музею історичних коштовностей України — це своєрідний літопис української історії у золоті та сріблі від доби бронзи до пізніх кочовиків, від найвищого розвитку Київської Русі за князів Володимира і Ярослава Мудрого до наших часів.

За роки свого життя музей став відомим центром дослідження численних аспектів художньої обробки металу в Україні завдяки праці наших співробітників, які зосередили зусилля на мистецтвознавчих та техніко-технологічних аналізах артефактів різних періодів. Все це знайшло відображення і в створенні експозиції, і в написанні статей, монографій, каталогів, тобто в наукових дослідженнях, які є важливим аспектом діяльності музею.

Однією із форм такої роботи є конференції. На початку 90-х років виникла ідея запровадити "Музейні читання": наукові зустрічі музейників різного профілю, фахівців із вузів, науково-дослідних інститутів, тощо. Адже живе спілкування на засіданнях під час обговорення доповідей, виставок, а потім дискусії і наукові суперечки в кулуарах — це та рушійна сила життя музею, яка ставить його в ряд з найкращими закладами наукового і мистецького спрямування.

Проект "Конференція в МІКУ" підтримав тодішній завідувач нашого музею С. М. Чайковський. Співробітники експозиційного відділу та відділу фондів хоч і не мали досвіду саме в організації конференції, але склали команду, яка завзято, крок за кроком, створювала цей захід. І от розіслано запрошення, складено програму. В процесі особистого спілкування заручилися підтримкою археологів, співробітників Інституту археології НАН України. Вони тоді нас підтримали найбільше: авторитетні вчені не тільки виступили з доповідями, в яких висвітлювали теми художньої обробки металів, семантики образів давнього мистецтва тощо, але й поставили високу планку (на майбутнє) для всіх науковців у вивченні експонатів наших колекцій.

Матеріали першої конференції — тоненька брошурка, бо ми надрукували тільки короткі тези. Тримаючи в руках книжечку, сказали разом з С. М. Чайковським сакральну фразу: "Дай Бог не остання!". Так і сталося: впродовж 30-ти років ми підсумовували роботу учасників конференції в збірниках статей об'ємом до 1 д. а., з хорошими ілюстраціями тощо. Зараз усі, хто приходить до нашого науково-дослідного відділу, звертають увагу на полицю у одній з книжкових шаф: там стоять книжки наших "Музейних читань".

З року в рік конференція музею коштовностей набувала все більшої популярності серед науковців. Ми одержували так багато заявок, що адміністрація Національного музею історії України, філіалом якого ми є, дозволила працювати 2-3 дні. Були підвищені вимоги до науковців, які виступали з доповідями, а потім подавали матеріали до друку: статті, повідомлення. В житті нашої конференції відкрилось друге дихання, коли ми визначили основну тему: "Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки".

Зросли наші технічні можливості, а також кількість учасників засідань. На них виступали історики, мистецтвознавці, археологи, художники як із Києва, та і з інших міст України: Бахчисарая, Бердянська, Вінниці, Дніпра, Донецька, Запоріжжя, Керчі, Львова, Миколаєва, Нікополя, Чигирини, Черкас, Чернігова, Херсона, Ялти тощо. Згодом конференції стали міжнародними: в програмах з'явилися імена дослідників з Білорусі, Грузії, Молдови, Німеччини, Польщі. Завдяки конференціям учасники із різних закладів утворили велике коло близьких по духу людей: творчих, натхненних фахівців у царині історії ювелірного мистецтва.

Яка прекрасна атмосфера панувала в музеї, коли приїздили запрошені учасники: ділова, але й дружня, така, що всі відчували радість від спілкування. Колись один відомий вчений сказав: "Науку роблять у кулуарах". Дійсно, нічого так не сприяє народженню нових концепцій, сміливих гіпотез, як жива розмова.

Ми можемо пишатися тим, що опублікували статті учасників конференції: і метрів, і початківців. У їхніх працях відображено проблеми вивчення технології обробки коштовних металів, застосування ювелірних прийомів, нові методи дослідження та реставрації артефактів. У багатьох доповідях автори розглядали сюжети сцен та композицій, семантику образів на витворах мистецтва, питання хронології, відроджували імена майстрів, встановлювали центри виробництва предметів.

Як правило, в програмі конференції матеріали розміщені за тематико-хронологічним принципом, але перша доповідь завжди присвячена особистостям, які залишили яскравий слід в різних галузях культури України, насамперед, у створенні музеїв. Ми вшановуємо людей, які працювали для збереження історичної пам'яті. Архівні матеріали, віднайдені дослідниками, дозволяють скласти уявлення про "труди і дні" тих, хто збирав колекції предметів давнини, які стали ядром Київського художньо-промислового і наукового музею, заснованого у 1899 р., а відкритого у 1904. Перший директор музею Микола Біляшівський, який працював на цій посаді в 1902–1923 рр., писав у 1918 р.: *"... з самого початку, не зважаючи на назви, які приймав му-*

зей, керувала одна думка, одна ідея: зв'язати музей з краєм, надати йому національні риси" (Біляшівський 1918, с. 14). Ідея створення музею згуртувала навколо себе українських науковців, патріотів, які прагнули зберегти і зробити доступними для огляду пам'ятки української культури. Листи, записки В. Хвойки, Д. Щербаківського, Б. і В. Ханенків, М. Ернста, М. Біляшівського вимальовують портрети людей надзвичайних, які доклали багато зусиль для створення музею. І зрештою його побудували, і він став окрасою міста: експозиція міститься у будинку з левами, експонати приваблюють широкий загал. Але настали нові часи. До керівництва музеєм прийшли люди (часто невігласи), які не намагались протистояти державним органам, котрі у 1922 р. видали постанову про вилучення культових предметів (з коштовних металів) з церков та монастирів (Станиціна 2007). На захист пам'яток культури якраз і стали віддані справі діячі культури. Їм присвятили сучасні дослідники не одну доповідь на конференції.

Ще один блок доповідей науковці присвятили видатним археологам, які свого часу створили українську археологічну школу. Науковці аналізували діяльність В. А. Іллінської, О. І. Тереножкіна, В. І. Бідзілі, Б. М. Мозолевського, Є. В. Черненко, М. М. Чередніченка, Г. Т. Ковпаненко, А. О. Моруженко та ін. Завдяки їхній праці у значній мірі відбулося наповнення різних розділів музейного зібрання: найбільші колекції у музеї — артефакти, знайдені під час археологічних досліджень археологічних пам'яток. Особливо значним є зібрання ювелірних виробів зі скіфських курганів. Серед знахідок, мов зірки першої величини, сяють такі шедеври античного ювелірного мистецтва, як золота пектораль з кургану Товста Могила (розкопки 1971 р. під керівництвом Б. М. Мозолевського), що набула світового визнання і є своєрідним символом нашого музею; срібна чаша з Гайманової Могили (розкопки 1969–1970 рр. під керівництвом В. І. Бідзілі), золотий "шолом" з Передерієвої Могили (розкопки 1988 р. під керівництвом А. О. Моруженко).

Крім інших тем, пов'язаних з мистецькими витворами, постали питання щодо джерел золота, з якого виготовлені численні прикраси, а також — особливості технологічних прийомів, які застосовували давні ювеліри. Власне, такі ж пункти є у планах дослідження артефактів, які належать до середньовіччя та часів модерну. Вивчення на сучасному етапі археологічних знахідок вимагає застосування методик, притаманних природничим наукам (фізики, хімії тощо). Співпраця з різними лабораторіями (Інституту геохімії НАН України, Торгівельно-економічного університету, Судово-медичної експертизи тощо) відкрила нові аспекти у дослідженнях тем, визначених специфікою музейних колекцій. Їх розмаїття викликає цікавість не тільки науковців, художників,

ювелірів, але й пересічних глядачів. Йдеться і про зібрання декоративних виробів кримськотатарських ювелірів, і унікальну колекцію юдейського культового срібла. У її складі близько 400 предметів. Значна частина з них належить до кола речей, що супроводжували церемоніальні дієства з головною святинєю єврейського народу — сувоєм Тори. Це вишукано декоровані корони, наперстя-римоніми, спеціальні пластини — “торашилди”.

Вражає різноманіттям колекція західноєвропейського срібла, де зібрано роботи німецьких, польських та австрійських майстрів. Твори західноєвропейських ювелірів демонструють своєрідність художніх рішень у рамках різних стилів — від готики до модерну.

Значним досягненням в роботі наших “Музейних читань” вважаємо включення до програми розділу “Ювелірне мистецтво сьогодення”. Для дослідників цієї теми можливість представити її з’явилась тільки на нашій конференції. Нагадаємо сторінку з історії музею: в січні 1982 р. експозицію збагатили твори українських ювелірів, які одержали право працювати з дорогоцінними металами. За радянських часів тільки на ювелірних заводах виготовляли коштовні прикраси. А художники-ювеліри, які працювали індивідуально, були обмежені недорогими матеріалами, і тому не могли розкрити свій творчий потенціал. Але зусиллями і митців, і музейників, які прагнули створити колекцію творів сучасних ювелірів, вдалося пробити “стіну”: спочатку дозвіл на використання дорогоцінних металів одержав відомий ювелір В. Хоменко, а потім і творча група митців, які працювали разом з ним. І от незабаром у 9-му залі нашого музею відвідувачі захоплено роздивлялись дивовижні витвори українських ювелірів на виставці “Сучасне ювелірне мистецтво”. Зрештою її експонати стали основою однієї з колекцій нашого музею: “Ювелірне мистецтво в Україні другої половини XX ст. — XXI ст.”. Його вивчення знайшло відображення у низці статей мистецтвознавців, які аналізуючи твори українських художників, відмічали їхню самобутність, підкреслювали виразність національних рис, досконалість у виконанні складних ювелірних технік тощо.

Ще одна тема знайшла висвітлення в доповідях: нові форми і методи роботи з відвідувачами. Це важливий напрямок діяльності музею, одна із засадничих його функцій. Науковці впроваджують театралізовані екскурсії (для дітей і дорослих), лекції-квести тощо. В доповідях співробітники нашого музею висвітлювали свій досвід в науково-освітній роботі, а, крім того, аналізували роботу інших, в тому числі, зарубіжних закладів.

Наша конференція стала своєрідним каталізатором у вивченні колекцій чи окремих предметів, які знаходяться в різних музеях, а також впровадженні нових форм дослідницької, виставкової та екскурсійної роботи. Можливо,

появі нових ідей у співробітників різних інституцій, зокрема, музеїв, сприяла саме участь в роботі наших “Музейних читань”. Деякі молоді вчені вперше виступали перед науковою спільнотою, тобто, на думку приходить старий вираз: “отримали путівку в життя”. Доброзичлива аудиторія, творча атмосфера, цікавість до кожної теми — все це надихає на нові дослідження. Всі разом учасники наших засідань збагатили різні напрямки музейної галузі.

Загалом, в роботі конференції взяли участь понад 300 науковців: дехто виступив один раз, але більшість з нетерпінням чекали (без перебільшення) музейного свята — конференції “Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки”.

ЛІТЕРАТУРА

Біляшівський, М. 1918. Наші національні скарби. Київ

Клочко, Л., Старченко, О. 2016. Під крилами золотого грифона (Музей історичних коштовностей України). В: Ткачук, Я., Королько, А. (ред.). *Сучасний контент. Музейна галузь. Історія, здобутки та перспективи*. Матеріали Міжнародної наукової конференції з нагоди 90-річчя заснування Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського. Коломия: Вік, с. 68–75.

Клочко, Л., Березова, С. 2019. Історія МКУ в особистостях. Оксана Давидівна Ганіна. В: Клочко, Л. С. (ред.). *Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки”*. Київ, МКУ, 20 — 21 листопада, 2019 р. Київ: ТОВ “Фенікс”, с. 7–19.

Сорокіна, С. А., Радієвська, Т. А., Завальна, О. Я. 2022. Іван Васильович Бондар (1901–1984): життя віддане музею (до 120-річчя від дня народження). В: Клочко, Л. С. (ред.). *Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки”*. Київ, 24 грудня 2020 р. Київ: ТОВ “Фенікс”, с. 7–22.

Станиціна, Г. О. 2007. Хроніка повернення в Україну церковних цінностей, вилучених в 1922 р. В: Строкова, Л. В. та ін. (редкол.). *Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки”*. Київ, 11–13 грудня 2006 р. Київ: (б. в.), с. 18–27.

Шовкопляс, Г. М. 1999. Історія створення колекції археологічних коштовностей музею. В: Арустамян, Ж. Г. (ред.). *Музейні читання. Матеріали наукової конференції, присвяченої 30-річчю з дня відкриття Музею історичних коштовностей України*. Київ: ТОВ “ІІІ, Лтд”, с.16–20.

1

ХУДОЖНІ ТРАДИЦІЇ СКІФСЬКОГО ЧАСУ

Бабенко Л. І.

АТРИБУТИ “СКІФСЬКИХ” МЕНАД: ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

В IV ст. до н. е. серед прикрас жіночих парадних головних уборів набули поширення пластини із зображенням пари танцюючих менад. Попри лаконічність відтворених образів, в інтерпретації атрибутів менад — одягу, зачісок/головних уборів, жертвовної тварини та супутніх знарядь (тирс та меч/ніж/кинджал), дослідники не дійшли згоди. В статті наводиться історіографічний огляд та критична оцінка наявних у науковому обігу інтерпретацій.

Ключові слова: менада, Діоніс, хітон, пеплос, тирс, меч, кинджал, ніж.

Одним із наочних прикладів проникнення образу суто грецької міфології в скіфське культурне середовище є використання в декорі парадних головних уборів пластин чи контурних пластинок із зображенням пари танцюючих менад. Наразі відомо 8 комплексів з подібними знахідками, як майже вщент пограбованих, так і неушкоджених, де зберігся практично повний комплект прикрас. На сьогодні пластини і пластинки із зображенням менад з цих комплексів зберігаються в шести різних музеях трьох країн, зокрема — в Краківському археологічному музеї (рис. 1: 1; Великий Рижанівський курган; Скорый, Хохоровски 2018, с. 88–91, рис. 176: 1–7), Державному Ермітажі та московському Державному історичному музеї (рис. 1: 2; Деєв курган; Артамонов 1966, рис. 131; Ростовцев, Степанов 1917, с. 78, табл. X: 1–19; Piotrovsky, Galanina, Grach 1986, pl. 135), Харківському історичному музеї імені М. Ф. Сумцова (рис. 2; курган 8 Пісочинського могильника; Бабенко 1999, с. 87, рис. 1: 3; 2002, с. 60, рис. 1: 3; 2004, с. 149, рис. 2: 3; 2005, с. 124, 125; рис. 17: 1–4, фото 11), фондах Археологічного музею Інституту археології НАН України (рис. 3: 4–8; курган 6 поблизу с. Водославка; Купрій, Ліфантій, Шелехань 2019, рис. 6: 1, 4, 5; Daragan, Polin 2022, fig. 9–11). Найбільше за кількістю комплексів зібрання таких аплікацій знаходиться в Скарбниці Національного музею історії України, де зберігаються матеріали з Гайманової (рис. 3: 1–3; Бидзиля, Полин 2012, с. 165, 494–497, рис. 752: 1–6) та Денисової Могили (рис. 3: 9; Рябова 1979, с. 47, рис. 1: 5; Мозолевский 1980, с. 133, рис. 68: 11; Бессонова 1983, рис. 6: 3), курганів 12 та 14 Рогачицького курганного поля (рис. 3: 10, 11; Болтрик, Фиалко 2007, рис. 1: 10, 11). Колекцію пластинок зі Скарбниці НМІУ вирізняє не лише найбільша репрезентативність власне комплексів, а й зразків штампів — достеменно для отримання пластинок з Гайманової та Денисової Могили та кургану 14 Рогачицького курганного поля було використано різні матриці¹.

¹ Розгляду цієї проблеми присвячено окреме дослідження (Бабенко 2024).



Рис. 1. Пластини із зображенням менад: 1 — Великий Рижанівський курган; 2 — Деев курган (за Скорый, Хохоровски 2018; Piotrovsky, Galanina, Grach 1986).

Серійність апікацій із зображенням танцюючих менад, а також їх належність до почету Діоніса, з огляду на трагічну історію Скіла — відомого послідовника діонісійського культу, сприяла посиленій увазі до них дослідників. Відтак історіографія їх вивчення має доволі розлогу проблематику. Це і численні спроби реконструкції зовнішнього вигляду головних уборів, і підрахунок вірогідної кількості матриць, використаних для отримання пластинок з різних комплексів, і семантика відтворених образів, насамперед, нюанси їх сприйняття у скіфському середовищі, і визначення статусу власниць головних уборів, прикрашених зображеннями менад, і, нарешті, залучення пластинок для обґрунтування хронологічної позиції пам'яток тощо. Цілком при-



Рис. 2. Пластини із зображенням менад, поховання 1 кургану 8 Пісочинського могильника (фото Л. І. Бабенка).

родно, що серед дослідників відсутня згода по кожній з перелічених проблем, але часто дослідники не сходяться на єдиній думці і у менших питаннях, таких як атрибуція одягу та зачісок менад та предметів, що їх супроводжують, незважаючи на лаконічність самих зображень та наявність великої кількості прототипів у давньогрецькому мистецтві. Нижче наводиться історіографічний огляд запропонованих атрибуцій.

Одяг. Напрочуд мало уваги дослідники приділяли власне елементам одягу менад. Він характеризувався як "довгий хітон" (Русяєва 1995, с. 29), пеплос (Ромашко, Скорый 2009, с. 51), довгий, зібраний у численні вертикальні складки хітон, з виділеною на рівні стегон горизонтальною складкою і довгими до зап'ясть рукавами та підперезаний на талії пояском (Бидзиля, Полин 2012, с. 494), "тога" (Ліфантій 2018, с. 91; Купрій, Ліфантій, Шелехань 2019, с. 192). У менад з тирсом доповненням до одягу була "накидка" (Рябова 1979, с. 47), плащ (Русяєва 1995, с. 29), "плащ із цапиної шкіри з ніжками" (Бабенко 2005, с. 124), "наплічна накидка із закінченнями у вигляді довгих хвостів" (Бидзиля, Полин 2012, с. 494), "гіматій" (Ліфантій 2018, с. 91; Купрій, Ліфантій, Шелехань 2019, с. 192), накидка з довгою бахромою (Daragan, Polin 2022, р. 67). С. В. Полін цілком слушно зіставляє шати менад з одягом "німфи, що з острахом визирає з гущавини", зображеної на пластинці з Бабиної Могили (Мозолевський, Полин 2005, с. 330).



Рис. 3. Контурні пластини із зображенням менад: 1–3 — Гайманова Могила; 4–8 — курган 6 біля с. Водославка; 9 — Денисова Могила; 10 — курган 14 Рогачицького курганного поля; 11 — курган 12 Рогачицького курганного поля (за Бидзиля, Полин 2012; Daragan, Polin 2022; Бессонова 1983; Болтрик, Фиалко 2007).

Шати менад дійсно мають дуже виразну горизонтальну складку на рівні стегон, яку можна сприйняти як ознаку наявності двох елементів плечового одягу — довгого плісированого хітону, поверх якого одягнуто короткий плісирований хітон або "палуллу", нижній край якої сягає лінії стегна (Скржинская 2001, с. 193; Мерцалова 1993, с. 84). Зокрема, шати менад з головного убору Великої Близниці склалися саме з двох елементів. Але можливо це і колпос — широка горизонтальна складка-напуск, яка утворювалася при підтягуванні одягу, коли зайву його довжину підбирали і випускали поверх другого поясу на поперек (Стамеров 1978, с. 44). Талію підперезує тонкий пояс.

Не можна однозначно визначитися, чи є у хітонів рукава. На пісочинських пластинах у менад з ножем численні перетинки на руках по лікоть, які можна сприйняти за складки рукавів. Менади з тирсом, тип МТ1, голорукі, без помітних перетинок, у менад МТ2 дві виразні перетинки на внутрішньому ліктьовому згині лівої руки більш нагадують саме анатомічну складку.

Характерною рисою хітонів є декор їх складок рядами крапок. Можливо у цей спосіб майстер імітував зображення пластинок, нашитих на одяг (Рябова 1979, с. 49; Русяєва 1995, с. 29). Площа покриття одягу такими крапками та виразність їх рельєфу на різних пластинках неоднакова. На хітоні менади з Денисової Могили вони зовсім відсутні, на рижанівській та пісочинських пластинах та менаді з рогачицького поля ледь помітні, більш рельєфні на пластинах з Дєєвого кургану, ще виразніші на менадах з Гайманової Могили. А при нанесенні крапкового орнаменту на одяг менад з Водославки торевт зовсім втратив почуття міри, прикривши рядами крапок старанно відтворену круговерт складок одягу. Як видається, щонайменше у двох останніх випадках, цей орнамент має вторинний характер і наносився стекою після зняття пластини з матриці з метою посилити слабо відтворений рельєф (Купрій, Ліфантій, Шелехань 2019, с. 192).

“Накидка”, що “майорить” (Русяєва 1995, с. 29) чи “розвивається на вітру” (Купрій, Ліфантій, Шелехань 2019, с. 192) за спиною менад з тирсом, є традиційним елементом одягу супутниць Діоніса. Це небріда — плащ, зазвичай, зі шкури леопарда, оленя чи іншої тварини, густо вкритий плямами (Yates 1891, p. 225, 226; Скржинская 2010, с. 186). Шкура має три відростки, але це не хвост (Бидзиля, Полин 2012, с. 494) чи бахрома (Daragan, Polin 2022, p. 67). Саме на пісочинських пластинах добре помітно, що кінці двох відростків оформлені у вигляді ратиць — повністю ідентичних ратиці задньої ноги цапа, яку тримає менада з ножем. Закінчення ще одного відростка менш чітке, але не виключено, що це також ратиця третьої ноги цапа. Відтак, у цій сцені наявні усі чотири ноги цапа — одна відрубана, ще три — на знятій з тварини шкурі. Верхній край небріди від однієї з ніг цапа до шиї менади окреслено дугоподібним виразним кантом. На дєєвських фігурках він гладкий, у решти менад орнаментований поперечними перетинками, найкраще помітними на пісочинських пластинах. Що відтворює цей орнамент — фактуру шерсті, плямисту шкіру чи щось інше, сказати важко.

Зачіски/головні убори. Оформлення зачісок (головних уборів?) кожної з менад, з ножем чи з тирсом, суттєво відрізняється за зовнішнім виглядом. Цю різницю посилює вторинна підправка цих деталей, вже після отримання штампу, що іноді надавало неповторних рис тому чи іншому варіанту зачіс-

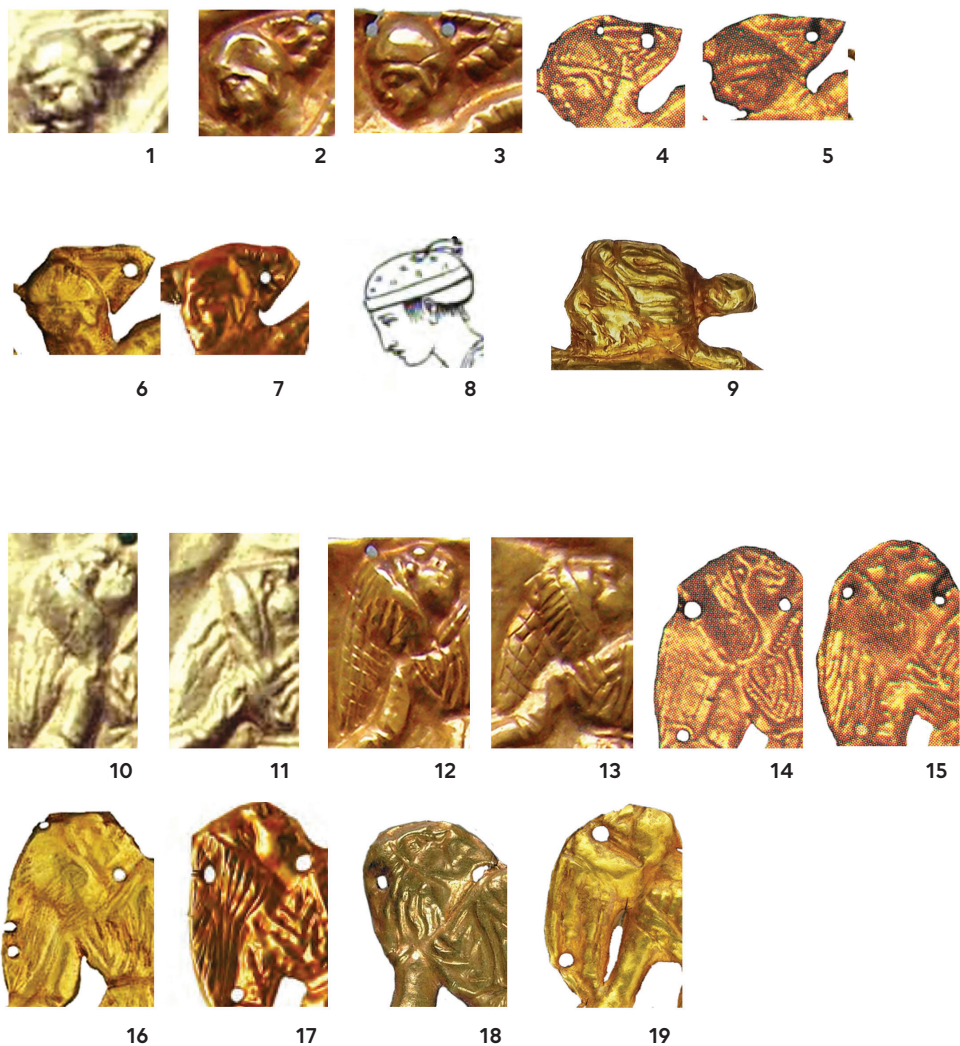


Рис. 4. Оформлення зачіски/головних уборів:

- 1, 10, 11 — Великий Рижанівський курган;
- 2, 3, 12, 13 — поховання 1 кургану 8 Пісочинського могильника;
- 4, 5, 14, 15 — Деев курган; 6, 16 — Гайманова Могила; 7, 17 — курган 6 біля с. Водославка;
- 8 — Єлизаветинський курган № 4; 9 — Куль-Оба; 18 — Денисова Могила;
- 19 — курган 14 Рогачицького курганного поля.

ки. Все це сприяло розмаїттю атрибуцій, а також певній неузгодженості щодо визначення самої ознаки — зачіски чи головного убору. На думку дослідників (що, звісно, характеризували пластинки з різних комплексів), у менади з ножем “довге волосся вільно спадає донизу” (Рябова 1979, с. 47), “довгі коси окремими пасмами вільно спадають донизу” (Русяєва 1995, с. 29), “довгий м’який гострокінцевий ковпак, прикрашений картатим візерунком” (Бабенко 2005, с. 124), розпущене довге волосся, що звисає до стегон (Бидзиля, Полин 2012, с. 494), “волосся хвилями лежить на лівому плечі” (Купрій, Ліфантій, Шелехань 2019, с. 192), а у менади з тирсом “на голові капюшон” (Рябова 1979, с. 47), зачіска “нагадує за силуетом високий головний убір” (Русяєва 1995, с. 29), головний убір у вигляді “напівсферичного капелюха, що щільно облягає голову, з клапанами, що прикривають вуха і коротким твердим конічним верхом” (Бабенко 2005, с. 124), головний убір з трикутним верхом, що відлетів назад (Бидзиля, Полин 2012, с. 494; Daragan, Polin 2022, р. 67), заплетене у високу зачіску волосся, можливо, капюшон (Купрій, Ліфантій, Шелехань 2019, с. 192).

Логічно припустити, що попри наявне розмаїття думок, у всіх варіантах зображено якийсь один, спільний для всіх менад атрибут — зачіску чи головний убір. Розглянемо спочатку оформлення голови менади з тирсом (рис. 4: 1–7). Воно виразно складається з двох частин — такого собі “очіпка” з невеликим “навушником”, що щільно облягає голову та прикріпленого до потилиці трикутника, в якому і бачать верхівку головного убору. Оформлення голови у менад різне — на пісочинських пластинах вона абсолютно гладка і радше нагадує саме “очіпок”, відомий на зображеннях менад у вазовому живописі (рис. 4: 8; Yates 1891, fig. on p. 226; Галанина 2009, рис. 3). Верхня частина голови менад на гайманівській та частині деевських пластин має виразні вертикальні смуги, що сходяться на маківці. Їх можна інтерпретувати як скручені у тугий жмут пасма волосся на кшталт дредів. Нюанси оформлення трикутної верхівки найкраще відтворено саме на пісочинських пластинах, де опуклу серцевину всередині трикутника обрамовують випуклі перлини, схожі на перетяті жмути волосся. Також ключове значення для атрибуції “трикутника” має місце його примикання до голови — не на маківці, де мала б знаходитися верхівка гіпотетичного головного убору, а на потилиці, нагадуючи затягнутий у жмут хвіст із волосся. Подібний вузол волосся, зібраний нижче маківки, походить на “лампадіон”, що стирчав ззаду, на кшталт ручки олійної лампи (Стамеров 1978, с. 48; мал. 48: и, і, ї). Таку зачіску можна побачити не тільки на численних предметах давньогрецького живопису, а й у деяких персонажів на виробі греко-скіфської торевтики, зокрема у двох скіфів-лучників на відомій пластинці з Куль-Оби (рис. 4: 9). Отже, оформлення голів менад сприяє

амбівалентності тлумачень і дозволяє бачити як головний убір, "очіпок", так і своєрідну зачіску. Водночас місце кріплення трикутника до потилиці свідчить на користь того, що торовтом відтворено елемент не головного убору, а саме зачіски — затягнутого у жмут хвоста, що, можливо, виглядає з-під "очіпка".

Атрибуція волосся на закинутій горілиць голові менади з ножем, яке вільно спадає донизу, менш суперечлива, розмаїття зачісці здебільшого надає її вторинна підправка, хоча на більшості пластинок її додаткове оформлення відсутнє. Найбільше вирізняється волосся у менад інших штампів — на пластинці з Денисової Могили пасма виразно хвилясті, розкуйовджені, але дуже короткі і лежать на плечі менади (рис. 4: 18). На рогачицькій пластині довгі пасма складають лише три чи чотири прямі пряди (рис. 4: 19). На решті пластин прядки копни закинутого назад волосся ледь помітні (рис. 4: 10, 11, 14–17), і лише на пісочинських пластинах торовт виявив неабиякий хист "перукаря", "спорудивши" менадам фактурну зачіску. Голову менад вкривають паралельні прядки "дредів", хоча, як зазначалося вище, якість їх рельєфу різна — вони могли бути ідеально рівними, підтрикутної форми чи перетворилися у аморфний змазаний візерунок. Копна волосся, що лежить на лівиці, вкрита прокресленою картатою сіткою і пісочинські пластини єдині, де відтворено такий візерунок (рис. 4: 12, 13). Можливо, таким чином майстер намагався передати перетнуті ниткою дреди, на кшталт зачісок, які мають декілька персонажів верхнього фризу пекторалі з Товстої Могили — юнак з амфорою та дорослий скіф без налобної пов'язки. У поєднанні з "дредями" ця зачіска дійсно чимось нагадує м'який гостроверхий ковпак (Бабенко 2005, с. 124), але все ж, зіставляючи із зображеннями інших менад, більш доречною видається атрибуція на користь своєрідної зачіски.

Атрибути менад: голова та нога тварини, ніж (меч, кинджал), тирс. Попри здавалось би однозначність перелічених атрибутів, через їх схематичне відтворення думки дослідників співпадають далеко не завжди. Так, у частинах розрубаної тварини бачили як цапа (Спицин 1906; Ростовцев, Степанов 1917, с. 77; Онайко 1970, с. 103, 116; Мирошина 1981, с. 52; Бессонова 1983, с. 74; Безсонова 1993, с. 5; Бабенко 2005, с. 124; Болтрик, Фиалко 2007, с. 54; Ромашко, Скорый 2009, с. 51; Скорый, Хохоровски 2018, с. 90; Купрій, Ліфантій, Шелехань 2019, с. 192), так і барана (Рябова 1979, с. 47; Русяєва 1995, с. 29; Бидзиля, Полин 2012, с. 494). На думку Л. С. Клочко в руках менад частини різних тварин — у менади з ножем нога цапа, у менади з тирсом — голова барана (Клочко 1998, с. 140; 2006, с. 73). До курйозних визначень слід віднести атрибуцію ноги тварини як рогу достатку (Бобринской 1894, с. 142) чи голови цапа (Мозолевский 1980, с. 133).

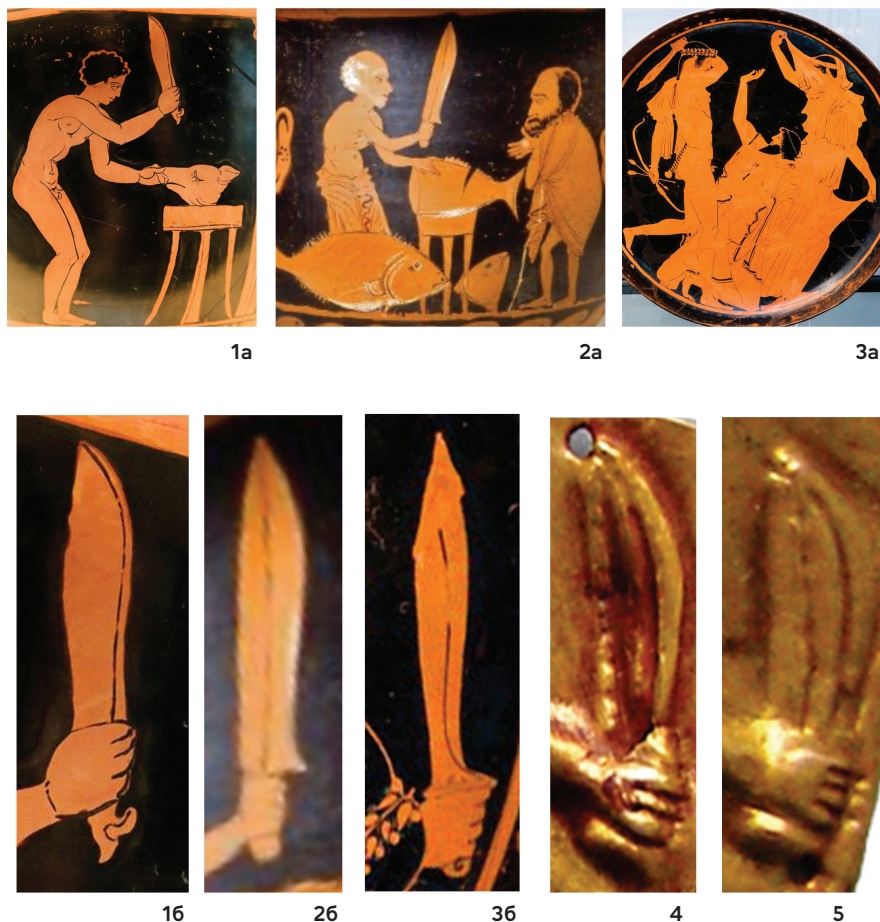


Рис. 5. Зображення ножа/меча на червонофігурній кераміці та золотих пластинах, прикрасах головного убору: 1а-б — Національний археологічний музей Іспанії; 2а-б — Музей Мандраліска, Сицилія, Італія; 3а-б — Державне античне зібрання, Мюнхен, Німеччина (1-3 — <https://uk.wikipedia.org/wiki/>); 4, 5 — поховання 1 кургану 8 Пісочинського могильника.

Звісно, навряд чи можливо визначити видову атрибуцію тварини (цапа чи барана), ґрунтуючись на нюансах саме зображення. Про перевагу на користь цапа свідчить, насамперед, належність менад до діонісійського почиту. Цап був одним з найбільш поширених зооморфних втілень Діоніса, культовим символом цього бога. Саме в козеня, рятуючись від гніву Гери, був перетворений Діоніс. Виражені цапині риси мають й інші персонажі діонісійського почиту — Пан і сатири. Обов'язковими учасниками сатиричної драми були обряджені в цапині шкури сатири. "Трагедія" (τραγωδία) — "пісня цапів" як вид

драми отримала назву від трагічного хору, учасники якого, зображуючи супутників Діоніса, одягалися в цапині шкури. Разом з тим, баран у діонісійських культах був семантичним еквівалентом цапа (Шауб 2007, с. 128), отже подібну атрибуцію також не можна вважати принципово помилковою.

Предмет у руці менади з цапиною ногою атрибутовано як меч (Бобринской 1894, с. 142; Ростовцев, Степанов 1917, с. 77; Артамонов 1966, с. 53; Онайко 1970, с. 103, 116; Лёсков 1974, с. 33; Клочко 1998, с. 140; 2006, с. 73), *кинджал* (Мозолевский 1980, с. 133; Безсонова 1993, с. 5) чи *ніж* (Рябова 1979, с. 47; Мирошина 1981, с. 52; Русяєва 1995, с. 29; Бабенко 2005, с. 124; Болтрик, Фиалко 2007, с. 54; Ромашко, Скорый 2009, с. 51; Скорый, Хохоровски 2018, с. 90), іноді з уточненням його розмірів — короткий широкий ніж (Бидзиля, Полин 2012, с. 494), великий ніж (Купрій, Ліфантій, Шелехань 2019, с. 192) або ж довгий широкий ніж (Daragan, Polin 2022, р. 67). Атрибуція предмета в руці менади саме як меча, ймовірно, пов'язана з його розмірами. Втім, відразу впадає в очі асиметричність клинка. Серед інших особливостей морфології цього "меча" є повна відсутність будь-яких ознак перехрестя та доволі виразне на вершій рукояті брускоподібної чи овальної форми. Найбільш відповідним історичним прототипом такого "меча" можуть бути мечі з односичним клинком з характерним розширенням посередині — своєрідною імітацією форми клинка махайри. Невелика група подібних мечів об'єднана Д. Топалом у тип Шульгівка, названим за найбільш яскравим екземпляром (Топал 2021, с. 327–346). Зазвичай на предметах торевтики зображено переважно саме двосичний клинок (Shelekhan, Lifantii 2022, р. 39–72), але є і виключення — мечі бородатого варвара на піхвах чортотлицького типу, у руках воїнів на конусах з Курджипського кургану та Передерієвої Могили часто зіставляють саме з махайрою² (Алексеев 2006, с. 53, рис. 3: 2, 3; Топал 2021, с. 332, рис. 153).

Форму клинка у руках менад порівнювали і з розповсюдженими у скіфському середовищі ножами з горбатою спинкою, що, зазвичай, зустрічаються у похованнях разом з жертвовною їжею і якими, вірогідно, жертвна тварина і розбиралася (Бабенко, Чижова 2001, с. 88; Бабенко 2002, с. 65). Помітне поширення отримали і довгі ножі, близькі за довжиною до двосичних кинджалів. Їх, на думку О. В. Шелеханя, використовували, окрім утилітарних завдань, в ритуальних діях, під час бенкетів або жертвоприношень, залучали як символічну альтернативу зброї в поховальному інвентарі, окремі екземпляри — як власне зброю (Shelekhan 2023, р. 293–344). Слід зауважити, що у менади з Великої Близниці у руках саме короткий ніж або кинджал (Калашник 2014, с. 181). Отже, інтерпретація клинкового предмета у руці менади саме як ножа

² Інша точка зору (Shelekhan, Lifantii 2022, р. 58).

за історичним контекстом також цілком прийнятна. Звернення до зображень менад на давньогрецьких витворах мистецтва навряд чи посприяє розв'язанню цієї дилеми — у руках танцівниць можна бачити як меч, так і ніж або короткий двосічний кинджал (Hauser 1889, Taf. II: 30; Fondation pour le Lexicon 2023). Власне, і на зображеннях на червонофігурній кераміці функцію предмета — ножа чи меча — можна з упевненістю визначити не за його абрисом, а за відтвореним сюжетом (рис. 5).

Мабуть, найменш суперечлива думка дослідників стосовно атрибуції предмета у правіці менади, що лівою рукою утримує цапину голову. Майже всі побачили в ньому саме тирс³ — продовгуватий жезл менад та інших персонажів діонісійського почиту, але багато хто відзначив його своєрідність. Якщо традиційний тирс менад був обвитий виноградним листям, плющем та увінчаний шишкою пінії, то на пластинах зі скіфських курганів зображено велику, вище "зросту" менади, та доволі товсту палицю, прикрашену у верхній частині п'ятьма відростками — двома парами бокових, розташованих по обидва боки стовбура, одним над одним, та ще одним, що увінчує саму верхівку. Вже В. О. Рябова зміну вигляду атрибутів менад пояснила необхідністю відповідати особливостям скіфського ритуалу (Рябова 1979, с. 40). Такої ж думки були С. С. Бессонова, яка порівняла тирс з гілкою з пагонами, що закінчується розкритим пуп'янком (Бессонова 1983, с. 74) та Л. С. Клочко, яка зіставила тирс з "деревцем з листочками і верхівкою, що нагадує бутон" (Клочко 1998, с. 140; 2006, с. 73). Нарешті, висловлено думку про близькість форми тирса древку, увінчаному наверхшам з "грушоподібним" бубонцем, який і сам уособлює рослинний бутон (Бабенко, Чижова 2001, с. 88; Бабенко 2002, с. 65; 2022, с. 226, 227).

