

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ

**ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ
ТА ЕТНОЛОГІЇ ІМ. М. Т. РИЛЬСЬКОГО**

<http://www.ethnolog.org.ua>

ІСТОРІЯ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

У п'яти томах

Головна редколегія:

Ганна Скрипник – головний редактор
Наталя Студенець – відповідальний секретар
Андрій Бокотей, Валерій Геєць, Іван Дзюба, Микола Жулинський,
Володимир Овсійчук, Борис Олійник, Олексій Онищенко, Мирослав Попович,
Галина Стельмашук, Петро Толочко, Андрій Чебикін, Ярослав Яцків

Київ

ІСТОРІЯ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

**Від найдавніших часів
до пізнього середньовіччя**

Том перший

Редколегія першого тому:

Ганна Скрипник – головний редактор
Тетяна Кара-Васильєва – науковий редактор
Зінаїда Косицька – відповідальний секретар
Андріана Вялець, Петро Гончар, Людмила Дяченко, Надія Капустіна,
Ігор Кожан, Сергій Чайковський, Роман Чмелик,
Ольга Курчакова, Сергій Лаєвський

Київ, 2010

УДК 730/749 (477) "0/15"
ББК 85.123 (4УКР) 1
I-90

Затверджено вченою радою
Інституту мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

Історія декоративного мистецтва України : У 5 т. Т. 1 / [голов. ред. I-90 Г. Скрипник] НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2010. – 680 с.: ілюстр. – 252 с.
ISBN 978-966-02-5822-8

У першому томі «Історії декоративного мистецтва України» досліджено перші кроки художньої творчості та розвиток декоративного мистецтва на українських теренах від доби пізнього палеоліту до середньовіччя включно; подано мистецтвознавчий аналіз творів короластики, художньої кераміки, торевтики та ювелірного мистецтва, гліптики, художнього скла, різьблення по дереву та кістці, які збереглися до нашого часу.

Видання зацікавить мистецтвознавців, істориків, етнологів, краєзнавців та широке коло шанувальників історії української культури.

ББК 85.123 (4УКР) 1

ISBN 978-966-02-5822-8

© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2010

Від головного редактора

Шановні читачі!

Авторський колектив і редакційна колегія пропонує Вашій увазі п'ятитомне видання «Історії декоративного мистецтва України». Ця праця є вагомим складовим комплексом фундаментального проекту, що передбачає підготовку й опублікування багатотомних історій та енциклопедій з українського образотворчого мистецтва, музикознавства, театрознавства, кінознавства, етнології та фольклористики, над яким працює колектив науковців Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Підготовка й видання таких узагальнюючих та довідково-енциклопедичних праць продиктовані вимогами часу й соціокультурними запитами сучасного українства, адже нова суспільно-політична дійсність незалежної України зумовлює потребу кардинальної переоцінки етнокультурної та мистецької спадщини народу і її нової інтерпретації гуманітарними науками. Хоча попередні генерації дослідників і робили неодноразові спроби комплексного осмислення народномистецької спадщини українців в історичній ретроспективі, проте в мистецтвознавчих працях часів бездержавності реалії українського художнього процесу незрідка трактувалися поза контекстом національної мистецької традиції, затушовуючи та нівелюючи в такий спосіб їх етнонаціональні витоки.

Наскрізною синтезуючою ідеєю започаткованого проекту (у рамках реалізації якого вже опубліковано низку томів з історії образотворчого мистецтва, музики, театрознавства, етнології, декоративного мистецтва, а також видрукувані відповідні профільні енциклопедії) є відтворення цілісної картини еволюції і здобутків національного народного та професійного мистецтва від його витоків до сьогодення, висвітлення складного й багатогранного процесу становлення і розвитку мистецтвознавства та народознавства в Україні.

Актуальність підготовки й опублікування багатотомного видання «Історія декоративного мистецтва України» зумовлена передусім нагальною потребою наукового упорядкування й осмислення, а також повномасштабного успадкування й засвоєння сучасним українським суспільством національної культурної спадщини в царині народного мистецтва.

Народне мистецтво є яскравим виявом творчого генія народів і, за висловлюванням класика вітчизняного мистецтвознавства Стефана Таранушенка, «справжньою інтернаціональною художньою мовою, приступною розумінню широких кіл різних народів і усіх віків». Тим-то природно і закономірно, що історія розвитку та дослідження декоративно-вжиткового мистецтва знайшла висвітлення як в опублікованих узагальнюючих працях, так і в тематичних розвідках, присвячених різним його видам (килимарству, ткацтву, кераміці, вишивці, металопластиці тощо) з їх регіонально-локальною специфікою. Згадаймо хоча б шеститомну «Історію українського мистецтва», що містить розділи, які репрезентують розвиток декоративного мистецтва від давніх часів до сучасності. Проте через різну міру вивченості видів та стилевих особливостей декоративно-вжиткового мистецтва, локальних осередків професійної художньої творчості та народного мистецтва, недостатнє освоєння української мистецької спадщини як цілісності, що має тисячолітню закоріненість по всій етнічній території України, фрагментарність джерельної бази, певну політично зумовлену тенденційність у формулюванні висновків, ці праці не можуть претендувати на достатню об'єктивність та повноту висвітлення еволюційного поступу й безперервності художнього розмаїття народної творчості в царині вжиткового мистецтва.

Створенню фундаментальної п'ятитомної «Історії декоративного мистецтва України» передувала багатолітня робота мистецтвознавців Інституту та колег з інших наукових установ з формування належної джерельної бази, з виявлення та вивчення малодосліджених пам'яток народного декоративного мистецтва безпосередньо в середовищі їх створення і побутування, у музеях, архівах та приватних колекціях.

Автори п'ятитомника намагалися заповнити прогалини й усунути вади наукової літератури в галузі висвітлення загальних питань історії, теорії та практики декоративно-вжиткового мистецтва, виявити зв'язки українського декоративного мистецтва з художньою культурою інших народів, з'ясувати специфіку художнього образу в декоративно-вжитковому мистецтві. Мистецтвознавці прагнули розглянути національну специфіку народного мистецтва в загальноєвропейському контексті, висвітлити регіональні особливості розвитку народного мистецтва та тлі спільних загальноукраїнських його виявів та характеристик.

Редакційна колегія та авторський колектив свідомі, що не всі окреслені проблеми вдалося вирішити повною мірою, оскільки пропонована увазі читачів праця відбиває сучасний стан українського мистецтвознавства, його джерелознавчу базу, концепційні підходи та наукові інтерпретації. Проте сподіваємося, що вона добре прислужиться як сучасним, так і майбутнім генераціям теоретиків та практиків мистецтвознавства, сприятиме формуванню повноцінного художньо-інформаційного простору України.

Г. СКРИПНИК

Передмова до п'ятитомника

В Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України започатковано видання «Історія декоративного мистецтва України» у п'яти томах, у якому представлено розвиток цієї галузі культури від перших проявів, ще за доісторичних часів, до сьогодення.

Дослідники української культури попередніх періодів опублікували чимало праць, присвячених різним питанням декоративного мистецтва, окремим періодам його розвитку, видатним артефактам старовини. Історики, етнографи, збирачі, дослідники та цінителі пам'яток українського народного мистецтва залишили нам спадок ще з XIX – початку XX ст.

Важливою подією в українській гуманітарній науці 60–70-х років минулого століття стало видання шеститомної «Історії українського мистецтва». Завданням цієї праці було здійснити найповнішу презентацію всіх видів образотворчого, декоративного мистецтва, архітектури за більш ніж тисячолітню історію, створити цілісну картину цієї галузі науки в її безперервному розвитку від давнини, від перших проявів на теренах України, до XX ст. включно. Цьому передувала багаторічна експедиційна діяльність, а також пошукова, дослідницька робота з вивчення пам'яток мистецтва в музеях, архівах, бібліотеках країни. Було створено величезну джерельну, ілюстративно-фактографічну, бібліографічну базу для подальших наукових досліджень; розроблено концепцію та програму написання цього грандіозного видання, опубліковано й усебічно обговорено її в широких колах наукової громадськості. Це стало неабияким стимулом для пошуків мистецтвознавчої думки, окреслення шляхів майбутніх пошуків. Великий колектив авторів, які працювали над написанням шеститомної «Історії...», визначив безперервний шлях розвитку культури, але розділи, присвячені декоративному мистецтву, були фрагментарними й не розкривали в усій повноті панораму цієї галузі мистецтва.

В Україні з другої половини XX ст. посилюється інтерес до вивчення декоративного мистецтва, було видано посібники та підручники, альбоми та монографії з історії цього виду мистецтва. Насамперед слід назвати ґрунтовне видання «Нариси з історії декоративно-прикладного мистецтва» (1969) – підручник для вищих спеціальних художніх закладів. У ньому також було систематизовано значний фактографічний матеріал, висвітлено всі види й жанри народного мистецтва в хронологічному порядку, простежено формування регіональних художньо-технічних особливостей історико-етнографічних регіонів, утворення локальних мистецьких осередків, наголошено на спадкоємності та тягlostі традицій. Важливою подією став вихід перекладеного російською мовою видання Анрі Морана «История декоративно-прикладного искусства: от древнейших времён до наших дней» (1982), у якому підкреслено важливість вивчення цієї галузі мистецтва як самостійної ланки культури.

У 1970–1990-х роках вийшли друком монографії, які комплексно розкривають певні періоди історії декоративного мистецтва, та ряд енциклопедичних видань, словників тощо ¹.

Упродовж минулого століття, особливо в його другій половині, було опубліковано низку монографічних видань, присвячених як конкретним художнім явищам, так і творчості деяких народних майстрів, мистецьких осередків. Саме в кінці XX ст. відбулося глибоке й усебічне вивчення таких видів народного мистецтва, як вишивка, ткацтво, килимарство, кераміка, фарфор, скло тощо, які значно розширили загальний мистецтвознавчий простір, суттєво збагатили уявлення про специфіку народного й декоративного мистецтва загалом.

Важливо й те, що з'явилося чимало фундаментальних, узагальнювальних праць, у яких розкрито процеси культуротворення в Україні, подано мистецьку спадщину як органічну культурну цілісність, репрезентовано нове бачення мистецьких здобутків, їх суголосність з естетичними засадами світового художнього процесу. Культуру розглядають як єдиний комплекс, у якому взаємопов'язані характерні матеріальні, духовні, художні риси суспільства, і який поєднує різні

¹ Див.: *Бутник-Сіверський Б.* Українське радянське народне мистецтво: У 2 т. – К., 1966–1970; *Декоративно-прикладное искусство Украинской ССР (70 – начало 80-х гг.)* / Авт. ст. и сост. Е. Велигодская, Л. Жоголь. – М., 1986; *Тищенко О.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – К., 1992; *Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М.* Декоративно-прикладне мистецтво. – Л., 1992; *Кара-Васильєва Т., Чегусова З.* Декоративне мистецтво України XX століття: У пошуках великого стилю. – К., 2005.

види мистецтва, а також спосіб життя, морально-етичні норми поведінки, системи цінностей, традицій, вірувань. Серед таких видань, зокрема, праці М. Поповича «Нарис історії культури України»; багатотомне видання «Історія української культури»; Історико-етнографічне видання «Українці». Окремо слід назвати монографії діаспорних дослідників першої половини та середини ХХ ст. – «Історія української культури» за редакцією І. Крип'якевича, «Українська культура» І. Огієнка, «Тисяча років української культури: історичний огляд культурного процесу» М. Семчишина, «Нариси з історії нашої культури» Є. Маланюка тощо. Незважаючи на фрагментарність і певною мірою популярний характер викладу матеріалу, ці праці були важливі тим, що вводили українську культуру в загальноєвропейський духовний простір.

Сучасний стан розвитку українського мистецтвознавства, його науковий потенціал та рівень дослідницького набуtku дає можливість здійснити підготовку й опублікувати «Історію декоративного мистецтва України».

Цілком природно, що під час розроблення концепції «Історії декоративного мистецтва України» було враховано попередній досвід видань. Проте в новому виданні автори намагалися подати якомога повну й цілісну картину розвитку цього виду мистецтва в межах нинішньої території України. Уперше з позицій сучасного мистецтвознавства простежено розвиток художніх стилів, зокрема бароко, класицизму, модерну та інших, у декоративному мистецтві та їх опосередковану інтерпретацію в народному мистецтві, значно розширено фактологічну базу, повернуто чимало імен, мистецьких явищ і періодів у розвитку української культури, замовчуваних за радянського часу. До наукового обігу введено нові твори, широко представлено пам'ятки сакрального мистецтва, заборонені в часи атеїзму, – унікальні твори церковного шитва, металевої пластики, різьблені дерев'яні іконостаси тощо.

У кожному з п'яти томів «Історії декоративного мистецтва України» акцентується своєрідність розвитку художнього життя регіонів України, формування локальних мистецьких традицій, аналізуються активні взаємовпливи і взаємодії українського мистецтва із західноєвропейською та східною мистецькими традиціями, утверджується органічне входження української культури у світовий мистецький простір.

Декоративне мистецтво – особлива галузь художньої творчості, яка підпорядкована своїм законам розвитку, має особливу художньо-образну мову. Основна його мета – естетичне освоєння матеріального світу, художнє оформлення довкілля. Митці своїми творами намагаються прикрасити побут людини, її життєдіяльність, сповідуючи основний принцип єдності краси й доцільності. Водночас декоративне мистецтво стає образною основою життя, формує естетичні погляди людини, активно впливає на її емоції, думки й почуття. Про те, якою сприйнятливою є душа народу до всього прекрасного, писав Олесь Гончар. Він зазначав, що «будь-яка вжиткова річ у руках народного художника чи художниці стає мистецьким витвором. Людина оточувала себе красою, знала в ній смак, художньо прикрашала життя, заповнена одвічним, нестримним бажанням творити»².

«Декор» у перекладі з латини означає «прикрашати». «Декоративність – якісна особливість мистецького твору, що визначається його композиційно-пластичним та колористичним ладом, і є однією з форм краси. Тією чи іншою мірою декоративність проявляється в усіх видах просторових мистецтв, а в декоративно-вжитковому слугує головною формою вираження змісту і художньої образності. Якість декоративності вимагає особливих прийомів, типу художньо-образного мислення, міфопоетичного ставлення до дійсності»³.

Цікаву етимологію слова «декоративне» знаходимо в працях видатного українського філософа й письменника ХVIII ст. Григорія Сковороди. Він стверджував, що справжньою є «сокровенная красота», яка в стародавні часи визначалася словом «decorum», зміст якого він далі розкриває так: «сіє сть благолепіє, благоприличность, всю тварь и всякое дело осуществляющая, но никоим человеческим правилам не подлежащая, а единственно от царствія життя божія зависящая»⁴.

Декоративне мистецтво є однією з найдавніших галузей художньої діяльності людини, адже людство здавна оточувало себе виробами з кераміки, дерева, прикрашеними побутовими речами. Саме їхній художній рівень і образне начало зумовлювали розвиток цивілізації та рівень культури того чи іншого народу, були тісно пов'язані зі звичаями, національними та етнічними особливостями. Їхня етнічна цінність залежить від конструктивних пластичних і фізичних можливостей матеріалу, особливостей прийомів оброблення, технологічних секретів. Декоративне мистецтво,

² Гончар О. Чарівний світ Катерини Білокур // Катерина Білокур. – К., 1972. – С. 7.

³ Аполлон: Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь. – М., 1997. – С. 161.

⁴ Сковорода Г. Повне зібрання творів: У 2 т. – К., 1973. – Т. 1. – С. 51.

яке охоплює комплекс різних видів і напрямів, є цілісною живою системою, що розвивається у сфері народного мистецтва, художніх промислів, промисловості, у творчості художників-професіоналів. Ці різні сфери творчої діяльності, маючи певні точки дотику, водночас розвиваються за різними законами творення й відмінного ставлення до традицій, новаторства і світосприйняття загалом. Саме тому в основу запропонованого видання вперше в українському мистецтвознавстві покладено чітку концепцію розгляду декоративного мистецтва в усій різноманітності й багатогранності його проявів: роль і значення народного мистецтва в системі духовної та матеріальної культури; формування художнього ансамблю та предметного середовища; взаємовпливи та взаємозв'язки народного й професійного мистецтва на різних історичних етапах; аналіз художніх стилів та їх подальша інтерпретація в народному мистецтві, семантика та образність орнаменту. Важливе місце посідають питання ролі декоративного мистецтва як в опорядженні храмових комплексів, так і в церковному шитві, різьбленні та виробках із металу в церковному богослужінні, їхня богословська символіка.

Процеси, що відбувалися в народному, ширше – декоративному, мистецтві, еволюція його образної системи розглядаються в історичному аспекті – від давнини до сьогодення. Було проведено й накреслено тяглість розвитку до нових видозмін структурно-художніх якостей і функцій у період постмодернізму. Саме тому в основу концепції пропонованого багатотомного видання покладено наукову реконструкцію художнього процесу, а також створення повноцінної та вичерпної панорами декоративного мистецтва на українських землях упродовж історичного розвитку.

Авторський колектив поставив за мету з'ясувати та виявити цілісність культури, у якій постійно функціонує декоративне мистецтво, а також ту роль, яку воно виконує у формуванні світоглядних уявлень, духовних цінностей, національних особливостей і в цілому ментальності українського народу.

Однією з найголовніших проблем висвітлення декоративного мистецтва, його видів і жанрів є вивчення його з філософсько-культурологічного погляду, у широкому контексті – взаємозв'язків із предметним середовищем, системою обрядовості. Така постановка питання, яке намагалися розкрити автори при написанні конкретних розділів з історії вишивки, ткацтва, килимарства, гончарства тощо, дає можливість проникнути в зміст народного мистецтва як образної системи, відчувати глибину його духовної наснаженості та образності і, відповідно, місця та ролі в художній культурі суспільства. Адже народне мистецтво – це історична пам'ять народу, той стрижень, що об'єднує і забезпечує безперервність творчого досвіду впродовж історії. Саме тому народне мистецтво є найяскравішим виразником національної свідомості.

При написанні п'ятитомної «Історії декоративного мистецтва України» перспективним на сьогодні автори вважали дослідження не лише окремих видів і жанрів професійного декоративного мистецтва ХХ ст., а й орієнтацію на комплексний аналіз, що полягає у вивченні багатогранних зв'язків з культурними процесами, формуванням мистецьких стилів. Автори, які досліджували традиційні види народного мистецтва, акцентували свою увагу на традиціях, ustalених нормах краси й доцільності, що утвердилися в кожному конкретному історико-етнографічному регіоні. Принципово важливим при написанні «Історії...» є те, що автори розділів відійшли від дослідження й класифікації народного мистецтва як галузі матеріальної культури, у якій переважає утилітарний принцип. З теоретичного погляду ця галузь належить до пріоритетів духовної культури, а діяльність народних майстрів розглядається як художньо-естетична діяльність. Твори народного мистецтва належать до матеріально-духовного середовища, у якому формується людина та її морально-етична поведінка.

У кожному з розділів цієї праці автори прагнули довести, що творення художнього образу, як окремого твору, так і всього предметно-просторового середовища, є власне творенням народного мистецтва як цілісної художньо-образної системи, що зумовлює його єдність і синкретичність.

У будь-яку епоху народне мистецтво входило до складного контексту культури, було її виразником, відтворювало рівень духовного й матеріального життя, висловлювало естетичні настанови та ідеали свого часу.

Усвідомлення того, що декоративне мистецтво є особливою галуззю художньої діяльності, яка функціонує за своїми законами творення, має особливі засоби художньо-образної виразності та емоційного впливу, свої закономірності розвитку, певні важелі творення навколишнього середовища, виникло в естетичній думці лише наприкінці ХІХ ст. У цей час відбувається перегляд стереотипу мислення щодо специфіки декоративного мистецтва, подолання застарілого ставлення до нього як до другорядного стосовно таких галузей образотворчого мистецтва, як живопис, графіка, скульптура. Нагадаємо, що принцип поділу видів мистецтв на «головні» та «другорядні» було офіційно засуджено у Франції, де знайшов своє втілення принцип «єдності всіх мистецтв», який став

основоположним для формування стилю модерн. Починаючи з 1891 року, твори декоративного мистецтва, навіть промислові зразки, щороку були представлені як експонати всесвітньо відомого Салону Національного товариства красних мистецтв нарівні з оригінальними творами живопису та скульптури. Повсюдно заявляють про себе професійні художники декоративного мистецтва, чітко формується естетична думка, критерії оцінки, зароджуються ідеї про роль і значення як народного, так і професійного декоративного мистецтва в загальному культурному поступі людства.

Саме в цей час відбуваються бурхливі дискусії щодо ролі та значення народного мистецтва, негативного ставлення до технічного прогресу, що нівелює рукотворні вироби. У багатьох країнах Європи діячі культури опікуються народними ремеслами, дбають про їхнє відродження та збереження, розробляють заходи щодо співіснування з машинним виробництвом. Проходить кілька стадій осмислення тогочасної ситуації – від негативного ставлення до технічного прогресу, повного його заперечення та абсолютизації рукотворності виробів народного мистецтва до формування нового стилю на основі вивчення кращих традицій рукомета. Цей патріотичний рух розпочався в Англії (його ідеологами були філософ Джон Рескін та художник Вільям Морріс.) Англійський досвід деякий час слугував взірцем для всієї Західної Європи щодо шляхів реформування цілої системи пластичних мистецтв, збереження ремесел. Цей рух поширився і в інших країнах – Франції, Німеччині, Австрії, збагатившись локальними особливостями різних етномистецьких традицій (художньо-промислова спілка «Веркбунд», вища художня й архітектурна школа «Баухауз» та ін.). Відбувалося цілеспрямоване творення нового стилю декоративного мистецтва, заснованого на принципах функціоналізму та доцільності, який би відповідав завданням індустріального машинного виробництва й був виконаний на високому художньому рівні.

У Росії підвищений інтерес до народного мистецтва в колах художників сприяв відродженню народних промислів, збереженню призабутих технічних прийомів виконання. У контексті загальноєвропейського руху були засновані художні майстерні, у яких поряд із селянами працювали відомі митці (майстерні в Абрамцевому, Талашкіному). Саме тут відроджувалися традиційні види народної творчості, а також відбувалися цілеспрямовані пошуки поєднання народного мистецтва та індивідуальних інтересів професіональних художників. Тут народжувався варіант російського модерну.

Подібні процеси творення нового стилю відбувалися і в Україні. В осередках народного мистецтва створювалися художні майстерні, де митці вивчали традиції рукомета, відроджували його, підносили на вищий рівень розвитку. Відбувалися пошуки національної моделі українського мистецтва, процеси самоідентифікації української культури. Це був єдиний шлях повернутися до рідних етнокультурних джерел, який стимулював українських митців до подальшого творчого розвитку.

Відбувалися гострі дискусії щодо ролі й значення народного мистецтва, його специфіки та художніх особливостей. На це свого часу звернув увагу історик мистецтва Дмитро Антонович. Аналізуючи вади академізму, його відірваність від промислу й виробництва, він писав, що молоді художники «не звернули уваги на ужиткове мистецтво [...]». Воно для молодого тоді покоління художників просто не існувало. Молоді художники й далі по традиції відділяли майстерність ужиткового мистецтва від «справжнього» мистецтва і так само не йшли працювати над мистецьким виглядом виробів фабричної продукції [...]. Фабрики, не послуговуючись мистецькими силами й використовуючи байдужість до мистецького вигляду ужиткових речей з боку радикально-демократичного суспільства, дбали тільки про дешевизну продукції, а самі найменше звертали уваги на естетичний вигляд продуктів»⁵. Удивляючись у саму механіку осучаснення ужиткових аспектів мистецтва, Д. Антонович бачив її у зближенні мистецької творчості з тими традиціями, що доживали свого віку під сільськими стріхами в «кустарнім» виробництві. Учений писав, що майстри сучасності насамперед категорично відкинули формулу поділу мистецтва на «високе», чи «справжнє», й ужиткове; «вони навчилися цінувати умілість майстерства і признали конечність для артиста опанувати майстерством свого мистецтва. Потім вони підняли боротьбу проти антимистецьких виробів фабричної продукції. Далі для майстрів сучасності ужитково-мистецькі народні вироби перестали бути етнографічним матеріалом, бо вони звикли сприймати їх, як твори мистецтва»⁶.

Послідовними захисниками народного мистецтва були прогресивні представники української культури, передусім Іван Франко, Олена Пчілка, Леся Українка, Михайло Коцюбинський. Вони наголошували на самобутності українського народного мистецтва, вказували на його особливе значення для розвитку культури, формування національного світогляду.

⁵ Антонович Д. Український орнамент // Українська культура / Лекції за ред. Д. Антоновича. – К., 1993. – С. 399, 400.

⁶ Там само. – С. 400.

Початок ХХ ст. в Україні ознаменований значним зростанням національної свідомості, захопленням етнографією та народною творчістю як важливим джерелом професійного мистецтва. Відбувалося становлення українського стилю завдяки активній позиції Василя Кричевського, Опанаса Сластіона, Сергія Васильківського, Миколи Самокиша, Дмитра Яворницького. Вони спиралися на глибоке вивчення народного мистецтва, виходили на нові засади образотворчості. У Львові активно працювала фірма Івана Левинського, діяльність якої була спрямована на вивчення народного мистецтва, а також на розроблення стилістики в контексті творчих пошуків митців Праги, Відня, Кракова, Мюнхена. Ідеї формування українського стилю активно функціонували в межах української етнічної території, як у західній, її частині, так і в східній. Це був вияв патріотичних почуттів, усвідомлення себе як нації.

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. підвищився інтерес до народного мистецтва. На оброну давніх традицій народної творчості піднялися видатні жінки, подвижниці народного мистецтва, які, сповідуючи любов до України, захопилися збиранням візерунків, колекціонуванням вишивок, виданням альбомів, організацією приватних музеїв. Колекції українських старожитностей активно експонували на численних виставках, використовували для організації та підготовки матеріалів до Археологічних з'їздів, які були важливими для збирання предметів старовини краю.

З кінця ХІХ ст. було започатковано планомірне збирання, систематизацію та вивчення творів народного мистецтва, організація музеїв, дослідження окремих видів і особливостей орнаментики, з'явилися перші наукові розвідки з історії народного мистецтва. До цієї патріотичної місії долучилися видатні історики, етнографи, археологи, мистецтвознавці. Серед них слід назвати Федора Вовка, Миколу Сумцова, Григорія Павлуцького, Данила та Вадима Щербаківських, Миколу Біляшівського, Костянтина Широцького та багатьох інших. Важливе значення в справі збереження, розвитку та вивчення народного мистецтва мала організація Київського, Подільського, Полтавського кустарних товариств, утворення 1904 року в Києві Художньо-промислового музею з великим етнографічним відділом.

Українське мистецтвознавство як наймолодша галузь науки упродовж ХХ ст. мало складну долю. Воно було вщент знищене в 1930-х роках, багато видатних митців було розстріляно, а їхні праці вилучено, замовчувалися цілі сторінки історії декоративного мистецтва і української історії загалом. Підготовка нової генерації фахівців у галузі мистецтвознавства почалася в Києві лише в 1960-х роках при Київському художньому інституті, у Львові – у 1980-х роках при Львівській академії мистецтв. Саме в часи лихоліть українське мистецтвознавство зазнало непоправних втрат. Незважаючи на багатющу спадщину народного мистецтва та потужний потенціал фахівців із декоративного мистецтва, і сьогодні залишаються не вивченими окремі галузі та періоди, є чимало білих плям у дослідженні художнього процесу, досі не розв'язані деякі питання теорії народного мистецтва, не уніфіковано термінологію. Враховуючи це, автори «Історії декоративного мистецтва України» у своїх дослідженнях не тільки порушують питання теорії і практики декоративного і зокрема народного мистецтва, але й намагаються з позицій наукової об'єктивності окреслити й подати цілісну картину розвитку декоративного мистецтва впродовж усієї історії розвитку. Автори послуговувалися значним мистецтвознавчим доробком своїх попередників – істориків, археологів, етнографів, збирачів пам'яток народного мистецтва. У передмові до кожного тому висвітлено й охарактеризовано джерела, якими користувалися автори у своїй роботі, а в розділі «Бібліографія» подано максимально повний список літератури з історії українського декоративного мистецтва того чи іншого періоду. Тому в передмові до п'ятитомника ми не подаємо детального викладу шляхів розвитку українського мистецтвознавства в галузі декоративного мистецтва. Зазначимо лише, що як наука ця галузь формувалася досить повільно. Перш ніж стати самостійним науковим предметом, вона тривалий час залишалася частиною загальної історії народу, будучи складовою етнографії, археології, загальної історії культури.

Наприкінці ХІХ – упродовж ХХ ст. було зібрано значний фактичний матеріал з історії українського народного, зокрема декоративного, мистецтва. У цей період було засновано широку розгалужену мережу державних художніх і краєзнавчих музеїв, у яких стали доступними для глибокого вивчення й художнього мистецтвознавчого аналізу неocenенні твори декоративного мистецтва.

Перший том «Історії декоративного мистецтва України» охоплює великий історичний період – від доби пізнього палеоліту до середньовіччя включно. За цей час у межах нинішньої території України проживало безліч племен і народів, різних за етнічним походженням.

Автори статей «Історії...» на основі аналізу пам'яток археології намагалися з'ясувати перші прояви, перші кроки художньої творчості, які на наших землях були зроблені на завершальному

етапі становлення первісної (розумної) людини. Первісне мистецтво відіграло важливу роль у пізнанні людиною світу, в її естетичному й соціальному розвитку, саме в цей час з'явилися знаки, символи абстрактних понять.

У першому томі подано загальну характеристику мистецтву кочових племен Північного Причорномор'я – кімерійців, скіфів, сарматів. Подано розгорнену характеристику декоративного мистецтва античних міст. Адаже впродовж майже цілого тисячоліття (з VII–VI ст. до н. е. по IV ст. н. е.) південні землі нинішньої України мали тісні економічні й мистецькі контакти з Грецією та Римом – найрозвиненішими європейськими державами того часу. У томі подано мистецтвознавчий аналіз творів коропластики, художньої кераміки, торевтики та ювелірного мистецтва, гліптики, художнього скла, різьблення по дереву та кістці, які збереглися до нашого часу. Аналіз художніх ремесел скіфо-сарматського та античного мистецтва має виняткове значення, оскільки традиції цього часу, що були творчо засвоєні й своєрідно інтерпретовані слов'янами, відіграли помітну роль у розвитку мистецтва Київської Русі.

Особливу увагу в першому томі приділено декоративному мистецтву Київської Русі. Розглядаючи окремі його види, які набули особливого розвитку в цей час, – гаптування та вишивка, ювелірне мистецтво, кераміка й скло, різьблення по дереву, кістці та рогу, ткацтво тощо, – автори звернули увагу на високий художньо-технічний рівень виконання, зауважили, що окремі вироби несуть на собі впливи кочового світу, з яким Київська Русь перебувала в постійній взаємодії, але в цілому її культура й мистецтво були органічно пов'язані з візантійською культурно-історичною традицією.

Напередодні монгольської навали Русь належала до найрозвиненіших країн Європи. На подальшому історичному житті населення південноруських земель позначилося чужоземне поневолення: монгольське, литовське, польське. Усе це негативно вплинуло на розвиток не лише економіки краю, але й культури. Однак завойовники не змогли перервати багатих традицій часів Київської Русі. Поступово вони відроджувалися у великих містах, які були важливими осередками культурного життя. У XIV–XVI ст. декоративне мистецтво досягло високого рівня розвитку. Твори цього періоду стали гідним внеском у скарбницю європейської та світової культури.

Другий том присвячено декоративному мистецтву України XVII–XVIII ст., яке значно збагатило українську культуру новими творами, тенденціями й художніми явищами, незважаючи на поділ території та складне суспільно-політичне, релігійне й культурне життя країни. Розвою української культури сприяли національно-культурне відродження, що відбулося наприкінці XVII ст., становлення козацько-гетьманської держави. Важливу роль відіграла Запорозька Січ. XVII та XVIII століття – це час розвою культурно-освітнього руху, розбудови монастирського життя, меценатської діяльності, коли гетьмани, козацька старшина, церковні ієрархи власним коштом вели будівництво, щедро оздоблювали храми та монастирі. Усе це сприяло розквіту різноманітних видів декоративного мистецтва, стимулювало інтенсивний розвиток міських і сільських ремесел, цехового виробництва, а згодом – мануфактурного.

Уперше в українському мистецтвознавстві всі види й жанри декоративного мистецтва проаналізовано з погляду еволюції художніх стилів – спочатку Ренесансу, а згодом бароко та рококо. У декоративному мистецтві стиль бароко, що запанував з другої половини XVII ст., сприяв виявленню самобутніх національних форм, включенню до художньої системи фольклорного підґрунтя. Він, у поєднанні з місцевими традиціями, виявляв прихильність народного мистецтва до підвищеної декоративності, образної наснаженості, набув яскраво виражених національних ознак. Це проявилось в пишноті та розкішності декоративного оздоблення виробів, буянні рослинної орнаменталії. Зміни відбувалися в усіх видах мистецтва. XVII–XVIII століття – час інтенсивного розвитку високого іконостаса, що був синтезом мистецтв – різьблення, живопису, скульптури, ювелірного мистецтва. Пластичне його вирішення набуло тривимірної просторовості, динамічності композиції.

У золотарстві й художньому литті, у предметах церковного вжитку, гаптуванні та вишивці стиль бароко виявився найяскравіше. Твори цього періоду позначені багатством і вишуканістю декоративних форм, пишною орнаментикою, використанням коштовного каміння, емалей, що значно збагачує кольорову палітру. У зв'язку зі зміною побуту й одягу козацької верхівки, надання йому урочистості та помпезності набули розвитку золототкацтво й килимарство. Пишними бароковими формами та яскравим розписом у цей період характеризується фігурний посуд з гутного скла й кераміки.

Третій том «Історії...» присвячено декоративному мистецтву України кінця XVIII – початку XX ст. Автори намагалися розкрити в усій повноті й цілісності розвиток усіх видів і жанрів мистецтва цього періоду – ткацтва, килимарства, вишивки, вибійки, гончарства, різьблення, метало-

обробки, малювання, витинанки тощо. Увагу акцентовано на тому, що в цей час селянське мистецтво – невід’ємна складова народного побуту, віддзеркалення етносвітогляду й законів буття нації, важливий засіб збереження традиції, забезпечення її безперервності в просторі та часі.

У томі чітко простежено й виявлено, що XIX століття – класичний період розвитку народного мистецтва, зародження домашніх промислів і водночас – це важливий період становлення капіталістичних відносин, піднесення промисловості, виникнення фарфоро-фаянсових, ткацьких, шкіряних, ливарних, суконних, скляних підприємств, перетворення їх на значні центри виробництва. Автори тому висвітлили шляхи утвердження нових засад промислового виробництва, принципів співпраці народних майстрів і професійних художників, запровадження європейських технологічних новацій.

Новаторством тому є те, що вперше в українському мистецтвознавстві всі види й жанри декоративного мистецтва проаналізовано з погляду еволюції художніх стилів – пізнього класицизму (ампіру), історизму, еклектики, модерну, який зароджувався в Україні.

Період XIX ст. важливий і тим, що в цей час активізується діяльність інтелігенції в галузі підтримки й відродження занепалих народних промислів, відбувається активне колекціонування творів народного мистецтва, організація виставок, музеїв, започатковується художньо-промислова освіта, відбувається становлення українського мистецтвознавства.

У третьому томі «Історії...» зображено складну панораму художнього життя, коли декоративне мистецтво розвивалося в умовах колоніальної залежності. Етнічні землі України було розподілено між двома імперіями – Російською та Австро-Угорською. Так, Лівобережжя, Наддніпрянина, Поділля входили до складу Російської держави; Західна Україна, Закарпаття, Буковина, частина Поділля – до складу Австро-Угорської імперії. Але всупереч цьому, твори декоративного мистецтва XIX ст. свідчать про високий естетичний і духовний рівень тогочасного українського суспільства, підтверджують думку про те, що народне мистецтво є одним із найважливіших чинників консолідації етносу, утвердження національної свідомості, збереження традицій, забезпечення безперервності розвитку, підґрунтям для розвитку професійного мистецтва.

Томи четвертий та п’ятий «Історії...» присвячено декоративному мистецтву XX ст., яке з позицій сучасного мистецтвознавства потребує перегляду та кардинального переосмислення. Уперше в мистецтвознавчій практиці автори пішли шляхом розгляду народного мистецтва й художніх промислів (т. 4) і професійного декоративного мистецтва (т. 5), виявлення взаємозв’язків і взаємодії між ними.

Декоративне мистецтво впродовж XX ст. розвивається у сфері народного мистецтва, системи художніх промислів, у середовищі художників-професіоналів, які у своїй творчості спиралися на тенденції розвитку світового художнього процесу. Творчість народних майстрів ґрунтується на еволюційні закони творення, зберігаючи регіональні відмінності окремих осередків народного мистецтва, які яскраво виявляються в системі художньо-образного мислення кожного виду.

Автори цих томів розкривають складні процеси розвитку як народного, так і професійного декоративного мистецтва впродовж XX ст. Еволюційні процеси та революційні катаклізми зумовили складну панораму художнього життя України протягом усього минулого століття. У цей час відбувалися трансформації в соціальній галузі й політичних орієнтирах, зміни в економіці та суспільній психології, що значною мірою позначилося на розвитку культури й мистецтва, у тому числі й декоративного.

Україна впродовж усього XX ст. мала складну історичну долю. Навіть назва її змінювалася кілька разів: була Малоросією в складі Російської імперії, на дуже короткий період (1918–1919) відчувала себе самостійною та незалежною державою під час утворення УНР, потім упродовж 70 років XX ст. була Українською Радянською соціалістичною республікою в складі СРСР, нарешті стала в 1991 році незалежною, самостійною державою – Україною. За кожною з цих назв стояли кардинальні зміни історичного шляху, складні долі митців і в цілому всього мистецтва. Складність посилювалася ще й тим, що територіально землі України були роз’єднані, як адміністративно, так і духовно. На початку століття Східна Україна підпорядковувалася Російській імперії, Західна входила до складу Польщі, Австро-Угорщини. 1939 року відбулося об’єднання цих земель у складі УРСР.

Так, четвертий том «Історії декоративного мистецтва України» присвячено висвітленню історії народного мистецтва та художніх промислів XX ст., подано характеристику розвитку основних видів українського народного мистецтва – вишивки, килимарства, ткацтва, гончарства, художньої обробки дерева, лозоплетіння, художньої обробки металу, каменю, кістки та рогу, декоративного малювання, витинанки, народного одягу, іграшки, вибійки, обрядового печива та ін. Матеріал тому згруповано за окремими видами народного мистецтва з урахуванням усіх напрямів і форм його розвитку, в межах кожного виду висвітлено творчість окремих майстрів і подано характе-

ристику художніх майстерень та артільно-заводської продукції. Кожний вид народного мистецтва, його розвиток розглянуто за регіональним принципом із розгорнутою характеристикою художніх особливостей виробів певного мистецького осередку.

Загальна централізація всього мистецького життя кристалізувалася у створенні Укрхудожспілки (1936), яка керувала всім творчим і виробничим життям художніх артілей, затверджувала еталони-зразки для професійних художників, вимагала виконання виробничого плану, насаджувала систему державних замовлень. Саме в цей час відбувається штучне впровадження в орнамент радянської символіки, спрощення орнаментального вирішення, посилення плакатності, оперування доступними ідеологічними та міфологічними конструкціями.

На цей період припадають трагічні часи Великої Вітчизняної війни, коли було повністю зруйновано осередки народного мистецтва і згодом відбувалося їх поступове відновлення, накреслюється чіткий розподіл між офіційним декоративним мистецтвом, спрямованим у русло настанов соцреалізму, і народним мистецтвом, яке зберігало притаманні йому традиційні риси.

1950–1980 роки – складний, неоднозначний і суперечливий у своїх здобутках і прорахунках час.

Система художніх промислів у цей період набуває особливого розвитку як за своєю структурою, так і за художньою спрямованістю. Автори у своїх статтях наголошують на тому, що на різних етапах розвитку промислів співвідношення «народний майстер – художник» набувало різних форм і значень. Роль художника в системі промислів, форма спілкування з народним майстром не завжди були однозначними. Українське декоративне мистецтво 50-х років ХХ ст. позначене впливом засад станкового мистецтва, не зовсім правильним розумінням специфіки основ народної творчості, що призвело до абсолютизації ролі художника на підприємстві, нівелювання особи народного майстра, роль якого зводилася до пасивного втілення в матеріалі ескізу, попередньо розробленого художником.

Наступне десятиліття позначилося новим розумінням народних традицій. Художники відчували негативність механічного повторення, «цитування» образотворчого фольклору, шкідливого для творчості й розвитку народного майстра. Намітилася тенденція до глибшого вивчення основ народного мистецтва, уважнішого ставлення до його специфіки. 70-ті роки ХХ ст. проходили під знаком нового осмислення народного мистецтва, глибокого проникнення в його образно-естетичну систему, у принципи композиційної побудови.

Найпліднішими в розвитку художніх промислів стали 1980-ті роки. У цей час було впроваджено нові організаційні форми роботи, сформовано новий тип народного майстра. Більшість майстрів отримали підготовку в спеціальних навчальних закладах – училищах, технікумах. Змінилося соціальне значення народного майстра: ця професія стала почесною, серед виробів лише утилітарного призначення дедалі більше створювалось унікальних зразків, часто орієнтованих на виставки, і які ставали окрасою громадських інтер'єрів. У таких промислах, як ткацький, вишивальний, килимарський, народний майстер зберігає і розвиває традиції творчості. Водночас намітилася тенденція до ствердження ролі художника на фабриці.

У 1971 році було організовано низку виробничо-художніх об'єднань із розгалуженою системою філіалів в основних осередках народного мистецтва, системою надомної праці та організованого постачання й збуту продукції: «Вінничанка», київське імені Тараса Шевченка, харківське «Україна», полтавське «Полтавчанка», косівське «Гуцульщина», львівське імені Лесі Українки та ін.

Розвиткові художніх промислів сприяла постанова 1975 року «Про народні художні промисли». 70–80-ті роки ХХ ст. прикметні бурхливим розвитком художніх промислів, які одночасно з масовою продукцією створювали високохудожні твори, засновані на глибокому вивченні народного мистецтва.

У цей період великого розвитку набули гончарство, декоративний розпис, різьблення по дереву. Значного розвою зазнало в 60–80-х роках ХХ ст. різьблення по дереву, центри виробництва якого зосередилися в західних областях України, зокрема в Косові.

П'ятий том «Історії декоративного мистецтва України» присвячено системному аналізу творчих процесів у галузі професійного мистецтва впродовж ХХ ст. Автори тому на основі комплексного вивчення та аналізу найважливіших образно-пластичних концепцій ХХ ст. окреслюють розвиток основних видів декоративного мистецтва, таких як кераміка, фарфор і фаянс, скло, вітраж, gobelen, художнє ткацтво, вишивка, розпис на тканині, церковна пластика, ювелірне мистецтво, різьблення по дереву, костюм, новаційний текстиль. Уперше в українському мистецтвознавстві подано цілісну картину еволюційного розвитку українського професійного мистецтва в історико-художньому процесі ХХ ст., яка відтворює шлях митців від створення класичних форм у стилях історизму (еклектики), модерну, ар-деко, конструктивізму початку століття, через псевдокласичні форми тоталітарного мистецтва 1930–1950-х років, неофольклоризм та утилітарну конструк-

тивність форм 1960-х років, необарокову надмірність скульптурно-зображальних мотивів 1970–1980-х років до полістилізму 1990-х років.

У ХХ ст. активно заявили про себе технічні засоби й технології, коли на зміну ручній праці кустарів прийшло промислове виробництво, і замість унікального витвору народного майстра з'явилися вироби, тиражовані машиною. Саме на початку століття утворюється особлива галузь художньої творчості, що охоплює широкий спектр – від унікальних творів до зразків масового виробництва, від побутових предметів до унікальних виставкових виробів із вишивки, фарфору, дерева, металу.

У 20-х роках ХХ ст. виникла й розвинулася мережа державних середніх художніх навчальних закладів – профтехшкіл у Києві, Харкові, Одесі, Дніпропетровську, Луганську.

Водночас було засновано мережу вищої та середньої художньо-промислової освіти: Миргородський та Межигірський художньо-керамічні технікуми (на правах вищих навчальних закладів); художньо-промислові школи в Кам'янці-Подільському, Умані, Глинську, Опішні; учбово-виробничі майстерні в Кролевіці, Діхтярях, Решетилівці та інших містах.

Офіційне декоративне мистецтво 1930-х – першої половини 1950-х років формувалося в основному на засадах соцреалізму. Було вироблено низку пропагандистських штампів, які кочували у творах образотворчого мистецтва й механічно переносились у твори декоративного. Ці стильові особливості з їх еkleктичністю, станковізмом залишалися актуальними аж до 1940–1950-х років.

Слід зазначити, що в 20-х – на початку 30-х років ХХ ст. в українському мистецтві відбувалися процеси, що синхронно об'єднували його зі світовими тенденціями. Запроваджений метод соцреалізму сформував інше мистецтво, зробивши його керованим і цілком залежним від партійного замовлення та політики. Цей метод знищував усі інші мистецькі напрями, нові пошуки пластичної мови. Українське мистецтво ізолюється від світу, шляхом репресивних заходів запроваджується одновекторність художнього процесу та жорстка залежність митця від тоталітарної системи. Водночас у декоративному мистецтві вияв національної своєрідності зводився до поверхових рис, іноді штучного застосування орнаменту в станково вирішених гобеленах або плакатних тематичних панно чи рушниках.

Період 60–80-х років ХХ ст. став найпліднішим у пошуках індивідуальних особливостей професійних митців та розвитку художньої промисловості. Уже наприкінці 1950-х років українська промисловість відновила свою діяльність, почали працювати фарфорові, фаянсові заводи, підприємства художнього скла, кераміки, нові потужні текстильні комбінати. На цих підприємствах працювало багато художників, які здобули професійну освіту у Львівському Інституті прикладного та декоративного мистецтва (нині Львівська академія мистецтв), Київському училищі прикладного мистецтва (нині Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука), школах декоративного мистецтва, навчальних закладах Москви та Ленінграда.

Період 1990-х років кардинально відрізняється від попередніх періодів розвитку мистецтва України. Разом зі здобуттям державної незалежності приходить чітке розуміння специфіки й природи народного та професійного мистецтва, законів їхнього розвитку.

Художнє життя цього десятиліття вирізняється надзвичайною широтою та калейдоскопічністю. Виникають численні галереї, які формують арт-ринок, проекти, акції, поширення набуває концепція «артефакту», відбуваються виставки за кордоном, українські митці розглядають свою творчість у контексті світових тенденцій розвитку. Незважаючи на мозаїчність художнього процесу, переважають авангардистські течії.

У ХХ ст. українське декоративне мистецтво активно заявило про себе як мистецтво високої естетичної наснаженості, мистецтво, яке дає можливість відчути живий суперечливий і водночас яскраво цілісний процес художнього життя. Зберігаючи зв'язок із традиціями народної творчості минулого, сучасне декоративне мистецтво набуває нового змісту, нових якостей і рис.

Сучасні митці беруть участь у формуванні нової моделі українського світобачення, нових естетичних вимірів духовності й сприяють усвідомленню органічної єдності національного та загальносвітового мистецьких процесів.

Творення «образу» митці розуміють як особливу, специфічну галузь пізнання світу, наповнену емоційною змістовністю, філософськими розмірковуваннями. Пошуки митців професійного мистецтва тяжіють до образотворення, посилюється індивідуальне, неординарне бачення навколишнього світу, втілене в особливій манері виконання, емоційно насиченій і змістовній. Відбувається зміна принципів формотворення: відступає принцип корисності й утилітарності, утворюється своєрідна «дифузія» декоративного та образотворчого мистецтва, яка породжує просторове мис-

тецтво, де традиційні матеріали – скло, дерево, глина, нитки – використовуються як засоби художнього формотворення.

Професійне декоративне мистецтво 1990-х років – це багатогранне явище української національної культури, що розвивалося в руслі загальноєвропейського і ширше – світового художнього процесу. Митці знаходять нові шляхи, шукають різноманітні засоби художньої та емоційної виразності, вирішують загальні формально-художні завдання пластичних мистецтв: новаторське формотворення, взаємодію з навколишнім середовищем, звернення до новітніх технологій.

У роботі над написанням «Історії декоративного мистецтва України» взяли участь фахівці Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, а також археологи, історики Інституту Археології НАН України, провідні мистецтвознавці Львівської національної академії мистецтв, вітчизняних мистецтвознавчих інститутів і кафедр, музеїв. Значну допомогу у вивченні колекцій та ілюструванні матеріалів надали Національний музей українського народного декоративного мистецтва, Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України (м. Львів), Національний музей архітектури і побуту, Національний музей історії України, Чернігівський історичний музей ім. В. В. Тарнавського, музеї Полтави, Дніпропетровська, Сум, Харкова, Коломиї, Білої Церкви, Опішні та ін. Було задіяно потенціал краєзнавчих музеїв Ніжина, Кролевеця, Ічні, Косова, Космача, Рівного, музеїв Польщі, Словаччини, Росії. Авторський колектив висловлює їм щиро подяку.

Українське декоративне мистецтво завжди відповідало соціальним вимогам часу, розвивалося від матеріально-практичної сфери до духовно-культурної, зберігаючи при цьому взаємодію із загальною проблематикою та стильовим напрямом усього образотворчого мистецтва. Воно тримало тісний зв'язок з історичними традиціями та народним мистецтвом. Саме завдяки цьому мистецтво зберегло свою духовність, самобутність, яскраво виражену національну своєрідність.

Широко ілюстроване п'ятитомне видання «Історії декоративного мистецтва України» репрезентує сучасний стан вивчення мистецького доробку в царині декоративного мистецтва як стародавніх суспільств, так і художніх пам'яток середньовічного, нововісторичного та сучасного періодів розвитку художнього життя на території України. Нове видання висвітлює поступальний розвиток народного, зокрема декоративного, мистецтва України в його історично зумовленій послідовності, спадкоємності й взаємовпливах багатьох етнічних спільнот, що в різні історичні періоди населяли територію сучасної України.

Авторський колектив та редакційна колегія свідомі того, що не всі завдання, які стоять перед мистецтвознавчою наукою в плані вивчення історії декоративного мистецтва, вирішені та вичерпно висвітлені в даному виданні. Не всі періоди розвитку, види, осередки, персоналії митців вивчено однаковою мірою. Це завдання мистецтвознавчої науки на майбутнє.

Авторський колектив та редакційна колегія сподіваються, що запропоноване науковцям та широкому загалу п'ятитомне видання «Історії декоративного мистецтва України», яке подає цілісну магістральну лінію розвитку цього виду культури, дасть відповіді на актуальні питання й культурні запити нашого сьогодення, окреслить шляхи його подальшого вивчення й розвитку.

Т. КАРА-ВАСИЛЬЄВА

Вступ

Перший том «Історії декоративного мистецтва України» охоплює величезний історичний період – від доби пізнього палеоліту до середньовіччя включно. За цей час у межах нинішньої території України проживало безліч племен і народів, різних за своїм етнічним і культурним походженням. Одні з них були міцно закорінені в місцевий етнокультурний ґрунт, інші мали генетичний зв'язок з територіями Євразійського світу, розташованими, нерідко, за тисячі кілометрів від України. У зв'язку із цим у нас немає і найменшої можливості відшукати єдиний архетип власне праукраїнської культури, як і визначити, який з давніх народів має етнічне споріднення не тільки з давніми українцями, але й взагалі зі слов'янами.

Етно- і культурогенез – процеси складні, не завжди взаємозумовлені та лінійні. Нерідко вони пов'язані зі значними антропогенними змінами, коли в результаті зіткнення чи змішування кількох народів народжувалася цілком нова спільність, не схожа на своїх попередників. До того ж не лише етнічною суттю, але й культурою, мовою, способом господарювання, побутом.

Звичайно, сказане не означає, що історичні слов'яни, у тому числі й українці, ніяк не пов'язані з тими народами, які мешкали на цих землях задовго до них. Маємо достатньо підстав вважати їх завершальною ланкою тривалого процесу етно- і культурогенезу, а отже, і природними спадкоємцями культурних надбань усіх своїх попередників. Незважаючи на численні міграційні потоки, вони ніколи не спричиняли повної зміни населення, втрати регіоном своєї історичної та культурної пам'яті, що органічно передавалася від епохи до епохи, від одного народу до іншого, збагачуючись при цьому новими надбаннями.

Історія декоративного мистецтва почалася на наших землях на завершальному етапі становлення первісної (розумної) людини. Це засвідчують виявлені археологами численні мисливські поселення (Гінці, мізин, Добраничівка, Межиріч, Кирилівка, Радомишль та ін.), які були зосередженням не лише господарської, але й обрядово-ритуальної діяльності давніх людей. На стоянках доби пізнього палеоліту (40–10 тис. років до н. е.) представлені такі культурні вияви, як декоративне мистецтво, музика, обрядові дійства.

Мізинський комплекс кісток мамонта, інтерпретований С. Бібіковим як ансамбль музичних інструментів, був розписаний вохрою лінійними й зигзагоподібними орнаментальними мотивами. Крім того, на мізинській стоянці знайдено орнаментовані жіночі статуетки, браслет з бивня мамонта, прикрашений зигзагоподібним і меандровим візерунком. На Кирилівському й Межиріцькому поселеннях виявлено уламки бивнів мамонта, на яких нанесені складні графічні композиції, у котрих вгадуються зображення води, черепахи, голівки лелеки або журавля. На деяких пізньопалеолітичних стоянках вдалося знайти різноманітні прикраси: намисто з кісток і бурштину, кістяні підвіски, просвердлені морські мушлі.

Наступний етап формування декоративного мистецтва пов'язаний зі становленням пізньородової общини і відноситься до доби неоліту (кінець VI–IV тис. до н. е.). Населення цього часу становило собою суспільство вищих мисливців, ранніх хліборобів та скотарів. Перехід до виробництва харчових продуктів започаткував якісно новий етап в історії людства, який дістав назву «неолітична революція». Значно збагатився в цей час внутрішній світ людини. З'явилися віра в потойбічне життя, культ предків. Незмірно розширилися також релігійно-космогонічні уявлення. Прикладом цього є зображення на плитах знаменитої Кам'яної Могили, що на Нікопольщині. Вона слугувала неолітичним людям гігантським святилищем, на плитах якого вони наносили зображення зміїв, драконів, биків, птахів, що уособлювали небесно-земні стихії.

Характерною для цього часу є антропоморфна глиняна пластика, прикрашена геометричними орнаментами, яка відігравала роль оберегів хатнього вогнища. Поява кераміки зумовила складну її орнаментацию. Серед прикрас переважають кістяні браслети, намисто з каменю, перламутру, зубів риби та оленя, нашивки на одяг з іклів кабана тощо. Загалом неолітична епоха вважається часом стилізованих абстрактних зображень, коли окремих знаків означав цілу композицію.

Доба енеоліту, або мідно-кам'яного віку (IV–III тис. до н. е.), позначена незвичайним динамізмом розвитку первісного суспільства. На цей час припадає освоєння кольорових металів – міді й золота, зародження орного землеробства з використанням тяглової сили бика, винайдення колісного транспорту, гончарного горна і ткацького верстата.

Вершинний розвиток енеолітичного населення представлений пам'ятками трипільської культури, генетично спорідненої з культурами Подунав'я та Балкан. Зрушення у сфері матеріаль-

ного виробництва сприяли піднесенню культури трипільців. Особливим її досягненням стало виготовлення керамічного посуду, який і сьогодні вражає своєю технологічною та художньою досконалістю, розмаїттям форм, незбагненою вишуканістю й декоративністю орнаменту. Окремі його мотиви засвідчують наявність у трипільської людини певних космогонічних уявлень. очевидно, що керамічні вироби мали не лише утилітарно-вжиткове, але й релігійно-магічне призначення. Прикладом цього можуть бути, зокрема, так звані біноклеподібні посудини, а також моделі жител і вівтарів.

Незвичайного поширення в трипільців набула антропоморфна й зооморфна глиняна пластика. Серед першої переважають жіночі статуетки, пов'язані з культом богині родючості – Великої Матері. Друга представлена найчастіше зображеннями бика, але трапляються також і статуетки птахів.

Мистецтво степового енеолітичного світу, представлене середньостогівською, нижньомихайлівською, кемі-обинською та іншими археологічними культурами, характеризується насамперед антропоморфними стелами з вирізьбленими на них символічними зображеннями. Стели, встановлені на курганах, символізували пам'ять і повагу до похованої людини. Вважається, що становлення антропоморфного чоловічого образу в мистецтві скотарів відображало формування суспільних відносин з особливим статусом чоловіка – патріарха й вождя.

Останнім періодом первіснообщинної формації була доба бронзи (II – початок I тис. до н. е.). Вона характеризується винайденням технології першого штучного металу – бронзи. Зміни у сфері відтворювальних форм господарювання сприяли різкому збільшенню населення, а також зумовили прогресивні зміни соціальних і політичних форм життя. Незмірно зросла роль глав великих патріархальних сімей, у руках яких відтепер зосереджувалися влада й багатство.

У сфері культури ідея звеличення людини знайшла своє втілення в широкому побутуванні кам'яних антропоморфних стел, що з'явилися на попередньому етапі, а також, очевидно, у звичай моделювання черепів. культ предків посідав особливе місце в ідеології племен бронзової доби, свідченням чого було спорудження над померлими великих курганів, розташування над ними святилищ.

Побут племен бронзового віку збагатився численними прикрасами з бронзи: браслетами, підвісками, пронизками, кільцями та шпильками. Справжніми мистецькими витворами були відлиті у двобічних кам'яних формочках сокири-кельти, наконечники списів, серпи, мотики. Нерідко їх прикрашали орнаментальними елементами й композиціями.

Серед пам'яток ужиткового мистецтва особливою вишуканістю вирізняються кістяні вироби, оздоблені символічними ритуальними зображеннями, геометричними орнаментами. Це псалії, навершя скіпетрів, лошила тощо. Високим рівнем декоративності характеризуються кемі-обинські скрині, розмальовані рослинними й геометричними композиціями в килимовому стилі, а також шкіряні килимки, вкриті кольоровими смугами червоного, жовтого та чорного кольору. На окремих пам'ятках трапляються так звані геогліфи – зооморфні й антропоморфні зображення на поверхні ґрунту, розмальовані вохрою. Сліди декоративного мистецтва людей бронзового віку зберігає також комплекс пізніх зображень Кам'яної Могили. Як правило, вони абстрактно-орнаментальні й декоративні. Трапляються також реалістичні зображення, зокрема запряжених у сани волів або колісниці з кузовом.

Наступний історичний етап дістав назву «залізний вік», оскільки вже на початку I тис. до н. е. він позначився відкриттям заліза та освоєнням технології його виробництва. Це справило революційний вплив на хід історії, значно прискорило розвиток продуктивних сил, сприяло загальному прогресу суспільства.

У межах сучасної території України на ранньому етапі залізної доби проживали історичні народи, що засвідчено писемними джерелами: у степовій зоні – кімерійці, скіфи, сармати, у лісо-степовій і поліській зонах – скіфи-хлібороби, скоти, будини, гелони, неври, андрофаги. Ці два світи були різними за господарським укладом (кочівники-скотарі й хлібороби) та етносом (іранці й праслов'яно-балти), але їх об'єднував єдиний стиль культури, що склався в умовах їхньої економічної та політичної взаємодії. Його основу становив так званий скіфський звіриний стиль, який розвинувся в Скіфії під впливом культур Переднього Сходу та Греції.

Коштовні ювелірні вироби – золоті та срібні чаші, пекторалі, горити, шийні гривни, руків'я мечів, гребені, амфори, бронзові навершя, курильниці, дзеркала – вражають не лише мистецькою довершеністю, але багатством зображень – сюжетних і орнаментальних. У них органічно поєдналися висока антична традиція ювелірної справи і сцени скіфського життя. Це нове культурне явище вийшло далеко за межі іраномовних степових поселенців.

Уже в VI ст. до н. е. місцеве населення перейняло від скіфів-кочівників повний набір озброєння й кінського спорядження. Спільними для всіх народів Великої Скіфії стали основні типи знарядь праці, прикрас, предметів туалету, посуд, речі культового призначення. Місцеві майстри, що виготовляли речі з металу й кістки, оздоблювали їх у традиційному скіфському звіриному стилі. Однакові орнаментальні мотиви домінували на предметах з дерева, кістки, металу, а також на керамічних виробах. Це ромби, концентричні кола, спіраль, ажурні кільця, трикутники. Трапляються також зооморфні орнаменти, хоча й значно рідше, ніж геометричні.

Поширеним у скіфів було і монументальне мистецтво. Це насамперед кам'яні скульптури – зображення скіфського першопредка у вигляді грізного воїна в обладунку. Як і в попередні часи, скіфські статуї стояли на курганах, що вказує на їхній зв'язок з культом померлих.

Завдяки Геродоту ми знаємо про релігійні уявлення скіфів, які були язичниками і мали розвинений пантеон давніх божеств. Семеро з них шанувалися всіма скіфами, що свідчить про значну етнокультурну й політичну монолітність скіфського суспільства.

На зміну скіфам прийшли сармати, які теж вели кочовий спосіб життя, мали таке саме воєнізоване суспільство й увібрали від своїх попередників звичаї, міфологію, релігійні уявлення, мистецькі традиції. Ця природна спадковість була зумовлена тим, що сармати, як і скіфи, були іраномовним народом. Новим у їхньому ювелірному мистецтві було лише те, що, крім золота, модними в них були коштовне й напівкоштовне каміння, а також намисто з бурштину, скла, фаянсу. Ряд виробів – поліхромні браслети, фібули, персні – виготовлені в стилі середньоазійських і західносибірських традицій, який позначений впливами китайського мистецтва.

Як і скіфи, сармати вірили в потойбічне життя і тому споряджали небіжчиків на той світ з їжею, знаряддями праці, зброєю, прикрасами. Сармати поклонялися мечу, який уособлював бога війни. Крім того, у них побутував культ коня, що природно для кочовиків.

Побутування в степовій зоні нинішньої України скіфів і сарматів збіглося в часі з колонізацією греками Північного Причорномор'я, а тому й не дивно, що ці два світи були тісно пов'язані. Основними центрами їхньої взаємодії були Ольвія, Херсонес, Пантікапей, тіра. У своєму розвитку античні міста-держави пережили два великі періоди: грецький (VII–I ст. до н. е.) і римський, або греко-римський (I ст. до н. е. – кінець IV ст. н. е.).

У Північне Причорномор'я греки й римляни принесли не лише державність, культуру господарювання, розвинене ремісниче виробництво, але й високе мистецтво – образотворче та декоративно-вжиткове. Особливого поширення набули такі його види як каропластика, розписна кераміка, гліптика й торевтика, різьблення, ювелірна справа.

Високий рівень античної культури не міг не позначитися на розвитку варварського світу. Це добре помітно на скіфо-сарматському етапі, а також і на зарубинецько-черняхівському, коли на історичну арену вийшли слов'яни. Відомостям про них ми завдячуємо античним авторам: Плінію Старшому, тациту, Птолемею та іншим. Вони знали їх під іменем «венедів» і розміщували в Східній і Центральній Європі між Дніпром і Одером. Археологічним «еквівалентом» слов'ян-венедів є так звана зарубинецька культура, яку залишило осіле хліборобське населення II ст. до н. е. – II ст. н. е., що проживало в лісостеповій і поліській зонах України.

Серед виробів прикладного ремесла найбільшого поширення в цей час набули фібули, якими застібали одяг. Значно рідше на зарубинецьких пам'ятках трапляються браслети, ремінні пряжки, різні підвіски, намисто, оздоблені орнаментами у вигляді концентричних кіл, дужок, спіралей тощо. До цього періоду відносяться речі з виїмчастою емаллю – масивні нагрудні прикраси, орнаментовані прорізами та гніздами для різнокольорових емалевих вставок. До речей святково-престижних, напевно, відносилися великі трикутні та підковоподібні фібули, нагрудні ланцюги, реберчасті браслети, шийні гривні.

Період II–V ст. представлений пам'ятками черняхівської культури, яка сформувалася під значним впливом Риму і його провінцій. На цей час припадає демографічний вибух. Поселення, що виявлені в межах України, обраховуються кількома тисячами. Черняхівське суспільство, що перейняло від римських провінцій культуру обробітку землі, важкий римський плуг, товарно-грошові відносини, досягло у своєму розвитку межі політичної організації.

Візитною карткою черняхівської культури є гончарне виробництво з його вишуканими керамічними формами, виготовленими на гончарному крузі, а також технічно досконалим двоярусним горном. Черняхівські вази IV ст. вражають розкішним декором, у тому числі з календарною і хліборобською символікою. Високорозвиненим було також ювелірне ремесло черняхівського населення, яке представлене фібулами провінційноримського зразка, ремінними пряжками, бронзови-

ми або срібними накладними пластинами. Поширеними в черняхівському суспільстві були також сережки, скроневі кільця, браслети, гривні, намисто.

Розгром варварами Римської імперії у V ст. негативно позначився на економічному й культурному розвитку східних слов'ян. Їхня матеріальна культура в VI–VII ст. занепала. Ряд досягнень попереднього часу (гончарний круг, горно, плуг) вийшли з ужитку. Прокотився по слов'янських землях і спустошливий гунський смерч, що також відобразилося на економіці й культурі. Утім, незважаючи на несприятливі умови, східні слов'яни поступово інтегрувалися в племінні союзи і в своєму політичному розвитку підійшли до межі усвідомлення державності. Названі у «Повісті минулих літ» племена полян, древлян, сіверян, уличів, волинян та інших (загалом – 14) становили собою великі міжплемінні об'єднання, що мали достатньо структуровану політичну організацію на чолі з князем. У різних регіонах східнослов'янського світу виникли укріплені центри, окремі з яких згодом переростали в справжні міста.

На загальному тлі археологічних культур третьої четверті I тис. н. е. (корчацької та пеньківської) помітного прогресу набувають залізоробне та ювелірне ремесла. Ювелірні вироби VI–VIII ст., зокрема пальчасті, зооморфні та антропоморфні фібули, нашивні декоративні антропоморфні й зооморфні бляшки відбивають уявлення східних слов'ян про земний, небесний та підземний світи, про різноманітні божества, які порядкують світом. Найвищий вияв світосприйняття демонструє кам'яна скульптура, зокрема знаменитий Збруцький ідол, у якому знайшов своє відображення мало не весь пантеон язичницьких божеств. Стильова подібність східнослов'янських ювелірних виробів до пам'яток скіфського мистецтва дає підстави стверджувати спадковість цих культурних явищ.

Близькою до давньоіранської була і міфологія східних слов'ян. Окремі слов'яноруські язичницькі боги споріднені з іранськими не лише функціонально чи зображально, але й найменуванням. Симаргл, що входив до пантеону Володимира Святославича, є нічим іншим, як іранським Сенмурвом. Аналогічне походження, напевно, мав і бог Хорс. Ці запозичення могли статися, імовірно, ще за скіфо-сарматських часів, коли місцеве населення лісостепової зони тісно контактувало з кочовими народами степів.

Різнманітний світ язичницьких образів у часи Київської русі знайшов відображення у творах прикладного мистецтва, причому, навіть у тих, що були «облагороджені» християнською символікою. У діадемах, бармах, колтах, браслетах-наручах, різьблених архітектурних деталях християнських соборів, інших декоративних предметах. Звичайно, не виключено, що первісна семантика образів модифікувалася або й зовсім втрачалася, і нові покоління сприймали їх як невід'ємну складову народної культури.

Крім традиційних, за доби Київської Русі набули поширення нові види мистецтва, зокрема пов'язані з прийняттям християнства, яке інтегрувало писемність, літературу іконопис, монументальний живопис, культову архітектуру. Важливими центрами давньоруської культури, у тому числі й декоративного мистецтва, стали Десятинна церква, Софійські храми в Києві, Новгороді та Полоцьку, Спаський собор у Чернігові, Печерський монастир, інші осередки православ'я на русі. під склепіннями давньоруських храмів у розкішному орнаментальному декорі народжувався світ християнських образів, виконаних у техніці фрески й мозаїки, іконопису, перекладалися та оздоблювалися поліхромними мініатюрами, ініціалами й орнаментальними заставками богослужбові книги, писалися давньоруські літописи, які також, нерідко, ілюїнувалися мініатюрами.

Окремі вироби прикладного ремесла позначені впливами кочового світу, з яким Київська Русь перебувала в постійній взаємодії, але в цілому її культура та мистецтво були органічно пов'язані з візантійською культурно-історичною традицією. Напередодні монгольської навали Русь належала до найрозвиненіших країн Європи. Невідомо, як склалася б її доля, коли б православний світ, не зазнав у першій половині XIII ст. двох нищівних ударів: у 1204 році латинські хрестоносці зруйнували Візантійську імперію, а в 1237–1241 роках монголи завоювали Русь.

Подальше історичне життя населення південноруських земель розвивалося в умовах чужоземного поневолення: монгольського, литовського, польського. Усе це не могло не позначитися негативно на розвитку не лише економіки краю, але й культури. Утім, завойовники не змогли перервати багаті традиції часів Київської Русі. Поступово вони відроджувалися у великих містах, які, хоч і зазнали значних руйнувань, однак лишалися важливими осередками культурного життя. Швидше ці процеси відбувалися в Галичині й на Волині, які менше постраждали від монгольської навали, але вони мали місце на Київщині і Чернігівщині.

Більшою мірою це стосується традицій літописання і книгописання, центром яких у другій половині XIII – на початку XIV ст. став Володимир-Волинський. Тут було завершено галицько-Волинський літопис, переписано близько п'ятдесяти богослужбових і світських книг, серед

яких – євангелії, апостоли, служебники, тріоди, прологи, збірники морально-дидактичних повчань та ін. Деякі з них мали розкішне оформлення. Надіслане в Чернігівську єпископію Євангеліє-апракос було «окованно сребром с женчюгом и среди его Спас с финифтом» і «золотом писано». Видатною пам'яткою книжкового мистецтва кінця XIV ст. є Київський псалтир, що його переписав і прикрасив поліхромними мініатюрами дяк Спиридоній у Києві 1397 року. У XV–XVI ст. осередками книгописання були переважно монастирі. Книги оздоблювалися вишуканими орнаментальними мотивами, геометричними й рослинними, а також ініціалами та мініатюрами. Взірцем з-поміж них може бути Пересопницьке євангеліє, перекладене, переписане та художньо опоряджене ченцями григорієм Пересопницьким і Михайлом Санокським у 1561 році.

У другій половині XIII–XVI ст. значного розвитку набуло образотворче мистецтво, зокрема іконопис. Осередками останнього був Київ (ікони Печерсько-Свенської Богоматері, Ігоревської Богоматері), Галичина («Покрова»), Володимир-Волинський («Волинська Богоматір») та інші. Характерною особливістю українського іконопису є насичений колорит, енергійний малюнок і чітка композиція.

Високого рівня розвитку досягло в XIV–XVI ст. декоративне мистецтво, насамперед керамічне, ювелірне, гаптування, різьблення по каменю. Неперевершеним зразком золотної вишивки є «золочівський фелон» (кінець XV ст.), який за своїм стилем подібний до мініатюр галицького євангелія та Київського псалтиря. Аналогічною художньою вишуканістю вирізняються зображення на плащаницях.

Загалом маємо всі підстави констатувати, що у другій половині XIII – упродовж XVI ст. українська художня творчість досягла високого рівня розвитку, а окремі її твори є гідним внеском у скарбницю європейської та світової культури.

П. ТОЛОЧКО

Розділ 1
ДЕКОРАТИВНЕ
МИСТЕЦТВО
ДОІСТОРИЧНОЇ
ЕПОХИ

<http://www.ethnopol.org.ua>

<http://www.ethnolog.org.ua>

Пізній палеоліт



<http://www.ethnolog.org.ua>

Композитний браслет № 2. Бивень мамонта, різблення.
с. Мізин, Чернігівська обл. АМ ІА НАНУ. Фото Л. Яковлевої

ПІЗНІЙ ПАЛЕОЛІТ

Найдавніші види мистецтва, що виникли в епоху пізнього палеоліту 40–10 тис. років тому, були, безперечно, пов'язані з появою *Homo sapiens* – людини сучасного типу, яка швидко заселила значні простори Євразії. У первісних суспільствах мистецтво виконувало багато важливих функцій: знаково-комунікативну, практико-пізнавальну, обрядово-магічну; було невід'ємним компонентом культури людства. Його особливості полягають у синкретизмі стародавньої культури, відсутності чіткої межі між художньою та життєво-практичною сферами людської діяльності. Синкретизм виражається й у відсутності чіткої жанрово-видової структури. Мистецтво пізнього палеоліту є первинним корінням, з якого виростають дві великі гілки. Перша представлена найдавнішими формами мовної, музичної, танцювальної та акторської творчості. Друга – найдавнішими формами прикладних мистецтв, архітектури, скульптури, живопису, графіки. Ці напрями розкривають суттєво різні можливості художнього освоєння світу.

Первісне мистецтво мало високу естетичну властивість. Витвори палеоліту, віртуозно намальовані, вигравірувані або вирізьблені з каменю та бивня мамонта, – яскраво це доводять. Зображення фігур тварин і людей на стінах печер, під скельними навісами та на різних предметах виконані з дотриманням чітких анатомічних пропорцій, з досконалим проробленням деталей, використанням перспективи. Фігуративні композиції, розміщені по вертикалі та горизонталі, застосування різних кольорів і своєрідна стилістика реалістичного або схематичного характеру свідчать про освоєння первісною людиною законів художньої творчості.

Фігуративне мистецтво має два основні напрями. Перший – це монументальне мистецтво, тобто зображення на стінах печер, гротів або на скелях. Другий – мистецтво малих форм, мобільне (переносне), до якого належать фігуративні зображення, виготовлені з бивня, кістки, рогу, каменю, бурштину, глини. Монументальне й мобільне мистецтво, втілене у різних художніх формах, свідчить про появу, значний розвиток і розповсюдження скульптури, гравюри, малюнка й живопису в пізньому палеоліті.

Декоративне мистецтво цього періоду широко представлене різноманітними прикрасами, знаряддями праці та зброєю, які оздоблені орнаментом, та іншими декорованими предметами. Вироби декоративного мистецтва мали

попит на основних базових поселеннях, на відміну від витворів наскального мистецтва, які відображали короткотривалі візити людей. Саме тому аналіз палеолітичного мистецтва слід здійснювати за даними археологічних розкопок, у контексті розташування предметів на поселенні, як складову та невід'ємну частину речового середовища утилітарно-побутового та знаково-комунікативного характеру.

Реконструкція палеоекономіки, способу життя суспільства, а також планіграфія поселення та реконструкція його функціонування, дають змогу з'ясувати значення творів мистецтва та його функції, розкрити своєрідність найдавнішої культури людства¹.

Суспільства пізнього палеоліту України: спосіб життя, побут та естетико-символічне середовище. У пізньому палеоліті терени України були заселені суспільствами мисливців і збирачів. Освоєння території відбувалося за досить специфічних природних умов, пов'язаних із материковими зледеніннями, характерними для плейстоцену. Унаслідок льодовиків панував холодний клімат із ритмічними коливаннями похолодань і потеплень.

Спосіб життя суспільства мисливців і збирачів. Основою економіки було полювання. Завдяки прогресу в галузях кам'яної та кістяної індустрії і особливостям природних умов пізнього плейстоцену набуло розвитку спеціалізоване колективне полювання на деяких тварин у різних ландшафтно-кліматичних регіонах. У результаті – розвиваються різні форми й методи полювання на великих стадних і дрібних тварин, птахів, а також збиральництво. Умови життя вимагали від людей створення соціальної організації з високим рівнем колективізму, без якого взагалі неможливо було вижити в умовах суворого клімату та полювати на велетнів плейстоценової фауни, таких як мамонти, бізони, вівцебики, коні, північні олені. Привласнювальний тип первісної економіки чітко диктував спосіб використання групами людей своїх територій. Мисливці пізнього палеоліту мали багато спільних рис щодо способу життя, яке повністю залежало від поведінки стадних тварин, їхніх біологічних циклів і сезонних міграцій. Завдяки постійності сезонних міграцій первісна людина досконало орієн-

¹ Яковлева Л. Культура пізньопалеолітичного населення України // Історія української культури: У 5 т. – К., 2001. – Т. 1. – С. 69–98; Яковлева Л. Мистецтво пізнього палеоліту як об'єкт дослідження. Системний аналіз // Кам'яна доба України : Зб. наук. ст. / ІА НАНУ. – К., 2003. – Вип. 2. – С. 108–115.

тувалася на місцевості, обираючи найбільш вдалі стратегічні місця для полювання. Завдяки полюванню люди отримували певну кількість м'яса, кісток, шкур, які необхідно було переробити, відсортувати, перетворити на запаси їжі, матеріал для будівництва жител, пошиття одягу, виготовлення предметів мистецтва та прикрас. Наявність дичини, м'ясних запасів і сировини сприяли тому, що люди селилися у відповідних місцях.

В умовах відкритих ландшафтів особливе значення мало влаштування базових поселень, що розпочиналося у теплий сезон року, і будівництво зимових жител, що давало змогу відносно спокійно й комфортно перезимувати. За сприятливих умов люди могли залишатися в такому поселенні протягом декількох сезонів, здійснюючи пошукові та мисливські експедиції для поповнення запасів їжі, сировини для крем'яних і кістяних знарядь, мінеральних фарб і прикрас тощо. З настанням тепла громада з економічних міркувань могла розпадатися на невеликі групи і навіть на окремі сім'ї, які самостійно займалися пошуками їжі. У межах мисливської території вони створювали тимчасові стоянки, полюючи на різних тварин і поповнюючи харчовий раціон збиральництвом. З початком осені люди знову збиралися у громаду на традиційних шляхах сезонних міграцій тварин, іноді поверталися до свого основного базового поселення. Таким чином, пізньопалеолітична громада, за винятком особливо сприятливих сезонів, вела напівосілий спосіб життя.

Більше того, за даними археологічних розкопок, на таких мисливських поселеннях, як Гінці, Мізин, Межиріч, Київ-Кирилівська чітко простежуються два основних епізода їх заселення, із певною перервою у часі, викликану необхідністю залишати основні місця проживання громади через характер мисливської економіки.

У пізньому палеоліті особливого розвитку набули відносини між спорідненими громадами. Контакти між ними здійснювалися за законами екзогамії та за економічними потребами. Обмін шлюбними партнерами зміцнював дружні стосунки, завдяки чому передавалися міфи та легенди, відбувався обмін досвідом, сировиною й різними типами предметів, у тому числі й предметами естетико-символічного значення.

За даними археологічних розкопок у цей період на теренах України зафіксовано існування відповідних регіонів, де набули розвитку пізньопалеолітичні суспільства зі сталими культурними традиціями. Один із таких регіонів – Наддніпрянина. Археологічні пам'ятки цієї території завдяки багатству та розмаїттю артефактів дають унікальну можливість визна-

чити своєрідні риси соціально-економічного устрою, способу життя та ідеології пізньопалеолітичного суспільства. Саме серед цього прадавнього населення зафіксовано найбільше поширення декоративного мистецтва на основних базових поселеннях.

Суспільства мисливців і збирачів у Наддніпрянщині близько 14,5 тис. років тому. Палеоекономіка. Близько 14,5 тис. років тому терени Верхньої та Середньої Наддніпрянщини були одним із регіонів прильодовикової зони, де, завдяки ряду природних факторів, набув свого розвитку один із типів палеоекономіки з комплексним мисливством і збиральництвом. Його характерні риси склалися в результаті інтенсивного й різнобічного використання людиною певних видів тварин перигляційного лісостепу².