Таку незлагодженість думок дослідників стосовно практично кожної деталі відтвореного на пластинах образу менад лише частково можна пояснити фактором суб'єктивності. Певним чином це обумовлено і особливостями самого образу і певної його трансформації при переході з одного культурного середовища в інше. Незважаючи на майже повну відповідність всіх атрибутів давньогрецькому прототипу (за виключенням будови тирсу), їх варіативність під час можливого переосмислення функцій образу щодо власних потреб зростатиме.

³ Інші, але близькі за суттю визначення — "довга палиця, на кшталт жезла" (Бобринской 1894, с. 142), "посох" (Купрій, Ліфантій, Шелехань 2019, с. 192).

ЛІТЕРАТУРА

- Алексеев, А. Ю. 2006. Акинак или махайра? (мечи из раскопок Н. И. Веселовского у с. Шульговки в 1891 г.). В: Петренко, В. Г., Яблонский, Л. Т. (ред.). *Древности скифской эпохи*. Москва: Институт археологии РАН, с. 43–65.
- Артамонов, М. И. 1966. *Сокровища скифских курганов в собрании Государственного Эрмитажа*. Прага: Артия; Ленинград: Советский художник.
- Бабенко, Л. И. 1999. Реконструкция тиары скифского времени из Песочинского курганного могильника. *Донская археология*, 2, с. 85–90.
- Бабенко, Л. І. 2002. Жіночий головний убір IV ст. до н.е. з кургану 8 біля с. Пісочин Харківської області. *Археологія*, 4, с. 59–69.
- Бабенко, Л. И. 2004. Античный импорт в погребениях песочинского могильника. *Российская археология*, 3, с. 147–159.
- Бабенко, Л. И. 2005. *Песочинский курганный могильник скифского времени*. Харьков: ИД Райдер.
- Бабенко, Л. И. 2022. Бутоны мирового древа: об одном типе скифских наверший. *Stratum plus*, 3, с. 189–211.
- Бабенко, Л. И. 2024. "Шалені" менади надчорноморських степів: давньогрецькі образи на тлі скіфської культури. *Археологія і давня історія України*, 2, с. 12–42.
- Бабенко, Л. И., Чижова, Ю. А. 2001. К вопросу о семантике сюжета "танцующие менады". В: Иваненко, П. И., Федосеев, Н. Ф. (ред.). *175 лет Керченскому Музею Древностей (27–29 июля 2001 г.)*. Керчь, с. 87–89.
- Бессонова, С. С. 1983. *Религиозные представления скифов*. Киев: Наукова думка.
- Бессонова, С. С. 1993. Щодо одного елліно-скіфського культу. В: *Дослідження старожитностей України*. Тези доповідей наукової конференції Музею історичних коштовностей України — філіалу Національного музею історії України, січень 1993 р. Київ (б.в.), с. 5, 6.
- Бидзиля, В. И., Полин, С. В. 2012. *Скифский царский курган Гайманова Могила*. Киев: Издательский дом "Скиф".
- Бобринской, А. А. 1894. *Курганы и случайные археологические находки близ местечка Смелы*. Т. II: Дневники раскопок 1887–1889 гг. Санкт-Петербург: В. С. Балашев и Ко.
- Болтрик, Ю. В., Фиалко, Е. Е. 2007. Украшения из скифских погребальных комплексов Рогачикского курганного поля. *Старожитності Степового Причорномор'я і Криму*, XIV, с. 51–93.
- Галанина, Л. К. 2009. Контакты Прикубанья с античным миром (по материалам Елизаветинских курганов). В: Бессонова, С. С. (ред.). *Эпоха раннего железа. Сборник научных трудов к 60-летию С.А. Скорого*. Киев; Полтава: (б. и.), с. 86–90.
- Калашник, Ю. П. 2014. *Греческое золото в собрании Эрмитажа: Памятники античного ювелирного искусства из Северного Причерноморья*. Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа.
- Клочко, Л. С., 1998. Реконструкция костюма женщины из боковой могилы Большого Рыжановского кургана. *Materialy i Sprawozdania Rzeszowskiego Ośrodka Archeologicznego*, XIX, с. 139–149.
- Клочко, Л. С. 2006. Антропоморфні образи в оздобах скіфських головних уборів. В: Строкова, Л. В. та ін. (ред.). *Музейні читання. Матеріали наукової конференції "Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки"*. 5–6 грудня 2005 р. Київ: (б. в.), с. 64–75.

Купрій, С. О., Ліфантій, О. В., Шелехань, О. В. 2019. Курган 6 могильника Водославка: поховання скіфської знаті. *Археологія і давня історія України*, 4, с. 182–212.

Лесков, О. М. 1974. *Скарби курганів Херсонщини*. Київ: Мистецтво.

Ліфантій, О. В. 2018. *Коштовні металеві аплікації костюма населення Степової Скіфії VII–III ст. до н.е.* Дисертація к. і. н. Національний університет “Києво-Могилянська академія”, Інститут археології НАН України.

Мерцалова, М. Н. 1993. *Костюм разных времен и народов*. Т. 1. Москва: АО “Академия моды”.

Мирошина, Т. В. 1981. Некоторые типы скифских женских головных уборов IV–III вв. до н.э. *Советская археология*, 4, с. 46–69.

Мозолевский, Б. Н. 1980. Скифские курганы в окрестностях г. Орджоникидзе на Днепропетровщине (раскопки 1972–1975 гг.). В: Тереножкин, А. И. (ред.). *Скифия и Кавказ*. Киев: Наукова думка, с. 70–154.

Мозолевский, Б. Н., Полин, С. В. 2005. *Курганы скифского Герроса IV в. до н.э. (Бабина, Водяна и Соболева могилы)*. Киев: Издательский дом “Стилос”.

Онайко, Н. А. 1970. Античный импорт в Приднепровье и Побужье в IV–III вв. до н. э. Москва: Наука. (Свод археологических источников, Д1–27).

Ромашко, В. А., Скорый, С. А. 2009. Близнец-2: аристократический скифский курган в Днепровском Правобережном Надпорожье. Днепропетровск: Пороги.

Ростовцев, М. И., Степанов, П. К. 1917. Эллино-скифский головной убор. *Известия Императорской археологической комиссии*, 63, с. 69–101.

Русяєва, М. В. 1995. Діонісійські сюжети на пам'ятках торевтики із скіфських курганів. *Археологія*, 1, с. 22–34.

Рябова, В. А. 1979. Женское погребение из кургана Денисова Могила. В: Баран, В. Д. (ред.). *Памятники древних культур Северного Причерноморья*. Киев: Наукова думка, с. 47–51.

Скорый, С. А., Хохоровски, Я. 2018. *Большой Рыжановский курган*. Киев: Издатель Олег Филлюк.

Скржинская, М. В. 2001. *Скифия глазами эллинов*. Санкт-Петербург: Алетейя.

Скржинская, М. В. 2010. *Древнегреческие праздники в Элладе и Северном Причерноморье*. Санкт-Петербург: Алетейя.

Спицын, А. А. 1906. Серогозские курганы. *Известия Императорской археологической комиссии*, 19, с. 157–174.

Стамеров, К. К. 1978. *Нариси з історії костюмів*. Ч. I. Київ: Мистецтво.

Топал, Д. А. 2021. *Акинак на западе скифского мира*. Кишинэу: Muzeul Național de Istorie a Moldovei. (Biblioteca “Tyrageia”, 35).

Шaub, И. Ю. 2007. *Миф, культ, ритуал в Северном Причерноморье (VII–IV вв. до н.э.)*. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета.

Daragan, M., Polin, S. 2022. Golden jewellery of the Vodoslavka Scythian burial-ground of the second and third quarters of the 4th century BC. *Ancient Civilizations from Scythia to Siberia*, 28 (1), p. 23–109.

Fondation pour le Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC). 2023. LIMC databases [online]. Режим доступу: <https://www.iconiclimc.ch/limc/treesearch.php?term=Maenad> (Дата звернення 30 грудня 2023).

Hauser, F. 1889. *Die neu-attischen Reliefs*. Stuttgart: Verlag von Konrad Wittwer.

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

Shelekhan, O. 2023. Long Knives of the Scythian Culture: Tool or Weapon? *Ancient Civilizations from Scythia to Siberia*, 28 (2), p. 291–342.

Shelekhan, O., Lifantii, O. 2022. Swords and swordsmen in Greco-Scythian Art. *Peuce Journal*, XX, p. 39–72.

Yates, J. 1891. Nebris. In: Smith, W. (ed.). *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*. Vol. II. London: John Murray, p. 225, 226.

Фіалко О. Є.

ПРО ОДНУ ЗОЛОТУ ПЛАСТИНКУ З КУРГАНУ ОГУЗ

В статті детально розглядається унікальна знахідка з розкопок 1902 р. скіфського кургану Огуз — золота пластинка-лусочка. Завдяки колу аналогій уточнюється її приналежність до захисного обладунку із золотим лускатим покриттям.

Ключові слова: лускаті пластинки, захисний обладунок, портупейний пояс, курган Огуз, Скіфія.

Курган Огуз — є усипальницею одного з представників найвищого щабля скіфського суспільства. Він знаходиться за 2,5 км на північний схід від околиці сел. Нижні Сірогози Генічеського р-ну Херсонської обл. Зведений на вододілі, цей велетень посідав центральну позицію у Дніпро-Молочанському степу, на перехресті головних доріг.

Курган досліджувався в чотири етапи, нерівнозначних не лише за протяжністю сезонів розкопок, але й їхньою інтенсивністю та результативністю. В різні періоди його досліджували Микола Іванович Веселовський (чотири польові сезони 1891–1894 рр.); Вадим Миколайович Рот (1902 р.); через 70 років Олександр Михайлович Лесков (1972 р.) і Юрій Вікторович Болтрик (1979–1981 рр.). Розкопки кургану, що тривали дев'ять польових сезонів, розтяглися на дев'яносто років (Болтрик, Фіалко 2016).

За цей час були відкриті (рис. 1) складна Центральна поховальна споруда і пов'язана з нею могила чотирьох коней, влаштована в окремій ямі; Південна, Північна та Західна могили; а також конструктивні деталі насипу — поховальна доріжка, що вела до Центрального поховання; кільцевий рів, який дав можливість уточнити межі кургану, та залишки кам'яної кріпиди.

Здавалося, а головне очікувалось, що такий велетень зі складною системою поховальних споруд мав бути резерватом великої кількості супровідного інвентарю. На жаль, так не сталося. Курган був нищівно пограбований вірогідно в кілька заходів. І перше з них очевидно сталося невдовзі після закінчення церемоніальних дій поки органічні матеріали ще не встигли зотліти.

За нашими підрахунками, загалом в Огузі знайдено 266 найменувань предметів, що складають 10467 одиниць зберігання. Артефакти з цього кургану зараз знаходяться в колекціях трьох установ — закордонному Ермітажі (у Санкт-Петербурзі) і вітчизняних Скарбниці Національного музею історії України та Фондах Інституту археології НАН України (у Києві).

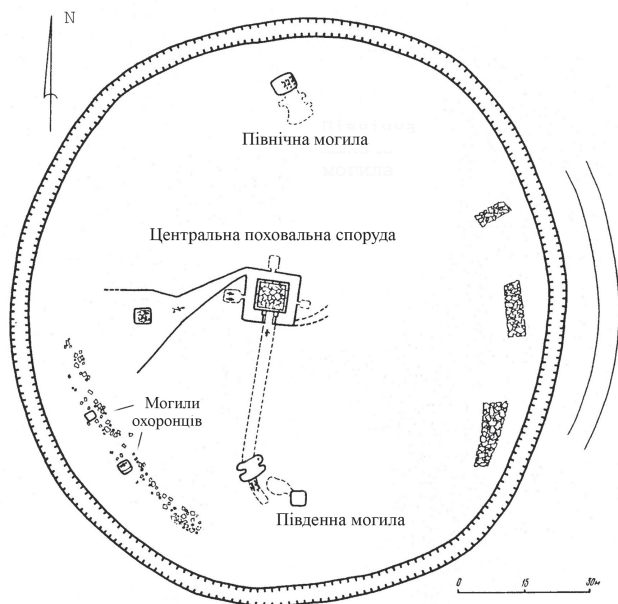


Рис. 1. Зведений план кургану Огуз (автор Ю. Болтрик).

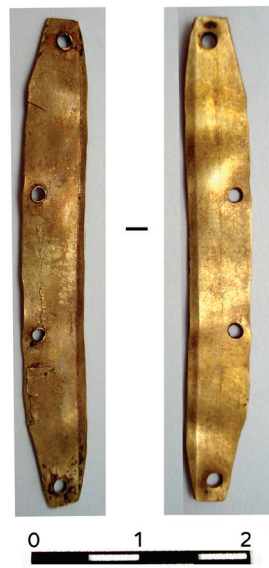
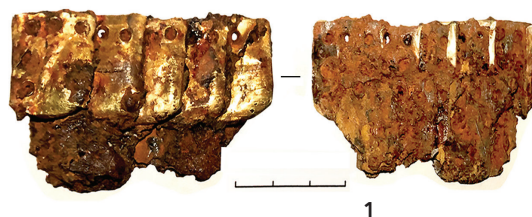


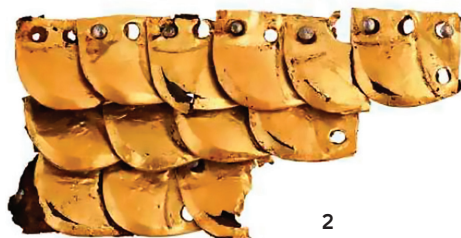
Рис. 2. Золота пластинка з кургану Огуз.

Отже, у 1902 р. під час робіт на кургані під керівництвом штабс-капітана севастопольського фортечного піхотного батальйону Вадима Рота, серед інших артефактів в Центральній поховальній споруді була знайдена невелика золота пластинка. А. П. Манцевич, яка першою звернула на неї увагу, позначила її як таку, що *"не збереглася"* (Манцевич 1941, с. 29). Однак вона і досі наявна в Ермітажі під шифром Дн 1902 № 1/184 (рис. 2). Пластинка мала вигляд вузького прямокутника зі звуженими кінцями (розмірами 4,6 × 0,6 см) та отворами — по одному на кожному торці і в двох місцях вздовж трохи вигнутої довгої сторони. Одна довга зовнішня сторона підігнута. Поверхня її дещо хвиляста. На думку А. П. Манцевич, остання обставина пояснюється тим, що спершу пластинка мала вигнуту форму, але згодом її намагалися вирівняти (Манцевич 1941, с. 21). Аналогічні предмети пов'язуються з захисним обладунком.

Зазвичай частини панцирного набору виготовлялися із заліза, інколи з бронзи та кістки (Черненко 1968, с. 22). Проте, відомо кілька випадків знахідок залізних панцирних лусочок із золотим плакуванням. Такі зразки зафіксовані в Олександрополі (рис. 3: 1), Куль-Обі, кургані 2 групи Частих курганів, кургані 11/16 біля с. Мастюгіне, Другому Семибратньому кургані, кургані Патініютті (Замятнин 1946, с. 20; Мелюкова 1964, с. 71; Черненко 1968, с. 36; Пузикова



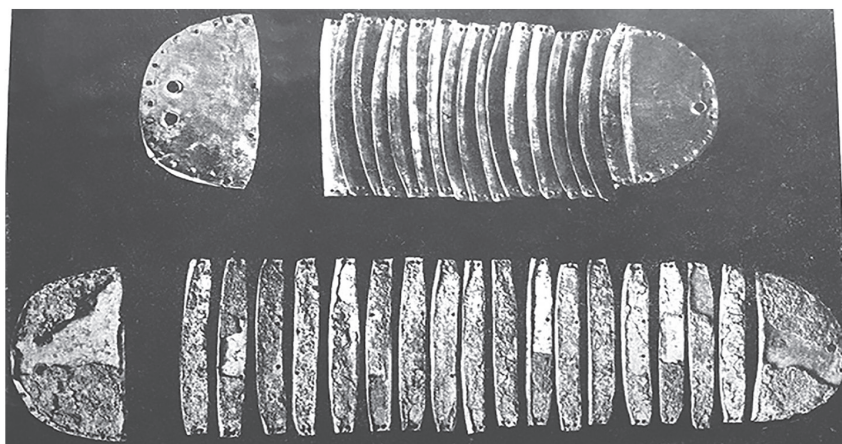
← Рис. 3. Залізнi панцирні лусочки з золотим плакуванням:
1 — Олександропіль;
2 — Старосел (Болгарія).



↓ Рис. 4. Бойові пояси з лускатим покриттям: 1 — Талаєвський курган (бронза);
2 — склеп кургану Куль-Оба (залізо із золотим плакуванням).



1



2

2001, с. 56; 2017, с. 59; Полин, Алексеев 2018, с. 288). Подібна знахідка відмічена і у Староселі (Болгарія), зберігається у Національному історичному музеї м. Софії. Там уцілів уламок з трьох рядів залізних пластин з округлим нижнім краєм (рис. 3: 2), кожна з яких плакована золотом (Конова 2013, с. 254; Журавлев, Фирсов 2013, кат. 90). Вирізняється два варіанти плакування панцирних пластин — повне (яке вкривало всю поверхню кожної пластинки) або часткове (коли золотилася лише та частина, яку не перекривали сусідні пластини). За спостереженнями А. І. Пузікової, у Мастюгинському кургані 11/16 золотою фольгою прикрашалась лише передня (парадна) частина панцира (Пузикова 2017, с. 59). Розміри пластин панцирних наборів надзвичайно різноманітні — вирізняється до 17 варіантів розмірів в одному наборі при довжині від 1,7 до 6,2 см і ширині від 0,7 до 2,6 см (Черненко 1968, с. 27).

Огузька пластина за розмірами ніби “входить” у ці параметри, але її вирізняє маленька ширина — вона досить вузька. Розглядаючи скіфські пояси, А. П. Манцевич свого часу справедливо зауважила, що огузька пластинка за формою повністю збігається з лусочками бронзового поясу з Першого Талаєвського кургану (рис. 4: 1). Втім талаєвські пластини відрізнялися не лише за матеріалом, з якого вони були виготовлені, а й дещо більшими (7,4 × 0,7 см) розмірами (Отчет 1893, с. 78, рис. 63; Манцевич 1941, с. 25, 29). Найближчим аналогом огузької пластини за розмірами (4,5 × 0,6 см) є знахідка з кургану 401 біля с. Журавка (Бобринской 1905, с. 18).

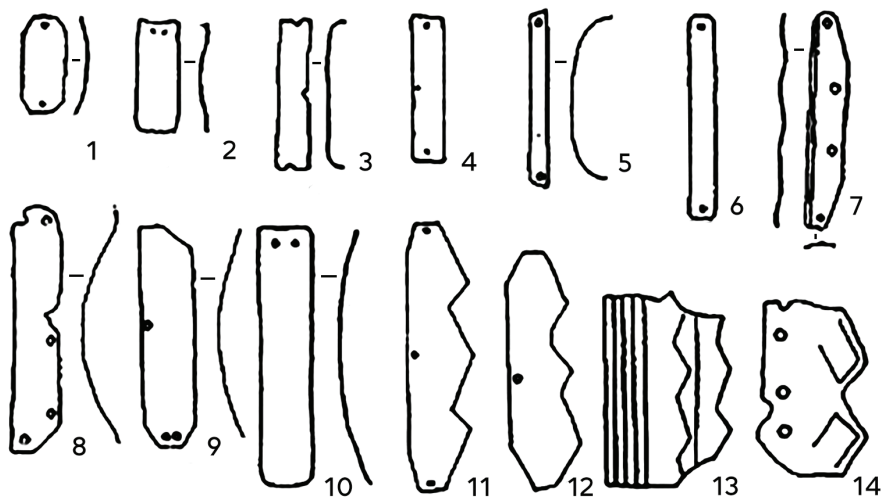


Рис. 5. Типи пластин металевго набору портупейних поясів (за Черненко 1964).

Розміри пластин бойових поясів теж досить різноманітні (рис. 5), в залежності від довжини та ширини поясу розрізняються екземпляри довжиною від 2,0 до 8,9 см при ширині від 0,8 до 1,0 см. При цьому, на відміну від панцирних наборів, пластини для поясів зазвичай виготовляли з бронзи, рідше вони були залізними. За спостереженнями Є. В. Черненка, доволі часто в одному поховальному комплексі знаходили панцирний обладунок і бойовий пояс в комплекті (Черненко 1968, с. 59, 73). При аналізі захисного обладунку і поясів зокрема, дослідник зазначив, що крім Огузу золоті пластини входили також до складу поясних наборів з Оксютинців (курган 5 1905 р.), Литої Могили і Рижанівського кургану (Черненко 1964, с. 27; 1968, с. 59). Проте при найближчому ознайомленні зі знахідками з трьох останніх курганів (Ильинская 1968, табл. XX: 6; Придик 1911, табл. II; Черненко 1964, табл. 1) з'ясувалося, що йдеться про зовсім інший тип оздоблення ременів — не лускатим покриттям, а різними за формою та декором пластинами — відповідно, прямокутними та фігурними у вигляді птаха та розетки. Тут можна згадати лише єдиний випадок — знахідку поясу зі склепу кургану Куль-Оба (рис. 4: 2), залізні пластини якого були вкриті золотим плакуванням (Древности 1854, табл. 28: 9; Манцевич 1941, рис. 9). Отже золотих аналогів до огузької пластини немає.

Зважаючи на форму огузької пластини та наведені аналогії логічно вбачати в ній оздоблення бойового портупейного поясу, які мали широке розповсюдження серед скіфів на теренах Причорноморського степу. Зауважу, що зброя в Огузі представлена вкрай скромно, а елементи захисної амуніції майже відсутні. У всякому разі в жодному зі звітів про розкопки кургану не згадуються знахідки фрагментів панцира або будь-яких інших деталей захисного обладунку.

За одним з варіантів легенди про походження скіфів, яку переказав Геродот, серед священних речей, залишених Гераклом для своїх синів, крім луку та золотої чаші, був пояс. Лише молодший син Геракла Скіф зміг натягнути тятиву лука і підперезатися батьковим поясом, через що він залишився в країні і саме від нього *“походять ті, що стають царями скіфів”* (Herod., IV, 9–10). Цей епізод, переданий Геродотом, побічно зацентрував на значенні бойового поясу як беззаперечного атрибуту влади у скіфів. В нашому випадку це підтверджується і тим, що пояс, виконаний в золоті, — символі царської влади.

Отже поодинокі знахідки золотої поясної пластинки з кургану Огуз доволі значуща в цьому випадку.

По-перше, вона засвідчує наявність захисної амуніції у Центральній поховальній споруді цього кургану;

по-друге, підтверджує факт існування “класичних” бойових поясів із золотим лускатим покриттям у скіфів;

по-третє, зважаючи на унікальність цього випадку, вона побіжно підкреслює високий соціальний статус головного небіжчика в Огузі.

І головне — ця пластинка демонструє, що в археології немає дрібниць.

ЛІТЕРАТУРА

Бобринской, А. А. 1905. Отчет о раскопках, произведенных в 1903 году в Чигиринском уезде Киевской губ. *Известия Императорской Археологической Комиссии*, 14, с. 1–43.

Болтрик, Ю. В., Фиалко, Е. Е. 2016. История исследования кургана Огуз. *Старожитності Степового Причорномор'я і Криму*, XIX, с. 113–146.

Геродот. 1993. *Історії в дев'яти книгах*. Переклад, передмова та примітки А. О. Білецького. Київ: Наукова думка.

Древности. 1854. *Древности Боспора Киммерийского, хранящиеся в императорском музее Эрмитажа*. Санкт-Петербург: Типография Императорской Академии Наук.

Журавлев, Д. В., Фирсов, К. Б. (ред.). 2013. *Фракийское золото из Болгарии: Ожившие легенды*. Москва: Кучково поле.

Замятнин, С. Н. 1946. Скифский могильник “Частые курганы” под Воронежем. *Советская археология*, VIII, с. 9–51.

Ильинская, В. А. 1968. *Скифы Днепровского лесостепного Левобережья*. Киев: Наукова думка.

Конова, Л. 2013. Амазонки — женщины-воительницы. В: Журавлев, Д. В., Фирсов, К. Б. (ред.). *Фракийское золото из Болгарии: Ожившие легенды*. Москва: Кучково поле, с. 248–261.

Манцевич, А. П. 1941. О скифских поясах. *Советская археология*, VII, с. 19–30.

Мелюкова, А. И. 1964. *Вооружение скифов* (Свод археологических источников, Д1-4). Москва: Наука.

Отчет. 1893. *Отчет Императорской Археологической Комиссии за 1891 год*. Санкт-Петербург: Типография Главного Управления Уделов.

Полин, С. В., Алексеев, А. Ю. 2018. Скифский царський Александропольський курган IV в. до н. е. в Нижнем Поднепров'ї. Київ: “Видавець Олег Філюк”.

Придик, Е. М. 1911. Мельгуновский клад 1763 года. *Материалы по археологии России*, 31, с. 1–39.

Пузикова, А. И. 2001. *Курганные могильники скифского времени Среднего Подонья. Публикация комплексов*. Москва: Наука.

Пузикова, А. И. 2017. *Погребальный инвентарь курганных могильников скифского времени Среднего Подонья*. Москва: ИА РАН.

Черненко, Є. В. 1964. Скіфські бойові пояси. *Археологія*, XVI, с. 27–48.

Черненко, Е. В. 1968. *Скифский доспех*. Киев: Наукова думка.

2

**ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО
XV — ПОЧАТКУ XX ст.**

Березова С.А., Полідович Ю.Б.

ВАЗА З РОДИНИ ЛЯНІКЕВИЧІВ У ЗІБРАННІ СКАРБНИЦІ НМІУ

Стаття присвячена срібній вазі для фруктів, виготовленій фірмою “П. Брукман і сини” з Гайльбронну (Німеччина). На початку 1890-х р. громада м. Жолкви (нині м. Жовква Львівської обл.) подарувала вазу Юзефу Лянікевичу, який упродовж п’яти років був старостою міста і повіту. Подається розгорнута характеристика виробу, розповідається про фірму-виробника та досліджуються факти з біографії Юзефа Лянікевича, власника вази.

Ключові слова: срібна ваза, путті, Гайльбронн, Петер Брукман, Жолква (Жовква), Юзеф Лянікевич, Анатоль Вахнянин, Галичина.

У Скарбниці Національного музею історії України зберігається колекція золотарських творів німецьких майстрів XV — початку XX ст. Справжньою окрасою зібрання є вишукана срібна ваза для фруктів (інвентарний № ДМ-7843), яка увійшла практично в усі останні видання музею (Золота Скарбниця 1999, с. 135, 174, кат. 251; Музей 2004, с. 266, 308, 443, кат. 256; Національний музей 2011, с. 271, 318, кат. 349; Музей 2011, с. 59; Музей 2013, с. 92; 60 шедеврів 2023, с. 190—193, кат. 54). Перші дослідження виробу були здійснені Оленою Анатоліївною Волковинською. Її пам’яті й присвячується цей нарис.

Ваза: опис та атрибуція

Ваза (рис. 1) має круглу глибоку чашу, високий стоян та східчастий піддон. Нависаючий неширокий борт чаші оздоблено густими овами. По краю золоченої всередині чаші — обідок вишуканого ритмічного карбованого візерунку у вигляді виткого стебла з листям. Стінки чаші зовні також оздоблено декором з виткого стебла з листям та окремо виготовленими і прикріпленими до основи литими срібними гірляндами з троянд та листя, підвішеними на золочених стрічках, “зав’язаних” бантами.

Високий стоян виконано оригінально. Верхня частина має вигляд балясини, в центральній частині якої прикріплено чотири баранячі голови, між якими провисають на золочених стрічках мініатюрні букетики.

Ключовим елементом стояна є центральна частина, виготовлена у вигляді трьох оголених хлопчаків-путті, які біжать по колу (рис. 2). Довкола них розвиваються золочені стрічки, що підкреслюють стрімкість рухів. Руками вони підтримують округлий і ребристий елемент верхньої частини стояна. Під їхніми ногами показана земля із якоюсь низькою рослиною по центру. Майстру вдалося схопити миттєвість, на хвилину зупинити рух, бо здається ось-ось — і хлопчаки знову побіжать по колу.



Рис. 1. Срібна ваза для фруктів (інв. № ДМ-7843). Фото Дмитра Клочка.



Рис. 2. Срібна ваза для фруктів: середня частина.

Дворянський піддон із золоченим профільованим краєм оздоблено по периметру срібним обідком ритмічного узору у вигляді виткого стебла з листям та профільованим золоченим обідком. До його поверхні приєднані вільно звисаючі гірлянди з плодів та квітів, підвішені на стрічках, кінці яких приєднані до овальних позолочених картушів, на опуклій поверхні яких вигравірувані написи. З боків кожного картуша — золочені гофровані стрічки, що звиваються і розтікаються врізномбіч. Піддон спирається на ніжки — пазуристі звірині лапи, які м'яко лягають на золочені "подушки".

Розміри: висота — 500 мм; діаметр чаші — 343 мм; висота стояна — 312 мм; піддон — 288 × 302 мм; висота піддону — 130 мм.

По краю піддону поставлені наступні клейма (рис. 3):

- німецьке державне клеймо 800-ї проби срібла;
- клеймо виробника — орел з розпростертими крилами і розставленими ногами, що належало фірмі "P. Bruckmann & Söhne" (Deutscher Goldschmiede Kalender, 1929, S. 141; Sängner 2001).



Рис. 3. Срібна ваза для фруктів: клейма.

- австрійське в'їзне клеймо для імпортованих виробів — у вигляді поєднаних латинських літер **A** та **V** з шифром пробірної інспекції м. Граца — літерою **G** (використовувалося у 1872–1901 pp.) (Gradowski, 2010, s. 236; nr 1; s. 280, nr 35).

Фірма "P. Bruckmann & Söhne"

Зазначене клеймо виробника належить відомій фірмі "P. Bruckmann & Söhne" ("Петер Брукман та сини") з м. Гайльбронн, Вюртемберг, Німеччина (рис. 4: 1). Її засновано 1805 р. зі спеціалізацією на виготовленні срібного столового посуду. Засновник — Георг Петер Брукман (1778–1850), який перейняв справу свого батька Йоганна Дітріха Брукмана (1736–1807). У 1810 р. Брукман вперше у Німеччині застосував саморобні сталеві штампи для тиснення срібних виробів. Продукцію компанії виставляли на промислових ярмарках у Франкфурті та Лейпцигу, і згодом вона здобула загальнонаціональну популярність. Фірма і надалі продовжувала просувати технічні інновації у виробництві металевих виробів. У 1820 р. був встановлений перший великий прес для срібла, а з 1839 р. на фабриці Брукмана були представлені машини для обробки металу від найвідомішого промисловця і винахідника Альфреда Круппа.

По смерті Петер Брукман залишив успішну мануфактуру пустотілого та столового посуду, якою керували його вдова і сини Вольфганг Петер (1818–1891) та Ернст Дітріх (1829–1870). Надалі сімейну справу продовжили два сини Ернста Дітріха Брукмана — Петер та Ернст. Під їх керівництвом діяльність розвивалася, і 1898 р. в Гайльбронні на Лерхенштрассе було відкрито нову фабрику (рис. 4: 2¹), яка вважалася найбільшою німецькою мануфактурою срібних виробів.

Підприємство зазнало значних руйнувань під час Другої світової війни. Але вже за рік по закінченню війни було відбудовано і знову стало провідним німецьким виробником. Проте по смерті Дітріха Брукмана (сина Петера) у 1967 р., спадкоємці продали підприємство нідерландській компанії Gerofabriek NV. У 1970 р. виробництво було переведено до сусіднього містечка Неккар-зульм, але це не врятувало фірму від банкрутства у 1973 р. (Sänger 2001; Bruckmann & Sohne б. р.; Silberwarenfabrik Peter Bruckmann & Söhne б. р.).

¹ https://de.wikipedia.org/wiki/Silberwarenfabrik_Peter_Bruckmann_%26_S%C3%B6hne

Рис. 4. 1 – реклама фірми «P. Bruckmann & Söhne» (м. Гайльбронн, Німеччина), початок XX ст.;
2 – нова фабрика фірми «P. Bruckmann & Söhne», відкрита в м. Гайльбронн 1898 р.



4.1



4.2

Отже, 1887 р. до виробництва і управління фірмою доєднався Петер Брукман, а за два роки і його молодший брат Ернст. Імовірно, саме в ті роки було виготовлено вазу з путті. В такому разі, можна цілком впевнено припустити, що появи художньої ідеї виробу міг сприяти саме Петер Брукман (1865–1937). Він закінчив Королівську школу прикладного мистецтва в Мюнхені, мав чудовий художній смак та хист, а тому на виробництві відповідав саме за мистецьку сферу (Sänger 2001, S. 219; Peter Bruckmann, б. р.). Не випадково, вже у 1907 р. П. Брукман став одним із співзасновників німецького об'єднання художників Werkbund.



Рис. 5. Ваза. Срібло, кришталі.
Фірма «P. Bruckmann & Söhne»,
кінець XIX ст.



Рис. 6. Джеймс Джеймс Шеннон
«Севрська Ваза»,
кінець XIX ст.

В оформленні вази використано образ пупті (однина — *пупто*, від латинського *putus* — хлопчик, дитина), яких вважали передвісниками земного або янгольського духу. Їх зображення з'явилися ще в античності, а потому знову стали популярними за часів Відродження та залишалися такими і надалі — у періоди бароко та рококо (XVII–XVIII ст.). Вони широко використовувалися для алегоричних зображень в інтер'єрах церков, декоративному оформленні будинків та садів. В залежності від контексту образи пупті викликали асоціації з небесами або з миром, процвітанням, веселощами та дозвіллям. У другій половині XIX ст. митці широко використовували образи і символи минулих часів, запозичували художні прийоми давніх стилів, але за тим вже не було якогось потаємного значення, якого надавали образній системі раніше. Навпаки, користувачам пропонувалося вкласти свій зміст, свої символи, створити свою систему цінностей і переваг.

Так і у випадку з пупті. На вишуканих об'ємних виробках фірми «P. Bruckmann & Söhne» можна було часто побачити цих хлопчиків², образ яких залишався

² Наприклад: https://www.johnmoran.com/auction-lot/a-pair-of-german-bruckmann-soehne-800-silver-can_DE94C1E9C6; <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2022/design-17-20-silver-furniture-ceramics/a-pair-of-german-silver-and-cut-glass-tazze>; <https://drouot.com/en/l/15131845--bruckmann--sons-heilbronn-cen>

так само запитуваним (рис. 5³). Відзначимо, що наприкінці XIX ст. були популярними порцелянові вази для фруктів, в яких роль стояна виконували три фігури, зокрема, дівчат. Такі витвори зустрічаються серед знаменитої севрської порцеляни із Франції, а один із цих виробів навіть потрапив на картину англо-американського художника Джеймса Джебуса Шеннона "Севрська ваза"⁴ (рис. 6). Подібні вази робили й майстри Royal Dux Bohemia⁵ (Австро-Угорщина). Чи було це даниною загальній моді, а чи майстри порцеляни запозичили ідею у золотарів з Гайльбронну визначити вже важко.

Історія вази та її власника

Всередині чаші вази із зібрання Скарбниці НМІУ вигравірувано дарчий каліграфічний напис польською мовою (рис. 7): *"Reprezentacya i Mieszkańcy król. m. Żółkwi. Jaśnie Wmu. Józefowi Lanikiewiczowi c. k. Radcy Namiest. Starostcie Żółkiewskiemu Swemu Obywatelowi honorowemu. wdowód czci wdzięności i ratęnci"*, в перекладі: "Представники та мешканці королівського м. Жолкви ясновельможному Йозефу Лянікевичу, ц(ісарско)-к(оролівському) раднику намісника, старості Жолкви, своєму почесному громадянину на знак подяки й пам'яті".

На стояні в картушах — додаткові написи, що доповнюють головний: "1889"; "29/9 1894", *"Starosta w Żółkwi"* ("Староста в Жолкві"), *"Obywatel honorowy"* ("Почесний громадянин").

Отже ваза є подарунком від громади міста Жолкви (нині м. Жовква Львівської обл.) старості міста (бурмистру) Юзефу Лянікевичу на знак пошани і вдячності у день завершення його п'ятирічної каденції на посаді.

Юзеф Станіслав Лянікевич (Józef Stanisław Lanikiewicz) (рис. 8⁶) народився 10 березня 1847 р. у м. Станіславі (нині м. Івано-Франківськ) у польській родині, що мала вірменські корні⁷. Батько Юзефа, Олександр, був надвірним радником у Станіславі, Кракові та Львові; помер ще відносно молодим у квітні 1863 р., залишивши трьох дітей.

Юзеф розпочав навчання в гімназії св. Анни в Кракові, яке продовжив у львівській гімназії ім. Франца Йосифа. Невдовзі після трагічної смерті батька Юзеф, якому не виповнилося 16 років, подолав кордони і доєднався до поль-

³ <https://bellamysworld.com/silverware-bronze/sterling-silver/sterling-silver-centerpiece-p-bruckmann-sohne-ib08156>

⁴ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:James_Jebusa_Shannon_-_The_Sevres_Vase.jpg

⁵ <https://antikvariats.lv/ru/farforovaya-vaza-tancuyushie-devushki>

⁶ Фото за: <https://www.przemyskiehistorie.pl/przemyski-zwierzyniec-i-pozegnanie-gen-kummera/>

⁷ Біографічні дані окрім зазначених випадків подаються за (Kopczyńska-Kłós б. р.; Stępień 2017; 2023, s. 18, 30).



Рис. 7. Срібна ваза
для фруктів:
чаша із дарчим написом.



ського повстання за незалежність, що охопило землі колишньої Речі Посполитої в межах Російської імперії. В армію вступив 29 серпня 1863 р. Воював у Люблінському воєводстві (III рота піших стрільців) у загоні під командуванням Марціна Бореловського ("Лелевеля"), потім у загоні підполковника Владислава Руцького і, нарешті, під командуванням майора Міхала Марецького. У вересні 1863 р. призначений унтер-офіцером, у жовтні — сержантом. Брав участь у битвах під: Звезинцем (2 вересня 1863), Батором (5 вересня 1863), Волею Корибутовою (8 грудня 1863), Волею Пшибиславською (8 січня 1864) та Волею Скромовською (16 січня 1864). Невдовзі після останньої битви закінчив службу. Юзефу вдалося без перешкод повернутися до Галичини, яка перебувала у складі Австро-Угорської імперії.

У 1870-х рр. Юзеф Лянікевич служив писарем у Живці, Косові та Коломиї. 31 жовтня 1872 р. він одружився зі своєю двоюрідною сестрою Теклею Констанцією Лісаковською (нар. 1850), донькою Феліції Кшечуновичівни, сестри його матері. Родина мала двох доньок — Яніну і Ванду (рис. 9⁸).

⁸ Фото за: https://wiki.ormianie.pl/index.php?title=Plik:M_Tekla_Lanikiewicz_zdLysakowska_z_mezem_corkami_65.jpg

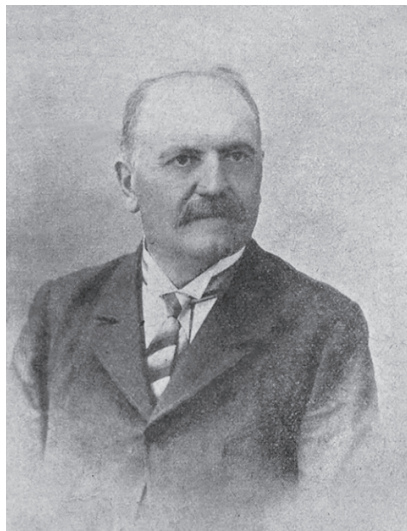


Рис. 8. Юзеф Станіслав Лянікевич.
Фото 1900-х рр.



Рис. 9. Юзеф Станіслав Лянікевич
з дружиною Теклою і доньками.
1890-ті рр.

У подальшому успішно складалася громадська кар'єра. Юзеф Лянікевич займав посади бурмістра у Снятині (1877–1879), комісара старости в Коломиї (1879–1882) та Перемишлі (1883–1887), секретаря намісника (1888; *Szematyzm* 1888, s. 3), урядового комісара в Станіславі (до січня 1889; *Szematyzm* 1889, s. 316). За "бездоганну цивільну службу" Юзефа Лянікевича було нагороджено орденом Франца Йосифа, що відбулося, імовірно, 1889 р.⁹

Старостою (бурмістром) Жолкви Лянікевича призначено у лютому 1889 р., про що, зокрема, повідомила "Gazeta Lwowska" у № 43 від 22 лютого 1889 (Część Urzędowa 1889) і як про це свідчить напис на вазі. А вже наступного 1890 р. адміністративний довідник повідомив про нього саме у такій якості (*Szematyzm*, 1890, s. 39). На посаді старости Жолкви Лянікевич змінив Юзефа Герінгера-Еденбурга (Józef Geringer-Oedenburg).

На той час староство у Жовкві охоплювало повіт територією в 12,5 тис. кв. миль (723 кв. км) із 74 населеними пунктами, об'єднаними в 64 кадастро-

⁹ Про Лянікевича як про кавалера ордена починають писати в урядовому щорічнику з 1890 р. (*Szematyzm* 1890, s. 39; 1891, s. 39; ін.), хоча в сучасних біографічних довідках вказується 1896 р. (Stępień 2023, s. 30).

ві гміни (громади), з населенням понад 71 тис. осіб (Szematyzm 1890, s. 39)¹⁰. Сама Жолква — невелике королівське містечко, що мало багату історію. Як і більшість інших населених пунктів тодішньої Галичини воно було багатонаціональним (основне населення — українці, поляки, євреї).

Про події, які відбувалися у ті роки, майже нічого невідомо, окрім однієї.

У 1893 р. помер о. Юзеф Брилінський, український депутат Імперського парламенту від округу Жовква — Рава Руська — Сокаль. Головним кандидатом на посаду був Анатоль Вахнянин, український громадський діяч, фольклорист і композитор (Батенко, 1998). Але його передвиборча кампанія викликала великий опір москвофілів і польських політиків зі Східної Галичини. Попри те, що поляки не висували кандидата-суперника, польська *“Gazeta Narodowa”* опублікувала журналістську “качку” про Вахнянина, який мовби то закликає “різати ляхів”. В процес втрутився намісник Галичини граф Казімеж Бадені і примусив польський виборчий комітет підтримати кандидатуру Вахнянина. Однак *“Gazeta Narodowa”* продовжувала друкувати різні наклепи на Вахнянина та проводити інші провокаційні дії. Бадені в останній момент попрохав балотуватися Юзефа Лянікевича, як писали у місцевій газеті *“Kraj”* (1893, nr 45), *“чоловіка шляхетного, сповненого громадянського почуття, шанованого і улюбленого широким загалом, щиро популярного у народі”* (Korczyńska-Kłós б. р.). Лянікевич виграв вибори (Anatol Wachnianin, б. р.). Після свого обрання депутат виголосив промову, в якій зазначив: *“Наше суспільно-політичне життя в Галичині потребує абсолютної єдності і згоди між польською і руською національністю”* (Korczyńska-Kłós б. р.). Але вже за кілька днів Ю. Лянікевич дізнався, що вибори пройшли з численними порушеннями, і, як людина честі, відмовився прийняти депутатський мандат. Тоді намісник граф Бадені призначив повторні вибори, в ході яких 14 грудня 1893 р. послом до парламенту все ж таки було обрано А. Вахнянина¹¹ (Качкан 2003, с. 20; Горак 2010, с. 621).

29 вересня 1894 р. (як про те свідчить напис на піддоні) каденція староства у Жолкві для Юзефа Лянкевича була завершена¹². На пам’ять про п’ять років служби вдячна громада міста подарувала йому чудову срібну вазу. Вочевидь,

¹⁰ Про склад адміністрації староства, з яким працював Лянікевич, можна дізнатися зі щорічних довідників (Szematyzm 1890, s. 39, 414; 1891, s. 39, 414; 1892, s. 39, 414; 1893, s. 39, 414; 1894, s. 39, 414).

¹¹ Надалі діяльність А. Вахнянина у парламенті мала важливе значення для життя української громади Галичини (Батенко 1998; Кліш 2015), але вона далеко не всіма сприймалася позитивно. Одним з найбільших її критиків був І. Я. Франко (детально див.: Горак 2010, с. 621–625).

¹² На посаді старости Жолкви Ю. Лянікевича змінив Ян Адам Чезовський (Jan Adam Czeżowski, 1857–1915) (Szematyzm 1895, s. 39).



Рис. 10. м. Жолква, вул. Лянікевича. Поштівка початку XX ст.

її було придбано в одному з магазинів, можливо, у Львові, Кракові чи Відні. Невідомий гравер дуже професійно зробив дарчий напис. Подарунок було урочисто вручено, і надалі він залишався в родині. Визнаючи заслуги свого старости (бурмістра) перед містом ще у 1892 р. Ю. Лянікевичу надали статус почесного громадянина Жолкви¹³ (Szematyzm 1893, s. 39), що також було зазначено в одному з написів на піддоні вази. А за деякий час по закінченню каденції одну з центральних вулиць Жолкви перейменували на честь Лянікевича¹⁴ (нині вул. Воїнів УПА м. Жовква) (рис. 10).

Надалі Юзеф Лянікевич працював в "раді двору" намісника К. Бадені (1895), виконував обов'язки референта зі шкільних справ і входив до Крайової шкільної ради (Szematyzm 1895, s. 3, 7; 1896, s. 3, 8; 1897, s. 3, 8), потім обійняв посаду повітового старости у Перемишлі (1898–1910), віце-президента намісництва у Львові (1910–1911) і завідувача Тимчасової управи Добромиля (1912–1914).

¹³ До того Ю. Лянікевичу надали статус почесного громадянина Снятина, Коломиї та Станіслава, про що зазначалося в щорічних адміністративних довідниках (зокрема: Szematyzm 1893, s. 39).

¹⁴ Jeszcze jedno spojrzenie małego Zutry na Żółkiew, б. р.; також див. поштівки зі світлинами: <https://polona.pl/item-view/a098f89f-f961-4453-8c49-115f0881909e?page=0>; <https://kresy.org.pl/9533747,foto.html?idEntity=9533716>; <http://charlotta.com.pl/pl/p/ZOLKIEW-ULICA-LANIKIEWICZA-/10422>

У січні 1914 р. Юзеф Лянікевич повернувся до Перемишля, де після розпуску міської ради очолив органи влади на посаді урядового комісара. Там же зустрів початок Першої світової війни і пережив першу окупацію міста росіянами (Pudłocki 2009, s. 126; 2020, s. 172, 179, 180). Але коли на початку листопада Перемишль знову опинився в облозі, Ю. Лянікевич з усією родиною¹⁵ 4 листопада 1914 р. виїхав з міста та повернувся тільки після звільнення міста 27 липня 1915 р. (Jabłońska 2017, s. 210, 595). Ще півроку він продовжував виконувати обов'язки комісара, аж поки 5 січня 1916 р. його змінив асесор д-р Юзеф Шайнбах (на місяць), а надалі — комісар д-р Владислав Ейшковський (Pudłocki 2009, s. 124). Потому Лянікевич вже не призначався на громадські посади.

11 листопада 1918 р. Польща відновила свою незалежність, а отже Юзеф Лянікевич, учасник польського повстання 1863–1864 рр., дожив до свободи своєї Батьківщини.

Юзеф Лянікевич помер 2 березня 1920 р. в Перемишлі, де й похований на Головному цвинтарі. Похорон відбувся за участі численних мешканців міста на чолі з єпископами Юзефом Пелчаром і Каролем Фішером та о. Каролем Волошинським (давнім приятелем Лянікевича). Промову виголосив староста Перемишля Юзеф Костжевський.

В прощальному дописі в газеті *“Ziemia Przemyska”* (1920, nr 19) про Юзефа Лянікевича написали: *“яскравий і швидкий розум, енергія (...), велика здатність керувати, жорсткий характер, але добре серце (...)”* (Korczyńska-Kłós б.р.).

Ваза — експонат музею

Ваза зберігалася в Івано-Франківському обласному краєзнавчому музеї, але коли і яким чином вона потрапила до музейного фонду, на жаль, не відомо. За актом від 18.01.1965 р. витвір було передано до Київського державного історичного музею з подальшим експонуванням у його філії — Музеї історичних кошовностей України (з 2021 р. — Скарбниця Національного музею історії України). Ваза гідно представляє талант і майстерність німецьких золотарів, а також розповідає про особистість Юзефа Лянікевича, який відіграв важливу роль у громадському житті Галичини в останні десятиліття XIX — перші десятиліття XX ст. Вона також дозволяє уточнити окремі факти з біографії її власника.

¹⁵ На той час (у 1906 р.) одна з доньок Лянікевичів, Ванда, вийшла заміж за Мар'яна Петрака, лікаря з Оттинії, і постійно мешкала в Перемишлі (Korczyńska-Kłós б.р.).

ЛІТЕРАТУРА

60 шедеврів Скарбниці Національного музею історії України. 2023. Відп. ред. Панченко Н. Київ; Дніпро: ФОП Максимовська Ю. А.

Батенко, Т. 1998. *Анатоль Вахнянин (1841–1908). Біля джерел національного відродження*. Львів: Кальварія; Каменярь.

Горак, Я. 2010. "Великий талант, але без доброї школи..." (взаємини між Іваном Франком та Анатолем Вахнянином). В: Вакарчук, І. (ред.). *Іван Франко: дух, наука, думка, воля. Матеріали Міжнародного наукового конгресу присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка* (Львів, 27 вересня — 1 жовтня 2006 року). Т. 2. Львів: Львівський національний університет ім. Івана Франка, с. 617–630.

Золота Скарбниця України. 1999. *Музей історичних коштовностей України*. Київ: Акцент.

Качкан, В., 2003. Анатоль Вахнянин і його роль у розвитку культури Західної України. *Народна творчість та етнографія*, 1–2, с. 15–24.

Кліш, А. 2015. Парламентська діяльність Анатолія Вахнянина (кінець XIX — початок XX ст.). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Сер. Історія*, 1, ч. 2, с. 142–145.

Музей історичних коштовностей України. 2004. Альбом. Київ: Мистецтво.

Музей історичних коштовностей України. 2011. Альбом. Керівники проекту: Чайковський, С. М., Ковтанюк, Н. Г., Яценко, В. В. Київ: Мистецтво, 2011.

Музей історичних коштовностей України. 2013. Путівник. Керівник проекту: Строкова, Л. В. Київ: 2013.

Національний музей історії України. 2011. Альбом. Керівники проекту: Чайковський, С. М., Ковтанюк, Н. Г., Яценко, В. В. У 2-х т. т. 1. Київ: Мистецтво.

Anatol Wachnianin (б. р.). [online]. Режим доступу: https://www.xn--meb.pisz.pl/Anatol_Wachnianin (Дата звернення 20.06.2024).

Bruckmann & Sohne. б.р. [online]. Режим доступу: <https://www.silvercollection.it/WORLDSILBRUCKMANNNSOHN.html> (Дата звернення 20.06.2024).

Część Urzędowa 1889. *Gazeta Lwowska*, nr. 43, Piątek, 22 Lutego, s. 1. [online]. Режим доступу: https://archive.org/details/jbc.bj.uj.edu.pl.DIGCZAS002001_1889_043/mode/2up (Дата звернення 20.06.2024).

Deutscher Goldschmiede Kalender. 1929. Leipzig: Deutsche Goldschmiede-Zeitung,

Gradowski, M. 2010. *Znaki na srebrze. Znaki miejskie i państwowe używane na terenie Polski w obecnych jej granicach*. Warszawa: Fundacja Hereditas.

Jabłońska, H. 2017. *Dziennik z oblężonego Przemyśla (1914–1915)*. Wstęp, przypisy i opracowanie Stanisław Stępień. Przemyśl.

Jeszcze jedno spojrzenie małego Zutry na Żółkiew. (б. р.). [online]. Режим доступу: <https://shetlroutes.eu/pl/jeszcze-jedno-spojrzenie-malego-zutry-na-zolkiew/>

Kopczyńska-Kłós H. (б. р.). *Józef Stanisław Lanikiewicz*. [online]. Режим доступу: <https://wiki.ormianie.pl/index.php?title=J%C3%B3zef%20Stanis%C5%82aw%20Lanikiewicz>

Peter Bruckmann (б. р.). [online]. Режим доступу: https://de.wikipedia.org/wiki/Peter_Bruckmann (Дата звернення 20.06.2024).

Pudłocki, T. 2009. *Iskra światła czy kopaczka Pochodnia? Inteligencja w Przemyślu w latach 1867–1939*. Kraków: Towarzystwo Wydawnicze "Historia Iagellonica".

Pudłocki, T. 2020. Przemysł czasów I wojny światowej w oczach o. Eustachego Wernera. *Rocznik Przemyski*, 56: *Historia*, z. 1 (25), s. 161–186.

Sänger, R. 2001. *Silber für die Welt : P. Bruckman & Söhne 1805–1973*. Heilbronn: Verlag Kurt Götz.

Silberwarenfabrik Peter Bruckmann & Söhne (6. p.). [online]. Режим доступу: https://de.wikipedia.org/wiki/Silberwarenfabrik_Peter_Bruckmann_%26_S%C3%B6hne (Дата звернення 20.06.2024).

Stępień, S. 2023. *Powstańcy styczniowi w Przemysłu i okolicy*. 1863. Katalog. Przemysł: Południowo-Wschodni Instytut Naukowy w Przemysłu.

Stępień, S. 2017. Józef Lanikiewicz. In: Jabłońska, H. *Dziennik z oblężonego Przemysłu (1914–1915)*. Wstęp, przypisy i opracowanie Stanisław Stępień. Przemysł: Południowo-Wschodni Instytut Naukowy w Przemysłu, s. 96, przypis 82.

Szematyzm, 1888. *Szematyzm Królestwa Galicji i Lodomerii z Wielkim Księstwem Krakowskim na rok 1888*. Lwów: Z drukarni Wł. Łozińskiego.

Szematyzm, 1889. *Szematyzm Królestwa Galicji i Lodomerii z Wielkim Księstwem Krakowskim na rok 1889*. Lwów: Z drukarni Wł. Łozińskiego.

Szematyzm, 1890. *Szematyzm Królestwa Galicji i Lodomerii z Wielkim Księstwem Krakowskim na rok 1890*. Lwów: Z drukarni Wł. Łozińskiego.

Szematyzm, 1891. *Szematyzm Królestwa Galicji i Lodomerii z Wielkim Księstwem Krakowskim na rok 1891*. Lwów: Z drukarni Wł. Łozińskiego.

Szematyzm, 1892. *Szematyzm Królestwa Galicji i Lodomerii z Wielkim Księstwem Krakowskim na rok 1892*. Lwów: Z drukarni Wł. Łozińskiego.

Szematyzm, 1893. *Szematyzm Królestwa Galicji i Lodomerii z Wielkim Księstwem Krakowskim na rok 1893*. Lwów: Z drukarni Wł. Łozińskiego.

Szematyzm, 1894. *Szematyzm Królestwa Galicji i Lodomerii z Wielkim Księstwem Krakowskim na rok 1894*. Lwów: Z drukarni Wł. Łozińskiego.

Szematyzm, 1895. *Szematyzm Królestwa Galicji i Lodomerii z Wielkim Księstwem Krakowskim na rok 1895*. Lwów: Z drukarni Wł. Łozińskiego.

Szematyzm, 1896. *Szematyzm Królestwa Galicji i Lodomerii z Wielkim Księstwem Krakowskim na rok 1896*. Lwów: Z drukarni Wł. Łozińskiego.

Szematyzm, 1897. *Szematyzm Królestwa Galicji i Lodomerii z Wielkim Księstwem Krakowskim na rok 1897*. Lwów: Z drukarni Wł. Łozińskiego.

Szematyzm, 1898. *Szematyzm Królestwa Galicji i Lodomerii z Wielkim Księstwem Krakowskim na rok 1898*. Lwów: Z drukarni Wł. Łozińskiego.

Березова С., Сергій О.

ДАРОХРАНИЛЬНИЦЯ МАЙСТРА ТАРАНОВСЬКОГО СЕРЕДИНИ XVIII СТ.

У статті розглянуто видатну і оригінальну за художнім вирішенням пам'ятку українського золотарства — дарохранильницю київського майстра Семена Тарановського, виготовлену в межах 40–60-х рр. XVIII ст. Не дивлячись на те, що вона неодноразово згадувалась в різних виданнях, до цього часу не існувало ретельного тлумачення сюжетів на округлих медальйонах — елементах оздоблення її другого ярусу, також не було встановлено вкладом до якої церкви вона була.

Ключові слова: дарохранильниця, Семен Тарановський, Олексій Софонович, медальйон, євангельські сюжети.

Дарохранильниця — священна посудина, у якій зберігаються Святі Дари (Тіло і Кров Христові), призначені для причастя віруючих в особливих випадках поза храмом. Відповідно до церковної символіки, дарохранильниця означає гроб Господній, а також Всесвіт (Косів 2018, с. 74). Вона є особливо важливим священним предметом у храмі й необхідним елементом облаштування святилища. У православному храмі дарохранильниця неодмінно зберігається у вітварі. Її встановлюють на самому почесному місці — в центрі престолу, за Євангелієм й, таким чином, вона прихована від стороннього погляду.

Приховувати посудини зі Святими Дарами від сторонніх почали у часи гонінь та переслідувань перших християн. З визнанням християнства офіційною релігією приховування Святих Дарів стало традицією, а з розвитком літургії Передосвячених Дарів “переховувати” передосвяченого Агнца (відповідно й священну посудину для його зберігання) стає обов'язковим. Можливо така утаємниченість цього літургійного предмету стала причиною відсутності її зображень в євхаристичних сюжетах, що входили в іконографічні програми розписів вітварного простору як візантійських, так і давньоукраїнських храмів — “Небесна Літургія” Софії Київської, Михайлівського Золотоверхого собору (кінець XI — початок XII ст.), Преображенської церкви на Нередиці біля Новгорода (побудована Ярославом Мудрим і розписана у 1198 р.), церкви св. Пантелеймона в Нерезі (Грузія, 1164 р.) тощо. Не трапляється її зображення й у богослужбових книгах, таких як “Євангеліє Раввули” (586 р.), “Росанське Євангеліє” (VI ст.), грецький “Кодекс Григорія Богослова” (IX ст.), “Гелатське Євангеліє” (XI ст.), ін.

Історія побутування дарохранильниць деякий час була поза увагою дослідників церковних старожитностей. У вітчизняному мистецтвознавстві тільки окремі пам'ятки опубліковані в наукових статтях та у виданнях альбомного і каталожного типу.

Рис. 1. Дарохранильниця
(інвентарний № ДМ-4545).
Майстер С. Тарановський.
Світлина Дмитра Клочка.



Під час богослужінь ранніх християн посудину з Передосвяченими Дарами встановлювали на проскомідійному столі, що, зазвичай, знаходився у пастофорії. Вийняті з дарохранильниці Святі Дари урочисто виносили у священних посудинах (дискосі та потирі) і встановлювали на престолі. З включенням у Службу Божу чину Проскомідії, у вівтарях під північною стіною, з боку від престолу, встановлюють жертovníки. "Викладення" Євхаристійного Агнця з дарохранильної посудини здійснювалось за передвівтарною огорожею, затягнуеною катапетасмою, згодом — за закритими дверима іконостасної стіни.



Рис. 2. Дарохранильниця: фрагмент напису на карнизі другого ярусу.

Ковчеги (ківот, гробничка, релікварії) для зберігання Святих Дарів відомі з III ст., а термін “дарохранильниця” поширився тільки у кінці XVII ст. Форми та конструкції дарохранильниць змінювалися протягом століть. Одним з найдавніших типів дарохранильниць у східновізантійських храмах була пустотіла фігурка голуба. Євхаристичний голуб підвішувався над Святим престолом закріплюючись на ланцюжку під куполом ківорію. З житія упорядника першої узагальненої редакції Божественної Літургії св. Василя Великого відомо, що третину освяченого ним Артоса він вкладав у дарохранильницю-голуба, зробленого за його замовленням із золота. Дарохранильниця у вигляді голуба над престолом проіснувала декілька століть. У Середні віки дарохранильниці мали форму курильниці, всередині якої зберігались Святі Дари. З часом вона набуває форми куба з хрестами та дверцятами, які є уособленням Царських врат. Поступово форми дарохранильниць ускладнювалися, і вони стали схожими на сакральні споруди — дзвіницю або храм. Використання дарохранильниць таких форм у XVII–XVIII ст. було поширеним в українських храмах.

У XVIII ст. під впливом західноєвропейського сакрального мистецтва конструкції дарохранильниць ускладнилися ще більше. Вони стали вищими, набули ярусної побудови, деякі взірці нагадують ківорій — невелика скринька (гробничка) під накриттям на стовпчиках-опорах. Стінки гробнички прикрашаються орнаментами, виконаними різними техніками, карбованими та гравійованими композиціями, доповнюється оздоблення об’ємною литою скульптурою. Прикладом такого оформлення посудини для зберігання Святих Дарів є срібна золочена дарохранильниця з колекції Скарбниці Національного музею історії України (інвентарний № ДМ-4545) (рис. 1).

Дарохранильниця відома за декількома публікаціями. Вона була описана ієродияконом Антоніном (Антонин 1898, с. 93–94), її згадували українські мистецтвознавці Є. М. Кузьмін (Кузьмін 1909, с. 460) та М. З. Петренко (Петренко 1970, с. 188). Побіжно згадується вона в монографії О. Сіткарьової “Формування архітектурного ансамблю Києво-Печерської лаври XVII–XX ст.” (Сіткарьова 2009, с. 48). Зображення пам’ятки є в альбомних виданнях (Золота скарбниця 1999, с. 167; Музей 2004, с. 144; Національний музей 2011, с. 290).

До колекції Скарбниці НМІУ дарохранильниця надійшла з Київського державного історичного музею (КДІМ) у 1964 р. У зв'язку з тим, що довоєнна музейна облікова документація збережена частково, історія дарохранильниці до того, як вона потрапила до колекції КДІМ невідома.

Деяку інформацію про витвір маємо у написі, гравіюваному на карнизі другого ярусу дарохранильниці: *"Сія присвято й богородици за трудолюбивимъ старательствомъ тояжъ соборной церкви начальствующаго пресвітера Алексея Софоновича. А серебра в означеной гробницы 12 проби фунтов 13. Особливожъ в позолоте червоних Зодной Пиен Кондратієвой мещанки киевской. Делалъ Семен Тарановский"*. Зокрема у ньому вказано, що дарохранильницю зроблено на замовлення пресвітера соборної "Богородичної" церкви Олексія Софоновича майстром Семеном Тарановським (рис. 2). Гроші на золотіння — 3 червонця — надала київська міщанка Пієн Кондратьєва.

Дарохранильниця має середні параметри: заввишки 21 см, розміри основи — 21,0 × 28,0 см. Дарохранильниця двоярусна, завершується куполом, встановлена на ніжках-кульках, частково прихованих квадратними виступами пластини-основи. Конструкцію прикрашають скульптурні елементи, частини дрібних деталей оформлення, на жаль, відсутні.

У центрі пластини-основи першого ярусу закріплено срібну прямокутну скриньку-ковчег (релікварій). На її торцевих стінках, у квадратних вузьких рамках — об'ємні зображення голів янголів. На лицевій стінці ковчегу у прямокутній рамці зображено плащаницю, що на дарохранильницях трапляється зрідка. Зображення на протилежній стінці ковчегу відсутнє, є тільки вузька прямокутна рамка. Всі чотири стінки ковчегу по периметру прикрашені широкими смугами просторого рослинного орнаменту, основою якого є лист аканта.

Ще однією особливістю гробнички першого ярусу є художнє оформлення її верхньої пластини. Два (з трьох) об'ємних предмети, зображені на ній — напрестольний хрест та Євангеліє, — це предмети, що традиційно знаходяться на престолі. Третій предмет Антонін описує як "палица и митра". Згадана ним митра є на старій, довоєнній фотографії дарохранильниці, однак сьогодні залишився тільки отвір у місці її кріплення. "Палиця" ж контуром та об'ємом більше схожа на подушку з китицями (рис. 3) У цілому художнє оформлення ковчегу вказує, що цю частину дарохранильниці маємо сприймати як образ престолу.

На зовнішніх кутах ковчегу закріплено литі скульптурки янголів. В описі ієродиякона Антоніна вказано: *"...по углам гроба 4 ангела (литые), у одного в правой руке крест, в левой клещи, у другого в левой копье, из правой, что было, потеряно, у третьего в правой алавастр, из левой утеряно, у чет-*



Рис. 3. Дарохранильниця: Верхня пластина гробнички першого ярусу.

вертого нет ничего в обеих руках (утеряно)" (Антонин 1891, с. 94). Ці деталі, що доповнювали оформлення дарохранильниці, — Знаряддя Тортур — не збереглись.

На зовнішніх кутах пластини-основи закріплено фігурні колони, на яких тримається другий ярус. Конфігурація колон наближена до балясини. Високі бази колон прямокутні у перетині, ентазис оформлений фактурними зображеннями аканту широколистого, завершуються колони оголеними півпостатями каріатид.

Другий ярус складається з широкої срібної пластини з плоскими виступаючими кутами, на якій закріплено велику срібну прямокутну скриньку з ажурними стінками. У візерункові стінки вмонтовані невеликі круглі золочені медальйони із зображеннями євангельських сюжетів: по три на лицевій та зворотній й по два — на торцевих. Сюжети надані у скороченій редакції, що обумовлено невеликими розмірами медальйонів.

На лицевій стінці на першому медальйоні виконано композицію "Увірування Хоми" (Ін. 20: 25–27). Для іконографічних схем дарохранильниць цей сюжет дуже незвичний. Принаймні ми стикнулись з таким явищем вперше. Зазвичай,

іконографія сюжету ілюструє слова Євангелія від Іоанна *"І потім каже Хоми: [...] Простягни свою руку, і вклади до боку Мого. І не будь ти невіруючий, але віруючий!"* (Ін. 20: 27). Апостол Хома в цій композиції зображується стоячі з боку Ісуса й пальці його руки вкладені в пробитий бік Христа. В композиції медальйону на дарохранильниці Хома, також зображений з боку Христа, стоячі на колінах й неспіливо простягаючи до нього руки.

На другому медальйоні зображено композицію "Преображення Христове". У третьому — "Жони-мироносиці біля Гробу Господнього" — один з давніх іконографічних варіантів Воскресіння. Тема Воскресіння в іконографії пам'ятки має особливий акцент: вона представлена трьома композиціями. Друге зображення Воскресіння — композиція "Явлення Янгола жонам-мироносицям" — знаходиться на протилежній стінці саркофагу. Третє зображення Воскресіння, але вже західної іконографії, було на фініфтаному медальйоні, який, свого часу, знаходився на куполі дарохранильниці. Це зафіксовано на старій світлині з колекції Національного заповідника "Києво-Печерська лавра" (інвентарний № КПЛ-Ф-8780)¹ (рис. 4).

На другому медальйоні цього боку — композиція "Успіння Богородиці" печерської іконографії. Це єдиний сюжет, який супроводжується підписом: "УСПЕН Б М" (рис. 5). Стиль, манера та рівень виконання зображення на цьому медальйоні відрізняється від стилю, манери та рівня виконання композицій в інших медальйонах. Вочевидь, цей медальйон був зроблений дещо пізніше, на заміну втраченого.

На третьому медальйоні зображено "Уздоровлення слабого при Віфесді" (або "Зцілення розслабленого біля овечої купелі") (Ін. 5: 1–15). Ще один рідкісний сюжет для іконографічних схем дарохранильниць. До сьогодні цей сюжет на дарохранильницях (так само як й композиція "Увірування Хоми") нам не траплявся.

Не менш рідкими для іконографії дарохранильниць є композиції медальйонів торцевих боків. На одному з них композиція "Зцілення сліпого" (Мк. 8: 22–26) на другому — "Приборкання бурі" або "Галілейське озеро" (Мф. 8: 23–27). Одну з композицій протилежного торцевого боку важко визначити однозначно через невеликий розмір медальйону та якість виконання. Другу можна визначити як "Воскресіння Лазаря" (Ін. 11: 1–57) за рахунок зображення схилу гори у печері якої було поховано померлого Лазаря (Ін. 11: 41–43).

¹ Автори висловлюють щирі вдячність художнику-реставратору І категорії НЗКПЛ Н. О. Онопрієнко за допомогу у пошуку архівних джерел. Аналогічне фото, з підписом "Успенська ц.", зберігається в Архіві Національного музею декоративного мистецтва України (ф. 1, оп. 3, спр. 2, од. зб. 2, арк. 62). На старій світлині із зображенням дарохранильниці видно митру на кришці престолу нижнього ярусу.

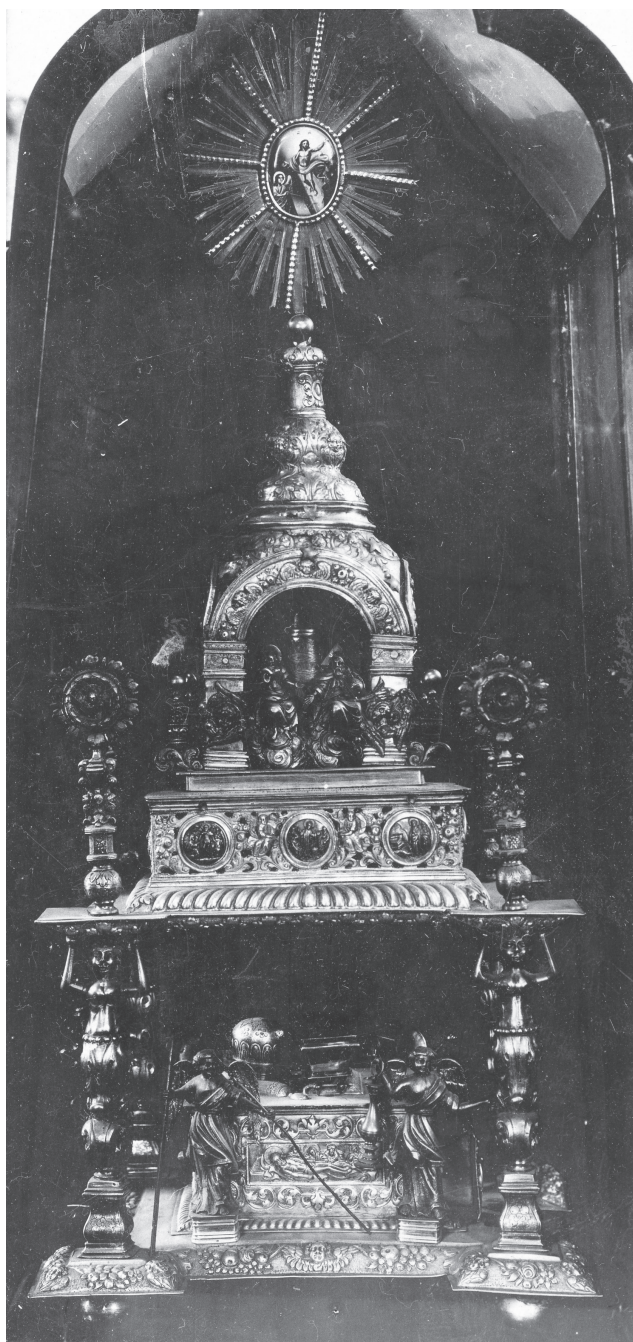


Рис. 4. Дарохранильниця С. Тарновського.
Світлина 1920-х рр. з фондового зібрання НЗКПЛ
(інвентарний № КПЛ-Ф-8780).



Рис. 5. Дарохранильниця: медальйон з композицією “Успіння Богородиці”.

На гладенькій кришці саркофагу закріплена прямокутна невисока пластина-постамент з ківорієм на чотирьох опорах квадратних у перетині. Під ківорієм — скульптури Бога Отця та Ісуса Христа, які сидять на хмарах. (рис. 6). Вочевидь тут мала знаходитись скульптурна композиція Новозавітної Трійці й, за логікою, між образами Бога Отця та Бога Сина мав бути Дух Святий у вигляді голуба. Вірогідно він був закріплений під склепінням куполу, але був втрачений як й інші дрібні деталі дарохранильниці.

На опорах ківорію — шестикрилі символи євангелістів, зовнішні боки стовпів-опор прикрашені литими декоративними елементами. На чотирьох кутових виступах карнизу другого ярусу закріплені золочені ошатні фігурні колони з рипідами на вершинах.

Завершується дарохранильниця Тарановського, банею яку ієродиякон Антонін у своєму дослідженні визначив як “індійську” (купол дійсно має деяку схожість з архітектурою куполу індійської ступи). Форми та декор куполу, грайлива ошатність колон другого ярусу й, нарешті, оголені півпостаті каріатид першого ярусу — все це надає дарохранильниці С. Тарановського східного відтінку.

Художні характеристики дарохранильниці С. Тарновського відповідають характеру декоративного оформлення золотарських виробів середині XVIII ст. Датування дарохранильниці серединою XVIII ст. у деякій мірі підтверджує



Рис. 6. Дарохранильниця: скульптурні фігури Бога-Отця і Бога-Сина.

факт, що у 1747 р. києво-подільський майстер Семен Тарановський за дорученням митрополита Рафаїла (Заборовського) зробив мідну модель Царських врат для нового іконостасу Києво-Софійського собору² (Кузьмин 1909, с. 460; Сіткарьова 2009, с. 48). Таким чином можна зробити припущення, що дарохранильниця для вказаної у написі "Богородичної" соборної церкви була зроблена С. Тарановським в межах 40-х–50-х рр. XVIII ст.

Відносно "Богородичної" церкви. У Київській митрополії у XVIII ст. особливе вшанування Богородиці підтверджувала кожна третя церква. Реєстр 1780–1783 рр. фіксує переважання над усіма іншими церквами Богородичної посвяти Успенських храмів (Прокопюк б. р.). Композиція дарохранильниці "Успіння Богородиці" у поєднанні зі згаданою у написі богородичною церквою вказує, що дарохранильницю зроблено для якоїсь соборної церкви на честь Успіння Богородиці.

У дослідженні ієродиякона Антоніна "Киево-Подольская Успенская соборная церковь", у якому є доволі докладне описання цієї дарохранильниці

² Вірогідно, затверджений митрополитом Рафаїлом (Заборовським) 6 червня договір стосувався виготовлення С. Тарановським мідної моделі Царських врат. Самі ж Царські врата були зроблені києво-подільськими майстрами П. Волохом та І. Завадовським у 1747–1750 рр. Роботи розпочато 18 жовтня 1747 р. й завершено 7 вересня 1750 р. (Кузьмин 1909, с. 460; Сіткарьова 2009, с. 48).

(Антонин 1891, с. 93–94), наведено стислу інформацію про деяких пресвітерів церкви. Їхні імена є у вкладних написах на церковних предметах, які описує ієродиякон Антонін.

Наприклад, з одного з таких написів³ відомо, що у 1700 р. пресвітером Києво-Подільської соборної церкви Успіння Пресвятої Богородиці був протоієрей Григорій Софонович⁴. Замовник дарохранильниці — Олексій Софонович вказаний пресвітером церкви у написах 1747 р. (на Євангелії 1722 р. видання), 1749 р. (на напрестольному хресті), 1752 р. (на потирі), 1769 р. (на Євангелії) (Антонин, 1891, с. 90–93).

Підсумовуючи інформацію можна зробити висновок, що майстер Семен Тарановський зробив дарохранильницю в межах 40-х — 60-х рр. XVIII ст. на замовлення пресвітера Олексія Софоновича для Києво-Подільської Успенської церкви.

Дарохранильниця роботи С. Тарановського — твір особливої іконографії й доволі оригінального художнього рішення. Пам'ятка є ще одним свідченням таланту й неординарності українських золотарів середини XVIII ст.

ЛІТЕРАТУРА

Антонин. 1891. *Киево-Подольская Успенская соборная церковь. Историко-статистическое исследование студента 4-го курса Киевской Духовной Академии иеродиакона Антонина*. Киев: Типография Г. Т. Корчак-Новицкого.

Золота скарбниця України. 1999. *Музей історичних коштовностей України*. Київ: Акцент.

Косів, Р. 2018. Дарохранильниці робитицьких майстрів (1690–1750-х рр.) іконографія та художнє вирішення. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 35, с. 72–87.

Кузьмин, Е. М. 1909. От XVII к XVIII веку. О некоторых памятниках южнорусского прикладного искусства. *Старые годы*, июль–сентябрь, с. 457–462.

Музей історичних коштовностей України. 2004. Альбом. Київ: Мистецтво.

Національний музей історії України. 2011. Альбом. Керівники проекту Чайковський, С. М., Ковтанюк, Н. Г., Яценко, В. В. У 2-х т. Т. 1. Київ: Мистецтво.

Петренко, М. З. 1970. *Українське золотарство XVI—XVIII ст.* Київ: Мистецтво.

Сіткарьова, О. В. 2009. *Формування архітектурного ансамблю Києво-Печерської лаври XVII–XX ст.* Частина III, Т. 3: Архітектурно-будівельна діяльність у Києві та Києво-Печерській лаврі в 1740–1760-х рр. Київ: Хімджест.

Прокопюк, О. (б. р.) *Культ Покрови Пресвятої Богородиці: нові дослідження*. [online]. Режим доступу: <https://www.religion.in.ua/main/history/12497-kult-pokrovi-presvyatoyi-bogorodici-novi-doslidzhennya.html> (Дата звернення 20.09.2024).

³ Напис зроблено на аркушах Євангелія видання 1698 р. (Антонин 1891, с. 90).

⁴ Можливо, він — племінник ігумена Київського Золотоверхого монастиря Феодосія Софоновича. Антонін висловив припущення, що Григорій Софонович був батьком Олексія Софоновича (Антонин 1891, с. 97).

Гейда О. С.

РЕЧІ З КОЛЕКЦІЇ ЧЕРНІГІВСЬКОГО ЄПАРХІАЛЬНОГО ДАВНЬОСХОВИЩА У ПОЛУМ'І ПОДІЙ ПОЧАТКУ ХХ СТ.

В статті окреслені перспективні напрямки виявлення, опису та атрибуції збережених речей з колекції Чернігівського єпархіального давньосховища (1900—1915 рр.). Колекція церковного музею налічувала на 1915 р. близько 5 тисяч експонатів. В ній були представлені деталі внутрішнього оздоблення храмів, різноманітні речі церковного ужитку, ікони, рукописи, стародруковані книги, священицькі облачення. Для сучасних дослідників особливо цікаво те, що колекція частково зберіглася у зібранні Чернігівського історичного музею донині і доступна для використання в наукових дослідженнях, оскільки має величезний джерелознавчий потенціал для вивчення. Каталоги довоєнного часу дають змогу реконструювати склад колекції та етапи її формування. І навіть якщо пам'ятки втрачені, їх опис та факт наявності є цінним джерелом для відтворення історичного процесу.

Ключові слова: Чернігівське єпархіальне давньосховище, вилучення церковних цінностей, Чернігівщина, 20-ті рр. ХХ ст., Чернігівський обласний історичний музей ім. В. В. Тарновського.

Колекцію Чернігівського єпархіального давньосховища (1900–1915 рр.) (далі — ЧЄД) без перебільшення можна схарактеризувати як одну з найбільших та найцікавіших збірок церковних старожитностей на Лівобережній Україні. Колекція ЧЄД нараховувала тисячі речей церковного ужитку та культу, які репрезентували історію Православної церкви в Україні упродовж дев'яти століть — від XI до початку ХХ ст. Хоча, найдавніші знахідки, які були представлені в музеї, належали аж до часів пізнього палеоліту. Зібрані артефакти окреслені чіткими географічними рамками — територією Чернігівської єпархії другої половини ХІХ — початку ХХ ст., яка включала 15 благочинних округів, 16 монастирів, 1080 церков серед них 834 сільські парафії. Колекція відображала не лише регіональну, а й загальноукраїнську і не лише релігійну, а й світську історію. Для сучасних дослідників особливо цікаво те, що колекція частково зберіглася у зібранні Чернігівського історичного музею ім. В. В. Тарновського донині і доступна для використання в наукових дослідженнях, оскільки має величезний джерелознавчий потенціал для вивчення. Каталоги довоєнного часу дають змогу реконструювати склад колекції та етапи її формування. І навіть якщо пам'ятки втрачені, їх опис та факт наявності є цінним джерелом для відтворення історичного процесу.

Колекція ЧЄД на 1915 р. нараховувала близько 5 тисяч експонатів. В ній були представлені: фрагменти архітектурного декору храмів, археологічні матеріали, деталі внутрішнього простору церков — іконостаси, царські врата,

шати на ікони. Вражаюча колекція іконопису XVII–XIX ст.: на дереві та полотні, шиті бісером, керамічні і мідні. Пам'ятки металопластики — закладні дошки з храмів Чернігівщини, гравірувальні дошки, створені за ескізами видатних українських граверів О. Тарасевича, І. Щирського. Шлюбні вінці, на престольні хрести, потири, лжиці та дароносиці, оклади на Євангелія. Безцінна колекція рукописів, грамоти майже усіх чернігівських ієрархів, рукописні богослужбові книги, пам'ятки паломницької літератури, колекція синодиків з церков та монастирів XVII–XVIII ст., рукописні описи чудотворних ікон Чернігівщини. Статродруковані книги XVII–XVIII ст. з дарчими написами представників козацької старшини. Велика збірка речей церковного ужитку. Різноманітне священицьке вбрання, церковне гаптування (плащаниці та антимінси, воздухи та покровці, рушники на ікони та іконостаси). Печатки чернігівських архієпископів, колекція портретів церковних діячів та ктиторів монастирів, фотодокументи. Нажаль, у цієї збірки сумна доля. Значна частина її загинула у вирії трагічних подій XX ст., але частина зусиллями музейників збереглася до нашого часу і на сьогодні представлена в колекції Чернігівського обласного історичного музею ім. В. В. Тарновського.