Роль мамонта в житті людей. Особлива роль належала головному велетню плейстоценової фауни – мамонту. Саме на території Верхньої й Середньої Наддніпрянщини в Україні та Росії зафіксовані значні й потужні скупчення остеологічних решток мамонтів, так звані «мамонтові кладовища», зосереджені в заплавах і ярах, що виходили у долину річок. Чисельні стада мамонтів, які жили, розмножувалися та помирали на цих територіях, були особливо привабливими для людей. Природно, що мисливці на мамонта повинні були добре знати склад стада цих тварин, їхню поведінку, обсяг території, сезони міграції. За даними палеозоологів, що ґрунтуються на остеологічних рештках на поселеннях Гінці, Мізин, Добраничівка, Межиріч, стадо мамонтів за природним складом подібне до стада диків слонів³. Розкопки Севська, де знайдено рештки стада мамонтів із 33 особин, повністю підтверджують це⁴. Лідером у стаді мамонтів була доросла самка. Вона разом з іншими самками, які у більшості випадків були її сестрами та їх дорослими доньками, охороняла стадо та координувала його дії. Стадо, в якому налічувалося до 20–30 мамонтів, складалося з дорослих самок, напівдорослих особин і малюків. Після

² *Iakovleva L.* Les récentes datations ¹⁴C sur les habitats de la grande plaine russe orientale // 3-e Congrès International ¹⁴C et Archéologie. Lyon, Avril 1998. Mémoire de la Société Préhistorique Française n° 26 et supplément revue d'Archéométrie. – Lyon, 1999. – P. 123–131; *Яковлева Л.* Поселення з житлами із кісток мамонта Дніпровського басейну // Археологія. – 2000. – № 2. – С. 72–83.

³ *Пидопличко И.* Позднепалеолитические жилища из костей мамонта на Украине. – К., 1969. – С. 24.

⁴ *Мащенко Е.* Структура стада мамонтов из Севского позднеплейстоценового местонахождения // Труды ЗИН РАН. – 1992. – Т. 246. – С. 41–59.

досягнення статево-вікового повноліття молодих самців виганяли зі стада. Вони утворювали свої групи або паслися окремо. За даними полювань на індійських та африканських слонів відомо, що люди могли полювати як невеликими групами, так і значним колективом. На дорослих самців майже не полювали, вважаючи їх особливо небезпечними. Перевагу надавали полюванню на молодих тварин.

М'ясо мамонтів було основною їжею, із кісток і бивнів цієї тварини будували житла та інші споруди, остеологічний матеріал слугував основним джерелом для влаштування надвірних і внутрішніх вогнищ на поселенні, тобто головним джерелом опалення. Кістки й особливо бивень мамонта також були високоякісною та пріоритетною сировиною для різноманітних утилітарних і декоративних витворів.

Інші види тварин. Важливу роль в економіці пізньопалеолітичного населення даного регіону відігравали певні види стадних копитних: північний олень, бізон, вівцебик, кінь. Особливо вирізняються сліди полювання на північного оленя у Гінцях, Мізині, Добраничівці, Межирічі. Сезонні міграції стад північних оленів у Дніпровському басейні – восени з півночі на південь, а навесні – у зворотному напрямку, створювали сприятливі умови для періодичних полювань на цих тварин. Так, у Гінцях на північного оленя полювали навесні, а у Мізині восени. М'ясо – не єдине, що привертало увагу до цієї тварини. Міцну й відносно легку шкуру, яка у холодні періоди року набувала вищого гатунку, після вичинки та просушки використовували для покриття каркасу житла та інших захисних і складських конструкцій на поселенні, а також для пошиття одягу. Таке застосування шкури північного оленя можна визначити у Гінцях, Межирічі, Добраничівці, а також у Мізині, де її використовували поряд зі шкурою коней. Роги північного оленя слугували сировиною для виготовлення різноманітних знарядь. Їх здебільшого збирали на мисливських територіях, зберігали й використовували на базовому поселенні. Рогові молотки мали широке розповсюдження на всіх поселеннях даного регіону. Однак тільки один із них (Юдиново), був щільно оздоблений графічним орнаментом із зигзагів.

В економіці пізньопалеолітичного населення даного регіону значне місце належало промислу на хутряних звірів (песець, вовк, заєць), переважно для отримання хутра. Полювали також на ведмедя, іноді на росомаху. Про те, що на звірів, принаймні, на песців і вовків, полювали переважно заради хутра, свідчать знахідки їхніх скелетів, залишених цілими на території поселень. Промисел на хутряних зві-

рів (хижаків і гризунів) забезпечував сировиною для виготовлення теплого зимового одягу та специфічним матеріалом у вигляді трубчастих кісток, із яких виробляли набір знарядь для пошиття одягу.

Поселення пізнього палеоліту Наддніпряниці та їхня роль у створенні предметів естетико-символічного середовища. На території Верхньої та Середньої Наддніпряниці (України та Росії), за даними археології, під час розкопок зафіксовано три основних типи археологічних пам'яток. Перший тип – природні скупчення остеологічних решток мамонів, які були відомі або не відомі людям (Севськ, Вільшанка). Другий тип – основні базові поселення, розташовані біля природних остеологічних скупчень кісток мамонтів із метою їх інтенсивного використання (Гінці, Мізин, Київ-Кирилівська, Добраничівка, Межиріч, Юдиново, Тимонівка, Супонево, Єлисеєвичі 1). Третій тип – короткотривалі сезонні стоянки (Фастів, Журавка, Семенівка). Ці три типи пам'яток з урахуванням крем'яних родовищ (де брали сировину для виготовлення знарядь із кременю) відображають причини зосередження населення на досить обмеженій території (400 км), яке залишило після себе яскраву своєрідну та розвинену матеріальну й духовну культуру.

Визначальна риса населення Наддніпряниці – створення основних базових поселень зі складною планіграфією. Вибір місця відображає ряд принципово важливих факторів адаптації людини в умовах холодного клімату прильодовикової Європейської зони на відкритих рівнинних ландшафтах. Улаштовуючи свої поселення просто неба, люди повинні були вирішувати водночас багато питань, пов'язаних із захистом помешкання й стабільністю його функціонування.

Найчастіше оселялися на надзаплавних річкових терасах, які прилягали до високих водороздільних схилів, розрізаних великими балками та ярами (Гінці, Межиріч, Мізин, Єлисеєвичі 1, Тимонівка 1, 2, Супонево). У такій природно-ландшафтній ситуації вибір місця поселення був пов'язаний із геоморфологією балок, що виходили у долину річки. Надійність обраної для проживання площадки балочної тераси забезпечувалася її природним дренаванням в умовах мерзлоти. Захищеність площадки поселення високим водороздільним схилом від вітрів та огляд долини річки, де зосереджувалися тварини – створювали найсприятливіші умови для проживання людей та їх мисливської діяльності у даних природних умовах. Великі скупчення остеологічних решток мамонтів, так звані природні колектори, –

також один із вирішальних факторів, що впливав на розташування поселення.

Планіграфія поселень залежала від розмірів і конфігурації площадки балочної тераси, так званого стоянкового мису, завдяки чому вони мали свої особливості розташування та устрій житлових, господарчих, смітникових та інших зон. Гінці, Мізин, Добраничівка та Межиріч розкривають існування традиційної планіграфії житлово-господарського комплексу, що займав площу 120 м² – 140 м². Площа великого округлого житла, розташованого в центрі, становила 20 м² – 25 м². Унаслідок потужної кільцевої обкладки житла кістками мамонта внутрішня площа становила 18 м² – 20 м². По колу споруд оточували ямами – сховищами, заповненими кістками мамонта та іншими артефактами. Біля житла та ям влаштовували невеликі надвірні вогнища та відкриті майданчики, де виконували різні господарчі роботи. У найбільшому житлі, на відкритих майданчиках і в ямах знайдено різноманітні артефакти із кремню, кістки, рогу та бивня. Більшість цих речей спрацьовані та поламані, утім повний речовий комплекс усіх знайдених предметів свідчить про інтенсивне використання на поселенні різноманітних знарядь, прикрас і витворів мобільного мистецтва, що дає змогу відтворити характер побутового та естетико-символічного середовища.

У *Добраничівці та Межирічі* планіграфія поселення обмежена чотирма стандартними житлово-господарськими комплексами, які розташовані одне від одного на відстані 10–20 метрів⁵. Подібність цих конструкцій та їх кореляція вказують на те, що кожний окремий житлово-господарчий комплекс, міг функціонувати самостійно. У кожному з таких великих жител проживали від однієї до трьох малих сімей. Сусідні споруди також були зайняті спорідненими сім'ями, які належали до однієї громади. За даними розкопок 1960–1990 років відомо, що ці комплекси функціонували одночасно й були заселені двічі з незначною перервою у часі (принаймні у Межирічі). Це дає змогу стверджувати, що група людей з 20–25 осіб, яка вела напівосілий спосіб життя, поверталася на поселення неодноразово після сезонних полювань та експедицій. Громада, яка проживала у Межирічі,

імовірно, складалася із дорослих чоловіків, жінок та їхніх дітей. Саме такий склад мисливської громади відомий за даними етнографії (мінімальна кількість мисливської групи становить 15–20 осіб).

Планіграфія поселення у *Мізині* була складнішою. За даними розкопок, на площі 1 200 м², простежується чітка організація основних житлово-господарчих (на підвищених частинах площадки балочної тераси) і допоміжних зон, пов'язаних із переробкою мисливської здобичі (на понижених її частинах, що виходять на дно балки, геоморфологічно пов'язаної з широкою заплавою річки).

Рештки першого житлового комплексу Мізина на верхній північно-західній частині площадки демонструють складність та особливість планіграфії. Як і на інших поселеннях, характерним є розміщення у центрі площадки великого стаціонарного округлого житла із кісток мамонта, по один бік від якого півколом були викопані великі ями – сховища. Особливість Мізина – використання кісток мамонта не тільки для будівництва житла, але й для інших конструкцій. На відстані одного метра на північний схід від житла зафіксовано довгий ряд частково заглиблених у землю кісток мамонта, що слугував заслоном від вітру, можливо був накритий шкурами⁶. Друга подібна видовжена конструкція була споруджена з південного сходу від цього житла.

Поселення простягалось далі на південний схід по схилу балки, де також було виявлено складні конструкції з кісток мамонта, однак за браком попередніх розкопок їх однозначна реконструкція неможлива. Поселення завершувалося на нижніх ділянках площадки балочної тераси, де розміщувалася зона для переробки мисливської здобичі. Залишки невеликих вогнищ, характер крем'яних знарядь та остеологічні рештки тварин, серед яких зафіксовано частини скелетів вовків і песців, свідчать, що на певних ділянках цієї зони обробляли туши хутряних звірів. Археологічний контекст місцезнаходження предметів мобільного мистецтва, прикрас, декорованих знарядь на базових поселеннях доводить, що місцями їх зосередження були житлові споруди та робочі майданчики біля них. Така картина спостерігається в *Мізині, Добраничівці, Межирічі та Юдинові*.

У *Гінцях* виявлено більш варіативне розповсюдження предметів естетико-символічного значення, що цілком природно пов'язано з різноманітнішою структурою цього поселення.

⁵ *Пидопличко И.* Позднепалеолитические жилища из костей мамонта на Украине. – С. 62–76; *Пидопличко И.* Межиречские жилища из костей мамонта. – К., 1976. – С. 10, 11; *Шовкопляс И.* Добраничевская стоянка на Киевщине (некоторые итоги исследования) // МИА. – 1972. – № 185. – С. 177–188.

⁶ *Шовкопляс И.* Мезинская стоянка. – К., 1965. – С. 35–57.

Складна планіграфія розкривається у результаті нових розкопок у Гінцях⁷. Поселення розташоване на північному мисі низької тераси р. Удай. З півдня його площадка замикається високим водороздільним схилом. З інших сторін вона обмежена балками та широкою улоговиною річки. Особливість Гінців полягає у використанні мисливцями не тільки позиції стоянкового мису, але й значних прилеглих територій. На підвищених частинах мису було розташовано декілька житлових комплексів. Найповніше вивчено обширну північну частину поселення, яка поступово переходила до днища балки та улоговини річки. Житлово-господарчий комплекс складався з великого стаціонарного житла з кісток мамонта (діаметром 5,5 м), оточеного по колу дев'ятьма ямами-колекторами різної форми й розміру.

З південного заходу, біля однієї з ям, розміщено овальне, трохи заглиблене в землю, мале житло діаметром 3 м, сконструйоване з двох великих бивнів від двох різних самців. Один із бивнів оздоблений тонкими прямими гравірованими лініями. Бивні утворювали арку, яка трималася за допомогою конструкції з альвеоли черепа мамонта та великої трубчастої кістки зі штучним отвором, вертикально закріпленими у центрі підлоги житла. На підлозі знайдено тазову кістку молодого мамонта, заповнену фарбою із червоної вохри, поруч з якою лежав чорний бивень молодого мамонта, прикрашений орнаментом із прямих паралельних ліній, а також молоток із великого рогу самця північного оленя. Ця оригінальна архітектурна конструкція та речі на її підлозі, вірогідно, ілюструють її особливе призначення, пов'язане з ідеологічними уявленнями людей. Підтвердженням цьому є також те, що саме біля цієї споруди функціонувало вогнище із потужним скупченням жовтої вохри в центрі, що демонструє її термічну обробку для отримання якісної фарби та роботи з нею. Ще одна унікальна знахідка – прикраса із зуба бізона, яка була залишена біля вогнища – також вказує на особливе призначення цієї частини поселення.

⁷ Яковлева Л. Основні етапи досліджень поселень з житлами та іншими конструкціями з кісток мамонта басейну Дніпра (до 130-річчя розкопок Гінців) // Кам'яна доба України: Зб. наук. ст. / ІА НАНУ. – К., 2003. – Вип. 4. – С. 18–42; Iakovleva L., Djindjian F. New Data on Mammoth Bone Settlements of Eastern Europe in the Light of the New Excavations of the Gontsy Site (Ukraine) // INOVA. Quaternary International, 126–128. – 2005. – P. 195–207; Iakovleva L., Djindjian F. Le site paléolithique de Gontsy (Ukraine) // Dossiers de l'Archeologie. Les mammoths. – Dijon, 2004. – N 291. – P. 68–71.

Поруч із малим житлом і вогнищем виявлено робочі зони, де проводили спеціалізовані роботи з обробки дерева, бивня, кістки, шкури. Далі на північ, на відстані двох метрів від малого житла, були знайдені рештки видовженої конструкції із кісток і бивнів мамонта, яка нагадувала мізинські видовжені споруди – заслони. У Гінцях ця видовжена споруда окреслювала ще одну велику північну робочу ділянку, на якій проводили інтенсивні та різноманітні роботи з обробки кременю, бивня, червоних і жовтих фарб із гематиту й вохри. У цій північній робочій зоні також був влаштований невеликий майданчик де обробляли шкуру та шили одягу, про що свідчили проколки, вістря та шила. Саме тут було знайдено унікальні прикраси – підвіску із бивня мамонта та рідкісну намистину із чорноморської мушлі *Nassa reticulata* Linné.

Окрім робочих зон на відкритих площах поселення знаходилися смітникові зони, насичені попелом із вогнищ, вугіллям у вигляді перепалених кісток, чисельними відходами крем'яних виробів і використаних або поламаних знарядь, фрагментами кісток і бивнів тварин. Утворення цих зон було, перш за все, наслідком активної діяльності в самому житлі, де періодично проводили прибирання та чистку вогнища, а також результатом різноманітних господарчих робіт на відкритих робочих майданчиках. Однак декоровані предмети у ці зони потрапляли дуже рідко.

Житлові комплекси Гінців на підвищених частинах мису були безпосередньо пов'язані із зонами діяльності на його північно-східних і східних схилах, ярах і в улоговині річки, де й знаходилися потужні скупчення решток мамонтів і поодинокі рештки інших тварин, що були природними остеологічними колекторами, які активно використовували люди.

Саме ці нижні ділянки тераси були основними для влаштування та функціонування поселення. Тут обробляли туші тварин, сортували остеологічний матеріал для подальшого його використання як будівельного та виробничого матеріалу. Характерною ознакою цих великих зон була наявність тут різноманітних знарядь із бивня та кістки мамонта, у тому числі й декорованих геометричним орнаментом виробів.

Загалом, завдяки розкопкам у Гінцях ми маємо найповнішу та різнопланову картину функціонування мисливського поселення, що відображає специфіку даного типу палеоекономіки Наддніпрянщини.

Найдавніша архітектура з кісток і бивнів мамонта: утилітарні та символіко-декоративні функції житла. Монументальна архітектура з

кісток і бивнів мамонта виконувала не тільки суто утилітарні, але й символіко-естетичні функції⁸. Основною архітектурною спорудою на базовому поселенні було стаціонарне наземне житло. Рештки таких жител (скупчення кісток і бивнів мамонта округлої форми, діаметром від 6 м до 4 м) були виявлені під час розкопок у Гінцях, Мізині, Добраничівці, Юдинові, Супоневі, Межирічі. Вірогідно, ці конструкції мали форму яранги або чуму народів Крайньої Півночі⁹. Використання в конструкції житла кісток мамонта надавало споруді особливого вигляду. Основа будівлі складалася з двох кістяних обкладок – внутрішньої та зовнішньої. Внутрішня, із вкопаних по колу один біля одного черепів мамонта, виконувала функції несучої частини житла. Черепи розміщували по-різному: вкопували альвеоли у землю, або ставили їх потиличною частиною на землю. Деякі черепи були з бивнями, що допомагало утворити арочні конструкції. У Гінцях, Добраничівці та Межирічі використовували обидва способи розміщення черепів. Внутрішнє коло обкладки житла утримувало каркас із жердин і бивнів, найімовірніше, вкритий оленячими шкурами.

Одним із яскравих прикладів такої архітектури – перше житло в Гінцях: округлої форми, діаметром 5,5 м, із внутрішнім, заглибленим у центрі підлоги вогнищем. Споруду було сконструйовано з двадцяти восьми вкопаних і поставлених по колу черепів, а також вертикально вкопаних лопаток і тазових кісток, скріплених у групи завдяки штучним отворам. У конструкції житла значну роль виконували бивні, приблизно 30 екземплярів, за допомогою яких створювали його сферичну форму.

Для зміцнення та стійкості каркаса у підлогу із середини житла вбивали трубчасті кістки, а у зчеплення кісток вставляли жердини, які також підтримували каркас. Зовнішню обкладку могли робити з різних типів кісток мамонта, що було необхідним для зміцнення конструкції та підвищення герметичності будинку. Подібний прийом утеплення житла ззовні відомий у деяких народів Півночі –

будинки обкладали камінням, рогами оленів, кістками.

Архітектурний декор межиріцьких жител. Для зовнішньої обкладки різних жител використовували варіативні композиції: із лопаток, щелеп, тазових і трубчастих кісток тощо. Часто однотипні кістки укладали групами. Насамперед це пояснюється тим, що вони щільніше прилягали одна до одної, чим підвищувалася міцність споруди. Одночасно, у чергуванні та комбінаціях певних груп кісток кожного із жител простежуються наміри первісних архітекторів надати спорудам відповідного зовнішнього вигляду. Особливо видовищними були житла, у зовнішній обкладці яких застосовували трубчасті кістки та нижні щелепи мамонта. Їхня природна рельєфність і розміри, а головне ритміко-композиційне розміщення, утворювали своєрідний декоративний орнамент.

Вибір кісток мамонта для створення об'ємно-архітектурного орнаменту був зумовлений природною конфігурацією та геометричною своєрідністю цих кісток. Повторення у їхній природній формі простих, але поширених у пізньому палеоліті геометричних орнаментальних елементів (нижня щелепа – «кут», нижні щелепи, вставлені одна в одну – «зигзаг»; трубчаста кістка – «пряма лінія», трубчасті кістки, закріплені одна біля одної – «прямі лінії»), – привело до утворення об'ємно-орнаментальних композицій із кісток мамонта, сприяло виникненню найдавнішого монументального архітектурного декору. Такі орнаментальні композиції виявлені в обкладці жител у Межирічі, Аносовці, Юдинові, Супоневі.

Характерна особливість межиріцьких жител – композиційна індивідуальність зовнішньої обкладки, яка значною мірою досягалася розміщенням однорідними групами двох типів кісток мамонта – трубчастих і нижніх щелеп у різних варіантах.

Особливо видовищним було перше житло, декороване 95 нижніми щелепами, вставленими одна в одну підборідними виступами донизу, завдяки чому утворилася зигзагоподібна архітектурна композиція, доповнена композицією із вкопаних суглобами у землю трубчастих кісток мамонта. Друге житло декороване рядами трубчастих кісток мамонта, поставлених вертикальними рядами й доповнених тільки однією нижньою щелепою мамонта. У зовнішній обкладці третього житла також були використані трубчасті кістки, складені одна на одну горизонтально, по три-чотири поспіль. Біля них – група із трьох нижніх щелеп, вставлених одна в одну. Зовнішня обкладка четвертого житла складалася з одинадцяти нижніх щелеп.

⁸ Яковлева Л. Архитектурный орнамент древних жилищ // Строительство и архитектура. – К., 1985. – № 10. – С. 25, 26; Яковлева Л. Жилище в мировосприятии палеолитического человека (по материалам поселения Межирич) // Духовная культура древних обществ на территории Украины. – К., 1991. – С. 8–19.

⁹ Пидопличко И. Межиричские жилища из костей мамонта. – С. 36; Пидопличко И. Позднепалеолитические жилища из костей мамонта на Украине. – С. 86–90.

Композиційним центром цієї групи була велика нижня щелепа мамонта, поставлена підборіддям догори. З одного боку від неї розміщено дві колонки з нижніх щелеп (по дві у кожній), а з другого – також дві колонки, але по три щелепи у кожній. Ці десять щелеп вставлені одна в одну підборідними виступами донизу. Таким чином, архітектурна композиція ділилася на три частини, утворюючи відповідний ритм 4 – 1 – 6.

Своєрідність кістково-декоративних композицій межиріцьких жител свідчить, що мешканці кожного з них мали певні уявлення щодо зовнішнього вигляду своїх жител. Можливо, одна із причин відмінностей у екстер'єрі будівель полягала у змішаному складі громади, зумовленому переходом однієї або декількох шлюбних груп з інших громад. Водночас у традиції вишуканого декорування жител і певної подібності архітектурних прийомів простежуються внутрішньо-колективні зв'язки громади, її єдність та особливість.

Наявність розвинених традицій житлобудування з оформленням зовнішнього вигляду житла вказує на активну творчу діяльність людей, що поєднує не тільки функціональні, технічні, а й декоративні аспекти. Житло з кісток мамонта, як і будь-яке інше житло, за своїм призначенням є утилітарним і життєвоважливим. Водночас суб'єктивна діяльність первісних архітекторів поєднує дві функції: утилітарно-будівельну й декоративно-композиційну. Увага до зовнішнього вигляду житла, своєрідність його оформлення доводять, що житлова споруда певної конструкції є водночас естетико-символічним об'єктом, що свідчить про зародження та розвиток найдавнішої архітектури людства на такому ранньому етапі як пізній палеоліт¹⁰.

Розписний декор мізинського та межиріцького жител. Своєрідність архітектурних традицій Мізина й Межиріча полягає у використанні геометричних орнаментальних композицій, намальованих фарбами на кістках мамонта в стінній конструкції жител. Часткова пофарбованість черепів мамонтів червоною фарбою (гематитом) у кільцевій стінній обкладці об'єднує перше житло Мізина та перше й четверте житла Межиріча.

Особливо розвиненим і складним був настінний двокольоровий (червоний і жовтий) роз-

писний геометричний декор першого мізинського житла. Червоний орнамент нанесено гематитом, а жовтий ярозитом¹¹. Запаси мінеральної фарби було знайдено на підлозі житла у трьох локальних скупченнях загальною вагою 10 кг¹². Орнаментальні геометричні композиції збереглися на шести кістках мамонта: черепі, двох нижніх щелепах, лопатці, тазовій і стегновій. Перша група з трьох орнаментованих кісток – двох нижніх щелеп і тазової, була компактно розміщена між двома черепами мамонтів у кільцевій стінній обкладці житла, недалеко від його південного входу. Декорований череп також був частиною кільцевої північної обкладки житла. Трубчасту, тобто стегонову кістку, вбивали вертикально у центральній частині підлоги житла, а в її отвір вставляли іншу тоншу трубчасту кістку. У мізинському житлі трубчасті кістки, групами вбиті у підлогу, виконували роль підпорок.

Кожна з означених кісток мала індивідуальний геометричний декор. Унаслідок крихкості,

¹¹ *Iakovleva L.* L'art dans les habitats du Paléolithique supérieur d'Europe orientale. – P. 93–120; *Iakovleva L.* Les habitats en os de mammoth du Paléolithique supérieur en Europe orientale // *Dossiers de l'Archéologie. Les mammoths.* – Dijon, 2004. – N 291. – P. 46–51. Уперше розпис фарбами на кістках мамонта із Мізина було виявлено не під час розкопок, а пізніше, у лабораторних умовах, тому тривалий час їх місцезнаходження у житлі визначалося приблизно. Автор розкопок І. Шовкопляс вказав 24 та 25 квадрати, як місце їх залягання в культурному шарі, де містилися остеологічні рештки житла, без точнішої планіграфії. Автор вважав, що кістки містилися на підлозі житла, водночас, припускаючи, що «можливо частина розписаних кісток мамонта, в тому числі лопатка, спочатку знаходилась на стіні житла, а потім впала на підлогу при його руйнуванні. Однак за повної відсутності аналогій дійсно важко визначити призначення цих унікальних художніх виробів» (*Шовкопляс І.* Мезинская стоянка. – С. 244). Детальна робота з архівними матеріалами, а саме: польовою документацією розкопок І. Шовкопляса НА ІА НАНУ, дозволила нам виявити їх точне місцеположення у стінній конструкції житла. Проведений порівняльний аналіз характеру пошкоджень на розписаних і нерозписаних кістках мамонта мізинського житла, не виявив специфічних антропічних пошкоджень ударного або іншого характеру на всіх досліджених кістках, тому ми не підтримуємо гіпотезу про музичне призначення цих кісток. За відомою гіпотезою С. Бібікова розписані кістки були покинуті на підлозі житла й слугували як музичні ударні інструменти (*Бібіков С.* Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта. – К., 1981).

¹² *Шовкопляс І.* Мезинская стоянка. – С. 243.

¹⁰ *Iakovleva L.* L'art dans les habitats du Paléolithique supérieur d'Europe orientale // *L'Anthropologie.* – Paris, 1999. – Т. 103. – P. 93–120; *Iakovleva L.* Les habitats en os des mammoth de chasseurs paléolithiques d'Ukraine // *Dossiers de l'Archéologie.* – 2001. – N 266. – P. 36–47.

від декорованого черепа дорослого самця (з кільцевої обклашки житла) залишилася тільки невелика лобова частина, склеєна з трьох фрагментів 31 см × 20,2 см. Від орнаментальної композиції зберігся тільки ледве помітний декор, що нагадує напівстерті шеврони, виконані червоною фарбою.

Дві щелепи були розписані червоною фарбою тільки з однієї сторони (правої), що пояснюється їх місцем у кільцевій обклашці житла. На одній нижній щелепі молодого мамонта геометричний орнамент було нанесено на праву половину під вінцевим виступом. Найповніше зберігся довгий ряд червоних рівномірних, коротких паралельних ліній, перехрещених під кутом другим рядом довгих червоних ліній, що утворювали таким чином складну кутоподібну композицію. На другій щелепі дорослого мамонта орнамент, нанесений на праву половину, зберігся частково. Короткі червоні лінії утворювали локальні мотиви шевронів, які зараз ледве помітні. На великому фрагменті правої половини таза дорослого мамонта червоний орнамент було нанесено на більшу частину тільки однієї сторони, утворюючи ряди паралельних зигзагів і прямих паралельних ліній. Під великим крижовим горбом кістки видно велику червону округлу пляму, можливо сліди від якоїсь фігури. Стегнову кістку молодого мамонта оздоблено короткими паралельними лініями червоного й жовтого кольорів, нанесеними на двох поверхнях упоперек її довжини. На ній крем'яним знаряддям були прокреслені, також упоперек, короткі прямі паралельні лінії. Ліву лопатку дорослого мамонта прикрашено червоним зигзагоподібним орнаментом на жовтому фоні, що займав більшу частину реберної сторони. Зигзаги товщиною 0,8 см – 0,9 см були нанесені щільними рядами. Проміжок між кожним зигзагом, який дорівнював товщині самого зигзага, утворював єдиний ритм орнаменту, надаючи поверхні кістки особливої естетико-декоративної привабливості.

Мізинський настильний декор, незважаючи на його часткове збереження, демонструє існування розвинених традицій геометричного розпису. Наочно простежується взаємозв'язок орнаменту й позиції кожної кістки у конструкції житла. Залежно від розміщення кістки у будівлі, вибирали місце на її поверхні для нанесення орнаменту. Водночас сама природна форма різних типів кісток мамонта відповідним чином диктувала спосіб розміщення орнаментальної композиції на їх поверхні. Перед давніми художниками стояло завдання поєднати форму кістки з обраною орнаментальною композицією та розмістити геометричний мотив на її поверх-

ні з максимальним урахуванням їх візуального сприйняття. Індивідуальність кожної орнаментальної композиції ілюструє пріоритет використання таких геометричних мотивів, як прямі паралельні лінії, шеврони й зигзаги. Більшість композицій була утворена за допомогою прямих, кутових і зигзагоподібних ліній товщиною 0,8 см – 1 см, нанесених одна від одної на відстані 0,8 см – 1,2 см. Приблизно однакова товщина ліній і проміжків між ними дозволяла витримувати відповідний ритм композицій, утворюючи таким чином справжній геометричний орнамент.

Прикраси. Декоративне мистецтво набуло поширення на території України у пізньому палеоліті. Різноманітні типи декоративних виробів знайдено на двадцяти чотирьох поселеннях і стоянках. Серед них переважають прикраси одягу й тіла, виготовлені з різних природних матеріалів: каменю, бурштину, мушель, зубів тварин, бивнів мамонта, кістки. Оздоблення одягу й тіла в системі світогляду первісної людини посідало важливе місце й несло в собі багатозначну інформацію (про стать, вік, соціальний статус індивідуума). Реконструкції прикрас пізнього палеоліту можливі завдяки зображенням людей у гравюрі та скульптурі, а також за матеріалами поховань, за різноманітними виробами на скелетах. Унікальні найдавніші поховання Європи та Сибіру (Сунгірь, Мальта, Грот Дітей, Ковіньон, Дольні-Вестоніци), а також статуетки Мальти, Костьонок, Авдеева, Брасемпуя, Вілендорфа – демонструють розмаїття декору тіла та одягу в різних регіонах і його індивідуальний характер. Найпростішими й розповсюдженими були різні типи прикрас на мотузках і тонких ремнях. Їх носили на шиї, поясі, руках і ногах. Це були різноманітні підвіски, кулони, намисто з бивня, мушель, кістки, каменю, бурштину. Прикраси могли бути одиничними або складати різні композиції. Окрім простих підвісок овальної, округлої, трикутної або видовженої форми та мушель, носили прикраси у вигляді дрібних скульптурних зображень тварин і людей. Браслети, діадеми, головні обручі, застібки, каблучки з бивня мамонта, а іноді з каменю, були пріоритетними типами прикрас у носіїв різних культурних традицій Європи та Євразії. Особливо вишуканими такі прикраси були у Мізині, Костьонках, Авдееві, Сунгірі, Мальті. Вибір матеріалу та форми прикрас залежав від культурних традицій певного населення та соціального статусу власника. Характерними ознаками найдавнішого вбрання були різнотипні капелюхи, стрічки, рясно оздоблені намистинами із бивня та мушель. Носили пояси, прямі й пере-

хрещені ремені та підв'язки. Популярними були плащі, сорочки, фартушки, штани із хутра. За даними поховань дорослих, підлітків і дітей (Сунгірь, Мальта) і завдяки скульптурним зображенням одягнених жінок (Мальта), відомо, що вбрання, пишно оздоблене нашитими дрібними прикрасами й намистинами із бивня, нагадувало хутрянний одяг народів Крайньої Півночі.

На теренах України в пізньому палеоліті виготовлення одягу з хутра посідало значне місце й було одним із провідних видів діяльності на поселенні. За археологічними даними можна реконструювати повний виробничий цикл робіт, пов'язаний із виготовленням одягу – від отримання сировини, етапів її обробки до пошиття одягу. На поселеннях Середнього та Верхнього Дніпра, у Гінцях, Мізині, Межирічі, Супоневі, Юдинові, Єлисеєвичах 1 одяг шили переважно зі шкур оленів, песців, вовків і зайців. Впольовану дичину приносили на поселення, знімали з неї шкуру, обробляли та вичиняли. Знайдені на поселенні лошила, шильця, проколки, вістря, а головне, тонкі голки з вушком із бивня та гольники для їх зберігання, наочно демонструють, що одяг шили саме на цих поселеннях. Заключні етапи пошиття та оздоблення одягу здійснювали у житлі й на відкритих майданчиках біля нього. Вірогідно, цим займалися жінки. Одяг був предметом декорування, а тому його виготовлення вимагало додаткових зусиль, хисту й часу. Особливо пишне оздоблення має одяг з Юдинова – дрібними намистинами із бивня та Мізина – мушлями. Найбільшого розвитку прикраси з бурштину набули у Межирічі та Добраничівці.

Прикраси із бивня: підвіски, намисто, гудзики, застібки, браслети. Пріоритетною сировиною для виготовлення прикрас був бивень мамонта. Із нього робили невеликі підвіски овальної й округлої форми (3 см – 6 см) з отворами та чисельні дрібні намистини (також із отворами) квадратної, прямокутної, округлої та овально-видовженої форми, які нашивали на одяг. На Наддніпрянщині такі прикраси відомі у Гінцях, Мізині, Межирічі, Єлисеєвичах 1, Юдинові, а на Середньому Подністров'ї – у Молодовому 5. Досить проста геометризована форма цих підвісок і намистин, вірогідно, мала певний семіотичний зміст, який не піддається дешифруванню. Однак, у Мізині окремі підвіски із бивня мамонта досить точно імітували форму різця оленя, що вказує на їх зооморфний характер.

Особливого розвитку набуло виготовлення дрібних намистин із бивня у Юдинові. На поселенні тільки у двох житлах і біля них було

знайдено 6549 намистин та їх заготовок. Заготівка являє собою тонку довгу пластину бивня зі щільно перехрещеними прямими квадратами, кожен із яких був майбутньою намистиною. Готові вироби з отворами мали розміри від 0,4 см до 1,5 см¹³. Безперечно, Юдиново – один із центрів з виготовлення одягу та його оздоблення, характерна риса якого – вирізання з пластин бивня мініатюрних тонких намистин із отвором, які нашивали на одяг. Своєрідне «ательє прикрас одягу», що існувало в Юдинові, відображало тільки одну зі складових функцій цього поселення, де також із бивня виробляли й інші прикраси (браслети, діадеми, застібки) і різноманітні знаряддя й зброю, певні типи яких прикрашали вишуканим геометричним орнаментом із шевронів, прямих ліній, зигзагів, ромбів і квадратів.

Застібки – «фібули» із бивня мамонта використовували, окрім Юдинова, у Гінцях, Мізині, Межирічі, Єлисеєвичах 1. Браслети й діадеми у фрагментарному стані знайдено у Мізині, Юдинові, Тимоновці 1, Супоневі, Єлисеєвичах 1. Серед цих виробів особливо вирізняються мізинські браслети, які за художніми традиціями цього поселення мали пишне оздоблення геометричним орнаментом. Було знайдено дев'ятнадцять фрагментованих виробів, серед яких досить добре збереглися два браслета.

Перший мізинський браслет зроблений із широкої пластини із симетричними маленькими круглими отворами з двох країв¹⁴. Він має вигнуту форму, повторюючи природну форму пластини, вирізаної по діаметру бивня. З кожного краю браслета, із зовнішньої сторони, просвердлено по три отвори. Довжина круглого браслета 21 см, ширина 6 см, товщина пластини 0,2 см. Предмет має давні пошкодження. Обидва боки залощені. Опуклу поверхню виробу щільно вкрито графічним геометричним орнаментом, розміщеним з урахуванням витриманого ритму. Центральна частина браслета має шість рядів меандрів, із двох боків оточених рядами зигзагів. Сім рядів зигзагів вигравіровано з одного боку й дев'ять з другого. За ними знову повторено мотив меандрів – по два ряди з кожної сторони, які завершують орнаментальну композицію. Чергування двох

¹³ *Абрамова З., Григорьева Г.* Верхнепалеолитическое поселение Юдиново. – С.Пб., 1997. – Вып. 3. – С. 133, 134; *Абрамова З., Григорьева Г., Кристанцен М.* Верхнепалеолитическое поселение Юдиново. – С.Пб., 1997. – Вып. 2. – С. 79–81.

¹⁴ *Volkov F.* Nouvelles découvertes dans la station paléolithique de Mezine // Congrès International d'Anthropologie Préhistorique. XIV session. – Genève, 1913. – Т. 1. – P. 415–428.

мотивів візуально утворювало однакові ряди меандрів і зигзагів, надаючи композиції витриманої симетрії та чіткого ритму. Вишуканість орнаменту підкреслено бездоганністю його виконання. Тонкі глибокі лінії, які утворюють зигзаги й меандри, прорізані на рівній, незначній відстані одна від одної, з рівномірним натиском. Гравірування чітко виділяється на опуклій і гладкій поверхні браслета.

*Другий мезинський браслет*¹⁵ складається з п'яти тонких браслетів, знайдених монолітом у деформованому стані. Кожен із них мав однакові розміри, орнамент і отвори на краях для зав'язування. Ці п'ять браслетів могли зв'язувати разом і носити на зап'ясті, як одну складну прикрасу. Хоча їх окреме використання також вірогідне. Так, відомо згруповані тонкі браслети із бивня на руках двох підлітків і дорослого чоловіка з поховань у Сунгірі. Мезинський композитний браслет (або п'ять тонких браслетів) має давні пошкодження, що призвело до втрати декількох фрагментів. Однак ідентичність розмірів, подібність орнаменту й техніки його нанесення свідчать на користь п'ятикратного повторення однієї моделі браслета. Кожна тонка пластина мала вигнуту форму, повторюючи природну форму пластини, вирізаної по діаметру бивня. Із зовнішнього боку кожної пластини, вірогідно, з двох кінців, було просвердлено симетрично по одному отвору, які збереглися частково. У непошкодженному стані довжина кільцевих тонких браслетів 19 см, ширина 1,1 см, товщина пластини 0,2 см. Поверхні залощені. Опуклий бік кожної пластини щільно вкрито графічним геометричним орнаментом, який розміщено з урахуванням центральної осі у витриманому ритмі, що сформований із домінуючих мотивів шевронів, ритмічно розділених одиничними ромбами або незамкнутими меандрами. Незважаючи на деякі варіативні відмінності орнаментального оздоблення п'яти тонких браслетів, простежується загальний принцип ритмічного розміщення мотивів.

Від краю до центра, уздовж кожної пластини розміщений ряд шевронів. Вони густо прорізані поперек пластини за допомогою коротких прямих ліній (під суворо витриманим кутом), які сходяться до її середини, залишаючи короткий проміжок між ними. Цей мотив, що займає одну третину загальної довжини пластини, закінчується ромбом або незавершеним меандром, який у свою чергу утворений завдяки ще одному ряду шевронів, нанесених назустріч першому, під іншим кутом. Другий

ряд шевронів завершується в центрі пластини ще одним подібним ромбом/меандром. Від центра до іншого краю пластини цей орнаментальний прийом повторюється ще два рази. Таким чином, поверхня виробу (з урахуванням центральної осі) поділена на чотири ряди шевронів, симетрично розділених трьома ромбами. Від центрального ромба шеврони розходяться симетрично, змінюючи напрям і ритм через певний інтервал утворюючи вишукану ритмічну композицію, що займає всю площу зовнішньої поверхні браслета.

Гравірування чітко виділяється на опуклій і гладкій поверхні браслета. Глибокі лінії прорізані з рівномірним натиском на рівній, незначній відстані одна від одної, у напрямку від краю пластини до її центра. «Ппульсуючий» характер ліній, отриманий використанням шорсткого крем'яного леза, утворює ледве помітні щербини та нерівності. Повторення однотипного орнаменту та його симетричне розміщення на кожній із п'яти пластин, гармонічно поєднує їх разом і створює єдиний складний геометричний декор на цьому унікальному композитному браслеті.

Чисельні фрагменти інших, дуже пошкоджених браслетів, оздоблених геометричним орнаментом, – демонструють подібність орнаментальних композицій до декору двох, ціліших браслетів. На одній групі фрагментів орнамент, скомпонований із повних меандрів і зигзагів, нагадує оздоблення на широкому браслеті. Орнамент другої групи фрагментованих браслетів, утворений із декількох варіантів шевронів, доповнених ромбами та простішими одиничними меандрами, тяжіє до декору на композитному браслеті з п'яти тонких пластин. Такий розподіл геометричних мотивів і техніка їх нанесення свідчать про існування різних художніх традицій орнаментального оздоблення цього типу прикрас, що також підтверджується відмінностями орнаменту на різних типах антропоморфних статуеток та інших виробів.

Підвіски з каменю найбільш розповсюджені на Середньому Дністрі (Молодове 5, шари 6,7) та у Куличівці. Такі вироби, іноді прикрашені геометричним орнаментом, використовували на Сіверському Дінці та Рогалицьких стоянках. У Амвросіївці також знайдено круглу кам'яну прикрасу з отвором у центрі.

Прикраси з бурштину. Використання бурштину для прикрас – одна з особливостей пізньопалеолітичного населення України. Найпотужніше місцезнаходження цього матеріалу зафіксовано у Дніпровському басейні у районі Києва, де його, вірогідно, збирали різні групи палеолітичного населення. Розмиви дніпров-

¹⁵ Шовкопляс І. Мезинская стоянка. – С. 237.

ськими водами олігоценів пісків, що містили бурштин, також могли бути придатними для його збору, наприклад, у районі Канева, де було розташоване поселення Межиріч¹⁶. Дніпровський бурштин широко використовували на багатьох поселеннях Наддніпрянщини. Прикраси із такого матеріалу у вигляді різноманітних підвісок мали значне поширення у Гінцях, Мізині, Добраничівці, Семенівці, Межирічі, Юдинові, Осокорівці (горизонт 2а), Кайстровій Балці 2, Чулатові 2. Унікальний виріб із дніпровського бурштину – дуже стилізована фігурка жінки, яку могли використовувати як натільну прикрасу (Добраничівка). Статуетка з великого шматка жовтого бурштину (9 см × 4 см) має видовжену циліндричну форму. Майстер уміло використав природну форму цього матеріалу для оформлення статуетки як дуже схематичного зображення жіночого тіла, втіленого у техніці круглої скульптури. Статуетка жінки – єдиний відомий екземпляр фігуративного палеолітичного мистецтва з бурштину у Східній Європі. Дуже схематизовану й геометризовану форму жіночого зображення підкреслено яскраво жовтим кольором матеріалу, що надає їй особливої естетичної привабливості. У Добраничівці також виготовляли прикраси із дніпровського бурштину з отворами. Про особливий розвиток бурштинового виробництва свідчать матеріали Межиріччя. На цьому поселенні у чотирьох житлово-господарчих комплексах знайдено до 400 шматочків цього матеріалу. Найінтенсивніше виготовлення прикрас із жовтого дніпровського бурштину практикували мешканці першого межиріччя житла, де знайдено 70 його шматочків. Накопичена сировина й різноманітні заготовки овальної й трикутної форм наочно свідчать про обробку бурштину в цьому житлі.

Прикраси із зубів тварин. Зуби тварин були одним із традиційних декоративних матеріалів пізнього палеоліту, прикраси з них широко використовували на теренах України. Регіонально можна простежити пріоритет вибору певного виду тварин, із зубів яких виготовляли прикраси. У Криму мали попит підвіски із зубів благородного оленя (Шан-Коба (нижній шар), Сюрень 1 (нижній шар), Буран-Кайя 3), у Надпоріжжі – прикраси із зубів коня (Осокорівка (горизонт 2), Дубова Балка). На Північному Бузі (Анетівка 2) знайдено тільки прикрасу із зуба ведмедя, а у Криму (Буран-Кайя 3) – із зубів лисиці. На Середньому Подніпров'ї відомі прикраси із зубів хижаків. У Гінцях є прикраси із нижньої щелепи ведме-

дя з іклом, з ікла ведмедя, прикрашеного кільцевими насічками, та з ікла вовка. У Межирічі також використовували ікла ведмедя. Водночас на цих двох споріднених поселеннях, близьких за часом існування, використовували й різці бізона, а у Гінцях – і зуби вівцебика. Особливу увагу привертає парне поєднання в одному виробі зубів трав'яного (бізона) і хижака (ведмедя), безумовно пов'язаних із символіко-комунікативними функціями прикрас. Такий стабільний вибір прикрас із зубів відповідних видів тварин є відображенням сталих традицій, пов'язаних із зооморфною символікою, вірогідно, зооморфно-тотемічного характеру. Сировину, тобто зуби тварин, отримували внаслідок полювання. Нещодавно в Гінцях у західному широкому яру, що прилягає до стоянкового пагорба, було знайдено рештки впольованого бізона. Залишені в щелепі різці свідчать про достатню кількість вже отриманої раніше сировини для виробництва прикрас і вибірковість її використання.

У Гінцях і Межирічі прикраси з різців бізона виготовляли безпосередньо на поселенні, відібрані зуби зберігали та обробляли у міру потреби. На цих поселеннях була поширена традиція створювати прикраси із зубів бізона технікою глибокого кільцевого надрізу його коренів, за які прив'язували тонку мотузку. У Межирічі також використовували інший прийом – просвердлювали край кореня зуба для отримання округлого отвору. Деякі підвіски прикрашали короткими поперечними паралельними насічками, по три–чотири на зубі. Найбільше прикрас, вісім екземплярів, знайдено у третьому житлі. Саме в цьому будинку, імовірно, відбувався процес обробки та зберігання різців бізона. Майстер, що тут мешкав, володів двома прийомами обробки кореня зуба. На одному зубі було зроблено кільцеву насічку, а на другому – отвір. Обидва зуби були прикрашені ідентичним геометричним декором – по три поперечні насічки на кожному. Загалом у Межирічі у трьох житлах було знайдено шістнадцять різців бізона¹⁷. Велика кількість підвісок свідчить, що вони були одними з найрозповсюдженіших знакових зооморфних прикрас мешканців цього поселення.

Прикраси з морських, викопних і річкових мушель. Морські, викопні та річкові мушлі різних типів широко використовували як прикраси у пізньому палеоліті, про що свідчать їхні знахідки на поселеннях та у похованнях Європи та Євразії. Віднайдені мушлі на кістяках померлих у похованнях Італії та Франції

¹⁶ Підопличко І. Позднепалеолитические жилища из костей мамонта на Украине. – С. 139.

¹⁷ Підопличко І. Межиричские жилища из костей мамонта. – С. 207, 208.

дають змогу відтворити певні типи найдавніших прикрас із мушель – пишно розшиті головні убори, пояси, а також діадеми, браслети, намисто. Використання мушель як елемента декору пояснюється насамперед оригінальністю та варіативністю їхніх природних форм і кольору. Завдяки цьому вони мали особливу привабливість, можливо, доповнену символічними аспектами, що забезпечувало їх широке використання для декорування одягу й тіла. У різних груп населення селективний вибір мушель визначався культурними традиціями та наявністю відповідних видів молюсків на мисливських територіях. Пріоритет надавали молюскам невеликих розмірів. Особливо привабливими були ті, які мали спіралеподібні, округлі або овальні форми. На широкому краю мушлі найчастіше прорізали або пропилювали отвір. Такі намистини, нанизані на тонку нитку, зроблену з волокна рослин або із сухожилля тварин, утворювали ряди намиста, яке використовували як елемент орнаментального декору – нашивали на одяг або закріплювали на тілі в різних варіаціях. Збирали мушлі не тільки на прилеглих берегах річок і озер, а й на віддалених територіях, що свідчить про їхню цінність. На території України збирали молюски на узбережжях Чорноморського басейну, або використовували карагантські вкопні відклади Південного берега Криму у регіоні Судака, Керченського півострова, або нижньосарматські вкопні відклади Волині, або середньосарматські вкопні відклади Поділля, Волині, Південної України, у Нижньому Подніпров'ї у районі Нікополя.

Розмаїттям і багатством морських молюсків вирізняються сарматські відклади Південної України, де знаходилася основна частина Сарматського моря¹⁸.

Вибіркове використання мушель різного походження відображає пріоритети уподобань людей, своєрідність культурних традицій і розвиток обміну й міжобщинних зв'язків. В Україні застосування різних типів мушель не місцевого походження простежується в багатьох регіонах: у Криму (Сюрень 1, Буран-Кайя 3), у Приазов'ї (Амвросіївка, Солоне Озеро 9), на Сіверському Дінці (Рогалик-Якимівська), у Надпоріжжі на трьох стоянках, розташованих компактною групою (Осокорівка, Дубова Балка, Кайстрова Балка 2), на Середній і Верхній Наддніпрянщині (Гінці, Межиріч, Мізин, Юдиново, Семенівка). На Середньому Подністров'ї прикраси із мушель знайдено у Молодовому 5, Лисичниках,

на Волині – у Бармаках, Городку 2¹⁹. Значна відстань між поселеннями Наддніпрянщини та місцезнаходженнями таких видів морських молюсків, як букцинуми, насси, церити, кардиуми (Нижнє Подніпров'я та Причорномор'я), свідчить про здійснення експедицій для поповнення запасів сировини та розвинений зв'язок між спорідненими групами цих територій. Складність характеру таких зв'язків виявляється в тому, що немає однозначної кореляції між дистанцією поселення та джерелами мушель. Так, на поселенні Межиріч (340 км на північ від Чорного моря) знайдено тільки дві мушлі насса, одна з яких мала штучний отвір (*Nassa reticulata* Linné), тоді як у Мізині (640 км на північ від Чорного моря) знайдено сотні різних видів морських мушель.

Морські мушлі (Нижнє Подніпров'я, Причорномор'я) свідчать про особливу важливість їх використання у декорі одягу й тіла мешканців цього поселення. Більше того, імовірно, у Мізині існував певний центр із виготовлення прикрас із морських і викопних мушель. На цьому поселенні знайдено 829 екземплярів дев'яти видів, які були залишені на різних етапах їхньої обробки та використання, або як невикористана сировина: 1. *Nassa reticulata* Linné; 2. *Cerithium vulgatum* Brug.; 3. *Cerithium cf. rubiginosum* (Eichw.) Dub.; 4. *Cardium* Sp.; 5. *Buccinum corianum* A. d'Orb.; 6. *Buccinum dublicatum* Sow. var. *gradaria* Koles; 7. *Buccinum superabile* Koles; 8. *Buccinum suspinosum* Sing.; 9. *Buccinum cf. opinabile* Koles²⁰. Розподіл мушель на поселенні свідчить, що мешканці першого житла використовували всі дев'ять видів, серед яких пріоритет надавали букцинумам (*Buccinum corianum* A. d'Orb., *Buccinum dublicatum* Sow. var. *gradaria* Koles, *Buccinum cf. opinabile* Koles.), церитам (*Cerithium vulgatum* Brug.) і нассам (*Nassa reticulata* Linné). Мешканці інших ділянок поселення були обмежені у виборі мушель, вони використовували церити (*Cerithium vulgatum* Brug.) і насси (*Nassa reticulata* Linné). Вибір відповідних видів

¹⁸ Руденко А. Морские моллюски из Мезинской стоянки // КСИАНУ. – 1959. – Вып. 8. – С. 110–113.

¹⁹ Iakovleva L. Les parures en coquillages au Paléolithique supérieur récent dans les territoires de peuplement du bassin du Dniepr // Archemetriai Muhely. Elektronikus folyóirat. – 2005/4. – P. 26–37; Iakovleva L. Le système symbolique des parures dans les peuplements du Paléolithique supérieur récent du bassin du Dniepr // IV Simposio de Prehistoria Cueva de Nerja. La Cuenca Mediterranea durante el Paleolítico Superior 38000 – 10000 anos. U.I.S.P.P. Commission 8. Fundation Cueva de Nerja. – Nerja, 2006. – P. 32–44.

²⁰ Руденко А. Зазнач. праця. – С. 110–113; Шовкопляс І. Мезинская стоянка. – С. 105, 106.

мушель у межах одного поселення на різних його ділянках свідчить про існування різного типу декору, вірогідно, пов'язаного з чітко визначеною ідентифікацією різних членів групи, що несе в собі різнорівневу інформацію щодо складу самої групи, її внутрішніх і зовнішніх зв'язків.

Декоровані знаряддя праці та зброя. Оздоблення певних типів утилітарних предметів було характерним для середовища людей пізнього палеоліту. Вибір окремих речей для оздоблення та сам характер декору, безперечно, підкреслювали їхнє соціально-символічне значення. Подібність декорованих предметів на різних поселеннях відображає загальні тенденції щодо їх соціального значення.

До такого кола утилітарних предметів належали перш за все бивні (як сировина), а також великі фрагменти їхніх кінцівок (до 50 см завдовжки), які використовували як копальні знаряддя. Геометричним декором прикрашали й окремі фрагменти та пластини бивнів, а також вироблені із бивнів знаряддя: ножі, скребла, лошила, лопатинки, голки, випрямлювачі дрєвків; або зброю для полювання: списи, вістря. Такі оздоблені бивні та вироби з них виявлено у Гінцях, Межирічі, Мізині, Київ-Кирилівській, Єлисеєвичах, Юдинові, Клинцях.

Усі ці предмети прикрашені різними орнаментальними геометричними мотивами, які були вирізані на їхній поверхні тонкими лезами крем'яних різців або пластин.

У Мізині бивні та знаряддя з них прикрашали шевронами, меандрами, прямими паралельними лініями.

Шевронами та короткими прямими лініями прикрашено бивень мамонта з Клинців.

У Гінцях, Київ-Кирилівській, Єлисеєвичах пріоритет надавали композиціям із прямих довгих і коротких паралельних ліній. Найскладнішою була композиція на знарядді з бивня мамонта (Київ-Кирилівська), що складалася з одинадцяти орнаментальних мотивів, утворених із прямих і хвилястих довгих і коротких паралельних ліній, які були доповнені стилізованими фігуративними зображеннями голови мамонта, птаха й рептилії.

У Межирічі лопатки – лошила із бивня мамонта для роботи по шкірі, прикрашали складним орнаментальним декором. На одній з них (зі слідами інтенсивного використання) на розширеній робочій частині було вигравірувано кут, щільно заповнений зигзагоподібним орнаментом. Другу лопатку, що нагадувала форму схематизованої плоскої жіночої фігурки, було оздоблено короткими паралельними прямими лініями, шевронами та зигзагами.

У Межирічі орнаментальні мотиви, які повторювалися на деяких знаряддях праці та жіночих статуетках, використовували також при створенні орнаментальних композицій на фрагментах бивнів (технікою гравюри). Один із таких виробів мав розміри 21 см × 11 см. Його опукла поверхня (зі слідами інтенсивної утилізації) оздоблена складною орнаментальною композицією: чотири горизонтальні яруси, кожний з яких оформлений у вигляді довгої чіткої глибокої горизонтальної лінії з різними орнаментальними геометричними мотивами. Верхній ярус – мотивом, утвореним із двох прямих паралельних вертикальних ліній, прорізаних близько одна до одної, що нагадувало стовпчик. Його внутрішню поверхню щільно заповнювали короткими паралельними горизонтальними лініями, або залишали чистою. Другий ярус повторював перший мотив – стовпчиків, закреслених короткими горизонтальними лініями, або залишених без орнаменту. Третій, центральний ярус, заповнений ритмічно розміщеними чотирма вертикальними стовпчиками, між якими також ритмічно зображували чотири кутоподібні фігури, внутрішню сторону яких заповнювали зигзагами та прямими паралельними лініями. Над центральною частиною кожної кутоподібної фігури був вигравіруваний неправильний овал. Усі чотири овали закреслені перехрещеними лініями, що утворювали мотив клітин. Оскільки центральна частина поверхні бивня мала сліди використання, дві центральні овалоподібні фігури мають значні потертості. Нижній, четвертий ярус, утворений із трьох локально розміщених мотивів: прямих паралельних вертикальних ліній – стовпчиків, зигзагів і шевронів.

Складні геометричні композиції на фрагментах бивня практикували також у Мізині. На опуклій поверхні великого фрагмента бивня вигравірувано композицію з двох основних мотивів зигзагів і коротких прямих ліній. Порівняно з орнаментом на статуетках і браслетах, ця композиція виконана недосконало й має технічні погрішності. Загалом у Мізині та Межирічі простежується подібність орнаментального геометричного декору на бивнях, їх фрагментах, на кістках мамонта та знаряддях праці, а також на прикрасах і жіночих статуетках, що вказує на обмежений вибір оздоблення.

До орнаментованих предметів, вироблених із бивня або із трубчастих кісток тварин (вовка, песця, зайця) належали такі типи знарядь – голки, шила, проколки, вістря, які використовували для обробки шкіри та пошиття одягу в Гінцях, Межирічі, Мізині, Єлисеєвичах, Юдинові. Зазвичай декор на цих предметах скла-

дався з простих геометричних орнаментальних елементів. Проколки та вістря прикрашали прямими короткими паралельними лініями, нанесеними поперек предметів у відповідних ритмах. Велику голку з бивня мамонта (Мізин) було прикрашено двома подвійними шевронами. Ці орнаментальні мотиви мають аналогії в декорі жіночих статуєток. Композиція з подвійних шевронів прикрашає деякі мізинські статуєтки, а композиції з коротких ритмічних прямих паралельних ліній дуже подібні до орнаментальних композицій на одній із жіночих статуєток Межиріччя та на статуєтці жінки з Єлисеєвичів. Така подібність, вірогідно, свідчить про існування орнаментально-знакової системи, за допомогою якої позначали певні типи предметів, у даному випадку – важливість функцій жінки щодо пошиття одягу на поселенні.

Ребра мамонта, північного оленя та інших тварин і знаряддя із них також прикрашали лінійними геометричними композиціями (Гінці, Межиріччя, Мізин, Єлисеєвичі, Юдиново). В Юдинові, окрім перелічених предметів утилітарно-побутового значення, також існувала традиція вишукано декорувати мисливську зброю з бивня мамонта. Наконечники списів і вістря прикрашали складними орнаментальними композиціями із ромбів, зигзагів, шевронів і коротких паралельних ліній.

Ще одне характерне знаряддя, що було об'єктом декору й стосувалося полювання – так званий «жезл» для виправлення древків. Ці знаряддя з отвором виготовляли з рогів північного оленя та бивнів мамонта, прикрашали різноманітним фігуративним або орнаментальним декором різні групи населення Європи. В Україні декоровані жезли знайдено в Єлисеєвичках 2, Мізині, Межиріччі, Молодовому 5. Жезл із бивня мамонта з Єлисеєвичів 2 оздоблений геометричною композицією з прямих паралельних довгих і коротких прямих ліній і хрестиків. Тонке гравірування, чітко пророблене на поверхні предмета, надавало йому особливої естетичної привабливості. Жезл (також із бивня мамонта) із Межиріччя щільно прикрашений тонкими паралельними та довгими перехрещеними лініями. П'ять таких виробів із рога північного оленя було знайдено на стоянці Молодове 5 (горизонт 7). Три з них декоровані: два – мали просте гравірування із прямих довгих і коротких ліній; третій – оздоблений рядами коротких паралельних ліній і зображенням людини²¹.

Останній жезл (довжина 30,5 см) має видовжену пряму, трохи вигнуту форму. Його верх-

ній край розширений і закруглений, має посередині округлий отвір, нижній край загострений. Під отвором на широкому краю на вигнутій поверхні витвору вирізано видовжене стилізоване зображення людини у фас (технікою низького рельєфу). Довжина тіла дорівнює 13,5 см, а ширина – 2,7 см. Зображення людини без рук було виконано у повний зріст. Голова овальної форми із декількома вертикальними тонкими короткими рисками на лобі, що передають волосся. Очі вирізані двома маленькими округлими глибокими ямками. Ніс виступаючий, підкреслено рельєфний. Довга шия поступово переходить у похилі плечі, що завершуються видовженим і розширеним тулубом. Права нога пряма й довга, кінцівка ноги не пророблена. Ліва нога відсутня, імовірно, унаслідок пошкодження поверхні рогу.

З обох боків від зображення людини горизонтально прорізані тонкі короткі паралельні лінії, які окреслюють фігуру людини орнаментальними мотивами. З одного боку лінії упорядковані трьома рядами. Вони розміщені у такій послідовності (зверху до низу): перший ряд довгий, другий і третій – короткі. З другого боку горизонтальні лінії утворюють один довгий ряд.

Стилістична оригінальність цього художнього зображення людини полягає у його вдалому поєднанні із самою формою знаряддя. Вузьку видовжену форму жезла з рога північного оленя було використано для втілення у низькому рельєфі також вузької видовженої людської фігури, яка підкреслює форму знаряддя, виділяла його випуклу поверхню, привертаючи до цього предмета особливу увагу й надаючи йому певного естетико-символічного змісту.

Статуєтки з орнаментальним декором. Характерні риси найдавнішого мистецтва України – особливий розвиток фігуративного мистецтва малих форм і схематичного напрямку та їхнє поєднання з вишуканим декором. Фігурки дрібної пластики, вирізані із бивня мамонта, оздоблені геометричним графічним орнаментом – непересічне художнє явище найдавнішого мистецтва України.

Форма та геометричний орнамент статуєток Мізина. Найчисельнішими є статуєтки Мізина, що налічують вісімнадцять екземплярів. Завдяки оригінальній стилістиці ці схематичні фігурки вперше було розділено на два типи: фалічні та зображення птахів²². Водночас формоутворення реалістичних статуєток жінок своєїрідної стилістики західноєвро-

²¹ Черниш О. Палеолітична стоянка Молодове V. – К., 1961. – С. 64–67.

²² Volkov F. Op. cit. – Т. 1. – Р. 415–428.

пейського палеоліту надали підстави ідентифікувати більшість мізинських фігурок як дуже схематичні жіночі статуетки. Загалом, враховуючи обмеженість тематики та існування складних композитних зображень у палеолітичному мистецтві, а також специфічну стилістику схематизованих фігурок, можна вважати, що мізинська скульптура втілює в собі композитну антропоморфну тематику, де домінуюча тема жінки поєднана та доповнена темою чоловіка.

Антропоморфна пластика Мізина налічує вісімнадцять статуеток, вирізаних із бивня мамонта технікою круглої скульптури. Серія фігурок²³ була доповнена ще однією жіночою статуеткою²⁴, яку тільки нещодавно вдалося ідентифікувати. Розміри цих невеликих фігурок коливаються від 14,5 см до 2,5 см. Перший тип, що налічує три статуетки, представлений схематизованими зображеннями фалосів, які враховуючи подібність стилізації та орнаменту, можуть бути визначені як композитні антропоморфні зображення: фалос – жінка, або чоловік – жінка. Водночас скульптурна форма саме цього типу зображень, перш за все, підкреслює їхній фалічний характер. Другий тип налічує сім схематизованих фігурок жінок. Третій – сім схематичних скульптурних зображень жінок, так званих «пташок». Четвертий тип представлений одним схематичним зображенням нижньої частини жіночого тіла²⁵.

Статуетки вирізали крем'яними різцями та пластинами по вологому бивню мамонта. Заготівки вимочували, що надавало їм пластичності й значно полегшувало різблення по такому надто твердому матеріалу як бивень. Основна заготівка мала стандартну видовжену циліндричну форму, із якої вирізали схематичні видовжені фігурки. Статуетки виробляли за допомогою стругання та скобління, поверхні вирівнювали, вигладжували й полірували крем'яними скребачками, різцями та абразивами. Потім на відполірованій поверхні прорізали тонкі глибо-

кі лінії, які утворювали складні орнаментальні композиції, або залишали фігурки без орнаментального оздоблення.

Чотири типи антропоморфних статуеток Мізина ілюструють дотримання певних правил формування їх скульптурної форми та її орнаментального оздоблення. Ці правила виявлялися перш за все у використанні стандартної заготівки із бивня мамонта, що мала видовжену циліндричну форму, розміри якої залежали від необхідного розміру кожної статуетки. Подібність технічних прийомів різблення фігурок та їхнього орнаментального оздоблення – відображення своєрідного розвитку мізинської скульптури. Більше того, за рядом технічних прийомів можна визначити майстрів-виконавців. Одним майстром були створені майже всі фігурки першого й другого типів. Другий майстер вирізав фігурки третього типу. Фігурка четвертого типу була зроблена ще іншим виконавцем. Про те, що майстри вирізали статуетки безпосередньо на поселенні свідчать знайдені заготівки із бивня мамонта й незакінчені фігурки. Серед усіх скульптурних витворів особливою досконалістю різблення вирізняється третій тип статуеток. Найвиразніше це виявляється у вишуканості їхнього орнаментального оздоблення.

Характерною ознакою мізинської пластики було те, що статуетки перших трьох типів представлені групами. Водночас кожна група має спільні тенденції коливання розмірів фігурок від більшої до меншої, при тому, що розміри статуеток ніяк не впливали на досконалість їхньої скульптурної форми й орнаментального оздоблення. Спільним для всіх трьох типів фігурок було те, що наряду з декорованими витворами тут були й фігурки без декору.

У скульптурі Мізина простежується художня тенденція геометризації скульптурної форми всіх чотирьох типів статуеток і більшої сплосченості статуеток третього й четвертого типів. Геометрична форма жіночих статуеток другого й третього типів лаконічно й виразно втілює дуже схематизоване зображення жіночого тіла з прямим трохи видовженим тулубом і характерною для жіночого тіла опуклою нижньою частиною з рельєфно виступаючими стегнами та сідницями. Головна особливість третього типу фігурок – значно більша сплосченість тіла (без голови) із плоским тулубом, характерними кутоподібними сідницями, короткими маленькими ніжками.

Четвертий тип, представлений тільки однією статуеткою у вигляді схематичного зображення нижньої половини жіночого тіла без декору, демонструє оригінальний тип зображень, відомий у мистецтві палеоліту як втілення концепції «зображення частини тіла замість цілого».

²³ Volkov F. Op. cit.; Ефименко П. Первобытное общество. – Ленинград, 1938. – С. 466–468; Шоковская И. Мезинская стоянка. – С. 220–236, 248.

²⁴ Iakovleva L. Les représentations féminines du paléolithique supérieur de Mezine (Ukraine) // L'Anthropologie. – Paris, 1995. – Т. 100. – N 2. – P. 268–280; Iakovleva L. Les concepts artistiques des représentations féminines dans les habitats du Paléolithique supérieur récent en Europe orientale en comparaison avec ceux du Magdalénien moyen en Europe occidentale. L'Art du paléolithique supérieur. Actes du colloque 8.3, Art mobilier paléolithique supérieur en Europe occidentale. Congrès de l'UISPP, Liège, 2–8 septembre 2001. – Liège: ERAUL 107. – 2004. – P. 225–237.

²⁵ Iakovleva L. Les représentations féminines du paléolithique supérieur de Mezine (Ukraine). – P. 268–280.

Особливість геометричного декору статуеток Мізина полягала в тім, що фігурки мали як подібні, так і неповторні графічні композиції, що надавало кожній статуетці індивідуального вигляду. Стандартну складну графічну композицію, виконану на передній поверхні верхньої частини статуеток, зафіксовано на двох фігурках першого типу, на п'яти фігурках другого типу та на одній фігурці третього типу. Рештки цієї композиції маємо також ще на двох фігурках третього типу. Іншим стандартним графічним кресленням є стилізований жіночий лобково-генітальний трикутник, вирізаний на передній поверхні нижньої частини тіла двох статуеток другого типу і на шістьох фігурках третього. Особливість цих трикутників у тім, що кожен із них має свій неповторний орнамент. Третє графічне креслення, у вигляді стилізованого чоловічого фалоса, вирізано на передній поверхні верхньої частини тіла двох статуеток першого типу. Ці три типи графічних композицій, що характерні виключно для передньої поверхні статуеток, було вирізано з урахуванням симетрії щодо вертикальної осі витвору. На відміну від певного стандарту центральних композицій передньої поверхні статуеток, орнаменти, що були виконані на бокових і задніх поверхнях, відрізнялися своєю неповторністю.

Орнамент першого типу статуеток був нанесений тільки на задню та бокові поверхні верхньої частини виробу. Його мотиви були обмежені виключно шевронами на першій статуетці та зигзагами й ромбами на другій.

Орнамент на другому типі статуеток заповнював задню й бокові поверхні нижньої частини виробу. Дві фігурки оздоблено шевронами, а одну прикрашено складною композицією з шевронів, прямих ліній, зигзагів і ромбів. Таким чином, за допомогою подібних геометричних мотивів у різних варіаціях (прямих довгих ліній, шевронів, зигзагів, ромбів) було особливо підкреслено верхню задню частину першого типу статуеток і нижню задню частину другого типу фігурок.

Орнамент третього типу статуеток був нанесений на задню й бокові поверхні.

У трьох майже цілих фігурках повністю декоровано як верхню так і нижню частини тіла. На кожній із них цей декор візуально сприймається як один орнамент, складений із мотивів, використаних у різних варіаціях (прямі довгі й короткі лінії, шеврони, зигзаги, меандри). На трьох інших пошкоджених фігурках, від яких залишилася тільки нижня частина тіла, орнамент складається із шевронів і меандрів. Сьома фігурка не декорована. Особливість декору шістьох фігурок третього типу в тім, що найскладніше й дуже тонко та щільно вирізані орнаменти покривають верхню сплюснену грань нижньої

половини виробу. Саме тут на чотирьох статуетках вирізано унікальні композиції з меандрів, які трапляються тільки на цьому типі жіночих зображень. Усі ці орнаментальні композиції було створено з урахуванням симетрії відповідно до центру поверхні цієї грані.

Загалом, мізинська пластика, що має антропоморфний характер, представлена скульптурою чоловічих фалосів, ускладнених жіночою тематикою (перший тип статуеток), і серією жіночих статуеток варіативної стилістики (другий, третій і четвертий типи статуеток). Щодо інтерпретації третього типу статуеток як «фігурок пташок», то враховуючи виявлені послідовні типи стилізації саме жіночого тіла у мізинській пластиці, вона залишається гіпотетичною.

Лаконізм і схематизм скульптурної форми значно збагачується складним геометричним орнаментальним оздобленням. Поєднання геометризованої дуже схематичної скульптури з вишуканим геометричним орнаментом надає неповторності, вишуканості та особливої естетичної привабливості мізинській пластиці й дає підстави стверджувати існування особливого мізинського стилю фігуративної скульптури.

Статуетки Межиріччя та їхнє графічне оздоблення. Межиріччя налічує п'ять зображень, вирізаних із бивня мамонта. Дві фігурки жінки й одна антропоморфна фігурка були визначені автором розкопок І. Підоплічком²⁶. Ще одну статуетку жінки, яку раніше інтерпретували як лопатку, було ідентифіковано А. Філіповим²⁷. П'яту статуетку жінки визначено Л. Яковлевою²⁸.

Межиріччя антропоморфна пластика представлена чотирма жіночими статуетками (дві статуетки першого й дві статуетки другого типу) та однією статуеткою людини без однозначного визначення статі (третій тип).

Використання двох стандартних типів заготовок із бивня мамонта свідчить про існування правила створення певної скульптурної форми. Одна мала видовжену циліндричну форму з якої вирізали круглу скульптуру (перший тип статуеток). Друга заготовка мала форму видовженої пластини із якої виготовляли плоску скульптуру (другий і третій типи). Особливістю жіночих статуеток було те, що дві дуже подібні за розмірами статуетки першого типу були майже вдвічі

²⁶ Підоплічко І. Межирічские жилища из костей мамонта. – С. 173, 174.

²⁷ Філіпов О. Обработка та використання кістяних предметів на пізньопалеолітичному поселенні Межиріч // Археологія. – 1984. – № 4. – С. 35–47.

²⁸ Iakovleva L. Les statuettes féminines en ivoire du Mezinien de Mejrliche (Ukraine) // B.S.P.F. – Paris, 1992. – Т. 89. – N 185. – P. 68–71.

менші за статуетки другого типу, що свідчить про існування певного стандарту їхніх розмірів.

Про те, що майстри вирізали статуетки безпосередньо на поселенні свідчить незакінчена фігурка першого типу. Усі фігурки вирізьблені досконало.

У Межирічі простежується художня тенденція підкресленої геометризації скульптури. Однак порівняно з мізинською скульптурою, межиріцька демонструє більший лаконізм скульптурної форми, більшу сплюсненість прямого профілю жінки у круглій скульптурі та існування плоскої скульптури. Загалом, геометризована форма межиріцьких статуеток (як круглої, так і плоскої скульптури) виразно втілює своєрідно стилізоване дуже схематичне тіло жінки у фас (без голови, грудей рук і ніг) із прямим вузьким видовженим тулубом і широкою нижньою частиною тіла з прямим плоским животом та опуклими й видовженими стегнами. Усі чотири закінчених статуетки мали геометричний декор.

Одна з фігурок – схематичне об'ємне зображення прямого жіночого тіла (без голови, грудей, рук і ніг), що ділиться на дві майже рівних частини. Загальна довжина статуетки 7,2 см. Її стилізацію підкреслено тим, що посередині передньої нижньої широкої частини тіла врізані два трикутники (один в одному) вершинами донизу. Таким чином було зображено характерний для жіночого тіла лобково-генітальний трикутник із виразно акцентованою вульвою.

Друга жіноча статуетка (13,6 см) – схематичне плоске пряме видовжене зображення жінки у фас (без голови, грудей, рук і ніг). Її тіло сформовано з урахуванням симетрії щодо вертикальної осі виробу й ділиться на дві майже рівних частини. Верхню вирізано у вигляді вузького довгого стрижня. Нижня частина тіла різко й виразно розширюється та закруглюється у стегнах, а потім поступово звужується донизу. Ця геометризована плоска скульптура – стилізоване жіноче тіло з прямим вузьким видовженим тулубом, перебільшено широкими овальними стегнами й плоским животом.

Скульптура вдало доповнена графічними композиціями, вирізаними на її передній поверхні. Основний акцент зроблено на нижню половину тіла жінки, де посередині глибоко й чітко прорізано лобково-генітальний трикутник (вершиною донизу). Внутрішню поверхню трикутника прикрашено тонкими, ледве помітними лініями, що візуально утворюють кути, врізані один в один, на зразок орнаментального мотиву шевронів. Вище, між стегнами, двома тонкими ледве помітними лініями вирізано довгий шеврон.

Верхню частину тіла повністю покрито геометричною орнаментальною композицією з трьох

основних мотивів, які повторюючись у певному ритмічному порядку, утворюють сім складних елементів, згрупованих із двадцяти восьми горизонтальних і вертикальних паралельних ліній.

Композиція має таку послідовність. Перший графічний елемент утворений із п'яти ліній (чотири паралельних горизонтальних, остання з яких доповнена знизу посередині однією вертикальною). Другий елемент складається з двох ліній (одна горизонтальна доповнена знизу посередині однією вертикальною). Третій елемент – повторення першого, а четвертий – повторення другого. П'ятий елемент знову повторює перший, а шостий складається з двох паралельних горизонтальних ліній, від кожної знизу посередині прорізано по одній короткій вертикальній лінії. Завершується композиція як і розпочалася – повторенням першого елемента. Безумовно, ця складна ритмічна композиція є орнаментально-графічним записом знакового характеру, вірогідно, пов'язаним із жіночою семантикою й знаковою системою «жестів руки». Ця фігурка дуже подібна до жіночої плоскої статуетки без орнаменту із Добраничівки.

Інша плоска статуетка жінки має довжину 11,5 см. Цей предмет, що нагадує форму лопатки, має сліди утилітарного використання, які пов'язані з роботами по шкурі. Таким чином, ця фігурка типологічно належить до знарядь для обробки шкури. Водночас фігурка-знаряддя – дуже схематизоване зображення плоского жіночого тіла у фас, що ділиться на дві майже рівних частини, має прямий вузький видовжений тулуб, перебільшено широкі овальні видовжені стегна й плоский живіт. Передню поверхню статуетки оздоблено окремими геометричними мотивами із шевронів, зигзагів, прямих паралельних ліній, які хоча й не утворюють єдиної композиції, однак візуально привертають увагу, вірогідно, підкреслюючи відповідне семантичне значення цієї жіночої статуетки.

Четверта статуетка (6,9 см), яку вирізано з довгої плоскої пластини бивня мамонта є схематичним асиметричним зображенням людини у фас. Незважаючи на свою оригінальність, форма цієї фігурки, що складається з двох частин, має спільні риси з іншими межиріцькими статуетками. Її верхня частина вузька й коротка, а нижня широка, видовжена й закруглена у плечах. Головна особливість цієї плоскої статуетки в тім, що вона має коротку вузьку верхню частину, оформлену як голова людини із глибоко прорізаними маленькими очима та ротом, на відміну від усіх інших фігурок, які мають значно видовжену пряму вузьку верхню частину тіла – тулуб без голови. Вузька маленька голівка виразно контрастує з широкими закруглени-

ми плечами. Статуетка має графічне оздоблення на обох плоских широких поверхнях. На передній, нижче плечей, зображено два, ледве помітних глибоких хреста. Тут також прорізані дві довгі тонкі паралельні та перехрещені, ледве помітні лінії. Задня поверхня щільно й рясно закреслена глибокими довгими вертикальними, горизонтальними та косими лініями, що не утворюють ритмічного упорядкування.

Зображення жінок із рогалицьких стоянок. На стоянках мисливців фінальної пори пізнього палеоліту, розташованих біля хутора Рогалик Луганського району, знайдено декілька схематичних зображень жінок, вирізаних на камені технікою гравюри та скульптури. Схематичне зображення жіночого тіла, оздобленого геометричними орнаментальними композиціями, свідчить про існування іншого стилістичного напрямку фігуративних зображень.

Зображення жінки, виконане технікою гравюри на ретушері зі сланцю. Сланцевий ретушер із жіночим зображенням було знайдено М. Тарасенком у полі, разом з іншими артефактами на стоянці Рогалик XI (VIII а)²⁹.

Знаряддя прямокутної форми має довжину 15,5 см, ширину 6 см і товщину 1,7 см. Його зроблено зі сланцевої плитки прямокутної форми. Предмет має дрібні глибокі подряпини й щербини на краях і плоскій поверхні, імовірно, сліди інтенсивного використання його як ретушера крем'яних знарядь.

На плоскій поверхні, займаючи більшу її частину, уздовж центральної осі, гострим крем'яним знаряддям, за допомогою тонких і глибоких ліній, прорізано схематичне жіноче зображення у профіль (права сторона). Голова, тулуб і обидві ноги окреслені однією лінією, що утворює загальний контур фігури. Статичну пряму фігуру жінки із проробкою певних анатомічних деталей, у розвороті на три чверті, прикрашено лінійними композиціями, які виразно підкреслюють її оригінальність. При окресленні загального контуру жіночого зображення та його оздоблення майстер декілька разів помилявся й лезо зривалося з наміченого напрямку. Ці незначні помилки пояснюються твердістю та гладкістю поверхні ретушера.

Округла й нахилена вперед голова жінки повністю закреслена вісьмома паралельними прямими горизонтальними лініями, які нанесені від потилиці до обличчя. Тонкі глибокі чіткі лінії прорізані близько одна до одної через певний інтервал. Орнаmentaцію голови виконано

після орнаmentaції тіла. Послідовність нанесення декору чітко простежується завдяки двом нижнім горизонтальним лініям прокресленим на голові, які перекривають всі кінцівки вертикальних ліній, що оздоблюють тіло.