Чернігівське Єпархіальне давньосховище стало п'ятим спеціалізованим церковним музеєм після Київського церковно-археологічного товариства (1872 р.), Волинського єпархіального давньосховища (1893 р.), Подільського (1903 р.) та Полтавського (1906 р.). Оскільки ситуація з охороною пам'яток в єпархіях була незадовільною, на VIII Всеросійському Археологічному з'їзді (1890 р.) було затверджено резолюцію, яка пропонувала Синоду включити до навчальних планів духовних семінарій курс церковної археології та наголошувала на необхідності утворення в єпархіях давньосховищ при семінаріях чи єпархіальних братствах. Під резолюцією стоять підписи В. Антоновича, М. Біляшівського, Д. Самоквасова, А. Прахова, П. Лашкарьова, В. Завітневича, Д. Яворницького, Д. Багалія та М. Петрова. Ця видатна, без перебільшення, плеяда одностудців була тим науковим локомотивом, який штовхав вперед потяг під назвою музейне будівництво в Україні. Серед їхніх друзів був і В. В. Тарновський.

Музей на час створення ЧЄД на Чернігівщині було три: у Чернігові — при статистичному комітеті (нумізматичний), музей Чернігівської губернської архівної комісії (спеціалізувався на археологічних колекціях, архівах), у Ніжині — при Історико-філологічному інституті (колекція з виставки до XII Археологічного з'їзду).

До створення у Чернігові церковного музею керівництво єпархії підштовхнуло три гучні скандали, Археологічні зїзди, наукова громадськість та заступ-

ництво спадкоємиці київського митрополита Гедеона Святополка-Четвертинського. У відповідь, для запобігання знищення пам'яток церковної старовини, для їх каталогізації, збирання та наукового вивчення духовна консисторія 19 червня 1900 р. прийняла рішення про заснування Чернігівського єпархіального давньосховища *“для збереження в ньому стародавніх церковних речей, які мають цінність в археологічному відношенні”* та вимагала від усіх благочинних та настоятелів монастирів привести до ладу монастирські та приходські ризниці та надіслати у консисторію відомості про старожитності. Але реалізація цього формального розпорядження стикнулася з небажанням церковної влади та священників на місцях допомагати справі. За рік та чотири місяці до консисторії надійшло тільки 18 відповідей з 90 запланованих (Дроздов 1907, с. 238).

У листопаді 1901 р. консисторія вчергове фіксує прикрий випадок масового скуповування церковних речей з храмів єпархії приватною особою з метою власного збагачення (мова йде про Василя Івановича Золотаревського, який видавав себе за племінника чернігівського єпископа Антонія та похресника полтавського ієрея). Цей факт і став остаточним поштовхом до активізації справи створення церковного музею. Духовна консисторія зобов'язала благочинних до 1 січня 1902 р. провести переоблік наявних предметів старовини в церквах єпархії, та укласти реєстри тих пам'яток, які б було бажано мати в музеї. Розмістити Давньосховище планувалося в одноповерховому будинку на території Єлецького монастиря (колишній будинок Феодосія Углицького, в якому з 1892 р. діяла іконописна майстерня). Але робота по облаштуванню такого необхідного для єпархії музею затягнулася ще на п'ять років.

Новим стимулом для активізації заходів по заснуванню музею стала підготовка і проведення XIV Археологічного з'їзду в Чернігові. Цьому сприяла також постанова Синоду від 14 лютого 1906 р., згідно якої стародруки, рукописи та старожитності, що вийшли з ужитку в храмах, мали передаватись до Єпархіальних давньосховищ. 4 травня 1906 р. Чернігівська духовна консисторія звернулася до Правління Чернігівської духовної семінарії з пропозицією очолити роботу по створенню єпархіального музею. Згоду на завідування майбутнім музеєм дав викладач семінарії Володимир Геннадійович Дроздов (Дроздов 1908б, с. 586).

Володимир Геннадійович Дроздов — людина якій ми маємо повною мірою завдячувати зібранню, вивченню та збереженню колекції. Народився у 1879 р. в м. Петровськ (нині місто Саратовської обл., РФ) в родині протоієрея Саратовської єпархії. Навчався в Саратовській духовній семінарії та Казанській духовній академії. Від 16 серпня 1905 р. викладач теорії словесності та російської

історії в Чернігівській духовній семінарії. З 1910 р. викладач французької мови в Чернігівській духовній семінарії. У 1906–1908 рр. брав участь у роботі Чернігівського комітету з підготовки XIV Археологічного з'їзду. На нього Комітетом було покладено розробка програми для роботи з відновлення проекту по створенню «Історико-статистичного опису Чернігівської єпархії». В. Г. Дроздов — ініціатор заснування та беззмінний завідувач протягом 24 років Чернігівського єпархіального сховища старожитностей (1907–1931 рр.). З 1909 р. завідувач бібліотекою Чернігівської духовної семінарії. З 1911 р. член Ради Братства св. Михайла Чернігівського. Викладач жіночого єпархіального училища (історія російської літератури). У 1912–1917 рр. редактор літературного відділу часопису “Вера и жизнь”, член редколегії й автор випусків “Сборника Черниговского епархиального древлехранилища” (1908, 1916). Від 1919 р. завідувач 2-м Чернігівським радянським музеєм (колишній Історико-археологічний музей Чернігівської архівної комісії). З 1921 р. завідувач 5-м Радянським музеєм (колишнє Чернігівське єпархіальне давньосховище). У 1925–1931 рр. завідувач відділом культів Чернігівського держмузею. Упродовж 1919–1921 рр. викладав історію російської літератури у Чернігівському інституті народної освіти. Входив до складу Комісій з архітектурного та археологічного дослідження Чернігівського Спасо-Преображенського собору (1923) та муміфікованих поховань з Воскресенської церкви в м. Седневі (1925). У трагічні часи терору на В. Г. Дроздова звели наклеп: буцімто він ще наприкінці 1920-х рр. “був завербований у контрреволюційну повстанську організацію... і проводив шкідницьку роботу в музеї”, зокрема, “навантажив всіх працівників непотрібною роботою..., широкою інвентаризацією експонатів, організував виставку ікон та багатого церковного одягу з метою підкреслити високу цінність українського націоналістичного мистецтва і залучити екскурсантів до релігії”. Звинувачений в українському націоналізмі. Підпис під привітанням від Чернігівського державного музею Миколі Вороному із 35-літтям літературної діяльності від 1928 р. — остання документована згадка про роботу В. Г. Дроздова в музеї. Подальша доля невідома (Послужний список б. р., арк. 5).

Володимир Геннадійович був автором першого Статуту та каталогу музею. Робота по впорядкуванню каталогу пам'яток церковної старовини єпархії розпочалася ще у 1901–1902 рр., коли в усі благочинні округи були розіслані запити духовної консисторії. Відповіді на ці запити були одержані й завізовані єпископом Антонієм лише 6 березня 1907 р. У 1907 р. на загальноєпархіальному з'їзді духовенства на облаштування нового музею було виділено 200 крб. та ще 150 — на проведення запланованих наукових експедицій. Влітку 1907 р. В. Дроздовим та священником К. Карпинським було здійснено

три наукові експурсії. Загалом було обстежено 174 церкви та сім монастирів, приведені до ладу ризниці, описані та сфотографовані об'єкти церковної старовини, архітектурні споруди, при цьому 500 пам'яток було взято до музею. За результатами було укладено *"Список предметов старины, хранящихся в церквях и монастырях Черниговской епархии и желательных для помещения в Черниговское епархиальное древлехранилище"* та відправлено до Синоду із запитом на дозвіл про вилучення їх із ризниць.

Список цей зберігся до наших днів і являє собою перший з відомих описів експонатів музею. Укладено його у формі таблиці на дві колонки. Загалом описано 763 пам'ятки (речі церковного вжитку, рукописи, ікони, архівні матеріали, стародруки) з 174 церков 15 повітів в алфавітному порядку та чотирьох монастирів (Домницького, Рихлівського, Розритівського та Каменського). Відомості про пам'ятки обмежені (назва, датування, матеріал). Іноді зазначено відомості про осіб, які надали пам'ятку до церкви або авторів книги чи рукопису. Список не дублює перший Каталог музею, який був укладений В. Дроздовим, тож має особливу джерельну цінність (По вопросу 1908, арк. 4–26).

У 1908 р. В. Дроздов упорядкував перший каталог Чернігівського єпархіального давньосховища, що складався з п'яти розділів: Усього в каталозі описано 293 експонати XVII–XIX ст. із зазначенням композиції, розмірів, орієнтовної дати створення, мистецької техніки та джерел надходження до музейної колекції (Дроздов 1908а). До відкриття з'їзду було приурочено видання першого випуску *"Сборника"* Чернігівського єпархіального давньосховища, а у приміщенні реального училища влаштовано виставку, на якій представлено 873 експонати з колекції ЧЄД (Каталог выставки 1908).

Після затвердження 1911 р. оновленого статуту Братства св. Михайла, князя Чернігівського, Церковно-археологічна комісія починає фігурувати у його звітах як окремий підрозділ (Устав 1911, с. 620). Водночас спостерігається поступове зростання кількості членів комісії та зростання колекції Єпархіального давньосховища, яка у 1911 р. налічувала понад 4 тисячі експонатів (Устав 1911, с. 23). З 1913 р. Єпархіальне давньосховище за клопотанням Ради Братства було розміщено у новозбудованому Єпархіальному домі. Того ж таки року запровадилися посади хранителя Єпархіального древлесховища, яку посів псаломщик церкви с. Гузовка К. Самбурський, та сторожа, квартири для яких були виділені в будинку Єпархіального дому (Журналы 1911, с. 3–4). У 1914 р. голова Церковно-археологічної комісії М. Доброгаєв розробив новий статут, згідно якого вона перетворювалась у Церковно-археологічне товариство, чисельність якого виросла до 35 осіб (Жизнь и деятельность 1915, с. 99, 105).

У 1915 р. Чернігівське єпархіальне давньосховище фактично було закрито. В Єпархіальному домі розмістився шпиталь для поранених. Колекція музею була запакована в ящики та підготовлена до евакуації. Наукова діяльність Церковно-археологічного товариства за умов Першої світової війни та постійної нестачі коштів поволі зійшла нанівець. У 1917 р. музейне зібрання тимчасово було перевезено до ризниці в Архієрейському домі Троїцько-Іллінського монастиря, але внаслідок розміщення тут дитячого будинку з 1921 р. експозицію знову було згорнуто (Черновые доклады 1922–1923, арк. 20, 69). У 1922 р. експонати перевезено до будинку О. Гортинського (Морозова 2012, с. 43–46) (сучасне приміщення Чернігівської обласної стоматологічної поліклініки по вул. Магістратській, 19), в якому невдовзі почав діяти так званий 5-й Радянський музей (Музей культів). Його завідувач В. Дроздов розібрав і описав пам'ятки, впорядкував каталог, причому з'ясувалось, що кількість експонатів у порівнянні з 1915 р. зменшилася майже в 5 разів і становила, враховуючи нові надходження з інших музеїв та монастирів, 1369 пам'яток (Отчет 1922, арк. 14 зв.).

На речах з ЧЄД відсутні музейні бирки (особливо це стосується речей церковного ужитку, митр, панагій, дароносиць, напрестольних хрестів), а в документації речі при вступі записано як такі, що походять “з ризниці Чернігівського архієрейського дому або Троїцько-Іллінського монастиря”. Позначки про приналежність до колекції ЧЄД фрагментарно збереглися на книгах та рукописних пам'ятках, тканинах, іконах.

Куди ж поділася декількатисячна колекція? Відомо, що у розпал голоду 1921—1922 рр. на Чернігівщині розпочалася компанія по вилученню церковних старожитностей з церков та монастирів єпархії, яка призвела до неправних втрат. Лише у м. Чернігові за два місяці роботи Комісія по вилученню церковного майна зібрала речей на суму 65 342 золотих рублів. За грубими підрахунками, вага вилучених дорогоцінних металів з церков та монастирів єпархії становила понад 3,2 тони. Серед них були і речі з колекції Єпархіального давньосховища.

Кампанія розпочалася від кінця березня 1922 р. у Чернігові, а від початку квітня — у 12 (з 16) повітах губернії. Активна фаза у Чернігівській губ. тривала три місяці (кінець березня — початок липня 1922 р.). 25 березня 1922 р. можна вважати початком конфіскації коштовних предметів у Чернігові (зі Спасо-Преображенського і Борисоглібського соборів, Троїцького монастиря та колишнього єпархіального магазину). У Троїцькому монастирі конфіскували: 2 золоті панагії з дорогоцінним камінням, 3 срібні панагії, один срібний посох, посох зі слонової кістки, срібну ризу з ікони св. Миколая, золочену срібну мит-

ру з дорогоцінним камінням, дві оксамитові митри з дорогоцінним камінням, одну дарохранильницю, 10 срібних лампад, срібне паникадило (вагою понад 10 кг), один срібний хрест, 6 срібних дискосів, 2 срібні тарелі (вага майже 3 кг), срібну дошку (4,5 кг) тощо (Блакитний 2022, с. 36–45).

Постанова Чернігівського губвиконкому від 30 березня 1922 р. передбачала складання описів богослужбового майна церков (у 3-х примірниках) з 1 до 10 квітня. Владу цікавила історико-художня й матеріальна цінність предметів. Мало відбуватися звірення зі старими інвентарними книгами. Про факти приховування цих книг інформували Губчека. Такі описи по Архієрейському будинку укладені не були, оскільки вилучення відбулося на п'ять днів раніше розпорядження.

З літа 1921 р. почали проводити “інвентаризацію” церковного майна (надалі подібні описи склалися в лютому — березні 1922 р., 1923–1925 рр., 1927–1929 рр.). “Інвентарні книги” або описи церков містять інформацію про кількість предметів, їх обмежену характеристику (подекуди зазначена лише вага, датування та проба срібла). Описи зовнішнього вигляду відсутні, що суттєво ускладнює пошукову роботу). Документація, яка відображає процес вилучення церковних цінностей зберігається у Фондах Державного архіву Чернігівської обл., являє собою зразок непрофесійності, а іноді і відвертої безграмотності. Наприклад, “Опись церковных предметов, до изъятых по Черниговскому округу и подлежащих сдаче в доход казны” укладена на фрагменті (шматку) паперу простим олівцем від руки. Не містить жодної прив'язки до місця вилучення цінностей та будь якого, хоча б поверхового, їх опису. Зрозуміло, що експропріаторів насамперед цікавила оцінка грошової вартості предметів, а не їх історична цінність.

На сьогодні розпочата наукова-дослідницька робота по упорядкуванню Каталогу колекції Чернігівського єпархіального давньосховища. Планується укласти наскільки можливо повний Каталог колекції ЧЕД на 1915 р., оскільки відомості про експонати мають величезний джерелознавчий потенціал. Іде робота по відтворенню шляху руху предметів з колекції ЧЕД. В структурі опису експонату передбачено надання інформації про збереження предмету та його знаходження у музейних колекціях. Сподіваємося на співпрацю з колегам. Приклади успішної атрибуції вже маємо. Окремі цінності з Чернігівщини потрапляли й до київських музеїв. Історії їх передачі та атрибуції будуть присвячені наступні публікації.

ЛІТЕРАТУРА

Блаkitний, М. 2022. Вилучення радянського владю церковних цінностей на Чернігівщині: кампанія 1922 року. *Сіверянський літопис*, 2, с. 36–45.

Дроздов, В. 1907. От Черниговского епархиального древлехранилища (программа сбора сведений к XIV Археологическому съезду). *Черниговские епархиальные известия*. Часть официальная, 7, с. 238–244.

Дроздов, В. 1908а. Описание вещественных и письменных памятников Черниговского епархиального древлехранилища. *Сборник Черниговского епархиального древлехранилища*, 1, с. 1–50.

Дроздов, В. 1908б. Учреждение Черниговского Епархиального Древлехранилища. *Черниговские епархиальные известия*, 15, с. 510–518.

Жизнь и деятельность 1915. *Жизнь и деятельность Братства святого Михаила, князя Черниговского за 1914 год*. Чернигов: Типография Братства святого Михаила, князя Черниговского.

Журналы 1911. Журналы экстренного общепархиального съезда депутатов и церковных старост Черниговской епархии. *Черниговские епархиальные известия*, 13, Приложение № 2, с. 3–4.

Каталог выставки 1908. *Каталог выставки XIV Археологического съезда в г. Чернигове*. Чернигов: Типография Губернского правления.

Морозова, А. 2012. Чернігів і відомий, і невідомий. *Сіверянський літопис*, 1–2, с. 43–46.

Отчет 1922. *Отчет экскурсионной, выставочной и музейной части Черниговского губполитпросвета за 1922 г.* Державний архів Чернігівської області. Ф. Р. 593. Оп. 1. Спр. 1010.

По вопросу 1908. *По вопросу о передаче из церквей и монастырей предметов старины в Черниговское епархиальное древлехранилище*. 1908 г. Российский государственный исторический архив. Ф. 796. Оп. 189. Спр. 2499.

Послужный список. (б. р.). Державний архів Чернігівської області. Ф. 8860. Оп. 1. Спр. 23.

Устав 1911. *Устав Братства святого Михаила, князя Черниговского*. *Черниговские епархиальные известия*, 22, с. 627.

Черновые доклады 1922–1923. *Черновые доклады и отчеты по отделам и ревизиям Губнаробраза, комитету охраны памятников старины и искусств*. 1922–1923 гг. Державний архів Чернігівської області. Ф. Р. 593. Оп. 1. Спр. 1516.

Куштан Д. П.

ПЕРСТЕНЬ-ПЕЧАТКА XVIII СТ. З БІБЛІЙНИМ СЮЖЕТОМ ІЗ ЧЕРКАС

Атрибуція знахідки під час археологічних досліджень в історичній частині Черкас (поблизу Свято-Троїцької церкви): йдеться про мідний перстень-печатку з круглим щитком. На його поверхні вигравіювано матрицю-негатив печатки. Вивчення зображень доводить, що на щитку показано біблійний сюжет “Соломонів суд”. Перстень виконано у другій половині XVIII ст. і він міг належати комусь із настоятелів храму.

Ключові слова: перстень-печатка, сфрагістик, біблійний сюжет, “Соломонів суд”.

У 2022 р. Черкаською експедицією Інституту археології НАН України (керівник — Д. Куштан) поновилися археологічні дослідження в історичній частині Черкас. Цього разу розкопки проводилися на території Подолу (Нижнього міста), на земельній ділянці по вул. Гагаріна, 60 (Куштан 2023). Вона знаходиться в кварталі між вул. Гагаріна, узв. Замковим та узв. Парковим, її південна межа прилягає до схилу тераси високого правого берега Дніпра, на якій розташований Сквер ім. Богдана Хмельницького. Обабіч ділянки на інших мисах розташовані два черкаські замчища: з протилежної сторони узв. Замкового — “польське” на сучасному Пагорбі Слави, за вул. Розкопною — “литовське” на Дзеленьгорі. Фактично це були перші масштабні розкопки на території черкаського Подолу за всю історію археологічних досліджень у місті.

Досліджувана ділянка перебуває в межах посаду пізньосередньовічного та ранньомодерного міста. Поруч із нею, коло перетину узв. Замкового (колишньої вул. Старобазарної) та вул. Гагаріна, до середини XIX ст. знаходився міський базар, а з протилежного боку (на розі вул. Гагаріна та узв. Паркового) — Свято-Троїцька дерев'яна церква. Храм, споруджений у 1671 р. за благословенням митрополита Київського Йосипа Нелюбовича-Тукальського, соратника гетьмана Петра Дорошенка, проіснував на цьому місці до 1863 р., доки не був розібраний і відбудований з цегли на новому місці — на колишньому “польському” замчищі (Пагорбі Слави) (Похилевич 1864, с. 613). У середині XVIII ст. церква деякий час перебувала в підпорядкуванні греко-католицької конфесії, але з 1766 р. перейшла до православної Переяславсько-Бориспільській єпархії. У XVIII — на початку XIX ст. територія між міським базаром і Свято-Троїцькою церквою була центром черкаського Подолу.

Незважаючи на значні пошкодження культурного шару внаслідок пізніх перекопів (XIX—XX ст.), вдалося виявити цікаві знахідки, що відносяться до передісторії та історії Черкас, чимало з яких відносяться до ранньомодерної



Рис. 1. Перстень-печатка з біблійним сюжетом “Соломонів суд”. м. Черкаси, друга половина XVIII ст.

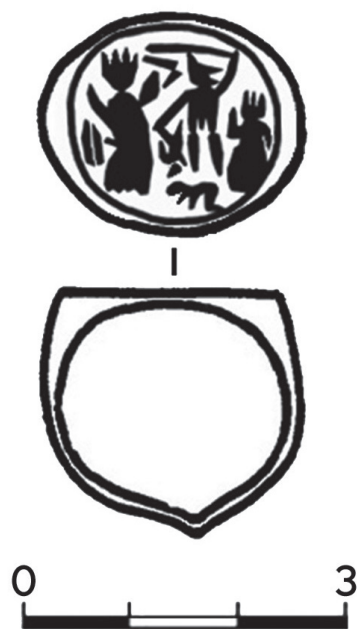


Рис. 2. Промальовка перстня-печатки з Черкас.

доби (кінець XVII — XVIII ст.), коли місто перебувало в складі Речі Посполитої (до 1793 р.). В східній частині ділянки досліджено частину цвинтаря Свято-Троїцької церкви. На сьогодні виявлено 186 поховань, здійснених за християнськими канонами. Вочевидь, цвинтар почав функціонувати після закладення храму (1671 р.) й існував протягом всього XVIII ст. Східна частина цвинтаря є найдавнішою, адже її перекривають ряд об'єктів кінця XVIII ст. Деякі з цих об'єктів (залишки житлових та господарських споруд), імовірно, пов'язані з обійстям родини місцевого священника — настоятеля Свято-Троїцької церкви (відомо, що у 1745 р. церква перебудовувалася й, водночас, на закинутому на той час краю цвинтаря могли збудувати будинок для настоятеля). На це опосередковано вказують предмети християнського культу, виявлені на території “двору священника”: дві мідні кришки від кадилиць, фрагмент кіотного хреста, деталі металевих окладів ікон, уламки підсвічників тощо. Звідси ж походить металевий перстень-печатка з біблійним сюжетом (рис. 1).

Перстень виготовлений із міді шляхом відливання й подальшого обточування, на поверхні помітні сліди позолоти. Щиток округлий, суцільний, із дужкою. Нижня частина дужки перстня має сліди згинання задля



Рис. 3. Відбиток матриці
перстня-печатки
з Черкас.

зменшення діаметру (вочевидь, останній власник “підганяв” його розмір під себе). Щиток округлий, плаский. На його поверхні ювеліром за допомогою різця-штихеля вигравіювано матрицю-негатив печатки. В округлій рамці вміщено сцену за участі групи людей (рис. 2). Гравіювання досить схематичне, адже здійснене шляхом нанесення штихелем коротких борозн-ліній. Напевне, щиток виявився затонким, або різець занадто заглибився в метал, бо в двох місцях майстер ненавмисне зробив наскрізні діри. Не зважаючи на схематизм і певну грубість, вдалося “дешифрувати” зображення на печатці — це біблійний сюжет “Соломонів суд”.

На відтиску печатки (рис. 3) праворуч бачимо крупну фігуру людини в короні — царя Соломона з піднесеними догори руками, який сидить на троні. Перед головою літера “С” — “Соломон”. Навпроти царя (в центрі композиції) стоїть чоловік-воїн, який в одній руці тримає занесений над собою меч, а іншою тримає за ногу немовля. З протилежної сторони від воїна — фігура жінки, одна рука якої в благальному жесті простягнута в бік Соломона та воїна. Під ногами воїна маленька скорчена фігурка, яка, вочевидь, зображує мертве немовля. Історія про суд старозавітного іудейського царя Соломона, яка пояснює дану сцену, викладена в Біблії в “Першій книзі царів” (3: 16-28):

“...Тоді прийшли дві жінки блудниці до царя й стали перед ним.

Одна з них каже: «Прошу тебе, мій пане! Я й оця жінка живемо в одній хаті, і я породила при ній у тій хаті.

На третій же день, як я породила, злягла й ця жінка. Були ж ми удвох, нікого чужого з нами в хаті не було, лише нас двоє було в хаті.

І вмер синок цієї жінки вночі, бо вона його приспала.

Встала вона посеред ночі, взяла мою дитину з-під мого боку, як слугиня твоя спала, та й поклала його до свого лона, свою ж мертву дитину поклала до мого лона.

Встала я вранці годувати мою дитину, — аж воно мертве. Та як придивилась до нього вранці пильно, бачу, що це не моя дитина, яку я породила».

А друга жінка каже: «Ні, моя дитина жива, а твоя дитина мертва». А та: «Ні, твоя дитина мертва, а моя жива». І змагались отак перед царем.

І сказав цар: «Ця каже: оце моя дитина, та, що жива, а твоя дитина мертва. А та каже: ні, твоя дитина мертва, а моя жива».

І повелів цар: «Подайте мені меча!» І принесли меча перед царя.

Тоді цар наказав: «Розітніть живе дитятко на двоє та дайте цій половину й тій половину».

Каже тоді цареві жінка, дитина якої була жива, — бо серце її зворушилось із жалю за своїм сином: «Прошу тебе, мій пане! Нехай дадуть їй дитинку, нехай не вбивають!» А друга каже: «Нехай не буде ні мені, ні тобі! Розтинайте!»

І розсудив цар: «Дайте тій першій живу дитину, не вбивайте. Та її мати!»

Як же почув увесь Ізраїль про царський присуд, то всі сповнилися пошаною до царя, бо зрозуміли, що в ньому була мудрість Божа, щоб судити»¹.

У короткому викладі ця оповідь виглядає так. Одного разу до іудейського царя Соломона, який воссідав на троні, звернулися дві жінки-блудниці, щоб той справедливо розсудив їх. Обидві жінки, які мешкали в одній оселі, мали дітей немовлят. Сталося так, що одна дитина померла і її матір підмінила немовлят, залишивши собі живого. Щоб вирішити суперечку й з'ясувати, котрій з матерів належить живе немовля, мудрий цар Соломон наказав своєму слугі розрубати дитину навпіл мечем. Перша жінка благала, щоб віддали дитину другій, а та сказала: «Рубайте, щоб не дісталось ні їй, ні мені». Зрозумівши, що перша й є справжньою матір'ю немовляти, Соломон віддав їй дитину.

Цей сюжет був досить популярним у мистецтві Старого Світу протягом значного періоду: від пізньої готики (XIV ст.) до романтизму (початок XIX ст.) (рис. 4). Окрім фресок, картин, гравюр, скульптур тощо, він побутував і в сфрагістичній культурі — наносився на матриці печаток. Це підтверджують десятки перснів-печаток з сюжетом «Соломонів суд», які, зазвичай, датуються кінцем XVII — XVIII ст. Вони мають різні якості виконання й ступінь деталізації, але характеризуються досить усталеною композицією, подібною то тієї, що ми бачимо на перстні з Черкас.

Деякі з подібних виробів походять з добре датованих археологічних комплексів. Так, перстень-печатка з сюжетом «Соломонів суд» знайдений під час

¹ Переклад Івана Хоменка.

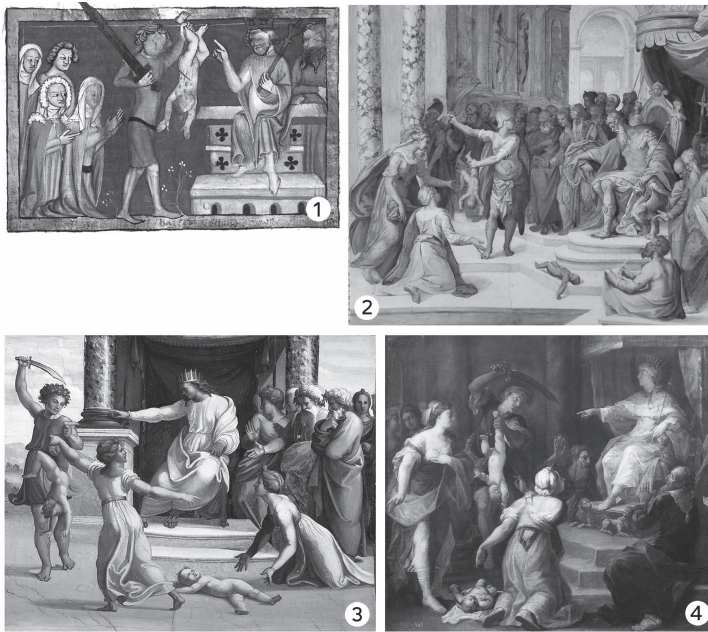


Рис. 4. Сюжет “Соломонів суд” у мистецтві доби пізнього середньовіччя —
ранньомодерного часу:

- 1 — мініатюра зі Всесвітньої хроніки Фульдського абатства (бл. 1350–1375 pp.);
- 2 — фрагмент фрески з вілли Фарнезе (Капрарола), Джироламо Бертойя (1569–1571 pp.);
- 3 — фрагмент фрески з музеїв Ватикану, Рафаель Санті (1518–1519 pp.);
- 4 — картина невідомого художника (перша половина XVIII ст.).

дослідження посаду Богородицької фортеці (бувше містечко Самар на північ від нинішнього м. Дніпра). Виріб відрізняється восьмикутним щитком, але, в цілому, композиція на ньому подібна до тієї, що й на черкаському перстні (рис. 5: 1) (Ковальова, Шалобудов 2008, с. 81, рис. 1: 5). З території самої Богородицької фортеці походить фрагмент щитка ще одного перстня-печатки (рис. 5: 2), зображення на якому автори розкопок не ідентифікували, як “Соломонів суд” (Ковальова, Шалобудов 2008, с. 81–82, рис. 1: 10). Втім, форма матриці та частина вцілілого зображення на ній (людина з занесеним мечем посередині та дві фігури обабіч) дозволяють пов’язати його саме з цим сюжетом. Мало того, саме ця матриця максимально подібна до черкаської (можливо зроблені за одним зразком, або, навіть, одним ювеліром?). Датуються обидва богородицькі перстні часом функціонування фортеці — між 1687 та 1783 pp.

У м. Таруса (Калужська область, РФ) на р. Ока в культурному шарі кінця XVII ст. знайдено ще один перстень-печатку зі схожою композицією. На відміну від вищезгаданих виробів, на цьому бронзовому перстні матриця печатки вирізана на восьмикутній вставці з гагату (рис. 5: 3) (Фролов 1987, с. 110).

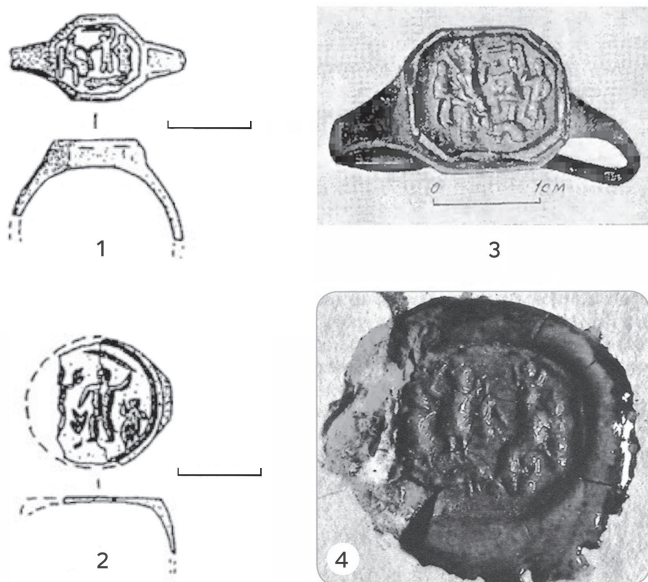


Рис. 5. Перстні-печатки (1—3) та їх відбиток (4) із сюжетом “Соломонів суд”:
1 — посад Богородицької фортеці (містечко Самар); 2 — Богородицька фортеця;
3 — місто Таруса (Калужська область, РФ); 4 — документ від 1770 р.
з Чернігівського обласного історичного музею ім. В. В. Тарновського.

Ну й, нарешті, відбиток печатки “Соломонів суд” присутній на одному з документів, що зберігається в Чернігівському обласному історичному музеї ім. В. В. Тарновського — це купчий запис від 19.09.1770 р. На сургучі відтиснуто восьмикутний щиток матриці із зображенням суду царя Соломона, композиція якого ідентична тій, що й на черкаському перстні (Рис. 5: 4). Належить печатка Якову Неговському, священнику Михайлівської церкви села Роїще (нині — Чернігівського р-ну Чернігівської обл.) (Ситий 2017, с. 503, 782).

Таким чином, датування перстня-печатки з Черкас із зображенням суду царя Соломона можна впевнено віднести до XVIII ст. (найімовірніше, другої половини).

Достеменно невідомо кому належав цей перстень. Вочевидь, його міг собі замовити якийсь черкасець, котрий не мав можливості похизуватися іменною печаткою з родовим шляхетським гербом, але дуже хотів на манер шляхти завіряти свій підпис чи кореспонденцію восковою чи сургучевою печаткою. З огляду на сюжет зображення — справедливий суд — власник такого перстня міг мати якесь відношення до суддівства. Водночас, виходячи з біблійного походження сюжету, господарем такої печатки могла бути й духовна особа. Найбільш вірогідним видається останній варіант. На це опосередковано

вказує місце знахідки — територія коло Свято-Троїцької церкви, на місці “садиби священника”. Аргументом для саме такої атрибуції перстня є відтиск печатки 1770 р. із зображенням “Соломонового суду”, яка належала Якову Неговицькому, священнику з Чернігівщини.

Запозичення біблійних сюжетів для особових печаток духовенства підтверджується й знахідкою прикладної матриці, що входила до складу церковного Маньківського скарбу (с. Мала Маньківка, нині Уманський р-н Черкаської обл.), виявленого у 1957 р. На ній зображено “Житіє Іоанна Предтечі (Різдво та Усікновення голови)” (Тищенко 1975, с. 100–102, рис. 11, 12). Судячи з напису на печатці, вона датується 1626 р. і належала ієромонаху Гавриїлу, настоятелю місцевого монастиря.

У випадку з черкаським перстнем-печаткою можна припустити, що він був атрибутом настоятеля Свято-Троїцького храму. Ймовірно, печатка не була особистою для клірика, а надавалася йому на час обіймання церковної посади. Після складання ним повноважень, вона передавалася наступному настоятелю — на це вказують сліди “підгонки” розміру перстня шляхом загинання дужки.

Таким чином, археологічні розкопки на території черкаського Подолу, здійснені у 2022 р., виявили надзвичайно цікаві матеріали, які відносяться, зокрема, до ранньомодерної історії міста. Безумовно, найцікавішою знахідкою є перстень-печатка другої половини XVIII ст. з біблійним сюжетом “Соломонів суд”, який, найімовірніше, має відношення до розташованої поруч Свято-Троїцької церкви (1671–1863 рр.) — він міг належати комусь із настоятелів храму. Виріб є яскравим свідченням духовної культури, ювелірного мистецтва та сфрагістики мешканців Черкас того часу.

ЛІТЕРАТУРА

Ковальова, І. Ф., Шалобудов, В. М. 2008. Нові знахідки особистих печаток з Богородицької фортеці. В: Ковальова, І. Ф. (ред.). Перлини козацького Присамар'я: містечко Самарь та Богородицька фортеця (Проблеми археології Подніпров'я). Дніпропетровськ: Видавництво ДНУ, с. 78–83.

Куштан, Д. П. 2023. Розкопки на території Черкаського Подолу. Археологічні дослідження в Україні 2022 р. Київ: ІА НАНУ, с. 323–331.

Похилевич, Л. 1864. Сказания о населенных местностях Киевской губернии. Киев: Типография Киевопечерской лавры.

Ситий, І. 2017. Козацька Україна: печатки, герби, знаки та емблеми кінця XVI — XVIII століть. Київ: Темпора.

Тищенко, О. Р. 1975. Середньовічні скарби з Черкащини. Археологія, 17, с. 93–106.

Фролов, А. С. 1987. Работа в Калужской области. Археологические открытия 1985 года. Москва: Наука, с. 110.

Мироненко Т.

БЛЮДО ДЛЯ АНТИДОРА

З ПАРНИМ ЗОБРАЖЕННЯМ ПРЕПОДОБНИХ АНТОНІЯ ПЕЧЕРСЬКОГО ТА ІЛАРІОНА КИЇВСЬКОГО В ЗІБРАННІ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

В статті досліджується блюдо для антидора із рідкісним парним зображенням преподобних Антонія Печерського та Іларіона Київського, яке зберігається в Національному музеї історії України.

Ключові слова: церковне блюдо, святий Антоній, святий Іларіон, Києво-Печерська лавра, Хрестовоздвиженська церква.

В колекції художнього металу Національного музею історії України зберігається чимало пам'яток доби українського бароко. Серед них вирізняється блюдо для антидора¹ (Полный православный... 1913, с. 174; Христианство 1993, с. 88) з рідкісним іконографічним гравірованим парним зображенням печерських святих преподобних Антонія та Іларіона (інвентарний № Мт-2326).

Воно походить із зібрання Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Г. Шевченка (1924–1934). У 1923 р. його занесено до інвентарної книги історичного відділу під № 4868, із вказівкою джерела надходження — “передано від Комісії по вилученню церковних цінностей” (Інвентарна книга за 1914–1924 рр.). У 1934–1941 рр. блюдо перебувало на зберіганні в Київській конторі Держбанку згідно з актом передачі № 25 від 19–20 лютого 1934 р. під № 4868 (Акт передачі, с. 104), а у 1941–1946 рр. — у Державному сховищі СРСР (Гохран), звідки у 1946 р. його повернуто до Київського історичного музею (нині НМІУ). У серпні 1948 р. було записано до інвентарної книги речей з дорогоцінного металу з інвентарним № ДМ-4601 без зазначення джерела надходження (Інвентарна книга “Дорогоцінний метал”). Після апробації, яка не підтвердила наявності дорогоцінного металу, у 1988 р. його переведено до фондової групи “Метал” за інвентарним № Мт-2326.

Імовірно, це церковне блюдо походить з ризниці Хрестовоздвиженської церкви Києво-Печерської лаври. В Опису за 1803 р. церкви Воздвиження Хреста на Ближніх печерах є запис про це блюдо: “Блюдо антидорное сребрян-

¹ Антидор (грец. ἀντίδωρον, “замінний дар”) — в православних церквах так називають залишки хліба (проскур), з яких вирізали частини для освячення як Євхаристію (Святі Дари) під час Божественної Літургії. Його роздавали віруючим, які не пройшли обряд причастя.

ное чеканной работы вызолоченное с изображением посредине Преподобного Антония и Иллариона Митрополита Киевского с церковью. В нем весу два фунта двенадцать золотников" (Національний заповідник "Києво-Печерська лавра". Фонди). Воно було вилучено разом з іншими церковними предметами з дорогоцінного металу на початку 1920-х рр., відповідно до декрету ЦВК РРФСР від 23 лютого 1922 р. "Про вилучення церковних цінностей в фонд допомоги голодуючим" та виданого в Україні місяцем пізніше — 8 березня аналогічного правового документу "Про передачу церковних цінностей в фонд допомоги голодуючим" (Лисенко 2001, с. 118; Станіцина 2006, с. 63).

Значна частина вилучених речей в 1922 р. була відправлена в Москву в Держсховище. З метою їхнього повернення була створена спеціальна Музейна комісія по відбору та поверненню в Україну мистецьких та історичних пам'яток музейного значення. До її складу увійшли Д. М. Щербаківський, А. Ф. Середа (завідувач художнім відділом Першого Державного музею) та О. Ф. Степанова (представник музейно-виставкової секції Головполітосвіти з Харкова). Завдяки їхнім зусиллям було врятовано від знищення та повернуто в Україну частину найвизначніших пам'яток золотарського сакрального мистецтва, вилучених Комісією по допомозі голодуючим (Станіцина 2006, с. 64, 67, 69). Всі ці речі були передані в Перший Державний музей Києва для дослідження фахівцями. З отриманих музеєм речей був створений окремий золотарський фонд (Павловський 1978, с. 38, 39; Станіцина 2008, с. 60). І вже знову у 1934 р. речі з дорогоцінних металів, в тому числі й культові, були передані у Київську контору Держбанку СРСР.

Антидорне блюдо із зображеннями святих преподобних Антонія та Іларіона (інвентарний № Мт-2326) виконано в техніці карбування з білого металу, з позолоченою зовнішньою поверхнею та гравірованою сюжетною композицією. Блюдо круглої форми діаметром 35,5 см. Борт високий, широкий, горизонтально відігнутий, прикрашений орнаментом високого карбування у вигляді п'яти зв'язок плодів, між якими п'ять голівок янголів, крила яких перевиті шнурами з китицями на кінцях. Край борту профільований валиком. Стінки плавно вигнуті, оздоблені 30-ма видовженими краплеподібними "ложками". Між ними зверху та знизу розташовані трикутники, що утворені крапками. Денце виступаюче, з накладною пластиною, окантоване лавровим вінком. На пластині вигравірована сюжетна композиція з зображенням трикупольної церкви, по боках якої розташовані на повний зріст постаті святих — засновників Києво-Печерського монастиря. Ліворуч постать преподобного Антонія Печерського, праворуч — святителя Іларіона, митрополита Київського. Постаті супроводжуються церковнослов'янськими написами. Над компози-



Рис. 1. Блюдо для антидора.
Кінець XVII — початок XVIII ст., Україна (НМІУ, інвентарний № Мт-2326)

цією зображення Богородиці Знамення у хмарах (Божа матір з Немовлям у лоні), біля якої ідеограми (рис. 1; 2). Клейма відсутні.

Блюдо опубліковане в фотоальбомах Національного музею історії України з помилкою в назві: замість "Блюдо церковне із зображенням Антонія та Іларіона" надруковано "з зображенням Антонія і Феодосія" (Національний музей історії України 2001, с. 83, 194, кат. № 131; Національний музей історії України 2009, с. 128).

Блюдо, що походить з Києво-Печерської лаври, дає рідкісне парне зображення двох її засновників — преподобних Антонія та Іларіона.



Рис. 2. Фрагмент антидорного блюда

Про печерських святих преподобних Антонія та Іларіона відомо небагато. Свідощтва про них знаходяться в літопису "Повість временних літ" Нестора Літописця (Повість минулих літ 1989, с. 109–111), Патерику Києво-Печерському (Патерик 1998, с. 29–31, 41; Патерик 2004, с. 15–23) та в праці "Четьї-мінеї" святителя Дмитрія Ростовського (Дмитрий Ростовский 1999, с. 265–284).

Антоній Печерський (983–1073) — святий, преподобний православної церкви, шанується як засновник чернецтва на Русі. Народився в містечку Любечі неподалік від Чернігова. В миру мав ім'я Антипа. Декілька років прожив на Афоні пустельником, де при постригу отримав ім'я Антоній на честь родоначальника християнського чернецтва святого Антонія Єгипетського, якого ще називають Великим (Патерик 2004, с. 19). Повернувшись з Афону до Києва, і шукаючи місце для усамітнення, він уподобав місцевість на Берестейських пагорбах, де була невелика печерка, вирита священиком Берестейської церкви Іларіоном. Розширив печерку, він оселився в ній і без спочинку "перебував в трудах невсипущих", започаткувавши на Русі чернецтво печерного відлюдництва. Слава про його благочинне і незвичне суворе аскетичне життя притягувало до нього людей різного соціального рівня. Деякі залишалися біля нього і приймали постриг. Зібравши братію, Антоній з благословення святої гори Афон, на київських горах разом із своїм учнем і сподвижником

преподобним Феодосієм Печерським заснував монастир. Коли братії зросло до 12 ченців, Антоній, який звик жити відлюдником, перейшов на іншу гору, де викопав собі нову печеру, *"І в ній закінчив свої дні, живучі скромно, не виходячи нікуди з печери сорок літ. У ній лежать мощі його"* (Патерик 1998, с. 29, 30; Повість минулих літ 1989, с. 111). Відтоді печери, де він прожив останні десятиліття свого життя, називаються Антонієвими печерами, більш відомі як Ближні печери, а першонаціальні — Феодосієвими або Дальніми. У Ближніх печерах є печерна церква в ім'я преподобного Антонія Печерського (Святыни Киево-Печерской лавры 2014, с. 5, 7) .

Чернецтво за прикладом преподобного Антонія Печерського полягає в суворому аскетизмі самотника. Такий тип суворої чернечої святості не набув поширення в руській православній церкві. Прийнятним і характерним для неї став тип чернечого спільножителства, зачинателем якого став преподобний Феодосій Печерський (Кологривов 1961, с. 31, 32).

Преподобний Антоній Печерський канонізований 1133 р. (Святыни Киево-Печерской лавры 2014, с. 7). В церковному місяцеслові дні його пам'яті припадають на 20 травня та 23 липня, іноді 16 травня (разом з преподобним Феодосієм) (Патерик 2004, с. 126).

Іларіон Київський (р. н. невід. — бл. 1067) — святий, преподобний православної церкви, митрополит Київський, перший митрополит руського походження, високоосвічена людина свого часу, видатний проповідник, богослов, письменник, церковно-політичний діяч Давньоруської держави, сподвижник Ярослава Мудрого, на прохання якого Собором руських архієреїв 1051 р. був поставлений на Київську митрополію, пізніше затверджений Константинопольським патріархом. Відомі літературні твори Іларіона, з них найвизначніше *"Слово про закон і благодать"* (Гайдай 2000, с. 195, 196). Будучи священником церкви Святих Апостолів в селі Берестові під Києвом, він на навколишніх пагорбах вирубав невелику печеру, де усамітнювався для молитви, і таким чином став одним із першозачинателів печерного затворництва. *"Ходив Іларіон із Берестового на Дніпро на гору... а там був ліс великий. Викопав він печерку малу, ... і приходячи із Берестового, одспівував там години і молився тайкома. Потім князеві Ярославові спала на серце думка поставити Іларіона, русина родом, митрополитом у святій Софії"* (Повість минулих літ 1989, с. 109, 110). Після обрання Іларіона на Київську митрополію кафедру печерка опустіла і в ній невдовзі оселився Антоній, який щойно повернувся з Афону (Повість минулих літ 1989, с. 109, 110; Дмитрий Ростовский 1999, с. 268). Згодом біля цієї печери Антоній і Феодосій заснували Києво-Печерський монастир. Так, від цієї малої печерки вийшла велика духовна велич славетної Києво-Печерської

лаври. Як порівняння, з маленького джерельця витікає велика повноводна ріка.

У місяцесловах нема окремого дня пам'яті святителя митрополита Київського Іларіона. Але його поминають 11 жовтня в день Собору преподобних отців Києво-Печерських, в Ближніх печерах починаючи, та 3 листопада в день преподобного Іларіона Великого (Патерик 2004, с. 23).

Можна припустити, що Іларіон міг спілкуватися з Антонієм ще будучи берестейським священиком, і потім після обрання його митрополитом (невипадково ж Антоній обрав Іларіонову печеру). Вони мали спільну мету розповсюдження та утвердження християнства на теренах Київської держави, будівництво храмів, монастирів як осередків духовної культури. Можливо, не без участі Іларіона почалася розбудова Печерського монастиря саме навколо його печери. Також, Нестор Літописець, оповідаючи про заснування Києво-Печерської монастиря, вважав одним із його засновників Іларіона. Недавном він звертав увагу саме від якої печери розпочалася його розбудова.

Києво-Печерська Свято-Успенська лавра — велика найшанованіша святиня українського народу, духовний та культурно-просвітительний центр України та православної церкви. Києво-Печерська лавра зіграла важливу роль в розповсюдженні та становленні християнства на Русі. Тут створювалися літописи, житійна література. В XI ст. заснована іконописна майстерня, перша лікарня, в XVII ст. — друкарня.

Печерський монастир за літописом Нестора Літописця, де він вперше згадується, був заснований 1051 р. на київських горах. Як найбільший, найбагатший і авторитетніший монастир він з середини XII ст. почав називатися лаврою. Офіційно титул “лавра” закріплюється грамотою Московського патріарха 1688 р. (Мірошник 1998, с. 133; Очерки истории 1992, с. 64).

Свою назву Печерська Лавра отримала від печер, які викопали перші ченці для свого усамітнення та молитов. Із збільшенням чисельності братії печери стали затісними для них, і тоді вони почали розселятися на наземній поверхні Берестейських пагорбів. Спочатку на Дальніх печерах біля першоначального монастиря, а потім на Ближніх печерах. З благословення Антонія печерна братія обрала собі ігуменом Феодосія, який почав розбудовувати монастир: поставив багато келій, що дозволило братії 1062 р. переселитися з печер на гору (Патерик 1998, с. 43), увів до нього спільножительний устав, запозичений у Афонської обителі (Патерик 1998, с. 30, 31, 42, 43). Таким чином, преподобний Феодосій став першозасновником спільножительного чернецтва. Від Лаври устав перейняли інші монастирі. Тому Лавра шанується як старша з усіх монастирів (Патерик 2004, с. 58).



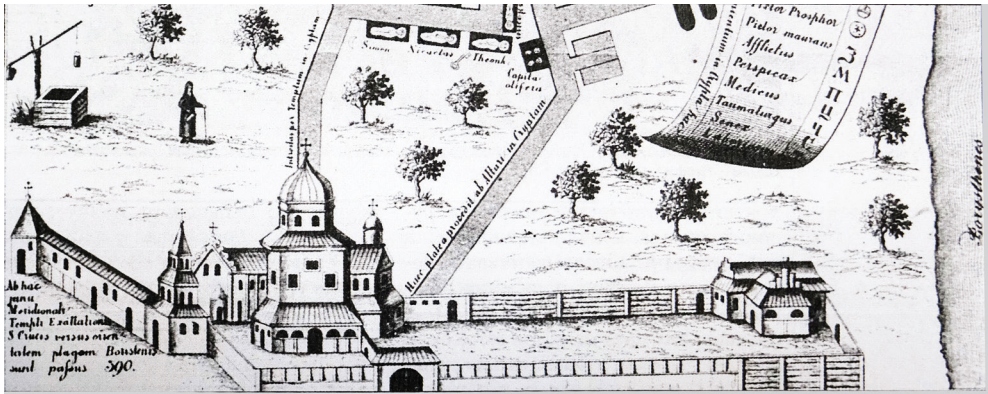
Рис. 3. Гравюра із зображенням Верхньої лаври. 1638 р.

Рис. 4. Малюнок Верхньої лаври та Близьких печер Абрагама Ван Вестерфельда. 1651 р.

Рис. 5. Хрестовоздвиженська церква. Гравюра Іллі. 1661 р.

На великій території Лаври поставлено багато храмів, збудованих у різні часи. У XVII–XVIII ст. в Лаврі відбувалося активне будівництво нових і перебудова старих храмів в характерному стилі українського бароко. До архітектурних пам'яток цієї доби належить Хрестовоздвиженська церква на Близьких печерах.

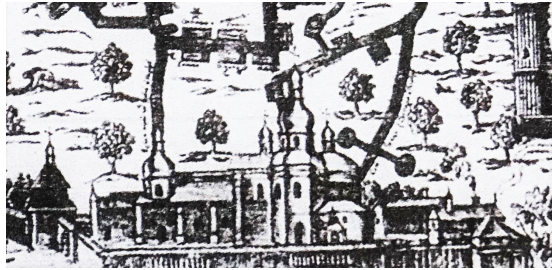
До середини XVII ст. вхід до печер пролягав через дерев'яні сіни. Вони зображені на гравюрі Верхньої лаври в книзі А. Кальнофойського "Тератургима" 1638 р. (рис. 3). У другій чверті XVII ст. (між 1638 та 1651 р.) замість сіней над входом збудували дерев'яну двоповерхову церкву Воздвиження Честного Хреста. Споруду цієї церкви видно на малюнку із зображенням Верхньої лаври і Близьких печер Абрагама Ван Вестерфельда 1651 р. (рис. 4), на гравюрі з мапою Близьких печер Іллі 1661 р. (рис. 5) (Юрчишин-Сміт 2021, с. 53, 253, № 302) та на плані Близьких печер 1661 р. із книги з описом київських печер Й. Гербінія 1675 р. (рис. 6) (Herbinius 1675, р. 53). У 1670 р. її перебудували на частково кам'яну (Сіткарьова 2005, с. 131). Спорудження церкви цегляної кладки схематично показав полковник І. Ушаков на плані території



6



7



8

Рис. 6. Хрестовоздвиженська церква на плані Ближніх печер. 1661 р.

Рис. 7. Хрестовоздвиженська церква на "Чертеже Києву граду" І. Ушакова. 1695 р.

Рис. 8. Хрестовоздвиженська церква. Гравюра Л. Тарасевича. 1702 р.

Ближніх печер у "Чертежу Києву граду ..." 1695 р. (рис. 7). В 1700 р. коштом полтавського сотника Павла Герцика (Сіткарьова 2005, р. 133) на її місці спорудили мурований храм Воздвиження Животворящего Хреста Господнього, освячений 13 вересня того ж року митрополитом Київським Варлаамом Ясинським і архімандритом Йоасафом Кроковським (Болховітінов, 1995 с. 388; Килессо 1975, с. 95, 97). З храму ведуть три входи до Ближніх печер: з притвору, трапезної та ризниці (Храми Киево-Печерской лавры 2015, с. 64, 65). Його будівля з бароковими грушоподібними двоярусними куполами відображена Л. Тарасевичем на гравюрах "Печера преподобного отця нашого Антонія" та "Преподобний Матвій прозорливий" в Патерику печерському 1702 р. (рис. 8; 9). Ця церква дійшла до нашого часу в первісному вигляді (рис. 10).

На антидорному блюді розміщено рідкісне гравіроване парне зображення двох печерних саїтників преподобних Антонія та Іларіона поруч Хрестовоздвиженської церкви на Ближніх печерах Києво-Печерської лаври. Як правило, за усталеним церковним іконографічним каноном, в парі з преподобним Антонієм зображується преподобний Феодосій — двоє святих, які заснували



9



11



10

Рис. 9. Хрестовоздвиженська церква на гравюрі Л. Тарасевича. 1702 р.

Рис. 10. Фото Хрестовоздвиженської церкви. 1975 р.

Рис. 11. Успенський собор. Гравюра 80-х рр. XVII ст.

Києво-Печерську лавру та її головний храм Успенський собор. Зображення Антонія в парі з Іларіоном не випадкове, так як вони є першозасновниками не лише Печерського монастиря, а й суворого печерного відлюдництва.

Просліджується дивна в схожість цих двох Печерських святих в іменах та в життєдіяльності з двома найвідомішими пустельниками III та IV ст. — єгипетським пустельником, засновником християнського відлюдництва преподобним Антонієм Великим (251–356) та його учнем, що мав гарну освіту, палестинцем за походженням, преподобним Іларіоном Великим (291–372), засновником палестинського чернецтва, який поставив у 328 р. перший монастир в Єрусалимі.

В притворі Хрестовоздвиженської церкви є велика храмова ікона з преподобними Антонієм Великим і Іларіоном Великим, що предстоять перед престолом, на якому возсідає Богородиця з Немовлям. І теж цікава паралель, на блюді з цієї церкви зображені їхні тезки преподобні Антоній Печерський та Іларіон Київський по боках вище названого храму.

Хрестовоздвиженська церква зображена стилізовано, трикупольною, двоповерховою будівлею кінця XVII ст. На те, що зображена тодішня церква, вказує її архітектурна будова та форма куполів, подібних до куполів Успенського собору, зображених на тогочасних гравюрах (рис. 11), а також ще одна деталь: біля вхідних дверей храму розташована невеличка приземиста прибудова схожа на сіни із двосхилим дахом та дверима, через які йшов вхід до печер.

Можливо, блюдо для антидора з парним зображенням Антонія та Іларіона було зроблено на замовлення когось із служителів Лаври або було вкладною річчю прихожанина й виконано в лаврській золотарській майстерні.

Замовником міг бути блюститель Ближніх печер кінця XVII — початку XVIII ст. ієромонах Іларіон (Шамрай 2005, с. 273), який вважав преп. Іларіона Київського своїм небесним покровителем і одним із засновників Лаври. Інакше б не поставили преп. Іларіона в парі з преп. Антонієм. До того ж Ближні печери, якими він опікувався, є Антонієвими, у яких знаходиться і печерна церква преп. Антонія. Блюдо могло бути ним вкладеним або до старої церкви XVII ст. або до новозбудованої мурованої, зведеної у 1700 р.

За ієромонаха Іларіона активно велася робота по відновленню старих печер і храмів та будівництво нових. При ньому збудована мурована Хрестовоздвиженська церква і печерна церква преподобного Варлаама ігумена Печерського. Його ім'я як "будівничого" Ближніх печер висічено на камені, вмурованому в стіні біля печерного храму в ім'я преп. Варлаама Печерського, збудованого 1691 р. (Болховітінов 1995, с. 388, 389).

Ім'я блюстителя ієромонаха Іларіона зустрічається на церковних речах, які були вкладені до храмів Ближніх печер.

На його замовлення у 1701 р. зроблені шати до Євангелія, яке вкладалося до *"церкви Воздвиження честного креста при печере Преподобного Антонія от недостойного ієромонаха Іларіона на ... Печерського"* (Напрестольні Євангелії 2005, с. 45, № 58). На зворотній дошці шат зображені преподобні Антоній і Феодосій біля мурованої Хрестовоздвиженської церкви (Києво-Печерський заповідник 1990, с. 180, 181). Сюжетна композиція подібна до композиції на антидорному блюді: двоє святих біля храму (рис. 12; 13).

На кипарисовому благословенному хресті 1699 р. є напис від 24 червня, що він надається від Йосафа Кроковського архімандрита Києво-Печерської лав-

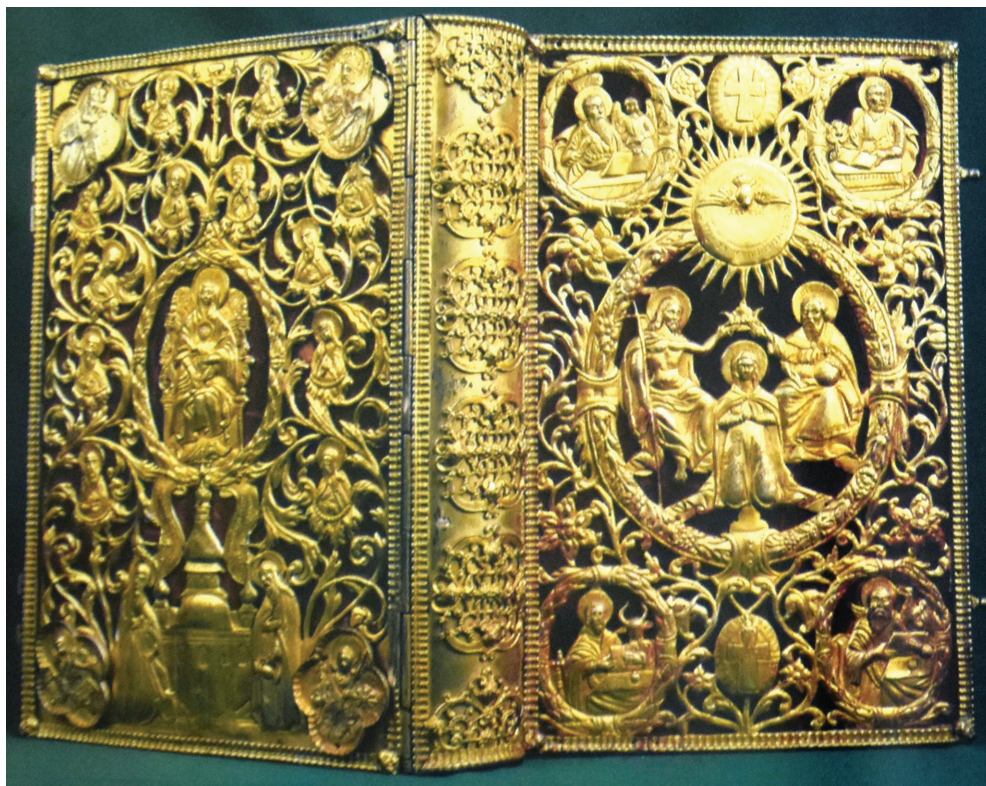


Рис. 12. Оклад Євангелія — вклад 1701 р. ієромонаха Іларіона до Хрестовоздвиженської церкви.



Рис. 13. Фрагмент оклада Євангелія.



Рис. 14. Срібне блюдо. 1701 р., Україна (НЗКПЛ, інвентарний № КПЛ-М-7087).

ри до "печерного храму преподобного Антонія за блюстителства на той час пречестного старця соборного отця Іларіона" (Палатна, Іваненко 2006, с. 52).

Його ім'я знаходимо у рукописних помітках на полях книги Дмитрія Ростовського "Житія святих. Вересень-листопад", виданої Лаврою 1689 р. у Києві, та у книзі "Орологіон, сиріч Часослов", надрукованої у Львові Львівським братством 1692 р., які надавалися ним на "Пещеру прп. отця нашего Антонія Печерского" (Шамрай 2005, с. 241, № 471; с. 165, № 305).

Блюдо для антидора, виготовлене невідомим майстром в стилі українсько-го бароко, має не надмірне пишне орнаментальне оздоблення, яке складається з в'язків плодів та голівок янголів, від центральної композиції променями розходяться вузькі "ложки", утворюючи сийво, яке символізує велич святості першозасновників Києво-Печерської лаври.

Характерна барокова форма куполів Хрестовоздвиженської церкви, подібна до куполів Успенського собору лаври, що зображені на гравюрах кінця XVII ст., а також карбування борту високим рельєфом з чітким контуром, що робить більш виразним декор, технічні прийоми, притаманні для оздоблення виробів цього часу, дають можливість точніше датувати виготовлення антидорного блюда кінцем XVII ст. або самим початком XVIII ст. Також це датування підтверджує блюдо для антидора ігумені Марії Магдалини Мазепиної, вкладене до Вознесенського Печерського монастиря 1701 р. (рис. 14), яке має аналогічну форму та карбоване оздоблення у вигляді променеподібно розташованих “ложок” навколо виступаючого денця (Маниковский 1894, с. 33; Україна — козацька держава 2007, фото на с. 877). Вочевидь, ці два антидорних блюда виготовленні в одній лаврській золотарській майстерні десь в один проміжок часу.

Блюдо для антидора з рідкісним парним зображенням двох засновників Києво-Печерської лаври — преподобних Антонія та Іларіона, яке виконане невідомим майстром-золотарем — унікальна пам'ятка церковного декоративно-ужиткового мистецтва доби українського бароко кінця XVII — початку XVIII ст. Прикрашене сюжетною композицією, обрамленою вишуканим бароковим орнаментальним оздобленням, блюдо відзначається досконалими художніми якостями. В ньому відобразилась незгасаюча вікова пам'ять і шана до першозасновників великої духовної православної святині Києво-Печерської лаври та зачинателів руського чернецтва, зокрема, одного із найсуворіших його різновидів — печерного відлюдництва. Також благоговійна повага до Печерських святих, які стояли біля витоків духовної культури Української держави та її православної церкви.

Вдячності. Автор висловлює щирю подяку за допомогу в дослідженні антидорного блюда художнику-реставратору Національного заповідника “Києво-Печерська лавра” Н. О. Онопрієнко та старшому науковому співробітнику науково-дослідного відділу колекцій з дорогоцінних металів НМІУ С. А. Березовій.

ЛІТЕРАТУРА

Акт передачі музейних цінностей з Всеукраїнського історичного музею до Київської контори Держбанку СРСР № 25 від 19–20 лютого 1934 р. *Акти на експонати з дорогоцінного металу перевезених з Москви 1946 року*. Фонди Національного музею історії України.

Болховітінов, Є. (митрополит). 1995. *Вибрані праці з історії Києва*. Київ: “Либідь” — “Іса”.

Гайдай, Л. І. 2000. *Історія України в особах, термінах, назвах і поняттях (від найдавніших часів до Хмельниччини)*. Луцьк: Вежа.

Дмитрий Ростовский. 1999. *Жития святых, на русском языке изложенные по руководству Четьих-Миней св. Дмитрия Ростовского*. Т. 9. Репринт. изд. 1906 р. (Б. м.): (Б. в.).

Інвентарна книга Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Г. Шевченка за 1914–1924 рр. (б. р.). Фонди Національного музею історії України.

Інвентарна книга “Дорогоцінний метал” (б. р.). Т. 1. Фонди Музею історичних коштовностей України.

Маниковский, Ф. 1894. *Исторически-статистическое описание Киево-Флоровского Вознесенского женского монастыря*. Киев: С. В. Кульженко.

Києво-Печерський державний історико-культурний заповідник. 1990. Фотоальбом. Упоряд. Петренко, М. З. Вид. третє. Київ: Мистецтво.

Килессо, С. К. 1975. *Києво-Печерская лавра*. Москва: Искусство.

Лисенко, Т. О. 2001. Данило Михайлович Щербаківський (1877–1927). Його життя та доля. *Лаврський альманах*, 3, 17–123.

Мірошник, Н. 1998. Класифікація православних монастирських комплексів України. *Українська академія мистецтва: Дослідження та науково-методичні праці*, 5, с. 131–138.

Напрестольні Євангелії XVI–XVIII століть у зібранні Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. 2005. Каталог. Упоряд. Юріна, Л. А. — Київ: КВІЦ, — 196 с.

Національний заповідник “Києво-Печерська лавра”. Фонди. Група зберігання “Архів” — КПЛ-А-360, Арк. 23 зв.

Національний музей історії України. 2001. Фотоальбом. Ковтанюк, Н. [та ін.] (редкол.). Київ: ЕММА.

Національний музей історії України. 2009. *Скарбниця історичної пам’яті*. Ковтанюк, Н. [та ін.] (редкол.). Київ: Мистецтво.

Очерки истории Киево-Печерской лавры и заповедника. 1992. Авт. Гришин, А. Д. и др. Київ: Радянська Україна.

Кологрівов, І. (ієромонах). 1961. *Очерки по истории русской святости*. Брюссель: Жизнь с Богом.

Павловський, В. 1978. Данило Михайлович Щербаківський (1877–1927). Його життя та доля. *Сучасність*, 1, с. 31–46.

Палатна, С., Іваненко, А. 2006. Кипарисовий хрест кінця XVII століття. *Пам’ятки України*. Спецвипуск, с. 49–53.

Патерик Києво-Печерський. 1998. Упоряд., адапт. укр. мовою, примітки та додатки І. Жиленко. Київ.

Патерик Киево-Печерский. 2004. Т. 1: Подвижники Киево-Печерской Лавры XI–XV вв. и древние святые, причисляемые к ее чудотворцам. Под ред. В. Дятлова. Киев: Киево-Печерская Лавра.

Патерик Печерський. 1702. *Патерик или Отечник Печерский, содержащий жития святых преподобных и богоносных отцов наших, просиявших в Пещерах*. Киев: Типография Киево-Печерской лавры.

Повість минулих літ. 1989. Літопис. Пер. В. Близнеця. Київ: Веселка.

Полный православный Богословский энциклопедический словарь. 1913. Т. 1. Санкт-Петербург: П. П. Сойкин.

Святыни Киево-Печерской лавры. 2014. Киев: Свято-Успенская Киево-Печерская Лавра.

Сіткарьова, О. В. 2000. *Успенський собор Києво-Печерської Лаври*. Київ: Свято-Успенська Києво-Печерська лавра.

Сіткарьова, О. В. 2005. *Архітектурний ансамбль Києво-Печерської лаври та її історичне оточення за доби гетьмана І. С. Мазепи*. Київ: Довіра.

Станиціна, Г. О. 2006. Архівні документи щодо зусиль Всеукраїнської Академії наук (ВУАН) з рятування музейних цінностей, що вилучались для допомоги голодуючим у 1922 р. *Археологія*, 2, с. 63–76.

Станиціна, Г. О. 2008. Архівні документи про повернення церковних цінностей музейного значення в 1923 р. *Археологія*, 1, с. 60–70.

Україна — козацька держава. 2007. Ілюстрована історія українського козацтва у 5175 фотосвітлинах. Наукове видання. Упоряд. Недяк, В. В. Київ: Емма.

Храмы Киево-Печерской лавры. 2015. Сост. Ефимова, М. Ю.. Киев: б. в.

Христианство. Энциклопедический словарь. 1993. Т. 1: А — К. Гл. ред. Аверинцев, С. С. Москва: БРЭ.

Шамрай, М. А. 2005. *Маргіналії в стародруках кириличного шрифту 15–17 ст. З фонду Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*. Київ: НБУВ.

Юришин-Сміт, О. 2021. *Чернець Ілля (ф1. 1637–1663). Каталог творів. Українська та румунська гравюра доби бароко*. Київ: (б. в.).

Herbinius, J. 1675. *Religiosae Kijovienses cryptae, sive Kijovia subterranea*. Jenae: Imp. M. Hallervordii, literis Joh. Nisii.

Степаненко Н. О.

ЧОТИРИ УКРАЇНСЬКИХ КЛЕЙМА XIX — ПОЧАТКУ XX СТ. НА СТОЛОВОМУ СРІБЛІ з ФОНДІВ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ ІМ. Д. І. ЯВОРНИЦЬКОГО

Введено до наукового обігу музейні предмети, виготовлені на території України в середині XIX — на початку XX ст., наводиться інформація, щодо вірогідної інтерпретації клейм на цих предметах та нових розвідок про історію розвитку фабрики срібних виробів І. Заходера.

Ключові слова: посуд, клеймо, фабрика срібних виробів, Ізраїль Заходер.

Дослідження предметів збірки срібного посуду Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д. І. Яворницького (далі ДНІМ) виявило присутність дуже малої кількості речей, виготовлених українськими виробниками. Таких предметів всього чотири. Але їх оприлюднення важливе для формування бази пам'яток, що свідчать про майстрів срібної справи, які мали дрібні майстерні та великі виробництва на українських теренах.

У колекції нашого музею представлені предмети з клеймами "ФЛГ", "ДФ. РК", а також клейма "ИЕЗ" та "НИЕЗ" фабрики Ізраїля Заходера.

Найдавніше клеймо з перелічених — це іменник "ФЛГ" невідомого майстра на столовій виделці, яку виготовлено 1858 р. у Житомирі, про що свідчить присутнє поруч з іменником клеймо з гербом міста (Постникова-Лосева, Платонова, Ульянова 1995, № 423, с. 160), а також датоване клеймо житомирського пробіра Якова Давидова (Постникова-Лосева, Платонова, Ульянова 1995, № 429, с. 160). Щодо самого музейного предмета, то це зовсім не видатна річ. Звичайна чотиризуба виделка (рис. 1) з держакм дизайну "скрипка", декор на предметі відсутній. Основну цінність тут становлять саме клейма (рис. 2). Іменник "ФЛГ" досі не зареєстрований в жодному з опублікованих довідників навіть з позначенням "невідомий майстер". Авторці статті лише один раз трапилося побачити подібне клеймо на сторінках інтернет-аукціону. То був той самий набір з іменника, міського та пробірного клейм на столовій ложці, що і на музейній виделці. Лот було продано 17. 03. 2021 року з Москви¹. Дешифрування імені майстра поки що неможливе. Складність полягає не лише у тому, що профільні звітні документи пробірних палаток нині здебільшого зберігаються у центральних російських архівах і поки що не є досяжними,

¹ URL: <https://meshok.net/item/228354958-Ложка-столовая-серебряная-Серебро-84-пробы-1858-год-Редкое-клеймо-Житомир>



Рис. 1. Виделка столова. Житомир. 1858 р. Майстер «ФЛГ».



Рис. 2. Клейма на столовій виделці.

але й тому, що Житомирська палатка клеймувала, щонайменше до 1859 р., не лише власне житомирські вироби та предмети з інших містечок Волинської губ., а й срібло з Бердичева, хоча з 1845 р. Бердичів був перепідпорядкований Київській губ. (Мальцева 2012, с. 291). Тому майстер “ФЛГ” міг мешкати і не в Житомирі. Не сприяє точній атрибуції і той факт, що довідково-статистичні видання середини XIX ст. містять дані лише про загальну кількість ремісників тієї або іншої професії, але не мають поіменного адресного переліку майстерень та майстрів. То ж залишаємо монограміста “ФЛГ” житомирянином до остаточного можливого з’ясування.

Далі у переліку клейм розглянемо три предмети єврейського ритуального посуду. Перший — це кидушна чарочка, виготовлена на початку XX ст., імовірно, знову ж таки у Житомирі (рис. 3). Чарочка зовсім невеличка — 61 × 31 мм — така собі “дитяча”. Має круглу піднесену профільовану підставку. На стінках циліндричної, трохи розширеної догори чаші розміщено гравіровані схематичні зображення будівель та дерев. Присутні клейма “ДФ.РК” невідомого київського майстра (Постникова-Лосева, Платонова, Ульянова 1995, № 612, с. 166) та пробірне київського окружного пробірною управління 1908–1926 рр. (Постникова-Лосева, Платонова, Ульянова 1995, № 3891, с. 259) (рис. 4). Завдяки розвідкам О. М. Мальцевої багато “невідомих” київських майстрів перестали бути киянами (Мальцева 2015, с. 291). У нашому випадку, схоже, та сама історія.

Іще 2016 р. у мережі на форумі колекціонерів з’явилася версія про те, що клеймо “ДФ.РК” позначає житомирську майстерню, власниками якої були Дув



Рис. 3. Чарочка кідушна. Житомир. Початок XX ст.

Рис. 4. Клейма на кідушній чарочці.



Фінгергут і Рухля-Малка Клейнбах². Цю версію також підтримав дослідник Олександр Хрустальов в короткій інтернет-публікації³. Форумчани посилалися на інформацію у довіднику "Весь Юго-Западный край" за 1913 р. Справді, у названому виданні на сторінках м. Житомира у розділі "Ювелірні майстерні" зафіксовано: "Фингергутъ Дув. и Клейнбахъ Малка-Рухля, Гоголевская, с.д." (Весь Юго-Западный край 1913, с. 699). Це перша за часом і поки що єдина згадка майстерні у статистичних довідниках.

Предмети з клеймом "ДФ.РК" останнім часом періодично з'являються на інтернет-аукціонах. Їх небагато (це чарочка, схожа на ту, що зберігається в нашому музеї, та дві столові ложки), але вони дають деякі підказки. Всі вони мають окружне київське клеймо 1908–1926 рр. (не раніше). Одна з ложок декорована стилізованим кавказьким рослинним орнаментом (рис. 5) і має напис "Кавказъ" на черпачку⁴. Інша ложка має клеймо "ДФ.РК" із зображен-

² URL: <https://www.antik-forum.ru/forum/archive/index.php/t-245242.html>

³ URL: <https://www.academia.edu/29393676/Житомир>

⁴ URL: <https://meshok.net/en/item/210150249-Ложка-серебряная-84-дф-рк-кавказъ>



Рис. 5. Клема на ложці "Кавказь". Житомир. Початок XX ст. Фото з мережі.

Рис. 6. Клейма на столовій ложці. Житомир. Початок XX ст. Фото з мережі.

ням медалі, вірогідно якоїсь виставки, на жаль поки не ідентифікованої⁵, яка відбулася десь між 1908 та 1914 рр. (рис. 6). Чому саме в цей період? Згідно з даними довідників "Весь Юго-Западный край" за 1906 та 1907 рр., у Житомирі працювало 14 майстерень золотарів та сріблярів, серед яких Фінгергута і Клейнбах не було. Чи з'явилася їхня майстерня у 1908 р.? Певних свідчень поки не маємо, але і відкинути таку можливість також поки що немає підстав. Отже раніше 1908 р. відзнака виставки ніяк не могла прикрасити клеймо "ДФРК". Зображення цієї нагороди говорить про те, що час існування майстерні, хоча і короткий, очевидно був досить плідним.

Цікава також згадана ложка "Кавказь". Кавказький декор, чи його стилізація, не були випадковими у Житомирі початку XX ст. У місті діяли дві майстерні, які наслідували мотиви кавказьких орнаментів. Довідники за 1906 та 1907 рр. називають власників цих майстерень: "Серебряныхъ изделий кавказск. мастерския / Гамерь. Чудновск. у., № 25; / Лейденвудеръ. Петербург. у., д. Дорна" (Весь Юго-Западный край 1906, с. 249; 1907, с. 249). Окрім названих "кавказьких" майстерень у 1906 та 1907 рр. у місті іще як ремісник працював Лібер Абрам Камінер (у довіднику 1913 р. прізвище записано як Коменір), чиї вироби, клеймовані у київському окружному управлінні, також ча-

⁵ URL: <https://violity.com/ru/111752792-lozka-serebro-84-df-rk-zhitomirskaya-masterskaya-masterskaya?utm-source=also-like&utm-medium=lozhka-serebro-84-df-rk-zhitomirskaya-masterskaya&utm-campaign=2600uah>



Рис. 7. Тарілочка під кїдушну чарку.
Бердичів. 1892–1896 рр.
Фабрика І. Заходера.

Рис. 8. Клеймо на тарілочці.



сто були оздоблені чорнінням у кавказькому стилі (Весь Юго-Западный край 1906, с. 255; 1907, с. 255). У 1913 р. він мав уже власну майстерню.

Отже, за відсутності (або недосяжності) документів, які б прямо вказували на те, хто стоїть за монограмою “ДФ.РК”, можемо, принаймні, зіставити відомі нам скупі свідчення, які можуть вказати напрямок до певних припущень. Йдеться про дані статистичних довідників, а також той факт, що Житомир на початку XX ст. клеймувався в Києві, а також популярність “кавказьких” виробів саме в Житомирі. І тоді (у першому наближенні!) можна вважати вірогідним, що за клеймом “ДФ.РК” стоїть саме житомирська майстерня, а її власниками були Д. Фінгергут і Р.-М. Клейнбах.

Наступні два предмети єврейського срібного посуду з українськими клеймами у збірці ДНІМ — це тарілочка та кїдушна чарка, виготовлені в Бердичеві на фабриці Ізраїля Єсельовича Заходера.

Тарілочка невеличка, кругла, з вузьким піднесеним бортиком. На дзеркалі гравіровані зображення: в центральному круглому медальйоні схематичний малюнок міських будівель та синагоги, медальйон оточений стилізованим рослинно-геометричним візерунком (рис. 7). На дні присутні клейма: київське міське 1892–1896 рр. з Архангелом Михаїлом (Постникова-Лосева, Платонова, Ульянова 1995, № 577, с. 165), пробірне “84”, невідомого пробірного майстра “В.Б” з датою “1892”, іменник “ИЕЗ” у прямокутному щитку (рис. 8). (Постникова-Лосева, Платонова, Ульянова 1995, № 615, с. 166, де його визначено, як “невідомий київський майстер”).



Рис. 9. Чарка кїдушна.
Бердичів. 1908–1926 рр.
Спадкоємці І. Заходера.

Рис. 10. Клеймо на чарці.



Чарка циліндрична, трохи розширена догори, має злегка відігнуті назовні вінця. Вона, як і чарочка з клеймом "ДФ.РК", маленька (41 × 31 30 мм). Прикрашена гравірованими схематичними зображеннями дерев та двох будинків з двосхилим дахом. Композиція облямована угорі подвійними смугами у формі кутів та дуг. На дні чарки є клейма: київського окружного пробірнього управління 1908–1926 рр. (Постникова-Лосева, Платонова, Ульянова 1995, № 3891, с. 259); іменник "Н.И.Е.З" (дуже затертий) (Постникова-Лосева, Платонова, Ульянова 1995, № 617, с. 166) (рис. 9; 10).

Клейма фабрики Заходера вже ретельно досліджені і остаточно атрибутовані київськими науковцями. Вперше привернули увагу до імені Ізраїля Заходера розвідки Ж. Г. Арустамян (Арустамян 2002а; 2002б). Пізніше О.М. Мальцева опублікувала деякі нові архівні документи та фірмові бланки, а також різновиди клейм фабрики Заходера та його спадкоємців (Мальцева 2013; 2015). Обидві дослідниці припускали існування московського відділення бердичівської фабрики, заснованої 1851 р. Однак останнім часом з'явилося багато інформації про те, що виробництво Заходерів було започатковане так, у 1851 році, але у м. Шклові Могилівської губ. Потім був московський період бізнесу Ізраїля Заходера, а до Бердичева фабрика перебазувалася лише 1891 р. Цей сюжет вперше було оприлюднено у мережі на форумі сай-

ту “podstakanoff.net” у 2016 р.⁶. На сайті виклали текст брошури “Очерк возникновения и развития фабрики серебряных изделий Е. Заходера”, виданої у Бердичеві у друкарні Кагана 1901 р. з нагоди проведення у місті сільсько-господарської виставки та участі у ній фабрики Заходера (виходячи з назви брошури, справу заснував батько Ізраїля). Немає сумніву, що ця інформація вже відома дослідникам, музейникам, краєзнавцям. Її використано у дописі, що популяризує колекцію кідущних чарок Волинського краєзнавчого музею⁷, а також у нарисі “Заходер та його срібна фабрика” бердичівського краєзнавця Анатолія Горобчука, який на своєму сайті “Мій Бердичів” у 2021 р. переповів зміст оприлюдненого на форумі “Очерка”, додавши до нього інформацію про долю фабрики у період від революції 1917 р. і до припинення існування виробництва у 1930 р.⁸. Обговорення теми Заходера на форумі “podstakanoff” продовжується і до сьогодні, дописувачі досліджують тепер вже не лише фабрику, а й родинні зв’язки Заходерів. Оскільки це чужі розвідки, цитувати віднайдені документи не є коректним, а посилатися на них можна буде лише після офіційної наукової публікації. А от документальні підтвердження періоду багаторічного існування московського бізнесу Ізраїля Заходера, який передував бердичівському, можна знайти в офіційних відкритих джерелах, а саме у статистичних довідниках. У 1874 та 1886 рр. його фіксують Адрес-календарі міста Москви. У довіднику 1874 р., відділ II, розділ “ремісничі заклади” зазначено: “Захадер Израиль Еселев. Могил. мщ. Якм. ч. 2 кв. д. Оболенского” (Адрес-календарь 1874, с. 321). Тут він просто могилівський міщанин, який має майстерню за адресою: Якиманська частина, 2-й квартал, будинок Оболенського. У 1886 р. його вже зараховано до купецького стану (відділ II, розділ “Ремісничі заклади м. Москви — Срібні”: “Заходер Израила Еселевича, куп.; М. Полянка, Фроловский п., д. Заяицкой” (Адрес-календарь 1886, с. 120). Цікаво, що на цій сторінці довідника поруч з Ізраїлем зареєстровано ще двох Заходерів — Іосифа та Якова, щоправда, за іншою адресою (родичі?).