Тіло жінки (без рук) має прямий видовжений і широкий тулуб із різко виступаючими грудьми, перебільшено округлий живіт і надто опуклі сідниці. Ноги трохи розставлені, права нога пряма, а ліва – винесена вперед. Ступні заокруглені (без проробки деталей) і укорочені. Така поза, за всієї статичності, передає повільний рух ніг жінки, що є стилістичним прийомом, відомим у палеолітичному мистецтві як анімація окремої частини тіла. Фігурку від підборіддя до низу живота щільно закреслено шістьма довгими вертикальними паралельними лініями – перші три повторюють контур передньої частини тіла, а три останніх – контур її задньої частини. Сьома коротка лінія ще раз підкреслює контур сідниць. Груді закреслено короткими вертикальними лініями – п'ять ліній на одній, чотири на другій. Ноги жінки відділені від нижньої частини тіла горизонтальною лінією і не мають декору. Між ногами прокреслені дві довгі паралельні лінії, які сходяться донизу під гострим кутом, що, можливо, передають певну деталь оздоблення тіла – звисаючу стрічку, хвіст або видовжений фалосоподібний предмет. Однак остаточне визначення цього графічного елемента ускладнюється тим, що він частково пошкоджений унаслідок утилітарного використання самого ретушера, який до того ж утрачений.

Оригінальність стилістики цієї досить схематичної фігури полягає у втіленні жінки у профіль із розворотом на три чверті, у повний зріст, без рук із її підкресленими статевими ознаками, такими як різко виступаючі повні груди й перебільшено округлий живіт. Саме ці анатомічні ознаки дозволяють визначити фігурку як зображення вагітної жінки, голова й тіло якої щільно оздоблені геометричним орнаментом, завдяки чому зображення набуває особливого семантичного змісту.

«Амулет» із лімонітової кірки (схематичне жіноче зображення). Предмет знайдено на стоянці Рогалик II «А» біля хутора Рогалик. Він лежав у горизонтальному положенні плоскою поверхнею до землі у культурному шарі серед розщеплених кременів і фрагментів кісток тварин. Стоянка належить до фінальної пори верхнього палеоліту³⁰.

Для виробу використано плоску кам'яну гальку округлої форми (лімонітова кірка), у

²⁹ Горелик А., Тарасенко Н. Женское изображение на ретушере из палеолитического местонахождения Рогалик VIIa на Северском Донце // Древние культуры Подонцовья. – Луганск, 1993. – № 1. – С. 28–34.

³⁰ Горелик А. Памятники Рогаликско-Передельского района. Проблемы финального палеолита Юго-Восточной Украины. – К.; Луганск, 2001.

якій були дещо підправлені обидві вузькі бокові й широка зворотна поверхні.

Спереду предмет має аморфну овалоподібну форму висотою 5,7 см. Його вузька, коротка й трохи заокруглена верхня частина поступово й симетрично розширюється й переходить до заокругленої з країв нижньої частини. Цей предмет був інтерпретований О. Гореліком як жіноча статуетка, форма якої втілює схематичне жіноче зображення із коротким тулубом і широкими сідницями, рельєфно підкресленими у профіль і характерним для жіночих статуеток орнаментом, подібним до орнаментальних мотивів Мізина.

Обидві широкі поверхні виробу оздоблені геометричним орнаментом. Передня плоска поверхня вкрита лінійно-кутовою гравюрою, яку вирізано з трьох прямих паралельних ліній і з трьох рядів вписаних один в один кутів, тобто так званих шевронів. Ці мотиви є одними з найпростіших і найрозповсюдженіших у мистецтві палеоліту. Композиція утворена з урахуванням умовного центру цієї поверхні, до якого з трьох сторін сходяться три ряди кутів – шевронів. Їх розміщення візуально ділить поверхню на три майже рівномірні частини. Спочатку майстер прорізав три основні лінії, які сходилися у центрі. Потім кожному з трьох утворених частин було рівномірно заповнено кутами, прорізаними паралельно через постійний інтервал. На верхній частині поверхні останніми були нанесені знизу вверх ще три прямі паралельні лінії, які частково перекреслили ряд кутів, утворюючи таким чином мотив перехрещених ліній «клітин». На нижньому краю також прорізано дві короткі паралельні лінії.

Задня, трохи вигнута, поверхня виробу також повністю вкрита орнаментом. Композицію створено з урахуванням умовного центру цієї поверхні, до якого із п'яти сторін сходяться великі кути – шеврони. Внутрішня поверхня двох нижніх кутів залишилася пустою. З правого боку внутрішню поверхню великого розлогого кута заповнено меншими, які паралельно через певний інтервал врізані один в один. Ці кути вершинами направлені до низу предмета й таким чином утворюють замкнуту кутоподібну графіку. Із протилежної сторони, зліва, великий кут заповнено меншими, врізаними один в один, вершинами до центру. Внизу прорізано ще одну коротку пряму лінію, що перехрещує короткі кути, утворюючи мотив «клітини». Сусідній кут закреслено трьома поперечними паралельними лініями. Верхній кут – чотирма лініями, які нанесені паралельно до лівої сторони кута й закінчуються у його правій стороні, утворюючи мотив шевронів. П'ята лінія зверху окреслює ці лінії й утворює ромб.

Орнаменти вирізані з обох боків гальки глибокими широкими лініями за допомогою гострого крем'яного знаряддя. Обидві орнаментальні композиції мають певні погрішності й деяку недосконалість.

Найдавніше мистецтво України наочно демонструє синкретизм фігуративних і декоративних форм палеолітичного мистецтва, їхній нерозривний зв'язок, зумовлений складним різномірним сплавом їхніх функцій у пізньопалеолітичних суспільствах. У зв'язку з високим соціальним статусом предметів найдавнішого мистецтва, їх виготовлення було одним із життєво-важливих напрямків діяльності, що вимагало відповідних навиків, індивідуального хисту й чіткого дотримання певної художньої стилістики, пов'язаної з різними культурними традиціями. Створення відповідних типів речей, до яких належали не тільки декоровані знаряддя, зброя, прикраси, скульптура, але й житла як оригінальні архітектурні споруди – визначало існування складної естетико-символічної системи, пов'язаної з комунікативними та соціально-інформаційними функціями мистецтва.

Декоративне мистецтво, що набуло розповсюдження на території України у пізньому палеоліті, відображає розвиток декору одягу й тіла та вибіркоче використання різних типів прикрас, виготовлених із таких матеріалів як кістка, зуби тварин, бивні мамонта, мушлі, бурштин і камінь. З них виробляли браслети, діадеми, підвіски, намисто, застібки, які часто були оздоблені вишуканим геометричним орнаментом. Селективний вибір матеріалу для прикрас, у тому числі немісцевого походження, так само як і варіації різного типу прикрас, знайдених у межах одного поселення, у різних житлах та на відкритих ділянках, свідчать про певні відмінності декору тіла й одягу в одній спорідненій групі населення. Одяг і прикраси містили в собі різномірну інформацію щодо складу самої групи, її внутрішніх і зовнішніх зв'язків, ідентифікуючи не тільки окрему групу людей та її походження, але й стать, вік і соціальний статус індивідуума.

Виготовлення одягу зі шкіри та хутра посідало значне місце й було одним із провідних видів діяльності на базовому поселенні. За археологічними даними на багатьох пізньопалеолітичних поселеннях України та Росії, таких як Гінці, Мізин, Межиріч, Юдиново, Єлисеєвичі 1 – можливо реконструювати повний виробничий цикл робіт, пов'язаний із виготовленням одягу – від отримання сировини, етапів її обробки до пошиття одягу та його оздоблення. Знайдені на поселенні ножі, скребачки, лошила, лопатки, шильця, проколки, вістря, а

головне тонкі голки з вушком із бивня та гольники для їх зберігання, наочно ілюструють, що одяг шили саме на базових поселеннях. Про важливість знарядь для обробки шкіри та пошиття одягу свідчить їхнє оздоблення геометричним орнаментом, що вводить цей тип речей до пріоритетного естетико-символічного предметного середовища. Цей тип діяльності, вірогідно, був жіночою справою, на що вказує подібність орнаментальних композицій на знаряддях для обробки шкір і пошиття одягу та орнаменту на жіночих статуетках, що засвідчує існування орнаментально-знакової системи, за допомогою якої вирізнялися певні типи предметів, у даному випадку демонструючи важливість функцій жінки.

Існування розвиненої орнаментально-знакової системи, виявляється також у оздобленні геометричним декором ребер мамонта, бивнів та їхніх фрагментів, які слугували сировиною, або копальними знаряддями, випрямлювачами дрвків. Об'єктами декору були також деякі типи зброї. Особливо розвиненим і складним був геометричний орнамент на списах і вістрях в Юдинові. Геометричний і різноманітний орнамент Верхньої та Середньої Наддніпряниці відкриває характерні ознаки утворення різнотипних композицій. За законами художньої творчості, існування графіко-геометричних композицій із широким комбінуванням вихідних елементів свідчить про досконале опанування ритму, використання його варіативних можливостей для утворення орнаментальних композицій певного символічного змісту. Розмаїття орнаментальних геометричних мотивів демонструє широке використання лінійних мотивів у вигляді варіативного розміщення різного типу прямих ліній та їх комбінування. Лінійні орнаменти трапляються майже на всіх означених поселеннях. Частим, однак більш вибірково, є застосування шевронів. Інші, складніші мотиви, використовували досить обмежено. Ромби, квадрати, клітини є характерними для орнаменту Юдинова, Єлисеєвичів 1, Межиріча. Мотив хрестика – для Єлисеєвичів 2 і Межиріча. Шестикутники – Єлисеєвичів 1, а меандр – для Мізина. Найскладнішою композицією з використанням лінійних мотивів є київ-кирилівське гравірування на бивні, де налічується одинадцять варіантів розміщення прямих і хвилястих ліній, поєднаних із фігуративними зображеннями голови мамонта, птаха та черепахи. Досить складним лінійним орнаментом було прикрашено знаряддя з ребра мамонта в Гінцях. Однією з найвишуканіших композицій, утворених із мотивів прямих паралельних ліній і хрестиків, є гравірування на жезлі з Єлисеєвичів 2. Складні композиції з прямих паралельних ліній, шевро-

нів і зигзагів у різних варіантах були вирізані на пластинах у Межирічі, Тимоновці, Єлисеєвичів 1. Чергуванням мотивів ромбів, шестикутників, зигзагів і лінійних креслень утворені орнаментальні композиції на великих ножеподібних пластинах із бивня мамонта, так званих «чуригах» із Єлисеєвичів 1. Вишуканими й досконало виконаними є ромбоподібні орнаменти на списах і вістрях із бивня мамонта з Юдинова. Однак неперевершені шедеври орнаментального геометричного декору – фігуративні схематичні статуетки та браслети Мізина, які свідчать про знання законів симетрії та ритму, що є фундаментальною основою орнаментального декору.

Оригінальність знаково-символічної системи населення Наддніпряниці ілюструється також розвитком своєрідної житлової архітектури із кісток і бивнів мамонта, що має ряд спільних рис загального характеру в Гінцях, Добраничівці, Мізині, Межирічі, Юдинові та Супоневі. Своєрідність монументальних кістково-декоративних композицій жител свідчить, що мешканці кожного з них мали певні уявлення щодо зовнішнього вигляду помешкань. Існування розвинених традицій житлобудування з оформленням зовнішнього вигляду житла розкриває риси активної творчої діяльності людей, що поєднує не тільки функціональні, технічні, але й декоративні аспекти. Житло з кісток мамонта, як і будь-яке інше житло, за своїм призначенням є утилітарним і життєво-важливим. Водночас суб'єктивна діяльність первісних архітекторів поєднує дві функції: утилітарно-будівельну й декоративно-композиційну. Увага до зовнішнього вигляду житла, своєрідність його оформлення доводять, що житлова споруда певної конструкції є водночас естетико-символічним об'єктом, що свідчить про зародження й розвиток найдавнішої архітектури людства на такому ранньому етапі як пізній палеоліт. Найоригінальнішими були архітектурні форми в Межирічі, де житла мали зовнішній архітектурний декор, пов'язаний із жіночою семантикою. Подібні орнаментальні композиції простежуються також у розпису мінеральними фарбами на кістках мамонта, що були частиною стінної конструкції жител Межиріча й Мізина. Різні прийоми орнаментального декору жител ілюструють варіативне використання архітектурних форм цієї складної символіко-інформативної системи.

Монументальна архітектура, дрібна скульптура, прикраси, геометричний орнамент у різних художніх формах розкривають нам своєрідність найдавнішого мистецтва, що набуло свого оригінального розвитку у пізньому палеоліті на теренах України.

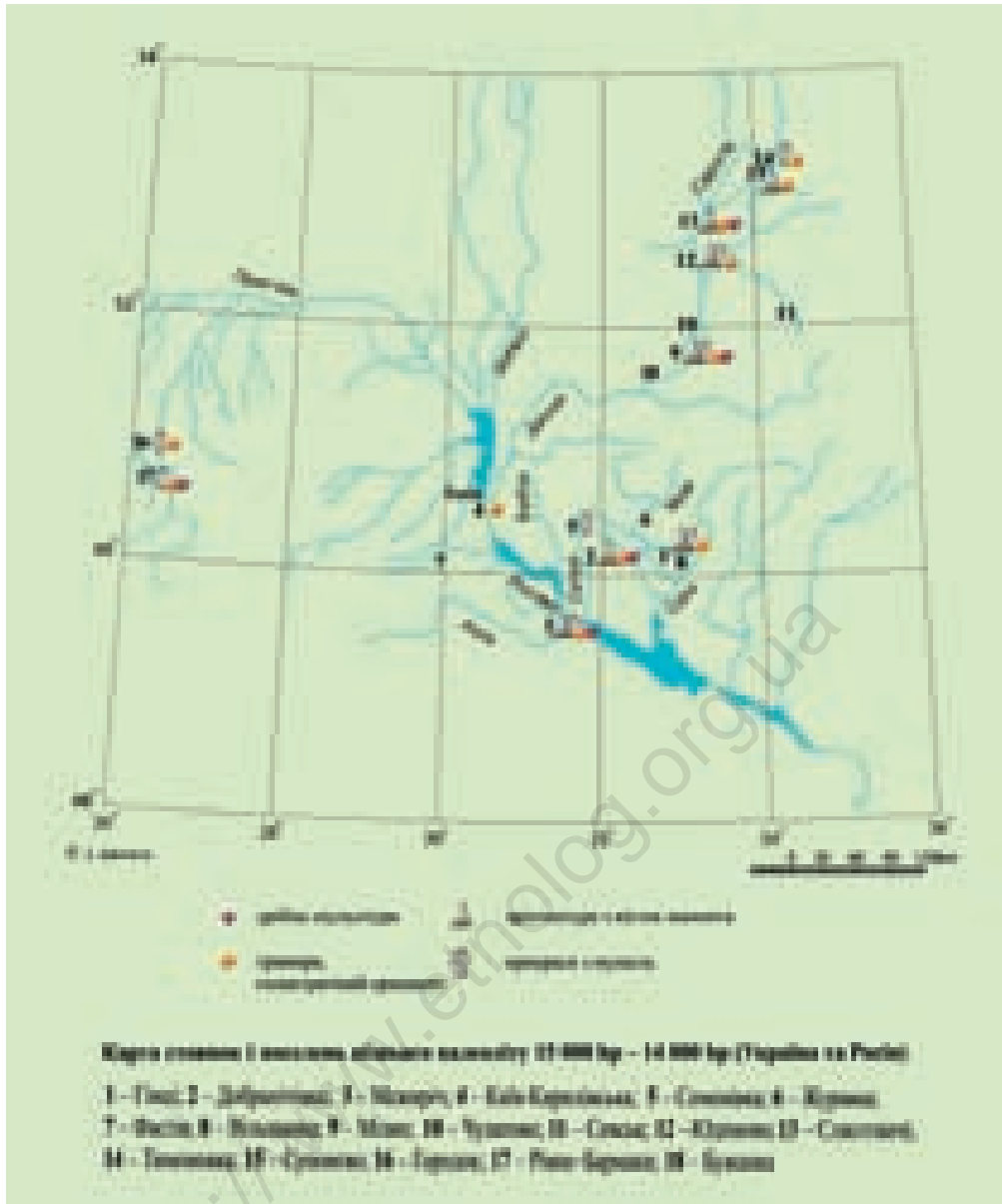
Л. ЯКОВЛЕВА

Список ілюстрацій

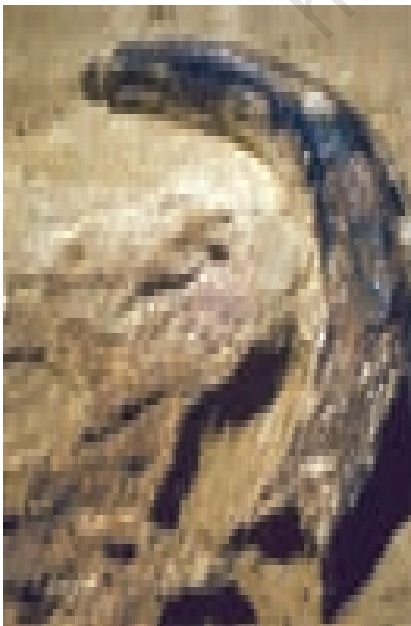
1. Карта пізньопалеолітичних поселень і стоянок Верхньої та Середньої Наддніпрянщини (14,5 тис. років тому). Автор Л. Яковлева.
2. Бивень мамонта, прикрашений паралельними лініями. с. Гінці, Полтавська обл. НФ ІА НАНУ. Фото Л. Яковлевої та Ф. Джінджана.
3. Рештки вогнища. с. Гінці, Полтавська обл. ІА НАНУ. Фото Л. Яковлевої та Ф. Джінджана.
4. Прикраса. Зуб бізона, різьблення. с. Гінці, Полтавська обл. НФ ІА НАНУ. Фото Л. Яковлевої та Ф. Джінджана.
5. План житла № 1. Черепи, кістки, бивні мамонта. с. Мізин, Чернігівська обл. НФ ІА НАНУ. Реконструкція Л. Яковлевої.
6. Щелепа мамонта № 1 з конструкції житла № 1. Розпис червоною фарбою. с. Мізин, Чернігівська обл. АМ ІА НАНУ. Фото Л. Яковлевої.
7. Щелепа мамонта № 2 з конструкції житла № 1. Розпис червоною фарбою. с. Мізин, Чернігівська обл. АМ ІА НАНУ. Фото Л. Яковлевої.
8. Фрагмент тазової кістки мамонта з конструкції житла № 1. Розпис червоною фарбою. с. Мізин, Чернігівська обл. АМ ІА НАНУ. Фото Л. Яковлевої.
9. Стегнова кістка мамонта з конструкції житла № 1. Розпис червоною і жовтою фарбами. с. Мізин, Чернігівська обл. АМ ІА НАНУ. Фото Л. Яковлевої.
10. Ліва лопатка мамонта з конструкції житла № 1. Розпис червоною і жовтою фарбами. с. Мізин, Чернігівська обл. АМ ІА НАНУ. Фото Л. Яковлевої.
11. Ліва лопатка мамонта (фрагмент орнаменту) з конструкції житла № 1. Розпис червоною і жовтою фарбами. с. Мізин, Чернігівська обл. АМ ІА НАНУ. Фото Л. Яковлевої.
12. Браслет № 1. Бивень мамонта, різьблення. с. Мізин, Чернігівська обл. НМІУ. Фото Л. Яковлевої.
13. Браслет № 1 (інший ракурс). Бивень мамонта, різьблення. с. Мізин, Чернігівська обл. НМІУ. Фото Л. Яковлевої.
14. Браслет № 1 (розгортка). Бивень мамонта, різьблення. с. Мізин, Чернігівська обл. НМІУ. Фото Л. Яковлевої.
15. Композитний браслет № 2. Бивень мамонта, різьблення. с. Мізин, Чернігівська обл. АМ ІА НАНУ. Фото Л. Яковлевої.
16. Схематична статуетка жінки (фас). Бурштин. с. Добраничівка, Київська обл. Музей с. Добраничівка. Фото Л. Яковлевої.
17. Схематична статуетка жінки (інший ракурс). Бурштин. с. Добраничівка, Київська обл. Музей с. Добраничівка. Фото Л. Яковлевої.
18. Схематична статуетка жінки (профіль). Бурштин. с. Добраничівка, Київська обл. Музей с. Добраничівка. Фото Л. Яковлевої.
19. Намистини. Чорноморські мушлі (*Nassa reticulata* Linné). АМ ІА НАНУ. Фото Л. Яковлевої.
20. Намисто. Чорноморські мушлі. АМ ІА НАНУ. Реконструкція І. Шовкопляса. Фото Л. Яковлевої.
21. Орнаментоване знаряддя. Бивень мамонта, різьблення. с. Мізин, Чернігівська обл. АМ ІА НАНУ. Фото Л. Яковлевої.
22. Орнаментоване знаряддя (фрагмент орнаменту). Бивень мамонта, різьблення. с. Мізин, Чернігівська обл. АМ ІА НАНУ. Фото Л. Яковлевої.
23. Орнаментоване знаряддя (фрагмент орнаменту). Бивень мамонта, різьблення. с. Мізин, Чернігівська обл. АМ ІА НАНУ. Фото Л. Яковлевої.
24. Орнаментоване знаряддя (фрагмент). Бивень мамонта, різьблення. с. Мізин, Чернігівська обл. АМ ІА НАНУ. Фото Л. Яковлевої.
25. Орнаментоване знаряддя (фрагмент). Бивень мамонта, різьблення. с. Мізин, Чернігівська обл. АМ ІА НАНУ. Фото Л. Яковлевої.
26. Орнаментоване знаряддя. Бивень мамонта, різьблення. Стоянка Київ-Кирилівська. НМІУ. Фото Л. Яковлевої.
27. Орнаментоване знаряддя (інший ракурс). Бивень мамонта, різьблення. Стоянка Київ-Кирилівська. НМІУ. Фото Л. Яковлевої.
28. Орнаментоване знаряддя (фрагмент). Бивень мамонта, різьблення. Стоянка Київ-Кирилівська. НМІУ. Фото Л. Яковлевої.
29. Орнаментовані знаряддя. Бивень мамонта, різьблення. с. Межиріч, Черкаська обл. ПМ ІЗ НАНУ. Фото Л. Яковлевої.
30. Орнаментований фрагмент бивня мамонта, різьблення. с. Мізин, Чернігівська обл. АМ ІА НАНУ. Фото Л. Яковлевої.

31. Орнаментований фрагмент бивня мамонта, різьблення. с. Межиріч, Черкаська обл. ПМ ІЗ НАНУ. Фото Л. Яковлевої.
32. Схематичне зображення фалоса. Бивень мамонта, різьблення. Тип 1. с. Мізин, Чернігівська обл. НМІУ. Фото Л. Яковлевої.
33. Схематичне зображення фалоса (інший ракурс). Бивень мамонта, різьблення. Тип 1. с. Мізин, Чернігівська обл. НМІУ. Фото Л. Яковлевої.
34. Схематичне зображення фалоса (профіль). Бивень мамонта, різьблення. Тип 1. с. Мізин, Чернігівська обл. НМІУ. Фото Л. Яковлевої.
35. Схематичні статуетки жінок. Бивень мамонта, різьблення. Тип 2. с. Мізин, Чернігівська обл. НМІУ. Фото Л. Яковлевої.
36. Схематичні статуетки жінок (профіль). Бивень мамонта, різьблення. Тип 2. с. Мізин, Чернігівська обл. НМІУ. Фото Л. Яковлевої.
37. Схематичні статуетки жінок (профіль). Бивень мамонта, різьблення. Тип 2. с. Мізин, Чернігівська обл. НМІУ. Фото Л. Яковлевої.
38. Схематичні статуетки жінок (фас). Бивень мамонта, різьблення. Тип 2. с. Мізин, Чернігівська обл. НМІУ. Фото Л. Яковлевої.
39. Схематична статуетка жінки. Бивень мамонта, різьблення. Тип 3. с. Мізин, Чернігівська обл. НМІУ. Фото Л. Яковлевої.
40. Схематична статуетка жінки (інший ракурс). Бивень мамонта, різьблення. Тип 3. с. Мізин, Чернігівська обл. НМІУ. Фото Л. Яковлевої.
41. Схематична статуетка жінки (профіль). Бивень мамонта, різьблення. Тип 3. с. Мізин, Чернігівська обл. НМІУ. Фото Л. Яковлевої.
42. Схематична статуетка жінки. Бивень мамонта, різьблення. Тип 3. с. Мізин, Чернігівська обл. НМІУ. Фото Л. Яковлевої.
43. Схематична статуетка жінки (інший ракурс). Бивень мамонта, різьблення. Тип 3. с. Мізин, Чернігівська обл. НМІУ. Фото Л. Яковлевої.
44. Схематична статуетка жінки (профіль). Бивень мамонта, різьблення. Тип 3. с. Мізин, Чернігівська обл. НМІУ. Фото Л. Яковлевої.
45. Схематична статуетка жінки. Бивень мамонта, різьблення. с. Межиріч, Черкаська обл. ПМ ІЗ НАНУ. Фото Л. Яковлевої.
46. Схематичні статуетки жінок. Бивень мамонта, різьблення. Тип 3. с. Мізин, Чернігівська обл. НМІУ. Фото Л. Яковлевої.

1

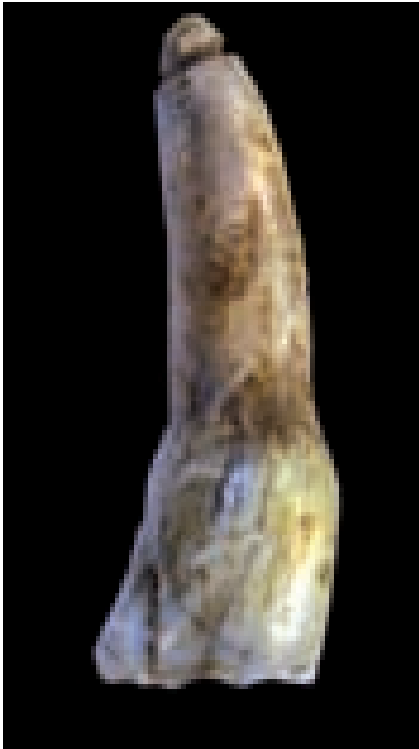


2



3





4



5



6



7

8

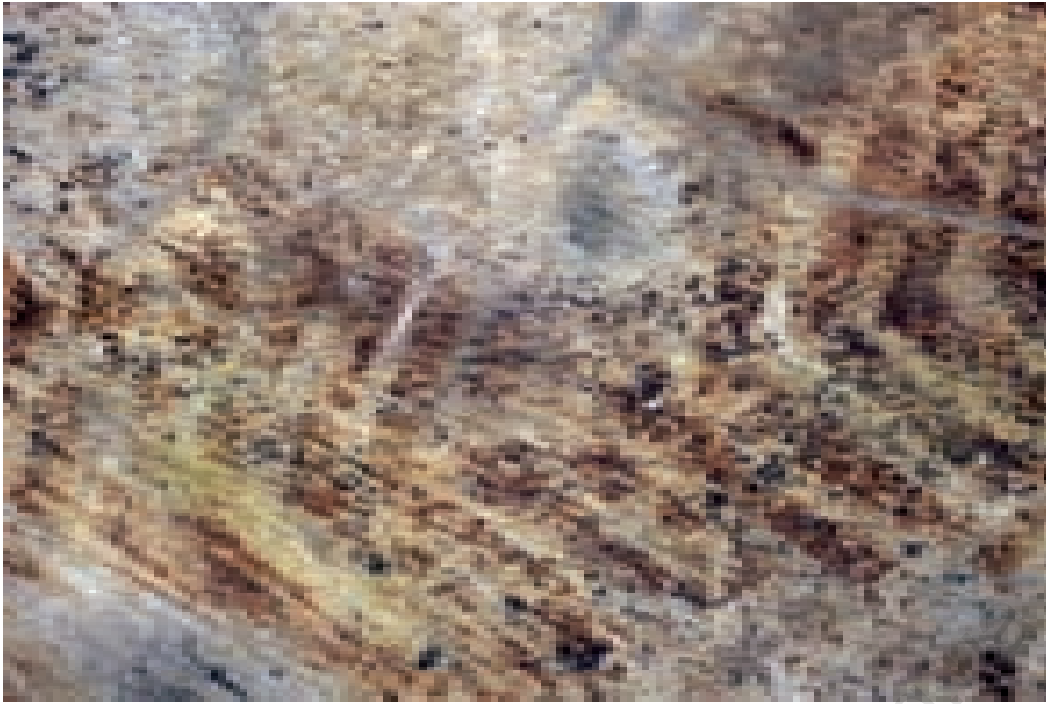


9



10

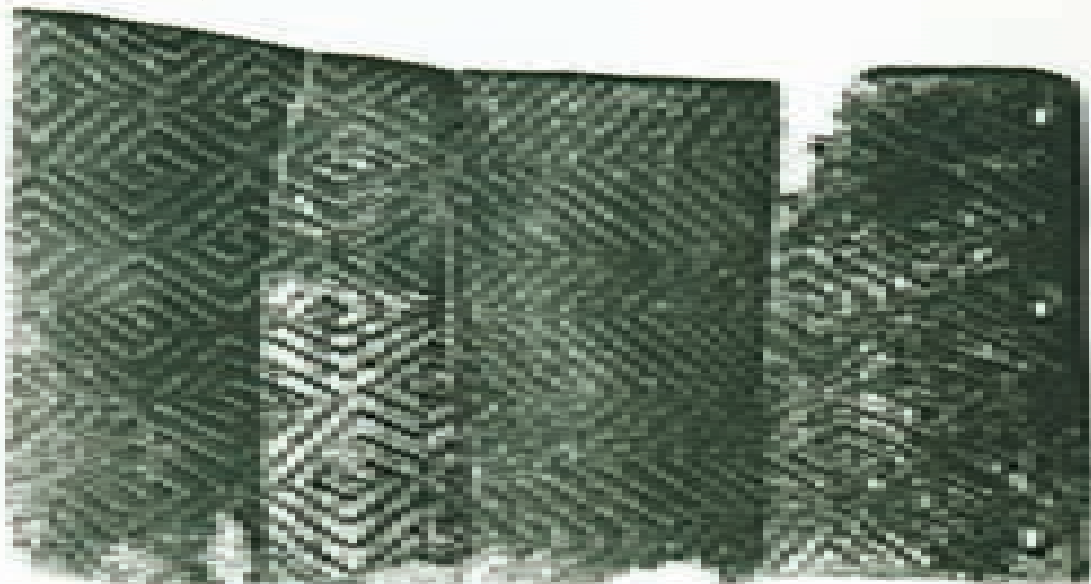




12



13



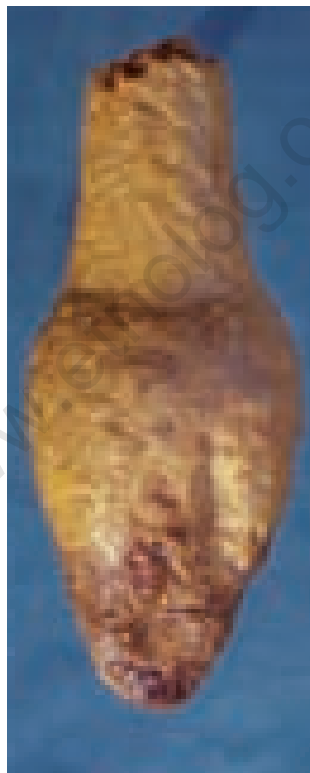
14



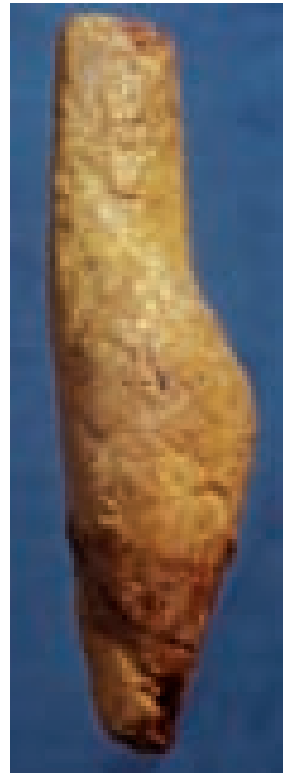
15



16



17



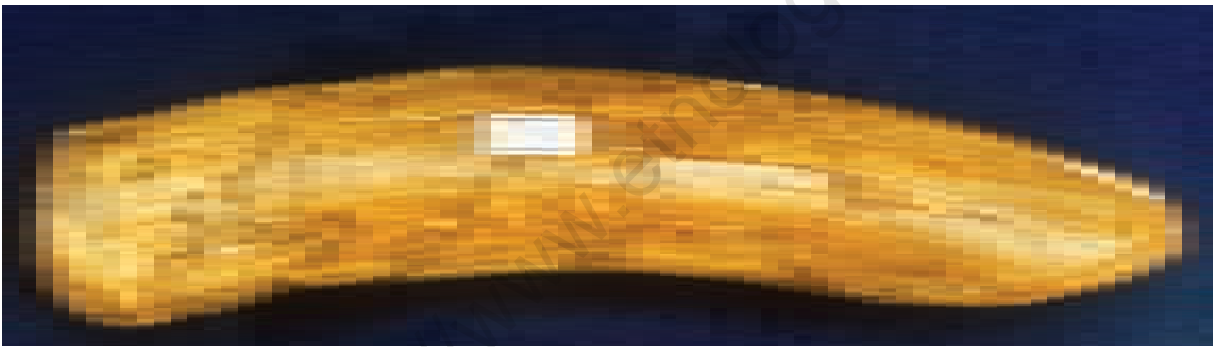
18



19



20



21

22



23

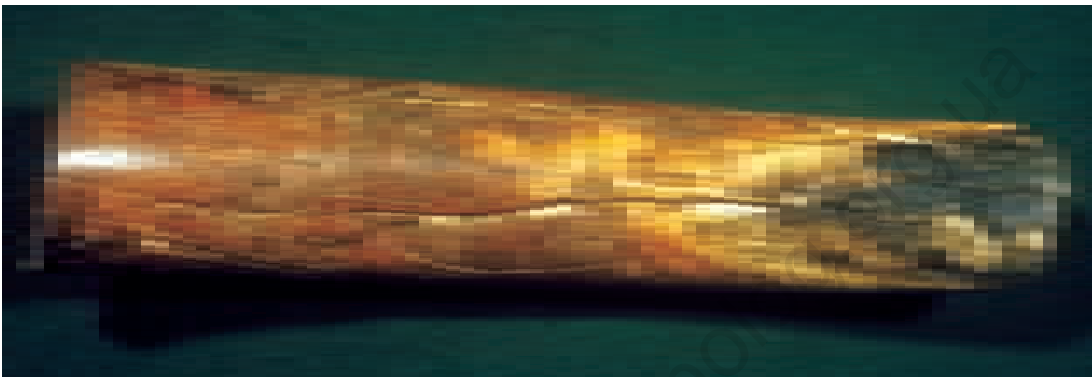




24



25



26



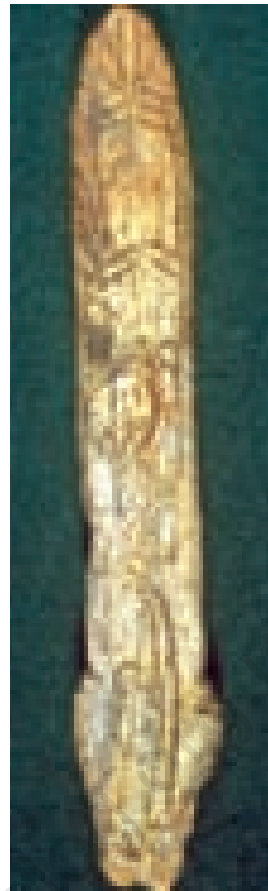
27



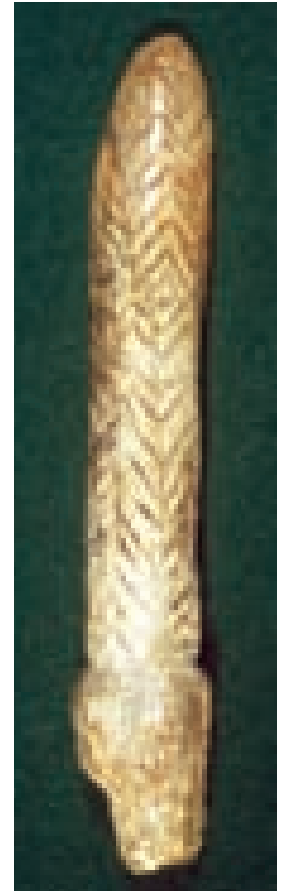
28



29



32



33

30



31



34



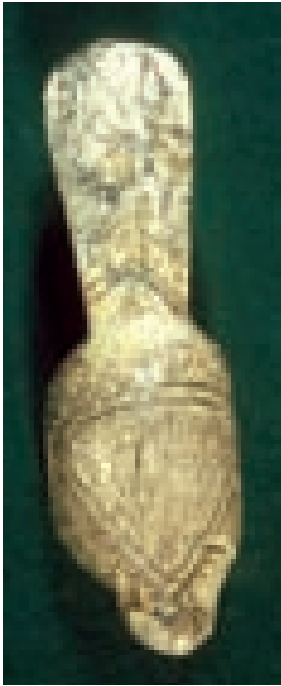


37

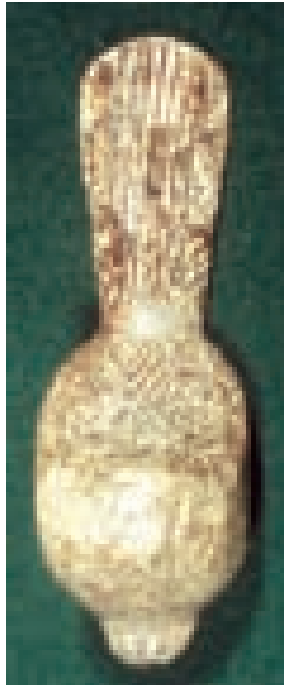


38





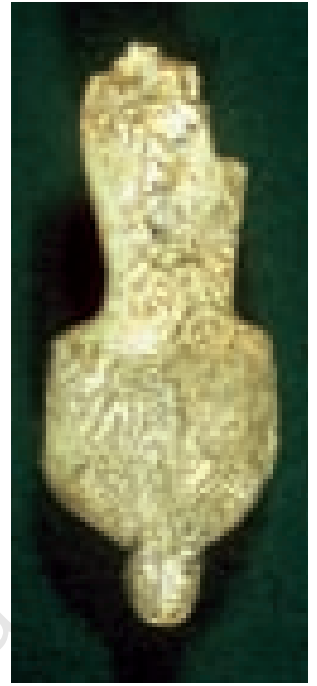
39



40



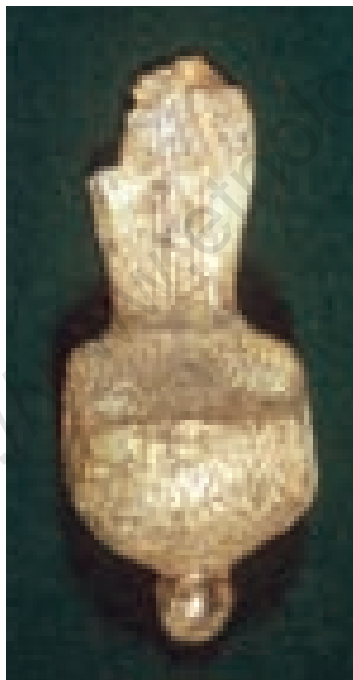
41



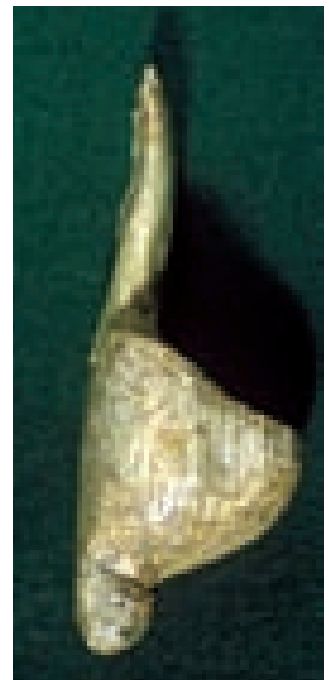
42



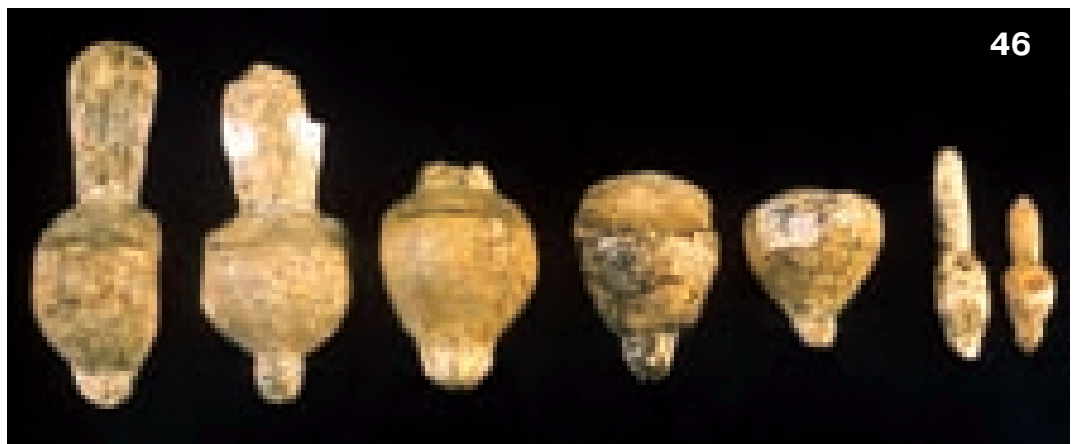
45



43



44



46

Єнеоліт



<http://www.ethnolog.org.ua>

Ритуальна посудина. 4300 тис. р. до н. е.
с. Шкарівка, Київська обл. Глина; ліплення, ритування. АМ ІА НАНУ.
Опубліковано у виданні: Історія української культури:
У 6 т. – К., 2001. – Т. I. – С. 148.

ЕНЕОЛІТ

Найяскравішою археологічною культурою доби енеоліту на землях України є трипільська культура. Трипільля – це також і одна з найкраще досліджених культур мідного віку. Серед багатьох угруповань давніх землеробів вона вирізняється великою площею поширення, тривалістю існування, великою кількістю пам'яток та унікальними проявами декоративного мистецтва¹.

Трипільля, як феномен давньої європейської історії, відповідає самотній давньоземлеробській цивілізації, що представлена культурно-історичною спільнотою, яка існувала понад 20 століть між Карпатами й Дніпром². Лише на теренах України можна виокремити два великі етнокультурні ареали, або культури у складі спільності. Історія однієї з них починається наприкінці VI тис. до н. е. із формуванням культури Трипільля А – Прекукутень (див. табл.).

ХРОНОЛОГІЯ КУЛЬТУРНОЇ СПІЛЬНОСТІ ТРИПІЛЛЯ-КУКУТЕНЬ

УКРАЇНА		Роки до нашої ери	РУМУНІЯ
етапи	періоди		етапи
Трипільля СІІ, софіївська культура, усатівська культура	пізній	3320/3200 – близько 2750	Городиштя-Ербічень Фолтешть
Трипільля СІ	середній	3800 – 3320/3200	Кукутень В2
Трипільля ВІІ		4100–3800	Кукутень В1
Трипільля ВІ–ВІІ		4400–4100	Кукутень А–В
Трипільля ВІ		4600–4400	Кукутень А
Трипільля А	ранній	близько 5400–4600	Прекукутень

Головна етнокультурна особливість трипільсько-прекукутенської культури – декор посуду, в основі якого було ритування, доповнене фарбуванням після випалу виробів. Така керамічна традиція залишалася властивою цим племенам протягом часу їх існування до фіналу етапу Трипільля СІ за періодизацією Т. Пассек. Натомість головною ознакою трипільсько-

кукутенської культури був мальований посуд. Це етнокультурне угруповання виникло на основі трипільсько-прекукутенської культури внаслідок культурно-історичних контактів з енеолітичними культурами Балкано-Карпатського регіону. Завдяки застосуванню інноваційних технологій у виготовленні кераміки, вишуканий розписний поліхромний орнамент закріплювався додатковим випалом виробів. Це сприяло тому, що непереврені візерунки, створені давніми хліборобами, у деяких випадках навіть не втратили яскравості кольорів і сьогодні. Розвиток трипільсько-кукутенської культури розпочинається та завершується пізніше, ніж трипільсько-прекукутенської і припадає на етапи Трипільля ВІ – СІІ. У зонах контактів між ними утворювалися синкретичні типи пам'яток, населення яких застосовувало обидві керамічні традиції.

В Україні відомо понад 2100 пам'яток, переважно поселень, трипільської культури, виокремлено понад 40 різних локально-хронологічних угруповань³. В основу сучасної періодизації трипільської культури покладено модернізовану схему Т. Пассек, узгоджену із періодизацією культур Прекукутень і Кукутень та новітніми даними абсолютного датування.

Економіка трипільців ґрунтувалася на аграрному виробництві. Вони володіли передовими на той час аграрними технологіями, утім стабільність їхньої економіки, а відтак і суспільства значною мірою визначалася кліматичним фактором, до якого трипільці тривалий час досить уміло пристосовувалися.

Високого рівня в населення трипільської культури досягли такі виробництва, як гончарство, обробка каменю, кістки, металообробка, ткацтво, а також будівництво й видобуток різноманітної мінеральної сировини – в основному кременю.

Тисячі трипільських артефактів: орнаментована кераміка, ритуальні предмети, теракотова скульптура свідчать про духовне піднесення населення, найвищі для тієї епохи соціальні й мистецькі стандарти. «Золотим віком енеоліту» назвав академік Б. Рібаков період трипільської культури, високо оцінивши зразки декоративного мистецтва, залишені у спадок давніми хліборобами.

Кераміка. Керамічний комплекс трипільських поселень вирізняється різноманітністю, що властиво для всіх давніх хліборобських культур. Він характеризується наявністю посуду зі складним кольоровим візерунком. Серед

¹ Пассек Т. Искусство трипольских племен // История искусства народов СССР: В 9 т. – М., 1971. – Т. 1. – С. 57–64.

² Бурдо Н. Трипільля у контексті цивілізаційного процесу // ЗНТШ. – 2007. – Т. 258. Праці Археологічної комісії. – С. 67–89.

³ ЕТЦ. – Т. І, ІІ.

керамічних виробів – антропоморфні статуетки, зооморфні фігурки, моделі будівель, ритуальні предмети. Трипільські старожитності, отримані археологами за понад сторічний період дослідження, демонструють високий рівень культурного й технологічного розвитку цього землеробського суспільства. Керамічні знахідки – найважливіше археологічне джерело, яке презентує культурний рівень суспільства дописемної епохи, дає змогу оцінювати ступінь його технологічного прогресу, розповідає про сакральний світ, етнокультурні особливості, ментальність та естетичні уподобання стародавніх народів. Стародавній посуд насичений різноманітними символами та знаками, які утворюють образну мову й містять інформацію про цивілізацію, що існувала тисячі років тому. Неперевершені за своїми естетичними якостями трипільські керамічні вироби стали візитною карткою цієї культури.

Технологічні характеристики. Загалом керамічний комплекс уже найдавніших трипільських поселень характеризується великою різноманітністю виробів, пристосованих для побутових та ритуальних потреб, відносно високим технологічним рівнем керамічного виробництва, гармонійністю форм та оздоблення, а також образністю й символічним навантаженням. Найкращі зразки трипільської кераміки вирізняються досконалістю витонченого декору, виявом дивовижного відчуття пропорції ліній та форми і можуть вважатися справжніми художніми витворами. Трипільські майстри досконало володіли всіма необхідними для процесу керамічного виробництва операціями⁴. Щойно потрапивши на терени нових для них регіонів Наддніпрянщини, Побужжя, Наддніпрянщини гончарі завжди розвідували природні ресурси, необхідні для видобутку мінеральної сировини. Вони добре знали властивостях і способах додаткової обробки отриманої глини, її формування, випалу. А гармонійне поєднання вишуканих форм трипільського посуду та їх складного оздоблення візерунком і пластичними деталями стало еталоном мистецтва кераміки давніх землеробів Центральної та Східної Європи.

Глина для створення різноманітних виробів характеризується за своїми властивостями, хімічним складом, присутністю різних типів домішок. Останні застосовували для вдосконалення формувальної маси в напрямку її пластичності, придатності до випалу. Операцій технологічного процесу з приготування формувальної маси були спрямовані на

отримання високоякісних спеціалізованих виробів із певними властивостями для відповідних цілей.

Формування трипільського посуду здебільшого здійснювалося в ліпній техніці. Утім, вірогідне також використання шаблонів, техніки вибивання, застосування поворотної дошки, або так званого повільного гончарного круга. Дрібні посудини виліплювали з одного шматка глини, а великі конструювали в техніці кільцевого наліпу, коли форму нарощували глиняними смужками кільцями або по спіралі. Великі посудини конструювали з двох великих частин – нижньої та верхньої. Поверхню сформованих виробів вирівнювали, загладжували, вкривали обличкуванням, тобто обробляли таким чином, щоб зменшити товщину стінок і досягти ущільнення її верхніх шарів. Усе це робило посуд міцнішим і вологостійким.

Декоративні традиції виготовлення посуду залежали від призначення виробів і традицій певних груп населення. Морфологічні та стилістичні особливості кераміки змінювалися протягом існування трипільської культури та залежно від локального її членування. Керамічні вироби декорували за допомогою різноманітних прийомів.

На ранньому етапі розвитку Трипільля необхідного результату досягали пластичними засобами обробки ще сирій поверхні посудини, нанесенням ритої основи для орнаментации за допомогою стеки або штампа, додатковими скульптурними наліпними деталями. Просушені на повітрі посудини додатково обробляли, ложили. Лошіння поверхні мало також і декоративну функцію. Підготовлений таким чином посуд випалювали.

Випал посуду здійснювали залежно від його призначення. Трипільські гончарі досконало володіли вмінням випалу різних видів посуду, знали на всіх необхідних умовах: температурному режимі, атмосфері, темпах і витримці виробів. Спеціальні печі для випалювання кераміки, зокрема двоярусні горна, було відкрито під час розкопок на поселеннях пізнішого періоду. Для етапу Трипільля VI–VII реконструйовано гончарні майстерні.

Навіть для найдавнішої кераміки Трипільля властиве кольорове оздоблення, нанесене після випалу, без додаткового закріплення фарб випалюванням. Як наслідок, фарби, що застосовували для декорування, досить часто втрачені. Саме тому археологи знаходять на трипільських поселеннях раннього етапу кераміку, декоровану ритим візерунком.

Для керамічних комплексів формаційної фази Трипільля характерний посуд з особливим

⁴ Цвек Е. Гончарное производство племен трипольской общности. – К., 2007. – С. 62, 63.

видом оздоблення – так званим різьбленим орнаментом. Орнаментальні фризи, стрічки, паски, змієподібні символи склалися з трикутних або квадратних елементів, вирізаних на підсушеній поверхні посудини. Вирізьблені деталі заповнювали білою, зрідка червоною пастоподібною фарбою, завдяки чому вони мали ефектний вигляд на лощеному тлі виробу темно-сірого або чорного чи коричневого кольору, створюючи оригінальний негативно-позитивний візерунок. Він здавався особливо ошатним завдяки кольоровому контрасту. Вірогідно, що такий спосіб орнаменталізації наслідував дуже давню традицію декорування різьбою дерев'яних виробів, зокрема й посуду. Візерунком із різьбленими елементами оздоблювали переважно посудини великих розмірів, зокрема горщики, які нагадували за формою чавунець, полумиски на високих циліндричних піддонах, покришки з грибоподібною ручкою. Такий декор дуже виразний і не властивий для наступних фаз Трипільля А.

Найхарактернішою рисою керамічного декору трипільсько-прекукутенської культури є застосування різноманітних прийомів техніки заглибленого орнаменту як основи візерунка: прокреслених ліній, канелюрів, відбитків штампів різної форми, забарвлення, пластичних скульптурних деталей, гармонійно поєднаних у єдину орнаментальну композицію.

Орнаменталізація керамічного посуду. Найвиразнішими декоративними якостями вирізняється орнаментований посуд Трипільля, який характеризується морфологічним розмаїттям, вишуканістю та пропорційністю керамічних форм. Стиллістика орнаментальних композицій певною мірою залежала від призначення та форми посудини і змінювалася відповідно до морфологічних особливостей кераміки⁵. Кореляція певних типів візерунків і способів їх нанесення з формою посуду спричинила багатство варіантів орнаменталізації, розмаїття використання декоративних деталей.

Орнаментальний декор посуду трипільської культури характеризується майстерністю у складенні та комбінації візерунків, зональним розташуванням орнаментальних композицій. Орнаменталізація тектонічна, декоративні яруси можуть займати навіть усю поверхню посудини, а на мисках декор наносили іноді як зсередини, так і ззовні. Типові чотиристоронні, іноді дво- та тристоронні схеми в плані утво-

рюють хрестоподібні, свастикоподібні, ромбічні або кругові фігури рухливого негативно-позитивного орнаменту. Найпоширенішими були різноманітні варіації спіральної орнаменталізації. Серед її елементів найпопулярнішими є різноманітні варіанти спіралей, кола, окружності, сегменти, ромби, трикутники, гірлянди з паралельних ліній. Скупий геометричний стиль візерунка трапляється лише як виняток. Контраст кольорів відігравав важливу роль в орнаменталізації.

Поліхромний розпис, закріплений випалом виробів, найраніше використовували в культурі Кукутеня А2. Ця інновація свідчить про появу нової трипільсько-кукутенської культури. На фазі етапу Трипільля ВІ, синхронній Кукутеню 3, розписні посудини потрапляють до трипільців, які мешкали на Середньому і Верхньому Дністрі та Південному Бузі. Для трипільсько-кукутенського поліхромного стилю (Трипільля ВІ – Кукутеню А) типовим було використання мінеральної фарби трьох кольорів. Одна з них – ангоб, яким повністю вкривали всю поверхню посудини, іншими двома наносили розпис на цьому ангобованому тлі, або їх акцентували за допомогою орнаментального візерунка. Для фону використовували переважно білу та червону фарби. Чорним кольором окантовували білі або червоні смужки розписного малюнка. Навіть і сьогодні розпис, створений шість-п'ять тисяч років тому вражає досконалою симетрією та точністю ліній. Цілком можливо, що для нанесення найскладніших спіральних візерунків майстри використовували шкіряні трафарети й попередню розмітку основних деталей малюнка, який наносили, як справжній живопис, пензлем.

Починаючи з періоду Трипільля ВІ у різних регіонах розселення трипільських племен формуються своєрідні керамічні традиції, підґрунтя яких знаходиться в трипільсько-прекукутенській культурі. На лівобережжі Дністра та Побужжі у цей час жили племена, які продовжували виробляти кераміку в ранньотрипільських традиціях. Розписний посуд вони отримували від своїх кукутенських сусідів.

Наступний етап Трипільля ВІ–ВІІ ознаменувався подальшою етнокультурною диференціацією Трипільля, формуванням нових локальних груп⁶. Своєрідним декором і формами вирізнявся розписний посуд заліщицького

⁵ Бурдо Н., Видейко М. Типы раннетрипольской керамики и ее орнаментации в междуречье Днестра и Южного Буга // Северное Причерноморье: Материалы по археологии. – К., 1984. – С. 96–104.

⁶ Виноградова Н. Племена Днестровско-Прутского междуречья в период расцвета трипольской культуры: Периодизация, хронология, локальные варианты. – Кишинев, 1983. – С. 79–81.

варіанта. Візерунком, виконаним однією, двома чи трьома фарбами, вкривали всю посудину або лише 2/3 її поверхні, залишаючи вільною придонну частину. Два чи три орнаментальні яруси розміщували на вінцях, горловині й тулубі. Іноді малюнок наносили на вінця посудини всередині. Особливі морфологічні нюанси та стильові варіанти орнаменталізації властиві керамічним комплексам кожного поселення. Серед елементів візерунка – лінії, овали з «променями», кола, сегменти, окружності, різноманітні спіралі.

Сусідні племена солонченського варіанта виготовляли мальований посуд своєрідних форм зі специфічним декором. Утім і тут понад 10 % кераміки оздоблено в ранньотрипільській традиції, коли комплексно застосовувалися прокреслені лінії та фарбування. Новинкою стали посудини з комбінованим декором: зовні візерунок виконано ритою технікою, а всередині – розписною.

Для локальних варіантів Трипілья VI – VII у Побужжі також характерний посуд із різним оздобленням. У трипільського населення цього періоду в межиріччі Південного Бугу й Дніпра та Середньої Наддніпрянщини збереглися ранньотрипільські керамічні традиції, а розписні посудини здебільшого потрапляли від сусідів з Наддніпрянщини або Побужжя. У розписах на кераміці періоду Трипілья VI–VII – Кукутень А–В дедалі частіше перевагу надавали чорному або темно-коричневому кольору, який став домінуючим у візерунках наступного етапу Трипілья VII.

Синкретичні керамічні комплекси були типовими для деяких локальних груп Трипілья VII. В орнаменталізації з ритою основою володимирської групи застосовували крім білої та червоної ще й чорну або темно-коричневу фарбу, а в розписних малюнках переважав чорний колір. Серед художнього мальованого посуду більшості локально-хронологічних груп Трипілья VII превалує монохромний декор, виникають усе нові й нові орнаментальні стилі.

Орнамент наносили чорною (темно-коричневою) фарбою по жовтогарячому або рожево-палевому тлу. Червоний і білий кольори використовували як допоміжні. За їх допомогою акцентували увагу на певних елементах декору. Кожна локальна група трипільської культури цього періоду характеризується доволі специфічними рисами керамічного комплексу, зокрема певними відмінностями форм і стилів орнаменталізації.

Поміж різними локальними варіантами виникали контактні зони, де керамічний комплекс поселень поєднував елементи різних

етнокультурних традицій. Локально-хронологічні групи трипільсько-кукутенської спільності періоду VII продовжують існування на наступному етапі CI. Генетично пов'язані з ними групи існують до фіналу Трипілья на етапі CII. Новацією періоду VII стає певне зменшення кількості спіральних елементів, проте зростає частота використання кіл, окружностей, сегментів, лінзоподібних овалів, а також застосування великої кількості конкретних знаків, які легко виокремлюються із загального візерунка, зокрема зооморфних та антропоморфних.

Особливо виразними зразками мальованого посуду вирізняються шипинецька, петренська, володимирська, томашівська групи трипільсько-кукутенської культури періодів VII – CI. Завершують її розвиток поселення кошиловецької та косенівської локальних груп. У декорі посуду цих поселень важливої ролі набуває червоний колір, а в кошиловецькій кераміці часто застосовують також білу фарбу. В орнаментальних схемах з'являються геометричні композиції з трикутників та ліній. Відповідні локальні особливості властиві й формам посуду.

У цілому керамічні комплекси трипільсько-кукутенської культури етапів VII – CII об'єднують спільні морфологічні та стилістичні риси. Для монохромного розпису чорною фарбою характерні орнаментальні схеми обертового стилю, спіральні мотиви, стрічкові елементи, що циклічно відтворюють підйоми й падіння, які в розпису відтворюють ідею безперервного руху та демонструють космічний світогляд давніх хліборобів.

Знакові елементи орнаменталізації. Деякі символічні сюжети та знаки мальованого посуду з'являються ще на ранніх етапах розвитку Трипілья. Одним із таких універсальних символів декору є стилізоване зображення змії⁷. Від раннього етапу змію зображують у вигляді згорнутої спіралі, поширені також візерунки, до яких включено зустрічні спіральні лінії, що завершуються головою змії з великими очима та «рогами». Такий схематичний малюнок голови змії дуже нагадує зображення реального зміїного черепа, отже, може символізувати образ «мертвої змії», пов'язаний із потойбічним світом та відродженням.

Для зміїної орнаменталізації, яка відтворює рух, циклічність, протилежність, характерна поворотна симетрія. Мальовані візерунки мають негативно-позитивний характер. Найпо-

⁷ Бурдо Н. Змія в ранньотрипільських орнаментах та міфах // Краткие сообщения Одесского археологического общества. – О., 1999. – С. 23–28.

пулярнішою є схема у вигляді подвійних смужок змії. Такі зображення, особливо ті, які оздоблені ямкою в центрі зміїної голови, конструктивно подібні до китайського символу «інь-ян», який широко застосовували в бінарній класифікації, і який мав значення єдності протилежностей у різних сферах буття: день – ніч, північ – південь, жіночий – чоловічий, земля – небо. Спіральні зображення контрастних кольорів «інь-ян» в енеолітичній культурі Яншао та символ трипільського розпису подібні й майже синхронні в часі. У давньокитайській міфології і натурфілософії інь та ян завжди виступають разом як взаємодоповнюючі елементи. Кожен з елементів містить у собі зародок іншого, що графічно передається крапкою протилежного кольору на тлі елементів знака. Ці два начала створюють незмінне третє – містичний центр, рівновагу двох принципів, пов'язаних із чоловічим і жіночим початками світобудови⁸. Формальна подібність трипільської орнаменталії з китайською символікою підтверджує універсальність певних сакральних символів для світових цивілізацій.

У мальованій орнаменталії Трипільля трапляються зображення повзучих змії. Їх намальовано поодиночки або групами. Вони рухаються вгору або по горизонталі. Найчастіше таких змії зображували червоною або чорною хвилястою лінією, іноді дуже короткою. У розпису трапляються змії у вигляді зигзага (Кукутень В) або S-подібні. Поширеною є думка про те, що хвиляста лінія – символ води, тому змія у вигляді хвилястої лінії вважається знаком води-змії⁹. Знаки води-змії, зокрема на розписних мисках, часто об'єднуються зі знаками повного місяця або місячного серпа, створюючи малюнок, у якому поєднані символи Місяця, змії та води.

Зооморфна символіка. Мальований посуд трипільської культури репрезентує багато зразків зооморфної символіки. Зооморфні зображення мають специфічні особливості в керамічних комплексах різних локально-хронологічних груп. Спільною рисою зооморфних малюнків є профільне зображення тварин. Наявні матеріали дають підставу стверджувати, що всі зооморфні зображення були груповими. В одній орнаментальній композиції зображували не менш як дві тварини. Малюнки

тварин схематичні, але з певними елементами натуралізму та символізму. Умовно серед мальованих зооморфних персонажів розрізняють «хижаків», серед яких – зображення «котячих» та вовка і собаки, «копитних» – оленя, бика, кози, а також птахів. У групових композиціях часто присутні як дикі, так і домашні види, іноді і птахи.

На деяких зооморфних малюнках, вірогідно, зображено фантастичних звірів, що поєднують риси різних тварин, як от «бики з кігтями» або місячний серп у вигляді «гусені». Застосування у зооморфних зображеннях поряд із натуралістично-схематичним малюнком символічних знаків ускладнює, а частіше – унеможлиблює, ідентифікацію їх із зоологічними видами. Очевидно, що зооморфні сюжети трипільської орнаменталії не мають відношення до анімалізму, а виступають як певні символічні знаки.

Серед зооморфних фігур мальованої орнаменталії найпоширеніші зображення належать до класу «хижаків», яких досить умовно визначають як «собак». Вони з'являються на етапі ВІІ, поширюються на етапі СІ. Такі зображення походять із шипинецької, бринзенської, петренської, чечельницької, томашівської груп трипільської культури.

Зафіксовано декілька сюжетів, до яких входить зображення собак. Причому іконографічні типи малюнків та їхні стилістичні особливості досить різноманітні. Поодинокі фігури собак входять до піктографічних композицій. Поширенішими є групові або парні зображення.

Серед них вирізняються фантастичні летючі пси з дивовижним вигином спини. Їх завжди розміщено у верхньому ярусі композиції. Досить часто позначена стать. Силуети трьох, чотирьох або шести псів ніби вервечкою обходять вінця посудини, рухаючись зліва направо. Такий сюжет відомий на мальованому посуді, що походить із сіл Петрени¹⁰, Тальянки¹¹ та Бернашівка етапу СІ¹².

На посудинах із Більче-Золото, Коновки, Варварівки урочиста хода собак, у якій беруть участь пси та самиці, відбувається в супроводі місячних та водно-зміїних символів.

⁸ Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М., 1999. – С. 222.

⁹ Ткачук Т., Мельник Я. Семіотичний аналіз трипільсько-кукутенських знакових систем (мальований посуд). – Івано-Франківськ, 2000. – С. 72–80.

¹⁰ Штерн Э. Доисторическая греческая культура на юге России // Труды XIII Археологического съезда в Екатеринославе в 1905 г. – М., 1906. – Т. 1. – Табл. IX, 1–2, 7.

¹¹ Круц В., Чабанюк В., Чорновіл Д. Ранок землеробського світу. Пам'ятки трипільської культури на Тальнівщині. – К., 2000. – С. 10.

¹² Збеневич В. Зооморфные мотивы в росписи керамики культуры Триполье-Кукутень // Археология. – 1998. – № 4. – Рис. 4, 5.

На посудині з Варварівки 15, декорованій складною двох'ярусною композицією, у верхньому фризі розміщено процесію з чотирьох силуетів псів. Їх зображення мають певні нюанси, зокрема у формі хвоста, що свідчить на користь того, що в малюнку задіяні різні персонажі. У розписних композиціях на кераміці чечельницької групи силует собаки вмонтований в її елементи верхнього ярусу.

З Петрен походять фрагменти розписної посудини зі складною багатоярусною композицією, на якій у верхньому ярусі зображено собак біля Світового дерева, а в нижньому широкому фризі – такі самі силуети в медальйонах (можливо, їх було шість) включено до рухливої спіральної композиції.

Інший сюжет – парні зображення собак, що стоять навпроти один одного. Вони більш статичні, розміщені в метопних орнаментальних схемах, фланкують різноманітні символічні знаки, зокрема колону з рисок. Вірогідно, що така композиція може бути зображенням тварин біля Світового дерева, яке символізує центр Всесвіту та поєднує його різні світи.

Цікавим є зображення хвостів собак. Найчастіше вони підняті, іноді піднятий хвіст завершується китицею, а частіше – колом. Чорне коло – знак Місяця, тому маркування собаки таким символом виявляє його причетність до семантичного поля Місяця і свідчить про сакральний персонаж, який можна назвати Місячним собакою. Деякі собаки мають хвостигілки (символ рослинності).

Собак намальовано також поряд із лінзоподібним пагорбом, з якого іноді «виростає» рослина, або поряд з «деревом». Імовірно, що пагорб – це зображення «первісного пагорба» з якого виник світ, а зростаюча на ньому рослина є символом жертви, яка відроджується, немов закопане зерно. Вірогідно, що собаки з хвостом-гілкою символізують жертву.

Собаки також беруть участь у «процесіях» поряд із різними тваринами. Особливо цікавим сюжетом є сцени «сходження», коли собака підіймається в гору в орнаментальній схемі, що відтворює безперервний рух у вигляді підйому та падіння, і також може символізувати сходження жертвовної істоти у вищий світ.

Таким чином, в орнаментальних композиціях розписного посуду трипільської культури собаки пов'язані з символами Місяця, рослинності, змії, і наявні в сюжетах сходження. Зв'язок собаки у трипільських розписних сюжетах зі змією, жертвою, Місяцем цілком відповідає відомим міфологічним символам і дозволяє пов'язувати образ собаки з регенерацією. Можна також припустити, що різноманітні

сюжети розпису з участю собак відповідають певним фрагментам різних міфів трипільців. А втім, конкретний зміст таких міфів навряд чи коли-небудь буде розгаданий.

Особливу увагу серед зооморфних малюнків привертає сюжет, який умовно називають «процесією тварин». Фризи з процесією із силуетів тварин завжди прикрашають верхню частину посудини. На горщику з поселення Крутобородинці¹³ олень, собака, коза та козел, а також якась фантастична істота, що символізує місячний серп, ніби здійснюють урочисту ходу, рухаючись зліва направо.

Зазначимо, що у процесії зображені саме ті тварини, дикі й домашні, кістки яких знаходять у рештках жертвоприношень на трипільських поселеннях. Тварин змальовано в натуралістично-символічній манері, особливу увагу привертають їхні надзвичайні хвости, зображені у вигляді гілки або рослини, що символізують відродження. У процесії на розписній посудині з поселення Варварівка VIII¹⁴ беруть участь олень і «хижаки» – самці, два з них зі спіральними хвостами, а два мають хвости у вигляді пишної гілки-рослини або у вигляді «перевернутого дерева».

Усі учасники процесії рухаються у напрямку проти годинникової стрілки, і лише один «хижак» із закрученим хвостом – за годинниковою стрілкою. Причому він фланкований «хижаками» із хвостом-рослиною. У плані орнаментальні композиції з сюжетом процесії тварин відтворюють хоровод, який ніби обертається навколо центру, позначеного вінцями посудини. Рух зазвичай здійснюється у напрямку, протилежному рухові годинникової стрілки.

Малюнки «великої рогатої худоби» серед зооморфних зображень поширені значно менше, ніж собаки. Унікальною є жанрова сценка на фрагменті розписної посудини з поселення Бринзени III¹⁵, на якій зображено корову з телям та антропоморфну фігуру. Тварин зображено у профіль, а людський силует – анфас. Композицію розміщено у великому овалі, утвореному смужками з паралельних ліній. Переважно так само малюють антропоморфні фігури.

¹³ Хвойко В. Розкопки площадок в с. Крутобородинці Летичівського повіту Подільської губернії та поблизу с. Верем'я Київського повіту та губернії // Дослідження трипільської цивілізації у науковій спадщині археолога Вікентія Хвойки. – К., 2006. – Т. 1. – Табл. VIII.

¹⁴ Маркевич В. Позднетрипольские племена Северной Молдавии. – Кишинев, 1981. – Рис. 26; 27, 1.

¹⁵ Там само. – Рис. 72, 4.

У великому овалі в центрі орнаментальної схеми намальовано бика на глечіку з печери Вертеба¹⁶. Зображення схематичне, фігура бика показана у профіль, а роги – анфас. Цікавими є такі символічні деталі, як китиця на хвості, V-подібні роги та «борода». В інших овалах намальовано знаки води-змії та групи рисок. У цілому можна твердити про піктографічний характер розпису цього глечика.

Особливо цікавим є сюжет – ходу чотирьох биків зображено на посудині, розписаній чорними стрічками та контурними зооморфними фігурами із доповненням червоними трикутниками, окружностями, кругами, знайдений на поселенні Варварівка XV. Биків зображено у верхньому фризі, вони рухаються один за одним зліва направо¹⁷. У плані смужки утворюють ромбічну фігуру з центром-вінцями посудини. Бики ніби обертаються навколо центра в напрямку, протилежному годинниковій стрілці. В усіх биків, що беруть участь у процесії, позначено статі. В орнаментальній композиції фриза на тулубі посудини зображено парні символи повного Місяця.

Нечисленні зображення корови й бика трапляються разом з антропоморфними, місячними та водними символами. Малюнки тварин з Вертеби та Варварівки XV формально подібні. Вони контурні, мають V-подібні роги, китицю на хвості та «бороду». Остання риса, а також V-подібна форма рогів можуть свідчити на користь того, що це зображення якоїсь дикої тварини з родини овидів, а не бика. Описані рогаті зображення традиційно вважають биками. А втім, як бик, так і овид із масивними рогами завжди виступають символами могутності, запліднюючої сили, уособлюють верховних богів.

Олень – лісовий красень з великими рогами у трипільських зооморфних сюжетах трапляється лише як учасник процесій звірів. Як і всіх тварин, його зображували схематично, у профіль. Простежено два варіанти зображення: здебільшого роги стилізовані під дві гілки-рослини, як у Крутобородинцях. Лише олень з процесії тварин на посудині з Варварівки VIII має роги, що нагадують пучок гілок. У світових міфологіях олень виступає як сонячна тварина. Кістки оленя трапляються серед

залишків жертвоприношення у трипільських будівлях.

Малюнки із зображеннями птаха нечасто трапляються в розписному декорі. Деякі з них мають риси натуралізму, зокрема на посудині, знайденій на поселенні Жванець, де є зображення двох птахів і косоного хреста, вписане у великі овали. Найцікавішими є зображення птаха, стилізованого під місячний серпанок. Легким дотиком пензля трипільський майстер малював птаха, який водночас був і серпом місяця. Місячний птах трапляється в різних орнаментальних композиціях, але найчастіше на малюнках його розміщено у світлому колі або в оточенні спіральних смужок, на стінках посудин або на денцях мисок із внутрішнього боку.

Антропоморфні зображення. Перші антропоморфні зображення з'являються на теренах України на посуді з ритою орнаментальною на етапі Трипілья VII, а в розписах – починаючи з етапу СІ. Антропоморфні зображення, виконані прокресленою лінією, походять із поселень Середньої Наддніпряни і є унікальними. Особливо цікавою є знахідка в одному із жителів поселення Гребені грушоподібної форми посудини, декорованої сюжетом, який називають «танок врожаю». Тулуб посудини оперізане широким фризом, заповненим спіральними смужками. У нижній частині композиції на протилежних боках посудини зображено анфас великі антропоморфні фігури, висота яких становить третину висоти посудини. Обабіч них розміщено трикутні символи. Дослідники трактують спіральні лінії як символ неба, антропоморфні фігури – як жіночі, трикутники – як снопи, а всю композицію вважають зображенням ритуального танку під час збирання врожаю¹⁸.

Схематична антропоморфна фігура на фрагменті посудини, знайденої В. Хвойкою, розміщена у верхньому ярусі орнаментальної композиції зі змієподібних стрічок. Її особливістю є зображення руки з трьома пальцями, що нагадує пташину лапу. Поряд частково зберігся рослинний символ¹⁹.

Із Середньої Наддніпряни походять також пластичні личини, якими оздоблено посуд із заглибленим візерунком. Обличчя однієї з личин виконано з певними рисами натуралізму, інші – схематичні. У зображенні

¹⁶ Kadrow S., Sokhacki M., Tkachuk T., Trela E. Sprawozdanie ze studiów i wyniki analiz materiałow zabytkowych kultury trypolskiej z Bilcza Ztoteho znajdujących się w zbiorach Muzeum archeologicznego w Krakowie // Materiały archeologiczne. – Kraków, 2003. – Т. 34. – Fig. 18, 2.

¹⁷ Маркевич В. Знач. праця. – Вкл. 3.

¹⁸ Цвек О. Трипільська посудина з антропоморфними зображеннями // Археологія. – 1964. – Т. 16. – С. 76–81.

¹⁹ Хвойко В. Кам'яний вік Середнього Придніпров'я // Дослідження трипільської цивілізації у науковій спадщині археолога Вікентія Хвойки. – К., 2006. – Т. 1. – Табл. XXIV, 9.

домінують великі круглі очі та рот, а на деяких позначено лише очі.

Особливу увагу привертає випадкова знахідка, зроблена біля с. Полонисте Голованівського району Кіровоградської області²⁰. Це фрагмент посудини, оздобленої скульптурним зображенням обличчя людини. Морфологічно воно близьке до сюжету із Середньої Наддніпряни, але виконане в техніці горельєфа майже в реалістичній манері. Риси трохи сплющеного овального обличчя пропорційні, ніс акуратний, виступає слабо. М'які обриси та вишуканість обличчя справді можуть свідчити про його належність жіночому, можливо й дівочому, персонажу. Рот, переданий прямою горизонтальною рисою, та опущена з його середини вертикальна риска утворюють Т-подібну фігуру. Аналогічні знаки виявлено на торсах антропоморфних статуеток раннього Трипілля. Збереглося тільки одне вухо з двома наскрізними проколами, яке своїм моделюванням і непропорційно великим розміром подібне до трактування деталей, типових для трипільської пластики з реалістичними рисами. На дівочій голівці ямками, розташованими по колу, позначено вінок, у середині якого розміщений хрест із таких самих ямок. Такими самими ямками облямовано обличчя, на шії показано намисто з трьох низок.

Знахідка цього невеликого витвору пластичного мистецтва трипільців, зроблена на Кіровоградщині, може бути зарахована до шедеврів трипільської реалістичної скульптури. Вражає його мініатюрність та водночас виразність, майже портретні риси. Можна припустити, що перед нами архаїчний образ Богині-Диви, подібний до еллінської Кори. Реальним прототипом цієї протоми могла бути трипільська дівчина, риси якої донесли до нас майстри-керамісти.

Розписні антропоморфні фігури значно поширеніші в орнаменталі. Вони схематичні, зображують фігуру анфас та переважно складаються з двох трикутників, намальованих чорною або темно-коричневою фарбою. Дослідники припускають, що такі малюнки зображують жіночу постать, одягнену в кофту, заправлену в коротку спідницю, іноді по подолу спідниці показана бахрама. Голову передано темним колом. Ноги зображено умовно, втім іноді вони показані у профіль. Руки намальовані схематично, але в антропоморф-

ній фігурі з Бернишівки²¹ зафіксовано зображення рук із п'ятьма пальцями. З культури Кукутень В походить зображення трипалої руки, а руки двох'ярусної фігури з Петрен нагадують лапу земноводної тварини.

Жести рук різноманітні, вони надають постатям певного динамізму²². Правдоподібним є припущення, що в деяких випадках антропоморфні фігури зображують танцюристок. Найчастіше антропоморфні силуети вписано в овали, утворені смужками. Малюнки частіше групові, зовсім невеликі порівняно з розмірами посудини. Але відомі й поодинокі фігури. Іноді антропоморфні фігури беруть участь у справжніх жанрових сценах, їх зображують поруч із тваринами, символічними знаками. Майже обов'язковий контекст антропоморфних зображень – овали зі смужок. Фігури розташовують в овалі або поряд із ним. Такі орнаментальні композиції доповнюють хрестиками, W-подібними знаками, символікою Світового дерева.

Бітрикутні антропоморфні та зооморфні знаки в орнаментальних композиціях розміщено як в однакових, так і в різних ситуаціях. Антропоморфні та зооморфні фігури іноді групують в єдиний сюжет, орнітоморфні – зображують окремо. Супроводжувальний знаковий контекст орнаментальної композиції антропоморфних та зооморфних сюжетів різний, подібність спостерігається в деяких зображеннях птахів та людських фігур.

Унікальним є антропоморфний силует на розписній посудині, яку знайдено В. Хвойкою поблизу м. Ржищева²³. Тут фігура, передана з рисами натуралізму, зображує, вірогідно, оголену постать без позначення статі з тонкою талією та з трьома пальцями на руках. Можливо, що це зображення божества, яке асоціювалося з образом птаха та є антропоморфним.

Рослинна символіка. Рослинна символіка характерна для розпису етапу Трипілля СІ. Рослинні мотиви розміщали в орнаменталі кераміки різних форм, але найхарактерніші вони для кубкоподібних посудин та глечиків. Символ рослини завжди наносили чорною або

²⁰ Овчинников Е. Антропоморфна пластика з реалістичними рисами з Буго-Дніпровського межиріччя // ЕТЦ. – Т. I. – С. 430.

²¹ Ткачук Т. Знакова система Трипільської культури // Археологія. – 1993. – № 3. – Рис. 8, 5.

²² Мовша Т. Антропоморфные сюжеты на керамике культур Трипольско-Кукутенской общности // Духовная культура древних обществ на территории Украины. – К., 1991. – С. 34–180.

²³ Якубенко О. Колекції із розкопок В. В. Хвойки на трипільських поселеннях у Національному музеї історії України // Дослідження трипільської цивілізації у науковій спадщині археолога Вікентія Хвойки. – К., 2006. – Т. 2. – Табл. VIII, 1–2.

темно-коричневою фарбою, він мав кілька стилістичних типів. Найчастіше трапляються знаки у вигляді «гілки» або «дерева». У шумерській ієрогліфіці ідентичний знак означає «колос». Трипільський «колос» часто розміщений у метопних композиціях, виростає з «первинного пагорба», фланкований вертикальними смужками – «драбинами». На великих посудинах такі зображення іноді групуються по два або три й розміщені у верхньому ярусі розписного декору. Інший тип – «дерево» з двох гілок, таке саме, яке виростає замість рогів на голові оленів на трипільських розписних малюнках. Такий рослинний символ трапляється в метопних композиціях. «Рослини» іноді розташовано парою або по кілька екземплярів у верхньому ярусі розписного декору чи в овалі, який утворюють смужки. Трапляються й інші типи рослинної символіки. Особливо цікавим є мотив «перевернутого дерева», зафіксований переважно на кераміці з ритою орнаментациєю. Іноді звичайні «дерева» та перевернуті ритмічно чергуються в орнаментальній композиції. Знак «перевернутого дерева» може розглядатися як складова частина бінарних опозицій верх – низ, небо – підземелля, день – ніч, світло – темрява та пов'язуватися з уявленнями про підземний, нижній рівень космосу як «перевернутий» верхній рівень.

Рослинні елементи в орнаментальних композиціях виступають поряд із символами води-змії, Місяця в різних фазах, знаками собаки.

Місячне кодування трипільської орнаментациї. Місячна символіка поряд із зміною характерна для орнаментальних композицій заглибленого декору, починаючи від раннього Трипільля. Повний місяць зображували у вигляді крапок, кіл, ямок, заповнених білою фарбою. Місячний серп стилізований під дуги, фігури, що нагадують сегменти, завитки тощо. Місячна символіка на такій кераміці супроводжується знаками води, зміною та антропоморфною символікою.

Особливо поширення знаки Місяця в різних фазах і станах набувають в орнаментальних розписних візерунках з етапу Трипільля ВІІ²⁴. Досить часто Місяць зображують у вигляді темного кола, округлості, половин кіл, що символізує різні фази світила. До речі, сучасні астрономічні позначення місячних фаз повністю відповідають трипільським розписним символам. Округлість – новий місяць, коло – повний місяць, половини кіл – місяць на підповні та ущербі.

²⁴ Ткачук Т., Мельник Я. Зазнач. праця. – С. 113–115.

У декорі кераміки поширена також символіка місячного серпа, яка відповідає висхідному або низхідному місяцю. Серп місяця показаний горизонтально і нагадує човен. У розписних композиціях майже всіх локально-хронологічних груп Трипільля СІ місячний серп доповнений «променями», які оточують його зображення, або звисають з боків. Таке зображення місяця нагадує фантастичну істоту, особливо коли має хвіст у вигляді довжелезної стрічки. Такі зустрічні стрічки, що завершуються серпом місяця або чорним колом – символом повного місяця, утворюють рухливі композиції, які називають «кометними». Імовірно, що такий візерунок зображує фантастичну космічну істоту, яка поєднує символіку змії та Місяця, – Місячну змію. Місяць зображують також у вигляді птаха.

Особливо цікавою є орнаментация зі сполученням знаків повного та зростаючого місяця на розписному горщику з Гребенів, яка символічно поєднує містичну силу молодого й повного місяця.

Іноді місячний серп зображують умовно-схематично у вигляді сегментів. Закручена спіраль також вважається місячною символікою, що від палеолітичних часів відтворює безкінечне становлення, притаманне нічному світилу.

Знаки Місяця в різних фазах бувають задіяні у піктографічних малюнках на посуді різних форм, часто у сполученні із зооморфними зображеннями. Такі піктограми, очевидно, мають календарну складову. Не викликає сумніву, що Місяць виступає не лише як утілення космічної могутності, а й відліку та плину часу.

Аналіз сполучення місячної символіки в розписному декорі показує її групування з антропоморфною, зооморфною, орнітоморфною та зміною символікою, знаками води, рослинності, хрестом, ромбом, спіралями. Таке застосування знаків Місяця в різних станах і фазах свідчить про надзвичайно велике семантичне поле та універсальність місячної символіки для розписної трипільської орнаментациї.

Фігурна кераміка. Антропоморфна кераміка. Трипільському керамічному комплексу властивий антропоморфізм багатьох категорій виробів. Найчастіше антропоморфні посудини досить схематично відтворюють певні риси, які можна вважати антропоморфною символікою. Деякі зразки такого посуду мають натуралістичні риси, які саме й допомагають зрозуміти антропоморфізм схематичних форм. До цієї категорії віднесено грушоподібні посудини, миски на антропоморфних піддонах, фігурні

гличики, біноклеподібні посудини, а також кераміку з антропоморфними скульптурними наліпними елементами.

Від раннього етапу трипільської культури особливою вишуканістю форми та складною орнаменталією вирізняються грушоподібні посудини, серед яких є справжні шедеври керамічного декоративного мистецтва²⁵. Грушоподібні посудини комплектували покриттями, які композиційно були невід'ємною частиною антропоморфного виробу, що підкреслювалося їх оздобленням та конструктивними деталями. Пару ручок-вусок з отворами розташовували на краю покриття таким чином, що в ручки посудини та покриття можна було протягнути мотузку, по якій можна було рухати покриття. Антропоморфні посудини характеризуються досить специфічними морфологічними ознаками, які зумовлені намаганням трипільських гончарів надати виробу певних антропоморфних рис. Домінуючим був опуклий тулуб посудини. Власне посудина нагадує порожню скульптурну постать, яка схематично відтворює людську фігуру, а її опуклі форми дають підставу припускати, що це жіночий образ.

Один із найяскравіших антропоморфних виробів – посудина зі зміями з ранньотрипільського поселення Олександрівки. У плані орнаментальна композиція складається з чотирьох частин. Домінуючим елементом на тулубі є чотири схематичні зображення змії у вигляді згорнутої спіралі із символічним малюнком голів. Великі очі та пащу змії передано трьома колами. Поміж зміями розташовані медальйони з трьома вписаними в них колами, у центрі між ними знаходиться наліпний виступ. Кожний медальйон оточений знизу роздвоєним хвостом змії, а зверху – рогатою фігурою з двома колами.

Число різних елементів орнаментальної композиції кратне чотирьом. Поміж рогоподібними фігурами кожна змієподібна спіраль відмічена групою з вертикальних рисок, їх на неушкодженій частині посудини нараховується по п'ять і шість. Низ виробу декоровано двома парами фігур у вигляді видовжених овалів з «променями». Невисокі вінця оздоблено вісьма групами вертикальних рисок, кількість рисок у групі неоднакова, вінця збереглися не повністю, на тій частині, де можна підрахувати, їх нараховується 7, 10, 11. Між групами рисок по краю вінця нанесено вісім груп ямок або коротких рисок, їх кількість

стабільна – по вісім у кожній групі. Орнаментальна схема у плані має вигляд зірки з вісьма «променями» з отвором-вінцями в центрі. Число окремих елементів орнаментальної композиції на цій антропоморфній посудині кратне двом та трьом, кількість рисок у групах, також підпорядкованих орнаментальному ритму, відповідає кратності двом чи трьом.

Щодо елементів або сюжетів упевнено можна говорити про чотирьох згорнутих у спіраль змії. Безумовно, велике символічне навантаження надавалося колам, які групували певним чином. Чотири рази по три кола у зображенні голови змії. Ще чотири рази по три кола – у круглomu медальйоні. Чотири пари кіл розміщено у рогоподібних фігурах. За даними Т. Ткачука, коло – місячний символ і відповідає знаку повного місяця. Вірогідно, що центральним елементом декору олександрівської посудини є синкретична фантастична істота – Місячна змія, яка, очевидно, відтворює космічний образ, у якому поєднуються знаки змії та Місяця. Посудина у вигляді антропоморфної фігури може відповідати образу жіночого божества. Її декоровано візерунком із місячною та зміїною символікою, що вказує на семантичний зв'язок Богині, Місяця та змії. Досліджене числове кодування орнаменталіції, відповідне компоновання символів, відсутність орнаментальної ритміки при зображенні певних груп рисок дозволяють припускати, що на розглянутій антропоморфній посудині з Олександрівки символічний декор виконує роль сакральної піктограми.

Типовішою для трипільських візерунків є орнаментальна схема, в основі якої горизонтальні S-подібні спіралі, що заходять одна за одну. Її відтворено на антропоморфній посудині, знайденій серед руїн житла ранньотрипільського поселення Тимково. У плані орнаментальна композиція хрестоподібна, динамічна, обертається за напрямком годинникової стрілки навколо вінець. Візерунок складається з чотирьох частин, центром кожної є пластичний виступ. Чотири виступи розташовано на найширшій опуклій частині тулуба. Домінуючим компонентом композиції є чотири пари змії, зображені у вигляді заштрихованих ліній.

Чотири змії звисають з вінець, навколо яких утворюється в плані фігура ромба, а з фронту – трикутник, у центрі якого розміщено видовжений овал або сегмент. Голови цих змії розташовано нижче виступу. Ще чотири змії мають вигляд стрічки, яка утворює хрестоподібну в плані фігуру, їх голови розміщено вище виступу. Таким чином, кожний виступ оточений стилізованим стрічковим зображенням змії, що

²⁵ Маркевич В. Антропоморфизм в художественной керамике культуры Триполье-Кукутень // Памятники древнейшего искусства на территории Молдавии. – Кишинев, 1989. – С. 26–36.

прямують назустріч одна одній. На головах змії вільними від штрихування залишаються по два кола – великі очі. Знизу зміїну композицію підкреслено кутовою заштрихованою смужкою, яка при погляді з дна утворює ромб. По краю циліндричної донної частини грушоподібної посудини розміщено чотири групи вертикальних рисок у вигляді хреста, у кожній групі їх по 12.

Орнаментальна композиція на тимківській антропоморфній посудині підпорядкована числовому коду, кратному чотирьом. Чотири сегменти-овали розміщено навкруги вінець. Чотири виступи оточують чотири пари змії, усього зміїних голів 8. Кожна з восьми змії має по парі очей-кіл, усього кіл 16. Сегменти-овали можна вважати знаками-серпками, а кола – знаками повного місяця, які надають змії місячної символіки.

Антропоморфний вигляд посудин, символіка їх декору дозволяють припускати, що такий посуд використовували в ритуалах на честь Великої Місячної Богині, яка мала космічне значення. Адже саме їй були підпорядковані цикли відновлення Всесвіту, відродження, вселенська родючість.

На етапах VI – VII простежується певна трансформація грушоподібних антропоморфних посудин. Вироби зазнають морфологічних і стилістичних змін. Особливо поширені грушоподібні антропоморфні посудини та антропоморфні покривки на поселеннях щербанівського типу Трипілля VI – VII. З'являється розписна поліхромна орнаментация, яка згодом стає монохромною. Розписні візерунки вирізняються великою складністю схем, кількома орнаментальними ярусами, пануванням волютових елементів. Монохромний розпис представлений більш стриманими схемами, контрастними кольорами, новим компонованням символічних елементів та іншими сюжетами. Разом із зміною орнаментациєю набуває популярності місячна символіка. Фінал трипільської культури знаменується зміною традиційної для антропоморфних посудин символіки Місяця та змії на сухий геометричний орнамент у вигляді відтинків спіралі, сітки. Тулуб антропоморфних посудин замість грушоподібної набуває кулястої форми. У Цвіклівцях знайдено кулясту посудинку з двома антропоморфними голівками, що копіюють моделювання голівок антропоморфної пластики.

Антропоморфні риси мають також чаші на піддонах, поширені серед ранньотрипільської кераміки. Вони схематично відображають фігуру, яка тримає над головою чашу. Фрагмент такої посудини походить з Луки-Врубловецької. Ще один тип антропоморфно-

го виробу зображує групу фігур – підставки або піддони чаш, які утворюють коло з чотирьох–семи фігур, що тримають чашу. Вважається, що такі вироби символізують ритуальний танок. Чаші на антропоморфних піддонах оздоблено різними варіантами ритого візерунка із символами Місяця та змії.

Започатковані від початку розвитку трипільської культури традиції антропоморфізму посуду простежуються в керамічній традиції Трипілля до самого фіналу. На етапі VI з'являється новий різновид антропоморфних виробів без дна – підставки та подвійні або «біноклеподібні» посудини. Таку назву їм дав першовідкривач трипільської культури В. Хвойко, коли знайшов перші подібні предмети під час розкопок у Середній Наддніпрянщині.

Не викликає сумніву їхнє ритуальне призначення, але як конкретно вони використовувалися – лишається загадкою. Існує припущення, що це – керамічні барабани. Біноклеподібні посудини іноді знаходять у житлах по декілька екземплярів у комплексі з іншими керамічними виробами. Їхні морфологічні та стилістичні особливості досить різноманітні й залежать від керамічних традицій певних локально-хронологічних груп.

«Трубки біноклів» поєднуються зверху, знизу та посередині перемичками, які також багато прикрашені символічним візерунком. Середні перемички бувають фігурними та мають різні форми, іноді антропоморфні, що особливо характерне для пам'яток навколо с. Трипілля, досліджених ще В. Хвойкою. Уся поверхня «біноклів» та верхні чаші зсередини зазвичай рясно вкриті заглибленою або розписною орнаментациєю.

Іноді деталі візерунка, що мають знакове навантаження, неоднакові з різних боків біноклеподібних посудин, що підкреслює їхнє ритуальне призначення. Серед елементів декору «біноклів» – спіральні смужки, зустрічні S-подібні спіралі, композиції з паралельних ліній, іноді у формі трикутника, ритмічні групи ямок або ліній, кола, напівкола, овали, у тому числі й лінзоподібні, які утворюють малюнок у вигляді зірки, хрести.

З поселень Шипинці²⁶ та Незвисько походять унікальні антропоморфні розписні посудини у вигляді людських ніг, що морфологічно нагадують «біноклі», але не мають наскрізних отворів. На етапі VII біноклеподібні посудини невідомі.

²⁶ Кандуба О. Шипинці. Мистецтво та знаряддя неолітичного селища. – Чернівці, 2004. – С. 148. – Рис. 18.

Зооморфна кераміка. На ранньому етапі розвитку Трипілья серед декоративної кераміки особливу увагу привертає ще один тип фігурного посуду – орнітоморфні посудини. Вони менш поширені, ніж антропоморфні. Ці посудини відтворюють фігуру качки, а найвиразніший екземпляр знайдено на поселенні Лука-Врублевецька²⁷. Ранньотрипільська традиція виготовлення птахоподібних посудин продовжується на наступному етапі Трипілья. Утім, розписні кухлики відтворюють птаха настільки схематично, що розпізнати цей образ можна тільки порівнюючи зразки етапу VI із ранньотрипільськими орнітоморфними посудинами.

Із Середньої Наддніпрянщини походить орнітоморфна посудинка²⁸ з поселення етапу Трипілья VI–VII, яка за своїми морфологічними та стилістичними рисами подібна до ранньотрипільських прототипів, але більш умовна. На поселенні в Південному Побужжі знайдено грушоподібну орнітоморфну посудинку. Для категорії кераміки з ритою орнаментациєю зооморфні посудини нехарактерні.

Найпоширенішими є розписні чаші із зооморфними пластичними деталями. Вони з'являються та набувають поширення на етапі Трипілья VII. Напівсферичні чаші схематично відтворюють фігуру барана з великими закрученими рогами. Скульптурні голівки баранів розміщували на краях чаш, які зсередини поділені навпіл стінкою. Зооморфізм чаш іноді позначено лише чотирма ніжками. Неглибокі чаші оздоблювали голівками биків, деякі – парними. Скульптурні голівки биків, часто виконані з рисами натуралізму, іноді з великими рогами, моделювали на краях відкритих чаш, а також розміщували на горщиках. Відомі фігурні розписні посудини у вигляді ведмеда, а також унікальна, розписана чорною та червоною фарбами посудинка з двома рогатими голівками з поселення Кошилівці²⁹.

До особливої категорії кераміки із зооморфними рисами можна віднести ритуальні столики на чотирьох ніжках, характерні для сабатинівського типу пам'яток Трипілья VI. Ніжки моделювано таким чином, що вони надають виробу динамічного вигляду. Столик зверху та

знизу, а також ніжки оздоблено ритою орнаментациєю, жолобки якої було інкрустовано білою фарбою. У зображенні домінує скручена спіраль, оточена десятипроменевою зіркою, яку утворюють десять заштрихованих трикутників, розміщених по колу.

Керамічні черпаки та ковші – особлива група керамічних виробів. Вони найбільш характерні для етапу Трипілья A та культури Кукутень A. Ранньотрипільські черпаки оздоблено фігурними ручками та багатим декором. Як основу орнаментациї застосовували заглиблений візерунок, доповнений білою та червоною фарбами. Ручки черпаків зазвичай антропоморфні, зооморфні або орнітоморфні. Своєрідними виробами є пластично модельовані зооантропоморфні ручки великих ковшів з поселення Городниця-Городище. Вірогідно, ковші та черпаки трипільці використовували під час ритуальних узливань.

Антропоморфні та зооморфні скульптурні деталі, якими оздоблено кераміку, мають багато спільних рис із теракотовою пластикою трипільської культури.

Теракотова пластика. Теракотові фігурки – характерна ознака трипільських знахідок. Серед них розрізняють такі великі категорії статуеток, як антропоморфні, зооморфні, орнітоморфні та міксаморфні (мають риси різних категорій). Вироби всіх категорій належать до пластики малих форм. Їх розміри коливаються від зовсім мініатюрних предметів заввишки 1 см до тих, що наближаються до справжньої скульптури, заввишки до 70 см.

Теракотові скульптурки, що б вони не зображували, не були суто декоративними виробами, їх виготовляли, як правило, для використання під час різноманітних священних ритуалів давніх землеробів. Відносна мініатюрність статуеток вказує на певну інтимність їх використання в особистій сакральній практиці та магічних діях трипільців.

Антропоморфна пластика. Трипільська культура характеризується надзвичайним багатством, дивовижною різноманітністю та виразністю антропоморфної скульптури³⁰. З теренів України та Республіки Молдова походить близько 3 тис. таких знахідок. Це досить різноманітна категорія керамічних виробів, що характеризується розмаїттям розмірів, стилістичних і морфологічних особливостей, мистецьких стилів та прийомів моделювання, декору, нарешті, й збереженістю фігурок. Особливістю трипіль-

²⁷ Бибиков С. Раннетрипольское поселение Лука-Врублевецкая на Днестре: К истории ранних земледельческо-скотоводческих племен на юго-востоке Европы // МИА. – М.; Ленинград, 1953. – № 38. – С. 62. – Рис. 40.

²⁸ Якубенко О. Знач. праця. – Табл. XVII, 7.

²⁹ Піцишин М. Зооморфна парна посудинка // ЕТЦ. – Т. II. – С. 189, 190.

³⁰ Погожева А. Антропоморфная пластика Триполья. – Новосибирск, 1983. – С. 5, 6.

ської антропоморфної теракоти є переважно фрагментарний стан знахідок.

Знахідки непошкоджених фігурок поодинокі, майже цілі також трапляються нечасто, а невеликі малоінформативні уламки становлять значну частину колекцій пластики з різних поселень. Зрозуміло, що такий стан матеріалу обмежує можливості усвідомлення загального вигляду фігурок у давнину, вивчення їх окремих особливостей, метричних характеристик, пропорцій та створення класифікації.

Для розуміння символічного навантаження пластики важливе значення мають її технологічні особливості. Для виготовлення статуеток використовували таку саму формувальну масу, що й для посуду відповідної локально-хронологічної групи Трипілля. Особливо відзначимо домішки у глині, з якої виліплювали фігурки, зернівок злаків або борошна. Останнє було виявлене лише із застосуванням рентгенографії. За способом формування розрізняють такі антропоморфні статуетки: дбайливо виготовлені й оздоблені теракоти, що гарно випалені, та зліплені недбало, нашвидкуруч, іноді й слабо випалені.

На початкових фазах розвитку трипільської культури фігурки ліпили переважно із глиняного жмута, який обмазували шаром глини завтовшки 2-3 мм. По ньому виконували остаточне моделювання й оздоблення виробу, на нього також наносили різноманітні пластичні наліпні деталі. Іноді статуетки зліплювали з окремо сформованих верхньої та нижньої половин.

Наприкінці етапу Трипілля А з'являється та поширюється дивний, з огляду на технологічність ліплення, спосіб моделювання теракот – з двох вертикальних симетричних частин. Дзеркальні вертикальні половинки фігурки ліпили окремо, підсушували, потім зліплювали й обмазували шаром тонкої глини завтовшки 1-2 мм, приховуючи стик. По цьому шару обмазки наносили оздоблення, виконували остаточне моделювання, додавали пластичні деталі. Таким чином на технологічному рівні фігурки певного типу набували прихованої дихотомії. Пояснення такої не виправданої технологічними чинниками техніки ліплення лежить у сфері сакральної традиції трипільців. Її можна пояснити за допомогою певних міфологічних феноменів. Так, в одній з версій міфу про першу людину Адам був чоловіком з правого боку і жінкою – з лівого, але Бог розколов його на дві половини, створивши таким чином першу людську пару³¹.

³¹ *Элиаде М.* Трактат по истории религии. – С.Пб., 1999. – Т. 1. – С. 341–345.

Оздоблення антропоморфної пластики мало велике символічне навантаження. Різноманітні деталі, нанесені за допомогою заглибленої або розписної техніки декору, застосування фарбування допомагали створювати завершений сакральний образ, утілений у скульптурі малих форм.

Поверхню фігурок ретельно загладжували, іноді помітно її обличкування шаром білої або рожевої пастонової фарби, жовтогарячим ангобом. Застосовували лощіння. Різноманітні деталі статуеток відтворювали заглибленими лініями або за допомогою фарби, деякі фігурки багато декоровані ритим візерунком, який був основою для нанесення фарби, або розписним орнаментом.

Для трипільської антропоморфної пластики властивий умовно-схематичний стиль, який має символічне навантаження. Однак статуетки часто наділено також певними рисами натуралізму, а іноді навіть реалізму. Фігурки з реалістичними рисами в моделюванні обличчя з'являються на ранньому етапі розвитку трипільської культури, але найпоширенішою є так звана реалістична пластика на етапі Трипілля СІ.

Загальною для трипільського скульптора була тенденція підкреслювати саме ті риси, які були важливішими для відтворення певного сакрального образу, втіленого в пластиці, та зневажання несуттєвими на його погляд деталями. Моделювання та оздоблення фігурок були підпорядковані традиційному канону, властивому пластиці певних регіональних та локальних угруповань. Трипільські майстри майже ніколи не зраджували традиціям, а окремі вироби, наділені індивідуальними рисами, не виходили за певні канонічні рамки.

Незважаючи на надзвичайне розмаїття трипільської антропоморфної пластики, у ній за морфологічними та стилістичними особливостями можна виокремити сталі категорії та іконографічні типи, що змінюються впродовж існування всіх етапів Трипілля³².

За статевою ознакою антропоморфні фігурки поділяються на жіночі, чоловічі, андрогінні, без ознак статі, власне антропоморфні. Статеві ознаки далеко не завжди бувають домінуючими у пластиці. Формально переважна більшість статуеток належить до жіночих. Проте морфологічно та стилістично поодинокі чоловічі статуетки, фігурки андрогінів та теракоти без статевої ознаки не відрізняються від жіночих.

³² *Бурдо Н.* Теракота трипільської культури // Давня кераміка України. – К., 2001. – Ч. 1. – С. 61–145.

Отже, статеві ознаки не можуть урахуватися при класифікації. В її основу покладено позу фігурок, за якою виокремлено дві категорії антропоморфної пластики – статуетки стоячі та сидячі. Урахування нюансів у позах статуеток (фігура, яка стоїть або сидить з прямою спиною, корпусом, нахиленим уперед або відхиленим назад), моделюванні ніг, стилістичні особливості декору теракот (різновиди орнаментациї) дозволяють створити багатоступінчасту класифікаційну схему для пластики всіх етапів Трипілля.

Ранній етап трипільської культури характеризується фігурками дещо вкорочених пропорцій. Співвідношення ширини талії та стегон статуеток становить приблизно від 1:2 до 1:3. Ширина по стегнах із висотою фігурки співвідноситься як 1:2, а співвідношення верхньої та нижньої частин – приблизно 1:1.

Голівки теракот вкрай схематизовані, мають вигляд стрижня, або модельовані з умовно переданим обличчям. У ранньотрипільських скульптурах домінують широкі стегна, надмірно великі, сильно виступаючі круглі сідниці. Такі пишні форми контрастують із тонкою талією та маленькими грудьми. Ноги конусоподібні, зліплені разом, розділені ноги трапляються лише в окремих екземплярах, іноді опуклими виступами позначено коліна. У деяких сидячих теракот ноги зігнуті в колінах. Руки переважно не модельовані. Очі та рот мають вигляд ямок, а ніс нагадує дзвоб. Іноді ямкою позначено пупок, заглибленими рисками підкреслено низ живота. Незвичайну позу ранньотрипільських теракот розглядають як «напівлежачу». Однак вони могли закріплюватися у стоячому положенні. У такому випадку їхній корпус нахилений уперед, а силует нагадує пташину фігуру. Подібність жіночої та пташиної фігур підкреслюють деякі статуетки, ніжку яких модельовано у вигляді постаменту так само, як у орнітоморфної скульптури.

Достеменно невідомо, як кріпили стоячі трипільські фігурки. Лише деякі з них мають нижню частину у вигляді постаменту або порожнину для встановлення фігурки на стрижень. Очевидно, їх могли встромляти під час обрядів у землю або в купу зерен тощо.

Знайдено поодинокі екземпляри масивніших статуеток без орнаментациї. Вони схематичні, позбавлені багатьох деталей, притаманних теракотам менших розмірів, а абрис їхньої верхньої частини нагадує фігуру тризуба. Такий тип характерний для фінальних пам'яток Трипілля А – початку VI.

Оскільки неорнаментовані жіночі теракоти іноді знаходять у комплексах разом із керамічними моделями стільців-tronів, які за розміром

майже відповідають фігуркам, то цілком слушним видається припущення, що такі статуетки – сидячі, із сильно відхиленим назад корпусом. Інша частина доволі схематичних статуеток, безперечно, мала сидячу позу з корпусом, дещо відхиленим назад.

Зрідка трапляються схематичні ранньотрипільські статуетки з умовно модельованими руками, найчастіше вони сходяться під кутом на животі. В одній з таких фігурок з Олександрівки на спині умовно відтворено зачіску з довгого волосся. Іноді фігурки ніби тримають у руках якийсь видовжений предмет. У фігурки із Сабатинівки II цей предмет нагадує змію, а статуетка з поселення Лука-Врубловецька тримає в руках жезл, увінчаний схематичною рогакою голівкою.

Двома екземплярами в культурі Трипілля А – Прекукутень представлено сюжет роденівського «Мислителя». Найкраще збереглася статуетка з румунського поселення Тирпешть.

За винятком знахідок пластики з окремих об'єктів, орнаментация на фігурках описаного типу не простежується, і вони належать до категорії неорнаментованої пластики. Однак це пояснюється не відсутністю на них декору, а пошкодженнями поверхні скульптури. Окремі її екземпляри, особливо ті, що зазнали сильного випадку під час пожежі будівлі, зокрема статуетки із житла № 3 поселення Сабатинівка II, свідчать про те, що теракоти оздоблювали фарбуванням та розписним декором. Поверхню ранньотрипільських фігурок обличковували шаром білої, червоної або рожевої фарби. На деякі вироби по білому тлу наносили червоною фарбою спіральний візерунок, аналогічний тому, яким прикрашено статуетки з ритою орнаментациєю.

Уже на ранньому етапі Трипілля майстри, які виготовляли теракотову скульптуру, наділяли деякі її схематичні екземпляри певними рисами реалізму, що виявилось в більш-менш детальному відображенні рис обличчя. Одна з таких статуеток з Бернашівки виконана недбало й відтворює антропоморфний образ дуже умовно. З Олександрівки походить статуетка подібного умовно-схематичного типу у вигляді голови на стовпчастому постаменті. Статуетка має пластично змодельоване обличчя з гострим підборіддям, голова наче піднята вгору. Рот та очі передано глибокими проколами. Дуже простими засобами трипільський майстер відтворив виразний антропоморфний сакральний образ.

Чітким профілюванням обличчя характеризуються всі ранньотрипільські статуетки з реалістичними рисами. Ніс акуратний, виступає не дуже сильно. Очі та рот передано в заглибленій

техніці. Хоча моделювання таких фігурок досить примітивне, однак вони вдало створюють сакральний образ.

Жіночі фігурки з ритим візерунком на початку розвитку Трипілля трапляються в поодиноких знахідках, але в фіналі раннього етапу та на етапі Трипілля VI вони набувають поширення в різних локально-хронологічних групах трипільсько-кукутенської спільності.

Орнаментовані статуетки зазвичай дещо більшого розміру, переважно стоячі, їхні пропорції більш видовжені. Деякі мають у нижній частині порожнину, можливо, для встановлення статуетки на стрижні. Орнаментована заглибленим візерунком пластика, відома в найранніших пам'ятках Трипілля, наприклад у Бернашівці, поширюється на етапі VI та VI-VII, а в Середній Наддніпрянщині традиція ритоного декору для пластики зберігається до Трипілля VII.

Основу візерунка наносили гострою стекою по сирому шару обмазки, на великих екземплярах жолобки орнаменту бувають іноді досить широкими (до 2 мм) та глибокими. Системи орнаментів фігурок найрізноманітніші. Здебільшого застосовували стрічкові композиції, але на середньому етапі Трипілля трапляється й геометричний візерунок. Лоно зазвичай позначено ромбом, на животі розміщено згорнуту спіраль – символ змії, на спині смужки орнаменту сходяться під кутом. На деяких фігурках до системи орнаменту входять різні знаки. Заглиблені лінії були основою кольорової орнаментів, їх заповнювали білою пастою фарбою, а фон фарбували в червоний колір. У другому варіанті білий візерунок контрастно виступав на чорному тлі статуетки, випаленої у відновлювальному середовищі. Фарбу застосовували після випалу пластики і тому вона, не закріплена випалом, погано збереглася.

В окремих фрагментах зламаних навпіл ранньотрипільських теракот зафіксовано вмонтовані керамічні кульки або порожнини в животі – як правило, вони відповідають опуклому та збільшеному животу фігурки. Зафіксована також наявність у порожнинах однієї-двох овальних, напевно, керамічних кульок, які вкладали в порожнину в череві фігурки після підсихання виробу, а потім верхню та нижню половини статуетки зліплювали. Такі фігурки відтворювали образ вагітної. У деяких статуеток на опуклому череві зображено символ змії.

На фінальних пам'ятках раннього Трипілля формується традиція антропоморфної пластики, яка стане характерною для етапу Трипілля VI. Помітна тенденція до збільшення

розмірів статуеток, вони стають стрункішими, зображують переважно стоячу фігуру, вкриту ритим візерунком. З'являються поодинокі теракоти з конічними виступами на стегнах. Традиція моделювання стегон жіночих фігурок з виступами простежена ще в культурі Прекукутеня, а витoki її, вірогідно, пов'язані зі скульптурою культури Вінча. Можливо, такі виступи – це редуковані крила, які потрапили до трипільської пластики від міксаморфних зображень, що відтворюють образ зі сполученням рис жінки та птаха (качки), характерний для неолітичної культури Криш.

Спільними рисами скульптури фінального етапу Трипілля A – VI та Трипілля VI є: стрижньове моделювання голівки, пози, моделювання плечових виступів, пропорції статуеток. На початку культури Кукутеня у пам'ятках Прикарпатської Молдови з'являються статуетки, оздоблені ритою орнаментів із заштрихованих трикутників та розписом, однак на синхронних цьому періоду поселеннях фіналу Трипілля A – початку Трипілля VI у Середньому Подністров'ї та Побужжі поширена пластика, традиційна для раннього Трипілля.

На етапі VI більшість статуеток різних типів переважно моделювали з двох вертикальних дзеркальних половин. Певні риси антропоморфної пластики свідчать про існування культурно-етнографічних особливостей населення пам'яток типу Городниця-Городище, Нові Русешти, Поливанів Яр, Жури, сабатинівського та борисівського типів, що репрезентують різні локально-хронологічні групи Трипілля VI.

У моделюванні стоячих фігурок із поселення Поливанів Яр III з'являються нові прийоми орнаментів. Візерунок, що вкриває нижню частину статуеток заштрихованими трикутниками, утворений дуже тонкими лініями. Поширеність скульптурок із подібним типом орнаментів в таких ранніх пам'ятках Кукутеня A, як Тирпешть³³ та Мерджинень³⁴, вказує на джерело інновацій в антропоморфній пластичі Трипілля VI Середнього Подністров'я. У цьому комплексі є пластика з ритою орнаментів, традиційною для етапу Трипілля A, але заглиблені лінії досить широкі, що нехарактерно для ранньотрипільської традиції, а на етапі Трипілля VI властиве орнаментів окре-

³³ *Marinescu-Bilcu S.* Tirpești – from Prehistory to History in Eastern Romania // BAR International Series. – Oxford, 1981. – N 107. – F. 188, 2, 6, 8; 189, 7–10.

³⁴ *Monah D.* Plastica antropomorfa a culturii Cucuteni-Tripolie. – Piatra-Neamt, 1997. – С. 332, 334.

мих фігурок у Побужжі та Прикарпатській Молдові. У Поливановому Яру знайдено уламок нижньої частини статуетки з досить великою яйцеподібною кулькою у череві, а також фрагмент верхньої частини фігурки з великим опуклим черевом – ознаки, які вказують на символіку вагітності. Неорнаментовані фігурки мають стрижневі голівки, невиразні горизонтальні плечові виступи, у більшості екземплярів модельовано невеликі груди.

Збереження ранньотрипільської традиції особливо помітне серед матеріалів пластики етапу VI із Побужжя. Для пластики з поселень сабатинівського типу характерні стоячі фігурки середніх розмірів, декоровані ритим візерунком з оригінальними композиціями, що нагадують систему орнаментациї з ранньотрипільської скульптури цього регіону. У деяких статуеток дещо змінене моделювання плечей – вони ніби підняті вгору, відображаючи позу оранти. Верхні частини таких фігурок мають вигляд тризуба. Фрагмент великої статуетки-оранти знайдено поблизу м. Гайворона на Південному Бузі. Уся поверхня фігурки вкрита візерунком із широких глибоких жолобків, на животі – стилізоване зміїне зображення у вигляді горизонтальної S-подібної спіралі.

На фінальних поселеннях етапу Трипілья VI з'являються певні інновації в моделюванні та оздобленні пластики. Великого розміру статуетки розписано темно-коричневою та білою фарбами. На поселенні Жури знайдено фігурку з голівкою заокругленої форми, що наближається до дископодібних голівок теракот етапу Трипілья VII. Такі риси виникають у трипільській пластичі під впливом традицій прикарпатських поселень Кукутень А.

Унікальний зразок пластики з реалістичними рисами знайдено на поселенні Озаринці – це голівка від досить великої статуетки. Обличчя модельовано доволі вміло, особливо ніс. Великі очі та рот передано проколами, а волосся – широкими жолобками, характерними для орнаментациї кераміки. Ця голівка є найранішим зразком пластики з реалістичними рисами, яка притаманна трипільській скульптурі наступних періодів розвитку. Спільними є великі розміри, трактування голови, засоби моделювання обличчя.

Пластика, що походить із трипільських пам'яток Трипілья VI–VII, представлена іконографічними типами, властивими для попереднього етапу. Водночас формуються певні стилістичні та морфологічні особливості, які стануть традиційними для періодів VII – CI. Своєрідні риси притаманні пластичі кожної локально-хронологічної групи. Новою особливістю в моделюванні фігурок у Середньому

Подністров'ї є закруглені, а не конічні, як на попередньому етапі, плечові та стегнові виступи. Разом з тим, моделювання верхньої частини деяких фігурок з поселень солонченського типу нагадує орант сабатинівського типу в Побужжі. Уперше на пам'ятках етапу Трипілья VI–VII з'являються статуетки з дископодібними голівками та великими отворами замість очей.

Крім цього, уперше в трипільській культурі зафіксовано виступи на стегнах, іноді в них зроблено наскрізні отвори. Новою рисою позначене також моделювання веретеноподібних ніг з потовщеними литками. Усі ці риси властиві пластичі культури Кукутень А, очевидно, саме від кукутенських племен трипільці запозичили відповідні прийоми моделювання статуеток. Фігурки тепер набувають видоужених пропорцій. У знахідках із поселення Поливанів Яр II співвідношення верхньої та нижньої частин статуетки приблизно 1:1,4, ширини по стегнах та висоти – близько 1:5. Деякі фігурки цього типу мають підкреслено опуклий живіт.

До вже традиційних іконографічних типів на етапі Трипілья VI–VII додаються нові: чоловіча фігура з одним оком та перев'язю й теракота з рогатою головою. Рогата жіноча статуетка, імовірно, відтворює образ богині у вигляді корови. Антропоморфна пластика етапів Трипілья VII та CI характеризується спільними рисами, що сформувалися на попередньому етапі, та великим розмаїттям іконографічних типів навіть у межах комплексу скульптури з одного поселення. Теракота кожної локально-хронологічної групи має яскраво виражені особливості. Фігурки з ритою орнаментациєю зберігаються лише на східній околиці трипільської ойкумени – у Середньому Подніпров'ї. Для поселень цього регіону характерні неорнаментовані стоячі та сидячі фігурки різних розмірів – від мініатюрних, заввишки 3 см, до досить масивних. Вони здебільшого випалені у відновлювальному середовищі. Сидячі статуетки, як чоловічі, так і жіночі, вирізняються відкинутим назад корпусом та особливою формою моделювання ніг. У деяких жіночих фігурок умовно модельовано складені на животі руки. На спині однієї теракоти показано незвичайну зачіску у формі «пісочного годинника».

Схематичні голівки статуеток усіх локально-хронологічних груп Трипілья VII та CI дископодібні, з великим, сильно виступаючим заокругленим носом, який надає фігурці пташиних рис. Очі відсутні або на їх місці зроблено великі отвори чи дві пари вертикально розташованих отворів. Подібні отвори трапляються також у плечових виступах. У дея-

ких теракотах по краю дископодібної голівки зроблено дрібні отвори. На статуетках фінального етапу Трипілля такі самі отвори оточують плечові виступи та стегна. Найбільшого поширення набули схематичні неорнаментовані стоячі тендітні жіночі фігурки видовжених пропорцій.

Фарбування або розпис властиві статуеткам різних типів, але, на жаль, кольорове оздоблення не завжди витримує випробування часом. Найяскравіші зразки розписної пластики походять із поселень кошиловецької групи. Розпис червоною або темно-коричневою фарбою сповнений символізму. Він відтворює, радше, урочисте вбрання сакрального персонажа, богині. На обличчі червоною фарбою позначено магичне татування або розмальовку. На деяких фігурках намальовані довгі разки намиста з круглим медальйоном посередині. На стегнах показано пасок. Фігурку одягнуто у фартух, який дуже нагадує «бікіні», на ногах у неї – невисокі чобітки або шкарпетки.

Розписані чорними або темно-коричневими смугами стоячі або сидячі фігурки характерні для пластики ворошилівського, володимирівського, петренського типів Трипілля.

До особливого іконографічного типу схематичної трипільської пластики етапів від ВІІ до СІ належать жіночі стоячі статуетки на стовпчастій ніжці, неначе одягнені в довгу вузьку спідницю. Судячи з фрагментарних знахідок, серед них були досить масивні фігурки, тільки нижня частина сягала висоти близько 20 см. Такий тип статуеток найбільше властивий томашівським племенам. Фігурки були вкриті жовтогарячим обличкуванням, можливо й розписані, але поверхня більшості екземплярів пошкоджена.

Ціла теракота, що походить із поселення Сушківка, дає уявлення про особливості цього іконографічного типу, якому притаманний умовно-натуралістичний стиль. Фігурка масивна, приземкувата, нижня частина дещо вкорочена, співвідношення її з верхньою – 1:1,2. Верхня частина «фігурок у спідницях» така сама, як у тендітних стоячих теракот, але вона дещо зміщена вперед щодо нижньої частини, а силует статуетки у профіль нагадує фігурки птахів. Голова дископодібна, з великим виступаючим носом та двома парами великих отворів замість очей. Шия коротка масивна, оздоблена чотирма прокресленими лініями, які імітують намисто. Замість рук – конічні виступи з отворами, такі самі виступи змодельовано на стегнах. Опуклий живіт із позначеним пупком дещо збільшений, що, очевидно, символізує вагітність. Сідниці круглі, виступаючі, спереду

та ззаду стовбчаста ніжка розділена вертикальною рисою. На спині рельєфно пророблена зачіска у вигляді пучка, що звисає до талії, а пасма волосся позначено тонкими вертикальними лініями.

Жіночі фігурки з явними ознаками вагітності можна виділити в окремий іконографічний тип з умовно натуралістичними рисами. Це стоячі масивні статуетки на стовпчастій ніжці. Замість рук у них – конічні виступи, груди позначено маленькими наліпними горбочками, підкреслене лоно, деякі деталі пофарбовано темно-коричневою фарбою.

У більшості великих колекцій пластики різних локально-хронологічних груп Трипілля ВІІ – СІ присутні схематичні сидячі фігурки з відхиленим назад корпусом та випростаними ногами. Прийоми їх моделювання подібні до стоячих, але груди передано наліпними валиками, а не опуклими горбочками, а також показано складені на животі руки. За деякими припущеннями, сидячі статуетки відтворюють втілення богині, яка виступає в образі зрілої жінки, праматері.

Чоловічі фігурки становлять незначний відсоток антропоморфної пластики Трипілля. Для фіналу Трипілля А – початку культури Кукутень характерні стоячі чоловічі фігурки з розділеними ногами у «позі вершника», відомі вони і на пізніших етапах. Така статуетка з Луки-Врубловецької³⁵ має гіпертрофований статевий орган. Акцентування уваги на зображенні фалоса іноді трапляється в трипільській скульптурі. Такі ітифалічні статуетки та фігурки у «позі вершника» зазвичай пов'язують з утіленням сили, якій підвладна родючість усього живого.

До іншого іконографічного типу належать чоловічі фігурки з дископодібною голівкою. Їх моделювання подібне до жіночих фігурок, вони здебільшого стрункі, стоячі, невеликого розміру, а деякі – сидячі. Разюча подібність чоловічих і жіночих теракот зафіксована значною своєрідного комплексу з двох чоловічих та однієї жіночої статуетки в ямі одного з жител поселення Майданецьке³⁶. Вони майже однакового розміру та подібні в усіх деталях, навіть наявністю прикраси на грудях, окрім ознак статі. Вирізняється ще одна деталь: у чоловічих фігурок на дископодібній голівці з лівого боку відсутні проколи, причому це характерне для чоловічої скульптури й на інших поселеннях. На деяких чоловічих фігур-

³⁵ Бибиков С. Знач. праця. – Рис. 27, б.

³⁶ Шмаглій Н., Видейко М. Майданецкое – трипольский протогород // *Stratum plus*. – Кишинев, 2001–2002. – № 2. – Рис. 48, 1–2.

ках навіть відтворено виступи на стегнах. Чоловічі фігурки, що морфологічно відповідають жіночим, розглядаються як парубки – кореляти Богині-Діви. Цей образ жіночого парубка споріднений з образом андрогіна, або гермафродита – сакральної істоти, що поєднує чоловічу та жіночу статі.

Відомі окремі сидячі чоловічі скульптури. Для чоловічих статуеток характерною відмінністю є зображення перев'язі, що оперізує праве плече, а також відсутність одного «ока». Слушним здається припущення, що такі чоловічі фігурки зображують воїнів – героїв, видатних предків, що мали особливі сакральні та управлінські функції і належали до вищого рангу соціальної ієрархії.

Схематичні фігурки андрогінів трапляються серед трипільської пластики приблизно в такій самій кількості, що й чоловічі статуетки. Вони відомі в різних локально-хронологічних групах Трипілля і мають відповідні стилістичні особливості, характерні для антропоморфної скульптури різних регіонів. Іконографічний тип андрогінів представлений як стоячими, так і сидячими статуетками. Вони модельовані досить умовно або мають натуралістичні риси та реалістичні елементи.

Андрогін – дуалістичний іконографічний тип з ознаками як чоловічої, так і жіночої статі – символізує рівновагу протилежних принципів: чоловічого та жіночого, активного й пасивного тощо. Пов'язується як з ідеєю єдності, що передувала різноманітності, так і з ідеєю первинного хаосу та нерозділеним станом неба (чоловічий принцип) і землі (жіночий принцип). У багатьох культурах обидва принципи виступають спочатку нерозділеними – як етап райського стану первинного етапу космогонії. За визначенням М. Еліаде, андрогін є втіленням ідеї універсальної бездоганної сакральної сутності, яка гармонійно поєднує в собі всі мислимі опозиції, у тому числі жіноче та чоловіче начала. Серед трипільської теракоти різних періодів трапляються дуже схематизовані екземпляри, які символічно відтворюють антропоморфний образ.

Злет мистецтва скульптури трипільців представлений реалістичною пластикою. Реалістичні риси притаманні різним категоріям умовно-схематичної скульптури й характерні для більшості локально-хронологічних груп Трипілля ВП – СІІ і належать до кількох іконографічних типів. Особливо багаті та видатні екземпляри фігурок з елементами реалізму походять із поселень Кринички, Володимирівка, Майданецьке. Привертає увагу фрагментарність реалістичних фігурок. Швидше за все вона не випадкова, а свідчить про

те, що статуетки навмисно розбивали, а їх частини розкидали в різних місцях під час священних ритуалів.

З поселення Володимирівка відомі фрагменти від п'яти статуеток реалістичного стилю. Усі вони належать до пластики великого розміру, обличчя кожної передає певні особливості, які дають підстави вважати, що відтворені сакральні образи мають портретні риси прототипів. Серед фрагментів, що дають можливість встановити позу фігурки, одна сидяча статуетка, а дві – стоячі.

Усі ці реалістичні жіночі теракоти, серед яких виокремлюють три іконографічні типи, мають характерну зачіску з довгого волосся, розбіраного спереду на проділ, а ззаду розкинутого по спині та зібраного вузлом трохи вище талії, очі передано рисками – закриті або великими отворами – відкриті. Можливо, пластика такого типу належала до класу розписної, однак здебільшого на поверхні статуеток простежено лише сліди від фарб.

Уявлення про застосування розпису реалістичної пластики дає знахідка з Володимирівки³⁷. Збереглася лише верхня частина від сидячої жіночої фігурки з нахиленим уперед корпусом. У цілому статуетка належить до умовно-схематичних зображень, але голова її змодельована з реалістичними рисами. Голова кругла, лоб низький, потилиця сплюснена, обличчя широке, знизу трикутне з гострим підборіддям. Виліплено доволі великий виступаючий ніс, глибокими проколами позначено ніздрі та вуха з наскрізними отворами. Шия коротка, замість рук – короткі конічні виступи, груди передано наліпними валиками, пишне волосся, ніби накидка, вкриває спину. Поверхню статуетки вкрито жовтогарячим ангобом. У темно-коричневий колір пофарбовано волосся. Тією самою фарбою дві паралельні дуги спереду на шиї та ззаду на плечах відтворюють якесь урочисте вбрання. Тонкою лінією обведено очі та наведено дві навкісні паралельні лінії під правим оком, вірогідно, так позначено татування або символічний розпис обличчя.

Верхні частини стоячих статуеток реалістичного типу походять від великих екземплярів, їх загальна висота мала бути понад 20 см. Обличчя стоячих фігурок підняте вгору, вони ніби звертаються до вищих сил.

Одна з теракот вирізняється незвичайним моделюванням волосся у традиційній зачісці у вигляді тонких продряпаних хвилястих ліній. Крім того, на маківці фігурки зберігся

³⁷ Пассек Т. Периодизация трипольских поселений (III–II тысячелетия до н. э.) // МИА. – М.; Ленинград, 1949. – № 10. – Рис. 48, 2.

круглий слід від якоїсь наліпленої деталі, можливо, головного убору. Поверхня теракоти патинувана, а втім, можна припускати, що фігурка була розписаною. З реалістичними деталями модельовано тільки кругле вилицювате обличчя. Обличчя статуетки має м'які риси, потилиця сплюснена. Уся верхня частина фігурки ніби трохи сплюснена. Рельєфно передано досить великий і не дуже сильно виступаючий прямий ніс. Він трохи пошкоджений, але можна встановити якої він був форми. Чоло похиле, широке, з виступаючими надбрівними дугами. Очі відтворено досить великими та глибокими проколами. Рот позначено маленькою рисою. Підборіддя закруглене, перехід до шиї плавний. У невеликих напівкруглих вухах зроблено наскрізні проколи. Рельєфно змодельовано зачіску: спереду волосся розібране на прямий проділ, вуха відкриті, ззаду – майже вкриває спину і на талії зібране у невеликий вузол. Пасма волосся імітовані тонкими хвилястими вертикальними лініями, що проведені дуже тонким інструментом-орнаментиром, очевидно, мідною голкою. Над плечима по краях зачіски зроблено ще одну пару наскрізних проколів. Шия міцна, широка. Напівкруглий виріз одягу змодельовано рельєфно. Живіт фігурки підкреслено опуклий, пупок позначений глибоким проколом. Замість рук теракота має заокруглені виступи³⁸.

Ще одна реалістична статуетка представлена фрагментом верхньої частини. Вона вирізняється різким профілюванням носа з характерною горбинкою, надмірно великими вухами з двома наскрізними проколами, заплющеними очима, переданими заглибленою рисою. Отже, зрозуміло, що пластика реалістичного типу, знайдена на одному поселенні, наділена індивідуальними, навіть портретними рисами.

Аналогічна картина характерна для реалістичної скульптури з поселення Майданецьке³⁹. До зображень з реалістичними рисами тут можна зарахувати п'ять знахідок, які належать до різних іконографічних типів.

Верхня частина великої стоячої фігурки зображує персонаж із традиційною трипільською зачіскою. Домінуючим елементом скульптури є завелика голова. Обличчя високе й широке, дещо сплюснене, лоб невисокий, ніс сильно виступаючий, з горбинкою, ніздрі передано проколами. Надмірно великі диско-

подібні вуха оздоблено по краю трьома дрібними проколами. Такі самі проколи зроблено над плечима та в кінцевих загострених виступах, що імітують руки. Заплющені очі й рот позначено рисками. На теракоті збереглися рештки темно-коричневої фарби, якою вона була розписана.

Верхня частина статуетки дещо меншого розміру має непогано збережену поверхню, вкриту жовтогарячим ангобом. Деталі її пропорційні, торс модельовано схематично, замість рук – гострі кінцеві виступи з великими отворами, груди передано маленькими наліпними горбочками. Реалістичні риси помітні в моделюванні обличчя. Голова кругла, наче поголена, потилиця дещо приплюснута. Лоб невисокий, обличчя кругле, ніс великий, виступаючий, але на обличчі домінують великі очі, зроблені у вигляді глибоких проколів, можливо, за допомогою тріски. Рот передано рисою, вуха невеликі, з наскрізними отворами.

Жіноча голівка від великої розписної статуетки зазнала пошкоджень, у неї відбиті ніс та вуха. Голівка, вірогідно, належить до іконографічного типу жіночих стоячих теракот із традиційною зачіскою. Волосся було зафарбоване темно-коричневою фарбою, і ніби обведене червоною лінією, від якої залишилися лише окремі плями фарби. Обличчя кругле, широке, масивне, лоб низький. Великі вуха з трьома отворами обламані. Очі й рот передані проколами, здається, вони були зроблені одним інструментом або просто тріскою.

Голівка іншої статуетки з реалістичними рисами представляє обличчя з правильнішими рисами. Вона також зазнала пошкоджень. На голові помітний слід від якоїсь наліпної деталі, можливо, головного убору.

Характерний антропоморфний образ відтворено трипільськими майстрами із застосуванням елементів реалізму на маленькій посудині з Майданецького, від якої зберігся лише фрагмент.

Деякі знахідки пластики реалістичного стилю представлено головами від фігурок. Серед них вирізняються ті, що можна вважати жіночими, оскільки показано зачіску. Привертають увагу також статуетки із якимось вбранням на голові. У Тальянках знайдено голову (діаметр 7 см) дуже великої фігурки. Голова кругла, обличчя дуже широке, овальне, лоб низький. Ніби заплющені очі та рот передано рисками. Ніс і вуха відбиті, вони були великі, ніздрі відтворено глибокими проколами. На щоках намальовано темно-коричневою фарбою великі кола – символи повного Місяця.

³⁸ Бурдо Н. Жіноча фігурка з Володимирівки // Археологічні відкриття в Україні 1999–2000 р. – К., 2001. – С. 10–13.

³⁹ Шмаглій Н., Видейко М. Знач. праця. – Рис. 49, 4, 6.

Ще один іконографічний тип реалістичної пластики – «трипільська мадонна» – представлений статуеткою з Криничок. Теракота трохи пошкоджена, проте дає повне уявлення про замислений майстром образ жінки з немовлям. Сидяча фігурка з пропорційними частинами тіла виконана у схематично-натуралістичній манері, немовля умовно передане видовженим зліпком. Всі відомі «трипільські мадонни» тримають немовля біля грудей зліва – коло серця. Обличчя кругле, очі та рот відтворено великими проколами. Форми скульптури м'які, заокруглені. Пластично зображено традиційну зачіску з вузлом волосся на спині. З поселення Сушківки походить майже ціла статуетка «мадонни», яка виконана умовно-схематичному стилі без реалістичних рис.

Імовірно, сакральний образ жінки з дитиною, зафіксований серед трипільської пластики, може розглядатися як дуже архаїчний прототип Богоматері з Христом. До речі, єгипетську богиню Ісіду, в образі якої вбачають коріння традиції поклоніння матері божества, зображують у вигляді сидячої рогатої жінки, яка тримає дитину біля грудей зліва.

Серед пластики з реалістичними рисами вирізняються статуетки андрогінів. Верхня частина розписної теракоти андрогіна знайдена на поселенні Крутуха-Жолоб. Фігурка в сидячій позі з нахиленим уперед корпусом змодельована у схематичній манері, лише в ліпленні голови застосовано реалістичні елементи. Вірогідно, були показані руки, але вони відбиті. Голова кругла, обличчя овальне, з великими рисами. Лоб низький, підкреслено надбрівні дуги, ніс великий, сильно виступаючий. Ніби заплющені очі та рот передано рисками. Вуха великі, дископодібні, у правому вусі зроблено три наскрізні проколи. На голові зображено невисоку циліндричну шапку. Груди модельовані у вигляді конічних горбочків. Фігурку вкрито жовтогарячим ангобом, по якому темно-коричневою фарбою намальовано бороду, вуса, брови, V-подібну фігуру на грудях і стрічку, що оперізує праву руку біля плеча – очевидно, так показано вбрання або прикраси, а також «гілку» на спині та пофарбовано шапку.

Для пластики фінальних пам'яток етапу СІ характерні схематичні стоячі жіночі теракоти зі стрункою фігурою. Неперевершені зразки скульптури такого стилю знайдено на поселенні Колодяжне. Струнка видовжена жіноча постать сповнена динамізму й відтворює образ неземної витонченої істоти. Край дископодібної голівки оточений дрібними проколами. Усі частини тіла статуетки пропорційні. Тонка струнка шия оперізує низкою дрібних наколів, які, вірогідно, відтворюють намисто. Довгі стулені ноги

становлять майже половину висоти фігурки. Замість рук – конічні виступи з невеликими отворами. Такі самі виступи модельовано на вузьких стегнах. Маленькі груди й пупок передано опуклими горбочками. Особливістю колодяжинських теракот є оздоблення лона у вигляді трикутника, заповненого невеликими наколами. З поселення Колодяжне походить унікальна фігурка з простягнутими вперед руками. Умовно-схематичне зображення наділено певними реалістичними рисами у моделюванні голови та рук. Такий жест нехарактерний для трипільської пластики, і може бути пов'язаний із впливами традицій енеолітичного населення Карпатського басейну.

Традиції трипільської пластики завершальних фаз етапу СІ були успадковані населенням локально-хронологічних груп трипільсько-кукутенської культури фінального періоду СІ та синхронними їм посттрипільськими угрупованнями. Для трипільської культури етапу СІ характерний лише один іконографічний тип жіночих статуеток – схематичні стрункі стоячі фігурки з дископодібною голівкою, по краю оточеною невеликими отворами, на якій домінує великий ніс. Статуетки троянівського типу вирізняються плавним окресленням фігури, стрункістю, заокругленими стегнами без виступів, дещо короткими ногами. Замість рук фігурки мають конічні або заокруглені виступи. Таке трактування торса фігурок разом із великим дзьобоподібним носом надає їм птахоподібних рис.

Моделювання теракот вихватинського типу – найрізноманітніше. Велика статуетка, що походить із Вихватинського могильника, вирізняється видовженою стрункою фігурою з тонкою талією, великими грудьми та пишними стегнами, лона позначено трикутником⁴⁰. Маленькі фігурки мають дещо вкорочену нижню частину. У похованні вихватинського типу вперше з'являється пластика усатівського типу.

Антропоморфна пластика усатівської культури представлена приблизно 100 екземплярами. Більшість знахідок пов'язана із зольниками на городищах, похованнями дітей та культовими ямами. Вона характеризується своєрідним моделюванням і оздобленням та специфічними іконографічними типами. Усі фігурки схематичні, крім однієї статуетки із с. Маяки з реалістичними рисами.

До найпоширенішого іконографічного типу, умовно названого усатівським, належать фігурки на кубоподібному постаменті. Статуетки зліплено з тонкої формувальної маси з доміш-

⁴⁰ Маркевич В. Позднетрипольские племена Северной Молдавии. – С. 149.

кою піску, дрібно товченої черепашки. У оздобленні використано ангоб, вохру, білу пастозну фарбу, які наносили після випалу теракот. Простежено відбитки зернівок проса. Нижня частина статуеток усатівського типу має вигляд кубічного постаменту, з якого вигинається нахилений уперед корпус із довгою шиєю, що завершується опуклою голівкою. Іноді щипком передано ніс. На деяких статуетках наліпними горбочками показано груди, графічно передано намисто.

Усатівські теракоти зазвичай багато орнаментовані заглибленим візерунком із відбитків різноманітного штампа, прокреслених ліній, насічок, заповнених білою фарбою. Елементами орнаменту є композиції з ліній, рисок, М та W-подібні знаки, хрести із зігнутими кінцями, кола, зірки та стилізовані рослинні елементи. Деякі з цих знаків відповідають трипільській символіці⁴¹.

До іншого іконографічного типу – красногорського – належать статуетки з курганів поблизу с. Красногірки⁴². Вони умовно-схематично відтворюють сидячу фігуру із зігнутими та підтягненими до живота ногами. Абриси пласкої заокругленої верхньої частини теракоти нагадують антропоморфну пластику культури Чернавода I. Груді передано проколами або наліпними виступами. Зігнутий корпус нахилений уперед. Широкий плаский торс однієї зі скульптур цього типу нагадує каптур кобри, а замість голови в неї – загрозливо розкрита зміїна паща.

В особливий іконографічний тип реалістичної пластики можна виокремити велику жіночу статуетку, знайдену в дитячому похованні могильника біля с. Маяки⁴³. Скульптура характеризується унікальними рисами: великим розміром та доволі реалістичним оформленням верхньої частини тіла. Верхня частина корпусу дископодібної форми сплюснена і ледь нахилена вперед, безпосередньо переходить у постамент, який має форму зрізаної піраміди. Привертає увагу певна дисгармонія між більш об'ємною верхньою частиною корпусу (висота 10,5 см) та нижньою, значно скороченою (висота 5 см). Співвідношення верхньої та нижньої частин корпусу – 2:1. Реалістичні риси виявляються переважно в оформленні верхньої половини

скульптури. Голова зливається з широкою, овальною в перетині шиєю. Пророблено окремі риси обличчя. Під час їх оформлення застосовували сполучення графічних та пластичних засобів. Ніс оформлений щипком. Модельовано великі, овальної форми вуха з трьома дрібними проколами по краю, вони асиметричні, одне більше за інше. Кількома горизонтальними заглибленнями, які утворені відтиском гострого предмета, передано брови і проколом – одне (ліве) око. Рот не позначено. Верхня частина голови сплюснена, у ній зроблено чашоподібне заглиблення. Руки не модельовані. Груді передано напівсферичними горбочками. У верхній частині постаменту у вигляді виступів циліндричної форми зображено коліна. Статуетка прикрашена шнуровим орнаментом, який було інкрустовано білою пастою. Зображено намисто, на одному коліні відзначено косий хрест. Ледь простежуються рештки розпису червоними лініями. Поверхня заглиблення на голові статуетки має явні сліди потертості від тривалого використання. Можливо, в отвір встромляли якийсь предмет. Моделювання обличчя знаходить аналогії в пластиці Трипілья та скульптурі фракійського енеоліту. Маяцька скульптура певною мірою поєднує окремі елементи пластики усатівського типу – постамент, красногорського – моделювання торса, та трипільської традиції реалістичних рис обличчя. Зауважимо, що моделювання описаних теракот усатівської культури відповідає ембріональній позі та положенню кістяків у скорченому стані в усатівських похованнях.

Ще один іконографічний тип усатівської пластики представлений вкрай схематичними стоячими фігурками, що умовно названий серезліївським. Стовпчасті статуетки ледь помітно нахилені вперед. Вони оздоблені та стилізовані за тими самими канонами, що й теракоти усатівського іконографічного типу. Заглибленим орнаментом передано намисто, хрестоподібні та діагональні перев'язи, паски зі смужок спереду та ззаду.

Унікальний комплекс, що складається із семи фігурок серезліївського типу походить з поховання постмаріупольської культури Зеленогайських курганів. Імовірно, статуетки зображують зібгані в адораційному поклоні фігури. Гравійований орнамент, інкрустований білою пастозною фарбою, очевидно символічно передає зачіску, деталі одягу, астральні символи на голові фігур⁴⁴.

⁴¹ Петренко В. Усатівська антропоморфна пластика // ЕТЦ. – Т. II. – С. 559, 560.

⁴² Ржевська Ю. Херсонський обласний краєзнавчий музей // Там само. – С. 574.

⁴³ Патокова Э. Антропоморфная пластика Маяцкого могильника // Памятники древнего искусства Северо-Западного Причерноморья. – К., 1986. – С. 5–20.

⁴⁴ Ковалева И. Зеленогайский комплекс антропоморфной пластики // Курганы энеолита – бронзового века в криворожском течении Ингульца. – Д., 2003. – С. 114.

Аналіз семантики статуеток дає можливість реконструювати в загальних рисах сакральні образи, що стоять за певними іконографічними типами антропоморфної пластики. Дослідники скульптури аграрних культур вважають, що її різноманітні іконографічні типи втілюють чимало сакральних образів і відповідають їхнім функціям. Розглянуті нами зразки антропоморфної пластики від початкових фаз до фіналу Трипільля належать до кількох основних іконографічних типів і свідчать про велике розмаїття священних образів трипільців.

Зооморфна пластика. Зооморфна пластика трипільської культури характеризується стилістичним розмаїттям та значною кількістю знахідок ⁴⁵. Проте серед археологічних знахідок зооморфних статуеток значно менше, ніж антропоморфних. Зооморфні фігурки виготовляли з глини особливого гатунку або з такої самої, що й посуд. Встановлено, що до формуальної маси додавали послід худоби, що надавало виробам пористої структури. Цікавою особливістю є також використання для ліплення деяких зооморфних статуеток глини різних сортів, які при випалі набували різного кольору. Прийоми ліплення фігурок найрізноманітніші. Зафіксовано моделювання їх із двох вертикальних дзеркальних половинок подібно до антропоморфної пластики. Деякі статуетки зроблені з плаского коржика, складено уздовж навпіл. Найпоширеніший спосіб – формування скульптури з основи, на яку нарощували товсті формуючі шари глини. Якість випалу та зовнішнє оздоблення зооморфної пластики залежали від її призначення. Знайдено чимало дуже схематичних фігурок, зроблених нашвидкуруч, випалених у багатті. Можливо, їх ліпили для знищення під час обряду. Ретельно виготовлені та гарно випалені статуетки мають поверхню, вкриту ангобом, лощену, декоровану ритим або розписним візерунком. На відміну від антропоморфної скульптури зооморфна пластика представлена переважно цілими екземплярами, що свідчить про те, що під час ритуальних дій її навмисно не розбивали.

Розрізняють два класи зооморфної пластики – теріоморфну, представлену фігурками звірів, та орнітоморфну, до якої належать скульптурки птахів. Серед класу теріоморфних – бовини (бик і корова) та овиди (баран і вівця), кози, свині, олені, ведмеді. У культурі Трипільля А – Прекукутені зафіксовано поодинокі екземпляри зооморфної пластики. Найранішим її зразком є схематична, недбало виготовлена фігурка бовина з поселення

Бернашівки. До зооморфної ранньотрипільської пластики відносять також маленький «ковчежець» із поселення Олександрівки. Поодинокими знахідками представлено статуетки оленів. Плямисту шкуру передано на тлі фігурки відбитками круглого штампа. З фінального поселення Трипільля А Лука-Врубловецька походять знахідки голівок кози і свині. Орнітоморфні фігурки також трапляються серед ранньотрипільських матеріалів у поодиноких екземплярах.

На наступних етапах трипільської культури від періоду Трипільля ВІ до фіналу СІ знахідки теріоморфної та орнітоморфної пластики стають типовими елементами керамічних комплексів. Найпоширенішими є статуетки бовинів/овидів невеликого розміру. Вони бувають надзвичайно схематизованими, тому можна визначити лише те, що вони зображують худобу. Десятки таких слабо випалених фігурок, серед яких також і вівці, барани, бички, знайдено в ямах жителів поселення Майданецьке. Серед статуеток великої рогатої худоби чимало модельованих із натуралістичними рисами, зокрема скульптор іноді підкреслює статеві відмінності тварин. Virізняються зображення бика й корови. Знахідки фрагментів від великого розміру теракот зображують могутніх биків з великими серпоподібними рогами. Унікальне міксаморфне зображення голови фігурки, що поєднує антропоморфні та теріоморфні риси, знайдено на поселенні Черкасів Сад II ⁴⁶. Збереглася лише голова статуетки, яка відображає образ чоловіко-бика з бородою та могутніми рогами.

Фігурки овидів також поділяються на вкрай схематичні та модельовані більш натуралістично, з підкресленням певних деталей. Баранів, як і биків, зображували з міцними рогами – символом могутності. На жаль, саме дрібні деталі теракот найчастіше відламуються, тому сучасний вигляд багатьох зображень не відповідає первинному образу.

Схематичні теракоти худоби відомі також на фінальних пам'ятках трипільської культури етапу СІІ та посттрипільських угруповань. Деякі з них надто стилізовані та нагадують розп'яту шкуру бика. У цей період статуетки звірів іноді оздоблювали шнуровою орнаментациєю.

Статуетки ведмедів найтипівіші для поселень томашівської локально-хронологічної групи. Серед них переважають ведмедиці. На поселенні Косенівка в одному із жителів знайдено велику фігурку вагітної ведмедиці.

⁴⁵ Балабина В. Фігурки животних в пластике Кукутени-Триполья. – М., 1998. – С. 205–228.

⁴⁶ Поліщук Л. Черкасів Сад II // ЕТЦ. – Т. II. – С. 597–599.

Фігурки свині – рідкісні знахідки. Вони зображують як домашню свиню, так і вепра.

Орнітоморфна пластика середнього й пізнього етапів Трипілля представлена переважно розписними брязкальцями. Більшість таких знахідок фрагментарна і тому їх важко визначити. Унікальне брязкальце у вигляді голівки птаха з довгим носом походить із поселення Гребені.

Різноманітність морфологічних особливостей зооморфної пластики та її розмірів вказує на її багатофункціональність. Вірогідно, схематичні невеликі статуетки використовували так само, як і традиційні фігурки тварин із сиру чи тіста в обрядах під час календарних свят. Можливе використання зооморфної скульптури в магічних ритуалах та обрядах жертвоприношення, оскільки фігурки худоби, свині, оленя відповідають кісткам тварин, яких трипільці приносили в жертву. Зооморфну символіку з давніх часів використовували різні народи. Корова, свиня, коза символізували родючість. Олень у багатьох міфологіях був сонячною твариною, а серпоподібні роги бика та корови свідчать про належність їх до семантичного поля Місяця, а отже, плодючості. У населення Стародавнього Єгипту та Середземномор'я роги були символом могутності та життєдайної сили. Тому великі боги мислилися в подоби бика, барана, а їхні супутниці – у вигляді божественної корови. Надзвичайну силу символізував кабан чи вепр. Ведмідь уважався місячною твариною, а фігурки ведмедей дозволяють припускати, що традиція поклоніння еллінській Артеміді Бравронії, жриці якої вбиралася у ведмежі шкури, сягає корінням доби європейського енеоліту. Але найдавнішою богинею на теренах стародавньої Європи була Богиня-Птах. Синкретичні статуетки з рисами жінки та птаха знаходять на стоянках пізнього палеоліту.

Керамічні моделі. Серед декоративних керамічних виробів трипільської культури особливу увагу привертають моделі – зменшені символічні копії різноманітних речей – від будинків до мініатюрних сокир або хлібців чи зерна.

Моделі стільців-тронів. Серед розмаїття керамічної спадщини трипільської культури мініатюрні теракотові моделі стільців, пов'язані з антропоморфною та зооморфною пластикою, посідають особливе місце. Проте вони трапляються не так часто, як статуетки. Найбільшого поширення моделі стільців набувають у ранньому Трипіллі. У матеріалах пізніших пам'яток трапляються лише поодинокі їх екземпляри.

Цікавими є знахідки цілих комплексів ритуальних речей, до складу яких входять антропоморфні фігурки та стільці-трони. Такі комплекси відкрито на поселеннях Сабатинівка II⁴⁷, Тимкове⁴⁸, Коновка, а також під час розкопок у Республіці Молдові та Румунії. В усіх випадках кількість стільців не збігається з кількістю сидячих фігурок або розміри стільців і статуеток є різними. Наприклад, у комплексі теракот, який походить із Коновки, трон замалий для єдиної сидячої теракоти з цього комплексу⁴⁹. «Зібрання богинь» з телю Пордурь-Дялул-Гіндару представлено 21 антропоморфною фігуркою, і лише 14 стільцями⁵⁰.

Більшість стільців має зооморфні або антропоморфні риси. Аналіз даних про трипільські стільці-трони дозволяє зробити деякі припущення щодо їх призначення та семантики. Не виникає сумніву в тому, що стільці-трони використовували під час різноманітних ритуалів. Як і зооморфні фігурки, їх знаходять майже цілими. Існує припущення, що трони з чашоподібними сидіннями слугували мініатюрними вівтарями.

За морфологічними та стилістичними ознаками стільці-трони можна розділити на дві групи – з круглим пласким сидінням без ніжок та з круглим чи прямокутним сидінням на ніжках. Власне абрис стільців без ніжок у профіль нагадує силует сидячої фігурки, що й надає їм антропоморфних рис. Більшість стільців першої групи мають фігурну спинку з рогами, тобто антропоморфні та зооморфні елементи в них поєднані. За формою букранії, якими оформлено стільці, бувають серпоподібними, зігнутими вперед чи відігнутими назад. Стільці з рогатими спинками – найпоширеніший тип, причому рогата голівка, яка увінчує спинку, може бути зліплена з різним ступенем умовності. Найбільш схематичні зображення зліплено у вигляді символічних різок – горизонтального серпка. Рогаті стільці іноді оздоблено конічними стегновими виступами, подібними до тих, що зображені на жіночих фігурках, а це зближує іконографічні типи моделей стільців і жіночої пластики.

⁴⁷ Макаревич М. Об идеологических представлениях у трипольских племен // ЗОАО. – 1960. – Т. 1. – С. 290–301.

⁴⁸ Бурдо Н. Тимківський комплекс сакральних речей // ЕТЦ. – Т. 2. – С. 522, 523.

⁴⁹ Трипільський світ: Каталог виставки. – К., 1993. – С. 25.

⁵⁰ Poduri-Dealul-Ghindaru – o Troie in Subcarpatii Moldove. – Piatra-Neamc, 2003. – P. 106–109.

Спинка стільця з ранньотрипільського поселення Путинешть⁵¹ завершується рогатою голівкою, навіть з деталями морди, що повністю відповідає зооморфним статуеткам. Ще один стілець із подібною зооморфною спинкою знайдено в Олександрівці⁵². Його зліплено в натуралістично-схематичному стилі, який поєднує зооморфні та антропоморфні риси, походить із поселення Сабатинівка II. Спинка стільця за формою одночасно нагадує і торс жіночої фігурки з конічними виступами замість рук, але без голови, і роги. Підкреслено великий живіт, на якому позначено пупок, передає образ вагітної. У цілому цей стілець абрисом дуже нагадує жіночі теракоти.

Унікальний стілець із фігурною спинкою складної форми знайдено на поселенні Воротець⁵³. Його оздоблено виступами, які надають виробу вигляду фігури з піднятими руками – оранти. Завершення спинки стільця формою нагадує ручки черпаків.

Стільці на чотирьох ніжках за формою подібні до «tronів» і звичайних сучасних стільців і відрізняються від них чашеподібною формою сидіння. Серед цієї групи виробів виокремлюють антропоморфні стільці-трони, також модельовані у вигляді двох сидячих поруч жіночих фігур із випростаними ногами. Один із таких тронів, що походить з поселення Липкани, вирізняється великими розмірами (висота 12,2 см). Його сидіння квадратне, з чашоподібним заглибленням, високі ніжки масивні. Високу спинку з фігурним отвором знизу утворюють видовжені торси жіночих фігур, які повністю відповідають статуеткам етапу Трипілья СІ. Голівки фігурок дископодібні, підкреслено великий ніс переданий щипком, очі – двома невеликими отворами. Шия коротка. Замість рук – заокруглені конічні виступи. Скульптурки з'єднані перемичкою М-подібної форми, яка відповідає горизонтальному зображенню серпка-букраня та подібна до перемичок біноклеподібних посудин. Ззаду трону натуралістично модельовано сидниці кожної зі статуеток.

Два мініатюрних трони знайдено серед сакральних речей будинку № 7 у Коновці. Ці вироби більш схематичні, вірогідно, через маленький розмір, але деталі двох сидячих

фігур із випростаними ногами модельовано досить чітко.

Мініатюрні антропоморфні трони мають невисокі ніжки, а торси статуеток, які ніби виростають із сидіння, утворюють спинку. У дископодібних голівках фігурок на місці очей зроблено отвори. Такі самі отвори є й на конічних виступах на стегнах. Пластично модельований опуклий живіт із позначеним проколом пупком, лоно підкреслено трикутником. Такі антропоморфні трони, імовірно, втілюють певний сакральний образ, пов'язаний із ушануванням Двох Богинь.

Серед тронів на ніжках із фігурними спинками вирізняється один унікальний виріб з поселення періоду Кукутеня А Мерджинень, який нагадує фігуру птаха. Сидіння трону овальне, листоподібне, з отвором на загостреному кінці, по краях оздоблене насічками, спирається на три невисокі конічні ніжки, спинку модельовано у вигляді голівки.

Перелічені морфологічні та стилістичні особливості стільців-tronів є аргументом на користь того, що вони були не просто сидіннями для статуеток, а мали самостійне образне навантаження, особливу обрядову функцію, створювалися згідно з певними канонами. Поєднання в моделюванні стільців-tronів рис жінки та корови дозволяє припускати, що вони відтворюють богиню, втілену в образі корови.

У різних регіонах корова виступає як епіфанія Великої Богині. У єгипетських матеріалах злиття образів корови та жінки – богині Хатхор – зафіксоване ще в додинастичний період. З коровою ототожнювали велику богиню Ізиду. У давньогрецьких міфах фіксуються епіфанії в образі корови богинь Деметри, Аталанти, Афін, Артеміди, Гери, Іо. В індоаріїв у вигляді корови зображували матір усіх богів Адіті. У шумерській міфології одним із титулів богині Нінгаль був епітет «Велика Корова». Такі образні аналогії дають підставу вважати достатньо обґрунтованою реконструкцію поєднання рис бовина й жінки як метафоричне їх ототожнення та вважати теракотові стільці з рогатими спинками символічними зображеннями, пов'язаними із семантичним колом Великої Богині.

Образ двох богинь – матері та доньки, Деметри та Кори-Персефони, богинь землеробства та світу мертвих – сягає, за уявленнями еллінів, сивої давнини. Він пов'язаний із відродженням і родючістю та вказує на нерозривність світу живих і померлих. Можливо, дві богині, яких вшановували трипільці, були далеким праобразом елевсінської божественної пари.

⁵¹ Маркевич В. Далекое – близкое. – Кишинев, 1985. – Рис. 29.

⁵² Есипенко А. Раннетрипольское поселение Александровка // Материалы по археологии Северного Причерноморья. – 1957. – Вып. 1. – С. 22.

⁵³ Маркевич В. Далекое – близкое. – Рис. 28.

Таким чином, теракотові стільці-трони є особливою категорією культової пластики трипільської культури, з якою вони пов'язані морфологічно, стилістично й семантично. Вони відтворюють різні іпостасі Великої Богині.

Моделі саней – специфічні керамічні вироби, характерні серед культур доби енеоліту тільки для Трипілья⁵⁴. Знахідки моделей саней відомі з поселень трипільської культури, які відносять до етапів ВІІ, СІ та початку СІІ. Моделі саней здебільшого знаходять у фрагментарному стані, лише частину їх можна реконструювати повністю. Відомо близько 100 екземплярів таких керамічних виробів, більшість з яких походить із поселень томашівської групи у межириччі Південного Бугу та Дніпра. Фрагменти керамічних санчат знаходять серед руїн будинків, іноді в ямах. З деяких житлових комплексів виявлено фрагменти від двох-трьох екземплярів, на інших подібних знахідок немає.

Моделі виготовляли з тієї самої формуальної маси, що й розписний посуд. Глина, якою користувалися томашівські гончарі, після випалу ставала світлою, майже білою. Однак трипільська традиція передбачала цегляний або червоний колір кераміки, саме тому, мабуть, вироби вкривали ангобом відтінків цих кольорів. Більшість моделей виготовлена не дуже дбало, поверхня їх іноді заглажена не так ретельно, як у високоякісного посуду.

Керамічні моделі саней – вироби порівняно невеликого розміру. При їх виготовленні дотримувалися певних стандартів: знаходимо зовсім малі санчата, з довжиною кузова 5-6 см або вдвічі більші, завдовжки 9-10 см. Ті екземпляри, які добре збереглися, крім ангобу мають розпис. Чорною фарбою по жовтогарячому або червоному тлу відмічали голову вола, край кузова, полози, а також малювали кілька вертикальних ліній на кузові, серед них є і «драбини». Усі сани мають високий кузов, його форма в плані переважно овальна, є екземпляри з прямокутним кузовом. Цілком слушним є припущення, що моделі умовно-символічно відтворюють реальні прототипи транспортного засобу. Деякі сани модельовано без зооморфних деталей, більшість має спереду схематичну скульптурну голівку бика (вола), виявлено сани з двома такими голівками.

Конструктивно керамічні моделі саней складаються з трьох частин: глибокого кузова, здебільшого овального в плані, полозів, іноді досить масивних, загнутих спереду, часто

з отворами дуже малого діаметру, скульптурної бичачої голівки або пари голів спереду⁵⁵, приліпленої до верхньої частини кузова. Прямокутні кузови представлені майже цілою моделлю саней із кузовом, квадратним у плані, у кутах та на бокових частинах якого модельовано скульптурними валиками вертикальні каркасні жердини, що ледь виступають над краєм. Ця модель, на відміну від тих, що з овальним кузовом, не має скульптурної голови вола.

Виразні екземпляри моделей саней походять з поселення Тальянки. Передня частина розписних саней із парними голівками волів походить від зразка великого розміру. Поверхню вкрито жовтогарячим ангобом, чорною фарбою обведено верх кузова, відмічено голівки волів, кінець полозів, намальовано «драбини» по боках кузова. Майже цілі розписні сани меншого розміру по краю овального кузова оздоблено рослинним мотивом «перевернутого дерева». Зсередини розміщено «кометну композицію» з місячною символікою. Сани з поодинокими голівками биків реконструйовано за знахідками на поселенні Майданецьке.

Дослідження стану фрагментів полозів від деяких моделей саней вказує на те, що вони мають сліди пересування. Помітно, що на нижній частині полоза фарба стерлася. Можливо, під час ритуалу керамічні сани пересували або їх тягнули за мотузку, протягнену в отвори полозів.