Отже, вперше московська майстерня І. Заходера згадується у 1874 р., а відомі на сьогодні московські клейма Ізраїля Заходера датуються 1882–1892 рр. Тобто виробництво у цьому місті існувало щонайменше дев’ятнадцять років (то не малий час). І хоча плани підприємця щодо столиці, певно, були амбітними, та не Москва зробила ім’я Заходера відомим на європейському ринку. Лише перебазувавшись (хоча і вимушено) до Бердичева Заходер опинився

⁶ URL: <https://podstakanoff.net/forum/wiewtopic.php>

⁷ URL: <https://www.facebook.com/volynkraymus.at.ua/posts/18-сепня-2022> ;
<https://www.facebook.com/volynkraymus.at.ua/photo/?fbid=2910240495943899&set=pcb.2910269549274327>

⁸ URL: <http://berdychiv.in.ua/заходер-та-його-срібна-фабрика>

у найсприятливіших для свого бізнесу умовах, що дало змогу йому, а потім і його спадкоємцям, створити потужну фабрику, яка працювала на попит внутрішнього і зовнішнього споживача.

Вироби фабрики Заходера зберігаються у багатьох українських музеях — Національному музеї історії України, Волинському краєзнавчому музеї, Чернігівському історичному музеї ім. В. В. Тарновського (Арендар 2006, с. 27, № 6), Дніпропетровському національному історичному музеї ім. Д. Яворницького. Загалом, багато музеїв можуть продовжити цей перелік, і саме завдяки праці українських дослідниць Ж. Г. Арустамян та О. М. Мальцевої атрибуція музейних пам'яток з клеймом Заходера є справою певною.

ЛІТЕРАТУРА

Адрес-календарь 1874. Адрес-календарь Москвы, изданный по официальным сведениям к 1 января 1874 год. Москва.

Адрес-календарь 1886. Адрес-календарь города Москвы на 1886 год. Москва.

Арендар, Г. 2006. *Срібний посуд XVII — початку XX століть. Колекція Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарновського: Альбом*. Київ: Родовід.

Арустамян, Ж. Г. 2002а. К вопросу об атрибуции серебряных изделий с клеймом "И.Е.З." В: Ключко, Л. С. (ред.). *Музейні читання. Матеріали наукової конференції "Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки"*. Грудень 2001 р. Київ: Музей історичних коштовностей України, с. 105–114.

Арустамян, Ж. Г. 2002б. *Фабрика серебряных изделий Израиля Заходера*. В: Захарова, Н. А. (ред.). *Ювелирное искусство и материальная культура. Тезисы докладов участников одиннадцатого colloquium (8–13 апреля 2002 года)*. Санкт-Петербург: Государственный Эрмитаж, с. 6–10.

Весь Юго-Западный край. 1906. Справочная книга торгово-промышленных и фабрично-заводских предприятий. Киев.

Весь Юго-Западный край. 1907. Справочная книга торгово-промышленных и фабрично-заводских предприятий, административных учреждений и крупного землевладения в губерниях Киевской, Волынской и Подольской. Киев.

Весь Юго-Западный край. 1913. Справочная и адресная книга по Киевской, Волынской, Подольской Губерниям. Киев.

Мальцева, О. М. 2013. *Паровая Фабрика разных серебряных изделий И.Е. Заходера в г. Бердичеве*. В: Строкова, Л. В., Ключко, Л. С., Березова, С. А., Білан, Ю. О. (редкол.). *Музейні читання. Матеріали наукової конференції "Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки"*. Київ, 12–14 листопада 2012 р. Київ: Музей історичних коштовностей України, с. 282–297

Мальцева, О. М. 2015. *Атрибуція неизвестных клейм мастеров Киевской губернии*. В: Строкова, Л. В. (відпов. за випуск). *Музейні читання. Матеріали наукової конференції "Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки"*. 12–14 листопада 2014 р. Київ: ТОВ "Фенікс", с. 282–293.

Постникова-Лосева, М. М., Платонова, Н. Г., Ульянова, Б. Л. 1995. *Золотое и серебряное дело XV–XX вв. Территория СССР*. Москва: Юнвес, Трио.

Терещук О. М.

САКРАЛЬНА ДАРОСХОВНИЦЯ З МАКОШИНСЬКОГО МОНАСТИРЯ

У ЗІБРАННІ СКАРБНИЦІ НМІУ

У статті розглядається історична коштовність сакрального змісту, яка привертає увагу дослідників стилем виконання, зацікавлює призначенням і відноситься до категорії експонатів з літописом, що містить інформацію про експонат не менш цікаву за архівне джерело.

Ключові слова: золотарство, даросховниця, сакральний, готика, меценатство.

Музей зберігає унікальну колекцію дорогоцінних пам'яток із літописом, тобто з нанесеним на поверхню вкладним написом. Унікальність і цінність їх в тому, що за кожною такою коштовністю відкривається історія окремого міста чи села, церкви та її фундатора чи благодійника, які залишились у вирі минулих століть забутими. А це втрачена пам'ять про наших предків та життєвий досвід минулих поколінь, так необхідний сучасним українцям.

До таких пам'яток належить сакральна даросховниця (інвентарний № ДМ-6636), яка від початку привертає погляд своїм незвичайним зовнішнім виглядом, зацікавлює призначенням та інтригує щодо походження.

Розглянемо експонат послідовно і переконливо з усіх сторін.

Перше — назва і призначення. Сама назва говорить про те, що даросховниця служить для зберігання Святих Дарів і є предметом церковного культу. У православ'ї та католицизмі Святі Дари — це Тіло і Кров Господа Ісуса Христа, тобто це хліб і вино, ритуально подані священником на літургії, а потім під час євхаристійного канону Святим Духом перевтілені в Тіло і Кров Христа для причастя віруючих. Святі Дари освячуються і споживаються вірянами безпосередньо на літургії, а запасні Дари, які використовуються для причастя поза літургією, імовірно для хворих, зберігаються в даросховниці, яка у православних розташовується на престолі вівтаря, а у католиків, зазвичай, за вівтарем і Святі Дари переносяться туди в дароносиці. Отже за своїм призначенням, даросховниця є сакральною посудиною для збереження головних святинь православної церкви — Святих Дарів і торкатись до неї мають право виключно священнослужителі.

Друге — стиль оформлення та зміст нанесених зображень. Даросховниця або ж гробниця (Щербаківський 1924, с. 3–11, рис. 6) має будову і декоративне оформлення, яке відповідає готичному стилю, переважно культовому за призначенням і релігійному за тематикою. Її виготовлено зі срібла 700 проби.



Рис. 1. Лицевий бік експонату зі сценою «Пієта».

Розміри: висота 150 мм, довжина 14,5 мм, ширина 70 мм. Нижня частина виробу має форму середньовічного саркофагу (релікваріума), а верхня — трьох стрілчастих веж, поставлених на даху нижньої частини (рис. 1). Основу-постамент саркофага зверху та знизу декоровано смугами з прорізним мереживним орнаментом у вигляді зубчиків. Зовнішня поверхня трьох веж-пірамід, що здіймаються уверх теж покрита прорізним візерунком у вигляді кіл та смуг, що повторюють архітектурні мотиви готичного вікна. Шпили завершуються галками — основою для хрестів та інших символів, якими традиційно завершуються готичні храми з характерними для них аркбутанами та контрфорсами. Очевидним є те, що для гробниці, як і для готики в цілому, властиве прагнення вгору і співвіднесення з вічністю, експресивність, таємна містика та зв'язок із «вищими» ірраціональними силами.

Із двох бічних сторін саркофаг містить сцени, які описані в Євангеліях і пов'язані з трагічними подіями, що відбувались в останні дні життя Ісуса Христа. Зображення виконані різцем, в техніці гравірування. На передній стіні показано Страсті Христові: в центрі — сцена «Пієта» (оплакування Христа Богоматір'ю), з боків — євангельські сюжети «Катування» та «Увінчання терновим

Рис. 2. Зворотний бік із зображенням ікони «Знамення».



вінком” (після тяжких тортур, катам було наказано одягнути Христа у червоний плащ та увінчати терновим вінком). Церква згадує ці події під час останнього тижня Великого посту, а найбільше у Страсну п’ятницю. На протилежній стороні — у центрі зображено ікону “Знамення” (рис. 2). Образ представляє Богоматір із молитовно піднятими руками — жест адорації (молитви) — і Божественним Немовлям на її лоні. Це один із найдавніших жестів, що звернений до Бога, і означає благання, прохання. Значення знаку Оранти можна пояснити, звернувшись до Біблії. Під час битви юдеїв з іновірцями Мойсей молився за свій народ, піднявши обидві руки до неба. До того часу, поки він утримував руки у такому положенні, юдеї перемагали. Коли ж руки опускалися, вороги починали брати гору. Симетрично, з боків від Богородиці, зображено святих Антонія та Феодосія Печерських, Миколу Чудотворця, апостолів Петра і Павла. Поряд із зображеннями святих нанесено різцем грецькі літери, що вказують на особу святого. На бічних стінках бачимо голівки шестикрилих серафимів Їх у Біблійному письмі називають ангелами вогню і шанують, як найбільш наближених до Бога. Саркофаг закривається на замок-засувку, який у візуальній частині виготовлений теж у вигляді голівки ангела (рис. 1).

Третє — експонат із літописом.

Літописом дослідники (услід за Д. Щербаківським) називають вкладний напис, який, як правило, золотарі наносили на поверхню предмету. Він містить інформацію про експонат не менш цікаву і важливу за архівне джерело.

На дні гробниці є літопис наступного змісту: *“Сію гробницю сооружися старанием годна отца Пафнутія игумена і братии монастыря Николы Макошинского в року АХОГ мсца феврала дня ЄІ”*. Його виконано різцем, писемним стилем — скорописом із використанням літер кирилиці (рис. 3). Слід звернути увагу на те, що дата, яка вказана у написі теж позначена літерами кириличної абетки. З написаного дізнаємося що виготовлено культову коштовність 1673 року 15 лютого. Відповідно літопису зробимо кілька припущень. **Перше** — 15 лютого за юліанським календарем віруючі святкують Стрітєння Господнє¹, яке символізує зустріч Бога з людством, Старого і Нового заповітів. Даросховниця, як сакральний предмет культу, теж символізує собою уявну зустріч у часі. На її дорогоцінній поверхні поєдналась символіка Старого і Нового Заповіту.

Як доказ — сюжети на саркофазі зі сценами тортур Христа і вираженої скорботи Богоматері походять із Євангелія Нового заповіту. А що у пам’ятці нагадує про Старозаповітну символіку? Справа в тому, що гробниця дійшла до нас у спрощеному вигляді, без наверхшя. Як правило, шпилі подібного церковного начиння, завершуються трьома Розп’яттями, вогняним серцем на бічних шпильях і “Сонцем правди” з монограмою “Марія” на середньому шпилі або Розп’яттям у центрі і “Сонцем правди” на бічних шпильях. На жаль, ці важливі символічні верхів’я експонату з глибоким релігійним змістом, втрачені. Один біблійний вірш, яким фактично завершується Старий Заповіт дає тлумачення цим складовим: *“А для Вас, що благоговієте перед ім’ям Моїм, зійде Сонце правди і зцілення у променях Його”* (Малахії 4:2). Погодьтеся, чудовий образ, який прекрасно вказує на блага від Бога людям, які живуть у правді і дотримуються правил християнської моралі. На жаль, ці важливі архітектурні складові експонату з глибоким релігійним змістом, втрачені. Із плином часу готичний тип гробниць поступово набирає ренесансних і барокових рис.

¹ Прим. ред. Авторка помилилася у визначенні дня Стрітєня Господнього, оскільки за юліанським календарем його святкують 2 лютого. І саме цього дня його відзначали 1673 р. Але зважаючи на різницю в днях між юліанським календарем, якого до 2023 р. притримувалася українська православна церква, і григоріанським, введенням на більшій частині України 1918 р., святкування Стрітєня почало відбуватися 15 лютого у перерахунку на дні нового календаря (нового стилю): 2 лютого + 13 днів різниці на XX ст. Так само відбувся зсув всіх неперехідних церковних свят. І саме святкування за новим стилем (тобто у перерахунку з юліанського, церковного, на григоріанський, світський, загальноуживаний) вкорінилося у свідомості людей, а нині ще й закріпилося на рівні засобів масової інформації, де повсюдно неправильно зазначають: “Стрітєня – 15 лютого за юліанським календарем”.



Рис. 3. Вкладний напис експонату.

Друге припущення — 15 лютого за григоріанським² календарем — вшановують пам'ять преподобного Пафнутія Затвірника, Києво-Печерського подвижника, нетлінні моці якого зберігаються в Дальніх печерах, поряд із мощами Мойсея Чудотворця, Іларіона Схимника недалеко від підземної церкви Благовіщення Пресвятої Богородиці. Зробившись ченцем, він невпинно плакав, нагадуючи собі – де душі доведеться опинитись: на Небі чи в пеклі? При своїй кончині преподобний побачив сонми ангелів, які, прийнявши його душу, вознесли на небо. Таким чином, виготовлені золотарем голівки ангелів, доречно доповнюють зовнішню поверхню пам'ятки. Цей святий був небесним покровителем "отца Пафнутія ігумена", старанням якого виготовлена даросховниця.

Зміст вкладного напису вказує на історію походження гробниці. Вона походить із Макошинського Свято-Миколаївського православного чоловічого монастиря. Цю обитель заснував у середині XVII ст. (імовірно на початку 1640-х рр.) відомий на ті часи український дипломат, сенатор Речі Посполитої (1641 р.), а з часом воєвода Києва Адам Кисіль (1649–1653 рр.) на правому березі р. Десна неподалік від с. Макошине, нині селище Менської громади Корюківського р-ну Чернігівської обл. (Щербак 2007, с. 304). Головний храм зведений і названий на честь святого Миколи Чудотворця, небесного покровителя молодшого брата Адама Киселя — теж Миколи.

Микола Григорович Кисіль (бл. 1605 — 11 березня 1651), після смерті батьків, знаходився під опікою старшого брата. Подорослішавши, став його правою рукою на тривалий час. В ході Хмельниччини разом із старшим братом брав

² Прим. ред. Також помилка авторки щодо співвіднесення календарів. 15 лютого 1673 р. вшановували пам'ять преподобного Пафнутія Затвірника за юліанським календарем.

участь у дипломатичних перемовинах, зокрема, у серпні 1650 був послом від польського короля до Б. Хмельницького, щоб відвернути його зближення з турками. Напочатку 1651 року взяв участь у зимовому поході полководця Речі Посполитої Мартина Калиновського. Загинув під Вінницею 11 березня 1651 року, коли вів в атаку своє військо через ледь затягнутий льодом став, прикритий соломною за наказом козацького полководця Івана Богуна. Під копитами коней крига на річці проламалась і дві польські хоругви під командуванням Миколи Кисіля потонули (Świtalski 1966–1967, s. 491–492). Поховали Миколу Киселя, імовірно за розпорядження старшого брата Адама, у збудованій ним родинній церкві Успенського чоловічого монастиря с. Низкиничі на Волині.

Для повного дослідження не буде зайвим звернути увагу ще на одну деталь — дату, яка вказана у літописі експонату — “1673” рік. Співставивши роки життя фундатора монастиря — Адама Киселя і зазначену дату, приходимо до наступного висновку. Дата смерті Киселя-старшого — 1653, а дата виготовлення гробниці — 1673. Різниця між ними — 20 років. Отже, можна припустити, що стараннями ігумена Пафнутія і “братії Макошинського монастиря” до посмертної дати вшанування імені фундатора і благодійника монастиря була виготовлена сакральна гробниця із літописом в пам’ять для історії.

Приходимо до висновку, що за такою маленькою, сакральною пам’яткою криється історія знатного у XVII ст. українського шляхетного роду Киселів, яких називали “Кисілі з Брусилова”, бо мали історичне коріння з Брусилова Київського воєводства Речі Посполитої і родовий герб — “Світольдич” (Niesiecki 1840, s. 95–98). Незважаючи на потужні позиції католицької церкви, Адаму Киселю вдалося занести до інструкції сейму пункт про захист “грецької релігії”. Відтоді, в межах земельних володінь посадовця, з’являється ціла низка, фундованих ним православних монастирів: на Чернігівщині — Максаківський Спасо-Преображенський монастир, збудований у с. Максаки 1642 р., Макошинські — Миколаївський чоловічий та Покровський жіночий монастирі, фундовані 1640 р. та на Волині — заснований 1643 року родинний православний чоловічий монастир у с. Низкиничі (нині Нововолинської громади Волинської області). Це були монастирі, які несли людям віру, культуру і стали опорою в житті.

Де саме в Україні виготовлено даросховницю невідомо, тому що золотар не залишив нам свого тавра. Зображення святих Антонія і Феодосія Печерських обабіч Оранти та спомин імені Пафнутія (Печерського подвижника) свідчать про зв’язки з Києвом.

За такою маленькою і скромною дорогоцінністю криється ще одна історія, не менш цікава і детективна, ніж попередня. Це історія надходження даросховниці до музею. Вона пов’язана із трагічними сторінками в житті країни та

церкви у богоборчому ХХ ст. Пам'ятка описана Д. М. Щербаківським у статті "Готичні мотиви в українському золотарстві" (Щербаківський 1924, с. 5), де в описі експонату вказано орієнтир на те, що експонат належить до фонду вилучених цінностей. Скоріш за все, цінність було вилучено з церкви в той час, коли уряд новоствореної УСРР видав постанову на початку 1922 р. про передачу дорогоцінностей з усіх храмів, молитовних будинків і синагог до "Гохрану" для боротьби з голодом. Таким чином, церковні коштовності були вилучені у травні 1922 р. і здані до московського "Гохрану", тобто Державного сховища. З якої саме церкви віддали гробницю, можна тільки здогадуватись, оскільки на момент вилучення Миколаївський храм монастиря був розібраний (Коваленко, 2009). За припущенням, це могли бути навколишні монастирі — Максаківський Спасо-Преображенський та Домницький монастир Різдва Богородиці, які діяли у 20-х рр. ХХ ст., але готувались до закриття. Завдяки участі у роботі впродовж 1922–1923 рр. спеціальних комісій по поверненню історичних коштовностей, які мали музейне значення таких кваліфікованих експертів і музейників, як Д. М. Щербаківський значну частину культових цінностей, в тому числі і нашу даросховницю (НА ІАНУ, 1922, Ф. 9, № 170, арк. 243–347)³, вдалося повернути в Україну. Вчений передав ці речі до І Державного Музею у Києві (нині Національний музей історії України), створивши тим самим основу для фонду давнього золотарського мистецтва України. З часом, на базі фонду створили філію музею — Музей історичних коштовностей України (нині Скарбниця НМІУ), де повернута пам'ятка знайшла своє почесне місце.

ЛІТЕРАТУРА

Коваленко, О. Б. 2009. Макошинський Свято-Миколаївський монастир. В: Смолій, В. А. (голова редкол.). *Енциклопедія історії України* : в 10-ти т. Т. 6: Ла — Мі. Київ: Наукова думка, с. 451–452.

1-ша подоріж Д. М. Щербаківського до Москви. Науковий архів Інституту археології НАН України. Ф. 9, № 170.

Щербак, В. 2007. Кисіль Адам Григорович. В: Смолій, В. А. (голова редкол.). *Енциклопедія історії України*, т. 4. Київ: Наукова думка, с. 304.

Щербаківський, Д. М. 1924. Готичні мотиви в українському золотарстві. *Україна*, 4, с. 3–11.

Niesiecki, K. 1840. *Herbarz polski Kaspra Niesieckiego S. J. powiększony dodatkami późniejszych autorów, rękopismów, dowodów urzędowych*. T. 5. Lipsk: Wydanie Jana Nep. Bobrowicza.

Świtalski, Z. 1966–1967. Kisiel Mikołaj h. własnego (ok. 1605–1653). *Polski Słownik Biograficzny*. T. XII. Kraków, s. 491–492.

³ Запис про експонат у списку повернених цінностей зроблено 17 серпня 1922 р.

3

ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО
СЬОГОДЕННЯ

Барбалат О. В.

НЕМЕТАЛЕВІ МАТЕРІАЛИ В АВТОРСЬКИХ РОБОТАХ ЮВЕЛІРІВ УКРАЇНИ

КІНЦЯ XX — ПОЧАТКУ XXI СТ.

У статті досліджено особливості застосування неметалевих матеріалів в авторських роботах ювелірів України кінця XX — початку XXI ст. Розглянуто інноваційні підходи та методи, що використовують українські ювеліри, по відношенню до включення неметалевих матеріалів у власні творчі роботи. Висвітлено унікальні естетичні та технічні виклики, що пов'язані з із застосуванням неметалевих матеріалів у сучасній вітчизняній ювелірній справі. Дослідження розкриває тенденції розвитку та мистецькі прояви в сучасному українському ювелірному дизайні демонструючи креативність і майстерність вітчизняних майстрів у розширенні меж традиційних практик виготовлення ювелірних прикрас.

Ключові слова: неметалеві матеріали, мінерали, мінералоїди, скломаси, деревина, шкіра, кістка, сучасне ювелірне мистецтво України кінця XX — початку XXI ст.

У світовому ювелірному середовищі для опису сучасних тенденцій та напрямків, що можуть відрізнятися від традиційних стилів та технік, дедалі частіше використовується термін — “Contemporary¹ jewelry”. Він може бути розшифрований як “сучасне ювелірне мистецтво”, що передбачає авторські експерименти з матеріалами, формами, текстурами, кольорами та концепціями з метою створення ексклюзивних виробів. Також дане визначення можна розглянути як напрямок, що дозволяє художникам-ювелірам увиразнити свою індивідуальність та креативність шляхом створення унікальних та інноваційних прикрас у тому числі із застосуванням різноманітних неметалевих матеріалів. Одним із основних завдань сучасного художника-майстра, на шляху самовираження у напрямку “Contemporary jewelry”, є збереження визначення “jewelry” — “ювелірний”.

Ювелір (від нідерл. *juweeltje* — *дорогоцінний камінь*) — майстер з виготовлення прикрас з коштовного каміння, оправленого у дорогоцінні метали за допомогою ювелірних технік обробки коштовних матеріалів (Барбалат 2023, с. 266).

Сьогодні у царині виготовлення авторських прикрас застосовують різні терміни: ювелірне мистецтво, біжутерія², мосяжництво³ тощо, але вони мають декілька ключових відмінностей.

¹ Contemporary — англ., сучасний, прикметник, який описує щось сучасне або поточне, що належить до того самого періоду часу.

² Біжутерія — це прикраси, які зазвичай виготовляються із недорогоцінних матеріалів, таких як скло, пластик, метал тощо. Вони можуть бути використані для прикраси одягу або як аксесуари.

³ Мосяжництво — (пол. *mosiądz*, чес. *mosaz*, словац. *mosadz* — “жовта мідь, латунь”) — різновид художньої обробки металів (міді, латуні, бронзи), а також виготовлення прикрас з цих металів.

При нагоді варто назвати ключові відмінності ювелірних виробів від інших:

1. *Матеріали*. Ювелірні вироби виготовляються із дорогоцінних металів, таких як золото, срібло, платина і оздоблюються коштовними мінералами, мінералоїдами, та іншими цінними неметалевими матеріалами.

2. *Якість виготовлення*. Ювелірні вироби створюються як вручну за допомогою складних ювелірних технік так і за допомогою високотехнологічного обладнання, тому вирізняються найвищою якістю виконання.

3. *Вартість*. Ювелірні вироби дорого коштують через застосування у роботі коштовних неметалевих та металевих матеріалів, та високу якість виготовлення.

Загалом, варто зазначити, що історія використання неметалевих матеріалів в ювелірному мистецтві сягає глибин тисячоліть. З огляду на вищевказане, можна зробити висновок, що одними із найпопулярніших і незмінних неметалевих складових ювелірного мистецтва є коштовні мінерали та мінералоїди⁴.

В контексті даного дослідження варто акцентувати увагу на першій науково обґрунтованій класифікації коштовних і близьких до них мінералів і мінералоїдів, яку було запропоновано німецьким хіміком та мінералогом Карлом Клюге 1860 р. Створення такої класифікації було важливим кроком у систематизації коштовних мінералів та їх властивостей. У своїй науковій праці "Handbuch der Edelsteinkunde, für Mineralogen, Steinschneider und Juweliere" (Довідник з гемології для мінералогів, каменерізів і ювелірів), зазначений науковець розділив коштовні камені на дві групи: істинно дорогоцінні і стандартні дорогоцінні камені. До першої групи входили камені I, II і III класів, до другої групи — IV і V класів:

I клас — алмаз, корунд (сапфір), хризоберил (смарагд), шпінель;

II клас — циркон, берил, топаз, гранат, турмалін, і мінералоїд благородний опал;

III клас — кордієрит, хризоліт, андалузит, бірюза та подібні;

IV клас — аметист, гірський кришталь, халцедон, мінералоїд бурштин, ін.;

V клас — жадеїт, нефрит, мармур, малахіт, ін. (Kluge 1860, р. 526–545).

При цьому, варто зазначити, що до відомих мінералоїдів, окрім зазначених бурштину і опалу, належать: девейліт, ебоніт, гагат, лешателєрит, лімоніт, лігніт, обсидіан, опал, палагоніт, перли, піробітум, сидеромелан, шунгіт, тектити (молдавіт, лівійське скло, дарвінове скло) (Вовк 2012).

Окрім вищезазначених дорогоцінних мінералів та мінералоїдів, ціна яких

⁴ Мінералоїд — (нім. Mineral + грец. Eidos — подібний; дослівно — майже мінерал, або схожий на мінерал, мінералоподібний) — подібна за складом і походженням до мінералу природна речовина (тіло), яка має надмолекулярну структуру.



Рис. 1. О. Тарновський. Брошка.
Поєднання дерева, золота, діамантів



Рис. 2. М. Столяр. Скринька «ЖУК» —
червоне дерево, золото, хризоберили,
діаманти.

часто перевищує вартість золота, у 1990-х рр. XX ст. художники-майстри ювелірної справи України активно використовували цінні породи деревини, які також за вартістю часто не поступалися золоту й іншим коштовним металом у поєднанні з якими застосовувалися. Наприклад: умніні, амарант, сандал, ебенове дерево, венге, сапелі й інші.

Одним із відомих вітчизняних дизайнерів ювелірних прикрас, котрий наприкінці XX ст. створював проекти для ТОВ «Фіал» був Олександр Тарновський. Зазначений художник у своїй творчості поєднував різновиди цінних порід дерева, переважно чорного ебенового, із золотом та діамантами (рис. 1).

Надалі, варто згадати роботи відомих дизайнерів та художників-майстрів, що у 1990-х рр. XX ст. співпрацювали із зазначеним вище підприємством та активно застосовували поєднання цінних порід дерева із коштовними мінералами й металами. Особливої уваги заслуговує шкатулка художника-ювеліра Максима Столяра — «Жук» (рис. 2). Основою для її створення стало червоне дерево сапелі, оздоблене золотом, хризоберилі й діамантами.

Серед вітчизняних дизайнерів, котрі наприкінці XX ст. у своїх проєктах активно пропонували комбінації цінних порід дерева із золотом та коштовними мінералами, варто зазначити Ірину Карпову та Ганну Полькову, котрі свого часу співпрацювали з відомим КЮД «Лобортас».

Також, серед українських художників-ювелірів, які наприкінці XX ст. зробили свої вагомі внески у розвиток і становлення вітчизняного «Contemporary jewelry», необхідно згадати творчість легендарного Олександра Михальянца. Художник-майстер вдало поєднує фактури цінних порід деревини із коштов-



Рис. 3. О. Михальєнц. Перстень.
Дерево, коштовні мінерали, метал.



Рис. 4. Ю. Оровецький. Серезжки.
Дерево амарант, австралійські опали.

ними мінералами та металами, що зазвичай гармонійно взаємодоповнені (рис. 3).

В контексті теми застосування дорогоцінних порід дерева із коштовними мінералами й металами, варто також згадати авторські роботи Штефана Пержана, наприклад, перстень в якому майстер поєднав дерево умніні із золотом, сріблом мінералоїдом гагатом і димчастими кварцями. Серезжки авторства Юрія Оровецького з австралійськими опалами та основою з дерева амарант (рис. 4). Експериментальну серію кулонів від Олександри Барбалат, в основі яких дерево венге, а в якості декору — вставки з гарячою емаллю на сріблі (рис. 5).

При нагоді, варто зазначити, що гаряча емаль — старовинний, шляхетний і один із найдовговічніших неметалевих матеріалів, що активно застосовується у поєднанні із цінними породами дерева, коштовними металами і мінералами за часи Середньовіччя, особливо у виготовленні сакральних предметів золотарства, наприклад, ставротек⁵.

Складний та кропіткий процес роботи над емалевим виробом потребує від майстра значних творчих зусиль, спеціальних знань та навичок. Неодноразовий випад виробу у муфельній печі за температури від 600°C до 850°C робить його нетлінним, здатним протягом століть зберігати яскравість та чистоту кольорів. Про це свідчать вироби, які дійшли до наших днів, у тому числі з Візантії

⁵ Ставротек — (грец. staurotheke; stauros — хрест і theke — сховище) — “Ковчег для Хреста” (мощевик). Виготовлений у формі пласкої прямокутної скриньки і призначався для зберігання частин Животворящего Хреста Господнього.



Рис. 5. О. Барбалат. Серія кулонів.
Дерево венге, вставки з гарячою емаллю
на сріблі.



Рис. 6. Ю. Оровецький. Серезжки.
Шкіра ската, золото, помаранчеві сапфіри,
циркон.

та Київської Русі. Твори мистецтва з гарячою емаллю завжди високо цінувались серед вищих прошарків суспільства (Barbalat 2018, р. 120).

Приголомшливі та унікальні предмети, виготовлені за допомогою техніки гарячої емалі, з часом лише набувають цінності. У вітчизняній ювелірній галузі у техніці гарячої емалі працюють поодинокі майстри. У контексті дослідження специфіки застосування неметалевих матеріалів в ювелірній справі України, варто зазначити імена визнаних емальєрів, котрі, окрім іншого, поєднують у роботі перетинчасту та виїмчасту емаль на сріблі й золоті із коштовними мінералами і цінними породами дерева. Наприклад: Дудніков О., Аленгоз С., Барбалат О., Вольський С., Керуб М., Косигін Л., Михальянц О., Паламарчук Я., Столяр М., Хоменко В., Хуцидзе Р. та інші (Барбалат 2023, с. 203–206). Таким чином, підсумовуючи вищезазначене, варто акцентувати увагу на тому, що застосування цінних порід дерева у комбінації з коштовними мінералами, мінералоїдами та гарячою емаллю в ювелірній справі, додає виробу справжньої унікальності.

Окрім вищезазначених неметалевих матеріалів, у сучасному вітчизняному ювелірному мистецтві застосовують, наприклад, шкіру ската, що була популярною в золотарстві Середньовіччя. Вдалим прикладом є сережки авторства Юрія Оровецького в яких зазначений матеріал вдало поєднано із золотом 585%, помаранчевими сапфірами та цирконами (рис. 6).

Особливого шарму і ексклюзивності ювелірним виробам додає гармонійне поєднання текстилю з коштовними мінералоїдами. Загалом, варто зазначити, що застосування текстильних матеріалів в ювелірній справі дійсно сприяє



Рис. 7. О. Михальянец. Брошка «Лабіринт». Метали томпак, мельхіор, кістка, текстильне полотно, перламутр.



Рис. 8. Ю. Оровецький. Кольє. Хутро норки, мінерал варисцит.

збільшенню унікальності та індивідуальності виробів, що відбувається за рахунок створення цікавих текстур, гармонійного поєднання кольорів та інших характеристик. Таким чином, використовуючи текстиль у процесі створення авторських ювелірних прикрас, майстер відкриває нові можливості для дизайну та виготовлення унікальних та естетично привабливих творів мистецтва. Вдалим прикладом застосування текстилю в ювелірній справі є брошка авторства Олександра Михальянца під назвою "Лабіринти" (рис. 7). У зазначеному виробі за допомогою ювелірних технік майстер вдало поєднує такі метали як томпак і мельхіор з кісткою, текстильним полотном й перламутром, що значно увиразнює художнє рішення творчого задуму.

Наступним яскравим прикладом гармонійного застосування неметалевих матеріалів у сучасній ювелірній справі України є кольє від Юрія Оровецького в якому хутро норки вдало підкреслює достатньо рідкісний мінерал варисцит⁶. (рис. 8). На даному конкретному прикладі можна проаналізувати, як використання хутра норки може призвести до збільшення розкіші та елегантності виробу додати йому додаткового шарму та привабливості.

Аналізуючи вищезазначене, можна зробити висновок, що використання неметалевих матеріалів в українському ювелірному мистецтві кінця XX — початку XXI ст. відкриває інноваційні підходи та методи. Окрім класичного поєднання коштовних металів з мінералами і мінералоїдами, Нові експерименти у творчості вітчизняних ювелірів пов'язані з активною інтеграцією у

⁶ Варисцит — назва мінералу походить від назви району Варисция в Саксонії, Німеччина, де його було вперше знайдено і описано 1837 року (Вовк 2012).

робочий процес таких матеріалів, як гаряча емаль, скло, кістка, шкіра ската та інші види шкіри, текстиль, цінні породи дерева тощо. Означені тенденції увиразнюють унікальні естетичні та технічні виклики, а також розкривають особливості розвитку та мистецькі прояви у вітчизняному дизайні коштовних прикрас, демонструючи творчість і майстерність українських ювелірів.

Важливим акцентом у даному дослідженні є зосередження уваги на тому, що у світовому ювелірному середовищі для опису сучасних тенденцій та напрямків, що відрізняються від традиційних стилей та технік дедалі частіше застосовується термін “Contemporary jewelry”, що передбачає авторські експерименти з матеріалами, формами, текстурами, кольорами та концепціями з метою створення ексклюзивних авторських виробів. Це сприяє виразності та креативності художників-ювелірів у виготовленні унікальних та інноваційних прикрас, що пов'язано з активним використанням різноманітних неметалевих матеріалів.

Також у контексті даного дослідження необхідно зазначити, що основним неметалевим матеріалом у ювелірній справі від початку і до сьогодні є дорогоцінний мінерал або мінералоїд. Ключовими відмінностями ювелірних виробів від інших є використання коштовних матеріалів та ювелірних технік. Ювелірні вироби виготовляються з дорогоцінних металів, таких як золото срібло і платина і оздоблюються коштовними мінералами, мінералоїдами й іншими неметалевими цінними матеріалами за допомогою складних ювелірних технік або високотехнологічного обладнання, що відзначається найвищою якістю виконання і відповідно високою вартістю.

Отже стаття розкриває важливі аспекти творчості українських ювелірів кінця XX — початку XXI ст., підкреслюючи їх потужні творчі можливості та вагомий внесок у світове ювелірне мистецтво.

ЛІТЕРАТУРА

Барбалат, О. В. 2023. Візантійсько-києворуські золотарські традиції у сучасному ювелірному мистецтві України. Дисертація д. ф.: спец. 023 “Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво та реставрація”. Київ: Київський університет ім. Б. Грінченка.

Вовк, В. М. 2012. Мінералоїд. Геологічний словник. [online]. Режим доступу: <https://geodictionary.com.ua/node/31030> (Дата звернення 24.04.2024).

Barbalat, O. 2018. Technika Gorącej Emalii — Zdumiewająca Sztuka Znana od Dawna: Emalię Jako Kosztowną Wstawkę w Wyrobach Jubilerskich. Art-Prostir, 3, s. 120–122.

Brepohl, E. 2003. Theorie und Praxis des Goldschmieds. München: Carl Hanser Verlag GmbH & Co.

Kluge, K. Em. 1860. Handbuch der Edelsteinkunde, für Mineralogen, Steinschneider und Juweliere. Leipzig.

Сапфірова Н. М.

СУЧАСНЕ ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ:

ДІАЛОГ ЗІ СВІТОМ У ТВОРАХ СТЕПАНА МАЦЮКА

Стаття присвячена творчому шляху видатного українського художника-ювеліра С. В. Мацюка, який розпочав свою художню діяльність у другій половині XX ст. Плідні роки наполегливої праці дозволили митцю сформувати свій індивідуальний авторський стиль, передати власне бачення світу і місце людини у ньому. Квінтесенцією творчості можна вважати створення ювелірної мініатюрної скульптури філософського напрямку. До кола інтересів автора входить також живопис, графіка, мистецтво Сходу. Роботи мають визнання як в Україні, так і за кордоном. Твори С. В. Мацюка є цінним надбанням і мають велике значення для культури і мистецтва України.

Ключові слова: ювелірне мистецтво, Україна, Степан Мацюк, мініатюрна скульптура, друга половина XX — початок XXI століття.

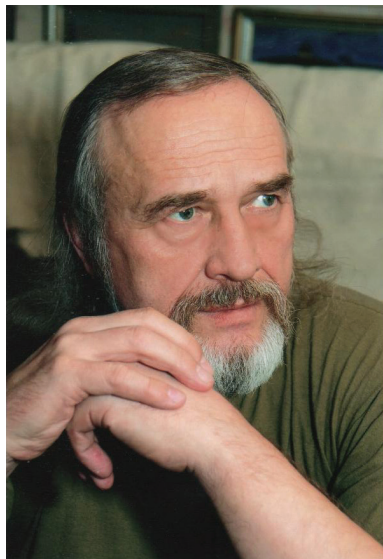
На тлі розвитку ювелірного мистецтва України особливого значення набуває авторська ювелірна школа, яка виникла як окремий напрям у 1960-ті рр. Наразі історія ювелірного мистецтва України другої половини XX — початку XXI ст. перебуває у стані дослідження. Важливий внесок у вивчення, накопичення інформації, виставкову діяльність, зберігання творів представників означеної школи зроблено рядом видатних мистецтвознавців і працівників Музею історичних коштовностей України (МІКУ; з 2021 р. — Скарбниця Національного музею історії України) під керівництвом завідувачки МІКУ, заслуженого працівника культури України Л. В. Строкової — наукових співробітників Л. С. Клочко, С. Г. Палатною, С. А. Березовою, О. В. Старченко, В. М. Хардаєвим, І. В. Удовиченко та іншими.

Мистецтвознавцем, заслуженим діячем мистецтв України О. О. Роготченко проведено ґрунтовні дослідження з історії ювелірного мистецтва другої половини XX ст., які охоплюють коло проблемних питань, присвячених формуванню художнього професійного середовища того часу (Роготченко 2013).

До теми авторського ювелірного мистецтва неодноразово звертається у своїх дослідженнях С. Т. Триколенко, зосереджуючись на поглибленому вивченні творів і світогляду представників авторської ювелірної школи (зокрема: Триколенко 2013).

Окремі розвідки, дотичні до цього напрямку, проводяться й іншими мистецтвознавцями.

Серед визначеного кола представників української авторської школи варто відзначити творчість художника-ювеліра, каменеріза, художника, графіка Степана Васильовича Мацюка. Митець народився 1949 р. в Одесі.



Степан Васильович Мацюк

Перші кроки у ювелірному мистецтві проходили у Будинку народної творчості в Одесі, де автор представляв каблучки, кулони, сережки, брошки тощо. Ранні роботи виконував із доступного на той час мельхіору і каміння — нефриту, малахіту, хризопразу, коралу і перламутру. Пошук нових моделей, на який було втрачено немало часу і зусиль, поступово привів до виготовлення скульптури малих форм, які були наближені до формату олов'яних солдатиків.

Доробок митця був представлений на виставках в Україні, Польщі, Болгарії, Угорщині, Румунії, Канаді, Франції, Італії, де його роботи неодноразово отримували призи, нагороди, дипломи. В Україні було проведено серію персональних виставок у

1980–2003 рр., на яких, окрім ювелірних прикрас і скульптури малих форм, демонструвалася графіка і дизайн. Твори експонувалися і на значущій для ювелірного кола виставці в МКУ у 2006 р., кілька робіт автора зберігається у фондах музею.

Активна виставкова діяльність підсумована у секції декоративно-прикладного мистецтва “Золотий платан” Національної спілки художників України, м. Одеса. На думку керівництва секції С. В. Мацюк працював у сфері найскладнішого жанру декоративно-прикладного мистецтва — ювелірній скульптурі¹.