З'ясувати семантику керамічних моделей саней, ґрунтуючись лише на аналізі артефактів, досить складно. Серед елементів розпису саней привертає увагу знак «драбини». Його можна трактувати як символіку сходження, підйому до вищих сфер. «Сходження», підйом до сакральних висот є виходом за межі звичайного простору й людського стану. Через сходження здійснюється обряд освячення, бо той, хто піднявся на гору, або здійснив сходження по драбині, потрапив до вищого, священного світу. Смерть у давніх віруваннях сприймалася як перехід до потойбічного світу. В міфах «сходження» здійснює душа померлого, яка підіймається вгору по стовбуру дерева, мотузці, драбині. У єгипетській «Книзі мертвих» говориться: «Боги зробили мені драбину, щоб я міг побачити богів» і «Боги зробили йому драбину, щоб з її допомогою він зійшов на небо»⁵⁶. Мотив «перевернутого дерева» також пов'язаний із потойбічним, нічним,

⁵⁴ Бурдо Н. Керамічні моделі саней трипільської культури // УКЖ. – 2003. – № 1. – С. 25–3.

⁵⁵ Давня історія України: У 3 т. – К., 1997. – Т. 1. – Рис. 8.

⁵⁶ Еліаде М. Знач. праця. – С. 201–203.

нижнім/підземним світом, царством померлих. Як відомо, у міфологічній традиції багатьох народів символіка саней як транспортного засобу в обряді переходу в інший світ пов'язана з похоронним ритуалом. Імовірно, трипільські керамічні моделі саней могли бути певним чином пов'язаними з обрядом переходу, можливо, у чомусь рівнозначним поховальному обряду.

Моделі будівель. Нині відомо близько тридцяти екземплярів керамічних моделей будівель Трипілля-Кукутень, які можливо реконструювати, та приблизно стільки ж фрагментарних зразків. Переважна більшість цих знахідок походить саме з теренів України⁵⁷.

Головні конструктивні особливості дозволяють виокремити серед моделей будівель дві категорії: моделі відкритого типу, які відображають внутрішній вигляд приміщення або будівлі, а також моделі закритого типу у вигляді будиночка, що відтворюють зовнішній вигляд споруди. Моделі першої категорії, розміри яких не перевищують 20 см по діагоналі або в діаметрі, розділяються на кілька морфологічних типів.

Найдавнішу керамічну модель відкритого типу знайдено на ранньотрипільському поселенні Тимкове. Модель виготовлено з керамічної маси, порівняно добре вимішаної, з помітною домішкою полови. Колір червоний, з чорними плямами, що свідчить про повторний випал. У цілому обробку здійснено не дуже дбайливо, поверхню заглажено. Модель являє собою невисоку пласку платформу, майже квадратну в плані, з трьох боків оточену невисоким бортиком, що передає стіни. З четвертого боку торцеві стіни завершуються букраніями, що відтворюють голову бика дуже схематично, утворюючи широкий вхід. Приміщення розділене навпіл невисоким валиком. З лівого боку в стіні зроблено досить широкий додатковий прохід. Такі особливості моделі, як оздоблення букраніями, поділ на дві частини, додатковий боковий вхід дозволяють припустити, що вона відтворює не побутову будівлю, а сакральну, можливо, храм. Модель храму разом із модельками стільців-tronів та жіночими теракотами входила, імовірно, до тимківського комплексу сакральних речей, знайдених серед залишків спаленого будинку.

Другий тип моделей першої категорії представлений виробами у вигляді платформи або чаші на кількох стовбчастих ніжках чи на

ніжці циліндричної форми. Особливістю таких моделей є доволі високі ніжки, стіни у вигляді бортика з чотирьох боків, прямокутний вхід із сіней або з ганку. З тилу платформи мають неширокий виступ. Вони можуть бути вкритими ангобом, декоровані розписним, іноді ритим візерунком. Форма платформи може бути квадратною або круглою в плані. Часто у стіні навпроти входу зроблено кругле вікно.

На поселенні Володимирівка знайдено модель, декоровану розписом, але без інтер'єру⁵⁸. Прямокутна в плані платформа із заокругленими кутами стоїть на чотирьох високих стовбчастих ніжках. Велике центральне приміщення з чотирьох боків оточене стінами, модельованими у вигляді високого бортика. Вхід прямокутний із поріжком, у стіні навпроти входу вирізано кругле віконце. Зовні та всередині (крім ніжок та спідньої поверхні платформи) модель вкрита ангобом коричнево-червоного відтінку й розписана чорною та білою фарбами. На підлозі намальовано візерунок у вигляді дуг із тонких поздовжніх ліній. Зовні всі стіни моделі вкрито поліхромним розписом з чорних дуг, облямованих білою окантовкою на червоному тлі. Вхід прикрашено вертикальними панелями з чорних трикутників, окантованих білою лінією. Ззовні вікно оточено розписом з чорних трикутників, які утворюють фігуру багатопромежевої зірки.

Особливо цікаві моделі, які зображують різноманітні подробиці інтер'єру: печі, подіуми з піфосами, хрестоподібний вівтар. Набір деталей та їхні морфологічні особливості на різних моделях стандартизовані, що свідчить про підпорядкування процесу виготовлення моделей будівель певним сталим канонам. Під час розкопок трипільських жител володимирівської та томашівської груп знайдено залишки подібних реальних глинобитних деталей інтер'єру.

Модель із поселення Сушківка – один із найцікавіших зразків відкритого типу з інтер'єром. Вона має вигляд платформи на чотирьох ніжках, оточеної стінами-бортиком. Квадратне в плані приміщення має прямокутний вихід на ганок. У протилежній входу стіні прорізано кругле вікно. Купольна піч з лежанкою розташована в кутку праворуч від входу.

Під вікном на підлозі розміщено хрестоподібний жертвник. Ліворуч від входу в кутку вмонтовано фігурний подіум з отворами, який у плані має антропоморфну форму. Учені вва-

⁵⁷ Бурдо Н. Керамические модели построек трипольской культуры // Матеріали та дослідження з археології Східної України. – Луганськ, 2005. – Вип. 4. – С. 93–113.

⁵⁸ Якубенко О. Володимирівська модель храму // ЕТЦ. – Т. II. – С. 106, 107.

жають, що це – «схематизована жіноча фігурка схилилася над коритоподібним заглибленням із зернотеркою для розмелювання зерна»⁵⁹. Уздовж стіни міститься глинобитне видовжене підвищення – подіум, на якому стоять великі посудини. Їх було чотири, але дві втрачено. Найближчі аналогії сушківської моделі знаходимо в моделі з інтер'єром з Попудні. Вона великого розміру, завдовжки 40 см, має круглу в плані платформу, яка стоїть на шести ніжках. Вхід до великого приміщення – з ганку, який із боків фланкують два фігурні стовпчики. Ліворуч від входу розміщено схематичну статуетку, що зображує схилену антропоморфну фігуру, яка працює із зернотеркою. Праворуч від входу розміщено купольну піч з букранієм на фронтоні. Біля стіни поряд із піччю знаходиться сидяча фігурка з випростаними ногами. Хрестоподібний жертвник зображено на підлозі під вікном.

Серед моделей відкритого типу вирізняються вироби у вигляді неглибоких чаш на чотирьох невисоких ніжках. У них також показані сіни або ганок. На моделі маленького розміру із Сушківки⁶⁰ зображено купольну піч. На поселенні Черкасів Сад II знайдено подібну модель дещо більшого розміру⁶¹. Вона виконана у вигляді невисокої напівсферичної чаші на чотирьох стовпчастих ніжках.

Стіни чаші відповідають стінам будівлі. Зсередини вони розписані чорними парними дугами по світло-жовтому тлу. Край чаші модельовано у вигляді невеликих за площею сіней, з яких показано вхід до круглого в плані приміщення. Обидва входи мають U-подібну форму. Навпроти входу зроблено великий круглий отвір – вікно. Під ним на підлозі розміщено хрестоподібний вівтар.

Моделі другої категорії, які відтворюють прямокутні в плані будівлі, мають досить різні розміри. Їхня довжина коливається від 10 см до 50 см. Моделі, що іноді відтворюють зовнішній вигляд споруд досить умовно, водночас відображають деякі реальні конструктивні деталі. Керамічні будиночки зазвичай декоровані розписним або ритим візерунком. Вони здебільшого стоять на чотирьох стовпчастих ніжках, які можуть бути різної висоти, або на одній ніжці у вигляді циліндричного піддона. Різняться також і форма даху моделей.

Фрагменти моделей будівель із чотирисхилою стріхою знайдено на поселеннях Середньої Наддніпрянищини Коломийщина II та Гребені. Поверхню моделей було вкрито червоним ангобом і декоровано заглибленими лініями, інкрустованими білою фарбою. На стрісі рельєфно модельовано крокви, а дугоподібні смуги ритого візерунка відтворюють покрівлю. Овальної форми вікно зроблено у торцевій частині даху. Стіни прикрашено вертикальними паралельними лініями. Обидва будиночки стояли на чотирьох невисоких ніжках.

На поселенні Ворошилівка поблизу будівлі № 8 було знайдено добре збережену модель⁶². Керамічний будиночок із двохсхилим дахом розміщено на платформі таким чином, що з боку фасаду та з тилу утворюється невеликий ганок, а вздовж довгих стін – галерея. Платформа стоїть на чотирьох високих стовпчастих опуклих фігурних ніжках, які надають виробу антропоморфних рис. Майстер уміло відтворив у моделі конструктивні деталі реальної споруди. Двоххилий дах не мав конька, а закруглювався між двома верхніми балками. Перехрестя кроков над фронтонами утворюють букранії. Вхід овальної форми розташований по центру фасадної стіни, навпроти нього у протилежній стіні прорізано кругле віконце. На бокових стінах рельєфно модельовано по три вертикальних стовпи з рогатинами. У рогатини вкладали повздовжні нижні балки. Стіни керамічного будиночка прикрашено розписним зміїним візерунком з темно-коричневих стрічок з білою окантовкою, але фарба збереглася лише на окремих ділянках. Декор із S-подібної спіралі оточує модель по периметру.

Моделі з покрівлею арочної конструкції мають різноманітні варіанти. Унікальну двоповерхову модель з арочною покрівлею знайдено на поселенні Розсохуватка⁶³. Обидва поверхи мають фронтальні входи у вигляді квадратних великих отворів. Верхній ярус будівлі прямокутний у плані, перевищує площу нижнього та розташований на платформі, що розділяє поверхи таким чином, що на рівні другого поверху по периметру утворюється вузька галерея, а перед входом – доволі просторий ганок, який із двох боків обмежений невисокими стінками. Фронтон увінчано невеликим букранієм U-подібної форми. У стіні навпроти входу прорізано кругле вікно малого діаметру. На стінах рельєфно модельовано деталі стовпової конструкції будівлі. Нижній

⁵⁹ Якубенко О. Сушківська модель житла // Там само. – С. 506.

⁶⁰ Якубенко О. Моделі будівель трипільської культури з Національного музею історії України // Там само. – С. 343.

⁶¹ Поліщук Л. Модель храму з Черкасового саду // Там само. – С. 351.

⁶² Гусєв С. Ворошилівська модель житла // ЕТЦ. – К., 2004. – Т. II. – С. 109.

⁶³ Цвек О. Розсохуватська модель житла // Там само. – С. 453, 454.

ярус, квадратний у плані, стоїть на чотирьох невисоких ніжках. Вхід до нього розміром майже на всю стіну.

Модель у вигляді будиночка на циліндричній ніжці з арочною конструкцією покрівлі знайдено на поселенні Піщана. Оригінальне антропоморфне оформлення, яке має певні риси, притаманні жіночим фігуркам, однакове для фасаду й тилової частини будівлі, увінчаних серпоподібними букраніями. На стінах рельєфно відтворено вертикальні опорні стовпи. Розписний декор, яким оздоблено модель, майже не зберігся. У фронтальній частині будиночка модельований невеликий за площею передпокій із широким високим входом у вигляді великого круглого отвору. Вхід до основного приміщення має вигляд круглого отвору меншого діаметру⁶⁴.

Маленького розміру модель із поселення Березівська ГЕС⁶⁵ квадратна в плані, має арочний дах, який розташований таким чином, що перед широким входом утворюється маленький ганок. Фасад моделі увінчано фігурним букранієм. По кутах будівлі розміщено фігурні стовпчики, увінчані чашами. Вони мають дещо антропоморфний вигляд. Виступ у вигляді такої самої чаші розміщено у центрі куполоподібного даху. Дах і стіни модельки декоровано ланцюжками з відбитків штампа та заглибленими лініями.

Аналіз моделей різних категорій дозволяє виокремити властиві їм спільні риси. Більшість моделей стоїть на ніжках, тобто піднята на певну висоту. Очевидно, що моделі з великою часткою умовності та символізму відтворюють реальні прототиби, проте деякі конструктивні деталі будівлі каркасно-стовпової конструкції зображено досить реалістично.

Для більшості екземплярів обох категорій характерне оформлення входу з ганку та стандартне планування, яке нагадує план давньогрецьких будинків з мегароном. Дахи моделей-будиночків обов'язково увінчано букраніями на фронтальній і тилевій частинах. Вхід – із ганком або передпокою з торцевої сторони. Навпроти входу розташовано кругле вікно. У моделях відкритого типу під вікном міститься хрестоподібний жертвник, причому таким чином, що по центральній осі приміщення утворює Х-подібну фігуру у створі з отвором вікна.

⁶⁴ Мицик В. Священна країна хліборобів: міста й селища Трипільської цивілізації у міжріччі Південного Бугу і Дніпра та околиць. – К., 2006. – С. 144.

⁶⁵ Occhinnykov E. Ritual Models of Stoves // Bibliotheca memoriae antiquitatis. – Piatra-Neamt. – 1996. – N 2. – S. 115–119.

Очевидно, що всі деталі побудови моделей, підпорядковані певному канону, зумовлені символічним навантаженням.

Декор моделей різноманітний. Очевидно, більшість із них була орнаментована, але оздоблення збереглося погано або майже не помітне. Ритий візерунок також був поліхромним: на вохристовому фоні контрастно виступав візерунок із жолобків, інкрустований білою фарбою. Поліхромними, а частіше монохромними були розписні композиції. Серед елементів орнаменту моделей є такі самі, що й на посуді, або властиві тільки моделям. Декор моделей різної конструкції мав певні особливості. Край платформи, на якому розміщено будівлю, орнаментовано «паркетним» візерунком. Орнаментальне оформлення мають віконні та вхідні отвори.

Морфологічні та стилістичні риси керамічних моделей будівель зумовлені, вірогідно, традиціями сакральної практики представників певних локально-хронологічних угруповань Трипільля й відповідають певному символічному знаковому ряду. Очевидно, що різні їх категорії використовувалися в різних ритуалах.

Підняття будиночків або оточених стінами приміщень з інтер'єром на ніжки зумовлене намаганням підкреслити «високість» споруд, їхній особливий сакральний статус, бо моделі відтворюють не прості будинки, а святилища або храми. Про таке призначення споруд свідчать також такі деталі, як урочистий арочний вхід, букранії на даху, певні антропоморфні риси у моделюванні, наявність жертвників, символічний декор. У-подібне моделювання входу, як і букранії у формі місячного серпа, пов'язують моделі із семантичним полем Місяця, а спіралеподібні стрічки в оздобленні моделей символізують змію. Вірогідно, прототипами керамічних моделей могли бути реальні храми, а самі моделі використовували під час містерій, по'язаних із Місяцем та Великою Богинею.

Джерела до реконструкції вбрання трипільців. Інформація про вбрання трипільців, на жаль, досить обмежена. Серед археологічних джерел можна виокремити три великі категорії артефактів, які дозволяють певною мірою висвітлити цю тематику. По перше, це знахідки прикрас із різних матеріалів, по друге – керамічні предмети, які свідчать про розвиток виробництва різних видів текстилю, і нарешті – іконографія антропоморфної скульптури та розписного декору.

Прикраси. Знахідки трипільських предметів, які можна зарахувати до розряду прикрас,

нечисленні, особливо у порівнянні з кількістю інших матеріалів, отриманих під час розкопок. Не викликає сумніву, що всі прикраси були не лише декоративним оздобленням, а й мали важливе священне значення, були сповнені символічного змісту. Вони виконували функцію амулетів, а також вказували на соціальний статус свого власника.

До категорії прикрас трипільської культури належать різноманітні знахідки з міді, кераміки, каменю, кістки, рогу, іклів, зубів тварин, мушлі. У культурі Кукутень відомі предмети, виготовлені з золота – пряжки, бляхи, амулети.

Найпоширенішими, переважно у період Трипілля А – ВІ – Кукутень А є амулети певної характерної форми. Це пласкі, односторонні вироби, зазвичай із кількома отворами, які могли використовувати для нашивання на одяг або підвішування. Вони виготовлені з міді, кістки, мушлі, кераміки, каменю й поєднані певними спільними морфологічними та стилістичними рисами, що надають їм символічного антропоморфного або зооморфного вигляду. Антропоморфним амулетам притаманні округлі та ромбічні елементи, вони дуже схематично відтворюють абрис людської фігури або навіть передають риси обличчя. Амулети, виготовлені з мушлі, кістки, кераміки, міді мають зубчасті краї, які умовно символізують антропоморфне зображення. Антропоморфні амулети з міді та глини мають у кутах ромбічного корпусу отвори, подібні до отворів на стегнах антропоморфних фігурок. Переважна більшість мідних блях-амулетів різної форми представлена в Карбунському скарбі. Один подібний амулет знайдено в житлі поселення Олександрівка. Ці вироби сповнені символізму, відтворюють антропоморфний сакральний образ дуже умовно.

Зооморфні амулети трапляються серед знахідок значно рідше, вони зазвичай поєднують зооморфні та антропоморфні символи. До шедеврів декоративного мистецтва трипільських ремісників належить пластина у вигляді букранія з пуансонним зображенням антропоморфної фігури з печери Вертеба⁶⁶. Пластину у вигляді голови бика з ліроподібними рогами вирізано з лобної частини черепа бика. Невеликі отвори в кутах означають очі й ніздрі, широкий лоб і роги підкреслені ланцюжком з невеликих ямок. Так само гравіюванням передано контур жіночої танцюючої фігури. Її підняті руки ніби повторюють абрис рогів. Верхню частину передано у вигляді трикутника, нижня має вигляд ромбічної фігури. Підкреслені тонка талія,

⁶⁶ Сохацький М. Пластини у вигляді голови бика з Вертеба // ЕТЦ. – Т. II. – С. 419.

широкі стегна, лоно у вигляді трикутника, пупок. Незважаючи на мініатюрність та схематизм зображення, майстер уміло відтворив динамічну постать, яка займає майже всю поверхню пластини. Знайдено ще дві подібні пластини, але без зображення. Можливо, символічні знаки на грудях деяких статуеток культури Кукутень відповідають амулетам, знайденим у Вертебі.

Унікальний керамічний амулет знайдено в Кошиловцях. Пластина із зубчастим нижнім краєм та невеликими ріжками схематично відтворює голову бовина. У ріжках зроблено маленькі проколи. У верхній частині амулета було розміщено в два ряди чотири пари невеликих наліпних соскоподібних виступів (один із нижнього ряду відбито). Так символічно передано чотири пари грудей⁶⁷.

Мініатюрний амулет із Маяків (усатівська культура) оформлено у вигляді букранія. Виріб має наскрізний вертикальний отвір для підвішування, зроблений у сирій глині, та два рокоподібних виступи по боках⁶⁸.

Різноманітні за формою амулети виготовлено з різних матеріалів у дуже схематичній манері з окремими рисами натуралізму. Їх об'єднує знакова символіка, до якої належать округлі або ромбічні фігури, букранії, отвори, розташовані у певній системі, антропоморфні елементи, віднесені до семантичного поля Великої Богині.

Контекст віднайдення значної частини амулетів, які входили до складу сакральних скарбів, дозволяє припускати, що вони були частиною складного сакрального оздоблення. До такого комплексу входили підвіски з молочних зубів оленя або їх імітації з кістки, намистини з різних матеріалів, мідні браслети.

Видатною знахідкою став сакральний скарб, знайдений у Республіці Молдова поблизу с. Карбуна⁶⁹. Різноманітні речі містилися у грушоподібній антропоморфній посудині. Збереглося 853 предмети, серед яких більшість – прикраси: 440 мідних, 26 кам'яних, 127 кістяних та 254 – із морських мушель. Серед мідних прикрас – 13 антропоморфних блях, 14 схематичних антропоморфних пластин-підвісок, 8 простих пластин-підвісок, 2 дископодібні малі бляхи з орнаментом, 2 пластини з отворами в кутах, 4 спіралеподібні

⁶⁷ Захарук Ю. Глиняний амулет из с. Кошиловцы: К вопросу о трипольской пластике полимастического характера // СА – 1960. – № 2. – С. 229–235.

⁶⁸ Петренко В. Амулет з Маяків // ЕТЦ. – Т. II. – С. 73, 74.

⁶⁹ Дергачев В. Карбунский клад. – Кишинев, 1998. – С. 27–43.

дібних браслети, 8 пластин зі згорнутими краями від пластинчастого браслета, 11 пронизей, з яких 8 – трубчасті, 1 – спіральна, 2 – трубчасті з орнаментом та 377 намистин. До кістяних прикрас належать підвіски: 1 – з корінного зуба людини, 1 – циліндрична, 1 – із зуба тварини, 112 – з молочних зубів благородного оленя, 12 – їх імітації з кістки. Прикраси з морської мушлі *Spondilus*: 158 – намистини та пронизи, 101 – пластини з отворами по краях, 10 пластин-підвісок різної форми. Декілька прикрас зроблено з мінералів: 2 – з мармуру, 6 – із самоцвітів.

Серед сакральних скарбів етапів VII – VIII антропоморфні амулети відсутні, але залишаються популярними прикраси у вигляді низок із підвісок із зубів оленя або комплекти з кістяних та мідних намистин, трубочок, які доповнюють підвіски із зубів оленя чи зубів вовка, собаки або лисиці, у яких просвердлювали отвори. У житлах поселення Майданецьке знайдено скарби, до яких входили набори підвісок із зубів оленя. З поселення етапу Трипілля СІ Цвіклівці⁷⁰ походить скарб прикрас, що складався з 822-х предметів. Їх було знайдено у невеликій амфорі з кулеподібним тулубом. До складу скарбу входив набір намиста й підвісок: 122 підвіски із зубів оленя, 275 пронизок з морських черепашок, 357 маленьких вапнякових намистин. Серед мідних виробів – тонкі пластини двох широких браслетів, 31 циліндрична пронизка, 35 коротких намистин.

Естетична цінність трипільських прикрас не дуже велика, безумовно, вони не були прикрасами в сучасному розумінні, а мали престижно-ритуальну цінність, сприймалися як певне символічне повідомлення про статус того, хто в них убраний. Прикраси також виконували функції оберегів.

Лише деякі знахідки свідчать про розвинуте косторізне мистецтво трипільців. До них належить виразне мініатюрне зображення голівки качки або лебедя з другого шару поселення Поливанів Яр, яке було складовою частиною якогось виробу.

Текстиль. Для реконструкції вбрання трипільського населення велике значення мають дані про текстиль. Джерелами для вивчення текстилю трипільської культури слугують переважно знахідки відбитків текстилю на денцях посуду. Вони свідчать про отримання трипільцями текстильних виробів за допомогою ткацтва та в'язання. Відомі також окремі кістяні знаряддя для виготовлення текстилю, такі як

гачки та кочедики, а також глиняні відтяжки від вертикальних ткацьких верстатів. Відбитки текстильних виробів на денцях посудин разом із поодинокими зразками пряжі, отриманими під час розкопок поселень трипільської культури, є одними з найдостовірніших свідчень про тканини доби енеоліту. Трипільські знахідки також є одними з найраніших свідчень виготовлення текстилю в Європі.

Цікавими є унікальні знахідки зразків трипільської пряжі у вигляді обвугленого пасма ниток, виявлені під час розкопок поселень Поливанів Яр та Майданецьке. Нитки, або пряжу, виготовляли у процесі прядіння та використовували для виготовлення текстилю на ткацькому верстаті або за допомогою в'язання. Обвуглені залишки пряжі виготовлені з волокон рослинного походження – стебел кендірю, рамі або коноплі. Тонка нитка пряжі з Поливанового Яру виготовлена досить простою технікою крутіння: нитка прядена з двох пучків рослинних волокон, скручених у напрямі гвинта, на 1 см припадає 14 витків. Пряжу отримували із застосуванням найдавнішої техніки крутіння без допомоги верстата та складних пристосувань. Нитка, з якої виткані тканини, відомі за відбитками на денцях кераміки з поселення Стіна-IV, скручена з двох ниток у напрямку, протилежному гвинту, товщина ниток – від 0,9 мм до 1,2 мм. Волокна прялі за допомогою, очевидно, дерев'яних веретен різної конструкції з використанням прясельць або без них. Знахідки керамічних прясел конічної форми з різноманітними гравійованими символами характерні для фінального періоду Трипілля.

Серед відбитків текстилю переважають такі, що утворилися внаслідок підкладання під посуд, під час його формування, шматків тканини, виготовленої на ткацькому верстаті. Першу, найчисленнішу групу відбитків становлять тканини, виготовлені технікою килимового (ріпсового) переплетення. Щільність основи в тканинах цієї групи становить одна-п'ять ниток, а піткання – дві-шість ниток на 1 см. У цій групі виокремлюють три підгрупи тканин, залежно від товщини ниток та їхньої щільності.

До другої групи належать тканини, виконані технікою простого полотняного переплетення. Щільність основи в тканинах цієї групи – чотири нитки, а піткання – чотири-шість ниток на 1 см², тобто тканини цієї групи одноманітні. У них добре простежується піткання нитки основи. До третьої групи віднесено один унікальний відбиток тканини, виконаний трьома ткацькими техніками: килимовим тканням,

⁷⁰ Мовша Т. Скарб прикрас з пізньотрипільського поселення в с. Цвіклівці // Археологія. – 1965. – Т. 18. – С. 161–170.

простим полотняним переплетенням та, можливо, переборним ткацтвом⁷¹.

Вертикальний ткацький верстат реконструйовано завдяки знахідкам під час археологічних досліджень жител трипільської культури глиняних відтяжок різної форми (конічних, кулеподібних, пірамідальних, біконічних тощо). Вони були поширені починаючи з етапу VII. Вірогідно, основу верстата виготовляли з дерева. Вона включала дві вертикальні стійки з кріпленнями для поперечин. Поперечини використовували для кріплення ниток і почергового переміщення рядів ниток основи. Останні повинні були перебувати в натягнутому стані. Для цього використовували відтяжки (важки). Вони призначалися для натягування ниток основи на дерев'яній рамі, встановленій вертикально. До кожної відтяжки кріпили групу ниток, сліди яких іноді помітні біля отворів на відтяжках. У деяких випадках серед залишків жител виявлено скупчення відтяжок, які нараховували від тридцяти–сорока до вісімдесяти виробів, іноді – різного типу. Завдяки цим знахідкам вдалося встановити можливу ширину верстатів – від 1 м до 1,2-1,5 м. Для ущільнення тканини могли використовувати рокові молотки. Звичайно в будинку знаходять залишки одного верстата, рідше – двох, або окремі відтяжки.

Текстиль представлений також відбитками трипільського трикотажу. Відомі відбитки тканини, вив'язаної спицями. У сучасному плетінні цей тип називається виворотним, найчастіше ним користуються для в'язання вовняних хусток. Невеликою кількістю представлено відбитки тканин, плетених гачком. На цих відбитках простежуються довгі ряди повітряних петель, з'єднаних між собою стовпчиками різної висоти. У сучасному плетінні такий вид називається «стовпчик з одним, двома, або трьома накидами».

Техніка в'язання передбачає виготовлення текстильного полотна з нитки, яка за допомогою певних постійно повторюваних прийомів перетворюється в петлі, з яких складається виріб, що називається в'язанням. Петлі утворюються шляхом або накидання, або переплетення пряжі, а також зав'язування з неї вузликів. Ручне в'язання здійснюють тільки пальцями або за допомогою спеціальних інструментів: човника, спиць, гачка. Зразки тканини, в'язаної спицями та гачком знайдено на поселеннях Стіна, Ялтушків, Бернашівка 2. Завдяки знайденим денцям від посуду з від-

битками трикотажних тканин встановлено один вид простого двостороннього в'язаного полотна спицями, який отримують, використовуючи по лицьовій та оборотній сторонах полотна однаковий тип петель – лицьових, та два типи в'язання гачком: стовпчиком з одним накидом та стовпчиками з двома накидами. За допомогою техніки в'язання можна отримувати певні предмети одягу а також трикотажне полотно. Імовірно, що невеликий набір візерунків в'язаних тканин зумовлений обмеженою кількістю знахідок відбитків, оскільки узорні речі утворюються шляхом чергування петель, тому, володіючи принципом в'язання, можна створювати безліч комбінацій з різних типів петель, а відповідно й рельєфних візерунків.

Очевидно, володіння прогресивними різноманітними технологіями виробництва текстилю давало трипільцям неабиякі можливості для виготовлення одягу. Вбрання мали оздоблювати візерунками. Зафіксовано нитки рослиного походження з волокон диких рослин. Як відомо, трипільці вирощували льон та утримували дрібну рогату худобу, отже, могли використовувати для отримання пряжі й вовну. Аналіз знарядь праці свідчить про те, що в них було розвинуте ремесло з обробки шкіри, зокрема виробляли замшу, яка призначалася для виготовлення м'якого взуття та верхнього одягу.

Зазначимо, що іконографічного матеріалу, який би давав можливість повноцінно реконструювати одяг трипільців, на жаль, обмаль. Розписні антропоморфні фігури у вигляді двох трикутників, як правило звичайно трактуються як жіночі постаті, одягнені у кофту та спідницю з бахромою, підперезану на талії. Існує навіть припущення, що саме такі спідниці могли виготовляти із замші.

Антропоморфна пластика хоч і багаточисельна, однак занадто умовно-символічна, щоб давати чітке уявлення про трипільське вбрання. Скульптори, створюючи канонічний сакральний образ, акцентували увагу зовсім на інших деталях: показували татування або розфарбування тіла та обличчя, прикраси, опуклий живіт або широкі стегна, лоно тощо. І жіночі, і чоловічі персонажі переважно оголені.

Звичайним атрибутом чоловічих фігурок є орнаментовані пояси та паски. Перед нами – образи героїв-воїнів, можливо, героїзованих предків, вождів. Серед жіночих теракот вирізняється невелика група фігурок, наче одягнених у довгу вузьку спідницю, що міцно обтягує стегна. На жіночих статуєтках найчастіше

⁷¹ Новицкая М. Узорные ткани трипольской культуры // КСИАУ. – 1960. – Вып. 10. – С. 33.

показано лише намисто, можливо, декоративні паски.

Щодо деталей вбрання фігурок особливо інформативно є розписна пластика, зокрема кошиловецька. На статуетках крім намиста на шиї або грудях намальовано наплічні накидки або пекторалі, пов'язки на стегнах – «фартушки», шкарпетки з підв'язками або м'які замшеві чобітки. Усе це оздоблення має яскраво виражене символічне навантаження, тому цілком вірогідно, що така скульптура зображує сакральні персонажі.

Намагаючись реконструювати вбрання трипільців, варто пам'ятати, що ніколи немає впевненості в тому, що антропоморфні образи, відтворені у скульптурі або малюнках, належать трипільцям, пересічним або з особливим статусом жінкам і чоловікам, а не міфологічним персонажам: божествам, сакралізованим предкам або жрицям чи жерцям. Навпаки, наявні дані змушують твердити, що трипільська іконографія, радше, належить до світу міфів, ніж реального життя. До речі, сакральні образи можуть відтворювати не лише трипільські реалії, а й більш давні, канонічні традиційні прототипи. Тому спроби відтворити одяг трипільців на основі керамічних знахідок ⁷² можуть сприйматися здебільшого як певний художній образ тієї епохи, а не як реконструкція костюма.

Надзвичайне художнє багатство та розмаїття декоративної кераміки трипільської культури свідчать про її різноманітні функції та досить розвинуту культуру побуту й обрядності. Трипільські керамічні вироби характеризуються вмільм поєднанням форми та орнаментатії. Органічне застосування вишуканих форм і складних візерунків забезпечувало не лише високий ступінь естетичного вигляду керамічним предметам, а й допомагало створювати певні сакральні образи. Так, звичайні на перший погляд побутові горщики перетворювалися на предмети сакрального мистецтва давніх землеробів.

Орнаментатія трипільської кераміки мала не тільки суто декоративну роль, а й виконувала функцію поєднання символічних знаків, що до неї входили. Ці знаки мали певний священний зміст. Мальована орнаментатія таким чином утворювала складні знакові системи, які мали символічне магічне значення, були

своєрідною священною мовою. Надзвичайні глибина, масштабність та інтенсивність релігійних ідей пов'язані з відкриттям змісту знаків як особливої сфери буття, сповненої символізму. Розуміння орнаментатії як знакової системи, особливої сакральної мови дозволяє констатувати, що крім естетичної функції вона, подібно до усної традиції та писемності, забезпечувала створення, збереження та передачу інформації в часі та просторі.

Серед декору трипільської кераміки виявлено певні семантичні елементи, з яких створювалися складні композиції та сюжети. До найважливіших символічних зображень віднесено знаки Місяця в різних фазах і станах, води, зерна, змії, антропоморфізм та зооморфізм, маркування центру.

Аналіз різноманітних знаків та елементів трипільських візерунків свідчить про наявність чіткої складної орнаментальної системи, підпорядкованої певним декоративним правилам та зумовленої символізмом зображень, їх магічним значенням і сакральним змістом. Орнаментика кераміки була своєрідним сакральним текстом, повідомленням, яке фіксувалося за допомогою певної кількості символів за сталими правилами. Слушним є припущення про те, що окремі сюжети декору пов'язані з найважливішими трипільськими міфами, зокрема з космогонічними. На користь такого припущення стосовно зооморфних сюжетів свідчить формальна подібність трипільських сцен із процесією тварин та середньовічних зображень зодіаку. З давньогрецької це слово перекладається як «колесо тварин» (*zun* – тварина, *diakos* – колесо). Як і трипільські, зодіакальні тварини рухаються навколо центру в напрямку, протилежному рухові годинникової стрілки, що символізує обертання зоряного неба зі сходу на захід.

Образи трипільського декоративного мистецтва, які умовно називають антропоморфними, навряд чи зображують людину. Можна припускати, що більшість таких зображень відтворює фантастичні образи певних сакральних істот, божеств, сакралізованих предків тощо.

Висока декоративність орнаментованої та фігурної кераміки, її змістовне сакральне навантаження свідчать про ритуальні функції значної частини керамічних виробів. Кераміка із сюжетами міфологічного характеру, антропоморфною, зооморфною, місячною, водною, рослинною символікою мала певне ритуальне призначення, використовувалася для відправ-

⁷² Васіна З. Український літопис вбрання. Науково-художня реконструкція. – К., 2003. – Т. 1. – С. 54–93.

лення священних обрядів, під час магічних ритуалів⁷³.

Різні сакральні образи стоять за певними іконографічними типами трипільської пластики. Її характерні особливості вказують на культовий характер скульптури. Намагаючись втілити у скульптурі антропоморфні сакральні образи, трипільські майстри залишили цілу галерею портретів своїх сучасників, які, вірогідно, були прототипами священних персонажів.

Трипільським творам декоративного мистецтва притаманні символізм, антропоморфізм та зооморфізм, синкретичність образів. Різні категорії знахідок відповідають певним

сакральним канонам, спільним для всього культового інвентарю. Більшість виробів вражають досконалим умінням трипільських майстрів, обмежених рамками умовно-натуралістичного стилю, створювати вражаючі символічні образи за допомогою порівняно простих засобів і прийомів.

Декоративне мистецтво давніх хліборобів особливо близьке до народного українського мистецтва, бо так само відображає космічне світосприйняття, виплекане тисячолітньою традицією аграрного суспільства.

Н. БУРДО

⁷³ Бурдо Н. Сакральний світ трипільської цивілізації // ЕТЦ. – Т. I. – С. 344–400.

Список ілюстрацій

1. Карта розташування трипільських поселень. Оpubліковано у виданні: ЕТЦ. – Т. I.
2. Гончарне виробництво: 1 – способи формування посуду; 2 – реконструкція гончарної печі. Оpubліковано у виданні: ЕТЦ. – Т. I.
3. Посуд. Близько 5000 р. до н. е. Урочище Олександрівка, с. Тимкове, Одеська обл. Глина; ліплення, ритування. ОАМ НАНУ. Оpubліковано у виданні: ЕТЦ. – Т. I. – С. 400, 401.
4. Посуд. Близько 5000 р. до н. е. Урочище Олександрівка, с. Тимкове, Одеська обл. Глина; ліплення, ритування. ОАМ НАНУ. Оpubліковано у виданні: ЕТЦ. – Т. I. – С. 400, 401.
5. Антропоморфна посудина. Близько 5100 р. до н. е. с. Тимкове, Одеська обл. Глина; ліплення, ритування. ОАМ НАНУ. Оpubліковано у виданні: ЕТЦ. – Т. I. – С. 401.
6. Покришка. Близько 5500 р. до н. е. с. Бернашівка, Вінницька обл. Глина; ліплення, ритування. АМ ІА НАНУ. Оpubліковано у виданні: *Збеневич В.* Поселение Бернашевка на Днестре: К происхождению трипольской культуры – К., 1980. – С. 118.
7. Посуд. Близько 5000 р. до н. е. Урочище Олександрівка, с. Тимкове, Одеська обл. Глина; ліплення, ритування. ОАМ НАНУ. Оpubліковано у виданні: ЕТЦ. – Т. I. – С. 400, 401.
8. Ритуальна посудина. Близько 5200 р. до н. е. Поселення Сабатинівка II, с. Сабатинівка, Кіровоградська обл. Глина; ліплення, ритування. АМ ІА НАНУ. Фото Н. Бурдо.
9. Посуд. Близько 5000 р. до н. е. Урочище Олександрівка, с. Тимкове, Одеська обл. Глина; ліплення, ритування. ОАМ НАНУ. Оpubліковано у виданні: ЕТЦ. – Т. I. – С. 400, 401.
10. Глечик. Близько 5200 р. до н. е. с. Гайворон, Кіровоградська обл. Глина; ліплення, ритування. АМ ІА НАНУ. Оpubліковано у виданні: ЕТЦ. – К., 2004. – Т. II. – С. 112.
11. Ритуальна чаша. Близько 5100 р. до н. е. с. Могильна, Кіровоградська обл. Глина; ліплення, ритування. ОАМ НАНУ. Оpubліковано у виданні: ЕТЦ. – Т. II. – С. 399.
12. Ритуальна чаша. Близько 5100 р. до н. е. Урочище Гребенюків Яр, с. Майданецьке, Черкаська обл. Глина; ліплення, ритування. АМ ІА НАНУ. Фото Н. Бурдо.
13. Чаша. Близько 4400 р. до н. е. Приватна колекція. Глина; ліплення, ритування, розпис. Фото Н. Бурдо.
14. Кубок. Близько 4400 р. до н. е. Поселення Солончени II, с. Солончени, Республіка Молдова. Глина; ліплення, розпис. НМІУ. Оpubліковано у виданні: ЕТЦ. – Т. II. – С. 488, 489.
15. Кубок. Близько 4400 р. до н. е. Поселення Солончени II, с. Солончени, Республіка Молдова. Глина; ліплення, розпис. НМІУ. Оpubліковано у виданні: ЕТЦ. – Т. II. – С. 488, 489.
16. Барабан. Близько 4400 р. до н. е. Поселення Солончени II, с. Солончени, Республіка Молдова. Глина, ліплення, розпис. НМІУ. Оpubліковано у виданні: ЕТЦ. – Т. II. – С. 489.
17. Покришка. Близько 4400 р. до н. е. Поселення Солончени II, с. Солончени, Республіка Молдова. Глина; ліплення, ритування. НМІУ. Оpubліковано у виданні: ЕТЦ. – Т. II. – С. 488.
18. Кубок. Близько 4400 р. до н. е. Поселення Солончени II, с. Солончени, Республіка Молдова. Глина; ліплення, розпис. НМІУ. Оpubліковано у виданні: ЕТЦ. – Т. II. – С. 488, 489.
- 19, 20. Ритуальні посудини. Близько 4300 р. до н. е. с. Верем'я, Київська обл. Глина; ліплення, розпис.
21. Чаша. Близько 4300 р. до н. е. с. Веселий Кут, Черкаська обл. Глина; ліплення, розпис. АМ ІА НАНУ. Фото Н. Бурдо.
22. Покришка. Близько 4400 р. до н. е. с. Заліщики, Тернопільська обл. Глина; ліплення, розпис. ЛІМ. Фото Н. Бурдо.
23. Кубок. Близько 4400 р. до н. е. с. Заліщики, Тернопільська обл. Глина; ліплення, розпис. ЛІМ. Фото Н. Бурдо.
24. Посудина. Близько 4400 р. до н. е. с. Заліщики, Тернопільська обл. Глина; ліплення, розпис. ЛІМ. Оpubліковано у виданні: ЕТЦ. – Т. II. – С. 175.
25. Посудина з покришкою. Близько 4300 р. до н. е. с. Кліщів, Вінницька обл. Глина; ліплення, розпис. ВОКМ. Оpubліковано у виданні: ЕТЦ. – Т. II. – С. 223.
- 26, 27. Посудини. Близько 4300 р. до н. е. с. Кліщів, Вінницька обл. Глина; ліплення, ритування. ВОКМ. Оpubліковано у виданні: ЕТЦ. – Т. II. – С. 223.
28. Горщик. Близько 4300 р. до н. е. с. Кліщів, Вінницька обл. Глина; ліплення, ритування. ВОКМ. Оpubліковано у виданні: ЕТЦ. – Т. II. – С. 223.
29. Амфора. Близько 4300 р. до н. е. с. Кліщів, Вінницька обл. Глина; ліплення, розпис. ВОКМ. Оpubліковано у виданні: ЕТЦ. – Т. II. – С. 223.
- 30, 31. Покришки. Близько 4300 р. до н. е. с. Трипілья, Київська обл. Глина; ліплення, ритування. НМІУ. Оpubліковано у виданні: ЕТЦ. – Т. II. – Табл. XIV, 1, 2.

- 32, 35. Покришки. Близько 4300 р. до н. е. Урочище Коломийців Яр, с. Копачів, Київська обл. Глина; ліплення, ритування. КОАМ. Фото Н. Бурдо.
33. Посудина. Близько 4300 р. до н. е. Урочище Коломийців Яр, с. Копачів, Київська обл. Глина; ліплення, ритування. КОАМ. Фото Н. Бурдо.
34. Кубок. Близько 4300 р. до н. е. Урочище Коломийців Яр, с. Копачів, Київська обл. Глина, ліплення. КОАМ. Фото Н. Бурдо.
36. Чаша ритуальна. Близько 3000 р. до н. е. с. Маяки, Одеська обл. Глина; ліплення, розпис. ОАМ НАНУ. Оpubліковано у виданні: ЕТЦ. – Т. II. – С. 329.
37. Амфора. Близько 3000 р. до н. е. с. Маяки, Одеська обл. Глина; ліплення, розпис. ОАМ НАНУ. Оpubліковано у виданні: ЕТЦ. – Т. II. – С. 329.
38. Амфора. Близько 3000 р. до н. е. с. Маяки, Одеська обл. Глина; ліплення, ритування. ОАМ НАНУ. Оpubліковано у виданні: ЕТЦ. – Т. II. – С. 329.
39. Посудина з покритою. Близько 3000 р. до н. е. с. Маяки, Одеська обл. Глина; ліплення, розпис. ОАМ НАНУ. Оpubліковано у виданні: ЕТЦ. – Т. II. – С. 329.
- 40, 41. Антропоморфні статуетки. Близько 3000 р. до н. е. с. Маяки, Одеська обл. Глина; ліплення, ритування. ОАМ НАНУ. Оpubліковано у виданні: ЕТЦ. – Т. II. – С. 559.
42. Зооморфна посудина. Близько 2900 р. до н. е. с. Паркани, Республіка Молдова. Глина; ліплення, розпис. ХОКМ. Оpubліковано у виданні: ЕТЦ. – Т. II. – С. 574.
43. Покришка. Близько 3600 р. до н. е. с. Петрени, Республіка Молдова. Глина; ліплення, розпис. ОАМ НАНУ. Оpubліковано у виданні: ЕТЦ. – Т. II. – С. 407.
44. Посудина. Близько 3600 р. до н. е. с. Петрени, Республіка Молдова. Глина; ліплення, розпис. ОАМ НАНУ. Оpubліковано у виданні: Одеський археологічний музей АН УРСР. – К., 1983. – С. 20.
- 45, 46. Кубки. Близько 3600 р. до н. е. с. Петрени, Республіка Молдова. Глина; ліплення, розпис. ОАМ НАНУ. Фото Н. Бурдо.
47. Антропоморфний глечик. Близько 3400 р. до н. е. Урочище Обоз, с. Кошилівці, Тернопільська обл. Глина; ліплення, розпис. ЛІМ. Фото Н. Бурдо.
48. Амфора. Близько 3400 р. до н. е. Урочище Обоз, с. Кошилівці, Тернопільська обл. Глина; ліплення, розпис. ЛІМ. Фото Н. Бурдо.
49. Чаша. Близько 3400 р. до н. е. Урочище Обоз, с. Кошилівці, Тернопільська обл. Глина; ліплення, розпис. ЛІМ. Оpubліковано у виданні: ЕТЦ. – Т. II. – С. 257.
50. Посудина. Близько 3400 р. до н. е. Урочище Обоз, с. Кошилівці, Тернопільська обл. Глина; ліплення, розпис. ЛІМ. Оpubліковано у виданні: ЕТЦ. – Т. II. – С. 185.
51. Кубок. Близько 3600 р. до н. е. с. Доброводи, Черкаська обл. Глина; ліплення, розпис. НФ ІА НАНУ. Оpubліковано у виданні: Колекції Наукових фондів Інституту археології НАН України. Каталог. – К., 2007. – Рис. 51, 3.
52. Ритуальна біноклеподібна посудина. Близько 3600 р. до н. е. с. Доброводи, Черкаська обл. Глина; ліплення, розпис. НФ ІА НАНУ. Оpubліковано у виданні: Колекції Наукових фондів... – Рис. 51, 4.
53. Амфора. Близько 3500 р. до н. е. с. Майданецьке, Черкаська обл. Глина; ліплення, розпис. НФ ІА НАНУ. Оpubліковано у виданні: Колекції Наукових фондів... – Рис. 50, 1.
54. Кубок. Близько 3500 р. до н. е. с. Майданецьке, Черкаська обл. Глина; ліплення, розпис. НФ ІА НАНУ. Оpubліковано у виданні: Колекції Наукових фондів... – Рис. 50, 2.
55. Ритуальна посудина. Близько 3500 р. до н. е. с. Майданецьке, Черкаська обл. Глина; ліплення, розпис. НФ ІА НАНУ. Оpubліковано у виданні: Колекції Наукових фондів... – Рис. 50, 5.
56. Кубок. Близько 3500 р. до н. е. Поселення Тальне II, с. Тальне, Черкаська обл. Глина; ліплення, розпис. НФ ІА НАНУ. Оpubліковано у виданні: Колекції Наукових фондів... – Рис. 52, 1.
57. Амфора. Близько 3800 р. до н. е. с. Бодаки, Тернопільська обл. Глина; ліплення, розпис. ДІА33. Оpubліковано у виданні: ЕТЦ. – Т. II. – С. 58.
58. Чаша. Близько 3800 р. до н. е. с. Бодаки, Тернопільська обл. Глина; ліплення, розпис. ДІА33. Оpubліковано у виданні: ЕТЦ. – Т. II. – С. 58.
59. Кубок. Близько 4000 р. до н. е. с. Володимирівка, Кіровоградська обл. Глина; ліплення, розпис. НМІУ. Оpubліковано у виданні: ЕТЦ. – Т. II. – С. 105.
60. Ритуальна біноклеподібна посудина. Близько 4000 р. до н. е. с. Володимирівка, Кіровоградська обл. Глина; ліплення, розпис. НМІУ. Оpubліковано у виданні: ЕТЦ. – Т. II. – С. 105.
61. Посудина. Близько 4000 р. до н. е. с. Володимирівка, Кіровоградська обл. Глина; ліплення, розпис. НМІУ. Оpubліковано у виданні: ЕТЦ. – Т. II. – С. 105.
62. Амфора. Близько 4000 р. до н. е. с. Володимирівка, Кіровоградська обл. Глина; ліплення, розпис. НМІУ. Оpubліковано у виданні: ЕТЦ. – Т. II. – С. 105.

63. Кубки. Близько 4000 р. до н. е. с. Володимирівна, Кіровоградська обл. Глина; ліплення, розпис. НМІУ. Оpubліковано у виданні: ЕТЦ. – Т. II. – С. 105.
- 64–88. Символічні зображення змії та собак. Глина; ліплення, ритування, розпис.
- 64 – близько 4300 р. до н. е. с. Трипілля, Київська обл. НМІУ.
- 65 – близько 5500 р. до н. е. с. Бернашівка, Вінницька обл. НФ ІА НАНУ.
- 66, 73, 83, 84 – близько 3500 р. до н. е. Поселення Варварівка VIII, с. Варварівка, Республіка Молдова. Оpubліковано у виданні: *Маркевич В. И.* Позднетрипольские племена Северной Молдавии. – Кишинев, 1981. – Рис. 29.
- 67 – близько 4600 р. до н. е. с. Кадіївці, Вінницька обл. НМІУ.
- 68, 80–82 – близько 3400 р. до н. е. Печера Вертеба, с. Більче Золоте, Тернопільська обл. КАМ.
- 69 – близько 4400 р. до н. е. с. Заліщики, Тернопільська обл. ЛІМ.
- 70 – близько 5000 р. до н. е. Урочище Олександрівка, Одеська обл. ОАМ НАНУ.
- 71 – близько 3600 р. до н. е. Колекція «ПЛАТАР».
- 72 – близько 3400 р. до н. е. с. Старі Бадражі, Республіка Молдова.
- 74, 79 – близько 3800 р. до н. е. с. Шипинці, Чернівецька обл. Оpubліковано у виданні: *Кандиба О.* Шипинці. Мистецтво та знаряддя неолітичного селища. – Чернівці, 2004. – Мал. 95.
- 75 – близько 4300 р. до н. е. с. Трипілля, Київська обл. НМІУ.
- 76 – близько 3500 р. до н. е. с. Майданецьке, Черкаська обл. НФ ІА НАНУ.
- 77, 88 – близько 3600 р. до н. е. с. Петрени, Республіка Молдова. ОАМ НАНУ.
- 78 – близько 3600 р. до н. е. с. Тальянки, Черкаська обл. Оpubліковано у виданні: *Круц В., Чабанюк В., Чорновіл Д.* Ранок землеробського світу. Пам'ятки трипільської культури на Тальнівщині. – К., 2000.
- 85, 87 – близько 3700 р. до н. е. Урочище Черкасів Сад II, с. Тимкове, Одеська обл. ОАМ НАНУ.
- 86 – с. Томашівка, Черкаська обл. Оpubліковано у виданні: *Курінний П. П.* Розкопи біля с. Томашівки на Гуманщині // Коротке звітання ВУАК при ВУАН за 1926 рік. – К., 1927. – С. 54–62.
- 89–104. Орнітоморфні та зооморфні зображення. Глина; ліплення, розпис.
- 89 – близько 2800 р. до н. е. с. Цвікловці, Хмельницька обл. НМІУ.
- 90 – колекція «ПЛАТАР».
- 91–92 – близько 3400 р. до н. е. Поселення Бринзени III, с. Бринзени, Республіка Молдова. Оpubліковано у виданні: *Маркевич В. И.* Позднетрипольские племена... – С. 146, 147.
- 93 – близько 3400 р. до н. е. Печера Вертеба, с. Більче Золоте, Тернопільська обл. КАМ.
- 94 – близько 3500 р. до н. е. Поселення Варварівка XV, с. Варварівка, Республіка Молдова. Оpubліковано у виданні: *Маркевич В. И.* Позднетрипольские племена... – Вкл. 3.
- 95 – близько 3600 р. до н. е. Поселення Варварівка VIII, с. Варварівка, Республіка Молдова. Оpubліковано у виданні: *Маркевич В. И.* Позднетрипольские племена... – С. 27.
- 96 – близько 3600 р. до н. е. с. Крутобородинці, Хмельницька обл. Оpubліковано у виданні: *Хвойка В.* Раскопки глиняных площадок у с. Крутобородинцы Летичевского уезда Подольской губернии и вблизи с. Веремье Киевской губ. // Труды Московского археологического общества. – М., 1909. – Т. 22. – Вып. 2. – С. 281–300.
- 97 – близько 3400 р. до н. е. Поселення Бринзени III, с. Бринзени, Республіка Молдова. Оpubліковано у виданні: *Маркевич В. И.* Позднетрипольские племена... – Рис. 72, 4.
- 98 – близько 3400 р. до н. е. с. Кошилівці, Тернопільська обл. ЛІМ.
- 99, 103, 104 – близько 3500 р. до н. е. с. Майданецьке, Черкаська обл. АМ ІА НАНУ.
- 100 – близько 3600 р. до н. е. с. Стіна, Вінницька обл. АМ ІА НАНУ.
- 101 – близько 3600 р. до н. е. Урочище Черкасів Сад I, с. Тимкове, Одеська обл. ОАМ НАНУ.
- 102 – близько 3600 р. до н. е. с. Сушківка, Черкаська обл. НМІУ.
- 105–118. Антропоморфні образи на трипільській кераміці. Глина; ліплення, ритування, розпис.
- 105 – близько 3800 р. до н. е. с. Гребені, Київська обл. Оpubліковано у виданні: *Цвек Е., Мовчан И.* Гребени на Днепре – поселение трипольской общности (исследователи и проблемы) // С. Н. Бибииков и первобытная археология. – С.Пб., 2009. – Рис. 4.
- 106 – близько 3500 р. до н. е. с. Жуківці, Київська обл. НМІУ.
- 107–109 – близько 4300 р. до н. е. с. Верем'я, Київська обл. НМІУ.
- 110 – с. Полонисте, Кіровоградська обл. Оpubліковано у виданні: ЕТЦ. – Т. I. – С. 430.
- 111, 112, 114, 117 – Поселення Бринзени III, с. Бринзени, Республіка Молдова. Оpubліковано у виданні: *Маркевич В. И.* Позднетрипольские племена... – Рис. 103 (вкл. 4), рис. 59, 1.

- 113 – с. Жванець, Хмельницька обл. Оpubліковано у виданні: *Мовша Т. Г.* Новые данные по идеологии трипольско-кукутенских племен // *Первобытная археология – поиски и находки.* – К., 1980. – Рис. 1.
- 115 – близько 3600 р. до н. е. с. Петрени, Республіка Молдова. ОАМ НАНУ.
- 116 – близько 3500 р. до н. е. смт Ржищів, Київська обл. НМІУ.
- 118 – Костешть IV, Республіка Молдова. Оpubліковано у виданні: *Маркевич В. И.* Позднетрипольские племена... – Рис. 72, 1.
- 119–143. Антропоморфна, рослинна, місячна символіка трипільської кераміки. Глина; ліплення, ритування, розпис.
- 119 – близько 3500 р. до н. е. с. Майданецьке, Черкаська обл. НФ ІА НАНУ.
- 120 – близько 3450 р. до н. е. с. Томашівка, Вінницька обл. НМІУ.
- 121, 128, 137 – колекція «ПЛАТАР».
- 122 – близько 3600 р. до н. е. с. Петрени, Республіка Молдова. ОАМ НАНУ.
- 123, 134 – близько 3500 р. до н. е. Урочище Коломийщина I, с. Халеп'я, Київська обл. НМІУ.
- 124 – близько 3500 р. до н. е. с. Кобринове, Черкаська обл. ЛІМ.
- 125 – близько 3600 р. до н. е. с. Петрени, Республіка Молдова. ОАМ НАНУ.
- 126 – близько 3400 р. до н. е. с. Кошилівці, Тернопільська обл. НМІУ.
- 127 – близько 3600 р. до н. е. Урочище Черкасів Сад I, с. Тимкове, Одеська обл. ОАМ НАНУ.
- 129, 133 – близько 3800 р. до н. е. с. Гребені, Київська обл. АМ ІА НАНУ.
- 130 – Поселення Варварівка VIII, с. Варварівка, Республіка Молдова.
- 131 – близько 4300 р. до н. е. с. Шкарівка, Київська обл. АМ ІА НАНУ.
- 132 – близько 4600 р. до н. е. Поселення Березовська ГЕС, Одеська обл. АМ ІА НАНУ.
- 135 – близько 4200 р. до н. е. с. Веселий Кут, Черкаська обл. АМ ІА НАНУ.
- 136, 143 – близько 4300 р. до н. е. Коломийців Яр, с. Копачів, Київська обл. КОАМ.
- 138 – близько 2800 р. до н. е. с. Цвіклівці, Хмельницька обл. НМІУ.
- 139, 142 – близько 4300 р. до н. е. с. Трипілля, Київська обл. НМІУ.
- 140 – близько 4400 р. до н. е. с. Старі Куконешти, Республіка Молдова.
- 141 – близько 4000 р. до н. е. с. Старі Радуляни, Республіка Молдова.
- 144–157. Ритуальні вироби. Глина; ліплення, ритування, розпис.
- 144–145 – близько 4300 р. до н. е. с. Кліщів, Вінницька обл. ВОКМ.
- 146, 149–152 – близько 4300 р. до н. е. Наддніпрянщина. НМІУ.
- 147 – близько 4400 р. до н. е. с. Гринчук, Хмельницька обл. АМ ІА НАНУ.
- 148 – близько 4300 р. до н. е. Урочище Коломийців Яр, с. Копачів, Київська обл. КОАМ.
- 153, 157 – близько 4600 р. до н. е. Поселення Березовська ГЕС, Одеська обл. ОАМ НАНУ.
- 154 – близько 4700 р. до н. е. с. Лука-Врубловецька, Хмельницька обл. АМ ІА НАНУ.
- 155 – близько 4600 р. до н. е. с. Гренівка, Кіровоградська обл. АМ ІА НАНУ.
- 156 – близько 4500 р. до н. е. с. Нові Русешти, Республіка Молдова. АМ ІА НАНУ.
- 158–166. Ритуальні вироби з орнітоморфними, антропоморфними, зооморфними рисами. Глина, ліплення.
- 158 – близько 4700 р. до н. е. с. Лука-Врубловецька, Хмельницька обл. Музей антропології та етнографії ім. Петра Великого РАН «Кунсткамера» (Санкт-Петербург, РФ).
- 159 – близько 4300 р. до н. е.
- 165 – близько 3600 р. до н. е. Наддніпрянщина. НМІУ.
- 160 – близько 4300 р. до н. е. с. Пеніжкове, Черкаська обл. Оpubліковано у виданні: *Himmer M.* Etude sur la civilisation premyceniene dans le bassin de la Mer Noire apres des fouilles personnelles // *Swiatowit.* – Warszawa, 1933. – Т. 14. – S. 26–163.
- 161 – близько 3800 р. до н. е. Поселення Незвисько III, с. Незвисько, Івано-Франківська обл. ЛІМ.
- 162 – близько 3800 р. до н. е. с. Шипинці, Чернівецька обл. ЧОКМ.
- 163, 164 – близько 3700 р. до н. е. КОАМ.
- 166 – близько 4600 р. до н. е. Поселення Березовська ГЕС, Одеська обл. АМ ІА НАНУ.
- 167–184. Антропоморфна скульптура та скульптурне оформлення черпаків. Глина, ліплення.
- 167, 168, 170 – близько 5100 р. до н. е. с. Тимкове, Одеська обл. ОАМ НАНУ.
- 169, 172–175, 182 – близько 5000 р. до н. е. Урочище Олександрівка, Одеська обл. ОАМ НАНУ.
- 171– близько 5200 р. до н. е. Поселення Сабатинівка II, с. Сабатинівка, Кіровоградська обл. АМ ІА НАНУ.
- 177–180 – близько 5500 р. до н. е. с. Бернашівка, Вінницька обл. АМ ІА НАНУ.

- 181 – близько 5100 р. до н. е. Урочище Гребенюків Яр, с. Майданецьке, Черкаська обл. АМ ІА НАНУ.
- 183 – близько 3600 р. до н. е. Наддніпрянина. НМІУ.
- 184 – близько 4500 р. до н. е. Румунія.
- 185–202. Антропоморфна скульптура. Глина, ліплення.
- 185, 187, 189 – близько 5100 р. до н. е. с. Тимкове, Одеська обл. ОАМ НАНУ.
- 186, 196 – близько 5300 р. до н. е. Тирпешть, Румунія.
- 188 – близько 5700 р. до н. е. с. Ленківці, Чернівецька обл. ЧОКМ.
- 190 – НФ ІА НАНУ.
- 194 – НФ ІА НАНУ.
- 197 – АМ ІА НАНУ.
- 200 – НФ ІА НАНУ, – близько 5500 р. до н. е. с. Бернашівка, Вінницька обл. АМ ІА НАНУ.
- 191, 195 – близько 5200 р. до н. е. Поселення Сабатинівка ІІ, с. Сабатинівка, Кіровоградська обл. АМ ІА НАНУ.
- 192 – близько 5200 р. до н. е. Поселення Солончени І, с. Солончени, Республіка Молдова. НМІУ.
- 193 – близько 5100 р. до н. е. с. Кормань, Чернівецька обл. НФ ІА НАНУ.
- 198, 199, 201, 202 – близько 5000 р. до н. е. Урочище Олександрівка, Одеська обл. ОАМ НАНУ.
- 203–217. Антропоморфна пластика різних типів. Глина, ліплення.
- 203 – близько 4500 р. до н. е. Урочище Соکیلці-Поліжок, с. Соکیلці, Кіровоградська обл. НФ ІА НАНУ.
- 204 – близько 4500 р. до н. е. с. Озаринці, Вінницька обл.
- 205, 211 – близько 3300 р. до н. е. с. Казаровичи, Київська обл. НФ ІА НАНУ.
- 206 – близько 4100 р. до н. е. с. Мирошля, Черкаська обл.
- 207 – близько 4000 р. до н. е. с. Володимирівка, Кіровоградська обл. НМІУ.
- 208 – близько 3800 р. до н. е. Урочище Коломийщина ІІ, с. Халеп'я, Київська обл. НФ ІА НАНУ.
- 209 – близько 4400 р. до н. е. Поселення Солончени ІІ, с. Солончени, Республіка Молдова. НМІУ.
- 210 – близько 4600 р. до н. е. Поселення Сабатинівка І, с. Сабатинівка, Кіровоградська обл. ОАМ НАНУ.
- 212 – Румунія.
- 213 – близько 4500 р. до н. е. Гура-Кайнарулуй, Республіка Молдова.
- 214 – близько 3700 р. до н. е. Наддніпрянина. НМІУ.
- 215 – близько 4300 р. до н. е. с. Яблони, Республіка Молдова.
- 216, 217 – близько 4300 р. до н. е. НІАЗ «Кам'янець».
- 218–239. Антропоморфна пластика різних типів. Глина, ліплення.
- 218 – близько 3700 р. до н. е. Поселення Вільшана І, с. Вільшана, Черкаська обл.
- 219 – близько 3700 р. до н. е. с. Хмільна, Черкаська обл.
- 220 – близько 3200 р. до н. е. с. Грем'ячка, Хмельницька обл. НІЕЗ «Переяслав».
- 221 – близько 3000 р. до н. е. с. Паволоч, Житомирська обл. АМ ІА НАНУ.
- 222 – близько 3600 р. до н. е. с. Тальянки, Черкаська обл. ДІКЗ «Трипільська культура».
- 223 – близько 3400 р. до н. е. с. Кошилівці, Тернопільська обл. ЛІМ.
- 224 – близько 3400 р. до н. е. Печера Вертеба, с. Більче Золоте, Тернопільська обл. КАМ.
- 225, 226, 228–230, 234, 235, 238 – близько 3500 р. до н. е. с. Майданецьке, Черкаська обл. НФ ІА НАНУ.
- 227 – близько 3200 р. до н. е. с. Печера, Одеська обл. ОАМ НАНУ.
- 231, 232 – близько 3600 р. до н. е. с. Стіна, Вінницька обл. НМІУ.
- 233 – близько 3300 р. до н. е. Урочище Должок, с. Верем'я, Київська обл.
- 236 – близько 3600 р. до н. е. с. Сушківка, Черкаська обл. НМІУ.
- 237 – близько 3700 р. до н. е. Урочище Вишнева, с. Ломачинці, Хмельницька обл. АМ ІА НАНУ.
- 239 – близько 3500 р. до н. е. Урочище Коломийщина І, с. Халеп'я, Київська обл. НМІУ.
- 240–252. Антропоморфна пластика різних типів. Глина, ліплення.
- 240, 241, 247 – близько 3300 р. до н. е. с. Колодяжне, Житомирська обл. НМІУ.
- 242 – близько 3400 р. до н. е. Урочище Крутуха-Жолуб, Київська обл. НІЕЗ «Переяслав».

- 243 – близько 4000 р. до н. е. с. Володимирівка, Кіровоградська обл. НФ ІА НАНУ.
 244 – близько 3900 р. до н. е. с. Кринички, Одеська обл.
 245 – близько 3600 р. до н. е. с. Сушківка, Черкаська обл. ЛІМ.
 246 – близько 3100 р. до н. е. с. Троянів, Житомирська обл. АМ ІА НАНУ.
 248, 249 – близько 3400 р. до н. е. с. Кошилівці, Тернопільська обл. ЛІМ.
 250–252 – близько 3200 р. до н. е. с. Вихватинці, Республіка Молдова.
 253–258. Антропоморфна пластика з реалістичними рисами. Глина, ліплення.
 253 – близько 4000 р. до н. е. с. Володимирівка, Кіровоградська обл. НМІУ.
 254–258 – близько 3500 р. до н. е. с. Майданецьке, Черкаська обл. НФ ІА НАНУ.
 259–274. Антропоморфна пластика. Глина, ліплення.
 259 – близько 3400 р. до н. е. Печера Вертеба, с. Більче Золоте, Тернопільська обл. КАМ.
 260 – близько 3800 р. до н. е. с. Шипинці, Чернівецька обл. ЧОКМ.
 261 – близько 4700 р. до н. е. с. Лука-Врубловецька, Хмельницька обл. АМ ІА НАНУ.
 262 – близько 4300 р. до н. е. Румунія.
 263 – близько 3700 р. до н. е. Урочище Вишнева, с. Ломачинці, Хмельницька обл. НФ ІА НАНУ.
 264, 267 – близько 3400 р. до н. е. с. Кошилівці, Тернопільська обл. ЛІМ.
 265 – близько 4300 р. до н. е. с. Поливанів Яр, Чернівецька обл.
 266 – близько 3800 р. до н. е. Урочище Коломийщина II, с. Халеп'я, Київська обл. НМІУ.
 268 – близько 3900 р. до н. е. с. Кринички, Одеська обл. НМІУ.
 269, 270 – близько 2900 р. до н. е. Зеленогайські кургани, Дніпропетровська обл.
 271 – близько 2900 р. до н. е. с. Красногорка, Херсонська обл.
 272–274 – близько 3000 р. до н. е. с. Маяки, Одеська обл. ОАМ НАНУ.
 275–306. Орнітоморфна і зооморфна пластика. Глина, ліплення.
 275 – близько 3800 р. до н. е. с. Гребені, Київська обл. АМ ІА НАНУ.
 277 – близько 3400 р. до н. е. с. Кошилівці, Тернопільська обл. ЛІМ.
 278 – близько 3900 р. до н. е. Поселення Бринзени VIII, с. Бринзени, Республіка Молдова.
 279 – НМІУ.
 284, 285 – близько 4700 р. до н. е. с. Лука-Врубловецька, Хмельницька обл.
 280 – близько 5200 р. до н. е. Поселення Бернове-Лука, с. Бернове, Хмельницька обл.
 281 – близько 5500 р. до н. е. с. Бернашівка, Вінницька обл. НФ ІА НАНУ.
 282 – близько 5000 р. до н. е. Урочище Олександрівка, Одеська обл. ОАМ НАНУ.
 283, 286 – близько 3800 р. до н. е. с. Магала, Чернівецька обл. ОАМ НАНУ, ЧОКМ.
 287 – близько 3700 р. до н. е. Поселення Черкасів Сад II, с. Тимкове, Одеська обл. ОАМ НАНУ.
 288 – близько 4300 р. до н. е. с. Щербанівка, Київська обл. НМІУ.
 289, 295 – близько 3600 р. до н. е. с. Сушківка, Черкаська обл.
 290, 291 – близько 4400 р. до н. е. с. Жури, Республіка Молдова. НФ ІА НАНУ.
 294 – близько 3800 р. до н. е. с. Голосків, Хмельницька обл. НФ ІА НАНУ.
 296 – близько 3600 р. до н. е. с. Чичиркозівка, Черкаська обл.
 292, 293, 297–301 – близько 3500 р. до н. е. с. Майданецьке, Черкаська обл. НФ ІА НАНУ.
 302 – близько 3400 р. до н. е. с. Косенівка, Черкаська обл. АМ ІА НАНУ.
 303 – близько 3500 р. до н. е. с. Майданецьке, Черкаська обл. НФ ІА НАНУ.
 304 – близько 3600 р. до н. е. с. Сушківка, Черкаська обл. НМІУ.
 305 – близько 3600 р. до н. е. с. Юрківка, Черкаська обл. НМІУ.
 306 – близько 3100 р. до н. е. с. Троянів, Житомирська обл. НФ ІА НАНУ.
 307–330. Теракотові моделі. Глина, ліплення.
 307 – близько 3100 р. до н. е. НФ ІА НАНУ.
 308, 318, 320 – близько 4500 р. до н. е. Румунія.
 309, 322, 323 – с. Майданецьке, Черкаська обл.
 310 – близько 3700 р. до н. е. с. Путинешть, Республіка Молдова.
 311, 312 – близько 5000 р. до н. е. Урочище Олександрівка, Одеська обл. ОАМ НАНУ.
 313–315, 327 – близько 5100 р. до н. е. с. Тимкове, Одеська обл. ОАМ НАНУ.
 316 – с. Воротець, Республіка Молдова.
 317 – близько 5200 р. до н. е. Поселення Сабатинівка II, с. Сабатинівка, Кіровоградська обл.
 319 – близько 3900 р. до н. е. с. Коновка, Чернівецька обл. НФ ІА НАНУ.
 321 – близько 3600 р. до н. е. Колекція «ПЛАТАР».
 324 – с. Сушківка, Черкаська обл.

- 325 – близько 4600 р. до н. е. Поселення Березовська ГЕС, Одеська обл. АМ ІА НАНУ.
 326 – близько 3900 р. до н. е. с. Піщана, Черкаська обл. ДІКЗ «Трипільська культура».
 328 – близько 3900 р. до н. е. НІАЗ «Кам'янець».
 329 – ДІКЗ «Трипільська культура».
 330 – близько 3600 р. до н. е. с. Тальянки, Черкаська обл. АМ ІА НАНУ.
 331–336. Теракотові моделі будівель. Глина, ліплення.
 331: *a* – антропоморфна фігурка та піфоси; *б* – піч. Близько 3600 р. до н. е. с. Попудня, Черкаська обл. ДАМВ.
 332: *a* – антропоморфна фігурка та піфоси; *б* – піч; *в* – хрестоподібний вівтар. Близько 3600 р. до н. е. с. Сушківка, Черкаська обл. НМІУ.
 333 – близько 3700 р. до н. е. Урочище Черкасів Сад II, с. Тимкове, Одеська обл. ОАМ НАНУ.
 334 – близько 4000 р. до н. е. с. Ворошилівка, Вінницька обл. ВОКМ.
 335 – с. Розсохуватка, Черкаська обл.
 336 – близько 4000 р. до н. е. с. Володимирівка, Кіровоградська обл. НМІУ.
 337–365. Ритуальні прикраси.
 337, 338 – 5000 р. до н. е. с. Карбуна, Республіка Молдова. Мідь.
 339 – Мідь.
 343 – близько 5000 р. до н. е. Урочище Олександрівка, Одеська обл. Зуби оленя. ОАМ НАНУ.
 340 – близько 2800 р. до н. е. с. Цвіклівці, Хмельницька обл. Мідь, зуби оленя, кістка. НМІУ.
 341 – близько 4300 р. до н. е. с. Поливанів Яр, Чернівецька обл. Кістка.
 342 – близько 3400 р. до н. е. Печера Вертеба, с. Більче Золоте, Тернопільська обл. Кістка. КАМ.
 344 – близько 3400 р. до н. е. с. Кошилівці, Тернопільська обл. Глина.
 345 – близько 3000 р. до н. е. с. Маяки, Одеська обл. Кістка. ОАМ НАНУ.
 346 – Поселення Бернове-Малинки, с. Бернове, Хмельницька обл. Камінь.
 347 – близько 5200 р. до н. е. Поселення Сабатинівка II, с. Сабатинівка, Кіровоградська обл. Кістка.
 348 – близько 5500 р. до н. е. с. Бернашівка, Вінницька обл. Мушля. НФ ІА НАНУ.
 349 – близько 5100 р. до н. е. Гребенюків Яр, с. Майданецьке, Черкаська обл. Кістка. НФ ІА НАНУ.
 350 – намисто із зубів оленя, близько 3500 р. до н. е. с. Майданецьке, Черкаська обл.
 351–356, 361, 362 – близько 4500 р. до н. е. Румунія.
 357, 358 – близько 3400 р. до н. е. Печера Вертеба, с. Більче Золоте, Тернопільська обл. КАМ.
 359 – антропоморфні фігури з орнаментальним розписом. Оpubліковано у виданні: *Маркевич В. И. Позднетрипольские племена... – Рис. 88, 10–12.*
 360 – близько 3200 р. до н. е. с. Жванець, Хмельницька обл. НМІУ.
 363 – близько 3500 р. до н. е. Колекція «ПЛАТАР».
 364 – близько 3200 р. до н. е. с. Непоротове, Хмельницька обл. НМІУ.
 365–381. Текстиль.
 365–367 – керамічні прясла. Близько 3100 р. до н. е. с. Троянів, Житомирська обл. Глина. НФ ІА НАНУ.
 368–377 – відбитки текстилю на денцях посудин.
 368, 373, 375 – близько 3600 р. до н. е. с. Бернашівка, Вінницька обл.
 369, 371 – близько 3600 р. до н. е. с. Стіна, Вінницька обл.
 372, 374, 376, 377 – близько 3600 р. до н. е. с. Ялтушків, Вінницька обл.
 378, 379 – зразок нитки, близько 3600 р. до н. е. с. Поливанів Яр, Чернівецька обл.
 380 – етапи процесу прядіння. Прорис.
 381 – вертикальний ткацький верстат. НІАЗ «Кам'янець». Реконструкція.



3

4

13

14

15

5

16

17

18

6

7

8

9

10

11

12



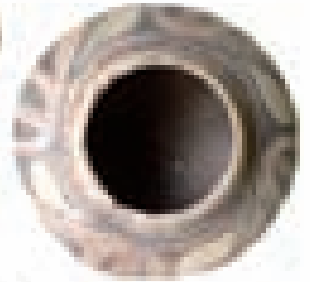
19



22



23



24



20



25



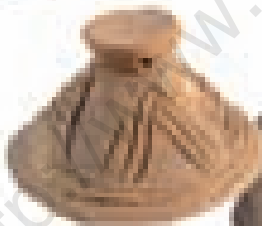
26



21



27



31



30



28



32



33



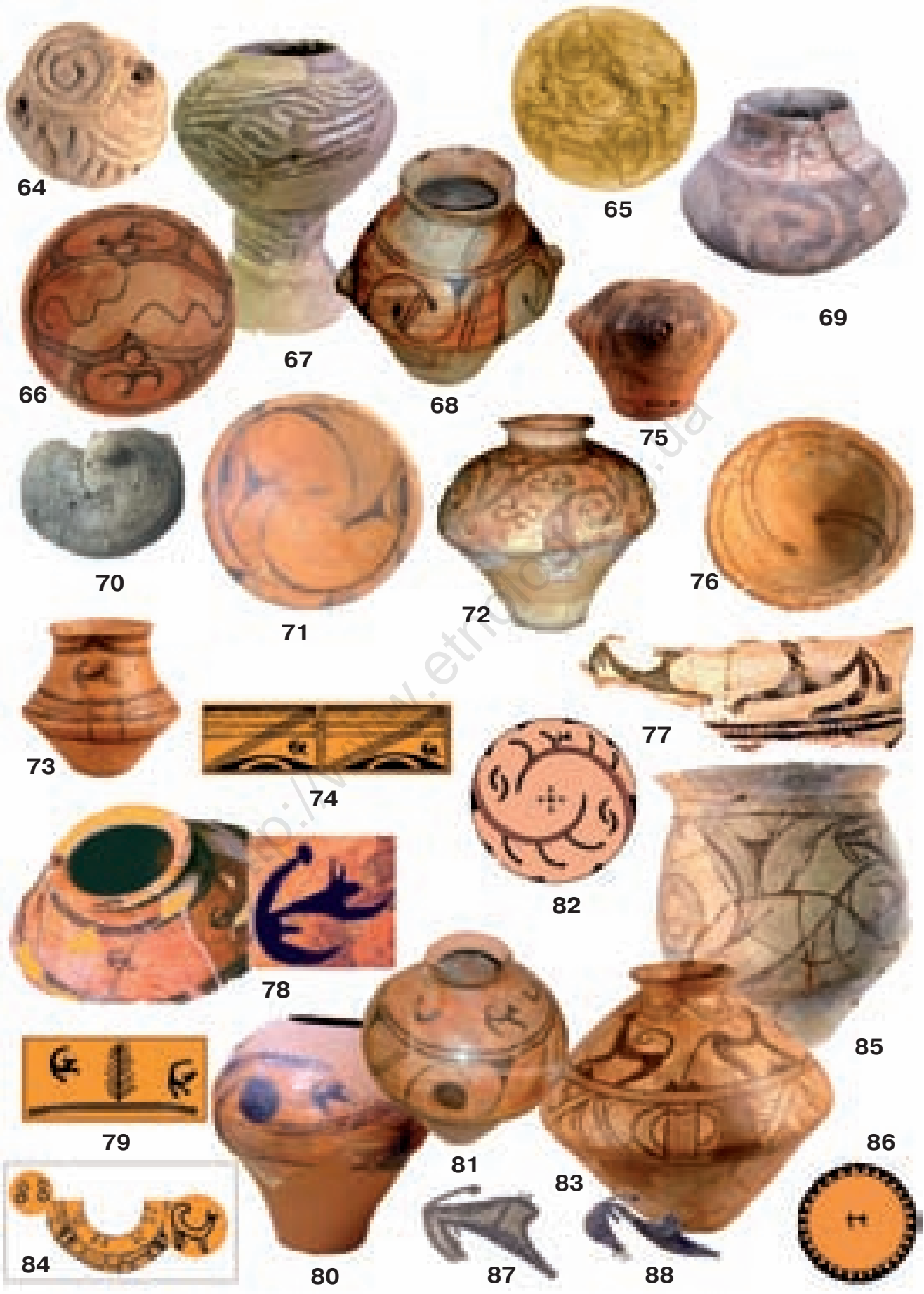
35

34



29







89



90



91



92



93



94



95



96



97



98



99



100



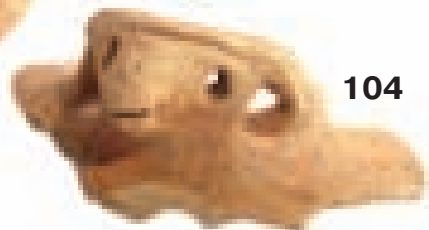
101



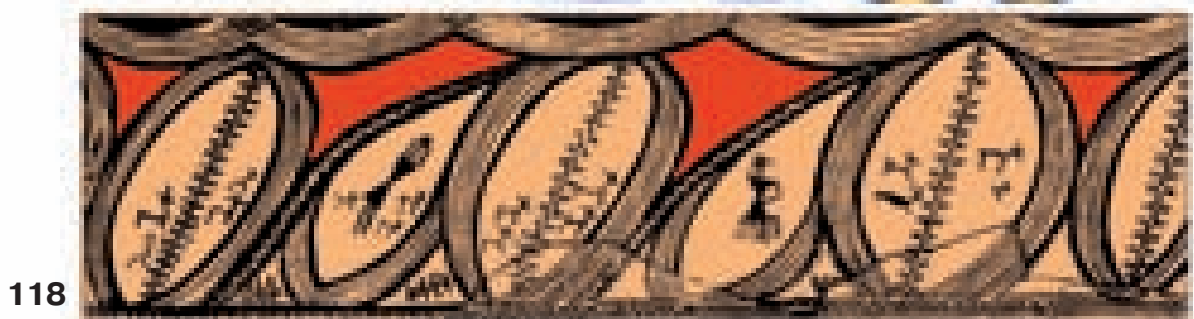
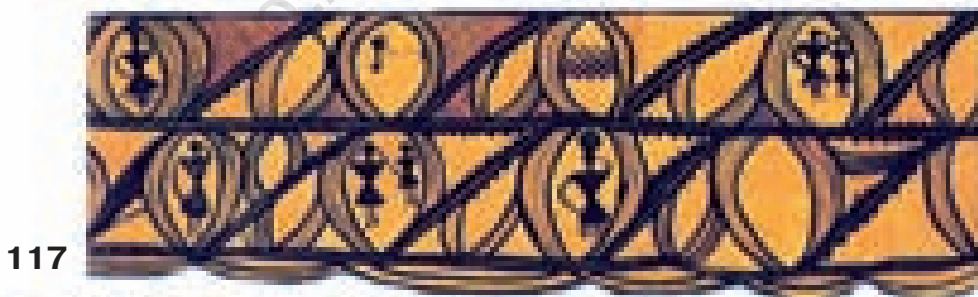
102



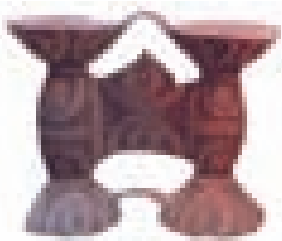
103



104







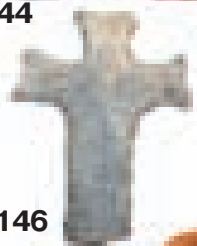
144



145



147



146



148



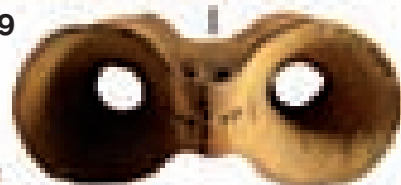
149



150



151



152



153



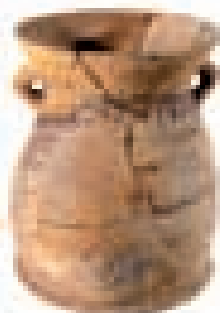
155



154



156



157



158



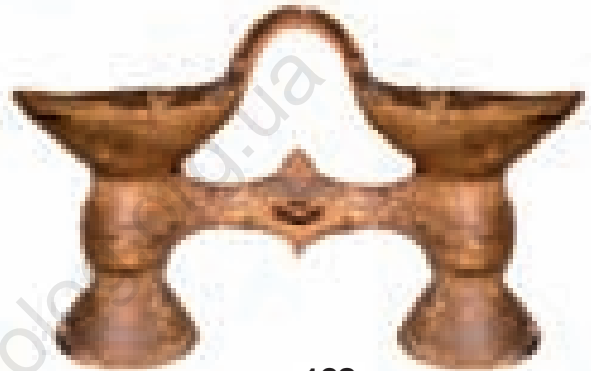
159



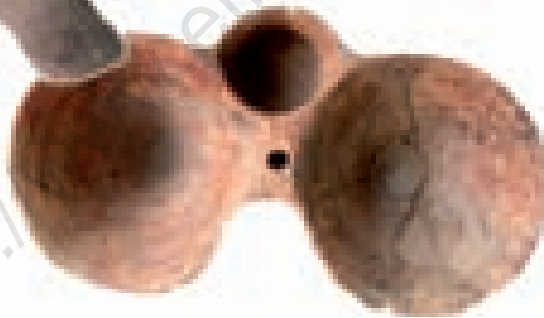
160



161



162



<http://ethnologia.ua>



163



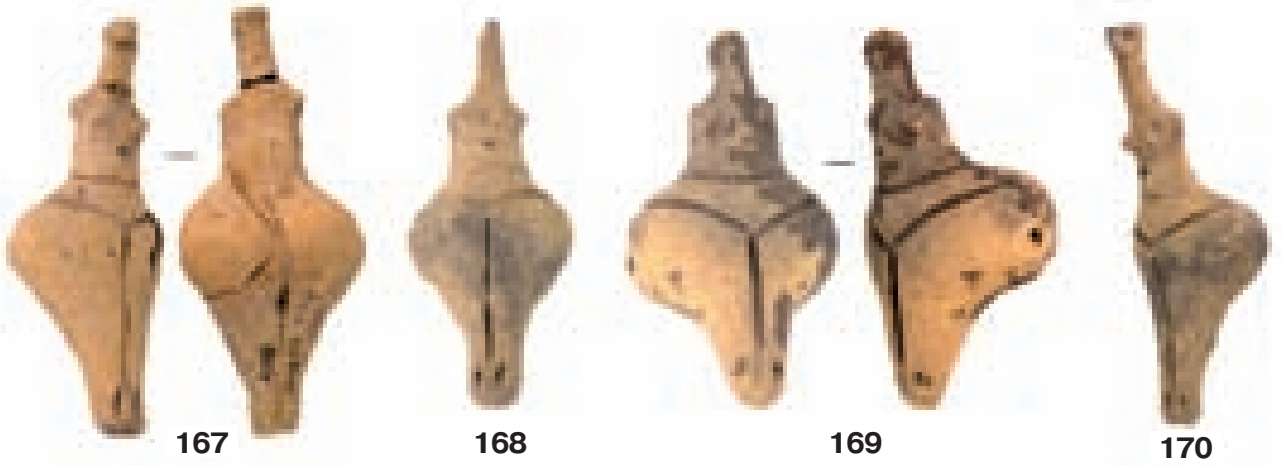
164



165



166



167

168

169

170



171

172

173

176

174

175



177

178

179

180

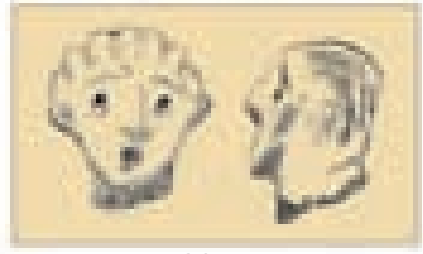
181

182

183

184





204

203



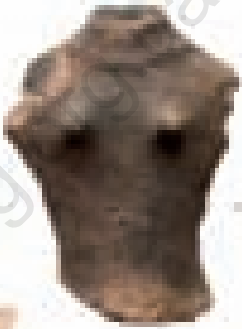
207



205



206



211



208



209



210



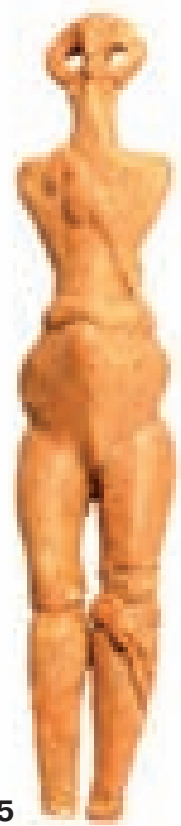
212



213



214



215



216



217



218

219

220

221

222

223

224

228

229

230

227

231

232

225

226

237



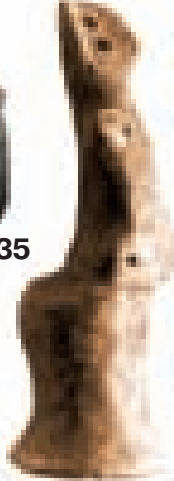
233



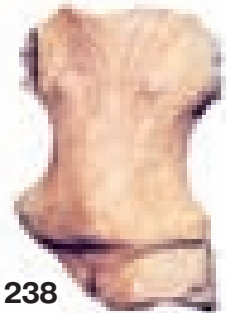
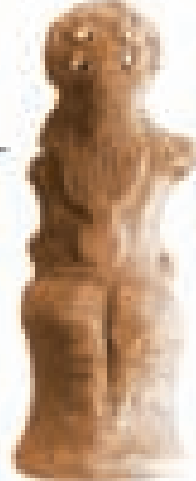
234



235



236



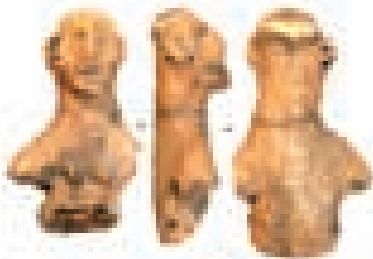
238



239



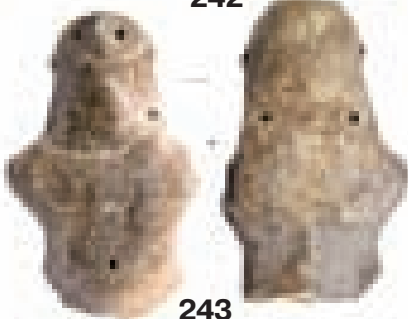
240



242



245



243



244



241



246



247



248



249



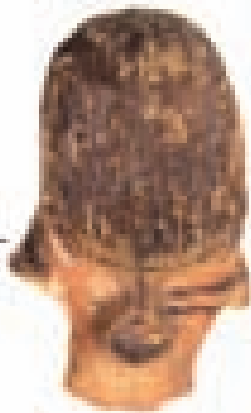
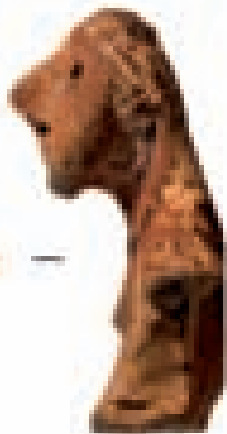
250



251



252

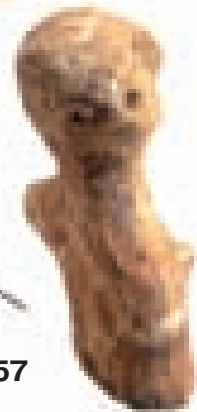


253

254

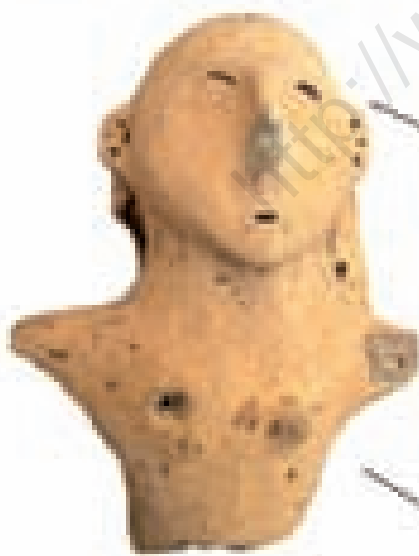


255



256

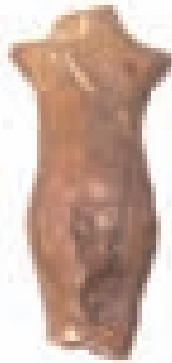
257



258



259



260



261



262



263



264



265



266



267



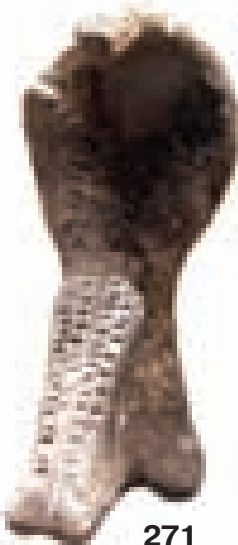
268



269



270



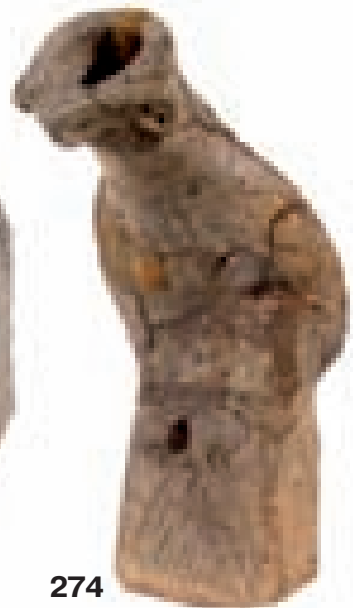
271



272



273



274



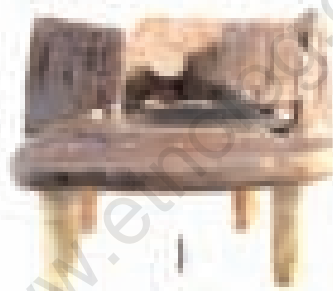




331



332



333



336



334



335





337

338

339

340

343

342

341

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

361

362

360

363

364



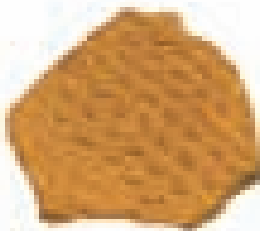
365



366



367



368



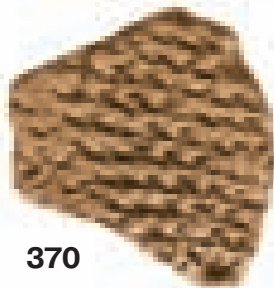
369



378



379



370



371



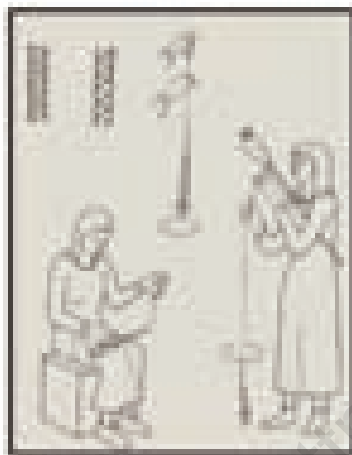
372



373



374



380



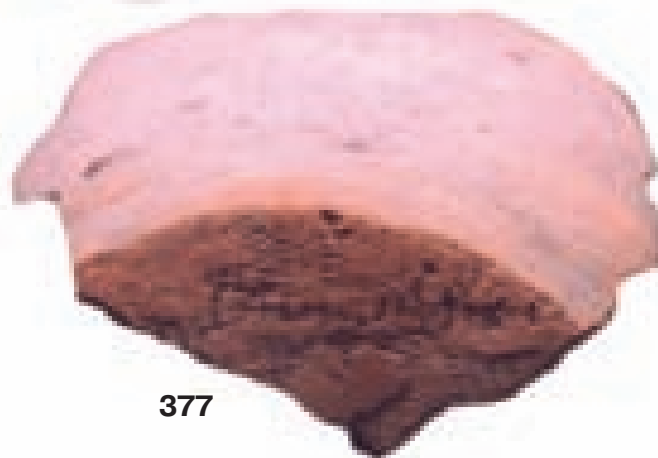
375



376



381



377

Бронзова доба



<http://www.ethnolog.org.ua>

Дворучна чаша. XV–XIV ст. до н. е.
с. Крижовлин, Одеська обл. Золото, карбування. ОАМ.
Опубліковано у виданні: Археология Украинской ССР. – К., 1985. – Т. 1.

БРОНЗОВА ДОБА

Декоративно-вжиткове мистецтво бронзової доби на теренах нашої держави досі не було темою окремого дослідження. Утруднює її розробку фрагментарний стан абсолютної більшості артефактів. Невеликий параграф, присвячений декоративно-вжитковому мистецтву доби бронзи, міститься в академічному виданні «Давня історія України»¹. Зростаюча увага до побуту племен III–II тис. до н. е. відбилася в «Історії української культури»². Насиченістю досить якісним ілюстративним матеріалом вирізняється науково-популярне видання «Україна – хронологія розвитку», але без достатнього рівня узагальнення зразків декоративно-ужиткового мистецтва³.

Утім, упродовж останніх 60-ти років накопичилося багато зразків давнього мистецтва та побуту, позначених елементами декоративності. Увагу дослідників привертають окремі яскраві вияви декоративного мистецтва. Серед них – оздоблення усипальниць кемі-обинської культури; рельєфна орнаментация кам'яних сокир та булав, виготовлених із твердих порід каменю; серія виробів з кістки, рогу та бронзи, декорованих у карпато-мікенському орнаментальному стилі тощо. Декоративно-вжиткове мистецтво бронзової доби, наповнене конкретним змістом, вимагає його предметного вивчення як на рівні загальних тенденцій розвитку, так і в дослідженні конкретних груп пам'яток, аж до окремих видатних артефактів.

Тривають дослідження Кам'яної Могили – скарбниці скельного мистецтва. Можна з упевненістю твердити, що декоративний складник петрогліфів Кам'яної Могили є домінантним у низці композицій. Його необхідно досліджувати разом з пошуком змісту в доволі умовних і строкатих композиціях на більшості брил комплексу.

Варто чітко окреслити часові координати теми нашого дослідження. Зазначимо, що

періодизація та хронологізація бронзової доби на теренах України перманентно зазнає додаткових змін та уточнень. Нині її часові рамки визначають у проміжку від кінця IV тис. до початку I тис. до н. е. Вона поділяється на періоди: ранньої бронзи (XXXII / XXX–XXV ст. до н. е.); середньої бронзи (XXVII / XXV–XX / XIX ст. до н. е.); пізньої бронзи (XIX / XVIII–XIII ст. до н. е.); фінальної бронзи (XII–X / IX ст. до н. е.). Кожний період має свою систему археологічних культур і відповідно власні мистецькі пам'ятки, творчі здобутки та втрати. Взагалі перед нами постає період розвитку декоративно-вжиткового мистецтва, що охоплював понад 2 тис. років. Перманентні археологічні розкопки щороку збагачують його джерельну базу. Незважаючи на те що темпи публікації нових матеріалів за останні 20 років істотно пришвидшилися, велика кількість знахідок усе ще залишається «річчю в собі» – надбанням наукових архівів, фондів, позаекспозиційним сегментом музейних колекцій.

Уже доводилося наголошувати на тому, що культурний процес за бронзової доби слід розглядати як посттрипільський. Адже на початку III тис. до н. е. з археологічної мапи України зникли останні культурні утворення, пов'язані з кукутенсько-трипільською культурною, а отже, і мистецькою, традицією. Сталося це внаслідок загальної кризи ранніх землеробських культур так званої Старої Європи, зокрема – загибелі культури Кукутень, материнської щодо Трипілья. Зі зникненням чи розчиненням трипільського населення в середовищі індоєвропейських племен перервалася й відповідна традиція домобудівництва, керамічного виробництва, мистецтва оздоблення мальованого посуду та виготовлення дрібної пластики (теракоти). Населення, що заселило Правобережний Лісостеп після трипільців, привнесло в цей регіон власні культурні й мистецькі традиції з регіонів попереднього розселення. Як результат, населення Лісостепу поступилося місцем законодавця культурних традицій племенам Степу та Карпатського басейну.

Якщо яскраве декоративно-ужиткове мистецтво доби енеоліту було за своєю генезою землеробським, то здобуткам у цій сфері в бронзовому віці ми здебільшого зобов'язані скотарям степової смуги України. Ще за доби енеоліту скотарське етнокультурне середовище, індоєвропейське в своїй основі, створювало певну мистецьку альтернативу осередкам Кукутень-Трипілья Правобережного Степу. Позбувшись могутнього конкурента – населення спільноти Кукутень-Трипілья, мобільні скотарі Степу поширили власні культурні та мистецькі стан-

¹ Отроценко В. Духовна культура // Давня історія України: У 3 т. – К., 1997. – Т. 1. – С. 496–529.

² Гершкович Я. Планування і архітектура поселень. Демографічні характеристики розвитку стародавніх племен. Побут та одяг // Історія української культури: У 5 т. – К., 2001. – Т. 1. – С. 205–211; Бунятян К. Поховальні звичаї та курганна архітектура // Історія української культури: У 5 т. – К., 2001. – Т. 1. – С. 227–232.

³ Отроценко В. та ін. Доба бронзи на теренах України // Україна: хронологія розвитку: У 4 т. – К., 2007. – Т. 1. – С. 174–259.

дарті на Лисостеп, аж до Полісся та Карпатських перевалів. Виразні прояви степових впливів зафіксовано також у Карпатському басейні та на Балканах. З реципієнта кукутенської моди населення Надчорномор'я перетворилося на творця власних мистецьких цінностей, не кращих чи гірших, порівняно зі зразками кукутенсько-трипільського мистецтва, а інших.

За палеометалевої епохи загалом і бронзової доби зокрема для виконання мистецьких задумів неабияку роль відігравали наявність джерел постачання металу та асортимент відповідних знарядь праці. Якщо за доби енеоліту постачання здійснювалося з ареалу Балкано-Карпатської металургійної провінції, то впродовж епох ранньої та середньої бронзи Надчорномор'я потрапило в систему Циркумпонтійської металургійної провінції з визначальною роллю північно-кавказьких родовищ руд кольорових металів та осередків металообробки. Останнім часом українські археологи припускають можливість розробки донецьких родовищ мідної руди та формування на цій базі місцевого осередку металообробки. За часів пізньої та фінальної бронзи (упродовж II тис. до н. е.) терени України опинилося на перетині впливів Європейської та Євразійської металургійних провінцій. Водночас на базі розробок Донецьких та Волинських родовищ мідної руди розвивалися місцеві осередки металообробки. При цьому найбагатшим у плані насичення продуктами металовиробництва залишався регіон Закарпаття, потреби якого в металах забезпечував потужний Трансильванський гірничо-металургійний центр, що належав до Європейської металургійної провінції.

Якщо для майстрів спільноти Кукутень-Трипілля матеріалом для творення шедеврів образотворчого та декоративно-вжиткового мистецтва правила передусім глина, з якої виготовляли керамічні вироби вищого ґатунку, то для митців бронзової доби це були камінь і метал; кераміка відігравала вторинну роль. Використання органічних матеріалів (дерево, кістка, шкіра, тканини), звичайно ж, практикувалося досить широко, але поганий стан збереженості більшості з них, крім виробів з кістки та рогу, не дозволяє належним чином оцінити рівень мистецьких здобутків у цій сфері.

Наступною особливістю джерел до вивчення мистецької спадщини населення бронзового віку є переважання серед них поховальних (культових) об'єктів над поселенськими (побутовими). Знову-таки, це є протилежністю Кукутень-Трипілля, де, за відсутності поховань, абсолютна більшість артефактів походить з поселень. Поховальні комплекси Кукутень-Трипілля та предмети з них виявляються на

фазі руйнації цієї спільноти, коли трипільці зазнали асиміляційного впливу з боку корінного населення – індоєвропейців. Могильники скотарських племен збереглися у формах, близьких до автентичних, тоді як рештки жител доходять до нас, у кращому випадку, у вигляді фундаментів та коглованих зруйнованих споруд. Тому й опис декоративного складника архітектурних об'єктів варто розпочати з реально збережених могил та підмогильних кам'яних і ґрунтових конструкцій.

Характер збережених джерел дозволяє дослідити тенденції розвитку декоративного мистецтва за такими категоріями пам'яток: об'єкти будівельної справи, кераміка, метал, вироби з кістки та рогу, каменю, дерева, бурштину, скла. При цьому було зафіксовано випадки, коли особливо цінні речі виготовляли з використанням кількох матеріалів як органічного, так і неорганічного походження.

Декоративне оздоблення архітектурних споруд. Житло. Декоративне оздоблення жител можна уявити лише в загальних рисах, і не так за матеріалами поселень, де воно майже не збереглося, як вивчаючи поховальні споруди, що часто являли собою зменшені моделі реальних домівок, особливо коли це були катакомби, кам'яні скрині, склепи, зруби, рами тощо. Так, ділянку фарбованої дощаної долівки зафіксовано на могильнику білозерської культури Степний/Заповітне в Запорізькій області. На нашу думку, побілку стін практикували у глинобитних будівлях Правобережного Лисостепу. В упорядкуванні стін використовували також інші фарби, зокрема червону, на що вказують матеріали розкопок жител на поселенні білогрудівської культури біля с. Велика Андрусівка на Кіровоградщині. Дерев'яні стіни прикрашали різьбленням. На це вказують різьблені кола на дошках, якими обличковано поховальну споруду в похованні бережнівсько-маївської зрубної культури біля с. Іванівка на Дніпропетровщині⁴. Ткані килимки, плетені з лози та рогозу циновки, рештки та відбитки яких раз по раз фіксують у похованнях, використовували й у декоративному оздобленні жител.

Кургани (могили). Добу неоліту в Степу репрезентують ґрунтові цвинтарі, над якими реконструюють дерев'яні розпізнавальні знаки чи навіть споруди. Класичним неолітичним некрополем є Маріупольський могильник, досліджений корифеєм української археології

⁴ Антоненко Б. и др. О результатах работы Ивановской археологической экспедиции // Некоторые вопросы археологии Украины. – К., 1977. – С. 33.

М. Макаренком на будмайданчику заводу «Азовсталь». Неолітичні поховання були перекриті двома кам'яними закладками понад іншими похованнями (небіжчик у зігнутому положенні на спині) (шп. XXI, XXIV), які вже репрезентують середньостогівську спільноту доби енеоліту⁵. З цих закладок розпочалась історія мегалітичних споруд і курганів (могил) у Надазов'ї та Надчорномор'ї, що мала розвиток в енеоліті та впродовж бронзової доби. Камінь, на відміну від дерева чи очерету, зберігається тисячоліттями.

До кола мегалітичних віднесено споруди, побудовані з використанням каміння як базового чи принаймні структуроутворювального матеріалу. Перший період поширення кам'яної архітектури у степовій зоні охоплює другу половину IV тис. до н. е.⁶ Науковці виокремлюють дві традиції розвитку мегалітичної архітектури. Першу з них локалізовано в Дніпро-Донському регіоні. Її репрезентують кам'яні закладки та усипальниці скринькового типу. Друга традиція (Буго-Дунайська) пов'язана із запровадженням кромлехів, ровиків, усипальниць-скринь та антропоморфних стел. Саме тоді розгорнулося будівництво могильних насипів. Зрештою, це привело до злиття згаданих двох традицій, що виявилось у найвиразніших зразках кам'яної архітектури Степу⁷.

Перші кам'яні закладки (каїрни) пов'язані з поховальною практикою населення середньостогівської культурно-історичної спільноти. Кам'яні брили використовували для обкладки стінок ям, зведення скринь та в перекритті названих споруд, які вже вивисувалися над рівнем горизонту. Згодом почали будувати перші кромлехи (кам'яні кільця) довкола поховань. Два найдавніші подвійні кромлехи (діаметри – 5,5 м та 6,0 м) виявлено в кургані 1 Другого Суворовського могильника в Одеській області. Їх виклали впритул один до одного з дрібних каменів округлої форми довкола перших енеолітичних поховань. Надалі ці перші кромлехи були обведені третім (діаметр 13 м), складеним з масивних кам'яних брил, поставлених на ребро. Над вели-

ким кромлехом спорудили земляний насип⁸. Серію подібних кромлехів досліджено в Дніпровському Надпоріжжі, зокрема на острові Хортиця.

Населення нижньомихайлівської та квітянської (постмаріупольської) культур розвинули традиції могильної архітектури у другій половині IV тис. до н. е. На цей час припадає побудова кромлехів, кам'яних скринь, святилищ зі стовповими конструкціями, а для квітянської культури – ровиків під курганними насипами, обкладки схилів глиною. Саме тоді степова культова архітектура набула справжньої монументальності, ставши співзвучною європейським мегалітам. Тоді ж стають помітними майкопські впливи з Північного Кавказу на протигагу більш раннім контактам з Балкано-Карпатським регіоном та ареалами пізніх проявів культурно-історичної спільноти Кукутень-Трипілля, зокрема з носіями усатівської культури в Західному Надчорномор'ї. У цей час набули розвитку складні курганні конструкції, що включали монументальні кромлехи та крєпиди. Найвідомішим взірцем такої архітектури серед досліджених є курган 14 біля с. Любимівка на Херсонщині з основним похованням у кам'яній скрині та спорудженим над нею кам'яним насипом, обведеним крєпідом з могутніх вапнякових брил, закріплених вертикально⁹. Фактично зовнішні площини крєпид, що вивисувалися над рівнем поля, привертала увагу будівельників можливістю створення додаткового декоративного ефекту. Ці поверхні інколи вкривали візерунками – геометричними чи хвилястими композиціями та зображеннями тварин.

Масштабне курганне будівництво припадає на першу половину III тис. до н. е. Технологія будівництва курганів бронзової доби передбачала низку етапів, обумовлених ритуалом. Послідовність подій можна реконструювати так: вибір місця для поховання, очищення місця вогнем, обведення його магічним колом (рів, кромлех), побудова усипальниці, закопування стели (ідола), здійснення поховання, перекриття поховальної споруди, тризна, побудова першого насипу в межах магічного кола, часом зі сплосненою верхівкою, додаткове укріплення схилів насипу глиною, глеєм, камінням, деревом, процедура другого поховання з усіма належними ритуалами та добудовою (досипкою) насипу, здійснення чергового (третього) поховання з наступною добудовою і т. д. За будівельний матеріал брали шматки дерну, грудки землі, а потім і глини, які

⁵ Макаренко М. Маріупільський могильник. – К., 1933. – С. 68–72. – Рис. 27.

⁶ Rassamakin Yu. Aspects of Pontic Steppe Development (4550–3000 BC) in the Light of the New Cultural-Chronological Model // Ancient Interactions: East and West in Eurasia. – Cambridge, 2003. – P. 60–66.

⁷ Тесленко Д. Об эволюции мегалитических сооружений в Северном Причерноморье и Приазовье (энеолит – ранний бронзовый век) // Матеріали та дослідження з археології Східної України. Від неоліту до кіммерійців. – Луганськ, 2007. – Вып. 7. – С. 76–85.

⁸ Алексеева И. Курганы эпохи палеометалла в Северо-Западном Причерноморье. – К., 1992. – С. 26–29. – Рис. 2,3.

⁹ Rassamakin Yu. Op. cit. – P. 62. – Fig. 4.9, 2–4.

видовбували довкола насипу, який зводили. Таким чином, навкруг насипу утворювалася кільцева улоговина, яка штучно збільшувала висоту споруди. У процесі опорядкування насипу дотримувалися певного декоративного балансу кольорів: темна ґрунтова верхівка, жовті схили, обкладені глиною чи деревом, білі кромлех або крепіда з вапнякових брил. Брили, як зазначено вище, могли зовні вкривати різьбленим візерунком. Взірцем такого роду споруди є могила біля с. Вербівка на Черкащині, де конічну верхівку споруди було обкладено стовбурами дерев¹⁰. Іноді насип увінчували стелою чи менгіром, укріпленим на круглому кам'яному постаменті¹¹.

За доби середньої бронзи, репрезентованої культурами катакомбної спільноти (середина – друга половина III тис. до н. е.) припадає зменшення обсягів курганного будівництва, яке виявлялося переважно через добудову вже існуючих «ямних» насипів, пов'язаних з численними впускними похованнями в катакомбах. Нове поживлення курганного будівництва помітне за пізньої фази доби середньої бронзи у племен інгульської катакомбної культури. Започатковуючи новий могильник у глибинному степу, де не було давніших насипів, «інгульці», дотримуючись принципу впускного стереотипу, будували невеликий насип, а в його полі здійснювали перше поховання в катакомбі. Добуту материкову глину з цієї споруди насипали довкола первинного насипу¹². Після цього здійснювали досипку всієї споруди, надаючи їй належної монументальності.

Унікальною спорудою, яку пов'язують з будівничими інгульської культури, є Молочанське святилище (курган 3) понад високим правим берегом р. Молочної біля с. Виноградне в Токмацькому районі Запорізької області. Інгульці, за реконструкцією С. Пустовалова, поверх насипу доби ранньої бронзи спорудили з глиняних блоків зірку на 13 пелюсток, увінчану глиняним вітарем, до якого сходилися промені всіх пелюсток¹³. Надалі цей комплекс декілька разів добудовували з широким використанням каміння.

Упродовж II тис. до н. е. темпи будівництва могил поступово зростали за рахунок забудови

курганами вододільних підвищень степових межиріч. Там створювали нові курганні ансамблі спочатку носії дніпро-донської бабинської, а від середини II тис. до н. е. – бережнівсько-маївської зрубної культур. Набули поширення довгі могили та зведення об'єднувальних валів поміж давнішими круглими могилами. Схили валів облицьовували камінням чи глиною, а хребет таких споруд виводили ґрунтовим, сплосченим, увінчаним посередині вітарем з менгіром чи стелою. Як варіант, могили, розташовані поряд, з'єднували кам'яними алеями з тим самим вітарем посередині. Кам'яні алеї споруджували переважно в Дніпровському Надпоріжжі з його необмеженими та легкодоступними ресурсами різних порід каменю. Під час розкопок у зоні будівництва Дніпрогесу Б. Грінченко розкопав таку алею на Кічкасі в межах сучасного м. Запоріжжя¹⁴.

Оскільки під час будівництва довгих могил найчастіше застосовували елементи декоративного оформлення комплексів, нагадаємо найпоширеніші їх типи: 1) хвостаті, за рахунок одновекторної досипки круглої могили; 2) гантелеподібні (вісімкоподібні), коли пару круглих насипів сполучали між собою пересипом; 3) овальні, насипані одноразово понад рядом поховань¹⁵. Подальші розкопки довели наявність окремих конструкцій ще більшої складності, коли перебудовами об'єднували три, а то й більше ізольованих насипів, розташованих у ряд чи навіть під кутом до генеральної осі Довгої Могили. Найдовшою зі споруд такого типу є Канат-Могила в Надазов'ї (Запорізька обл.), протяжністю понад 500 м, що об'єднала принаймні шість насипів, попервах окремих, у грандіозний архітектурно-меморіально-культовий ансамбль.

Довгі могили, вирізняючись своїм зовнішнім виглядом серед тисяч поховальних споруд круглої форми, завжди займали центральну позицію на могильниках і виконували функцію святилищ. Цим пояснюється бажання населення доби бронзи упорядковувати їх з максимальною пишністю, вписуючи до контексту комплексів кам'яну та дерев'яну скульптуру. У місцевостях, де не було покладів каменю, використовували дерево та глину. Замість кромлехів викопували ровики чи круглі ями, що утворювали композиції на ґрунті у формі кола або

¹⁰ Телегін Д. Вартові тисячоліть. – К., 1991. – С. 24, 25.

¹¹ Щепинський А. Антропоморфні стели Північного Причорномор'я // Археологія. – 1973. – Вип. 9. – С. 22–24. – Рис. 1, 3.

¹² Отрощенко В. Катакомбные и срубные курганы в окрестностях с. Балки // Курганные могильники Рясные могилы и Носаки. – К., 1977. – С. 6–8.

¹³ Пустовалов С. Соціальний лад катакомбного суспільства Північного Причорномор'я. – К., 2005. – С. 149–152, 359–362. – Рис. П. II, 1–4.

¹⁴ Шарафутдінова И. Степное Поднепровье в эпоху поздней бронзы. – К., 1981. – С. 69–71. – Рис. 23–25.

¹⁵ Отрощенко В. Конструктивные особенности длинных курганов Нижнего Поднепровья // Открытия молодых археологов Украины. – К., 1976. – Ч. 1. – С. 16–18.

прямокутника. У такі ями іноді вкопували стовпи, які, імовірно, мали скульптурне завершення, але, на жаль, не збереглися.

Масове дослідження степових могил протягом 60–80-х років ХХ ст. спонукало дослідників до формулювання поняття «курганний ансамбль», що передбачає свідоме розташування давніх могил не хаотично, а за певною системою. Найхарактернішим було розміщення давніх могил у лінію вздовж давніх шляхів, найджених іще за доби бронзи. Така планіграфія ансамблів була показовою для надзаплавних терас великих та середніх річок. Далі в Степ насиченість полів могилами слабшала, а планіграфія споруд ускладнювалася. Іноді вони утворювали умовні фігури у формі дуги, прямокутника, трапеції, ромба, кола чи навіть хреста. Наземні геодезичні обміри та матеріали аерофотозйомок свідчать, що ключову (зазвичай центральну) позицію в системі курганних ансамблів займала Довга Могила другого типу. Комплекси таких ансамблів переважно виконували роль ритуальних центрів місцевого чи навіть регіонального рівня¹⁶. Як приклад можна навести комплекс із трьох довгих могил на маківці Мамай-Гори неподалік від м. Кам'янка-Дніпровська Запорізької області. За наступної історичної доби (ранній залізний вік) довкола цих споруд скіфи влаштували величезний могильник, який уже понад 20 років досліджує археологічна експедиція Запорізького національного університету¹⁷.

Ще перший дослідник царських могил Скіфії І. Забелін (Чортомлик, Велика Цимбалка) помітив, що скіфи будували усипальниці своїм царям поряд з довгими могилами бронзової доби¹⁸, ніби символічно переймаючи традиції курганного будівництва від своїх далеких, але етнічно споріднених, предків. Українські археологи своїми дослідженнями довели, що святилище Арея було влаштоване скіфами в урочищі Носаки (Запорізька обл.) на гребені валу, отже, у ритуальному секторі, Довгої Могили. Над мечем здійснили потужну досипку з яскраво-жовтої глини. Навколо цього святилища спорудили великий скіфський могильник¹⁹.

¹⁶ *Отроценко В.* Идеологические воззрения племен эпохи бронзы на территории Украины (по материалам срубной культуры) // *Обряды и верования древнего населения Украины.* – К., 1990. – С. 10. – Рис. 3.

¹⁷ *Андрух С., Тоцев Г.* Могильник Мамай-Гора. – Запорожье, 2004. – Кн. 3. – С. 3–5. – Рис. 1.

¹⁸ *Древности Геродотовой Скифии.* – С.Пб., 1866. – Вып. 1. – С. 26–28.

¹⁹ *Болтрик Ю.* Святилище Арея в урочище Носаки // *Археологические исследования на Украине в 1976–1977 гг.* – Ужгород, 1978. – С. 61, 62.

Кургани білозерської культури доби фінальної бронзи (ХІІ–Х ст. до н. е.) відкривають нову сторінку будівництва могил, коли круглий насип зводили одночасно з оформленням одного-трьох основних поховань. Поховальна споруда, таким чином, опинялася в центрі штучно створеної лійки, на схили якої лягав ніби підрізаний зовні викид. Внутрішні схили викиду та прохід до поховальної споруди з півдня вкривали шаром очерету. Утворювався зелений прямокутник на жовтому тлі. Насип споруджували з вальків («цеглин») дерну, які чітко простежувалися у зрізах насипів. Надалі вальковими насипами характеризувалася архітектура великих скіфських могил. Практика досипок, така показова для попередніх періодів бронзової доби, у структурі насипів білозерської культури не простежується. Шедевром білозерської архітектури є Широка Могила (висота – 9,6 м, діаметр – 120 м) біля Малої Лепетихи на Херсонщині²⁰. Серед інших могильників – Степовий/Заповітне в Запорізькій області, Каланчак у Херсонській області та Кочкувате на Одещині. У Лісостепу цю будівельну традицію зафіксовано під час дослідження Гордіївського могильника на півдні Вінницької області, де розкопано 40 споруд²¹. Цей некрополь більшість дослідників пов'язує з білогородською культурою.

Поховальні споруди. Характерною особливістю чи не кожного кургану є поховання людини, смерть якої ставала причиною спорудження монументального насипу. Власне, розташування, форма, орієнтація щодо сторін світу ями, скрині (цисти), труни чи їх заміників задавали параметри насипу взагалі. Чимало вигадливості демонстрували давні скотарі в оформленні усипальниць для поважних небіжчиків. Адже суспільства бронзової доби, принаймні ті з них, які практикували побудову могил, уже були соціально стратифікованими. Про соціальну нерівність найпереконливіше свідчить аналіз саме поховальних споруд.

Нижчий рівень ієрархії поховальних споруд становили невеликі прямокутні чи овальні ями, розраховані на укладання тіла небіжчика в зігнутому чи випростаному положенні. Сюди слід долучити й невеликі підбої та катакомби. Такі мінімальні за обсягом трудових затрат поховальні споруди взагалі не передбачали зведення над ними земляного чи кам'яного насипу.

²⁰ *Латышев В.* Раскопки Н. И. Веселовского в 1916–1917 гг. // *Сообщения Государственной академии истории материальной культуры.* – Ленинград, 1926. – Т. 1. – С. 201. – Рис. 1.

²¹ *Berezanskaja S., Kločko V.* Das Gräberfeld von Hordeevka // *Archäologie in Eurasien.* – Berlin, 1998. – Bd 5. – S. 3–5. – Taf. 1; 5; 82.

Ритуал для найпростіших поховальних конструкцій звичайно не передбачав додаткового декоративного оздоблення усипальниць. Їх розміщували на ґрунтових цвинтарях чи впускали до побудованих раніше курганів. Ускладнення цього мінімально можливого та гігієнічно доцільного ритуалу передбачало додаткові елементи оздоблення поховань. На них варто зосередити особливу увагу.

Конструкція усипальниці залежала від символічного сприйняття цієї споруди людиною бронзового віку. Адже її могли будувати як домовину, тобто умовне житло для небіжчика, а могли – й у вигляді транспортного засобу для потойбічних мандрів померлого чи для швидшої переправи його до потойбічного світу. Ці два наміри, змістовно протилежні, часом химерно перепліталися в ідеї катафалка – домовини на колесах. Територіально концепт домовини був прийнятнішим для жителів Полісся, Лісостепу та Північного Степу, бо спирався на природні ресурси деревини, з одного боку, та осілий уклад землеробсько-скотарського господарства – з другого. Мобільнішим скотарям Південного Степу ближчою була ідея посмертних мандрів. Проте брак деревини та потужний ресурс кам'яних порід у горах Криму й Карпат, на Донецькому кряжі та Українському кристалічному щиті породили мотивований проект кам'яної домовини – скрині. За такого складного переплетення ідеологічних парадигм та доступних природних ресурсів реально створювалася динамічна картина змін типів поховальних споруд від культури до культури й від періоду до періоду. До того ж тип усипальниць ставав часом визначальним для найменування базових культур (спільнот) бронзового віку на теренах України: «ямна» (доба ранньої бронзи); «катакомбна» (доба середньої бронзи); «зрубна» (доба пізньої бронзи), за В. Городцовим.

У добу ранньої бронзи виник такий складний тип усипальниць, як яма з виступом (заплічками). У перетині ця конструкція мала вигляд ями в ямі. Виступ використовували для облаштування дерев'яного чи кам'яного перекриття нижньої ями (камери з небіжчиком). На виступі, по кутах споруди, клали горизонтально дерев'яні дискові колеса, імітуючи тим самим образ воза в горизонтальній проекції²². Додатково перекриття вкривали шаром очерету чи морських водоростей (камка). Крім коліс, на виступ іноді клали дишло або інші частини розібраного воза. План такої досить монумент-

альної споруди створював для учасників похорону, які стояли по периметру ями, зазираючи вниз, образ символічної колісниці. Цей тип усипальниць будували й у наступні періоди бронзової доби, але вже як виняток.

Тривалішим виявилось використання кам'яних скринь. Найдавніші з них виникли ще за доби енеоліту серед поховальних споруд нижньомихайлівської культури. Проте найдовершеніші зразки каменярського мистецтва були створені носіями кемі-обинської культури, поширеної в Криму та на півдні степової смуги за доби ранньої бронзи. Скрині складали з п'яти ретельно підібраних брил пісковика з використанням розмітки та пазів. Стикові щілини затирили глиною, що запобігало проникненню ґрунту до внутрішнього простору скрині. Внутрішні площини стін іноді розмальовували геометричними чи рослинними композиціями у килимовому стилі. Малюнки виконували вохрою, крейдою, жовтою та чорною фарбами або ж прокресленими лініями²³. Переважали у внутрішньому оздобленні скринь стилізовані зображення дерева з круглими плодами, але траплялися й складні багатофігурні композиції з антропоморфними мотивами. Винцем сюжетних розписів є на сьогодні композиція з Рахманівки в Кривому Розі (курган 4, поховання 9), де до контексту геометричних мотивів вписано близько десятка антропоморфних фігурок, а весь фриз можна розглядати як коловорот життя²⁴. Зазначимо, що стилізоване трактування тіла людини у вигляді двох рівносторонніх трикутників, сполучених вершинами на талії, йде ще від мистецтва пізнього Трипілля та зображення рогаатої богині на відомій Усатівській стелі.

Синхронно у Правобережному Лісостепу, на Поділлі та Волині набули поширення кам'яні скрині культури кулястих амфор – складні наземні поховальні споруди з плоским похилим дахом, іноді – двокамерні. Їх використовували як склепи багаторазового використання, але без додаткового декоративного оздоблення²⁵.

Таким чином, зафіксуються дві традиції виготовлення кам'яних скринь – Степова (Кримська) та Волино-Подільська. Крім цього, у Криму відомі одиничні дольмени – кам'яні скрині з плоским дахом, округлим чи прямокутним отвором на порталі (с. Віліне-80)²⁶. До

²² Литвиненко Р. Колесный транспорт эпохи бронзы евразийской Степи и Лесостепи (учебное пособие к спецкурсу). – Донецк, 1997. – С. 5, 6. – Рис. 1–3.

²³ Тоцев Г. Крым в эпоху бронзы. – Запорожье, 2007. – С. 78–85. – Рис. 35–37.

²⁴ Мельник А. Раскопки на Криворожье. Краткая информация 1964–1995 гг. – Кривой Рог, б. г. – С. 33. – Рис. 3.

²⁵ Свешников И. Культура шаровидных амфор // САИ. – 1983. – Вып. В1-27. – С. 32. – Рис. 7.

²⁶ Тоцев Г. Зазнач. праця. – С. 81. – Рис. 35, 1.

кола дольменів віднесено також унікальну монолітну скриню, витесану з вапнякової брили та закриту іншою пласкою брилою (с. Іванівка Миколаївської області, курган 5, поховання 2). Внутрішня й зовнішня поверхні цієї усипальниці ретельно оброблені ударною крапковою технікою. Нижче внутрішнього краю цисти вохрою по периметру виконано зображення змії²⁷. Власне дольмен із прямокутним отвором досліджено в поховання 7 кургану 16 біля с. Кам'янка на Південному Бузі. Фасадну брилу дольмена з ночноподібною виїмкою та круглим отвором виявлено в ямі-жертвнику (поховання 16) Довгої Могили біля Чортomla. Цей жертвник пов'язано з основним похованням 11 ямної спільноти та перекрито насипом²⁸. Конструкції типу дольменів, імовірно, запозичені з Північно-Західного Кавказу, де виявлено сотні подібних споруд доби ранньої та середньої бронзи. Там само є аналогії ночноподібної фасадної брили з отвором типу Чортomlaцької²⁹.

Традиції спорудження кам'яних скринь, дещо згаслі за доби середньої бронзи, відродилися в перехідний до пізнього бронзового віку період у населення бабинської та зрубної спільнот. Проте техніка виготовлення кам'яних скринь помітно занепала. Для їхнього будівництва використовували зазвичай шість недбало оброблених брил вапняку, пісковика чи граніту, які вкопували в дно ями чи поверхню давнього поля на ребро. Довгу стінку скрині утворювали з двох брил, а коротку – з однієї. Отвори чи нерівності в конструкції доточували дрібнішим камінням, іноді з використанням глини. У населення бережнівсько-маївської зрубної культури відомі кам'яні конструкції (стіни, лабіринти, склепи/скрині), побудовані з використанням горизонтальної кладки вапнякових брил³⁰. За часів фінальної бронзи (XII–X ст. до н. е.) наземні кам'яні скрині-склепи збереглися лише в гірському Криму, де їх виготовляло та використовувало населення місцевого варіанта білозерської культури.

Не можна обійти увагою додаткове декоративне оформлення поховальних конструкцій,

стілки яких носії кемі-обинської культури, як зазначено вище, розмальовували чи закривали декоративним плетивом, циновками, килимами. Конструктивними елементами перекриття часом слугували антропоморфні чи інших різновидів стели, що їх укладали лицьовою частиною донизу. При спорудженні скринь бережнівсько-маївської зрубної культури іноді стелу вмонтовували до однієї з довгих стінок у позиції на боці, лицем до обличчя небіжчика, покладеного в позі адорації³¹. Іноді перекриття додатково вкривали шкірою офірованої тварини, камкою, очеретом чи глиною.

Дерев'яні домовини використовували паралельно з кам'яними та переважно в місцевостях, де не відчувалося браку деревини. Усипальниці особливо складної конструкції сполучали дерев'яну та кам'яну скрині за «принципом матрьошки». При цьому дерев'яна конструкція завжди містилася всередині кам'яної. Ранні споруди такого типу зафіксовано в епопійній могилі Кемі-Оба біля м. Білогорська у Криму³², а пізні – в могилах бережнівсько-маївської зрубної культури на Херсонщині та Луганщині. Виготовляли дерев'яні усипальниці з колод, брусів, плах та дощок. Серед пам'яток лісостепового варіанта бабинської спільноти набули поширення поховання у видовбаних стовбурах дерев (колодах), яким надавали форму човна³³. Дощаті конструкції є показовими для дніпро-донської бабинської культури. Вони слугують взірцями теслярської справи бронзової доби. До внутрішнього простору труни часом клали повстяний килимок, декорований взаємопроникними трикутниками на жовтому тлі³⁴. Такі конструкції звичайно опускали на дно неглибоких ям прямокутної форми, але іноді їх влаштовували в катакомбах чи підбоях.

Елітні поховання зрубної культурно-історичної спільноти доби пізньої бронзи влаштовували відповідно у зрубах в 1–3 вінці, витесаних з колод, брусів чи плах. Найбільшу кількість таких конструкцій (понад 100) дослі-

²⁷ Довженко Н. Проблеми дослідження найдавніших мегалітичних пам'яток України // Праці Центру пам'яткознавства. – К., 1993. – Вип. 2. – С. 117–119. – Мал. 2.

²⁸ Мозолевський Б., Пустовалов С. Курган «Довга Могила» з групи Чортomla // Культурологічні студії. – К., 1999. – Вип. 2. – С. 131–134. – Мал. 10, 1.

²⁹ Марковин В. Дольмени Західного Кавказу. – М., 1978. – С. 11–56. – Рис. 9, 3; 14, 1; 44, 1.

³⁰ Гершкович Я. Про кам'яні поховальні споруди зрубної культури Північно-Східного Приазов'я // Археологія. – 1982. – Вип. 41. – С. 15–21.

³¹ Отрощенко В., Черних Л. Стели в конструкції кам'яних скринь Бережнівсько-Маївської зрубної культури // На пошану Софії Станіславівни Березанської. – К., 2005. – С. 275–281. – Рис. 1–3.

³² Шепинский А., Тоцев Г. Курган «Кемі-Оба» // Старожитності Степового Причорномор'я і Криму. – Запоріжжя, 2001. – Т. 9. – С. 50–86. – Рис. 1–3.

³³ Тубольцев О. Лодки в погребальном обряді // Хозяйство древнего населения Украины. – К., 1993. – Ч. 2. – С. 286. – Рис. 2.

³⁴ Литвиненко Р. Дерев'яна посуда культури Бабино // Донецкий археологический сборник. – Донецк, 2004. – Вип. 11. – С. 33, 34. – Рис. 4, 4.

джено в межиріччі Самари та Орелі на Дніпропетровщині³⁵. Використовували різні способи з'єднання колод на кутах конструкцій, опущених до ями: у стик, у наклад, за допомогою зарубів «ластівчаний хвіст» тощо. Перекривали такі зруби плахами уперек чи вздовж, увінчуючи конструкцію стовбуром з обрізаними гілками чи стовпом. У похованні 3 кургану 1 біля с. Іванівка Дніпропетровської області стінки поховальної ями було обставлено дошками. При цьому на нижній частині кожної з цих дощок вирізьбили коло, а до однієї дошки додатково приставлено дерев'яний диск з отвором у середині³⁶.

За доби фінальної бронзи найскладнішими усипальницями були просторі склепи з дощатою вертикальною обшивкою стін та системою двох пар великих стовпових ямок. Такий тип усипальниць був відомим ще від доби ранньої бронзи, але лише в XII–X ст. до н. е. з'явилися найвиразніші конструкції зі стовповими ямками на могильниках білозерської культури (Широка Могила; Степний/Заповітне в Запорізькій обл.)³⁷ та Гордіївському могильнику білогрудівської культури на Вінниччині³⁸. Існує думка, що парні круглі стовпові ямки на дні поховальних споруд були формою імітації воза катафалка на кшталт усипальниць ямної спільноти з розібраними возами. Віз могла також символізувати трапецієподібна форма поховальної споруди, звужена до голови небіжчика.

Катакомби, як тип поховальних споруд, відомі ще від степового енеоліту, проте лише за доби середньої бронзи вони набули масового поширення в населення катакомбної культурно-історичної спільноти в Степу та частково в Лісостепу. Досліджено розмаїтий спектр споруд типу катакомби. Найошатнішими виявилися споруди ранньокатакомбної культури з прямокутними чи трапецієподібними вхідними шахтами з додатковими виступами вздовж довгих стінок. Дно шахт пандусом переходило в дромос (вузький коридор), який сполучав вхідну яму з поховальною камерою прямокутної форми з арочною чи двосхилою стелею. Стіни та склепіння катакомби ретельно вирів-

нювали за допомогою теслоподібного знаряддя. Слідам тесла в глині часом надавали певного порядку, створюючи своєрідні заглиблені візерунки. Упорядковані сліди копальних знарядь зафіксовано також і на стінках поховальних ям, заглиблених у материкову глину. Зовнішній отвір дромоса утворював портал, перегорожений дерев'яними брусами чи кам'яними брилами. У перегородку іноді вставляли кам'яну стелу, дерев'яну фігуру чи коло або його сегмент³⁹. Після завершення поховальних дій вхідну шахту засипали суглинком, а камера лишалася вільною від ґрунту. З розвитком катакомбної спільноти відбулося спрощення конструкції катакомб. Вхідні шахти набули круглої чи овальної форми, скоротився чи зник взагалі дромос, а камера стала kwasлоподібною, овальною чи навіть круглою. Такі конструкції показові, зокрема, для інгульської катакомбної культури. Надалі простежується процес сполучення овальної вхідної ями з овальною в плані камерою. Таким чином, дромос зникає, а перехід із вхідної ями до камери фіксує лише сходинка. Такі, найпізніші, катакомби називають підбоями. Вони маркують у Степу перехід від середнього до пізнього бронзового віку та є показовішими для поховального ритуалу бабинської спільноти в регіонах на захід від Донецького кряжа вже за ранньої фази доби пізньої бронзи (XX–XVII ст. до н. е.).

Особливу увагу приділяли декоративному оформленню дна поховальних споруд усіх типів. Очищення місця поховання передбачало підсіпку дна крейдою, а по ній – вохрою різних відтінків. Також вохрою по дну камери наносили візерунки чи певні зображення. Часом виготовляли органічну підстилку, плетену з рогозу, чи поміст з тонких дощок. В особливих випадках влаштовували постамент у центральній частині ями, викопуючи канавку по її периметру. Додатковий ефект створювало також загострення чи, навпаки, заокруглення кутів ями, а також використання системи стовпів для підтримування балдахіна над небіжчиком або перекриття ями. Кількість стовпів мала бути парною (2–4–6).

Одяг небіжчика чи окремі його елементи (головний убір, взуття) фарбували вохрою. Носії ямної спільноти розмальовували також тіло мерця, зокрема голову⁴⁰. Крім суцільного

³⁵ Ковалева І. Север Степного Поднепровья в среднем бронзовом веке (по данным погребального обряда). – Д., 1981. – С. 47–69. – Рис. 8; 12; 13.

³⁶ Антоненко Б. и др. Знач. праця. – С. 33.

³⁷ Otroshchenko V. Radiocarbon Chronology of the Bilozerka Culture – Based on Barrows near the Village of Zapovitne (the «Stepnoy» Cemetery) // Baltic-Pontic Studies. – Poznań, 2003. – Vol. 12. – P. 338–363. – Fig. 3; 7; 14; 18.

³⁸ Berezanskaja S., Kločko V. Op. cit. – S. 3–7. – Taf. 5; 6; 19; 33; 45; 46; 48; 51; 55; 56; 59; 62; 64; 68; 71; 74; 82.

³⁹ Дашевська О., Голенцов А. Західнодонулавський курган доби бронзи // Археологія. – 2003. – № 3. – С. 12. – Рис. 12, 1, 3.

⁴⁰ Тесленко Д. Ритуальні раскраски черепа в погребеннях ямної культури // Северо-Восточное Приазовье в системе евразийских древностей (энеолит – бронзовый век). – Донецк, 1996. – Ч. 1. – С. 28–30.

фарбування голови, практикувалося нанесення на лобну та тім'яну частини черепа дорослих чоловіків декоративних знаків широкою смугою вохри (прямокутник, напівовал, кут, погруддя фантастичної істоти, дуга тощо). Фарбою також підкреслювали брови чи «мішки» під очима.

З підкресленої уваги до голови небіжчика за доби середньої бронзи розвинувся звичай декорування черепів померлих людей як локальний вияв культу предків. У науці це явище розглядається як феномен модельованих черепів. Про нього заговорили на початку 80-х років. XX ст., після відкриття Херсонською та Запорізькою експедиціями Інституту археології АН УРСР низки поховань у могилах на берегах р. Молочної⁴¹.

Творцями модельованих черепів, а їх виявлено вже понад 100, є носії інгульської катакомбної культури (XXIII–XX ст. до н. е.), що й визначає ареал цього ритуально-мистецького явища – степове Надчорномор'я та Надазов'я між сучасними кордонами з Румунією, Республікою Молдова та Росією. Помічено два регіони підвищеної концентрації знахідок модельованих черепів – високий правий берег р. Молочної на Лівобережжі та район Криворіжжя (р. Інгулець) на Правобережжі Дніпра⁴².

Процедура виготовлення модельованого черепа починалася з ритуалу відтинання голови людини після її смерті. Далі відбувалася мацерація – очищення черепа від м'яких тканин та видалення мозку шляхом штучного розширення великого потиличного отвору. Модельовання обличчя небіжчика робили на очищеному черепі шляхом наліплювання на лицеві кістки спеціально приготованої пластичної маси (суміші глини, землі, сажі, подрібненого вугілля, вохри, кісток та шамоту на жировій основі). Цією сумішшю закривали порожнини очей, носа та слухові канали, а потім моделювали лице із зімкненими повіками та губами. Виготовлений таким чином портрет додатково підфарбовували вохрою різних відтінків (лоб, щоки, а особливо стулені повіки). Можливо, що вільну від жирової маси тім'яну частину черепа прикривали волоссям (скальпом?). На це вказують етнографічні аналогії такому ритуалу в практиці деяких африканських та океанійських племен.

Кращі за станом збереженості модельовані черепи позначені рисами індивідуальності й становлять галерею виразних портретів людей катакомбної спільноти, позбавлених стилізації та умовності, властивих монументальній скульптурі. Об'єктом моделювання ставав зазвичай череп поважної людини, що перетнула межу життя і смерті. У деяких випадках мацерацію здійснювали на всьому скелеті людини й образ небіжчика моделювали повністю на ньому⁴³.

Російська дослідниця Л. Новикова простежує живу традицію продукування модельованих черепів від VII–VI тис. до н. е. в Єрихоні до практики сучасних племен в Океанії. На її думку, це та «лінія портрета» у мистецтві, що бере початок від натурального макета палеолітичної доби – одного з різновидів маски⁴⁴. Показово, що частина черепів з глиняними накладками є безобразною у тих випадках, коли моделювання обмежувалося замащуванням отворів лицьової частини черепа, тобто ритуальним зняттям образу. Виходить, що другий етап моделювання – створення образу – застосовували для обраних членів спільноти. Це видно з матеріалів поховання 8, кургану 1 біля с. Старобогданівка, де знайдено модельований череп дорослої людини та замащений глиною рожевого кольору череп дитини зі знятим образом⁴⁵. Особливості поховальної практики та етнографічні паралелі дозволяють стверджувати, що модельовані черепи певний час використовували в ритуалах, пов'язаних з культом предків, а вже після того повертали власникам до катакомб, де їх ставили на дно камери поруч з тілом небіжчика. Елементи традиції моделювання черепів виявлялися ще в населення ямної спільноти та ранньокатакомбної культури, але тільки в «інгульців» вона набула певної системності та повторюваності. З припиненням розвитку інгульської культури традиція моделювання та декорування черепів зникає з ритуальної практики населення України.

Під час розчищення порталів, а особливо дна поховальних камер, археологи почали фіксувати геогліфи, тобто зображення на поверхні ґрунту, виконані давніми майстрами,

⁴¹ Круц С. та ін. Обличчя людини доби бронзи // Золото Степу. Археологія України. – К.; Шлезвіг, 1991. – С. 51–53; Отрощенко В., Пустовалов С. Обряд моделировки лица по черепу у племен катакомбной общности // Духовная культура древних обществ на территории Украины. – К., 1991. – С. 59–84; Пустовалов С. Знач. праця. – С. 89–94, 153–169. – Рис. П. IV. 2–31.

⁴² Мельник А. Знач. праця. – С. 23. – Рис. 9.

⁴³ Данилова Е., Корпусова В. Катакомбное погребение с трепанированным черепом в Крыму // СА. – 1981. – № 1. – С. 163–170. – Рис. 1; 2.

⁴⁴ Новикова Л. Маска и культура // Реконструкция древних верований: источник, метод, цель. – С.Пб., 1991. – С. 11–44.

⁴⁵ Рассамкин Ю. Курган біля с. Старобогданівка та деякі проблеми абсолютної хронології доби ранньої бронзи басейну р. Молочної // Матеріали та дослідження з археології Східної України. – Луганськ, 2006. – Вип. 5. – С. 129–131. – Рис. 6–8.

найпоширенішими серед яких була стопа людини – елемент, присутній на антропоморфних стелах попередньої доби ранньої бронзи⁴⁶, а також на окремих петрогліфах Кам'яної Могили⁴⁷.

Репрезентативну вибірку й аналіз катакомб інгульської культури зі стопами здійснено в регіоні Надбужанщини, де виявлено понад 50 зображень такого роду. Кількість намальованих стоп коливається від однієї до чотирьох (1–2–4)⁴⁸. Їх виводили в техніці порошкового живопису чи навіть рельєфу поміж тілом небіжчика (від крижових кісток до черепа) та вхідним отвором до камери. Таким чином, стопи ніби перекривали шлях до верхньої половини тіла небіжчика. В усіх випадках наявний «слід» узуті ноги.

Крім стоп, на дні поховальних камер часом виводили вохрою інші фігури зооморфних чи навіть антропоморфних обрисів. Показово, що в останньому випадку зображення людей заміщено стелами. «Стела» з Василівки на Запоріжжі (курган 1, поховання 20), що мала форму високої трапеції (висота – 0,7 м, верхня ширина – 0,2 м, нижня – 0,38 м), виготовлена з порошку багряної вохри⁴⁹. Антропоморфна «стела» із Заможного на Запоріжжі (курган 6, поховання 3) мала тулуб, залитий рідкою вохрою, що розширювався до плечей, позначену шию та «голову» зі шматка вохри (0,16 м × 0,13 м). Висота фігури – 0,6 м, ширина в плечах – 0,3 м, в основі – 0,14 см⁵⁰. Наше припущення щодо «стел», намальованих вохрою, підтверджується певною мірою розміщенням таких геогліфів уздовж правої руки небіжчика, голова в голову, та концентрацією й розміщенням речей супроводу біля голови «стели», а не людини. Так само простежується концентрація речей біля намальованих стоп у катакомбах чи безпосередньо на цих зображеннях⁵¹.

Під час розкопок, здійснених Маріупольською археологічною експедицією біля с. Берестове в Надазов'ї (курган 1, поховання 2), виявлено катакомбу, на дні якої в головах небіжчика лежав поліхромний шкіряний килимок, розбитий на чотири квадрати з поліхромним зображенням концентричної зірки в кожному. Малюнок зірки складається з кіл і трикутників вершинами назовні, намальованих мінеральними фарбами. Концентричні кола наведено яскраво-червоними смугами, а прилеглі до них трикутники виведено чорною фарбою. Порожнини між червоним та чорним забарвлено в жовтий колір⁵². На дні інших катакомб розмальовані ділянки дна збереглися фрагментарно.

Крім малюнків вохрою, на порталі катакомби (курган 2, поховання 9 біля с. Зимогір'я на Луганщині) зафіксовано також композицію з прокреслених «ялинок» та вертикальних ліній, які разом нагадують молоду поросль, що піднімається від вхідного отвору в камеру. Розміри цього геогліфа – 2,0 м × 1,5 м. Над вхідним отвором іншої катакомби (с. Хапри, курган 7, поховання 14, Ростовська область РФ) прокреслено в ґрунті три концентричні дуги, які можуть символізувати схід сонця⁵³.

Декоративні елементи в монументальному мистецтві. Монументальне мистецтво бронзової доби з елементами образного втілення дійшло до нас переважно у вигляді петрогліфів та стел. Петрогліфи найкраще досліджені в гротах та на площинах скель Кам'яної Могили. Окремі композиції та комплекси петрогліфів побачили світ в численних виданнях різного гатунку. Проте досі нез'ясовано вік тих чи інших комплексів зображень Кам'яної Могили. Свого часу певні орієнтири для датування пізніших комплексів на цьому об'єкті запропонував В. Гладилін. Він звернув увагу на брили із зображеннями супрять волів, зауваживши їхній більш ранній вік (неоліт – енеоліт), порівняно з комплексами зображень на «кінських брилах» Кам'яної Могили (доба бронзи)⁵⁴. Наступним важливим відкриттям такого плану стали заглиблені й затерті вохрою та сажею профільні зображення бика й двох собак, що переслідують кабана на двох стелоподібних брилах першої крєпиди Ново-

⁴⁶ Ричков М. Про зображення «ступнів ніг» на антропоморфних стелах доби раннього металу // Археологія. – 1982. – Вип. 38. – С. 64–69.

⁴⁷ Рудинський М. Кам'яна Могила. – К., 1961. – С. 71–73. – Рис. 59, 60. – Табл. XXI–XXIII.

⁴⁸ Довженко Н., Солтис О. О традиції зображення «стоп» в погребальном обряді катакомбних культур Северного Причорномор'я // Катакомбные культуры Северного Причорномор'я. – К., 1991. – С. 117–127. – Рис. 1–3.

⁴⁹ Черных Л., Плешивенко А. Погребение литейщика катакомбной культуры у с. Васильевка // Хозяйство древнего населения Украины. – К., 1993. – Ч. 2. – С. 244–267. – Рис. 1, 8.

⁵⁰ Отрощенко В., Пустовалов С. Знач. праця. – С. 67–69. – Рис. 10, 3.

⁵¹ Довженко Н., Солтис О. Знач. праця. – С. 120, 124.

⁵² Кульбака В., Качур В. Соматичні культи бронзового віку півдня Східної Європи. – Маріуполь, 1998. – С. 26, 27. – Рис. 10, 2, 4.

⁵³ Братченко С. Донецька катакомбна культура раннього етапу. – Луганськ, 2001. – Ч. 2. – С. 43. – Рис. 40; С. 77. – Рис. 75, 16.

⁵⁴ Гладилін В. До питання про вік наскельних рисунків Кам'яної Могили // Археологія. – 1964. – Т. 16. – С. 82–88.

олександрівської Могили на Херсонщині⁵⁵. Стиллова подібність зображень з Новоолександрівки та «Грота Бика» – найціннішого комплексу образотворчого мистецтва на Кам'яній Могилі – дозволяє уточнити вік їхнього виготовлення в межах кінця IV – початку III тис. до н. е. Над питаннями датування ряду петрогліфів Кам'яної Могили працював Б. Михайлов. Його дослідження є певним дороговказом серед мережив петрогліфів Кам'яної Могили⁵⁶.

Отже, упродовж бронзового віку ми маємо принаймні три горизонти зображень серед петрогліфів Кам'яної Могили. Перша група петрогліфів («Грот Бика») виконана на переході від пізнього енеоліту до ранньої бронзи. Зображення чаклуна (мага) в позі адорації, забитого вовка та вервечок рогатих тварин виконані в техніці контррельєфу з подальшим затиранням профілю тварини вохрою чи сажею. Підфарбовували й круглі лунки різного діаметра, якими рясніють петрогліфи Кам'яної Могили. Цей горизонт петрогліфів раніше розглядали в системі пам'яток кам'яного віку й трактували як вияв мисливської магії. Нині ж, у контексті старожитностей доби бронзи, їх можна інтерпретувати як сюжети, пов'язані з культом родючості – забезпечення приросту поголів'я та безпеки прирученої великої рогатої худоби. Зокрема, скупчення чотирьох рогатих тварин, трактованих раніше як «бики в позиції кругової оборони», за В. Даниленком, є зображенням пари різностатевих тварин перед парунням і після акту запліднення. Зауважимо, що композиції з «Грота Бика» пов'язав з магією скотарів ще М. Рудинський у своєму класичному дослідженні петрогліфів Кам'яної Могили⁵⁷.

У добу ранньої та середньої бронзи (III тис. до н. е.) на зміну чітким зображенням у контррельєфі приходять техніка заглиблених ліній, що перетинаються й утворюють доволі абстрактні композиції з окремими вкрапленнями зображень. Загалом петрогліфи лінійного стилю розраховані радше на декоративний ефект, а магичним складником є знаки-сигнали, що задають тему окремим групам панно на площинах пісковіку. Спроби видати фантазії різьбя-

рів доби бронзи за протошумерські тексти⁵⁸ не є науковими.

Серед тематичних панно найбільшу увагу привертають «бичачі» брили, позначені парними знаками волів, запряжених у сани чи візок. Майстер різьбив схему супряги так, ніби він дивився на неї з висоти пташиного польоту. Брили з такими супрягами виявлено виключно в «східній групі плит»⁵⁹. Реальні ж вози, запряжені волами, почали використовувати в побуті та поховальному ритуалі носії ямної спільноти (XXXII–XXVII ст. до н. е.), що дає нам певні підстави для датування цієї групи петрогліфів.

Наступними в часі можуть бути «плити слідів» Кам'яної Могили з численними контурами парних та одиничних, узутих та босих стоп людини, розташованих без певної системи на тлі окремих та згрупованих у ряди коротких і довгих ліній⁶⁰. Вони позначали, імовірно, незриму присутність якогось божества чи предка. Адже зображення стоп фігурують на антропоморфній скульптурі та на дні катакомб інгульської катакомбної культури (друга половина III тис. до н. е.).

Доба пізньої бронзи (II тис. до н. е.) тісно пов'язана з темою коня та солярними знаками, а брили з такими зображеннями влучно названо «кінськими»⁶¹. На брилі № 27 помітно профільне зображення колісниці з кузовом, виконане у мікенському стилі⁶². Додамо також, що силуетне зображення пари коней на карнизі «Грота Бика» також може бути датоване добою пізньої бронзи. Адже орнаментальний фриз, прокреслений позаду коней, має аналоги на десятках ребристих горщиків зрубної спільноти. Загальна орнаментальність з ліній, кіл із хрестами, «драбин» залишається показовою і для цієї групи петрогліфів. Нарешті, велику групу петрогліфів відносять до кола орнаментальних, за відсутності на них чітких знаків-сигналів, за винятком хіба що хреста. Цей знак і символ у різних варіаціях та комбінаціях наявний майже на всіх петрогліфах Кам'яної Могили. Його підкреслено великий розмір відповідає прадавній символіці хреста, як максимально спрощеного знака Бога.

Слід згадати також скельні малюнки, відкриті в Горгано-Покутських і Буковинських

⁵⁵ Шилов Ю. «Грот быка» по материалам древнейших курганов // Новые памятники ямной культуры степной зоны Украины. – К., 1988. – С. 5–8. – Рис. 2.

⁵⁶ Михайлов Б. Петроглифы Каменной Могили на Украине. – Запорожье, 1994. – С. 142–170; Михайлов Б. Кам'яна Могила – світова пам'ятка древньої культури в Україні. – К., 2003.

⁵⁷ Рудинський М. Знач. праця. – С. 46.

⁵⁸ Кифишин А. Древнее святилище Каменная Могила. Опыт дешифровки протошумерского архива XII–III тысячелетий до н. э. – К., 2001.

⁵⁹ Рудинський М. Знач. праця. – С. 77–80. – Рис. 52–53. – Табл. XXXVI, 1–2.

⁶⁰ Там само. – С. 71–73. – Рис. 59–60. – Табл. XXI–XXIII.

⁶¹ Там само. – С. 59–66. – Табл. XVII–XXI.

⁶² Отроценко В. Элементы изобразительности в искусстве племен срубной культуры // СА. – 1974. – № 4. – С. 75. – Рис. 3, 5.

Карпатах та на північному схилі хребта Високий Бескид. На скелях висічені переважно групи солярних (сонячних) знаків, які орієнтовно датують рубежем II–I тис. до н. е.⁶³

Кам'яна монументальна скульптура, що переважно втілювала образ чоловіка-патріарха-мага, також передбачала в своїх кращих зразках додаткове декоративне оздоблення. Нагадаємо також, що скульптура була невіддільною від курганів і поширювалася Старим Світом разом з практикою курганного будівництва. У семантичній парі «могила-ідол» перша символізувала жіночу природу, а другий – чоловічу. Відповідно й коло зображень на площинах ідолів не обмежувалося клейнодами, зброєю чи епізодами звитяжної біографії героя, втіленого в камені, а й містило елементи орнаменту та певні знаки. Стело-подібне зображення, декороване в лінійному стилі петрогліфів, виявлено на спідній поверхні брили № 7 Кам'яної Могили. Можливо, це незакінчена стела. Адже стели, витесані з пісковика Кам'яної Могили та декоровані лінійними композиціями (вертикальними рядами борозенок), трапляються у похованнях з навколишніх могил⁶⁴.

Додаткове декоративне оздоблення стел найкраще репрезентовано на Керносівському ідолі з Дніпропетровської області, відкритому для науки Л. Криловою⁶⁵. Лицьову площину ідола вкрито зображеннями, на правому боці розміщеного суцільний орнамент: рядок трикутників на рівні шиї, шість горизонтальних зигзагів у ділянці грудної клітки і три ряди меандрів навпроти черева. На лівому боці ці три мотиви спресовані у верхній частині тулуба у тій самій послідовності: трикутники, один зигзаг, три меандри, а на рівні черева зображено статевий акт. Тут ніби спрацьовує ефект піднятої театральної зависи, яка відкриває глядачам священне дійство. Отже, орнаментальними композиціями заповнювали площини, вільні від зображень. Задня площина Керносівського ідола являє собою Світове дерево. Хребет людини передано як стовбур, що зверху впирається в потилицю, а нижче пояса трансформується у хвіст, який торкається землі. Ребра розходяться від стовбура

гілками вниз. Над верхніми гілками, на місці лопаток, прокреслено маленькі деревця, вписані в квадрат на правому плечі та в коло – на лівому. Від нижніх гілок відходять лінії в бік стовбура, утворюючи контур ромбічної форми. Зображення на задній площині опущені на рівень та нижче пояса. Трансформація хвоста, хребта та ребер у дерево є показовою й для інших ідолів Степу. Тут у стилізованому декоративному панно ніби наголошено на нерозривності людського, рослинного та тваринного світів, що перебувають вже під патронатом антропоморфного божества чоловічої статі.

В оздобленні антропоморфних стел, крім заглиблених та рельєфних орнаментальних смуг, використовували також червоний і чорний барвники. На жаль, наявність фарби на скульптурі вдається зафіксувати лише за винятково сприятливих обставин. Звичайно вохрою відтінювали окремі зображення на площинах стел (пояс, перев'язь, стопи)⁶⁶. На стелі з Високої Могили біля с. Надеждине Мелітопольського району Запорізької області вохрою були забарвлені голова та пояс людини⁶⁷. У Західному Надчорномор'ї виявлено низку стел з разками намиста на грудях (Капустине, Шевченкове, Олександрівка, Утконосівка), які гіпотетично можуть бути зараховані до кола жіночих скульптур⁶⁸. У добу середньої та пізньої бронзи традиція додаткового декорування об'єктів монументальної скульптури, здається, поступово відмирає, хоча стели продовжували використовувати на святилищах та в поховальному ритуалі.

Декоративне оздоблення посуду. Керамічний посуд. Найширшу інформацію щодо декоративно-вжиткового мистецтва дають візерунки на кераміці. Відповідними орнаментальними мотивами прикрашали також дерево, металеві вироби, артефакти зі шкіри, каменю, бурштину, кістки й рогу, скла та інших матеріалів. Проте саме в орнаментиці кераміки (ліпленого посуду) чи не найвиразніше простежується етнічна самобутність певної групи населення, репрезентованої за доби бронзи виключно своєрідним матеріальним комплексом, який виділяється дослідниками й отримує статус архео-

⁶³ Бандрівський М. Про «поганські камені» в Карпатах // Археологія. – 1989. – № 3. – С. 109–117.

⁶⁴ Михайлов Б. Каменная Могила и ее окрестности. – Мелитополь, 2008. – С. 113. – Рис. 3; 4.

⁶⁵ Крылова Л. Керносковский идол (стела) // Энеолит и бронзовый век Украины. – К., 1976. – С. 36–46. – Рис. 1–4.

⁶⁶ Шапошникова О., Фоменко В., Довженко Н. Ямная культурно-историческая область (южнобугский вариант) // САИ. – 1986. – Вып. В1-3. – С. 21–37.

⁶⁷ Михайлов Б. Знач. праця. – С. 113. – Рис. 3; 4.

⁶⁸ Новицкий Е. Монументальная скульптура древнейших земледельцев и скотоводов Северо-Западного Причерноморья // Вестник Одесского охранный археологического центра. – О., 1990. – Вып. 2. – С. 157. – Рис. 6, 1; 14, 3, 5.

логічної культури. Окреслимо загальні тенденції декорування посуду, насамперед керамічного, а також металевого, дерев'яного та кам'яного упродовж бронзової доби.

Традиції виготовлення та поширення мальованої кераміки, що так яскраво проявилися в культурно-історичній спільноті Кукутень-Трипілля доби енеоліту та похідних від неї культурних утворень перехідного періоду від енеоліту до бронзової доби, перериваються в ранньому бронзовому віці на початку III тис. до н. е. Це був час, коли індоєвропейські племена остаточно опанували терени нашої держави, що й засвідчує поширення шнурової традиції оздоблення посуду. Вона набуває загальноукраїнського розвою протягом III тис. до н. е., за періодів ранньої та середньої бронзи. Шнурову орнаментацию посуду започаткувало ще в енеоліті населення середньостогівської культурно-історичної спільноти в степах України. На півдні таку «моду» підтримали й розвинули праїндоевропейські племена – населення ямної спільноти та катакомбних культур, а на півночі – носії культури кулястих амфор та спільноти культур шнурової кераміки (бойових сокир). Останніх лінгвісти та археологи ідентифікують із прагермано-балто-слов'янським етнолінгвістичним масивом.

Наступність у шнуровій орнаментации ямних племен від степових енеолітичних підтверджується збереженням у ямних племен форм гостродонного чи круглодонного посуду з високими плічками, на які й наносили візерунк у техніці протискування простого шнура по сирій глині ще до випалу посудини. Додатково поверхню посуду ямної та катакомбних культур декорували рельєфним загладжуванням, виконаним зубчастим штампом. Ці так звані розчоси додавали керамічним виробам специфічної фактури й певної нарядності. Власне орнамент складався з геометричних композицій – трикутників та зигзагів. Трикутники опускали вершиною вниз та штрихували навскісними лініями, виконаними тим-таки шнуром. Такі самі композиції наносили на сиру глину й у техніці прокреслених ліній. Практикували також нанесення горизонтальних ялиночок по тулубу горщиків у техніці відбитків гребінчастого штампа.