Тривалий час працював художником-модельєром в ювелірній фірмі “Золотий лелека”, м. Одеса. Окрім виставкової діяльності, твори ювеліра знайшли місце у колекціях українських і закордонних прихильників його таланту — у США, Італії, Франції, Німеччині та інших країнах.

Творчий потенціал автора дозволив створити власну світоглядну систему виміру оточуючого простору зі своєю символічною мовою, знаками. Твори — відбитки підсвідомості, результати власного діалогу митця з Природою, Всесвітом, залишають аудиторії можливість зануритися у світ власних асоціацій і привести до розуміння свого життя, його сенсу, особистих прагнень. Мета художника: “Донести суть [твору] без чітких меж, аби у глядача з’яви-

¹ Тут і далі використано матеріали з особистого архіву Н. М. Сапфірової.



Рис. 1. Мацюк С. В. "Вождь". м. Одеса, кінець XX — початок XXI ст.

Рис. 2. Мацюк С. В. Каблучка. м. Одеса, кінець XX — початок XXI ст. Золото, срібло, кварц рутиловий.



лося бажання відкрити задум автора". Роботи виконують роль дзеркала для споглядача предмету мистецтва, і філософські думки майстра надають можливість побачити кожному часткове відображення свого внутрішнього світу.

З огляду на великий творчий здобуток, твори майстра потребують мистецтвознавчого аналізу. Варто відзначити, що твори С. В. Мацюка тематично можна згрупувати за напрямками, розробленими впродовж означеного періоду. Так, можна проаналізувати назви робіт, виконаних у техніці різьблення по кістці. Виокремлюються наступні теми:

- чоловіка, чоловіка-героя: "Герой", "Вождь", "Чоловік", "Син";
- жінки та її краси: "Афіна", "Вигин", "Ню", "Юна";
- душі та опоетизованих образів: "Дух", "Душа", "Поет";
- обличчя: "Очі", "Місяць", "Лик";
- східної міфології та фольклору: "Генеш", "Тенгу";
- художні образи представників флори і фауни: "Троянда", "Сом", "Риба", "Їжак", "Птах";

глибокі емоційні переживання: "Сум", "Страх", "Жах".

Чоловічі образи передають характер за допомогою виразних рис обличчя. Голову героя вінчають лаври, чіткий профіль співвідноситься з абрисами Античної епохи. Вождь, завдяки рельєфному різьбленню, має вигляд впевненої,



Рис. 3. Мацюк С. В.
Мініатюра.
м. Одеса, кінець XX —
початок XXI ст.
Срібло, агат.

непохитної натури; виконаний з каміння, але віднесений художником до колекції із різьбленої кістки, з якою об'єднаний тематично (рис. 1). Жіночі образи різняться за характером: Афінна, як і годиться грецькій богині, має впізнаваний грецький профіль ідеальної античної краси, яка фізично була майже не властива людям. Інші героїні творів майстра мають м'які, плавні лінії, що підкреслено у даних їм назвах. Символ духу є краплиною з очима, що уособлює — в одній-єдиній краплині містяться всі якості води; душа має вигляд ангела, що наче невагома пір'їнка, занесена понад хмари і почуває себе вільною. Обличчя символізує погляд на людей, людство інших істот Всесвіту. Міфи, релігії, культура Сходу завжди входили до кола інтересів митця. Відзначимо, що, окрім ювелірних виробів, майстер має глибокі знання зі сходознавства, що відображається у різних напрямках його творчої діяльності, у тому числі і у наш час. Фітоморфні та зооморфні істоти є авторським баченням живих істот, завдяки художнім перетворенням мініатюрні представники рослинного і тваринного царств змінюють нашу уяву про ці дивні світи. Мініатюри, що закарбували негативні емоційні стани, скеровані на те, аби нагадати глядачеві про можливість, а іноді необхідність прискіпливо подивитися вглиб себе, у свою безодню.

Однотонність і світлий колір кістки у цих роботах потребує відповідного притемненого фону і освітлення, аби можна було прочитати мову митця. Навмисна деталізація, або, навпаки, узагальнення рис слугують виявленню основного задуму твору.



Рис. 4. Мацюк С. В. Мініатюра.
м. Одеса, кінець XX — початок XXI ст.
Срібло, агат.



Рис. 5. Мацюк С. В. "Камбала".
м. Одеса, кінець XX — початок XXI ст.
Срібло, корал, перламутр.

С. В. Мацюк також має певні здобутки у каменерізній практиці. Наприклад, камеї із агату співзвучні виробам із кістки як за змістом, так і за назвами. Але на відміну від останніх, майстер використовує прошарки агату аби за допомогою кольору досягнути художньої виразності.

Наступна група робіт — ювелірні прикраси. Впродовж своєї діяльності художник-ювелір працював як з дорогоцінними, так і з недорогоцінними металами. Прикраси мають характерні ознаки авторської ювелірної школи — пошук нових для українського ювелірного мистецтва форм, матеріалів, їх поєднання і акценти на природних властивостях каміння — текстурі, кольорі, блиску, прозорості або матованій структурі. Ці якості давали можливість виразити творчі задуми, що тяжіли до абстракції. Каблучки, кулони, сережки, брошки та інші вироби вирізняють ретельний підбір текстури і фактури каміння, оправы, що у поєднанні мають ознаки художніх ювелірних виробів (рис. 2).

Серед ювелірних творів привертає увагу серія мініатюр зі срібла. Майстер демонструє чудове знання властивості металу і впевнене володіння техніками виконання. Деякі виконані як мініатюри, інші, як підвіси. Кожну із цих підвісів, мініатюр можна розглядати не тільки як прикрасу, але і як окремий художній

твір. С. В. Мацюк так само, як і через інші вироби, “розмовляє” із аудиторією, зі світом. Наприклад, мініатюри у вигляді людини-хреста, по характеру сповнене не очікуваного трагізму, а відкритості світу, про що говорить динамічність фігури, її вільні рухи і одяг, який відповідає на силу вітру (рис. 3); Вчителя із піднятою рукою, що закликає звернути увагу на важливе, але відоме саме глядачу; характерні жіночі образи, що відображають мить задумливості, подиву (рис. 4). За допомогою агата і напівматованого срібла зроблено стилізовану поясну фігуру людини із невідомою тератологічною істотою. З нею поєднана за допомогою сфери фігура людини. Художнє литво достовірно передає умовність виразів обличчя без обличчя, рухів, фактуру тканини одягу, хутро тигра, форму, особливості будови тіла і шкіру живих істот (рис. 5). Майстер застосовує виразні й дієві засоби впливу на зорове сприйняття твору.

Продовження теми мініатюр знайшло відображення в авторській ювелірній скульптурі С. В. Мацюка. Ювелірна скульптура, маючи мініатюрні розміри (не більше 10–12 см), концентрує на собі увагу глядача, змушуючи його наблизитися до об’єкта, зосередитися на вивченні її художніх і текстурних особливостей. Створені наприкінці XX — початку XXI ст., вони ввібрали в себе весь професійний і життєвий досвід майстра, тому їх можна вважати вершиною його ювелірної творчості та філософського сприйняття оточуючого світу.

Твори наділені всіма властивостями круглої скульптури. Кам’яний сферичний, прямокутний, квадратний постамент або такий, що підкреслює особливі форми головної дієвої особи, слугує базою, фоном композиції. Завдяки формі, кольору, текстурі і фактурі каменю, вдало обробленого руками майстра, постамент виразно підкреслює її художні особливості.

Композиції, їх сюжети, герої, образи мініатюрної ювелірної скульптури присвячені людині, царству тваринного світу, тератологічним істотам. Так само, як і у срібних мініатюрах, описаних вище, митець застосовує художній прийом “обличчя без обличчя”, пропонуючи спостерігачу самому задіяти свій інтуїційний потенціал в розшифровці задуму.

Художник-ювелір використовує пластичні засоби виразності: рельєф, фактуру поверхні. Умовність образу, асиметрія, збільшення або зменшення частин тіла в залежності від ідеї твору, рвана текстура — ці чинники відповідають за формотворення і впливають на кінцевий результат творчої ідеї. В композиціях ми бачимо пропорційність фігури і постаменту, що є важливим для художнього глядацького сприйняття.

В ювелірній скульптурі С. В. Мацюка прослідковується тематика, що присвячена необмеженості світу, свободі. Ці вроджені дари внутрішньо вільної людини митець передає за допомогою поєднання фігури людини і наступних



Рис. 6. Мацюк С. В. "Viva".
м. Одеса, 1998 р.
Джеспіліт, яшма, срібло.



Рис. 7. Мацюк С. В. "Шлях без тебе".
м. Одеса, 2001 р.
Срібло, золото, перламутр.

деталей: крил і вітрил з металу, перламутру у скульптурах "Ангел відлітаючий", "Viva" (рис. 6), "Шлях без тебе" (рис. 7), "Звір" (рис. 8), та інших. Також почуття свободи віддзеркалено в пташиних образах — скульптура "Птах". Людське сприйняття зоряного неба, захоплення і диво передано за допомогою мініатюри "Зірковий рибак". Але, водночас деякі фігури мають певні ознаки тяжіння до земного буття, яке відображено у напружених вигинах статури. Стилізоване обличчя в німому виразі спрямовано горілиць, крила наполовину підняті, наче під тягарем, і немає можливості розгорнути їх повністю. До цього образу митець звертається неодноразово, підкреслюючи прагнення людини до внутрішньої і зовнішньої свободи і, водночас, непереборну залежність особистості від реалій земного життя. Це протиріччя притаманне деяким творам автора, як нерозв'язане завдання нашого буття. Ми бачимо, що окреслені напрями в тій чи іншій мірі відобразилися в усій творчій діяльності митця, поєднуючи між собою фізичний і духовний світи.



Рис. 8. Мацюк С. В. «Звір».
м. Одеса, 1998 р. Срібло, родоніт, перли.

Окрім визначних досягнень у професійній діяльності, як художник-ювелір, каменеріз, художник, графік С. В. Мацюк у 2008–2013 рр. викладав в “Академії ювелірного мистецтва” (м. Одеса) теорію і практику ювелірної справи, історію ювелірного мистецтва, гемологію, матеріалознавство. Наразі учні знаного ювеліра успішно втілюють свої художні задуми у дорогоцінних металах і камінні. На сьогодні С. В. Мацюк опрацьовує нову для України тему традиційного японського мистецтва споглядання каміння — *suiseki*. З метою популяризації цього виду мистецтва художник проводить лекції, виставки, використовує Інтернет-простір. Варто відзначити, що аудиторія прихильників зростає, завдяки наполегливій праці майстра каменю у цьому напрямі.

Результати даного дослідження дозволяють зробити наступні висновки. Творчість художника-ювеліра С. В. Мацюка відкриває можливість доторкнутися до глибинного розуміння оточуючого світу, віддзеркаленого у металі, камінні, кістці. Діалог із природою Землі, Космосом допомагає глядачу зануритися до власних підсвідомих глибин, резонувати зі світом, розширити межі його сприйняття. Зазначимо, що напрями творчості, які було проаналізовано, сповнені психологізму, філософії, прагнень до ідеалу — ідеальних форм, оточення, відносин. Мета творів полягає в осягненні таємниць світу і Всесвіту.

Ювелірна мініатюра С. В. Мацюка представляє авторську школу ювелірного мистецтва України другої половини XX — початку XXI ст. і є її значущим надбанням. Авторське ювелірне мистецтво України потребує подальшого опрацювання, мистецтвознавчого і біографічного аналізу задля збереження історичних матеріалів, виявлення художніх концепцій, закономірностей у ювелірному мистецтві другої половини XX — початку XXI ст.

ЛІТЕРАТУРА

Роготченко, О. 2013. Ювелірне мистецтво України XX сторіччя: особливості розвитку. *Сучасне мистецтво*, 9. с. 117–127.

Триколенко, С. Т. 2023. Рефлексії війни у творчості Катерини Титової. В: Клочко, Л. С., Полідович, Ю. Б. (редкол.). Музейні читання. *Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки”*. 21 листопада 2022 р. Київ: ТОВ “Фенікс”, с. 252–260.

Триколенко С., Триколенко Е.

ЮВЕЛІРНА АРХІТЕКТУРА ОРІНГО

Стаття є продовженням циклу досліджень, присвячених відображенню архітектурних споруд в ювелірному мистецтві.

Ключові слова: Ювелірний дім Орінго, ювелірне мистецтво, архітектура, композиція, кільцегінічність.

Ювелірне мистецтво нині є одним із найцікавіших утілень інтегрованого синтезу мистецтв. Взаємовпливи різних видів мистецтва набули надзвичайно потужного розвитку завдяки глобалізації та безмежного доступу до інформаційних ресурсів (Триколенко 2020а). Розглядаючи взаємодію між ювелірним, образотворчим, архітектурним, сценічним, літературним мистецтвом варто відзначити вплив різноманітних чинників натхнення на створення концепції прикраси. Мова йде про авторські вироби, створювані митцями-ювелірами, не схильними до тиражування. Для крупних ювелірних компаній, увага яких сконцентрована на великих партіях однотипних, невиразних прикрас, пошук унікальної концепції не становить пріоритету.

У даній статті ми хочемо розглянути особливості втілення архітектурних об'єктів у ювелірних прикрасах харківського Ювелірного дому Орінго, історія якого розпочалася 2003 р. з ідеї створення маленької ювелірної майстерні Оленою Масловою. Вона вже мала досвід роботи в крупній ювелірній компанії у якості голови відділу продажів, і новорічної ночі 2004 р. створила бізнес-план майбутнього проекту. Того ж року майстерня запрацювала. Починаючи з 2010 р. майстерня набула обертів, і було створено бренд Орінго з власною торговою маркою. Майстри-ювеліри, які працюють в компанії, мають різноманітну освіту, лише один із дев'яти професійно навчався на ювеліра. Варто сказати, що це дуже розповсюджене явище у мистецькому світі: людина отримує певну професію, пов'язану або не пов'язану з творчою діяльністю, але з часом усвідомлює, що прагне зовсім іншого. На допомогу приходять різноманітні курси, література та інтернет-джерела, завдяки яким можна набути чимало важливих навичок. Техніки, застосовувані в майстерні, досить різноманітні: використовуються способи швидкого виготовлення виробів за допомогою інноваційних методів обробки срібла, і, водночас, зберігається високий вміст ручної обробки прикраси.

За словами Олени Маслової, вона не черпає натхнення з ювелірних прикрас попередніх епох та не розглядає у якості взірців виробу сучасних митців. “На мою думку, ювелірні прикраси не можуть надихати, ані сучасні, ані історичні, бо будь-яка повністю готова прикраса — це вже результат, фінал, крапка. Не вдається просто подивитися на прикрасу, щоб створити нову. Те, що вже перетворилося з духу на матерію, може бути неймовірно прекрасним, бездоганим, хвилюючим, але це просто посуд, в якому ховається Джин іншого натхнення. Звісно, можна спробувати розшифрувати код чужого натхнення, розібрати його на ноти, як аромат чи мелодію, врахувати обставини створення, та це дасть лише розуміння процесу творіння, і ніяк не новий шедевр. На жаль, 99% “натхнення” чужим закінчуються на копіюванні. Це копіювання буває і креативним, коли вдається так зване “переосмислення”, але у переважній більшості випадків копія — це просто копія, клон гарної форми, клон чудової ідеї” (Маслова 2023в). Чималу увагу Олена приділяє літературі з ювелірного мистецтва та мінералогії, подорожує різними країнами та ювелірними майстернями. Так, на підґрунті розглянутого матеріалу, власних бажань, ідей, образів матеріалів і народжуються нові вироби: “Коли вдається зануритися у спілкування з мистецтвом, то десь на перехресті ліній прочитаних книжок, особистого досвіду, поточних думок, технічних можливостей і бажання спіймати образ майбутнього обов’язково виникає поле творіння. Спочатку це невловиме відчуття, що попереду, в сріблястому тумані, чекає щось нове. Трохи згодом з’являються перші слова ідеї, їх потрібно не розгубити. До слів підтягуються призначення того, що шукаєш, і здогадки щодо можливої форми. Потім треба малювати до моменту впізнаваності, коли в лініях на папері вже майорить майбутнє срібло. А далі залишається поділитися своїм баченням з людиною, яка створює майстер-модель (або прикрасу в єдиному примірнику), і довести справу до щасливого фіналу” (Маслова 2023в). Ідея створювати прикраси з архітектурними елементами виникла зненацька, але еволюціонувала досить тривалий час. Ще 2013 р. з’явилася на світ каблучка “хатинка”, й відтоді чимало нових образів пройшли крізь призму авторського осмислення творців майстерні. За словами Олени, “Сам по собі образ будівлі, міста та кам’яних стін уособлює силу та спокій” (Маслова 2023в). Наразі у планах Олени створити для кожного українського міста — обласного центру по одній срібній каблучці, сформувавши таким чином своєрідну ювелірну мапу України.

Розглянемо вироби майстерні докладніше. Варто зазначити, що концепції виробів дуже різноманітні. Митці пропонують відразу декілька способів образної подачі архітектурних елементів. Тут присутні деталізовані до найменших дрібниць реалістичні споруди; упізнавані міські ансамблі; панорами міських



Рис. 1. Донецьк. Бібліотека і арена



Рис. 2. Херсон. Художній музей

центрів з висоти пташиного польоту, що нагадують водночас план і супутниковий знімок; стилізовані, узагальнені образи міст й будівель, які не мають реальних прототипів; фентезійні будівлі й цілі міста, створені уявою письменників.

Концепція оформлення не залежить від типу прикраси: митці розробляють оригінальні композиції для округлих каблучок, перстнів зі щитками, кулонів, сережок. Цілісність образів, їх упізнаваність та характер дають можливість утілити зображення як в крупній підвісці, так і в мініатюрних сережках.

Почнемо огляд з каблучок із зображенням міських пейзажів. Тут присутні реальні та узагальнені образи міст, передані за допомогою втілення характерних споруд або елементів вуличного ансамблю.

Срібна каблучка "Місто навколо" втілює узагальнений образ старовинного міста з низенькими будиночками та бруківкою на вулицях. Силует міста створює своєрідний рельєфний край виробу, який асоціюється з горизонтом у контрастному освітленні. Деталізація цього перстня надає йому додаткової ілюзії об'єму, певної голограмності.

До цього перстня пасують сережки та кулон "Будиночок". Вони виготовлені у формі лаконічного, невеликого будиночку, зображеного в кутовій перспективі. Подібне трактування ракурсу також посилює ілюзію трьохвимірності.

Здійснюючи невеликий екскурс в історію становлення ювелірної архітектури, згадаймо, що найвідомішими взірцями таких виробів є єврейські весільні перстні, які були узагальненим символом дому, як роду; та відродження зруйнованого Єрусалимського храму, як народу. Безпосередня "портретна" подібність виробів до конкретних історичних споруд не була обов'язковою,



Рис. 3. Львів. Площа Ринок



Рис. 4. Суми. Лікарня Св. Зінаїди

втім, протягом століть ювелірна архітектура змінювалася відповідно до оригінальною архітектури. У весільних перстнях з'являлися риси бароко, неоготики, ар-нуво (Триколенко 2018).

Для ювелірних виробів майстерні Орінго характерним є і "безликі", узагальнені споруди, і конкретні, "портретні".

Переходячи до каблучок із зображенням українських міст, розпочнемо огляд з каблучки "Донецьк. Бібліотека і арена" (рис. 1). Тут зображено дві найвідоміші споруди міста, зокрема, арена стала символом спортивного Донбасу. Розвинене, велике місто з потужною, зручною інфраструктурою вабило до себе туристів і поціновувачів спорту. "Херсон. Художній музей" (рис. 2) зображує будівлю Херсонського художнього музею імені Олексія Шовкуненка. Його фасад надзвичайно деталізований, можна роздивитися його до найменших дрібниць. На відміну від попередньої, ця каблучка втілює образ лише однієї споруди, викладеної по колу. Наступний перстень з цієї серії — "Львів. Площа ринок" (рис. 3) має композицію, побудовану на панорамному огляді центру міста. Необхідно зазначити, що історичне місто Львів має чимало характерних споруд, і вибрати якусь одну досить важко. Натомість ансамбль ринкової площі давно став символом міста. Європейська архітектура міста стимулює митців-ювелірів до надзвичайної деталізації. На цій каблучці можна роздивитися найдрібніші архітектурні деталі. Пізнаванням архітектурним об'єктом є лікарня святої Зінаїди в місті Суми, яка стала утіленням образу міста в однойменній каблучці (рис. 4). Так само своє відображення в срібній мініатюрі знайшов і Київський Центральний вокзал (рис. 5). Його структура —



Рис. 5. Київ. Вокзал



Рис. 6. Запоріжжя. Мости

поєднання центральної частини із оточуючими спорудами стала основою для композиції каблучки. Акцентований фасад головного входу має впізнаванні обриси та являє собою цікавий простір для подальшої деталізації. Власне, ця каблучка сформулювала таке поняття, як “кільцегенічність”, яке варто ввести в мистецтвознавчий арсенал дослідників ювелірного мистецтва. Олена виводить такі ознаки кільцегенічності архітектурних споруд:

- “ширина (розмах) споруди превалюють над висотою, адже майже неможливо зробити гармонійне та носибельне кільце з вежею;

- є відомі контури та деталі, які нібито залишаються на сітківці очей, якщо побачити цю будівлю;

- у прообразі кільця є історія, адже мало мати гарну форму, мають бути гарний сенс і коріння, яке пов’язує створення, існування та значення;

- кількість дрібних елементів є такою, щоб каблучка залишалася цікавою, але не виникло відчуття перевантаженості;

- додані на зворотній бік каблучки елементи, які не належать самій споруді, доповнюють образ міста і легко читаються у невеличкому розмірі. Приклади: дерева і бруківка Харкова, пам’ятники та море Одеси, каштани та асфальт Києва;

- будь-яка людина, незалежно від віку чи статі, з задоволенням зможе придбати каблучку, присвячену улюбленому місту або особливому місцю в ньому;

- дивлячись на каблучку з цією спорудою, відчуваєш, як в серці щось тоненько бринить” (Маслова 2023а).

Образи мостів є одним із найцікавіших та найлаконічніших взірців для створення ювелірних прикрас. Тут варто сказати про каблучку “Запоріжжя. Мости” (рис. 6), яка має чітку, лаконічну форму. Мости у мистецтві часто асоціюються із старовинними архітектурними конструкціями, які мають довгу історію та встигли сформувати довкола себе ареол таємничості. Натомість запорізький міст асоціюється насамперед з індустріалізацією ХХ ст. Він вигинається дамбою ДніпроГЕСу, поступово переходячи в конструкції мостів Преображенського, які стали своєрідним синтезом архітектурних канонів римських акведуків та сучасних аркових мостів.

Окрім безпосередньо архітектури мостів важливою символічною складовою каблучки є дубовий лист, який відсилає увагу глядача до ще одного символу міста — легендарного Запорізького дубу, що налічує сімсот років. Про нього існує чимало легенд, пов’язаних і з життям Тараса Шевченка, і з козацькою бувальщиною. Така знаковість образів — природного і рукотворного — демонструє єдність елементів гармонійного, врівноваженого людського буття.

Кулон “Молитва за Харків” (рис. 7) є особливою прикрасою для майстерні. Майстерня знаходиться у Харкові, і з початку бойових дій митці не залишали рідного міста. Перебуваючи в небезпеці, як і всі мешканці прифронтових та близьких до лінії фронту міст, майстри неабияк пропустили через призму власної уяви образ рідного міста, яке зазнає руйнації. Втім, загроза міським ансамблям криється не лише безпосередньо у військових діях. На жаль, чимало архітектурних об’єктів та цілих комплексів страждали і продовжують страждати через людську жадібність, а саме через прагнення можновладців забудувати міські території. Сама Олена так описує історію цього кулона: “Площа Свободи в оточенні кремезних висоток перетворюється на магічне коло, в середині якого пульсує джерело вільної енергії. Як вдалося не спаплюжити таке місце за усі роки? Мабуть, це велике везіння Харкова, що у радянські часи модною була гігантоманія і око сили отримало стільки простору. Совковий ретранслятор у вигляді велетенської лєнінської статуї опинився не у центрі, а трохи далі на площі. Також великим дивом я вважаю, що неймовірно харків’яни відбили територію і не дали у 2017 році увіткнути в око місту пафосне одоробло з янголом зверху, понад вісімдесят метрів заввишки. Амбіції міста задовольнив відкритий у 2019 році на перетині ліній скверу “сухий” басейн. Це може не ідеально, проте й не шкодить — таке собі штучне зволоження ока... Знову пощастило”. Чимале значення для концепції виробу мала творчість Григорія Сковороди, який вважав Харків містом старозавітного пророка Захарія. “Амулет на 2023 рік вийшов дійсно дивний, та

ніяк не слабший “Магічного квадрату”. Зі мною він розмовляє, тож може й ще когось покличе, і створиться нова містична лінія... Війна підсилила усі почуття і навчила прислухатися не лише до страшних звуків, що несуть в наше місто горе. Тепер ми легко вирізняємо з шуму щирість побажань, чесну підтримку і справжню віру. Незламність Харкова, його залізобетонна сутність більше не ховається за блискучими декораціями парків та яскравістю різномовних ринків” (Маслова 2023б). Композиція амулета замкнена в колі, яке являє собою план Площі Свободи. Центр акцентовано круглою блакитною вставкою топазу Swarovski, який уособлює той самий “центр ока”. Подібний творчий хід із подачею планів використовується рідко, зазвичай взірцем для створення ювелірних виробів стають фасади, вікна, а іноді цілі споруди. Варто зазначити, що таке художнє рішення демонструє синтез архітектури й графічного мистецтва: плани постають у вигляді повноцінної концепції, яка розрахована на силуетне сприйняття (Триколенко 2020б).

Підвіска “Харків. Дзеркальний струмінь” в срібній мініатюрі відтворює однойменний харківський фонтан, який став одним із улюблених місць для прогулянок харків’ян. Збудований 1947 р., він вражає лаконічністю сприйняття. Композиція, відома завдяки численним фотографіям і, власне, втілена у прикрасі, насправді має дві складових. Власне, фонтан, основна частина якого має форму чаші, та альтанка, яка знаходиться трохи віддалено і не є безпосереднім елементом фонтану, як, наприклад, фонтан Самсон у Києві. Але ракурс споглядання часто створює ефект виплескування струменів води з внутрішньої частини альтанки. Власне, цей сюжет і зображено на підвісці. Варто зазначити, що цей кулон було розроблено 2019 р., і забарвлення цирконієвих вставок було біло-прозорим. Наразі він має декілька інтерпретацій з різнокольоровими вставками, одним із варіантів яких є жовто-блакитні, у кольорах українського прапора, струмені.

Підвіска “Маріуполь. Стара Вежа” (рис. 8) втілює образ однієї з найвідоміших історичних споруд Маріуполя. Деталізація виробу, його реалістичність підкреслюються ще й за допомогою додавання чорніння, що посилює об’єм. Стара водонапірна вежа в умовах війни стала одним із найзатребуваніших сюжетів у мистецтві. Зокрема, окрім ювелірного потрактування, її зображують на картинах, муралах, українській сувенірній продукції. Окрім Орінго, її втілила також ювелірка з Гостомеля Катерина Титова. Втім, подача вежі у вигляді підвіски певним чином відрізняються: вежа Орінго деталізована до найменших дрібниць, натомість вежа Катерини Титової більш узагальнена, силуетна.

Потужний символізм закодовано у підвісці “Вершини Перемоги” (рис. 9). Пірамідальні образи з гострими верхівками асоціюються відразу із кількома



Рис. 7. Молитва за Харків



Рис. 8. Маріуполь. Стара вежа

характерними для українського суспільства силуетами: по-перше, можна трактувати їх як образи величних пірамід й обелісків, видатних символів перемоги цивілізації над варварством; по-друге, як вершини Карпатських гір та стрімких смерек. Так склалося, що саме мешканці Карпат стали одним із найбільших кошмарів колишнього радянського союзу. Стрімкі скелі були домівкою та оборонними фортифікаціями для представників українського націоналістичного підпілля партизан. Збірний образ гір, як природного утворення, та пірамід, як рукотворних об'єктів, розміщених у геометрично правильній симетрії, формує образ, що може асоціюватися з архітектурою в найвищому сенсі цього поняття: природний ландшафт, як самостійна нерукотворна архітектура став утіленням незворушної, надстійкої величі. Не дарма такий пейзаж асоціюється з перемогою.

Окрім українських міст, митці Оріngo не оминули увагою європейські міста. Перстень "Барселона" узагальнено передає плавні лінії архітектури міста, що нагадує характерні риси будівель Антоніо Гауді, який беззаперечно вважається творцем образу міста. Віяння ар-нуво у ювелірному мистецтві має чимало втілень, але утілення архітектури ар-нуво в ювелірному мистецтві зустрічається порівняно рідко.

Певним чином подібна концепція перстнів нагадує вироби майстрині з США Оли Шехтман, яка дотримується принципів площинного бачення архітектури у каблучках (Триколенко 2018). Власне, дана тенденція набула значного поширення в 2010-х рр., і чимало митців, які зверталися до тематики ювелірної архітектури, захопилися силуетно-площинними зображен-



Рис. 9. Вершини перемоги



Рис. 10. Рівенділ

нями споруд та цілих міських ансамблів на кільцях. Сюди ж варто віднести і еклектичну, збірну подачу відомих архітектурних об'єктів: у композиції виробу поєднано знакові, впізнаванні споруди, які, хоч і знаходяться в одному місті, але перебувають далеко одна від одної. Подібне поєднання не руйнує образ міста, а навпаки, посилює враження.

Окремо варто розглянути фентезійну архітектуру, яку втілено в колекції "Екслібрис". Історія появи цих прикрас пов'язана з колективною творчістю на тлі багатогранного осмислення літературних творів. За словами Олени в розробці концепції прикрас приймають участь поціновувачі літературної творчості відомих письменників-фантастів. "У рамках Клубу ювелірно-літературної творчості "Екслібрис" на форумі ми спілкуємося про улюблені книги та про те, як вони впливають на наше життя. Ґрунтуючись на своїх враженнях, учасники клубу пропонують ідеї та ескізи майбутніх прикрас. А потім відбувається звичайне диво і у чарівному алхімічному процесі народжуються незвичайні ювелірні прикраси" (Маслова 2022). Серед виробів з цієї колекції варто назвати "Амбер", "Нічна жовтнева гра" за творчістю Р. Желязни, "Рівенділ" та "Зачароване місце" з романів Дж. Р. Толкіна, "Світло у вікні" за творчістю та неймовірною життєвою історією Р. Б. Шерідана.

Підвіска "Амбер" має овальну форму, в яку вписується шлях до головного замку, який є центром світобудови. Адже всі інші світи є лише відображеннями світу, у якому височить Амбер. Замок подається невеликим елементом композиції, до якого прямує довгий звилистий шлях. Відповідно до сюжету роману Р. Желязни, до Амберу можна потрапити довгими, небезпечними

сходами, або за допомогою чарівних карт, що можуть переносити головних героїв у бажані місця. Каблучка "Нічна жовтнева гра" є авторським потрактуванням подій роману "Ніч у самотньому жовтні". Власне, події, як такі, відбуваються поза полем зору глядача, на каблучці присутня лише одна мізансцена біля стилізованого старовинного мосту. Саме міст є не лише змістовним, а й художнім центром композиції. Фігурки тварин — героїв роману — є невеликими композиційними доповненнями до образу мосту. Міст у міфології багатьох народів світу втілює перехід між світами, станами фізичної оболонки і душі. Каблучки "Рівенділ" (рис. 10) та "Зачароване місце" зображують архітектуру ельфійського міста у трактуванні А. Лі, художника-ілюстратора, а згодом і художника-постановника знаменитої саги П. Джексона. Тут можна говорити про ще більш поглиблений синтез мистецтв, адже мова йде вже про нашарування більшої кількості мистецьких жанрів. По суті, у даних виробках окрім синтезу архітектури та ювелірного мистецтва присутні також мистецтво книжкової ілюстрації та кіномистецтво. "Світло у вікні" Р. Б. Шерідана, на відміну від вищеназваних виробів, відсилає нас не до фантастичних світів, осмислених через призму бачення кіномитців, а до збірного образу життя реального і творчого. Потрійний орнамент кільця поєднає метафізичні й цілком фізичні іпостасі, такі як минуле-теперішнє-майбутнє, стіни і повітря. Його можна трактувати, як хитросплетіння долі легендарної особистості. Як пошук свого, ідеального театру, для якого він творив свої п'єси. Світло у вікні — один з найдавніших символів надії, ідеї, прагнення. У конкретному виробі це світло уособлює крупний цирконієвий корунд, довкола якого замикається орнаментика кільця.

Більш докладно хочеться розглянути низку виробів, змістовно об'єднаних мотивами античних п'єс і актуальною проблематикою для всіх часів та народів. Мова йде про п'єсу "Лісістрата" Арістофана, яка датується 411 р. до н. е., у якій розглядаються межі між миром та війною. Розкрита проблематика сягає корінням прадавніх часів, проростає корінням крізь добу середньовіччя

Підвіска та перстень "Хранителька тепла" теж утілюють стилізовані образи історичної архітектури — у даному випадку мова йде про вежу донжон, яка стала символом середньовічної архітектури. Перстень, на відміну від попередньо розглянутого, має яскраво виражений центровий елемент — невелике темно-червоне серце з цирконію Swarovski, розміщене у воротах. Це дещо оригінальне поєднання могутньої захисної споруди із символом життя й кохання. Втім, такий синтез можна розглядати, як захищеність почуттів та здоров'я завдяки оберегам, адже прикраси з сакральною захисною функцією протягом тисячоліть займали найважливіше місце в свідомості митців-

ювелірів, які не просто створювали красиві речі, а й наділяли їх особливими властивостями. Історично вироби з натуральних мінералів користувалися надзвичайною пошаною у всіх народів світу: їм приписували не лише естетичні, а й містичні, лакувальні властивості (Триколенко 2021). Наразі існує безліч штучно створених реплік натуральних мінералів, які певним чином переймають змістовне значення своїх прототипів. До цього списку належать і штучно вирощені кристали, і скляні муляжі. На підвісці теж є вставка у вигляді серця — вона оздоблює верхню частину вежі, де історично розміщували герб.

Підсумовуючи розглянуті матеріали, підкреслимо їх значущість для розвитку українського ювелірного мистецтва. Порівняно недорогі матеріали, розповсюджені техніки та популярні форми виводять майстерню на рівень масового виробництва. Втім, відзначимо увагу до художньої частини виробу, що відразу ж вирізняє Оріngo з-поміж інших масових виробників. Оригінальні ідеї, цікаві, змістовно насичені концепції прикрас представляють бачення митцями майстерні довколишнього світу. Ювелірна архітектура постає не лише як мініатюрні копії монументальних споруд, а й як осмислені з філософської точки зору образи будівель, як місць життя-праці-споглядання цілих поколінь існуючих та вигаданих мешканців. Відсутність штампів, залучення великої кількості творчих людей до формотворчого процесу стимулює появи непересічних виробів.

Постійний розвиток, розробка нових ескізів дає підґрунтя для подальших спостережень за творчістю майстерні і, відповідно, подальших мистецтвознавчих праць.

ЛІТЕРАТУРА

Маслова, О. 2022. *Детальніше про колекцію “Екслібрис”* [online]. Оріngo. Новини. Режим доступу: https://oringo.com.ua/product_search?collection=554 (Дата звернення 21.09.2024).

Маслова, О. 2023а. *Брами інших вимірів та кільцегенічність* [online]. Оріngo. Новини. Режим доступу: <https://oringo.com.ua/novosti/brami-inshih-vimiriv-ta-kilcegenichnist> (Дата звернення 21.09.2024).

Маслова, О. 2023б. *Про те, що люблю...* [online]. Оріngo. Новини. Режим доступу: <https://oringo.com.ua/novosti/pro-te-shcho-lyublyu> (Дата звернення 21.09.2024).

Маслова, О. 2023в. *Якщо доля напхала лимонів, спробую зробити лимонад!* [online]. Оріngo. Новини. Режим доступу: <https://oringo.com.ua/novosti/yakshcho-dolya-naphala-limoniv-sprobuuyu-zrobiti-limonad> (Дата звернення 21.09.2024).

Триколенко, С. Т. 2018. Ювелірна архітектура — синтез монументального та мініатюрного мистецтва. *Проблеми розвитку міського середовища*, 1 (20), с. 173–181.

Триколенко, С. Т. 2020а. Архітектура як джерело натхнення ювелірних виробів David K. Designs. В: *Архітектура та екологія*. Матеріали XI Міжнародної науково-практичної конференції. м. Київ, 16–18 листопада 2020 р. Київ: (б. в.), с. 168–170

Триколенко, С. Т. 2020б. Використання архітектурних планів у ювелірному мистецтві на прикладах виробів грецької студії QUPA. *Проблеми розвитку міського середовища*, 1 (24), с. 128–135.

Триколенко, С. Т. 2021. Корали в українському ювелірному мистецтві — історія та сучасність. В: Карпов, В. В. (ред.). *Архітектура, будівництво, дизайн в освітньому просторі*. Рига: Baltija Publishing, с. 369–395.

Удовиченко І.

ПРИКРАСИ ВІЙНИ

НОВІ НАДХОДЖЕННЯ В КОЛЕКЦІЮ СКАРБНИЦІ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

У статті опубліковано перші твори, які надійшли в колекцію Скарбниці НМІУ після проведення в музеї виставки “Україна, яка бореться” в 2022 р. Описано нові експонати музею, а також подано інформацію про авторів ювелірних творів.

Ключові слова: ювелірне мистецтво України, формування колекції, Скарбниця НМІУ, мистецтво воєнного часу, російсько-українська війна

Після початку повномасштабного вторгнення колекція сучасних ювелірних творів Скарбниці Національного музею історії України почала поповнюватися прикрасами, які є мистецькою рефлексією на події війни.

Питання формування колекції творів другої половини XX — початку XXI ст. вже було предметом дослідження автора (Удовиченко 2019а). Дослідження сучасного ювелірного мистецтва України було продовжене після початку повномасштабного вторгнення. З 20 жовтня по 6 листопада 2022 р. в Скарбниці НМІУ відбулася виставка ювелірних творів “Україна, яка бореться”. За матеріалами виставки було опубліковано дослідження соціальної спрямованості сучасного ювелірного мистецтва. (Удовиченко 2023).

Деякі ювеліри, чиї прикраси були представлені на виставці “Україна, яка бореться”, подарували музею твори, присвячені темі війни з РФ. Інформація про нові експонати і авторів подана за хронологією надходження в музейну колекцію.

Олександра Барбалат подарувала музею підвісок “Зірка Ерцгами” (Удовиченко 2023, 276). Підвісок має форму давнього амулета — дванадцятипроменевої зірки Ерцгами. В центрі прикраси розташований невеликий рівносторонній хрест, на перетині рамен якого — блакитна вставка (кубічний цирконій). Навколо хреста в колі у заглибленнях — блакитна емаль (техніка гарячої емалі). Зірка навколо центральної частини утворена чотирма рівносторонніми трикутниками, що накладені один на одного.

Олександра Барбалат (1981 р. н.) — художник-ювелір, емальєр, дослідниця ювелірного мистецтва, доктор філософії, член Національної спілки художників України, викладачка кафедри образотворчого мистецтва в Київському університеті ім. Б. Грінченка; засновниця емальєрної школи “Майстерня Сонця”, Міжнародних емальєрних пленерів “Braterskie spojrzenie” для молоді та циклу Міжнародних науково-практичних конференцій з питань розвитку тех-



Рис. 1. Брошка “Більше не відчую”. Олена Левдер.
Колекція Скарбниці НМІУ. Фото О. Мітюхіна.

ніки гарячої емалі (Barbalat 2022). Олександра народилася у Вінниці, закінчила Київський художньо-промисловий технікум (майстер художньої обробки металу); Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука.

З початком повномасштабного вторгнення РФ Олександра почала виготовляти амулети “Блискавки Перуна” для воїнів ЗСУ (Розшифровка інтерв’ю 2022, с. 25–26). Підвісок “Зірка Ерцгами” створений як відповідь на бажання повернути гармонію в хаос, який принесла на нашу землю московія. За словами Олександри, зірка Ерцгами несе ідею перемоги світла над темрявою.

Олена Левдер подарувала музею брошку “Більше не відчую” (рис. 1). Масивна керамічна брошка має форму горизонтально витягнутої фігури, верхня і ліва частина брошки оброблені смужкою сріблястої емалі. Основу прикраси становить пластина з шамоту теракотового кольору з круглими опуклостями. Це об’ємне зображення нагадує тактильну розмітку, яка інколи присутня біля пішохідних переходів на дорогах: вороги перейшли всі цивілізаційні границі — й ця площа між опуклостями червона, залита кров’ю. В лівій частині брошки над шамотом закріплено біле порцелянове зображення ангела у вигляді дитячої голови з крилами в бароковій стилістиці: на янголів перетворилися вбиті українські діти.

Олена Левдер (1980 р. н.) народилася в місті Ужгород. Навчалася в Ужгородському художньому коледжі ім. А. Ерделі; закінчила Львівську академію

мистецтв (2005 р., відділення кераміки). Ювелірним мистецтвом займається з початку 2000-х. Спочатку робила прикраси зі срібла, пізніше почала виготовляти прикраси, комбінуючи різні матеріали. Мешкає в с. Зубра Львівської обл.