Розквіт шнурової орнаментики припадає на добу середньої бронзи, коли візерунки набувають особливої пишноти й ошатності у племен донецької катакомбної культури. Напрацьований місцевими майстрами стиль декору з використанням не лише шнура, а й тасьми, нині характеризують як катакомбне «бароко». «В основі його – шнурові заокруглені візерунки з концентричних кіл, спіралей, дуг та заокруглених

меандрів, часто в поєднанні з лінійно-кутовими схемами»⁶⁹. Тут помітним є усвідомлений відступ від традиційних для бронзової доби України геометричних композицій у вигляді комбінацій ламаних ліній і трикутників у бік округло-криволінійних композицій з колами, овами, фестонами, високими арками та лицевими мотивами. Такий колоритний стиль, акцентований затиранням червоною фарбою відбитків тасьми, виник у контактній зоні між катакомбним світом та племенами Північного Кавказу, а його впливи простежуються на захід аж до Малопольщі.

Найнасиченішим шнуровим візерунком оздоблювали курушки – ритуальні чаші на трьох-чотирьох ніжках, що з'являються на Нижньому Дніпрі ще в енеоліті. Носії катакомбних культур ускладнили конструкцію такої чаші за рахунок виділеної керамічної кишеньки для фарби чи олії біля вінця з внутрішнього боку. Тоді ж ніжки курушки почали іноді об'єднувати перетинками в чотирипелюсткову фігуру, якщо дивитися на посудинку знизу. В. Кульбака вважає, що в кишеньку вичавлювали опій з макових голівок, який розігрівали гарячим вугіллям, зсипаним у чашу курушки, а потім вдихали⁷⁰. Оздоблення курушок позначене солярною символікою, підсиленою променистими відбитками тасьми та маленьких мушель, закручених у спіраль.

У подальшому в Степу шнурова орнаментация у спрощеному варіанті виявляється в населення бережнівсько-маївської зрубної культури за доби пізньої бронзи (XVI–XIII ст. до н. е.), коли геометричні композиції із зигзагів та заштрихованих трикутників вершиною догори наносили відбитками простого та перевитого шнура. Такі самі композиції виконували в техніці прокреслених ліній, рідше – гребінчастим штампом. Для кераміки зрубної спільноти показовим було порушення ритмічного орнаментального фриза одним чи кількома знаками, а то й рядком скоропису по сирій глині.

На Півночі України моду на шнуровий декор підтримували й розвивали ще активніше. Правобережний Лісостеп та Полісся входили за ранньої та середньої бронзи до ареалів культури кулястих амфор та культур шнурової кераміки. Ускладненими декоративними композиціями

⁶⁹ Братченко С. Катакомбне «бароко» з овами та петлями в системі орнаментации // Матеріали та дослідження з археології Східної України. – Луганськ, 2007. – Вип. 7. – С. 103–109. – Рис. 1–5.

⁷⁰ Кульбака В., Качур В. Сома/хаома: рослина, напій, божество. – Маріуполь, 2003. – С. 40–42. – Рис. 5, 1, 4, 6–10.

з використанням відбитків простого шнура, а також прокреслених ліній, відбитків лопаточки, насічок, вкривали шийку та плічка кулястих амфор, які й дали назву однойменній культурі. Композиції склалися з горизонтальних ліній на шийці та трикутників вершиною донизу, фес-тонів, що звисають – на плічках. Особливе враження справляють ті самі композиції, нанесені відбитками напівкруглого штампа, оберненого дугою донизу. Цей прийом дозволяв робити імітацію «риб'ячої луски». Доповнювали декоративне оздоблення амфор двома–чотирма широкими вушками на переході від шийки до плічок. Насічками та згрупованими відбитками штампів декорували конічні кришки амфор⁷¹.

Серед культур шнурової кераміки найбагатшу орнаментацию демонструють кубки середньодніпровської культури з трикутними композиціями в паркетному стилі, виконані відбитками шнура. Особливого поширення набули кубки кулястої форми з перетяжкою у середній чи верхній частині тулуба та високим прямим вінцем. Крім традиційних горизонтальних ліній, паркетних трикутників, вертикальних рубчиків, зроблених плоским штампом, в оздобленні кубків використовували шеврони – жмути вертикальних борозенок з косими насічками, «під ялинку». Практикували також нанесення зигзагів та горизонтальних ялинок, якими іноді вкривали всю поверхню кубка⁷².

Останній сплеск шнурового декорування на Волині та Поліссі пов'язаний з так званими постшнуровими культурами (стжижовська, здовбицький етап городоцько-здовбицької культури, пам'ятки почапського типу на Галичині). Тут переважали горщики, кубки, кружки, амфорки, декоровані щільними рядками горизонтальних відбитків шнура, доповнених іноді також шнуровими овами (арками). Рядки овів є впливом катакомбного «бароко» на племена шнурових та постшнурових культур⁷³.

На межі середньої та пізньої бронзи (рубіж III–II тис. до н. е.) у Степу та Лісостепу на зміну шнуровій орнаментации поширюється мода на багатоваликову кераміку. Вона показова для середньодонської (харківсько-воронезької) катакомбної культури та бабинської культурно-історичної спільноти. Посудини, вкриті валиками, мали тричленний ламаний профіль. Вінця

та перелами тулуба прикривали горизонтальні валики. Положиті плічка прикрашали заштриховані трикутники вершинами догори, викладені валиками, а тулуб нижче ребра вкривали схематичні зображення дерев («ялин»), наліплені тими-таки валиками. Гребінь валика додатково прикрашали поперечними відбитками нігтя чи насічками. Для відтворення цієї графічної схеми використовували замість валиків також загострений орнаментир.

Багатоваликова орнаментика за доби пізньої бронзи поступово збіднюється. Зокрема, у бережнівсько-маївській зрубній культурі валикову орнаментацию не розміщували нижче ребра, обмежуючись одним-трьома горизонтальними валиками чи зигзагом, наліпленим між краєм вінця та ребром. Зрештою, рельєфний декор звівся до одинарного валика, який наліплювали попід краєм вінця слоїка чи горщика. На горщиках та корчагах часу фінальної бронзи (XII–X ст. до н. е.) валик розміщували на плічках посудини; він мав розімкнені та заокруглені донизу кінці – «вуса». Такий валик асоціюється із зображенням змії-оберега, за аналогіями з Південного Кавказу. Гребінь валика, як і раніше, декорували поперечними відбитками нігтя чи насічками, що лише підкреслювало візуальну схожість зі спиною плазуна.

Валикова орнаментация за часів пізньої та фінальної бронзи поширюється майже на всі терени України, стаючи показовим елементом передусім кухонного й тарного посуду. Російський дослідник Є. Черних запропонував навіть виокремити спільноту культур валикової кераміки, що поширювалася від Передкарпаття до Центральної Азії та Алтайських гір, пов'язавши її з північноіранським етнічним масивом племен⁷⁴. Загальною ознакою цих культур була наявність валика, кільцевого чи розімкненого попід вінцем, на шийці чи плечиках кухонних горщиків. Валик супроводжувався рядком наколів над ним (культура Ноуа в Середній та Верхній Наддністрянщині) чи трикутниками, опущеними вершиною донизу попід ним (тшинецьке культурне коло на Поліссі та в Північному Лісостепу). Специфічним для тшинецького населення став ритий (прокреслений) орнамент у техніці «колючого дроту».

На посуді степових культур (сабатинівська, бережнівсько-маївська зрубна) наявність валика звичайно не передбачала додаткового декоративного оздоблення поверхонь. Опущені кінці вали-

⁷¹ Свешников И. Знач. праця. – С. 75–85. – Табл. XV–XXV.

⁷² Артеменко И. Племена Верхнего и Среднего Поднепровья в эпоху бронзы. – М., 1967. – С. 13–22. – Рис. 1–17; 44; 45.

⁷³ Свешников И. История населения Передкарпаття, Поділля і Волині в кінці III – на початку II тисячоліття до нашої ери. – К., 1974. – С. 110. – Рис. 37, 14.

⁷⁴ Черных Е. Общность культур валиковой керамики Евразии (к постановке проблемы) // Этногенез народов Балкан и Северного Причерноморья. Лингвистика, история, археология. – М., 1984. – С. 255, 256.

ка свідчили про перехід від пізньої до фінальної бронзи. Останню репрезентували білозерська культура в Степу, білогрудівська та чорноліська культури в Правобережному Лісостепу, бондарихинська – в Лівобережному Лісостепу.

На Лівобережному Поліссі та в Східному Лісостепу на продовження традицій неолітичної культури ямково-гребінцевої кераміки в добу бронзи побутували традиції оздоблення посуду наколами із зовнішнього боку та «перлинами», тобто тими самими наколами, але із середини посудини. Населення мар'янівської культури на Середній Десні та Сеймі в оздобленні посуду чергувало наколи, «перлини» та відбитки короткого овального зубчастого штампа («личинки»). Населення бондарихинської культури групувало наколи на плічках посудин у вигляді виноградного грона, окремими тичками чи рядами їх. Серед інших декоративних прийомів, бондарихинці практикували заціпи вздовж шийки горщика, а також відбитки дрібнозубчастого штампа. Культури Північно-Східної України пов'язують з прабалтською та прафіногорською етнічними спільнотами.

Інша декоративна традиція розвивалася в басейні Середнього Дунаю за Карпатами. Там, за перевалами, збереглися традиції яскравого та динамічного криволінійного візерунка зі спіралями, колами, завитками, зірками, шевронами, рельєфними виступами. Саме там певною мірою збереглася орнаментальна традиція кукутенсько-трипільського землеробського світу, що й відбилося в керамічних виробих населення Закарпаття доби бронзи. Особливо декорованим був у них столовий посуд (кружки, кубки, чаші, тарелі, модельки возів тощо). На теренах Закарпаття послідовно змінювали одна одну культури Ніршег, східнословачьких курганів, Отомань, Фельшесеч-Станове, Беркес-Демечер, Гава, але традиції вибагливого криволінійного стилю в орнаментиці зберігалися. За доби пізньої бронзи набула розвитку техніка канелюрів – паралельних лощених заглибин на поверхні посудин. Мода на канельований лискований посуд, разом із групами населення культури Гава поширюється через карпатські перевали на схід, до Верхньої Наддністрянщини, де його репрезентує голіградська група пам'яток – східна гілка культури Гава-Голігради. На схід від Карпат канельований столовий посуд найширше представлений у чорноліській та білозерській культурах. За доби фінальної бронзи до канелюрів додається штампований орнамент зі спіралей та концентричних кіл і рельєфні виступи різного профілю на поверхні посуду. Яскрава керамічна традиція Закарпаття пов'язана з прафрако-іллрійським етномовним масивом населення.

Отже, протягом III–II тис. до н. е. населення України декілька разів змінювало свої уподобання щодо прийомів декорування посуду та тих чи інших орнаментальних схем. Спочатку на зміну мальованій кераміці кукутенсько-трипільського світу приходить мода на шнуровий декор, а від кінця III тис. до н. е. поширюється зі сходу на захід мода на багатоваликову орнаментику. Проте орнаментальні схеми, побудовані на комбінаціях горизонтальних ліній, зигзагів та трикутників, зберігаються. Хіба що численні валики замінюють шнур, трикутники перевернуті вершинами догори, а також додається мотив «ялинки». За доби пізньої бронзи багатоваликовий декор поступово збіднюється до одного валика, наліпленого поперек краєм вінця або ж на плічках. У добу фінальної бронзи відбувається розрив валика, коли кінці його загинають донизу під кутом або ж «вусами». Водночас із заходу поширюється аж до Дніпра лискований посуд, прикрашений канелюрами та штампованим візерунком. Загалом же помітною є тенденція до збіднення та спрощення орнаментальних композицій, особливо в II тис. до н. е., після доби середньої бронзи.

Металевий посуд у добу бронзи аж ніяк не міг конкурувати з керамічним чи дерев'яним через дороговизну металу та складну технологію виготовлення. Проте від початку доби пізньої бронзи кількість металевих виробів починає зростати. Ранні посудини мали форму конічної чи напівсферичної чаші. Згодом на чашах з'являються приклепані вушка. Дві ручки золотої чаші з Крижовліна Одеської області окантовано поперечними рубчиками⁷⁵. Слід зауважити, що металевий посуд доби бронзи копіював керамічні прототиби.

Найбільшу серію бронзових посудин становлять клепані казани. Нині на теренах України відомо до 20-ти таких знахідок у цілком збереженому чи фрагментарному вигляді. Більш ранні казани мали пласке дно на кільцевому піддоні та форму великих горщиків на зразок корчаги чи макітри (з аналогами серед тарного посуду культур зрубної спільноти). Поверхню цих казанів декоровано рубчиками, що імітують розчоси зубчастого штампа, характерні для фактури поверхні посуду покровсько-мосоловської зрубної культури. Пізніша й численніша група казанів мала стрункіші пропорції та конічний піддон, копіюючи кубки на високому піддоні бережнівсько-маївської зрубної культури. До того ж казани, знайдені

⁷⁵ Дзис-Райко Г., Черняков И. Золотая чаша Вылчetryновского типа из Северо-Западного Причерноморья // СА. – 1981. – № 1. – С. 151–162. – Рис. 1.

в Правобережному Лісостепу, мали тюльпано-подібний тулуб, як і обриси високих горщиків з комплексів тшинецького культурного кола. Особливо пишним оздобленням вирізняється казан з Поділля, декорований кількома смугами крапкового та різьбленого візерунка на шийці (пуансон, горизонтальна «ялинка», смуга, обмежена рядками пуансона та декорована в середині колами, карбованими пуансоном, горизонтальний пуансон, смуга зі зсунутих рядів різнонаправлених заштрихованих трикутників, які формують у проміжку зигзаг, друга смуга пуансонних кіл, спіраль з горизонтально розміщених S-подібних знаків) та на піддоні (різьблена висока «хвиля», окантована пуансоном зверху). Казан зберігається у Варшавському археологічному музеї⁷⁶. Тоді ж бронзові казани центральноєвропейських типів з простим орнаментом з горизонтальних ліній та дуг з'являються в складі скарбів Закарпаття.

Дерев'яний посуд, через свою органічну природу, зберігся до наших днів гірше. Дослідники подають інформацію щодо понад 150-ти дерев'яних посудин, виявлених під час розкопок степових поховань доби бронзи. На жаль, цей посуд зберігся у фрагментах, часто лише завдяки наявності металевих деталей декору. Та навіть з фрагментованих знахідок можна дійти висновку, що в асортименті дерев'яного посуду були присутні: прямостінні слоїки (стакани), чаші, черпаки, кубки, круглі та овальні таці, пенали, скриньки, кошики тощо. За способом виготовлення такий посуд поділяють на видовбаний і точений, бондарний – складений з окремих дощок, гнутий чи плетений⁷⁷.

Дерев'яний посуд декорували різьбленням (комбінації трикутників, фестони, мотиви рослинного декору). З дерева виготовляли також ложки й піхви для ножів. Поверхню таких виробів іноді вкривали тонким візерунком з кіл, ромбів та зигзагів⁷⁸. Подібними були й прийоми орнаментативної шкіряного посуду. Унікальною є шкіряна посудина (чаша) з поховання 7, кургану 1 біля с. Холмське на Одещині, декорована

під вінцем рельєфними червоними зигзагоподібними трикутниками, а по тулубу – горизонтальною ялинкою, зигзагами, перехресним штрихуванням⁷⁹. Діаметр шкіряної чаші – 30 см, встановлена висота – 4 см.

Майстри-ремісники користувалися видовженими пеналами з кришками для зберігання й транспортування свого інструментарію. Добре зберігся пенал з тонкою покриткою, видовбаний з бруска деревини розмірами (70×15×10) см, товщина стінок – 1 см, у похованні стрілобоба інгульської катакомбної культури у Великій Могилі біля с. Володимирівка Запорізької області⁸⁰.

Унаслідок дефіциту металу специфічним винаходом степових племен стала традиція та техніка декорування дерев'яного посуду фігурними металевими пластинками, яку практикували на півдні України принаймні від доби ранньої бронзи. Дерев'яні чаші, оздоблені металевими окуттями чи фігурно прошиті металеву стрічкою, використовували в ритуалах. Сам факт наявності такої чаші в усипальниці дозволяє ставити питання щодо належності цього поховання служителям культу. Фігурні окуття, оздоблені пуансоном, виявлено в похованнях донецької катакомбної культури⁸¹. Посуд, декорований та ремонтований прошивкою чи дротяними скріпками, є показовим для бабинської культурно-історичної спільноти⁸². Чаші з численними бронзовими, зокрема антропоморфними, накладками на вінця, стінки та дно виробляли майстри бережнівсько-маївської зрубної культури⁸³. На оздоблення однієї чаші йшло до 30-ти металевих пластинок різної форми та конфігурації. За доби фінальної бронзи, поряд із бронзовими фігурними окуттями білозерської культури, помічено золоті окуття таких чаш у Гордіївському могильнику білогородської культури⁸⁴. Окуття мали напівкруглі чи трикутні виступи-лопаті, зафіксовані на

⁷⁶ Бандрівський М. Клепані казани і дволезові сокири: щодо витоків релігійних уявлень на заході Українського Лісостепу в пізній період епохи бронзи // Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині. – Л., 2007. – Вип. 11. – С. 40–45. – Рис. 2.

⁷⁷ Ляшко С. Деревообрабатывающее производство в эпоху бронзы // Ремесло эпохи неолита-бронзы на Украине. – К., 1994. – С. 145–147. – Рис. 43.

⁷⁸ Кульбака В., Качур В. Сом/хаома... – С. 59. – Рис. 9, 10; Отрощенко В. До питання про фінал культури зрубної спільноти // Проблемы скифо-сарматской археологии Северного Причерноморья. Граковские чтения. – Запорожье, 1999. – С. 191–193. – Рис. 1, 3.

⁷⁹ Гудкова А., Новицкий Е. Изделие из кожи с орнаментом из ямного погребения № 7 у с. Холмское // Древности Северо-Западного Причерноморья. – К., 1981. – С. 52, 53. – Рис. 1–2.

⁸⁰ Разумов С., Шевченко Н. Катакомбне поховання з «виробничим набором» Північно-Західного Надазов'я // Матеріали та дослідження з археології Східної України. – Луганськ, 2007. – Вип. 7. – С. 110–112. – Рис. 1.

⁸¹ Кульбака В., Качур В. Сом/хаома... – С. 59. – Рис. 9, 8.

⁸² Литвиненко Р. Деревянная посуда... – С. 20–54. – Рис. 1; 2.

⁸³ Отрощенко В. Деревянная посуда в срубных погребениях Поднепровья III–I тыс. до н. э. // Проблемы археологии Поднепровья. – Д., 1984. – Вып. 1. – С. 84–96. – Рис. 1.

⁸⁴ Berezanskaja S., Kločko V. Op. cit. – Taf. 57, 3, 4.

корпусі чаші за допомогою гвіздочків і клепок. Поверхню пластинок окуття додатково орнаментували за допомогою пуансона ззовні.

Не можна не згадати також знахідку дерев'яного щита овальної форми (діаметри 32 см та 36 см) у похованні 1 кургану 3 біля с. Борисівка на Одещині (сабатинівська культура)⁸⁵. Опуклий бік захисного пристрою обтягнуто шкірою, а потім бронзовим листом, прикріпленим до дерев'яної основи також бронзовими заклепками. Заклепки утворювали фігуру у формі свастики з ромбом посередині. Перед похованням бронзове окуття з щита зняли, а заклепки лишилися.

Кам'яних посудин виявлено небагато. Це передусім ступки для розтирання фарби чи продуктів рослинництва. За доби пізньої бронзи відомі як прості, так і фігурні ступки на виділеному піддоні, виготовлені, можливо, з використанням примітивного токарного верстата⁸⁶. Такі фігурні ступки становили пару фігурним товчачикам доби пізньої бронзи. Зі стеатиту (різновид талькового сланцю) населення сабатинівської культури різбило слоїки та кружки з ручкою-виступом⁸⁷.

Декоративний ефект артефактів посилювався наявністю специфічних знаків на посуді, ключових для розуміння семантики орнаментальних композицій. Серед таких знаків найчастіше застосовували хрест, який креслили чи наліплювали на денцях посудин, зсередини чи зовні, та його різновиди: хрест у колі, свастика. Прокреслювали також багатопроменеві зірки, а серед них і прямокутну, наведену червоною фарбою, на денці інгульської чаші з Криворіжжя. Серед інших частовживаних знаків – антропоморфний, ромб, квадрат, деревце. Умонтований до орнаментального фриза, такий знак додавав йому змістовності, яку й мав «прочитати» глядач.

Декоративне оздоблення виробів з кольорових металів. Орнамент на металевих предметах відомий менше внаслідок порівняно невеликої кількості знахідок, що збереглися до наших днів. Показовим є те, що в металі спочатку копіювали техніку та прийоми орнаменталії кераміки, кам'яних і рогових виробів. Відомі спроби імітувати в металі шнур, валики, наколи та навіть розчоси гребінцевого штампа, як на клепаних казанах.

Традиція декорування металевих виробів набуває поширення в межах України приблизно від доби ранньої бронзи. Так, у похованнях пізньоямної та ранньокатакомбної культур знайдено круглі напівсферичні та прямокутні плоскі бляхи на перев'язь, вкриті геометричними візерунками, виконаними пуансоном. Вище згадувалися фігурні окуття дерев'яного посуду.

За доби середньої бронзи, поряд з карбованим орнаментом (за допомогою долота та пуансона) з'являється литий на обухах провушних сокир катакомбної спільноти. З переходом до використання кам'яних, а особливо талькових, ливарних форм можливості литого декорування знарядь праці та зброї істотно зросли. Особливо практикували литий візерунок (трикутники, ромби, «драбинки», ови, хрести, напливи певної форми) на кельтах.

Надзвичайно ефектною стала техніка оздоблення поверхонь бронзових і срібних речей золотом, опанована на середину II тис. до н. е. Спочатку бронзову річ просто обмотували тонкою золотою пластинкою, яку додатково орнаментували (техніка плакування чи аплікації). З часом навчилися наковувати тонкий шар золота на срібну чи бронзову основу, акцентуючи увагу на елементах різьбленого, карбованого чи литого орнаменту (техніка інкрустації). Блискучими зразками таких шедеврів ювелірного виробництва є срібні шпилька, кинджал і три наконечники списів з Бессарабського (Бородінського) скарбу, що зберігається нині в Державному історичному музеї в Москві⁸⁸. Втулки списів і площини кинджала та булавки були інкрустовані золотими пластинками поверх орнаментів, карбованих у сріблі. Пуансонні, за допомогою яких золото наковували на срібну основу, мали загострений, круглий та спіральний робочі краї. Ними додатково набивали орнаментальні елементи по золоту: меандри з крапок, гачки (так звані *spiralhaken*), трискелії, S-подібні значки. Втулки також оздоблювали рубчиками та імітацією шнура навколо отвору першого списа. Загалом декор металевих речей Бессарабського скарбу виконано в традиціях карпато-мікенського орнаментального стилю, що склався за доби бойових колісниць на початку II тис. до н. е. У цих традиціях оздоблено й бронзовий наконечник списа із с. Іванівка біля м. Цюрупинська на Херсонщині. Карбований та пуансонний декор на цьому артефакті відтворює мотив Дерева життя вздовж втулки з класичною «мікенською хвилею» в його основі⁸⁹.

⁸⁵ Черняков И. Северо-Западное Причерноморье во второй половине II тыс. до н. э. – К., 1985. – С. 149–152. – Рис. 71, 3.

⁸⁶ Там само. – С. 92–94. – Рис. 43, 1–12.

⁸⁷ Куштан Д., Лисенко С. Стеатитові кухлі доби пізньої бронзи із Середнього Подніпров'я // Кам'яна доба України. – К., 2005. – Вип. 7. – С. 226–231. – Рис. 1.

⁸⁸ Кривоцова-Гракова О. Бессарабский клад. – М., 1949. – С. 5–25. – Табл. I–XVIII.

⁸⁹ Tallgren A. Studies of the Pontic Bronze Age // Eurasia Septentrionalis Antiqua. – Helsinki, 1937. – 11. – P. 104–121.

Найкращі матеріали щодо декоративного оздоблення знарядь праці та зброї доби пізньої бронзи дають скарби Закарпаття (170 комплексів), опубліковані недавно Й. Кобалем⁹⁰. При цьому декорували литим карбованим візерунком не лише прикраси, а й зброю. Солярними композиціями прикрашали обухи та провухи бойових сокир. Рельєфними нерв'юрами декорували списи, а валиками – площини кельтів. Розчленованими валиками укріплювали держак серпів. Солярними композиціями, нанесеними пуансоном, декорували металеві бойові пояси. Та найвишуканіші гравіровані візерунки в традиціях карпато-мікенського орнаментального стилю прикрашали бронзові руків'я мечів із круглими шляпками. Часом гравірований візерунок із шевронів рівнобіжних ліній та дуг переходив і на клинки мечів. Комплекси мечів з Ольховиці, Подгорян та Негрового II дають прекрасні зразки парадної й рясно декорованої зброї⁹¹. Бронзова зброя швидко відійшла в минуле з настанням жорстокого залізного віку.

Вироби з каменю, кістки та рогу в орнаментальній традиції. Декоративна обробка каменю. Важливим напрямом декоративного мистецтва, що привертає увагу широкого кола дослідників, є стала традиція художньої обробки твердих порід каменю з використанням техніки шліфування, свердління та полірування. Ще за доби енеоліту в Степу поширилася практика виготовлення булав, молотків та зооморфних (конеголових) скіпетрів. З-поміж знахідок останніх, від Уралу до Балкан, привертають увагу реалістичні скіпетри з теренів України (Суворове, Нікополь, Золотоноша) із чітким відтворенням голови коня. Саме суворовська знахідка дозволила уточнити, а наступні підтвердили, що ці скіпетри відтворювали образ коня, а не носорога⁹². На ймовірне місце виготовлення скіпетрів вказує знахідка заготовки такого артефакту на поселенні Скеля Каменоломня в Надпоріжжі⁹³. На час освоєння Степу скотарями кінь відігравав вирішальну роль – спочатку як засіб харчування, а потім і як об'єкт доместикації.

За доби ранньої та середньої бронзи чільним об'єктом зображення стає велика рогата худоба

як базова тяглова сила та джерело м'ясо-молочної продукції. Якщо вапнякові голови биків з комплексів усатівської культури ще можна зараховувати до категорії зооморфних стел, то стилізовані зображення бичачої голови у фас із цупкіших порід каменю є шедеврами скульптури малих форм. Серед них вирізняється статуетка поліейконічного образу жінки-бика з кургану біля с. Златопіль на Запоріжжі. З одного боку ми маємо стилізовану голову бика, а з другого – пару гострих грудей, що символізують жінку. Декоративні виступи з обох боків скульптури дають підстави припускати присутність у цій складній композиції ще й стилізованого Дерева життя⁹⁴. Інша голова бика, виконана в такому самому стилістичному плані, походить з Криму. Є й примітивніші варіанти цих зображень, які також можуть розглядатися як скіпетри. На функціональну важливість цих артефактів вказують спроби їхнього відтворення в кремені. Згадаємо хоча б кременевий скіпетр-тризуб з Василівської Могили на Херсонщині, що досить точно передає голову бика у фас⁹⁵.

Наступними виразними об'єктами образного втілення є ступка й товкачик. Зазначена пара артефактів періодично трапляється в похованнях, а ще більше – на поселеннях та серед випадкових знахідок. Семантично товкачик ототожнюється з чоловічою функцією, а ступка (коваделко) – із жіночою. Відповідним чином розвивалися образні ряди цих речей. Товкачики поширилися спершу в катакомбному середовищі у формі шліфованих циліндрів та конусів. Таку саму форму вони зберегли в комплексах бабинської спільноти. І лише за доби пізньої бронзи набули типологічного розмаїття й виразних рис декоративного забарвлення. На товкачиках з'явилася грибоподібна чи фаломорфна голівка, шийка, плічка – часом з хрестоподібно розміщеними пипками, запозиченими з оздоблення голівок булав, та конічний тулуб, що розширювався до пласкої робочої поверхні. Поверхню товкачиків прикрашали іноді вертикальним гофруванням, а шляпку – концентричними колами чи спіраллю⁹⁶. Показово, що декоративно оздоблені товкачики інтерпретують іноді як скіпетри.

⁹⁰ Kobal' J. Bronzezeitliche Depotfunde aus Transkarpatien (Ukraine) // Prähistorische Bronzefunde. – Stuttgart, 2000. – Ab. 20. – Bd. 4.

⁹¹ Ibid. – Taf. 76; 80–83; 85.

⁹² Алексеева И. Знач. прая. – С. 29. – Рис. 3, 1; 4, 2.

⁹³ Ковальова І. Конеголовий скіпетр з колекції історико-археологічного музею корпорації «Весві» // Матеріали та дослідження з археології Східної України. – Луганськ, 2007. – Вип. 7. – С. 66. – Рис. 1, 2.

⁹⁴ Ляшко С. Нові матеріали про культ бика в епоху ранньої бронзи // Археологія. – 1987. – Вип. 58. – С. 73, 74. – Рис. 1; 2.

⁹⁵ Кубышев А., Нечитайло А. Кремневый скіпетр Васильевского кургана // Новые памятники ямной культуры степной зоны Украины. – К., 1988. – С. 107–118. – Рис. 2, 8.

⁹⁶ Boroffka N., Sava E. Zu den steinernen «Zeptern/ Stössel-Zeptern», «Miniatursäulen» und «Phalli» der Bronzezeit Eurasiens // Archäologische Mitteilungen aus Iran und Turan. – Berlin, 1998. – Bd. 30. – S. 20. – Abb. 1–28.

Особливо багато їх знайдено в ареалах блоку культур Сабатинівка-Ноуа-Кослоджень на захід від Дніпра та бережнівсько-маївської зрубної культури на схід від нього.

Ступки ж, навпаки, розвивалися в напрямку спрощення, від складних форм з елементами антропо- та зооморфності до простих артефактів круглої форми, що під кінець доби бронзи набули обрисів посудинок на піддоні. Їхні розміри цілком зіставні з діаметрами товчачиків. Найцікавішими, з огляду на образність, є ступки, що повторюють обриси антропоморфних стел з функціональною виїмкою на грудях. У похованні 3 Чередникової Могили біля м. Орджонікідзе ступка мала трапецієподібну форму з виступом голови на широких плечах⁹⁷, а в Рибасовому II, курган 1, поховання 4 біля Кривого Рогу квадратна ступка мала гофрування по периметру стінок та широкий сплющений виступ голови (розкопки О. Мельника). Відомі також трикутна зі стилізованими голівками бика на кутах, прямокутна та ромбічна ступки.

Довершеністю форм та витонченістю оздоблення вирізнялися навершя булав і сокир-молотків, виточених з діабазового порфіриту, серпентиніту, граніту та інших твердих порід каменю. Просвердлені сокири та булави, відомі ще від доби енеоліту, виготовляли й упродовж бронзової доби. Проте найкращі зразки цих предметів вирізьблені майстрами інгульської катакомбної культури за доби середньої бронзи. Лицеву та бічні поверхні сокир прикрашали вишуканим рельєфним візерунком з елементами рослинного, лінійного та криволінійного декору, фестонами, дугами та іншими знаками. Серед шедеврів каменерізної майстерності вирізняється сокира із зображенням на фасовій поверхні ялини, що ніби виростає з дерев'яного торця держака, оздобленого бронзовими гвіздочками та концентричними кільцями зі згорнутих у рурки пластинок⁹⁸. Мотив стилізованого дерева панує й на інших пишно оздоблених сокирках. Іншим шедевром, безумовно, є порфіртова сокирка з поховання 18, кургану 2 біля с. Баратівка на Миколаївщині. На її зовнішньому фасі І. Шарафутдінова побачила зображення колосків пшениці-однозернянки⁹⁹. Узагалі рослинні мотиви переважають у рельєфному декорі на сокирках-скіпетрах, хоч іноді й у вельми стилізованому вигляді. Можна стверджувати, що за доби серед-

ньої бронзи декоративна обробка твердих порід каменю досягла свого найвищого рівня.

Останнім виявом високоякісного виготовлення сокир стала рання фаза доби пізньої бронзи. До цього часу належить серія просвердлених нефритових сокир з Бессарабського (Бородінського) скарбу та сокира з поховання в с. Балабине під Запоріжжям¹⁰⁰. Продовжували виготовляти сокири з інших твердих порід каменю, аналогічних за формою до бессарабських. У другій половині II тис. до н. е. металеві сокири та кельти витісняють декоративні кам'яні в сфері мистецтва та атрибутики влади.

Виготовляли також навершя булав. Від доби пізнього неоліту (кінець V тис. до н. е.) булава виконувала роль засобу ведення ближнього бою та клейнода. Остання її функція вимагала виготовлення ефектних булав не лише з твердих, але й з красивих порід каменю, зокрема з мармуру. Голівкам булав інколи надавали доволі витонченої форми. Поширеними були яйцеподібна, куляста та сплющено-овальна форми булав з полірованою до блиску поверхнею. Менш розповсюдженими та набагато складнішими у виготовленні були хрестоподібні булави з перпендикулярно розміщеними променями чи кулястими/напівкулястими виступами¹⁰¹. Три мармурові булави (одна з них хрестоподібна) знайдено в Бессарабському скарбі, який є унікальною колекцією клейнодів. Розповсюдженими були маленькі копії булав – булавки (шпильки), що зберігали подібність з булавою за рахунок форми голівки. Імовірно, що великі металеві шпильки пізньої та фінальної бронзи (Бессарабський скарб, Гордіївський могильник) могли також виконувати функцію скіпетра. Від доби пізньої бронзи відомі бронзові булави з чотирма виступами (Райгородський скарб на Луганщині). Нагадаємо, що булаву тримав у руці епічний герой, утілений в ідолах Надчорномор'я (Керносівка, Наталівка).

Узагальнюючи аналіз виробів високої якості з каменю, наголосимо, що вони переважно виконували функцію скіпетрів (клейнодів). Звідси й ретельність, з якою виготовляли такі артефакти. Майстерність у продукуванні клейнодів опосередковано засвідчує глибину соці-

⁹⁷ Kaiser E. Studien zur Katakombengrabkultur zwischen Dnepr und Prut // Archäologie in Eurasien. – Mainz, 2003. – Bd 14. – S. 191. – Abb. 72, 2–3.

⁹⁸ Мельник А. Знач. праця. – С. 39. – Рис. 9.

⁹⁹ Шарафутдінова І. Орнаментовані сокири-молотки з катакомбних поховань на Інгулі // Археологія. – 1980. – № 33. – С. 60–70. – Рис. 1–5.

¹⁰⁰ Кравцова-Гракова О. Бессарабский клад. – М., 1949. – С. 15–17; Антонов А. Топор бородинского типа из погребения КМК у с. Балабино // Проблемы изучения катакомбной культурно-исторической общности (ККИО) и культурно-исторической общности многоваликовой керамики (КИОМК). – Запорожье, 1998. – С. 105–108. – Рис. 1.

¹⁰¹ Klochko V. I. Maces of the Neolithic-Bronze Age of the Northern Pontic Region // Baltic-Pontic Studies. – Poznań, 2002. – Vol. 11. – P. 22–30. – Fig. 1–3.

альної диференціації суспільств бронзової доби як Степу, так і Лїсостепу.

Рїзьблення по кїстцї й рогу досягає за доби бронзи значних успїхїв. Для раннього перїоду – це цикл так званих молоткоподїбних і рогатих шпильок з поховань ямної та ранньокатакомбної культур, іноді вкритих тонким врізним візерунком (зигзаги, ромби). Є припущення, за В. Кияшком, що така шпилька могла бути особистим ідолом-фетишем, чимось на зразок дрібної пластики¹⁰². Існує припущення, що рогата шпилька символїзувала голову бика, а молоткоподїбна – двоколісний віз із дишлом чи, в іншому ракурсі, фалічний символ.

Від початку II тис. до н. е. на терени України потрапляють вироби з кїстки та рогу, а потїм і з бронзи, декоровані у технїці карпато-мїкенського орнаментального стилю. Його ще інакше називають «мїкенською хвилею». Цей динамічний стиль започатковано за героїчної доби бойових колїсниць, і він є візитівкою свого часу. Для нього властивий точний розрахунок композиції із широким використанням циркулів і рїзця. Рухаючи нїжку циркуля в двох рївнях (два циркулі), майстер створював видовжені («черв'ячні») лопатї, гачки та спіралї, а також численні солярні знаки, мотив «шахівниці» та варїації хвиль, закручених у спіраль. Хоча мотиви цього стилю нам відомі на металевих виробах і в керамїці, класичним матеріалом для його втілення є рїг та кїстка¹⁰³.

Динамізм стилю посилено й тим, що орнаментальнї композиції було розроблено для кїстяних деталей кїнської зброї – псалїїв, розподїлювачїв ременїв, застїбок тощо. Декорували «мїкенською хвилею» також металеву зброю. Не минула вона й атрибутів влади (клейнодїв), виявлених на поселеннях та в похованнях представникїв соціальної верхївки. Основа клейнода, що мав форму нагайки чи скїпетра, була дерев'яною. До цієї палички додавали кїстяне рукїв'я та наверхшя з кїстки чи рогу. На кїстяних деталях клейнодїв виконували рїзьблення з використанням мотивїв згаданого орнаментального стилю. Найбільше виробїв, декорованих у стилї «мїкенської хвилї», виявлено під час розкопок поселення зрубної спїльноти Капїтанове 1 на Луганщинї¹⁰⁴.

На кїнець доби пїзньої бронзи та за доби фїнальної бронзи декоративне оздоблення кїстяних та рогових виробїв, зокрема псалїїв, спрощується, хоча традиції карпато-мїкенського стилю зберїгалися. Так само використовували циркуль та рїзець, але без колишньої вишуканостї та енергїї. Своєрїдне торжество солярної символїки вїдтворено на трипелюстковїй кїстянїй застїбцї з Кїровського поселення у Схїдному Криму. На кожнїй пелюстцї подано інший варїант зображення солярного знака, якї можна трактувати як сонце, що сходить, сонце в зенїті та сонце на заходї. Цей самий мотив трьох сонць, але унїфікований, пїзніше використовували скїфські ювелїри при штампуванні золотих бляшок.

Світ прикрас. Яскравою та репрезентативною ланкою декоративно-вжиткового мистецтва завжди було виготовлення прикрас, якї також слугували важливим етнїчним показником. Для бронзової доби характернї: прикраси для голови (діадеми, скроневї пїдвіски, сережки); шиї та грудей (гривни, медальйони, разки намїста); рук (браслети, персні, каблучки); пояса (пряжки); нїг (браслети), а також шпильки, шумливї пїдвіски, гребїнцї тощо. Найефектнїшї з прикрас виготовляли з металїв – бронзи, сурми, сїбла, золота. Проте були популярними й дрібнї вироби з кїстки, рогу, іклїв хижих тварин, а також з рїчкових та морських мушель, рїзних порїд каменю, бурштину, гагату, фаянсу, скла.

У розмїтїтому, як на добу бронзи, свїтї прикрас усе-таки можна простежити певнї закономірностї та досить виразнї особливостї регіонального плану. Так, номенклатура прикрас населення ямної спїльноти включала намисто з кїстяних пронизок з гвинтовою нарізкою, що чергувалися з просвердленими іклами хижакїв, та дротянї скроневї пїдвіски, закрученї в кїлька обертїв. Відомї золотї та сїбнї прикраси такого плану. Добу ранньої бронзи вже названо, з огляду на помїтну кїлькїсть сїбних пїдвісок, «сїбним віком»¹⁰⁵. Одна з найдавнїших у Європї традиція виготовлення сїбних прикрас походить від усатївської культури і набуває розвитку в ямнїй спїльнотї Надчорномор'я, особливо Захїдного. Знайдено сережки-кїльця з розїмкненими кїнцями та спіральнї дротянї пїдвіски у пївтора-три обертї. Нинї їх налїчують близько ста зі сїбла, але відомї й золотї вироби у формї дротяних пронизок (Старогорожене на Миколаївщинї).

Найбільше бронзових прикрас походить з поховань катакомбної спїльноти (дротянї діадеми, ремїннї та напївсферичнї бляхи, декорованї

¹⁰² Кияшко В. К вопросу о молоточковидных булавах // Донские древности. – Азов, 1992. – Вып. 1. – С. 4–57. – Рис. 1–3.

¹⁰³ Беседин В. Микенский орнаментальный стиль эпохи бронзы в Восточной Европе // Археология Восточноевропейской Лесостепи. – Воронеж, 1999. – Вып. 13. – С. 45–49.

¹⁰⁴ Бровендер Ю. Находки деталей конской упряжи в контексте Донецкого горно-металлургического центра эпохи поздней бронзы // Матеріали та дослідження з археології Схїдної України. – Луганськ, 2007. – Вып. 7. – С. 224–226. – Рис. 1, 1–6.

¹⁰⁵ Иванова С. «Серебряный век» Северо-Западного Причерноморья // Там само. – С. 85–91. – Рис. 4.

пуансонним орнаментом, підвіски, намисто тощо). Саме катакомбники почали імітувати шнур у металі та виготовляти дрібні підвіски, намистини зі срібла, бронзи, фаянсу та навіть бурштину в значній кількості. Крім литих прикрас, продовжували використовувати й дротяні. З характерними прикрасами донецької катакомбної культури знайомить реконструкція С. Братченка¹⁰⁶.

У північних сусідів степовиків, носіїв культури кулястих амфор, серед прикрас відомі короткі кістяні пронизки та бурштинові диски з отвором у центрі, але наочний образ цієї культури більше формували парні ажурні кістяні пряжки на широкий пояс, декоровані зовні складним різьбленим візерунком¹⁰⁷. Представники культур шнурової кераміки опанували технологію виготовлення прикрас (браслетів, скроневих підвісок, пернів) у формі вербового листка. Гарнітур прикрас жінок Північної України складався з пластинчастих гривни, діадеми та скроневих підвісок зазначеної форми (Київський скарб)¹⁰⁸.

Перехід від середньої до пізньої бронзи (перша чверть II тис. до н. е.), коли теренами України поширилися пам'ятки бабинської спільноти, позначений поверненням до дротяних прикрас (гривни, вічкоподібні підвіски, багатовиткові браслети). До категорії прикрас функціонального призначення цього часу слід віднести кістяні та рогові пряжки. На певний час, що збігається з добою бойових колісниць, пряжки поширилися по всій Україні, крім Закарпаття. Знаходять їх переважно в похованнях чоловіків. Серед розмаїття круглих та овальних артефактів, що нараховують десятки варіацій з різною кількістю отворів, виокремлюють групу особливо складних зооантропоморфних пряжок. Знахідки їх локалізовано в Дніпро-Донському степовому регіоні. Семантично ці пряжки передавали вкрай стилізований образ жінки-матері в оточенні пари голівок тварин¹⁰⁹. Пряжки виготовляли також зі ступок річкових мушель, мармуру і навіть бурштину в ареалі постшнурових культур. Мода на них минає уже за доби пізньої бронзи.

У середині та другій половині II тис. до н. е. асортимент прикрас значно розширився за

рахунок бронзових та кістяних шпильок, що різнилися між собою формою голівки. Особливо декорованими були шпильки з ромбічною голівкою, додатково прикрашені карбованим та пуансонним візерунком. Взірцем для шпильок з ромбічними голівками була срібна шпилька з Бессарабського скарбу, інкрустована золотом. Головний елемент декору прикрас цього періоду – спіраль. Спіральні закінчення прикрашали щитки скроневих підвісок, ручних і ножних браслетів, фібул – нового типу функціональних прикрас одягу, які використовували за принципом англійської булавки¹¹⁰.

За пізнього бронзового віку набуває більшого розвитку ювелірне мистецтво у зв'язку з поширенням золота з Карпатського басейну (Закарпаття, Трансильванія), меншою мірою – зі сходу (Урал). Скарб золотих речей, виявлений в Ужгороді, складався з численних дротяних прикрас (кольє зі спіральними підвісками, браслети, наручі тощо)¹¹¹. Ювелірні вироби міцно входять у побут, а коштовні речі набувають витончених форм. Передусім це прикраси, а вже потім – парадна зброя та оздоблення ритуального посуду. Поширюється техніка інкрустації золотом виробів зі срібла та бронзи й використання золотої фольги для аплікацій. Як уже зазначалося, шедеври золотарства (шпильки, кинджали, списи) було знайдено в Бессарабському скарбі XVI ст. до н. е. Скроневим підвіскам та сережкам (жолобчастим і дротяним) надавали форми зміїного тіла. Це були не лише прикраси, а й обереги.

Поширення золотих прикрас та інших коштовних виробів з кольорових металів за доби фінальної бронзи, а також наявність їх у складі речового супроводу поховань, спровокували першу хвилю пограбувань багатих могил. Конкретні випадки грабунків могил предків зафіксовано під час розкопок курганів білозерської культури в Степу та Гордіївського могильника білогрудівської культури на півдні Лісостепу. Незважаючи на пограбування, у Гордіївці виявлено близько сотні золотих виробів. Серед цих прикрас: спіральні та трилопатеві пронизки, персні, листоподібні та двоспіральні підвіски білогрудівського типу, широкі браслети з гофрованою зовнішньою поверхнею¹¹². Серію золотих пронизок та

¹⁰⁶ Братченко С. Прадавня Слобожанщина: Сватівські могили-кургани III тис. до н. е. та майдани // Матеріали та довідження з археології Східної України. – Луганськ, 2004. – Вип. 2. – С. 176–179. – Рис. 85; 86.

¹⁰⁷ Свешников И. Культура шаровидных амфор... – С. 76. – Табл. XVI, 8,9; С. 82. – Табл. XXII, 11, 13, 15, 16; Табл. XXV, 1–5.

¹⁰⁸ Мовша Т. Медные украшения из Киева // КСИИМК. – 1957. – Вып. 70. – С. 94–98. – Рис. 35.

¹⁰⁹ Гершкович Я. Фигурные поясные пряжки культуры многоваликовой керамики // СА. – 1986. – № 2. – С. 132–145.

¹¹⁰ Лысенко С. Смычковые фибулы на памятниках белозерской культуры Украины // Матеріали та дослідження з археології Східної України. – Луганськ, 2006. – Вип. 5. – С. 275. – Рис. 2.

¹¹¹ Балагури Э. Население Верхнего Потисья в эпоху бронзы. – Ужгород, 2001. – С. 321. – Рис. 105.

¹¹² Berezanskaja S., Kločko V. Op. cit. – Taf. 3, 2–8; 7, 2, 3, 5, 8, 12, 13; 11, 9–12; 13, 7; 20, 2–7; 23, 2–4; 28, 3–9; 37, 8; 41–42; 49, 6, 7, 9, 11; 57, 2–9; 67, 2; 80, 2.

скроневих підвісок виявлено в елітних похованнях білозерської культури.

Поодинокі бурштинові прикраси (диски, медальйони, намистини) бронзової доби траплялися переважно в регіоні Правобережного Лісостепу та Полісся. На кінець II тис. до н. е. вироби з бурштину проникають у степову зону. Особливо багатим на бурштинові прикраси виявився Гордіївський могильник. Сотні намистин і пронизок різного розміру та форми (круглих, біконічних, циліндричних з рельєфним фризом) утворювали разки бурштинового намиста з багатих жіночих поховань. Сама Гордіївка на правому березі Південного Бугу розташована неподалік від давнього бурштинового шляху, що з'єднував Балтійське та Чорне моря через Південний Буг, Західний Буг і Віслу.

Дрібне фаянсове намисто (бісер) відоме в похованнях культур пізнього Трипілля. Надалі воно періодично траплялось у комплексах катакомбних культур, бабинської спільноти, покровсько-мосоловської зрубної культури. Поширюються також різновиди дворіжкового, бородавчастого намиста та пронизки (сегментовані та з рельєфним декором). За доби фінальної бронзи в середовищі білозерської культури формується білозерська школа склярства, ви-

кремена А. Островерховим¹¹³. Білозерці виготовляли скляне намисто синього, зеленого кольорів, а також найдавніші для Надчорномор'я намистини з вічками. Масове виробництво останніх було розгорнуте вже в ранньому залізному віці.

Декоративно-вжиткове мистецтво доби бронзи, попри всю його розмаїтість, усе ще не стало об'єктом глибокого дослідження. Певною мірою вчені звертають увагу на окремі категорії виробів, які переважно досліджують з огляду на технологію виготовлення, типологію артефактів, хронологію, але не завжди залишається час та місце для оцінки їхньої художньої якості. Навіть підходи для таких досліджень досі недостатньо розроблені. Залишається розмитою межа між образотворчим і декоративно-вжитковим мистецтвом щодо пізньопервісних суспільств. Увага до безперечних здобутків митців пізньопервісних суспільств виявляється час від часу, до того ж украй вибірково. Доводиться постійно наголошувати на необхідності співпраці на ниві вивчення давнього мистецтва України археологів з мистецтвознавцями.

В. ОТРОЩЕНКО

Список ілюстрацій

1. Енеолітичний кромлех. IV тис. до н. е. Запоріжжя. Оpubліковано у виданні: *Історія української культури: У 5 т. – К., 2001. – Т. 1. – С. 136.*
2. Курганна споруда з декорованою кrepidою. III тис. до н. е. с. Вербівка, Черкаська обл. Оpubліковано у виданні: *Формозов А. Очерки по первобытному искусству. – М., 1969. Реконструкція.*
3. Довга Могила. II–III тис. до н. е. Лисичанськ, Луганська обл. («Желатиновый завод»). Фото В. Отрощенко.
4. Торцеві брили скрині кемі-обинської культури. Перша половина III тис. до н. е. с. Астанине, Крим. Камінь; тесання, різьблення. НІЕЗ «Переяслав». Оpubліковано у виданні: *Лесков А. Новые сокровища курганов Украины. – Ленинград, 1972. – С. 17.*
5. Скриня кемі-обинської культури. Перша половина III тис. до н. е. с. Рахманівка, Дніпропетровська обл. Камінь, розпис вохрою. ДНІМ. Оpubліковано у виданні: *Крилова Л. П. Археологічні розкопки стародавніх курганів на Криворіжжі в 1964–1966 рр. // Наш край. – Д., 1971. Прорис (розгортка).*
6. Дольмен ямної культури. Перша половина III тис. до н. е. с. Іванівка, Миколаївська обл. Камінь, розпис вохрою. Оpubліковано у виданні: *Довженко Н. Проблеми дослідження найдавніших мегалітичних пам'яток України // Праці Центру пам'яткознавства. – К., 1993. – Вип. 2.*
7. Розмальовані черепа людей ямної спільноти. Перша половина III тис. до н. е. Дніпропетровська обл. Кістка, фарбування вохрою. Наукові фонди Дніпропетровського національного університету ім. О. Гончара. Оpubліковано у виданні: *Тесленко Д. Ритуальные раскраски черепа в погребениях ямной культуры // Северо-Восточное Приазовье в системе евразийских древностей (энеолит – бронзовый век). – Донецк, 1996. – Ч. 1.*

¹¹³ *Островерхов А. Найдавніше археологічне скло в Східній Європі // Археологія. – 1997. – № 2. – С. 70–81; Островерхов А. Склярство білозерського часу // Археологія. – 2001. – № 2. – С. 3–21. – Рис. 4, 1–3; 5, 2–3, 5–8, 12–14.*

8. Модельований череп-портрет інгульської культури. Друга половина III тис. до н. е. с. Жовтневе, Запорізька обл. Кістка, пластична суміш; моделювання. АМ ІА НАНУ.
9. Модельовані черепи-портрети інгульської культури. 1 – череп з відтвореним образом; 2 – череп зі знятим образом. Друга половина III тис. до н. е. с. Старобогданівка, Запорізька обл. Кістка, пластична суміш; моделювання. АМ ІА НАНУ. Оpubліковано у виданні: *Рассамакін Ю. Я.* Курган біля С. Старобогданівка та деякі проблеми абсолютної хронології доби ранньої бронзи басейну р. Молочної // Матеріали та дослідження з археології Східної України. – Луганськ, 2006. – Вип. 5. – С. 129–131. – Рис. 6–8.
10. Килимок на дні камери катакомбного поховання. Друга половина III тис. до н. е. с. Берестове, Донецька обл. Глина, поліхромний відбиток. Оpubліковано у виданні: *Кульбака В., Качур В.* Соматичні культури бронзового віку півдня Східної Європи. – Маріуполь, 1998.
11. Декоративне оздоблення порталу катакомби. Геогліф. Друга половина III тис. до н. е. с. Зимогір'я, Луганська обл. Оpubліковано у виданні: *Братченко С.* Донецька катакомбна культура раннього етапу. – Луганськ, 2001.
12. Парні зображення тварин. Кінець IV – початок III тис. до н. е. Кам'яна могила («Грот Бика»), Запорізька обл. Пісковик; різьблення, фарбування вохрою. Оpubліковано у виданні: *Рудинський М.* Кам'яна Могила. – К., 1961.
13. Стелоподібна брила. Перша половина III тис. до н. е. Кам'яна Могила, Запорізька обл. Пісковик; тесання, різьблення. Оpubліковано у виданні: *Рудинський М.* Кам'яна Могила.
14. Керносівський ідол. III тис. до н. е. с. Керносівка, Дніпропетровська обл. Пісковик; тесання, різьблення, шліфування. ДНІМ. Оpubліковано у виданні: *Отрощенко В. В.* Розвиток мистецтва та монументальної скульптури // Історія української культури. – Т. 1.
15. Посуд донецької катакомбної культури. Друга половина III тис. до н. е. Луганська обл.; р. Нижній Дон, Ростовська обл. (РФ). Глина, ліплення. Оpubліковано у виданні: *Санжаров С. Н.* Катакомбные культуры Северо-Восточного Приазовья. – Луганск, 2001.
16. Амфорки з поховань інгульської катакомбної культури. Друга половина III тис. до н. е. Надчорномор'я. Глина, ліплення. НФ ІА НАНУ. Оpubліковано у виданні: *Kaiser E.* Studien zur Katakombengrabkultur zwischen Dnepr und Prut. – Archäologie in Eurasien. – Mainz, 2003. – Band 14.
17. Посуд з кам'яних скринь культури кулястих амфор. III тис. до н. е. Вінницька, Тернопільська, Хмельницька обл. Глина; ліплення, відбитки штампу. Оpubліковано у виданні: *Свешников И.* Культура шаровидных амфор // САИ. – 1983. – Вип. В1-27.
18. Горщик бабинської спільноти. XVIII–XVII ст. до н. е. с. Завалівка, Київська обл. Глина, ліплення. АМ ІА НАНУ. Фото П. Подуфалова.
19. Дворучна чаша. XV–XIV ст. до н. е. с. Крижовлин, Одеська обл. Золото, карбування. ОАМ. Оpubліковано у виданні: Археология Украинской ССР. – К., 1985. – Т. 1.
20. Казан. XV–XIII ст. до н. е. Поділля. Бронза, карбування. ДАМВ. Оpubліковано у виданні: *Węgrzynowicz T.* Kocioł z Podola // Wiadomości Archeologiczne. – Warszawa, 1999–2001. – S. 31–46.
21. Ложка з поховання донецької катакомбної культури. Друга половина III тис. до н. е. с. Зимогір'я, Луганська обл. Дерево, різьблення. Луганський обласний краєзнавчий музей. Оpubліковано у виданні: *Кульбака В., Качур В.* Соматичні культури бронзового віку півдня Східної Європи.
22. Чаша з поховання ямної спільноти. Перша половина III тис. до н. е. с. Холмське, Одеська обл. Шкіра (?), тиснення. Оpubліковано у виданні: *Гудкова А., Новицкий Е.* Изделие из кожи с орнаментом из ямного погребения № 7 у с. Холмское // Древности Северо-Западного Причерноморья. – К., 1981.
23. Чаша з бронзовими окуттями. XVII–XVI ст. до н. е. с. Горіхове, Дніпропетровська обл. Дерево, бронза; тесання, різьблення, карбування, шліфування. НФ ІА НАНУ.
24. Бляхи з поховань ранньокатакомбної культури. XXVII–XXV тис. до н. е. Надчорномор'я. Бронза, карбування. Оpubліковано у виданні: *Kaiser E.* Studien zur Katakombengrabkultur zwischen Dnepr und Prut. – Archäologie in Eurasien. – Mainz. 2003. – Band 14.
25. Кельти. XV–XIII ст. до н. е. Надчорномор'я. Бронза; лиття, шліфування. Оpubліковано у виданні: *Черных Е. Н.* Древняя металлообработка на Юго-Западе СССР. – М., 1976.
26. Навершя конеголового скіпетра. V–IV тис. до н. е. с. Суворове, Одеська обл. Порфірит; тесання, шліфування. ОАМ. Оpubліковано у виданні: Історія української культури. – Т. 1. – С. 166.
27. Скульптура жінки-бика. Перша половина III тис. до н. е. с. Златопіль, Запорізька обл. Пісковик; тесання, різьблення, шліфування. НФ ІА НАНУ.

28. Скіпетр-тризуб. Василівська Могила, Херсонська обл. Кремінь, двобічний ретуш. НФ ІА НАНУ.

29. Кам'яна ступка-стела та товкачик з поховання інгульської культури. Друга половина III тис. до н. е. Чередникова Могила, Дніпропетровська обл. Пісковик; тесання, різьблення, шліфування. НФ ІА НАНУ. Опубліковано у виданні: *Kaiser E. Studien zur Katakombengrabkultur zwischen Dnepr und Prut. – Archäologie in Eurasien. – Mainz, 2003. – Band 14. – S. 191. – Abb. 72, 2, 3.*

30. Сокирка (1) з торцем держака (2) з поховання інгульської катакомбної культури. Друга половина III тис. до н. е. с. Родіонівка, Дніпропетровська обл. Камінь, дерево, бронза; тесання, різьблення, інкрустація. Криворізький краєзнавчий музей. Опубліковано у виданні: *Мельник А. Раскопки на Криворожье. Краткая информация 1964–1995. – Кривой Рог, б. г. – С. 33. – Рис. 3.*

31. Сокирка. XVIII–XVII ст. до н. е. смт Балабине, Запорізька обл. Нефрит; тесання, різьблення, шліфування. Запорізький краєзнавчий музей. Фото Ю. Рассамакіна.

32. Булави з поховань. V–II тис. до н. е. Надчорномор'я. Тверді породи каменю; тесання, різьблення, шліфування. Опубліковано у виданні: *Klochko V. I. Macces of the Neolithic-Bronze Age of the Northern Pontic Region // Baltic-Pontic Studies. – Poznań, 2002. – Vol. 11.*

33. Шпильки та пронизки з поховань ямної спільноти. Перша половина III тис. до н. е. Надчорномор'я. Кістка, ріг; різьблення, свердління. Опубліковано у виданні: *Історія української культури. – Т. 1. – С. 171.*

34. Бляха. XVII–XVI ст. до н. е. с. Іллічівка, Донецька обл. Кістка, різьблення. Музей археології Донецького національного університету. Опубліковано у виданні: *Археологический альманах. – 1997. – № 6.*

35. Трипелюстка бляха. XV–XIII ст. до н. е. с. Кірове, Крим. Кістка, різьблення. НФ ІА НАНУ. Опубліковано у виданні: *Отрощенко В. Элементы изобразительности в искусстве племен срубной культуры // СА. – 1974. – № 4.*

36. Псалії та навершя клейнодів з поселень покровської зрубної культури. XVIII–XVI ст. до н. е. Поселення Капітанове 1, Іллічівка та Проказіне на Сіверськодонецчині. Кістка; різьблення, свердління, гравіювання. Луганський обласний краєзнавчий музей, Музей археології Донецького національного університету. Опубліковано у виданні: *Бровендер Ю. М. Степановский тип памятников Бережновско-Маевской срубной культуры // Проблемы археологии Поднiпров'я. – Д., 2000. – Вип. 3.*

37. Розміщення прикрас донецької катакомбної культури на чоловічому вбранні. Друга половина III тис. до н. е. Опубліковано у виданні: *Братченко С. Донецька катакомбна культура раннього етапу. Реконструкція.*

38. Поясні пряжки культури кулястих амфор з кам'яної скрині. III тис. до н. е. с. Довге, Тернопільська обл. Кістка; різьблення, свердління. Тернопільський краєзнавчий музей. Опубліковано у виданні: *Свешников И. Культура шаровидных амфор // САИ. – 1983. – Вып. В1-27.*

39. Прикраси середньодніпровської культури шнурової кераміки. XXI–XIX ст. до н. е. Київ. Бронза; кування, карбування (техніка вербового листка). НМІУ. Опубліковано у виданні: *Мовша Т. Медные украшения из Киева // КСИИМК. – 1957. – Вып. 70. – С. 94–98. – Рис. 35.*

40. Зооантропоморфні пряжки з поховань дніпро-донської бабинської культури XXI–XIX ст. до н. е. Східна Україна. Ріг, кістка; різьблення, свердління, шліфування. Опубліковано у виданні: *Гершкович Я. Фигурные поясные пряжки культуры многоваликовой керамики // СА. – 1986. – № 2.*

41. Фібули білозерської культури. XII–X ст. до н. е. Надчорномор'я. Бронзовий дріт, гнуття. Опубліковано у виданні: *Лысенко С. Смычковые фибулы на памятниках белозерской культуры Украины // Матеріали та дослідження з археології Східної України. – Луганськ, 2006. – Вип. 5. – С. 275. – Рис. 2.*

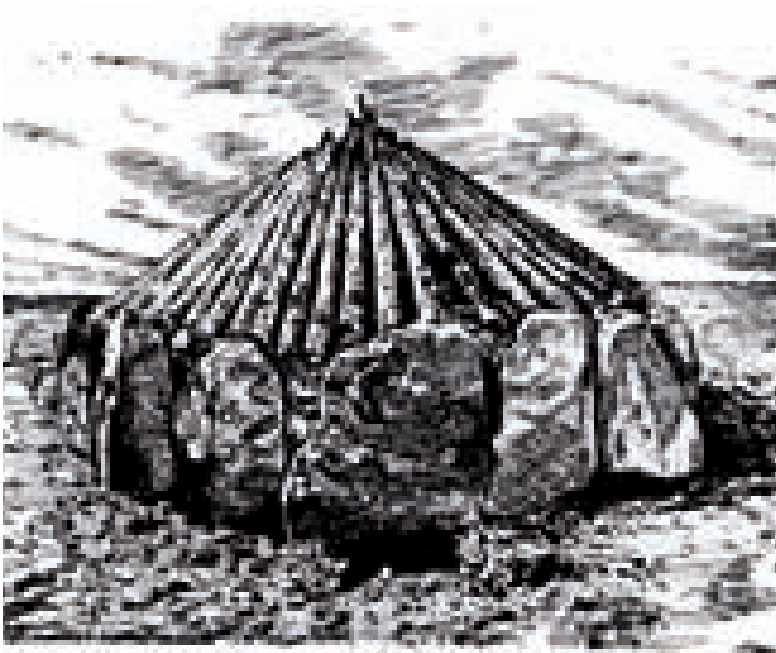
42. Браслет з поховання білогрудівської культури. XIII–X ст. до н. е. с. Гордіївка, Вінницька обл. Золото; лиття, шліфування. Вінницький краєзнавчий музей. Опубліковано у виданні: *Історія української культури. – Т. 1. – С. 203.*

43. Намисто з кургану білогрудівської культури. XIII–X ст. до н. е. Гордіївський могильник, Вінницька обл. Бурштин; різьблення, свердління, шліфування. Вінницький краєзнавчий музей. Опубліковано у виданні: *Berezanskaja S., Kločko V. Das Gräberfeld von Hordeevka // Archäologie in Eurasien. – Berlin, 1998. – Bd 5.*

1



2



3

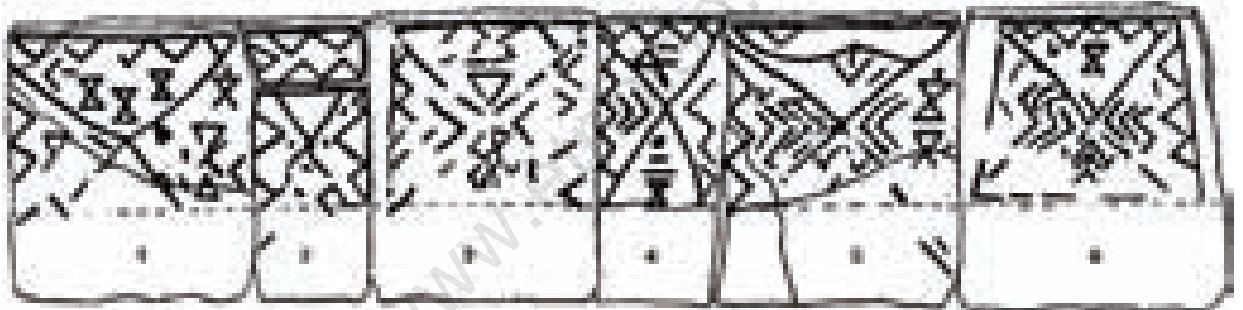




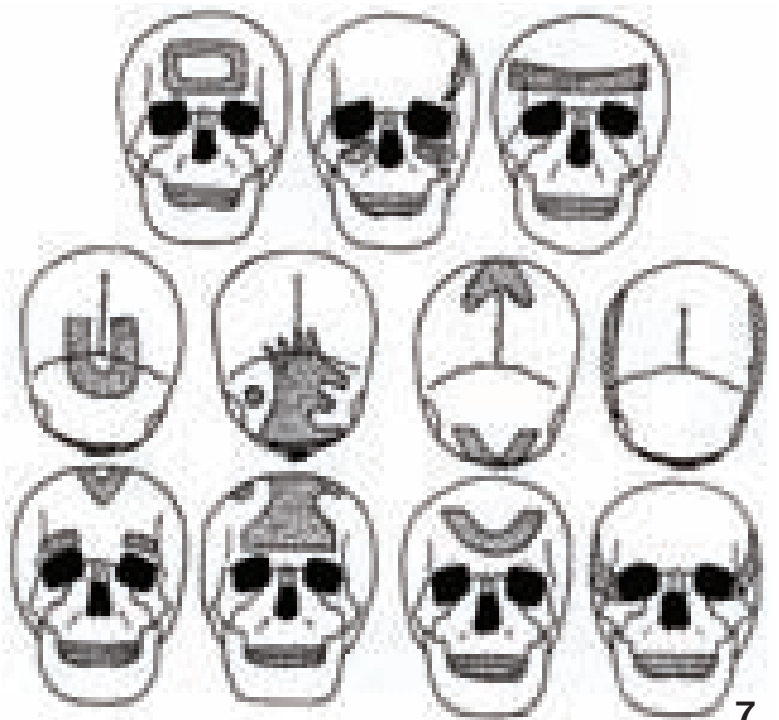
4



5



6



7



8

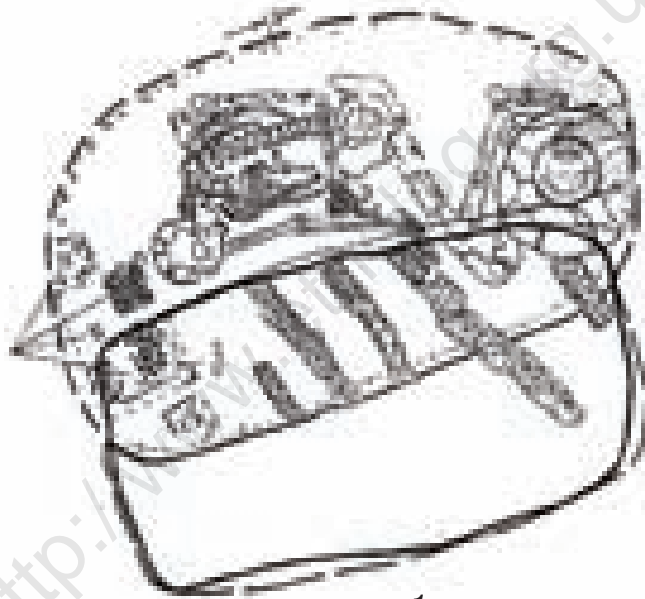


1



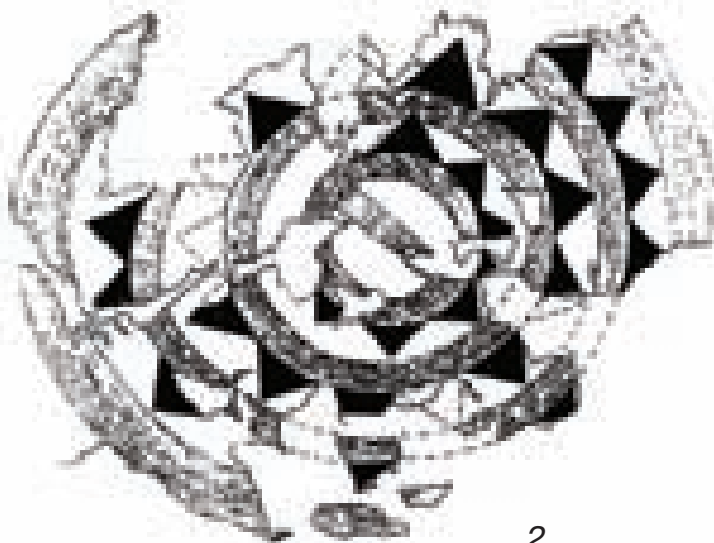
2

9



10

1



2



3



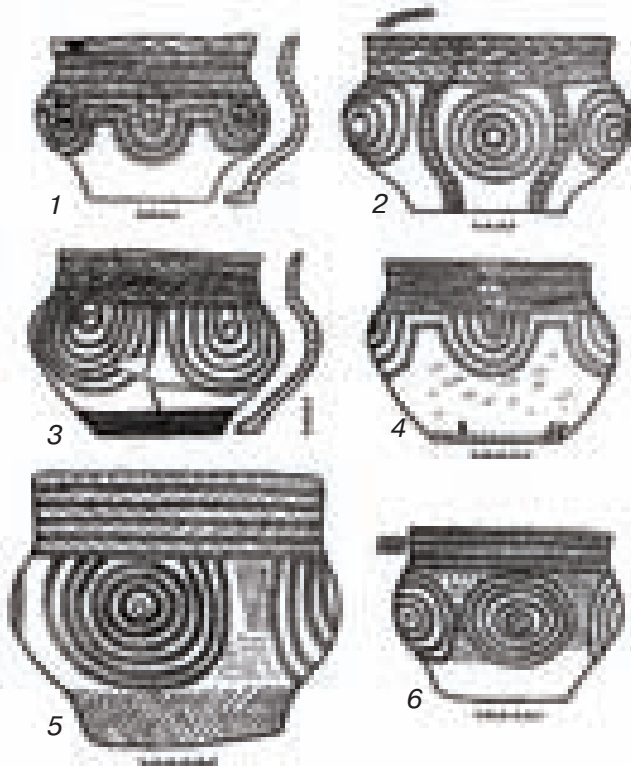
12

14



13

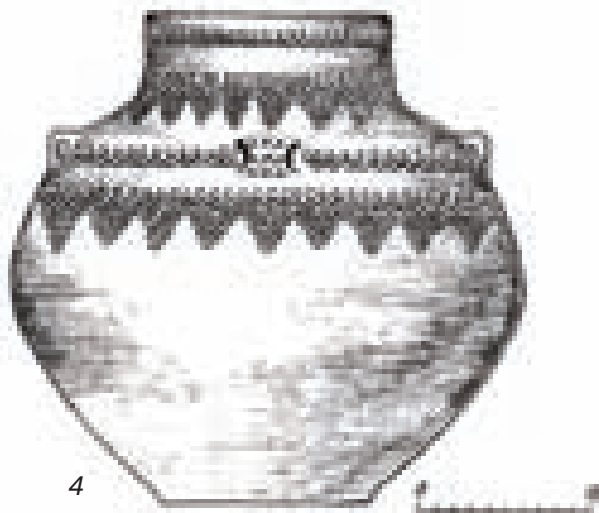
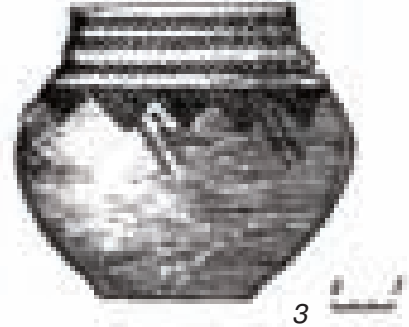
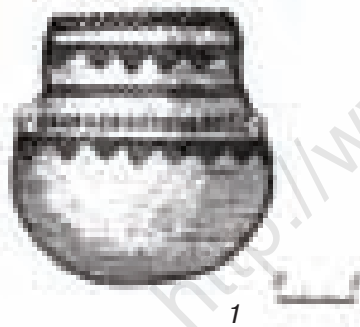