Авторка зазначила, що брошка "Більше не відчуваю" — синтез минулого і теперішнього, бо час для українців поділився на "до" і "після" початку повномасштабного вторгнення РФ. Ангелів Олена робила з порцеляни ще на початку 2000-х років під час проходження практики на Славутському комбінаті "Будфарфор" (Хмельницька обл.). Порцеляна для художниці символізує мирне достойне життя. Основа брошки — груба кераміка — шамот, яка є символом війни і руйнації.

Олена бере участь в міжнародних виставках, презентуючи Україну (Дев'ять українських митців 2022)

Юлія Руденко, Катерина Тележинська, Анастасія Теплякова подарували музею срібні сережки "Мрія" (рис. 2). Сережки асиметричні. Одна сережка складається з позолоченої круглої швензи (застібка-кілеце) і підвіска прямокутної форми, в якому площа і краї нерівні. Підвісок двобічний: на лицьовому боці вертикально розташований напис "MRIYA", на звороті — назви брендів Юлії Руденко (Go.Do.Be) та Катерини Тележинської й Анастасії Теплякової (TERPLEZH). Друга сережка складається з круглої швензи і підвіска, що має форму літака. Підвісок є мініатюрною копією літака АН-225 "Мрія": досить реалістично передано фюзеляж, крила, 6 двигунів, хвіст зі стабілізатором.

Юлія Руденко (1988 р. н.) народилася в Новій Каховці, закінчила Відкритий міжнародний університет розвитку людини "Україна" за фахом банківська справа, згодом здобула освіту ювеліра-модельєра у Вижницькому коледжі прикладного мистецтва. Ювелірною справою займається з 2012 р. У вересні 2020 р. заснувала бренд Go.Do.Be.Jewelry. Катерина Тележинська (1997 р. н.) народилася в Києві, закінчила Київський національний університет ім. Т. Шевченка за фахом політолог. Ювелірною справою займається з 2021 р. Анастасія Теплякова (1999 р. н.) народилася в Києві, закінчила WSB University (Варшава) за спеціальністю "Менеджмент по роботі з клієнтами". Ювелірною справою займається з 2021 р.

Як розповіла авторка ідеї Юлія Руденко, бажання створити прикрасу у вигляді копії літака АН-225 "Мрія" виникла в ту ж мить, коли вона дізналася про його варварське знищення ворогами. Юлії хотілося, щоб маленький літак став символом того, що Мрію українців знищити неможливо.

Станіслав Дрокін передав музею брошку "Незабудька №92-06052022". Брошка має вигляд гілки з роздвоєним кінцем. Основа твору — уламок снаряда, який автор знайшов в Харкові після обстрілів. На корпусі закріплені п'ять



Рис. 2. Сережки “Мрія”. Юлія Руденок, Катерина Тележинська, Анастасія Теплякова.
Колекція Скарбниці НМІУ. Фото О. Мітюхіна.

титанових квіток. Оксидовані пелюстки мають блакитний колір, серединка квітки — жовтий (Удовиченко 2023, с. 273).

Станіслав Дрокін (1968 р. н.) — харківський художник-ювелір, дизайнер, гемолог, гравер, випускник Харківської державної академії дизайну та образотворчого мистецтва (2011 р. диплом магістра з відзнакою за фахом — дизайн), експерт з оцінки культурних цінностей, член Співки дизайнерів України та Національної спілки художників України, дослідник ювелірного мистецтва, організатор численних мистецьких подій, переможець багатьох ювелірних конкурсів в Україні та за кордоном (Удовиченко 2022). В Скарбниці НМІУ в 2021 р. була проведена персональна виставка авторських творів художника-ювеліра (Станіслав Дрокін — ДНК автора 2021).

Як зазначив Станіслав, авторський проєкт “Незабудька” покликаний зберегти пам’ять про події війни росії проти України: про мужність захисників, про знищену росіянами культурну, історичну, наукову спадщину та забрані життя. Також проєкт є символом подяки за міжнародну правову, гуманітарну, медичну та військову допомогу, що сприяє перемозі України, є символом відродження життя на уламках трагедії. Колекція започаткована під час війни у місті Харкові. Кожен витвір є унікальним, єдиним у своєму роді твором і зберігає пам’ять про події конкретного дня війни, на який вказує індивідуальний номер.

Серія творів “Незабудька” стала міжнародно відомою і значущою. Так, в “Нью-Йорк Таймс” в День незалежності США 4 липня 2022 р. була опублікова-

на стаття про українських ювелірів “Ukrainian Jewelers Determined to Do More Than Survive”, де подано один з творів серії “Незабудька” (Gomelsky 2022). В листопаді 2022 р. брошка з цієї серії була продана на аукціоні Sotheby’s (Sotheby’s 2022). На цей аукціон, організований арт фондом Strong & Precious, подали твори шість українських брендів (Drutis, Inesa Kovalova, Rockah, Nomis, Stanislav Drokin, Oberig). Протягом торгів зібрано понад 55 тисяч доларів, які пішли на діяльність української спеціалізованої клініки протезування Superhumans (Important Jewels 2022).

Володимир Балибердін подарував музею три підвіски “Пам’ять серця”. Прикраси створені з гільз. Для їх виготовлення ювелір “використовує дві гільзи: одну обрізає і перетворює на каст для вставки так, що на звороті прикраси добре видно капсуль гільзи. Другу гільзу ювелір обробляє в авторській техніці, завдяки чому поверхня прикраси фактурна, рельєфна, а місцями рельєф перетворюється в наскрізні отвори” (Удовиченко 2023, с. 274). В якості вставок використані сердолик, обсидіан і малахіт.

Володимир Балибердін (1954 р.н.) — київський художник-ювелір, очолює секцію декоративно-прикладного мистецтва Київської організації Національної спілки художників України; член Спілки дизайнерів України, лауреат премії ім. К. Білокур та премії ім. Т. Яблонської; має відзнаку “За здобутки в образотворчому мистецтві”. Працює в кількох творчих напрямках декоративного мистецтва; організатор, куратор та учасник численних виставок, пленерів, мистецьких акцій в Україні та за кордоном. Володимир майстерно використовує різноманітні технологічні прийоми художньої обробки металу, кістки, перламутру, коштовного каміння та техніку гарячої емалі; живе та працює в місті Києві.

В колекції Скарбниці НМІУ зберігаються раніше передані твори Володимира, виконані в техніці різьблення по кістці та перламутру. Твори складні за технікою виконання, їх можна легко впізнати, що свідчить про особливий стиль художника (Удовиченко 2021). Цей стиль читається і в підвісках “Пам’ять серця”. Під час війни Володимир створив серію прикрас із гільз, що попали до нього після оборони та звільнення Київщини. Автора надихнула ідея перетворити жах і страхіття війни, що були матеріалізовані в цих гільзах, — в красу. Автор переконаний: всі, хто вклав свої сили, любов та життя в нашу Перемогу, назавжди в нашому серці.

Олег Гаркус подарував музею підвісок “Півник з Бородянки”, створений з литтєвої латуні Pandora (рис. 3).

Підвісок “Півник з Бородянки” є ювелірною інтерпретацією керамічного твору виробництва Васильківського майолікового заводу (автори Валерій та Надія Протор’єви). Тулуб півника має форму кулі, основа — зрізаний конус. На



Рис. 3. Підвісок “Півник з Бородянки”. Олег Гаркус.
Колекція Скарбниці НМІУ. Фото О. Мітюхіна.

голові гребінець, дзьоб відкритий. Хвіст кріпиться до шиї й утворює замкнене коло, до якого кріпиться кільце для підвішування.

Олег Гаркус (1973 р.н.) — ювелір, науковець, педагог. Закінчив Косівський технікум народних художніх промислів, Косівський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва (відділ художнього металу); Львівську національну академію мистецтв; в аспірантурі Львівської національної академії мистецтв написав дисертацію “Розвиток та установа мистецької школи металіства на Гуцульщині періоду XX — початку XXI ст. в аспекті збереження традицій народного мистецтва”. Має державні відзнаки та дипломи; працює завідувачем відділу художнього металу в Косівському інституті декоративно-прикладного мистецтва. В 2022 р. створив художню майстерню по металу “Мосяжна майстерня”, де на базі старих традиційних форм, орнаментів, створюються сучасні ювелірні прикраси.

Керамічний півник, який не розбився під час ворожого обстрілу в Бородянці, став символом стійкості українського народу. Цією роботою автор стверджує, що все буде добре: “Всі наші помисли потрібно моделювати у позитивному напрямку: наша загальна українська свідомість вибудує наше майбутнє. Не важливо, що ти робиш, важливо із якою думкою та ціллю. Хочу, щоб світ переродився і людство усвідомило свою силу у добрих справах, вибудовуючи нове суспільство без воєн та насильства” (Олег Гаркус 2022).

Катерина Титова передала в колекцію музею срібні сережки “Саша і Володя в Гаазі”. Сережки асиметричні, але мають однакову структуру: верхня частина — це вирізане по контуру зображення голови з графічно нанесеними рисами обличчя; до верхньої частини “петля в петлю” закріплені по п’ять скляних намистин різного розміру і кольору (Удовиченко 2023, с. 277). В переданих рисах легко впізнати обличчя Олександра Лукашенка і Володимира Путіна. Вони зображені зі закритими очима з отвором від кулі на чолі. Ці твори викликали неабиякий резонанс, стали “одними з найбільш суперечливих виробів, що зібрали безліч як позитивних, так і негативних відгуків... Карикатурність портретів свідчить про пошуки художньої стилізації на зразок знаменитих антирадянських карикатур Ніла Хасевича” (Триколенко 2023).

Катерина Титова (1986 р.н.) має освіту психолога, в 2008 р. закінчила Горлівський інститут іноземних мов Донбаського державного педагогічного університету, навчалася у Харківському училищі сфери послуг. В 2010 р. в Донецьку заснувала бренд Titowa jewelry. Після окупації Донецька переїхала з родиною в Гостомель, облаштувала майстерню, яка зазнала руйнувань в 2022 р.

Як зазначала художниця, неможливо робити кольорові і веселі речі, коли навкруги біль. Основною метою Катерини Титової є підтримка. Її прикраси підтримують своїх власників у важкі часи, нагадують, що треба бути мужніми, сильним, “що кожна людина унікальна, а путін помре. І від цього на душі стає тепло і приємно. Катерина мріє, що колись, коли пройде багато років, чиясь онука знайде бабусині прикраси і запитає - а що це за песик, а що це за дядя? І тоді баба розповість їй велику та цікаву історію. Про те, як Україна викарбовувала себе з попелу. І ніхто в неї не вірив. Але сталося справжнє українське диво. Ось такі прикраси” (Катерина Титова 2022).

Колекція прикрас, створених після повномасштабного вторгнення РФ в Україну, продовжує поповнюватися новими експонатами. Формування такої колекції є важливим завданням музею. По-перше, будуть збережені прикраси, які є мистецькою рефлексією надважливого історичного періоду. По-друге, реалізується місія музею як інструмента для розвитку суспільства, адже місія музею — не лише збереження експонатів для майбутніх поколінь, а й постійна трансляція смислів, демонстрація громадянам держави зразків реалізованої творчості, на якій базується стала демократія (Удовиченко 2019б).

ЛІТЕРАТУРА

Дев’ять українських митців представлять свої роботи на *AUTOR CONTEMPORARY JEWELRY FAIR 2022*. Elle. [online]. Режим доступу: <https://elle.ua/ludi/novosty/9-ukrainskih-mitcv-predstavlyat-svo-roboti-na-autor-contemporary-jewelry-fair/> (Дата звернення 20.08.2024).

Катерина Титова. *Україна, яка бореться*. 2022. [online]. Режим доступу: <https://www.facebook.com/groups/UkrJArt/permalink/2387360058106255/> (Дата звернення 21.08.2024).

Олег Гаркус. *Україна, яка бореться*. 2022. [online]. Режим доступу: <https://www.facebook.com/groups/UkrJArt/permalink/2385045605004367/> (Дата звернення 20.08.2024).

Розшифровка серії інтерв'ю з ювелірами, проведених на початку повномасштабного вторгнення РФ в Україну. 2022. Запис: Удовиченко, І. Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Ф. 56 (Інтерв'ю). Од. зб. 53. Арк. 1–46.

Станіслав Дрокін — ДНК автора. 2021. Персональна виставка авторських ювелірних творів Станіслава Дрокіна. Альбом. Упорядник І. Удовиченко. Харків: ПЕТ.

Триколенко, С. 2023. Рефлексії війни у творчості Катерини Титової. В: Клочко, Л. С. (ред.). *Музейні читання. Матеріали наукової конференції "Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки"*. Київ: ТОВ "Фенікс", с. 252–260.

Удовиченко, І. 2019а. Формування колекції сучасного ювелірного мистецтва: історія та перспективи. *Науковий вісник Національного музею історії України*, 5, с. 241–255.

Удовиченко, І. 2019б. Аксіологічний підхід до музейної комунікації. В: Бочарова, І. С. (ред.). *Місія музею в ХХІ ст. Збірник наукових праць за матеріалами Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 100-річчю Полтавського художнього музею ім. М. Ярошенка*. Полтава: ФОП Говоров С. В., с. 9–17.

Удовиченко, І. 2021. Творчість художника-ювеліра В. Балибердіна: традиція в епоху змін. В: Клочко, Л. С. (ред.). *Музейні читання. Матеріали наукової конференції "Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки"*. Київ: ТОВ "Фенікс", с. 144–160.

Удовиченко, І. 2022. Ювелірна творчість як відображення світогляду. За матеріалами виставки "Станіслав Дрокін — ДНК автора". В: Клочко, Л. С. (ред.). *Музейні читання. Матеріали наукової конференції "Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки"*. Київ: ТОВ "Фенікс", с. 196–218.

Удовиченко, І. 2023. Соціальна спрямованість сучасного ювелірного мистецтва України. За матеріалами виставки "Україна, яка бореться". В: Клочко, Л. С. (ред.). *Музейні читання. Матеріали наукової конференції "Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки"*. Київ: ТОВ "Фенікс", с. 261–284.

Barbalat, O. 2022. The cycle of international enamel pleners for youth is a chronicle of the development of modern enamel art in Europe — a phenomenon that has no analogues in the world. *Тези II Міжнародної науково-практичної конференції в рамках II Міжнародного молодіжного емальєрного пленеру. м. Криниця-Здруй (Польща). 30 жовтня 2022р. Вінниця: (б. в.), с. 12–13*. [online]. Режим доступу: <https://artmuz.org.ua/v-міжнародний-пленер-артистичний-spotkanie-w-zimie/> (Дата звернення 24.08.2024).

Gomelsky, V. 2022. *Ukrainian Jewelers Determined to Do More Than Survive*. [online]. Режим доступу: <https://www.nytimes.com/2022/07/04/fashion/ukrainian-jewelers-war.html?searchResultPosition=1> (Дата звернення 17.08.2024).

Important Jewels. 2022. Geneva. Sotheby's. [online]. Режим доступу: <https://www.facebook.com/groups/UkrJArt/permalink/2408661325976128/> (Дата звернення 20.08.2024).

Sotheby's. 2022. Lot 990 — *Stanislav Drokin*. [online]. Режим доступу: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2022/important-jewels-3/hardstone-and-titanium-brooch-a-forget-me-not> (Дата звернення 20.08.2024).

4

ОСОБИСТОСТІ
В ІСТОРІЇ

Вітрик І. С.

ПРО ДЕЯКІ РОЗБІЖНОСТІ В БІОГРАФІЧНИХ ДАНИХ БОГДАНА ХАНЕНКА

(З ВІДКРИТИХ ДЖЕРЕЛ)

В статті звертається увага на неточності в даті та місці народження Богдана Івановича Ханенка, які часто зустрічаються в відкритих джерелах, зокрема, в інформації, що розповсюджується в Інтернеті.

Ключові слова: Богдан Ханенко, Лотаки, Вікіпедія.

До чергової “круглої” дати від прийняття рішення про створення Музею історичних коштовностей України (нині — це Скарбниця Національного музею історії України) у 22.11.1963 р. згадуються як історія створення закладу, так і постаті причетні до його функціонування, дотичні до формування фондowego зібрання філіалу НМІУ. Серед першочергових завдань новоствореного музею було комплектування повноцінного зібрання виробів ювелірного мистецтва від доби бронзи до сучасності. До фондів передано речі, які вже мали свою власну історію, зокрема, предмети, пов’язані з відомими київськими колекціонерами і меценатами Богданом та Варварою Ханенками. Однак під час Другої світової війни була втрачена частина облікових документів історичного музею і не всі “ханенківські” речі можна ідентифікувати. Тому науковці Скарбниці НМІУ вивчаючи музейну збірку до сьогодні намагаються виділити предмети, які входили до колекції Ханенків. Дослідженню цієї частини експонатів присвячено наукові розвідки С. Березової, Є. Величко, Г. Грібкової, Н. Малюк, С. Палатної, Ю. Полідовича, Т. Савченко, О. Старченко (Березова, Палатна 2013; Березова, Старченко 2018; Березова 2021; Грібкова 2011, с. 125; Величко 2013; 2019; Величко, Полідович 2021; Малюк, Полідович, Савченко 2017, с. 88; Малюк 2022а; 2022б; ін.). Слід зазначити, що в рамках наукової конференції Скарбниці НМІУ “Музейні читання “Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки”, яка 2023 р. відбувається вже в 30-й раз, періодично були доповіді про матеріальний спадок подружжя Ханенків, згадаємо розвідки Ф. Андрощука, Л. Строкової, І. Гегельської, О. Шевченко (Андрощук, Строкова 2018; Гегельська 2011, с. 208; Шевченко 2018, с. 200) та інших. Звичайно, це не повний перелік авторів, які зверталися до висвітлення історії предметів з колекції Ханенків та їх атрибуції. Окрім дослідження колекції науковці періодично звертаються до постаті самого Богдана Івановича Ханенка та вивчення його біографії. І це дуже важливо, адже, окрім всього, дає

змогу зрозуміти процеси становлення української ідентичності, нашої історичної самосвідомості та почуття патріотизму, що надзвичайно актуально в умовах сучасної масштабної інформаційної агресії під час активної фази війни, яка ведеться проти нас.

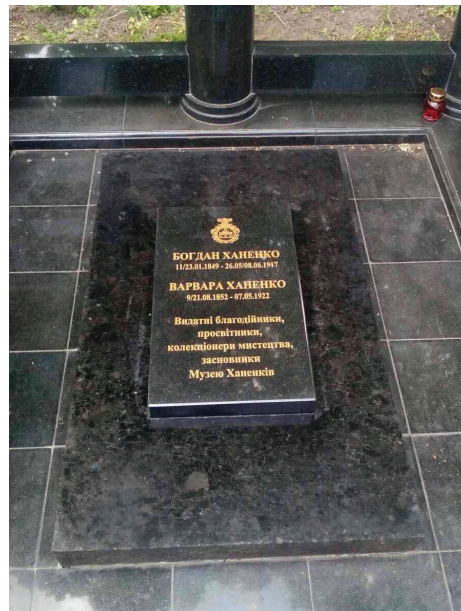
Б. Ханенко — знакова особистість для розвитку музейної справи в Києві, зокрема, через активне сприяння створенню першого загальнодоступного громадського музею міста, а саме Київського художньо-промислового і наукового музею. Проте лише після здобуття незалежності його ім'я фактично повернули із забуття, і воно зайняло своє почесне місце серед визначних українців. Була відновлена історична справедливність в тому, що одному з міських культурних закладів надано відповідну назву — Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. Твори мистецтва та предмети старовини із власного зібрання Ханенків можна також побачити у Національному художньому музеї України, Київській картинній галереї і Національному музеї українського народного декоративного мистецтва. Археологічна колекція (понад три тисячі предметів) стала основою фондового зібрання сучасного Національного музею історії України, а речі з дорогоцінних металів прикрашають експозицію його філії — Скарбниці НМІУ.

Здавалось би всі аспекти біографії такої людини мали б бути вивчені до деталей як музейниками, так і професійними істориками, проте до цього часу існують розбіжності в подачі інформації про факти життя Б. Ханенка у різних джерелах. Розглянемо ті з них, які стосуються дати та місця його народження.

Сьогодні ми активно використовуємо різноманітні Інтернет-ресурси для уточнення будь-яких даних, насамперед, "Вікіпедію" — загальнодоступну багатомовну онлайн-енциклопедію. В цій енциклопедії є статті про Богдана Ханенка різними мовами, але вони містять розбіжності щодо дати його народження. В українській версії подано наступні відомості: "11 (23) січня 1849 р. — 26 травня (8 червня) 1917 р.", але тут же можна побачити у статті серед ілюстративних матеріалів зображення старого надгробку у Видубицькому монастирі з епітафією: "Тут поховані Ханенко Б. І. 3.І.1848 — 8.VІ.1917, Ханенко В. Н. померла V.1922" (рис. 1: 1) (Ханенко Богдан Іванович б. р.). Англomовна версія подає дати життя 1848–1917 р. (Bogdan Khanenko б. р.), посилаючись на газетну статтю (Прокопенко 1995), а німецькомовна зазначає наступні дату та місце народження "11. März^{jul.} / 23. März 1849^{greg.}" (березень 1849) та "Lotaki" (Лотакі) (Bohdan Chanenko б. р.). Тобто в усіх цих версіях немає однозначно визначеної дати народження Богдана Ханенка. В той же час "Вікіпедія" попереджає, що при цитуванні її статей слід бути дуже обережними та, по можливості, перевіряти точність інформації із залученням інших незалежних джерел.



1.1



1.2

Рис. 1. Пам'ятні плити на могилі Богдана та Варвари Ханенків у Свято-Михайлівському Видубицькому монастирі:
1 – старий надгробок, 2 – надгробок встановлений у травні 2017 р.

Для такої перевірки можна звернутися до фундаментальної десяти томної Енциклопедії історії України (ЕІУ), що видавала “Наукова думка” в 2003–2013 рр. У цьому академічному виданні, роботу над яким координував Інститут історії України НАНУ, представлено відомості про видатних громадських діячів, учених, діячів культури та мистецтва, освіти. Тут можна побачити нові дати життя Богдана Ханенка — 04.02(23.01).1849 — 08.06.(26.05).1917¹ (Донік 2013а, с. 344). Окрім паперового накладу ЕІУ існує електронна версія енциклопедії, яка викладена в Інтернеті у вільному доступі, до того ж аналогічна інформація дублюється на офіційному сайті Інституту історії України НАНУ (Донік 2013б). Найімовірніше, автор матеріалу сприйняв дату 23 січня як дату за старим стилем та просто додав до неї відповідну календарну різницю, що у XIX ст. становила 12 днів.

У травні 2017 р. до 95-річних роковин смерті Варвари Ханенко та 100-річних роковин смерті Богдана Ханенка музей їх імені оновив пам'ятну плиту на могилі своїх фундаторів у Свято-Михайлівському Видубицькому монастирі, на

¹ Григоріанський календар або “новий стиль” на більшій частині України офіційно введено в лютому 1918 р.

якій нині чітко зазначено: "Богдан Ханенко. 11/23.01.1849 — 26.05/8.06.1917" (рис. 1: 2). Наведені дати життя українського колекціонера і мецената, на нашу думку, і слід вважати за остаточно визначені дослідниками Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків.

Не менш цікава ситуація склалася щодо місця народження Богдана Івановича. Мабуть, найбільш поширеним є твердження, що нащадок давнього козацько-старшинського роду народився у селі Лотоки на Чернігівщині, деякі автори додають — у Чернігівській губ. Більш уточнену інформацію подає ЕІУ про маєток Лотоки Суразького повіту Чернігівської губ. (нині с. Латаки Брянської області, РФ) (Донік 2013а, с. 344). Проте якщо ми звернемось до географічних і адміністративних карт ХХ–ХХІ ст., то населеного пункту з точно такою назвою немає, натомість існує село Лотаки. Це добре видно по карті 1913 р. Чернігівської губ. з адміністративним поділом цієї територіальної одиниці (рис. 2: 1, 2). Жодних відомостей про перейменування с. Лотаки не знайдено на противагу смт Красна Гора, що до 1922 р. мав назву Попова Гора (нині це адміністративний центр району, до складу якого входить згадуване село). Зазначимо, що лише німецькомовна версія Вікіпедії надає правильну назву села — "Lotaki" — в транслітерації з російської. В подальшому в зв'язку з адміністративним перерозподілом село у 1919 р. увійшло до складу Гомельської губ. РРФСР, у 1926 р. його передано до Брянської губ., а згодом — до однойменної області РРФСР. Зараз с. Лотаки знаходиться на території Красногорського муніципального району Брянської обл.

Згадаємо також публікацію 2005 р. на сайті Українського центру розвитку музейної справи (журнал "Музейний простір"), в якій місцем народження Богдана Ханенка визначено с. Потоки Суразького повіту Чернігівської губ. (Ковалинський 2005). Скоріше за все, така помилка сталася через комп'ютерне авто виправлення в програмі Microsoft Word, яка замінила незрозуміле "Лотоки" на відоме їй слово "Потоки"².

Тобто, широко відомий в культурному середовищі Києва український меценат та колекціонер предметів старовини і творів мистецтва Богдан Іванович Ханенко народився 23 січня 1849 р. в с. Лотаки Суразького повіту Чернігівської губ. (нині с. Лотаки Красногорського р-ну Брянської обл.). Вислів "народився на Чернігівщині" нині є не зовсім коректним, бо село знаходиться за межами сучасної Чернігівської обл. та загалом України. Тому краще вживати визначення "в Чернігівській губ." або "на території колишньої Чернігівської губ.". Також сьогодні постає питання доцільності використання подвійних дат за старим і новим стилями. На нашу думку, якщо дата переведена у відповід-

² Автору програма Microsoft Word запропонувала замінити "Лотаки" на "Літаки".

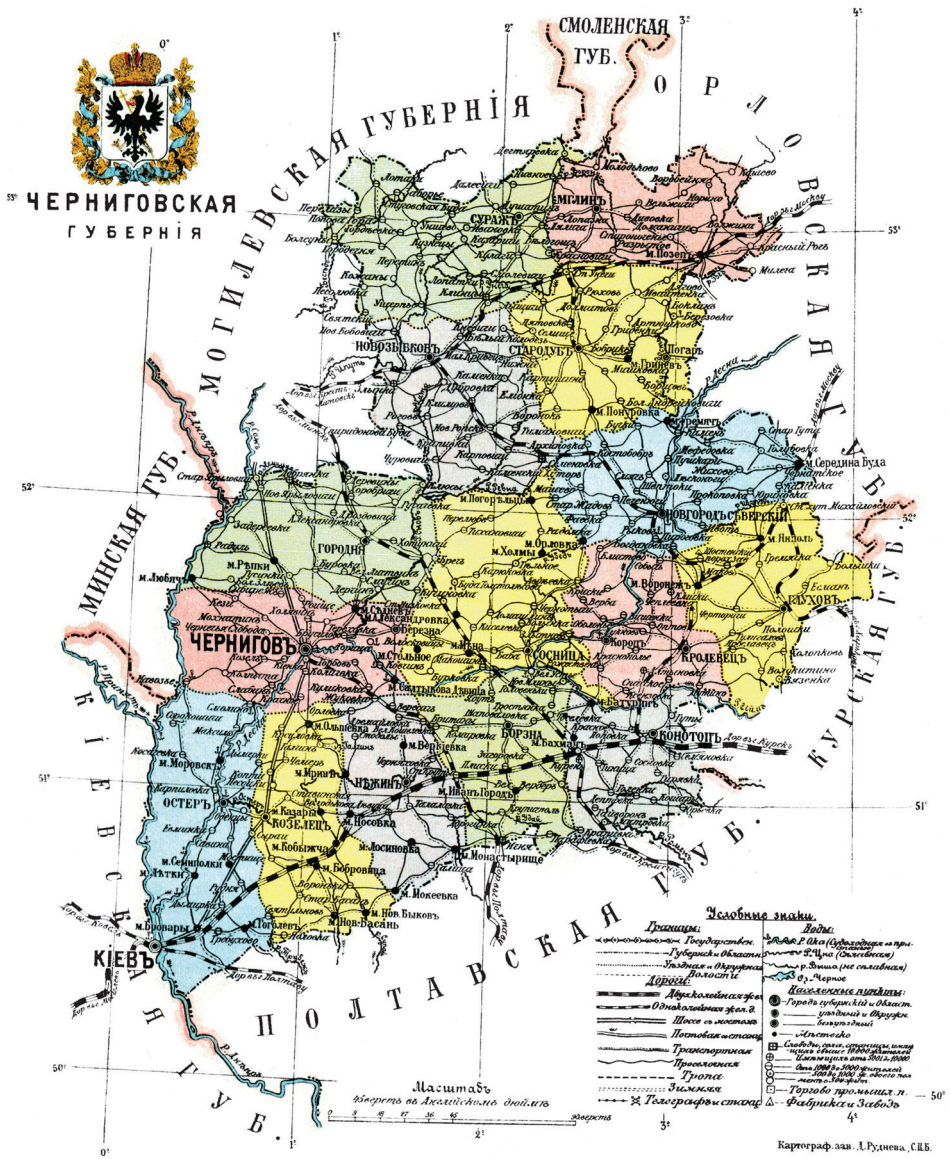
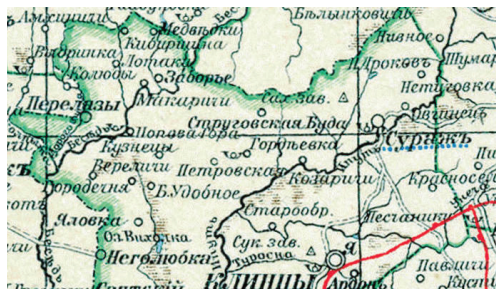


Рис. 2.1. Адміністративна карта Чернігівської губернії. 1913 р.

Рис. 2.2. Карта Суразького повіту
Чернігівської губернії



ність до григоріанського календаря, то саме її і треба зазначати задля уникнення зайвої плутанини. Хоча, можливо, є доцільним залишати дати, які були в ужитку до введення нового стилю, якщо це не стосується загальносвітових подій (як приклад можна навести хронологію Першої світової війни). Дане питання все ще потребує додаткового узгодження.

Такі постаті як Б. Ханенко є важливими для розуміння нашої історії. В радянський період всіляко замовчувалися імена українських діячів, хоча прямої заборони на згадки про них не існувало, проте принижувалося їх значення і роль у розвитку національної культури, серед них — ім'я Богдана Івановича Ханенка.

Українцям постійно прищеплювався комплекс меншовартості, а українська культура розглядалася як суто регіональна з акцентом на етнографічну складову без врахування загальноєвропейських тенденцій. Тим вагомішим стає внесок родини Ханенків в культурний розвиток столиці незалежної України, якій ця достойна сім'я лишила у спадок колекцію пам'яток, пов'язаних з вітчизняною історією, збірку художніх творів Заходу та Сходу. Хочеться сказати, зібрання Ханенків, зазвичай, пов'язують з трьома художніми музеями Києва, випускаючи той факт, що не менш унікальні археологічні, етнографічні, церковні артефакти потрапили до Національного музею українського народного декоративного мистецтва та Національного музею історії України.

При написанні тексту було використано значну кількість інтернет-ресурсів, які зараз практично стають основним джерелом інформації для широкого загалу. І від якості наукових досліджень залежить достовірність цієї інформації. Проте навіть у авторитетних академічних джерелах можна знайти певні неточності. За такими "помилками" треба уважно слідкувати та, якщо можливо, усувати розбіжності у викладених відкритому доступі фактами.

На сам кінець хочеться закликати дослідників більш уважно ставитися до здавалось би другорядних, несуттєвих деталей. Адже такі неточності ведуть до того, що під сумнів ставиться достовірність інших даних, викладених у публікаціях.

ЛІТЕРАТУРА

Андрощук, Ф. О., Строкова, Л. В. 2018. Візантійські старожитності “Сирійської колекції” Б. І. та В. Н. Ханенків: культурно-історичний контекст. В: Ключко, Л. С. (відпов. за вип.). *Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки”*. 9–11 листопада, 2015 р. Київ: (б. в.), с. 97–108.

Березова, С. А., Палатна, С. Г. 2013. Золота табакерка з колекції МКУ. В: Строкова, Л. В. (відпов. за вип.). *Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки”*. 12–14 листопада, 2012 р. Київ: (б. в.), с. 257–268.

Березова, С. А., Старченко, О. В. 2018. Парадний набір австрійського посуду з колекції МКУ. В: Ключко, Л. С. (відпов. за вип.). *Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки”*. 9–11 листопада, 2015 р. Київ: (б. в.), с. 186–194.

Березова, С. А. 2021. Срібні вироби віденських ювелірів XVII—XIX століття в колекції МКУ. В: *Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки”*. 20–21 листопада, 2019 р. Київ, с. 90–108.

Величко, Е. А. 2013. К вопросу об атрибуции шейной гривны из старых музейных фондов. В: Ключко, Л. С. (ред.). *Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки”*. Київ, 12–14 листопада, 2012 р. Київ: ТОВ “Фенікс”, с. 42–46.

Величко, Е. 2019. “Ольвийские” золотые украшения из коллекции Б. И. та В. Н. Ханенко (по материалам Музея исторических драгоценностей Украины). *Емінак*, 1 (25), с. 65–82.

Величко, Є. О., Полідович, Ю. Б. 2021. Колекція предметів скіфо-античного часу у зібранні Б. І. та В. Н. Ханенків: шляхи формування. В: Ключко, Л. С. (ред.). *Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки”*. 20–21 листопада, 2019 р. Київ: ТОВ “Фенікс”, с. 60–80.

Гегельська, І. В. 2011. Кам’яні іконки, знайдені в археологічних комплексах на території Південної Русі. В: Строкова, Л. В. (відпов. за вип.). *Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки”*. 15–17 листопада, 2010 р. Київ: (б. в.), с. 205–212.

Грібкова, Г. О. 2011. Образ Геракла на пластинах-аплікаціях з колекції МКУ. В: Строкова, Л. В. (відпов. за вип.). *Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки”*. 15–17 листопада, 2010 р. — Київ: (б. в.), с. 121–129.

Донік, О. М. 2013а. Ханенки Богдан і Варвара. В: Смолій, В. А. (голова редкол.). *Енциклопедія історії України*. Т. 10 : Т — Я. Київ: Наукова думка, с. 344–345.

Донік, О. М. 2013б. Ханенки Богдан і Варвара. В: Смолій В. А. (голова редкол.). *Енциклопедія історії України*: Т. 10: Т — Я. Київ: Інститут історії України НАН України. [online]. Режим доступу: http://www.history.org.ua/?termin=Khanenky_BV (дата звернення: 12.09.2023).

Ковалинський, В. 2015. До родоводу Богдана Ханенка. *Музейний простір*. [online]. Режим доступу: <http://prostir.museum.ua/post/27878> (дата звернення: 07.11.2023).

Малюк, Н., Полідович, Ю., Савченко, Т. 2017. Пам’ятки ювелірного мистецтва мусульманських народів у колекції Музею історичних коштовностей України В: Віноградов, В. І., Рудик, Г. Б. (ред.). *Мистецтво ісламу в музеях України*. Збірник матеріалів наукового семінару на честь 120-річного ювілею Марії Вязьмітіної (1896–1994), 25–26 квітня, 2016 р. Київ: Фенікс, с. 60–80.

Малюк, Н. І. 2022а. Деякі спостереження щодо емалевих “гудзиків” з колекції Музею історичних коштовностей України. В: Ключко, Л. С. (ред.). *Музейні читання. Матеріали наукової конференції “Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки”*. 24 грудня, 2020 р. Київ: ТОВ “Фенікс”, с. 71–85.

Малюк, Н. І. 2022б. Сережки у вигляді знака питання з колекції Скарбниці НМІУ. В: Ключко, Л. С., Полідович, Ю. Б. (редкол.). *Музейні читання. Матеріали наукової конференції "Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки"*. 22 листопада, 2021 р. Київ: ТОВ "Фенікс", с. 70–91.

Попельницька, О. О. 2018. Японська парадна фітильна аркебуза XVII—XVIII ст. у зібранні Національного музею історії України. В: Строкова, Л. В. (відпов. за вип.). *Музейні читання. Матеріали наукової конференції "Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки"*. 9–11 листопада, 2015 р. Київ, с. 226–232.

Прокопенко, В. Дар Ханенко. *Зеркало недели*. 03 лютого, 1995. [online]. Режим доступу: https://zn.ua/ART/dar_hanenko.html (дата звернення: 12.09.2023).

Ханенко Богдан Іванович. Вікіпедія: Вільна Енциклопедія [online]. Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Ханенко_Богдан_Іванович (дата звернення: 20.09.2023).

Шевченко, О. В. 2018. Срібні ковші із збірки Національного музею історії України. Строкова, Л. В. (відпов. за вип.). *Музейні читання. Матеріали наукової конференції "Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки"*. 9–11 листопада, 2015 р. Київ: ТОВ "Фенікс", с. 195–200.

Bogdan Khanenko. Wikipedia: The Free Encyclopedia [online]. Режим доступу: https://en.wikipedia.org/wiki/Bogdan_Khanenko (дата звернення: 20.09.2023).

Bohdan Chanenko. Wikipedia: Die freie Enzyklopädie. [online]. Режим доступу: https://de.wikipedia.org/wiki/Bohdan_Chanenko (дата звернення: 20.09.2023).

НАШІ АВТОРИ

Бабенко Леонід Іванович

Україна, м. Харків, Харківський історичний музей імені М. Ф. Сумцова, відділ археології, старший науковий співробітник.

Барбалат Олександра Володимирівна

Україна, м. Київ, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, докторка філософії.

Березова Світлана Анатоліївна

Україна, м. Київ, Національний музей історії України, науково-дослідний відділ колекцій з дорогоцінних металів, старша наукова співробітниця.

Вітрик Ірина Сергіївна

Україна, м. Київ, незалежна дослідниця

Гейда Ольга Сергіївна

Україна, м. Чернігів, Чернігівський обласний історичний музей імені В. В. Тарновського, наукова співробітниця, кандидатка історичних наук

Клочко Любов Степанівна

Україна, м. Київ, Скарбниця НМІУ — філія Національного музею історії України, науково-дослідний відділ експозиційно-виставкової роботи та міжнародних зав'язків, наукова співробітниця, кандидатка історичних наук.

Куштан Дмитро Дмитрович

Україна, м. Київ, Інститут археології НАН України, старший науковий співробітник; начальник археологічної інспекції управління культури і туризму Черкаської державної адміністрації, кандидат історичних наук.

Мироненко Тамара Іванівна

Україна, м. Київ, Національний музей історії України, провідна зберігачка відділу образотворчого і декоративно-ужиткового мистецтва

Полідович Юрій Богданович

Україна, м. Київ, Скарбниця НМІУ — філіал Національного музею історії України, науково-дослідний відділ експозиційно-виставкової роботи та міжнародних зав'язків, завідувач відділу, кандидат історичних наук.

Сапфірова Наталія Миколаївна

Україна, м. Київ, дослідниця, фахівчиня з історії мистецтва, кандидатка мистецтвознавства.

Сергій Олена Сергіївна

Україна, м. Київ, Національний заповідник “Києво-Печерська лавра”, науково-дослідний відділ вивчення мистецької спадщини, старша наукова співробітниця.

Степаненко Наталія Олексіївна

Україна, м. Дніпро, Дніпропетровський національний історичний музей імені Д. І. Яворницького, відділ фондів, старша наукова співробітниця.

Терещук Оксана Михайлівна

Україна, м. Київ, Скарбниця НМІУ — філіал Національного музею історії України, науково-дослідний відділ експозиційно-виставкової роботи та міжнародних зв'язків, старша наукова співробітниця.

Триколенко Елліна Едуардівна

Україна, м. Київ, Школа Dress Of Course, дослідниця.

Триколенко Софія Тарасівна

Україна, м. Київ, ФОП Триколенко С. Т., кандидатка мистецтвознавства.

Удовиченко Ірина Володимирівна

Україна, м. Київ, Скарбниця НМІУ — філіал Національного музею історії України, науково-дослідний відділ експозиційно-виставкової роботи та міжнародних зв'язків, старша наукова співробітниця.

Фіалко Олена Євгенівна

Україна, м. Київ, Інститут археології НАН України, провідна наукова співробітниця, докторка історичних наук.

Наукове видання

МУЗЕЙНІ ЧИТАННЯ

Матеріали наукової конференції
“Ювелірне мистецтво — погляд крізь віки”
16 жовтня 2023 р.

Підписано до друку 01.03.2025.
Формат 70х100 1/16.
Друк. арк. 10. Умовн. друк. арк. 13. Гарнітура Daikon.
Папір офс. Друк циф. Зам. №25-072.
Тираж 35 прим.

Віддруковано в друкарні ПП “Видавництво «Фенікс»”
Свід-во суб’єкта видавничої справи ДК №271 від 07.12.2000
03067, м. Київ, вул. Шутова, 13-Б.
fenixprint.com.ua