15

16

17

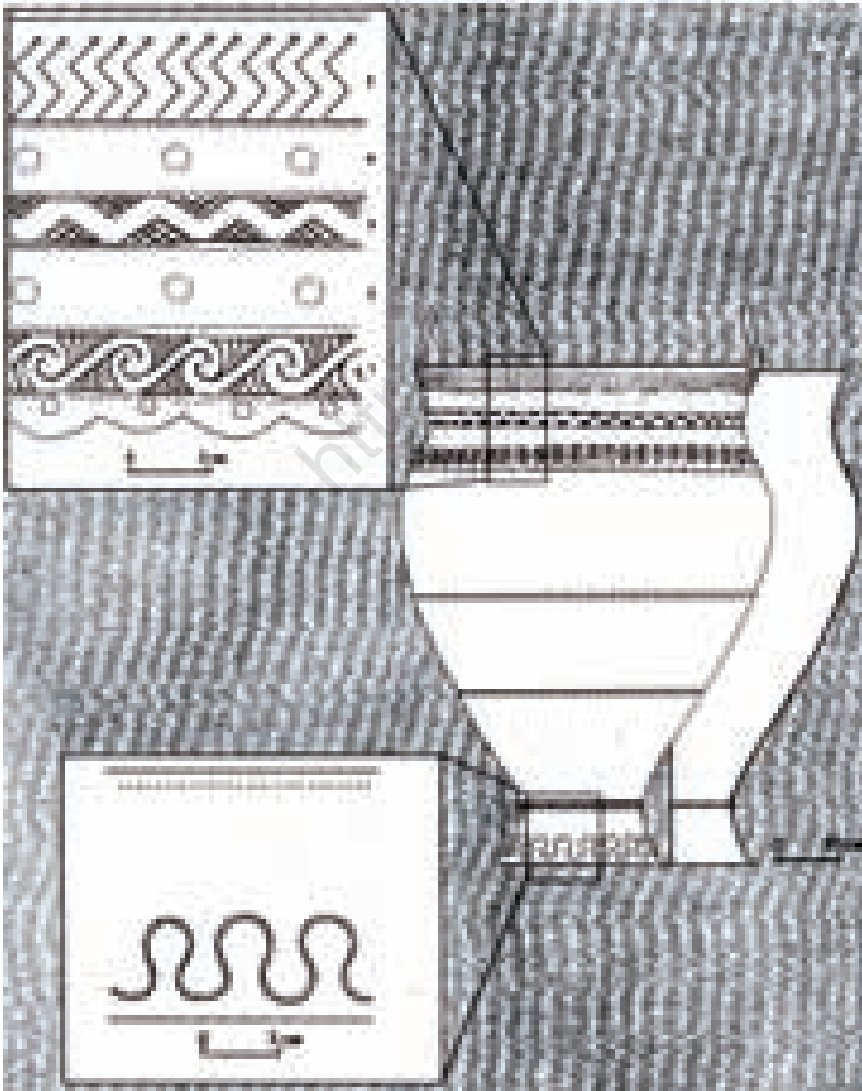




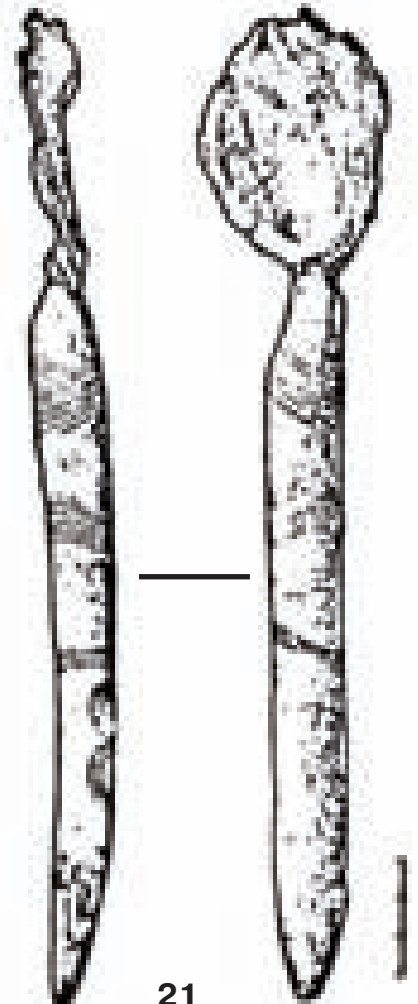
18



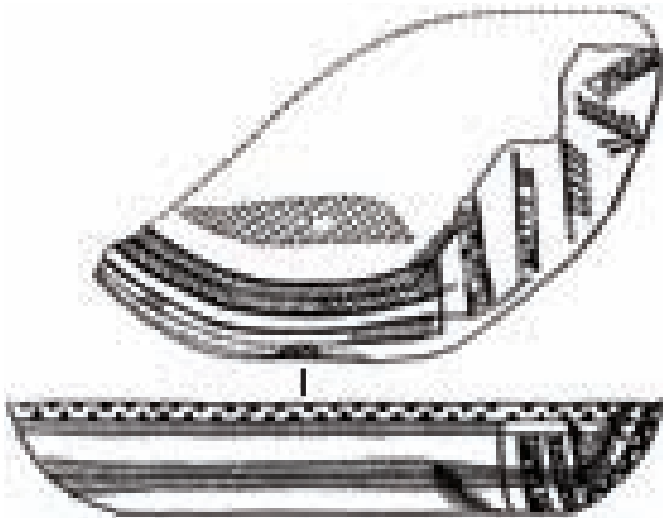
19



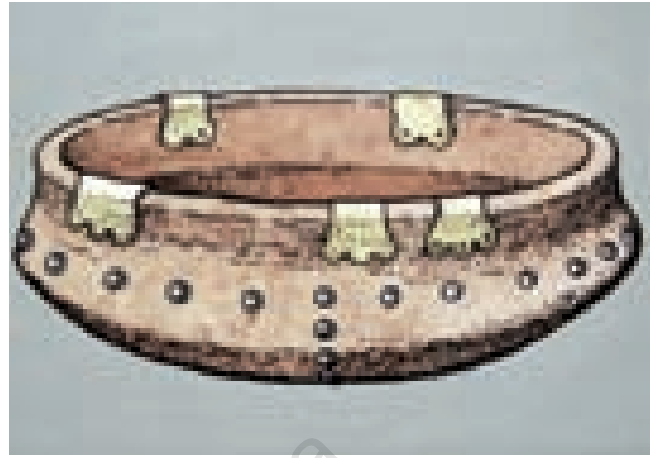
20



21

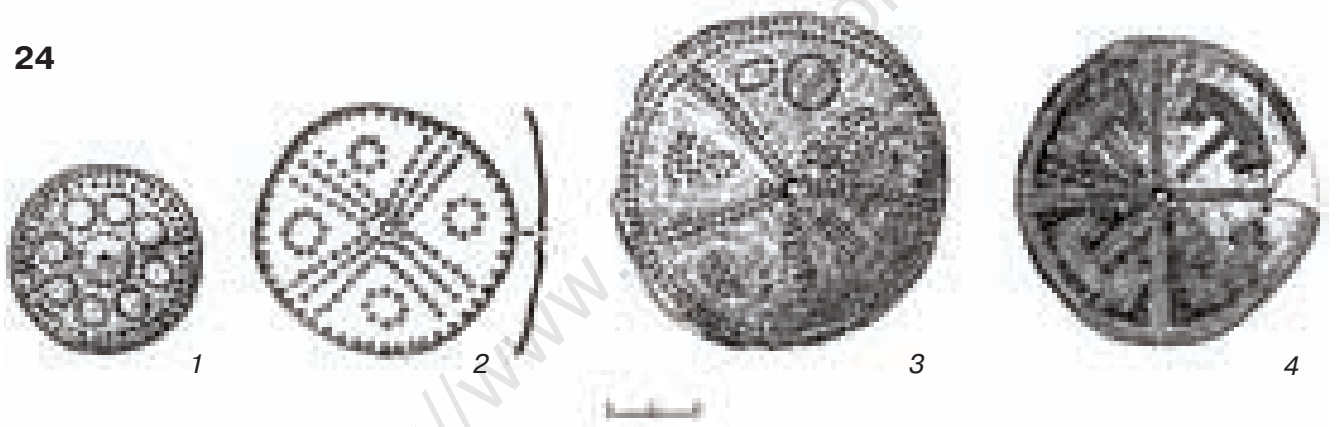


22



23

24

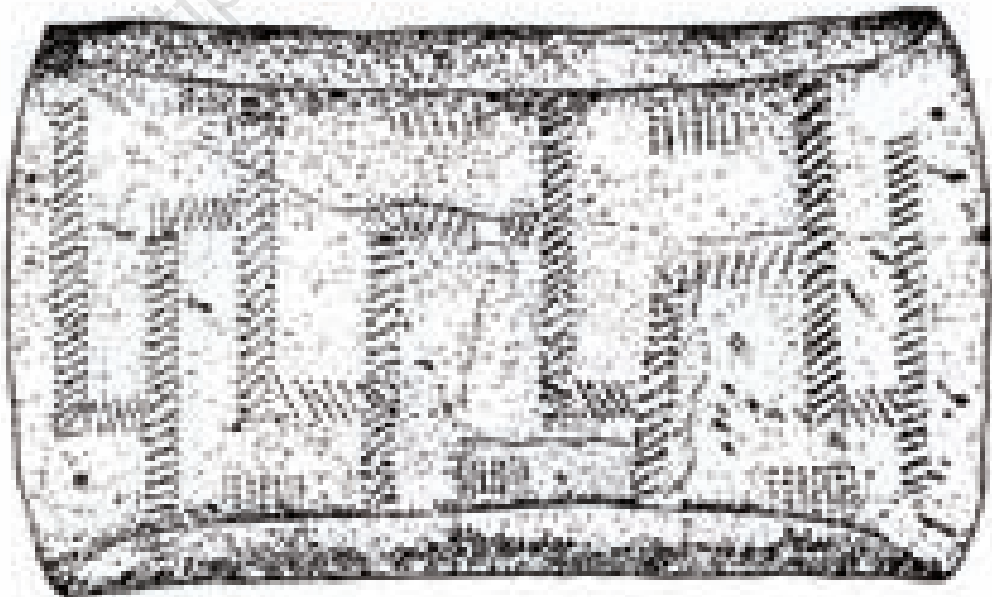


1

2

3

4

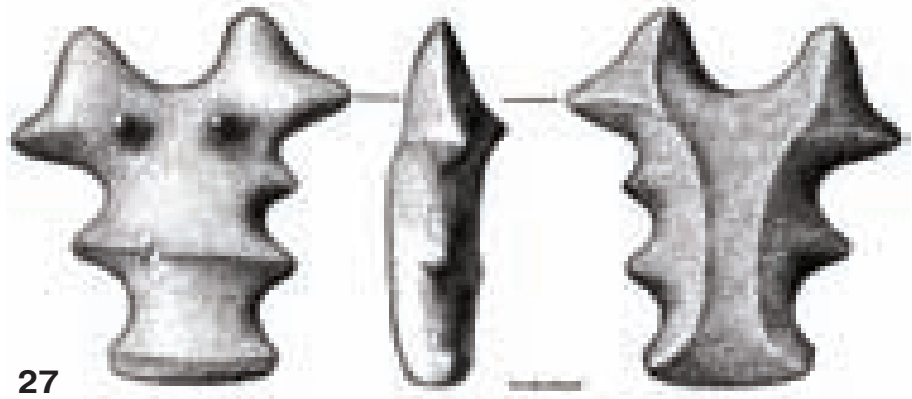




25

26

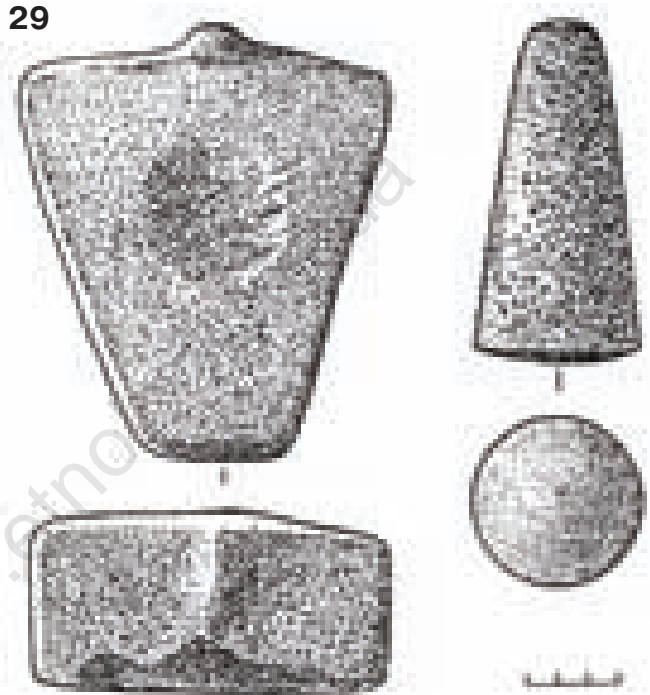




27



28

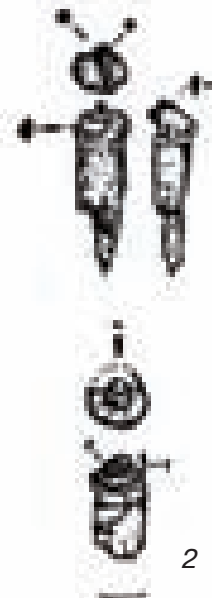


29

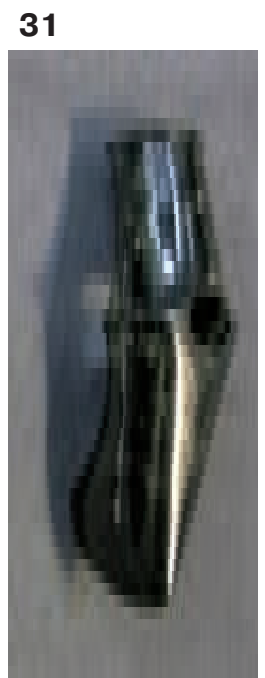


30

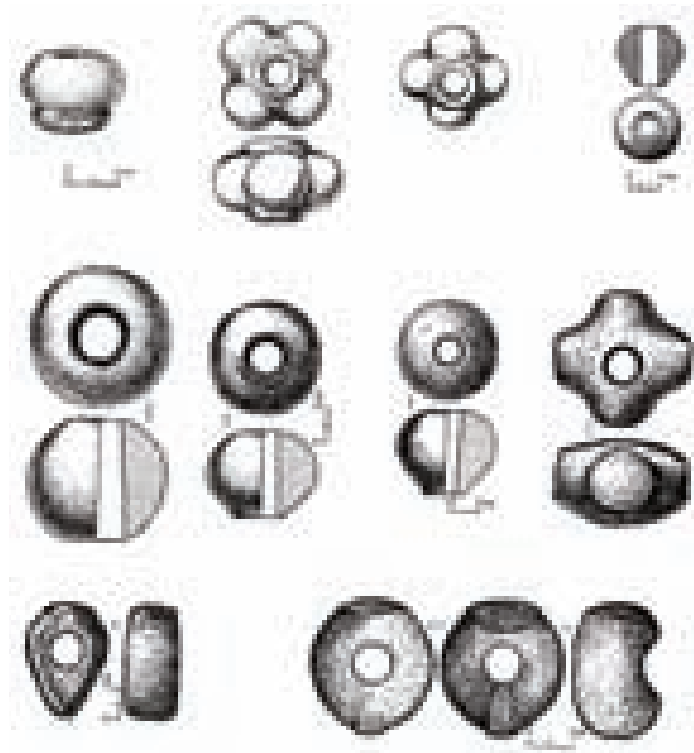
1



2



31



32

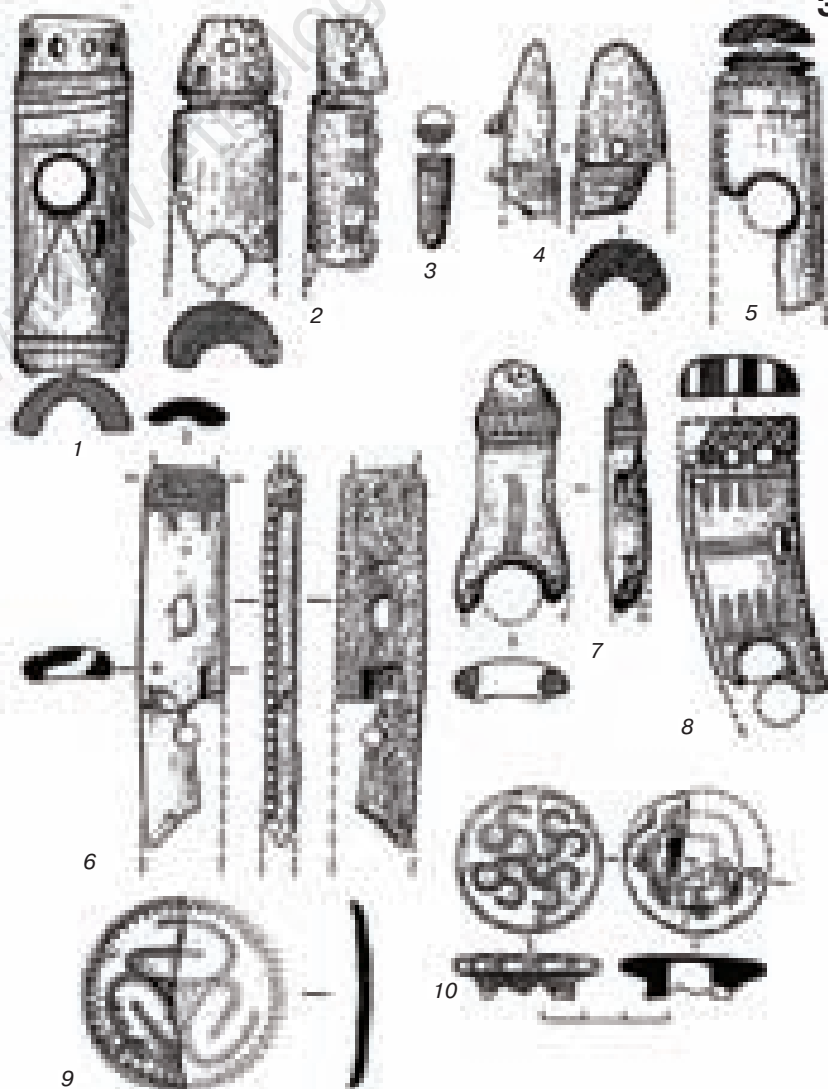
33



34



36

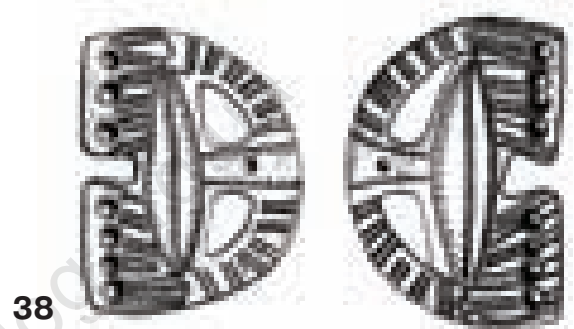


35

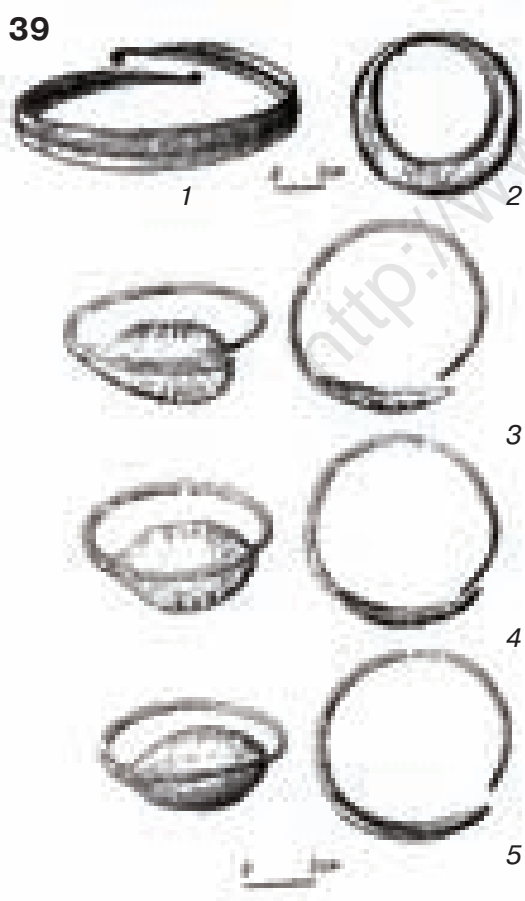




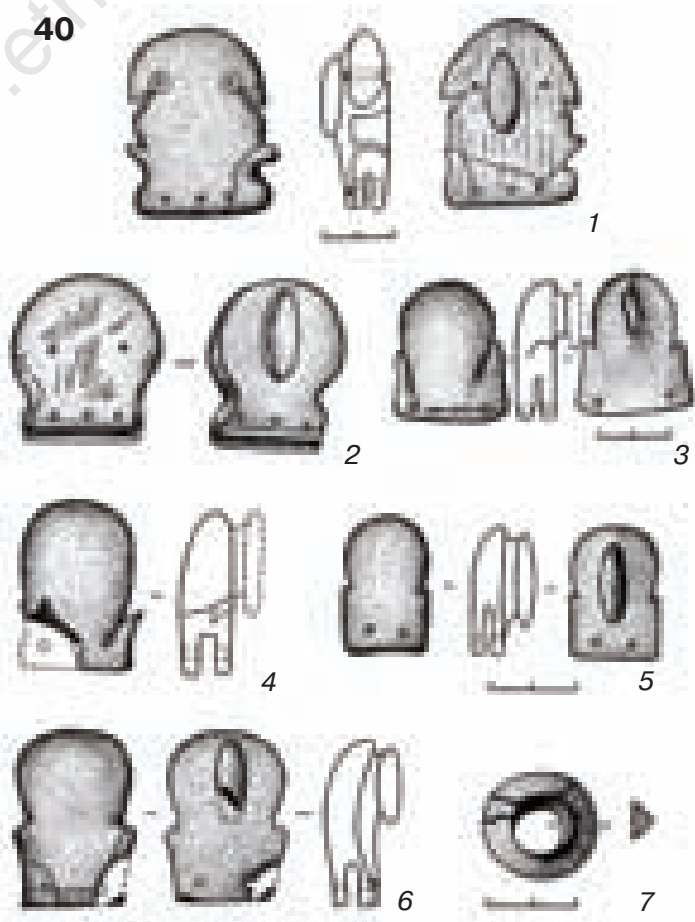
37



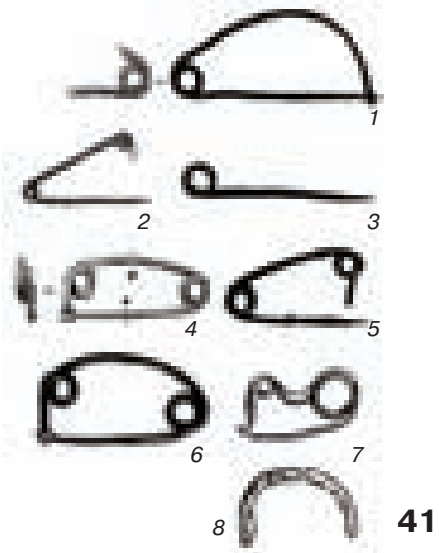
38



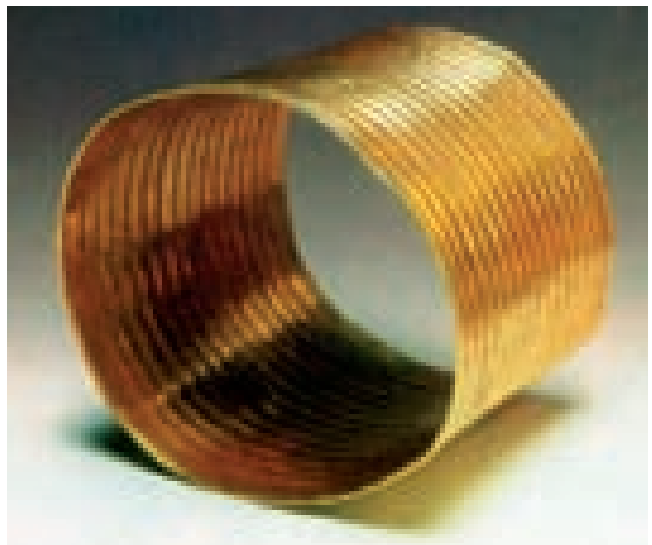
39



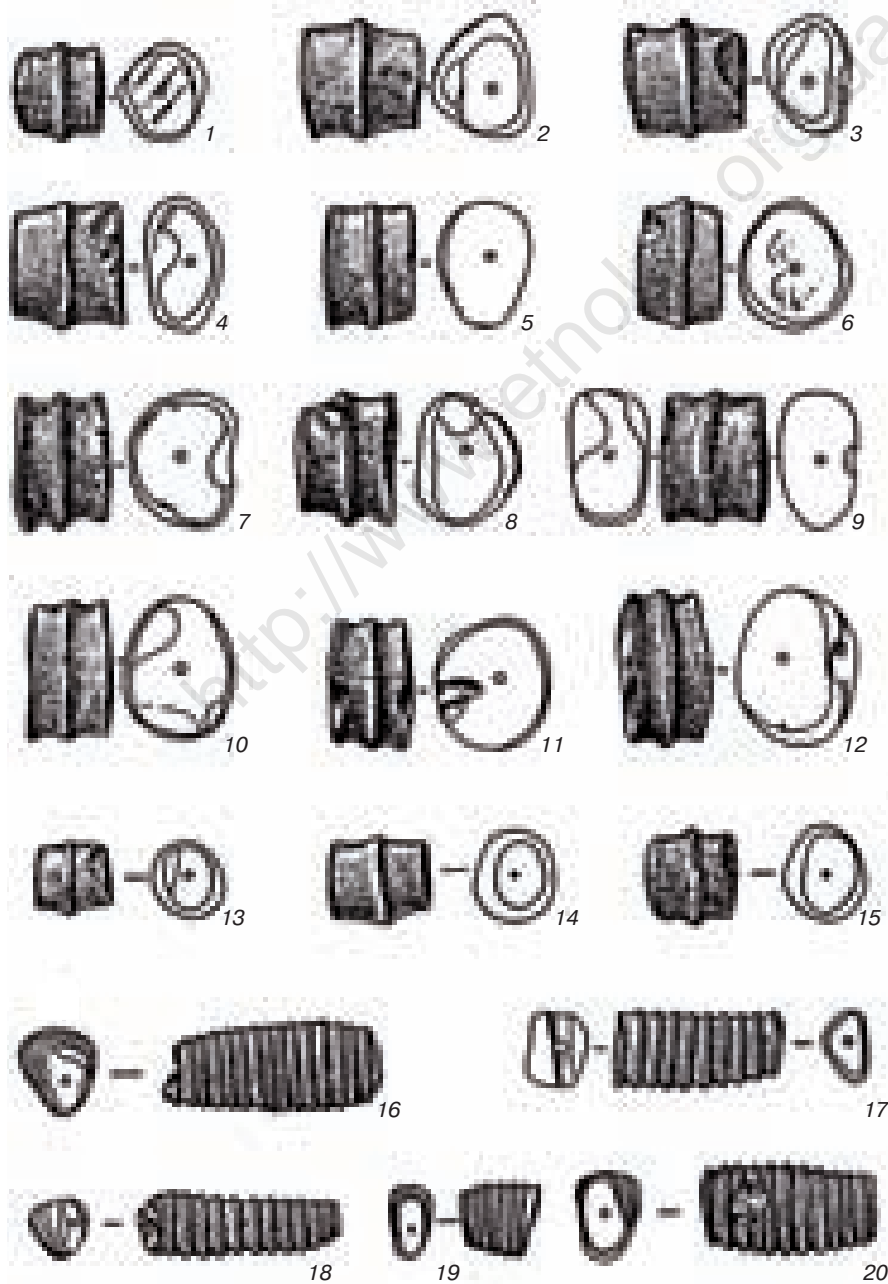
40



41



42



43

Розділ 2
ДЕКОРАТИВНЕ
МИСТЕЦТВО
РАННЬОІСТОРИЧНОЇ
ЕПОХИ

<http://www.etp.org.ua>

<http://www.ethnolog.org.ua>

Ранні кочовики
Північного
Причорномор'я
(кімерійці, скіфи, сармати)



<http://www.ethnolog.org.ua>

Пластинка (прикраса горита). Кінець IV – початок III ст. до н. е.
Соболева Могила, Дніпропетровська обл. Золото; карбування, ажур (прорізання).
НФ ІА НАНУ. Опубліковано у виданні: Tesori delle Steppe. – Milano, 1995. –
P. 107. – Fig. 94

РАННІ КОЧОВИКИ ПІВНІЧНОГО ПРИЧОРНОМОР'Я (КІМЕРІЙЦІ, СКІФИ, САРМАТИ)

На початку I тис. до н. е. розпочинається доба заліза. Цей час ознаменувався насамперед відкриттям заліза, яке завдяки своїй міцності повільно почало витіснити бронзові знаряддя з тих сфер діяльності, де необхідно було колоти та рубати. Розвиток залізобробної справи привів до появи новітніх, прогресивніших технологій, а з ними – і передових видів озброєння, знарядь праці, кінської упряжі тощо.

Освоєння прийомів верхової їзди та винахід далекобійної зброї (складного лука «скіфського» типу) зумовили більшу мобільність населення степової Євразії, а отже, і кардинальні зміни в господарстві, побуті та культурі. На рубежі II–I тис. до н. е. на просторах євразійського степового поясу виникає нове соціокультурне явище – номадизм. Одним із найголовніших факторів його формування, крім інших, був природно-кліматичний, – зокрема похолодання та аридизація степу. Перехід осілого скотарсько-землеробського населення до кочового скотарства дав можливість максимального використання степових ресурсів, що сприяло розвитку продуктивних сил, появі надлишкового продукту, а отже, і посиленню товарного обміну. Економічне піднесення кочових спільнот викликало їх майнову та соціальну диференціацію, що призводило до постійних військових сутичок між групами самих номадів з метою завоювання нових пасовиськ для скота та пограбування сусіднього осілого населення Лісостепу. Отже, у перших століттях I тис. до н. е. на широких теренах степової та лісостепової смуги Євразії відбулися значні економічні та демографічні зміни, наслідком яких стала поява нової енергійної та агресивної людності, яка почала впливати на соціальні та політичні процеси тогочасних суспільств. Ці іраномовні за походженням кочові спільноти, хоча й не мали своєї писемності, завдяки античній писемній традиції, були одними з перших у Євразії, хто мав власну назву – кімерійці, скіфи та сармати.

На теренах сучасної України за доби раннього заліза співіснували та активно взаємодіяли три світи, що різнилися етнічним походженням, господарським укладом, а отже, і способом життя, та рівнем внутрішнього розвитку. Це осілі землероби Лісостепу, еллінське населен-

ня, що вивело з Іонії міста-колонії на Чорноморське узбережжя, і, нарешті, іраномовні номади – жителі степової смуги Євразії.

В історичній періодизації добу заліза розділяють на два періоди – ранній, який охоплює час від IX ст. до н. е. до IV ст. н. е., та пізній, який розпочинається з V ст. н. е. та триває й до сьогодні. Ранній залізний вік на теренах України, як і Східної Європи взагалі, поділяється на періоди, згідно з назвами кочових народів, які створили самобутні яскраві й водночас досить споріднені культури, що змінювали одна одну – кімерійський (IX – середина VII ст. до н. е.), скіфський (середина VII – початок III ст. до н. е.) і сарматський (кінець III ст. до н. е. – перша половина IV ст. н. е.).

Мистецтво кімерійців. Кімерійці – перші серед народів Східної Європи, що були відомі за власним ім'ям. Уважається, що *кімерійці* – це самоназва, яка з давньоіранської мови перекладається як «рухливий загін іраномовного кочового населення євразійських степів». Свідчення про них в античних нарративних джерелах досить уривчасті та скупі. Найдавніші згадки про кімерійців містяться в поемах славетного Гомера (VIII ст. до н. е.). Уважається, що саме про кімерійців – «бідних та щонайсправедливіших» північних сусідів фракійців – ідеться в «Іліаді» (XIII, 1–7). В одному з епізодів «Одіссеї» (XI, 12–19) головний герой дістається «міста й країни людей кімерійських», що розташовані на півночі, у країні вічного мороку – на вході до царства мертвих. Про кімерійців згадується і в деяких біблійних текстах. Загальноприйнятою є думка, що саме про кімерійців ідеться в книзі пророка Ісайї (гл. V, 26–30) під ім'ям «народів далеких», які приходять з півночі. У біблійних джерелах змальовано кімерійців як нестримну загрозу – лиху силу, що несла жах, руйнування та смерть народам Сходу.

Іншим джерелом інформації про найдавніших номадів є асиро-вавилонські клинописні написи. Ідеться про донесення асирійських розвідників і дипломатів, вавилонську хроніку, документи давнього Урарту, де досить лаконічно фіксуються події останньої чверті VIII–VII ст. до н. е., пов'язані з проникненням на територію Передньої та Малої Азії загонів кімерійської кінноти. Усі вони розповідають про народ гамірра (кімерійців), який уже наприкінці VIII ст. до н. е. почав турбувати північні кордони держави Урарту, а згодом вдерся в Ассирію та Малу Азію. Ці джерела фіксують такий перебіг найголовніших історичних подій, пов'язаних із кімерійцями.

Близько 714 року до н. е. цар Урарту, Руса I, здійснив похід на кімерійців, які з'явилися біля північних кордонів держави. Похід виявився невдалим – величезне урартське військо було розбите, а кількох воєначальників захоплено в полон. Після цієї війни жодних згадок про кімерійців немає упродовж майже 35 років. Таке становище, імовірно, пояснюється певними змінами культурно-історичної ситуації на півдні Східної Європи, пов'язаними насамперед з появою нового кочового етносу – скіфів. Свідченням політичної нестабільності, викликані загрозою нових хвиль кочових орд, вважається поява так званих скарбів металевих речей новочеркаського типу та сліди руйнації поселень мешканців Передкавказзя та Лісостепової України.

У 679–678 роках до н. е. кімерійське військо під проводом царя Теушпи ввійшло до Ассирії, де цього разу зазнало поразки від асирійського війська на чолі з Асархадном. У 676–674 роках до н. е., уже як найманці урартського царя Руса II, кімерійці взяли участь у нападі на найбільшу державу Малої Азії – Фригію. Після розгрому Фригію було віддано на грабування кімерійцям.

Близько 660 року до н. е. кімерійські воїни з'являються біля кордонів Лідії, у західній частині Малої Азії. У війні з кімерійцями близько 654 року до н. е. було вбито лідійського царя Гіга та захоплено й пограбовано м. Сарди – столицю Лідійського царства. Наступними в черзі об'єктів загарбання стали грецькі іонійські міста. За Стефаном Візантійським, кімерійці майже століття володіли Антандром – містом на Егейському узбережжі, яке згодом отримало назву Кімерійське. Тоді ж, за Арріаном, номади загарбали область Малої Азії – Віфінію. У 50-х роках до н. е. сталася сутичка між кімерійцями та скіфами, які виступили на боці Лідії з асирійським військом Ашшурбаніпала під проводом Мадія. Після поразки, під час якої загинув їхній керманіч Лігдаміс, кімерійці оселилися у Каппадокії та поблизу м. Синопа на південному узбережжі Чорного моря. Але наприкінці VII ст. до н. е. лідійський цар Алліат завдав їм остаточного удару.

Досить точну інформацію про локалізацію кімерійців, щоправда значно пізніше – у V ст. до н. е., наводить Геродот. За його свідченнями, кімерійці жили на північному узбережжі Чорного моря (Понту Евксинського). Від причорноморських греків він дізнався, що раніше країна належала кімерійцям, які під тиском войовничих скіфів вимушені були піти. На користь цього, за Геродотом, свідчать топоніми, що збереглися в Північному Причорномор'ї – Кімерійські стіни, що вціліли у Скіфії,

Кімерійські перепасти, «є й країна із назвою Кімерія» (IV, 12). Гекатей до цього списку «додає» згадку про Боспор Кімерійський (Керченську протоку). Кімерійські топоніми були відомі й Страбону: гора Кімерік і стародавнє місто з такою самою назвою, селище Кімерійське в азійській частині Боспору. Окремі відомості про кімерійців містяться у творах інших давніх авторів – Аристотеля, Діонісія, Євстафія, Каллімаха, Плінія, Плутарха та ін.¹ Отже, за повідомленнями давньогрецьких джерел споконвічною територією кімерійців була степова частина Причорномор'я, тобто терени сучасної України, та Північного Кавказу. Саме ці території слугували плацдармом для войовничих нападів загонів номадів на країни Передньої та Малої Азії. З появою на цих територіях нової войовничої сили – скіфів – частина кімерійців відкочувала на захід та в лісостепові райони України.

Головні події кімерійської історії пов'язані з війною, яка стала фатальним супутником номадів. Основою їхнього господарства було кочове скотарство, яке вимагало постійного пересування степовими просторами. Це позначилося на всіх сферах життя, у тому числі на світогляді та поховальних традиціях цього народу.

Процес утворення кімерійської культури був досить складним, оскільки це було перше велике об'єднання кочових племен на півдні Східної Європи. У зв'язку з далекими походами у країни Давнього Сходу нарративні джерела згадують імена кількох керманічів кімерійських загонів – Теушпи, Лігдаміса, Сандакшатри та ін. Проте епізод, переданий Геродотом (IV, 11), про битву кімерійських царів, що відбулася через загрозу скіфського загарбання, засвідчує відсутність централізованої влади у кімерійських племен та наявність кількох вождів (або царів). Отже, це об'єднання, як і решта кочових союзів, включало кілька угруповань, які різнилися за матеріальним комплексом (не виключено, що і за походженням). Це досить виразно підтверджується наявністю двох великих груп пам'яток – *чорногорівської* (назва походить від першої знахідки біля хутора Чорногорівський у Донецькій області, де був досліджений курган із похованням передскіфського часу) та *новочеркаської* (назва від м. Новочеркаська Ростовської області, де було знайдено скарб бронзових речей).

Кімерійські старожитності півдня Східної Європи поширені у степовій та лісостеповій

¹ Докладніше див.: *Скорий С.* Кімерійці // *Koczowniczy Ukrainy. – Katowice, 1996. – P. 32.*

зонах Північного Причорномор'я, на рівнинних теренах Північного Кавказу, відомі вони також у Нижньому Поволжі та Подунав'ї. Уявлення про матеріальну й художню культуру кімерійців надають археологічні артефакти, які збереглися у похованнях, у складі скарбів чи як окремі випадкові знахідки. Найяскравіше світосприйняття і традиції номадів відбиває поховальний обряд. Могили кімерійських воєв, похованих за обрядом інгумації (трупопокладення), влаштовані у ґрунтових ямах з дерев'яними конструкціями, містили особисті речі, необхідні за життя і в потойбічному світі. Це передусім предмети військового спорядження (лук зі стрілами, залізний меч або кинджал, списи з масивними вістрями, точильні бруски) і деталі кінської упряжі (бронзові вудила та псалії, різні за матеріалом, формою та орнаментикою бляхи конструктивного й декоративного призначення). Трапляються також предмети вжитку (керамічний, дерев'яний та імпортований металевий посуд), особисті прикраси, а також доволі рідкісні рештки колісниць та окремі речі, виконані у передньоазійських художніх традиціях.

Кімерійське мистецтво мало вжитковий характер. Майже всі вироби, принаймні більшість із них, попри звичайне утилітарне призначення декорувалися відповідно до художніх уявлень та традицій кімерійського населення. При цьому декор мав подвійне навантаження: з одного боку, він задовольняв естетичні потреби, з другого – слугував своєрідною соціальною ознакою своїх володарів.

Для декоративного мистецтва кімерійців характерним є майже абсолютне домінування єдиного стилю – геометричного. Зооморфні зображення трапляються як виняток. Характерними декоративними елементами є одинарні чи концентричні окружності, спіралі, трикутники, ромби, ламані зигзагоподібні риси, розетки, меандри, які утворювали різні за складністю та варіантами комбінації. Матеріалом для виробів, прикрашених декором, слугували дерево, кістка, метал (бронза, золото), глина, камінь. Відповідно використовували різні технологічні прийоми – різьблення, аплікація, художнє литво (за восковою моделлю), карбування, штампування, паяння золотом, гравірування.

У нашому розпорядженні зовсім немає речей з таких нестійких матеріалів, як тканина, вовна, шкіра; дуже мало збереглося зразків різьблення по дереву, кістці та рогу. Майже унікальним зразком дерев'яного різьбярства є дивом уцілілий у фрагментах дерев'яний саркофаг з поховання біля с. Софіївка Херсонської області. Його довгі (близько 2 м завдовжки та

0,25 м завширшки) стінки ззовні вкривав щільний різьблений лінійчатий орнамент у вигляді навскісних смужок із вписаних один в одного квадратів, заповнених червоною мінеральною фарбою.

Свідченням того, що кімерійці займалися деревообробкою, є посуд, насамперед дерев'яні чаші, які є характерним атрибутом побуту кочових спільнот. Декором напівсферичних посудин, які вирізували з цільного шматка дерева, слугувала металева аплікація – накладні пластинки, які закріплювали на поверхні дрібними цвяхами. На відміну від попереднього періоду, коли прикраси виробляли з бронзи, тепер з'являється золоте окуття чаш. Дерев'яна основа посуду цього типу звичайно не зберігається, проте саме наявність металевого декору не лише свідчить про її присутність у комплексі речей, а й дозволяє відтворити форму та розміри самої посудини. Дерев'яну чашу з Високої Могили прикрашали три однотипні пластинки прямокутної форми з гладкою поверхнею, трохи вигнуті за формою посудини. Пластинки різняться лише розмірами (від 2,7 см × 1,8 см до 2,1 см × 1,2 см). Верхній край їх загнутий для фіксації на вінцях, у кутах нижнього краю – по два отвори, у яких збереглися золоті цвяхи. Дерев'яну посудинку з кургану біля с. Калинівка, схожу на горщик, прикрашено інакше – по краю бронзовими та золотими накладними пластинками, а по тулубу – набивним орнаментом у вигляді дужок із дрібних цвяхків зі шляпками. Дерев'яна чаша була незмінним супутником воїна, а окуття з дорогоцінного металу підкреслювало його соціальний статус.

Досить широко репрезентовано кістяне різьбярство. З кістки виготовляли здебільшого різноманітні бляхи та пластини для кінського обладунку. Найяскравіші зразки його походять з поховання біля с. Зольне в Криму. Ідеться про прикраси кінської збруї та руків'я нагайки. Комплект кістяного оздоблення кінської упряжі становить 21 деталь кількох типів. Дві пари фігурних лунниць двох видів: у вигляді місяцеподібних пластинок з петлею на зворотному боці, прикрашених відповідно трьома та п'ятьма концентричними кільцями та парою спіралей по краях. Дві великі ажурні пластинки ромбічної форми, оздоблені комбінацією з двох місяцеподібних блях вищезазначеного типу, центральну частину яких прикрашають колечка на хрестоподібній фігурі з чотирипелюстковою розеткою в центрі. Чотирнадцять блях (без петель) подібні за формою до попередніх, однак відмінні оформленням центральної частини – у вигляді хрестоподібного елемента з кільцем посередині. Ще одна округла

бляха з петлею на звороті орнаментована так званим мальтійським хрестом із уписаним ромбоподібним значком із кільцем у центрі. До речі, останній елемент є одним із найпоширеніших у декоративному мистецтві кімерійців. Він інтерпретується як солярний символ, який зазвичай містився на речах явно культового характеру та на оздобах кінської вузди. Це ще раз підкреслює неабияку роль коня для кочових спільнот. До того ж за міфологічними уявленнями індоіранських народів кінь вважався зооморфним втіленням Сонця. Проте не виключено, що цей знак міг виконувати й іншу роль – слугувати своєрідним амулетом-оберегом². У такій самій манері оформлено вуздечкові бляхи у формі чотирипелюсткової розетки з кургану біля с. Носачів Черкаської області. Головним орнаментальним мотивом і цих екземплярів є знов-таки специфічний солярний знак у кількох варіаціях візерунків.

Складне руків'я нагая складається з кількох набірних частин: округлого в перетині кільця з ребристою обоймою; товстого кільця на кшталт великої намистини з розміщеним по колу візерунком із чотирьох концентричних кіл із ромбом усередині; довгого циліндра з подовжніми орнаментальними смугами хвилі та муфтами по краях (більшою орнаментованою та меншою гладкою); короткого циліндра, вкритого таким самим хвилеподібним візерунком та гладкою муфтою, у якій щільно закріплено короткий залізний стрижень. Заглиблені частини орнаменту всіх прикрас заповнено червоною фарбою. Такий прийом робив візерунок контрастнішим і яскравішим, підкреслював престижний характер самих речей.

Характерні особливості має й художнє *литво з металу*. Переважну більшість металевих речей створено у техніці лиття за восковою моделлю. Процес виготовлення проходив у такій послідовності: зроблену з воску річ (із проробкою дрібних деталей) акуратно заклали у вологу глину, залишаючи невеликий отвір, і після підсихання останньої випалювали її на вогні; у результаті нагрівання віск витікав, а в форму заливали розплавлений метал; нарешті, коли метал застигав, форму розбивали. Так з'являлися речі майже унікальні – навіть парні екземпляри завжди дещо різнилися дрібними деталями орнаменту та розміром. Найчастіше прикраси кінської амуниції, подібні до описаних вище кістяних блях із Зольного, у вигляді чотирипелюсткових розеток чи інших форм відливали з бронзи.

Прикрашали і зброю – неодмінний і головний воїнський атрибут. Декор залізних мечів і кинджалів з бронзовим руків'ям був доволі простим. Звичайно узор руків'я складався з одного-трьох вертикальних рядів ажурних кілець. Центром поширення такого декору руків'я кинджалів, відомих на Північному Кавказі та в Середній Європі, як і самого типу цієї зброї, вважають саме кімерійський степ. У такій самій манері – ажурними кільцями чи трикутниками – прикрашали бронзові наконечники піхов. Варіантом такого наконечника (16 см завдовжки), прикрашеного кількома горизонтальними поясами подвійних трикутників, є знахідка з кургану біля с. Суворове Одеської області. Менш поширеними типами оформлення можуть слугувати руків'я меча із с. Суботів, оздоблення якого імітувало спіральну дротяну обмотку, та руків'я кинджала з кургану біля с. Суворове, прикрашене густими рядами (проте менш рельєфними) горизонтального зигзага.

Прикладом застосування техніки золотого литва є бляха з Високої Могили, яка слугувала деталлю портупей меча. Вона цікава не лише орнаментальною схемою багатого декору, а й застосуванням різних технічних прийомів. Лицьова сторона масивної круглої пластинки прикрашена трьома концентричними колами з тонкого золотого дроту з насічками, який розділяє виріб на три орнаментальні зони. Нанесення насічок на тонкі дротинки – характерний прийом імітації зерні (так звана псевдозернь) в ювелірному виробництві доби раннього заліза. Внутрішнє коло, заповнене білою пастою, символізує серцевину розетки, яку в середньому колі утворюють чотири видовжені опуклині пелюстки. Зовнішнє коло, яке щільно заповнене дрібними кільцями з тоненького золотого дроту, надає виробу своєрідної ажурності й витонченості.

Ще одним зразком неабиякої ювелірної майстерності є окуття піхов з Белоградця (Північна Болгарія). Як і в попередньому випадку, ідеться про тричастинну схему декору – поверхню виробу умовно поділено на три орнаментальні пояси. Перший утворено двома смужками з дротяною окантовкою, заповненими парами напівкіл; середній – трьома вертикально розміщеними чотирипелюстковими розетками, між якими розміщено попарно розташовані кола та скоби, складені з напаяних тоненьких дротинок з насічками, округлі фігури тут заповнені бурштиновими вставками; нижній третій пояс вкрито узором з концентричних напівкіл з маленьким овалом у центрі. Використання напівдорогоцінного каміння та кольорових вставок не характерне для художнього стилю кімерійської доби. Поширення так званого полі-

² Тереножкин А. Киммерийцы. – К., 1976. – С. 174.

хромного стилю в ювелірному мистецтві відбулося на цій території набагато пізніше – у сарматський час.

Хоча кількість особистих прикрас із кімерійських пам'яток невелика, асортимент їх досить широкий. Майже унікальними для пам'яток Північного Причорномор'я цього часу є прикраси, які було знайдено в кургані біля смт Вільшана Черкаської обл. Шийна *гривна* (розміром 10,1 × 7,4 см) зроблена з товстої широкої смужки, що звужується до кінців, та нерівномірно перевита по всій довжині. Аналогічні гривни невідомі серед кімерійських старожитностей півдня Східної Європи, проте добре відомі у пам'ятках доби раннього заліза Карпато-Подунав'я, у тому числі на теренах Угорщини. У комплекті з нею була *привіска*, яка слугувала нашийною прикрасою. Золота масивна привіска (7,8 см завдовжки) тонкої роботи нагадує за формою шпильку – характерну для пам'яток доби раннього заліза прикрасу. Загострений у нижній частині кований конічний стрижень із циліндричною головкою, декорованою горизонтальними рядами напаяного дроту, закінчується складним навершям, яке утворено парою широких золотих смужок зі згорнутими у кільця краями, що припаяні одна над одною. Завершенням прикраси є широка рифлена пронизка, припаяна перпендикулярно до стрижня, що дозволяє підвішувати прикрасу на поворозку. Орнаментальним доповненням шпильки слугують вставки з блакитного бісеру, розміщені в циліндричних отворах навершя. Аналогів цьому предмету невідомо. Ця річ вважається одним з найраніших зразків поліхромії в мистецтві Північного Причорномор'я. Обидві прикраси сприймаються як символи влади.

Налобні металеві *вінчики* були чи не обов'язковим елементом чоловічого головного убору кімерійців. Бронзові вінчики з Високої Могили та Чорногорівського кургану мали вигляд вузького обруча (до 1 см завширшки), який охоплював голову. Золотий екземпляр з кургану біля с. Єнджа (Болгарія) являв собою діадему у вигляді широкої смужки зі звуженими округлими кінцями, прикрашеної геометричним пуансонним орнаментом у класичному кімерійському стилі. Вірогідно, саме такий вінчик зверху на головному уборі кімерійця чітко промальований майстром-вазописцем на вазі Франсуа з Музею Флоренції. Цю деталь головного убору навмисно підкреслено майстрами-каменотесами і на стелах. Найкраще такі елементи репрезентовано на кількох стелах з території сучасної України – із сіл Костянтинівка, Новоолександрівка та Новопокровка, є вони й на зразках кам'яної скульпту-

ри з інших територій – на ольвійських та кавказьких (кизбурунська, армавірська та ін.) стелах³.

До рідкісних прикрас належать бронзові *браслети* двох видів. Перший – у вигляді дротяного кільця з незамкнутими загостреними кінцями репрезентують, наприклад, знахідки з курганів біля с. Волоське на Дніпропетровщині та с. Новопетрівка на Миколаївщині. Другий тип представлено двома схожими екземплярами із Суботівського городища – широкі литі пластинчасті браслети з геометричним орнаментом, утвореним концентричними колами та спіралями, складеними у вісімкоподібні фігури. На одному з них зберігся роз'ємний замок, що складався зі штифта із круглою шляпкою на одному кінці браслета та круглого отвору – на другому його кінці.

Серед характерних типів *вушних прикрас* вирізняються сережки та скроневі привіски із бронзи та золота. Найпопулярнішими були прикраси у вигляді круто зігнутого баранячого рогу. Яскравим прикладом є лита золота прикраса з кургану Висока Могила у вигляді спіральньо закрученого цвяхоподібного стрижня з напівсферичною двореберчастою «шляпкою», поділеною на три сектори. Ребра прикрашено косими насічками, які, можливо, імітували зернь. Протилежний кінець стрижня звужений та загострений. Напівсферичні навершя подібних сережок з бронзи часто прикрашали золотим плакуванням із характерним зображенням солярного знака. Часто траплявся і простіший тип сережок у вигляді дротяної спіралі, інколи з напівсферичним щитком у центрі.

Поширеними типами прикрас були різного типу *пронизки*. Три таких прикраси у вигляді циліндра зі спіральньо закрученого в кілька обертів тонкого золотого дроту походять з кургану біля с. Суворове. До скарбу бронзових прикрас, знайденого на Суботівському городищі, входили гладкі трубчасті пронизки, пластинки вісімкоподібної форми, зроблені з листової бронзи, та браслети із дроту, скрученого у три оберти.

Намисто належить до однієї з найменш відомих категорій прикрас. Намисто з бурштинових намистин відоме з поховання біля с. Новопетрівка, п'ять дрібних коралових намистин – з кургану біля с. Новоселиця. По кілька скляних намистин знайдено, головним чином, у складі скарбів – блакитний бісер на Суботівському городищі та великі бородавчасті намистини-пронизки із

³ Ольховский В. Монументальная скульптура населения западной части евразийских степей эпохи раннего железа. – М., 2005. – Рис. 18, 24–26.

Залевкінського скарбу. Ще одну блакитну намістину разом з гешировою привіскою хрестоподібної форми знайдено в кургані біля с. Суворове⁴. Намисто було привезене, очевидно, зі Східного Середземномор'я.

Глиняний посуд, яким користувалися носії кімерійської культури, також відображав їхні художні вподобання. Декорували тільки столовий посуд – келихи, корчаги, кубки з лощеною поверхнею, прикрашеною нарізними візерунками. Посудини здебільшого мали округлий тулуб з маленьким пласким дном, невисокою горловиною з відігнутими назовні вінцями. Найпоширенішим орнаментальним мотивом були трикутники, які утворювали широкі фризи, що вкривали майже всю верхню частину тулуба. Заштриховані чи гладкі трикутники чергувалися з прямокутними фігурами та зигзагом у різних комбінаціях. Часто різний орнамент у них заповнений білою пастою інкрустацією, яка робила візерунок виразнішим, а посудину – ошатнішою. Досить репрезентативними є посудини з курганів біля сіл Любимівка Херсонської області, Вільшана, Яснозір'я Черкаської області та ін. Кочовики, у тому числі й кімерійці, надавали перевагу дерев'яному та металевому посуду, який більше відповідав рухливому способу життя. Мабуть, тому в них порівняно мало керамічного посуду, особливо повсякденного грубого кухонного. У похованнях переважав більш витончений столовий глиняний посуд, оздоблений пишним декором. Форма цих посудин та їхні орнаментальні схеми дозволяють вбачати в них вироби осілого населення сусіднього з кімерійцями лісостепового регіону. До кочовиків такий посуд міг потрапити різними шляхами, у тому числі й у результаті торгівельного обміну.

Зооморфний стиль не характерний для кімерійського декоративного мистецтва. Серед виробів із зооморфними образами, які становлять невелику групу, можна навести бронзове навершя зі звіриною голівкою з могильника кобанської культури біля м. Кисловодська. Центральну його частину прикрашає найхарактерніший для кімерійського мистецтва мотив – солярний символ у вигляді вписаного в коло ромба. Найближчі аналоги цьому виробу походять з регіону поширення фрако-кімерійської культури в Середній Європі, насамперед з Угорщини, Чехії та Словаччини.

Серія зооморфних зображень зовсім іншого характеру пов'язана з кімерійською кам'яною скульптурою. Не спиняючись докладно на роз-

гляді монументального мистецтва, згадати тут кам'яну скульптуру кімерійців цілком доречно, оскільки цей вид мистецтва фактично являє собою перші кроки на шляху антропоморфізації⁵. Проте скульптурні зображення воїнів цього часу у вигляді статуй-стовпів, які втілювали образ божества-покровителя місцевої аристократії, не мали жодних анатомічних деталей, що, вірогідно, пов'язано з певними релігійно-міфологічними уявленнями. Натомість їх добре відшліфовану поверхню прикрашали деталізованими зображеннями елементів воїнського спорядження, виконаними в техніці контррельєфу та гравіювання. Серед цих деталей задіяними були і щити, оздоблені зооморфними зображеннями. Три кам'яні скульптури – із с. Костянтинівка в Миколаївській області, станиці Усть-Лабинська на Кубані та м. Белоградця (Варненський округ) у Болгарії – демонструють еволюційний ряд одного сюжету (від складного та реалістичного до спрощеного та схематичного)⁶. На статуї із с. Костянтинівка щит прикрашають шість напівфігур коней, які становлять вихрову свастикоподібну композицію навколо кільцеподібного значка, що певною мірою нагадує типовий для кімерійського геометричного стилю солярний символ. Загалом свастикоподібні композиції характерні для індоіранської образотворчої традиції. Згодом вони стануть досить поширеними у скіфів та фракійців. Зображення на усть-лабинській статуї нібито губить вихрову динамічність, стає статичним – розтягненим (майже вписаним у прямокутник) та умовним (голівки тут уже більше нагадують пташині). До того ж його доповнено додатковими елементами – геометричними фігурами у вигляді складних трикутників та подвійних рисок. На белоградській скульптурі зображення із зооморфного вже трансформувалося в схематичне тлумачення його мовою геометричних символів. Отже, геометричний стиль із часом витіснив зооморфність і в монументальному мистецтві.

Визначальною рисою зооморфних образів кімерійського мистецтва є натуралізм на відміну, наприклад, від більш пізнього скіфського мистецтва⁷. При цьому простежується значна стильова подібність образів кімерійської та

⁴ *Махортых С.* Киммерийцы Северного Причерноморья. – К., 2005. – С. 106.

⁵ *Белозор В.* О проявлениях звериного стиля в киммерийскую эпоху // Проблемы скифо-сибирского культурно-исторического единства. – Кемерово, 1979. – С. 124, 125.

⁶ *Білозор В.* Кімерійський період // Історія української культури. – К., 2001. – Т. 1. – С. 284.

⁷ *Ильинская В.* Культурные жезлы скифского и предскифского времен // МИА. – 1965. – № 130. – С. 206.

фрако-кімерійської культури. Попри це вони не змішуються, розчиняючись одна в одній. Стильові особливості останньої найвиразніше репрезентують вироби з дорогоцінних металів з Михалківського скарбу (наприклад, серія так званих зооморфних фібул).

Костюм кімерійців не зберігся. Проте певне уявлення про одяг кімерійських воїнів дають зображення, залишені їхніми сучасниками – давніми греками. Зовнішній вигляд кочовиків був настільки незвичним для еллінів, що вони зафіксували його не лише в текстах, а й в античному вазовому живописі. Найвідомішим із них є зображення лучника з написом імені «ΚΙΜΕΡΙΟΣ» на так званій вазі Франсуа (близько 570 р. до н. е.) з Музею Флоренції. Воїна змальовано в короткополому підперезаному одязі з короткими рукавами та у високому гостроконечному капелюсі з довгим клапаном, що закриває потилицю. Ковпак, вірогідно, зроблений з якогось цупкого матеріалу на кшталт сукна чи повсті, що давало змогу утримувати форму. Одяг, зшитий начебто з тонкої тканини, по краях рукавів та подолу прикрашено декоративними стрічками, які імітують гаптування або аплікацію. Як засвідчують зображення на етрусській вазі VI ст. до н. е. з Ватиканського музею, одяг міг бути різного кольору. Знахідки металевих і кістяних деталей ременів з поховань (курган 5 біля с. Суворове Одеської області, поховання біля с. Велика Олександрівка Херсонської області) свідчать, що портупейні чи парадні пояси були неодмінним атрибутом костюма давніх номадів. Упевненості в цьому додають і кам'яні стели того часу, наприклад, із с. Цілинне та м. Белоградця, на яких портупейні ремені із закріпленою на них зброєю різняться за шириною та оформленням закінчень – пряжок. Порівняння зображень кімерійських воїнів на відомих витворах вазопису та кам'яних рельєфах зі знахідками оздоблення одягу з поховань дозволили дослідникам запропонувати кілька варіантів реконструкції⁸ чоловічого одягу кімерійців. Проте будь-яких даних для відтворення жіночого одягу кімерійського населення досі немає.

Еволюцію кімерійської культури, яка формувалася й розвивалася протягом близько двох з половиною століть, порушила нова хвиля кочовиків зі сходу – скіфів, які розпочали наступний етап давньої історії України.

Мистецтво скіфів. З піднесенням кочового скотарства на просторах від Дунаю до Тихого океану, від пустель Середньої Азії до південних кордонів тайги Сибіру активізувалися скіфо-сибірські кочові племена, художня культура яких стала одним із найяскравіших явищ в історії людства. Подібність в економіці, соціальних відносинах та побуті численних народів цієї спільноти сприяла швидкому формуванню їхнього характерного світогляду, звичаїв, побутового укладу, матеріальної культури, мистецтва.

Серед племен, що належали до скіфо-сибірського світу, найбільше відомі скіфи, які жили на західних кордонах Великої смуги євразійських степів.

Скіфи – кочовий іраномовний народ, чия держава була утворена на засадах грабіжницької воєнної політики та експлуатації підкорених племен і народів. Завдяки завойовницьким походам вони зажили собі слави хоробрих воєнків. Спосіб життя скіфів, їхня суспільна організація, особливо на ранніх етапах, були цілком підпорядкованими війні. Сучасники свідчили про Скіфію як про державу, де кожен мешканець був кінним стрільцем, тобто воїном. Навіть жінки зі скіфських племен прославилися як неперевершені воєнки, вони становили значну частину скіфського війська й були відомі в стародавньому світі як воєнничі амазонки.

Початок скіфської історії залишається дещо туманним, як і коріння цього народу, яке губиться в центральній частині Євразії. Археологічні джерела фіксують скіфів на початку VII ст. до н. е. біля схилів Північного Кавказу та на Північному узбережжі Чорного моря, а писемні джерела виводять їх на арену світової історії у 670-х роках до н. е. Письмові свідчення про скіфів залишили і їхні найближчі сусіди – греки. Етнонім *скіфи* вперше з'являється у творах давньогрецького поета Гесіода (друга половина VIII ст. до н. е.). В одній з поем автор описав мешканців домівок на возах на ймення скіфи. А в поетичному творі Алкея (кінець VII–VI ст. до н. е.) широковідомий герой Троянської війни Ахілл представлений володарем скіфської землі. Від V ст. до н. е. скіфські сюжети з'явилися в низці художніх творів (п'єсах Есхіла, Софокла, Евріпіда, Арістофана) та наукових трактатів (Платона, Арістотеля, Феофраста та ін.).

У ґрунтовному письмовому творі «Історія» Геродота (484–425 рр. до н. е.), який присвячений подіям греко-перських війн, автор увів нариси про народи, що брали участь у цих баталіях, назвавши серед інших і скіфів. Геродот – вигнанець із Галікарнаса, після мандрів державами Передньої та Малої Азії, а

⁸ Мурзін В. Кімерійці // Давня історія України. – К., 1994. – Кн. 1. – С. 95; Клочко Л., Васина З. Костюм предскифского времени на территории современной Украины // *Kimmerowie, scythiowie, sarmaci*. – Kraków, 2004. – С. 185–198. – Рис. 1–2.

також Кіпром, Єгиптом, Македонією, Фракією та Північним Причорномор'ям залишив описи побуту, традицій та обрядів скіфів, яким присвятив одну з дев'яти своїх книг під назвою «Мельпомена».

Деякі фрагменти історії скіфів зафіксовані також у працях інших давньогрецьких та римських авторів – Страбона, Плутарха, Діодора Сицилійського, Помпея Трога, Гая Плінія Секунда Старшого, Діона Хризостома та ін.

Про скіфів згадано також в асирійських клинописних текстах, де їх названо *ашкуза* або *ішкуза*. У цих документах розповідалося про події на теренах Західноіранського нагір'я (поблизу озера Урмія): на кордонах могутньої Ассирії цар Асархаддон (681–668 рр. до н. е.), який з великими зусиллями втримував політичне та військове домінування Ассирії в Передній Азії, зіткнувся з ордами кочовиків – скіфів, очолюваних Ішпакаєм. Асархаддону вдалося схилити скіфів на свій бік, і завдяки їхній підтримці в 673 році до н. е. асирійці взяли гору в боротьбі з повсталими мідійцями. Партатуа, тогочасного проводиря кочовиків, асирійські джерела величали титулом «царя країни скіфів», відтак у цих історичних джерелах Скіфія фігурує як ранньополітичне об'єднання⁹.

Згодом скіфські загони біля кордонів Ассирії та Мідії очолив цар Мадій, син Партатуа. Скіфи допомогли асирійцям відбити першу спробу захоплення їхньої столиці – Ніневії (Нін) мідійським царем Кіаксаром (625–585 рр. до н. е.). Поразка Кіаксара започаткувала 28-річне володарювання скіфів у Передній Азії. Їхнє панування було важким випробуванням для місцевого населення. За словами Геродота, «своїми нахабством та свавіллям усе перевернули там догори ногами» (I, 103–106) і вже почали зазіхати на Єгипет, однак мудрому фараону Псамметіху I (664–610 рр. до н. е.) вдалося відкупитися від них багатими дарами. Край безчинству скіфів поклав Кіаксар, підступно перебивши їхніх провідників на бенкеті й захопивши у 612 році до н. е. Ніневію. Залишившись без своїх ватажків, скіфи не мали змоги продовжувати загарбання й повернулися до степів Причорномор'я. Незначна частина скіфів, що залишилися, знов опинилася в стані війни, але тепер на боці Мідії проти Лідійського царя Аліатта, проте їм довелося полишити азійські терени 585 року до н. е. Після цих подій скіфи у Передній Азії не згадувалися.

Наприкінці VI ст. до н. е. на Близькому Сході постала перша в історії світова держава – Персія Ахеменідів. Між 515-м та 512-м роками до н. е. цар цієї держави Дарій I, який мав амбіційні плани володарювання світом, після підкорення Єгипту виступив проти скіфів. На чолі велетенського війська Дарій I вирушив із Суз Царським шляхом до Геллеспонту (Боспору Фракійського), де наплавним мостом з кораблів, зібраних з портів Малої Азії, просунувся на Фракію та Скіфію. Поставивши ще один наплавний міст у пониззі Дунаю, перси опинилися в степах, де скіфи були господарями. За свідченнями Геродота, Дарій привів до Скіфії 700 тис. вояків разом із кіннотою та 600 кораблів під проводом грецьких тиранів. З боку скіфів проти Дарія виступили три війська під проводом царів Ідантірса, Скопасіса та Таксакіса. Скіфи не наважилися вступити в безпосередній бій з військом персів. Назустріч Дарію вони вислали кращу частину кінноти, яка нищила окремі підрозділи пішого війська персів, а обоз скіфів відходив на північ, забираючи худобу, спалюючи траву та засипаючи криниці й джерела. Заманюючи персів углиб степу, скіфи знесли армію ворога. Виснаження війська, брак провізії та питної води, невловимість супротивника змусили Дарія полишити скіфські землі. Так закінчилася скіфо-перська війна: Дарій, який розраховував завершити завоювання скіфів за два місяці, ледь утік зі Скіфії, яку підкорити так і не вдалося.

Події ранньої історії скіфів на майбутніх українських теренах мало висвітлені в писемних джерелах. Скупі факти свідчать про драматичні події, пов'язані з поверненням скіфів із Мідії, коли вони зіткнулися з несподіваним опором юнаків, прижитих їхніми дружинами від рабів (Геродот, IV, 3–4; 11–12) та про похід до Херсонеса Фракійського, який у 496 році до н. е. скіфи здійснили з Причорноморського степу (Геродот, VI, 40). На заваді скіфському загарбання на заході стало могутнє фракійське царство Одрісів. Скіфи відійшли за Дунай, який відтепер відіграв роль міждержавного кордону, а запорукою дружніх стосунків між двома царствами став шлюб скіфського царя Аріапіфа з донькою фракійського царя Тереса.

У IV ст. до н. е. держава скіфів набула розквіту, її кордони простяглися від Дунаю до Дону. У цей час цар Атей поновив скіфські походи за Дунай на землі фракійців. Здолати фракійців було неважко, оскільки після смерті Котіса I царство Одрісів розпалося. Частина скіфів осіла в Добруджі, і Атей обклав даниною місцеве населення. Але загарбницькі наміри Атея тут зіткнулися з інтересами царя

⁹ Мурзин В. Происхождение скифов: основные этапы формирования скифского этноса. – К., 1990. – С. 79.

Македонії Філіппа II. У бою, що стався 339-го року до н. е., 90-річний Атей загинув, а Філіпп узяв великий полон – 20 тис. жінок і дітей та багато худоби. Проте скіфи мали ще достатній військовий потенціал. У 331 році до н. е. Зопіріон – намісник Александра Македонського у Фракії – вступив у володіння Скіфії та розпочав наступ на Понтійські (Причорноморські) міста. Спроба штурму Ольвії провалилася, скіфи розгромили військо Зопіріона, а сам він загинув під час цієї баталії.

У 310 році до н. е. 30-тисячне військо скіфів узяло участь у війні за боспорський престол на боці Сатіра II. При цьому згадується ім'я останнього, відомого за писемними джерелами, царя Скіфії – Агара, який надав притулок онуку Перисада.

У III ст. до н. е. історія Великої Скіфії завершується. У цей час територія Скіфії різко зменшується до меж Нижнього Придніпров'я та Криму. Тепер ця держава зветься Мала Скіфія зі столицею в Неаполі Скіфському (сучасний Сімферополь). Уважається, що серед найсуттєвіших причин зникнення Великої Скіфії були, з одного боку, просування зі сходу кочових сарматських племен, а з другого – екологічна криза, унаслідок якої скіфи втратили пасовиська – основу існування худоби.

Від III ст. до н. е. частина скіфів перейшли до осілого способу життя, що привело до появи великої кількості поселень. З цього часу до II ст. з певною періодичністю відбувалися сутички скіфів із грецьким Херсонесом (сучасний Севастополь). Про найяскравіші військові події, що відбулися між 110–107 роками до н. е., розповідає декрет на честь полководця Діофанта, знайдений у Херсонесі. Складні відносини склалися у скіфів з Боспорським царством. У II ст. до н. е., за царя Скілура, скіфи змусили боспорських царів сплачувати їм данину, але із середини I ст. почалися зміни в їхніх стосунках – значно послаблена скіфська держава прогнала Боспорському царству кілька війн. Про один з епізодів у відносинах скіфів з Ольвією розповідає декрет на честь Протогена. Цей заможний ольвійський купець відвів напад скіфів на вільну державу Ольвію, заплативши данину своїми власними грошима. Здебільшого відносини між ольвіюполітами та скіфами були партнерськими.

Постійні сутички з грецьким населенням, навала сарматів та готів значно виснажили скіфів. У III ст., імовірно, унаслідок готської експансії Кримська Скіфія як держава зникає. Скіфи відходять у гірський Крим, де утворюють кілька поселень. Що ж до нижньодніпровських скіфів, можливо, що якась їх частина ввійшла в черняхівську спільноту. Наприкінці IV ст. остан-

ню крапку в історії скіфів поставили гуни. Їх навала усунула скіфів як етнокультурне ціле зі світової арени.

Отже, головні події скіфської історії пов'язані з війною, оскільки кочовому способу життя притаманна агресія, а скіфи являли собою народ вояків. Основою економіки скіфів було кочове скотарство, специфіка якого, як форми господарства, позначилася на всіх сферах буття мобільних войовничих вершників. Передусім це стосувалося *житла*. За повідомленнями Геродота, скіфи не засновували міст, не мали фортець, їхні житла містилися на возах (IV, 46, 127). На привалі чи в разі зовнішньої загрози вони ставили вози в коло й робили своєрідний табір-фортецю.

Специфічним в умовах рухливого життя був і поховальний обряд цього народу. Над могилами знаті насипали великі (до 20 м заввишки) земляні пагорби – кургани, які височили в степу вздовж торговельних шляхів. Найвищого розвитку курганне будівництво набуло в IV ст. до н. е. У цей час було зведено тисячі курганів, які є свідченням ушанування культу предків, з одного боку, та стрімкого росту процесу майнового розшарування – з другого. Будівництво курганів здійснювалося за суворими канонами – певному соціальному рівню небіжчика відповідали чіткі розміри надмогильної споруди. Оскільки скіфи сприймали смерть як перехід людини у потойбічний світ, де існування мало продовжуватися, для більшої комфортності в могилу небіжчику клали всі необхідні та звичні йому речі, у тому числі коней і слуг. Ватажки й хоробрі вояки йшли в потойбічний світ у парадному вбранні, зазвичай прикрашеному золотими пластинками; маючи при собі великі набори дерев'яного, металевого та керамічного посуду імпортного (здебільшого грецького) виробництва, набір зброї – лук зі стрілами, що зберігалися в сагайдаках, списи та дротики, сокири; захисний обладунок – залізний панцир, бронзові шолом та поножі, портупейні пояси; прикраси з дорогоцінних металів. Коні, що мали переправити їх до царства мертвих, були загнуданими, з вуздечками та під сідлами, оздобленими чудовими прикрасами.

Жінкам, крім парадного одягу, у потойбічному світі належало мати знаряддя домашньої праці – кістяні веретена, дерев'яні гребені, бронзові чи залізні голки для шитва, залізні ножі з кістяними ручками; переважно керамічний посуд, люстерка та різні прикраси – різнокольорове скляне намисто, металеві (бронзові, срібні, золоті) сережки, персні, браслети, гривни. Так само споряджали й дітей. До того ж усім небіжчикам обов'язково клали м'ясні стра-

ви та напої, до яких додавали спеціальні посудини й чаші різних форм. Відповідно до релігійного світогляду скіфів, потойбічним і реальним світами керували верховні божества на чолі з богинею вогню Табіті.

Серед найвідоміших курганів представників скіфської аристократії – Куль-Оба, Солоха, Чортомлик, Огуз, Козел, Верхній Рогачик, Мельгунівський, Олександропольський, Краснокутський, Мелітопольський, Бердянський, Рижанівський кургани, Гайманова, Товста, Вишнева, Тетянина, Двогорба Могили. Попри немилосердне пограбування могил, яке почалося ще за скіфської доби, під час досліджень у них виявлені різні мистецькі вироби.

Мистецтво скіфів мало вжитковий характер. Художню практику скіфів-кочовиків унаочнюють побутові речі, особисті прикраси, скульптура тощо, які поповнювалися новими елементами в результаті контактів військового, політичного й торговельного характеру, а також завдяки періодичному пересуванню просторами Великого поясу євразійських степів протягом століть. Мистецтво номадів збагачувалося новими прийомами й сюжетами. На ранніх стадіях розвитку скіфське мистецтво зазнало впливу майстрів Переднього Сходу, пізніше відчутними стали художні традиції античного світу й західних сусідів скіфів – фракійців. Істотно на художній культурі скіфів позначилися міфологія та вірування.

Асортимент матеріалів, у яких уміло втілювалися мистецькі фантазії скіфських майстрів, був досить широким – дерево, кістка, ріг, глина, каміння і, певна річ, метал (бронза, залізо, золото, рідше срібло). Відповідно до цього використовували різні технологічні прийоми – різьблення, аплікацію, художнє литво (за восковою моделлю), карбування, штампування, паяння золотом і сріблом, скань, зернь, гравірування тощо.

Унаслідок руйнівної сили часу майже не вціліли такі види декоративного мистецтва, як дерев'яне різьблення та скульптура, аплікації з тканини та шкіри, відомі за знахідками у віддалених районах мерзлоти в ранніх пам'ятках кочовиків Сибіру. Водночас зібрані рештки свідчать, що такі види виробництва у кочових племен Північного Причорномор'я були досить поширеними. Так, *аплікації* робили з тканини, повсті, шкіри, бронзи та дорогоцінних металів. Про найпростіший варіант аплікації на тканині певне уявлення дають знахідки з Вишневої Могили, дослідженої на південному заході Запорізької області. Довгу білу полотняну сорочку дівчинки прикрашено повздожніми жовтогарячими та червоними стрічками шовку, нашитими на рукавах. Аплікативні прикраси

були характерними і для повстяного та шкіряного одягу. Найчастіше в поховальних комплексах трапляються золоті аплікації – нашивні пластинки, комбінаціями з яких номади прикрашали своє вбрання. Майже всі деталі парадного костюма – головні убори, плечовий одяг, штани, пояси і навіть черевички – розшивали невеликими золотими пластинками, різними за формою та орнаментом.

Оригінальними зразками поліхромної аплікації є великі металеві ажурні пластинки з курганів другої половини IV ст. до н. е. Вирізнаними за контуром металевими пластинками різної форми із сюжетними композиціями чи рослинним орнаментом оздоблювали кінську зброю (курган біля с. Гюнівка), парадні сагайдаки (курган Соболева Могила), пологи воза (курган Огуз). Від повстяного пологу огузького воза залишилися лише металеві декоративні елементи – значна кількість напівсферичних блях з отворами по краях, які прикрашали його бокові довгі сторони, та ажурні прикраси у вигляді великих пишних віялоподібних пальмет з довгими фігурними пагонами, що були нашиті на торцевому клапані пологу, та вузьких смуг зі свастикоподібних фігур і квадратів, що чергувалися, бокового облямування. Останні елементи, до речі, нагадують візерунок середнього орнаментального фриза дерев'яного саркофага зі Зміїного кургану IV ст. до н. е. з Керчі.

Накладними прикрасами з дорогоцінних металів скіфи декорували також посуд. Найчастіше золотими фігурними пластинками із зображенням поодиноких фігур звірів, голівок хижих птахів або сцен шматування прикрашали дерев'яні напівсферичні чаші, які були неодмінним атрибутом воєнків. Їх, як і в попередні часи, набивали маленькими цвяшками, а верхній край загинали на вінцях усередину виробу. Найоригінальнішою серед них є одна з посудин, яка входила до «сервізу» з трьох чаш із Бердянського кургану. Її напівсферичний тулуб видовженої форми має дві ручки – одну, горизонтальну пласку, оформлено рифленою золотою накладкою у вигляді пташиного хвоста, другу, коротку циліндричної форми, обкладено золотим листом у вигляді об'ємної голови хижого птаха, а вінця вкрито суцільною накладкою-обідком із зображенням череди грифо-баранів. Отже, звичайному, здавалося б, виробові майстер надав вигляду цілком пізнаваного хижого птаха. Цю саму техніку накладного орнаменту використано в оздобі двох унікальних за формою циліндричних дерев'яних келихів. У речовому комплексі тисяч скіфських пам'яток відомо лише дві такі плоскодонні посудини (з курганів біля с. Оситняжка Кіровоградської обл.

та с. Велика Знам'янка Запорізької обл.), декор яких становлять три вузькі довгі смужки, що спускаються з вінець. Осітнязький келих додатково прикрашено горизонтальною смужкою, що охоплює його денце, а знам'янський – невеликою прямокутною пластинкою під верхнім краєм. У кількох випадках золотими трикутниками та смужками було орнаментовано тулуби великих керамічних ліплених посудин (кургани біля с. Глеваха Київської обл. та с. Марченки Полтавської обл.). Традиція прикрашати глиняний посуд аплікаціями відома ще з пам'яток пазириської культури (Алтай), де замість металевих накладок використовували шкіряні розфарбовані, іноді плаковані оловом.

Ознайомлення скіфів з *косторізною справою* демонструють оздоби кінської вуздечки, особливо ранньоскіфського часу, прикрашені рельєфними звірячими голівками, – псалії та різного роду бляхи. З кістки робили також гречені, інколи з фігурними спинками, ручки люстерок та ножів, нагаїв тощо. Іноді закінчення цих виробів прикрашали об'ємними різьбленими зображеннями голівок тварин чи птахів. Специфічним матеріалом для побутових речей слугував ріг. Як показують знахідки з Алтайських курганів скіфського часу, в обробці цього матеріалу кочовики досягли певних висот. Шляхом копіткої обробки з нього робили тонкостінний посуд. У Північному Причорномор'ї свідченням такого виробництва є ритони – парадні посудини (що зберігали первісну форму рогу тварини) для пиття вина, прикрашені золотими чи срібними пластинками різної форми. Металевий декор ритонів зберігся в ряді усипальниць представників скіфської еліти, наприклад у Гаймановій Могилі, кургані № 13 біля с. Велика Знам'янка, у Братолюбівському кургані.

Скіфи були обізнані й у мистецтві *вишивки*. Кілька фрагментів тканих виробів свідчать, що одяг прикрашали декоративним гаптуванням, орнаменти якого виконані технікою строчки. Найкраще збереглися клаптики тканини з шитвом з Рижанівського кургану, на яких візерунок мав вигляд восьмипелюсткової розетки. Гаптовані контури розеток були виділені товстими нитками рослинного походження в техніці тамбурного шва¹⁰. Цей спосіб декоративного шиття був добре відомим у давнину на різних територіях Євразії. На жаль, фрагментарність

тканини не дозволяє відтворити ритмічний ряд та загальний вигляд візерунка.

До нашого часу дійшли унікальні взірці скіфського *живопису* – фрагменти розпису дерев'яних бортів возів, що збереглися як відбитки різнокольорової фарби серед закладів підземних поховальних споруд курганів другої половини IV ст. до н. е. (Огуз, Вишнева Могила). Довгі лаги огузького воза прикрашав геометричний візерунок з великих кіл білого кольору, з'єднаних широкими червоними смугами. На дерев'яній дошці саркофага з кургану біля с. Мар'івка було зображено батальну сцену (імовірно, амазономахії – січі войовничих жінок із грецькими героями) з кількома персонажами, вбрання яких було розфарбоване досить яскравими різнокольоровими фарбами – зеленою, синьою, червоною, блакитною, кремовою, білою, брунатною та чорною.

У пізньоскіфський період скіфам був відомий *фресковий живопис*. У кам'яному склепі № 9 Неаполя Скіфського, столиці Малої Скіфії, відкрито настінний розпис, який репрезентує реалістичний напрям живопису. Стіни цього склепу зверху прикрашала яскрава орнаментальна смужка з трикутників із червоними стрілами та зигзагів. Вертикальні пілястри (рельєфні стовпчики) розписані ромбами. Ніші орнаментовані під житла. Одна з них імітує будівлю з двосхилим дахом із двома головами коней та стрілою на його верхівці. Інша відтворює скіфську юрту з каркасом, що сплетений з гілок, та входом-сходишками. Зверху, так само як і в першому випадку, зображено дві конячі голови та стрілу. Найцікавішим виявився розпис стінки навпроти входу, де розгорнуто сцени із життя скіфа, похованого в цій споруді. Ліву частину композиції відведено килиму із шаховим візерунком з червоних, жовтих і чорних квадратів та облямуванням з червоних стріл. Біля нього стоїть музикант, що грає на грецькій лірі, – бородатий скіф у високому головному уборі, чоботах та довгополому каптані. У центрі композиції змальовано скіфського вершника на полюванні. Він сидить верхи на високому тонконогому коні, зі списом у правиці. Праворуч від нього – два собаки кидаються на велетенського пораненого вепра. Цей розпис вирізняється художністю та професіоналізмом. Майстри використали різні, хоч і найпростіші, художні засоби – силует і контур, фас і профіль, кілька різних фарб. Певної динамічності надають фігури тварин, передані у стрімкому русі. Реалістичність образів посилюють дрібні деталі, що роблять їх пізнаваними. Зображення, знайдені в інших склепах, істотно поступаються цьому розписові в технічному плані. Збереглося

¹⁰ Бабенко Т., Бредис Н., Клочко Л. Фрагменты ткани из мужского захоронения в Большом Рыжановском кургане // Materiały i sprawozdania Rzeszowskiego Ośrodka Archeologicznego. – Rzeszyw, 1999. – Т. 20. – С. 317–320.

ще кілька фрагментів фрескового живопису на стінах житлових будинків. Розпис, очевидно, виконаний на замовлення майстром, який мав за взірць грецькі твори. Певною мірою стилістика та оздоблювальні елементи зображення зі склепу № 9 перегукуються, зокрема, із зображувальною манерою настінного розпису Стасівського склепу (перша половина II ст. н. е.) Пантікапея з багатофігурною сценою бою. На розвиток скіфського живопису, безумовно, значний вплив мало грецьке мистецтво Боспорського царства.

Серед *глиняних виробів* найпоширенішими були різноманітні за формою та розмірами посудини. Грубий ліпний кухонний посуд, переважно горщики чи миски, зрідка прикрашали проколами або заціпами. Столовий посуд представників кочової верхівки звичайно був імпортом – чорнолакові або червонофігурні посудини грецького виробництва. У середовищі осілого населення лісостепової зони Скіфського світу розвивалося мистецтво *коропластики* – дрібної глиняної скульптури, яке було невідоме кочовим скіфам та іранцям. Невеликі за розміром зооморфні та антропоморфні скульптурки були пов'язані з культом родючості, причому маленькі об'ємні фігурки, що зображували різних тварин, з'явилися на поселеннях уже в XI–IX ст. до н. е., тоді як зображення людини – у VIII–VII ст. до н. е. в Подністров'ї та Прикарпатті, а в V ст. до н. е. – у Подніпров'ї. Антропоморфні статуетки репрезентують як жіночі, так і чоловічі образи (у тому числі фалічні статуетки чоловічого божества). Звичайно зображення вкрай схематизовані. Серед зооморфних образів найчастіше зображували свійську худобу – бика, корову, коня, вівцю, свиню, собаку. Рідше трапляються фігурки диких тварин – рисі, ведмеда, лося, бобра; інколи – птахів і фантастичних істот – грифонів чи крилатих коней. Окрему групу керамічних виробів становили мініатюрні пластичні моделі у вигляді коржиків, хлібців, зернин. Ці вироби робили з необпаленої глини, ніби недбало, що має своє пояснення: дрібна глиняна пластика призначалася для разового використання під час культових відправ, коли в ритуальних цілях її розбивали. Найчастіше такі речі знаходять в уламках у культових комплексах городищ – біля вогнищ, олтарів чи в так званих зольниках. Найбільшу кількість різних статуеток зафіксовано на Більському та Трахтемирівському лісостепових городищах. У поховальних пам'ятках такі знахідки не трапляються. У Лісостепу подібні керамічні мініатюри зникли в період згасання скіфської доби.

Найвиразніше стильові особливості декоративного мистецтва кочових скіфів виявляються

в багатоваріантному декорі металевих виробів – посуду, деталей зброї коня та паноплії скіфського воїнства, особистих речей і прикрас, ритуальних наверх тощо.

У вжитковому мистецтві скіфів Північного Причорномор'я, де значно розвинувся загальний для кочових спільнот орнаментальний стиль, виокремлюють три основні його напрями: геометричний, звіриний (зооморфний) та антропоморфний¹¹.

Для *геометричного стилю* характерне застосування в декорі різноманітних геометричних фігур і прямих чи ламаних ліній, що в різних варіантах поєднання утворювали своєрідні візерунки. Найчастіше геометричні мотиви використовували в орнаменті посуду. Узор із заштрихованих ромбів, трикутників і трапецій нарізали зазвичай поясками на чорній лощеній поверхні опуклотілих посудин і нерідко затирали білою пастою. Такий посуд був поширеним, головним чином, на лісостепових територіях сучасної України. Іноді геометричним орнаментом декорували бронзові та кістяні деталі кінської вуздечки. Наприклад, врізаними трикутниками прикрашено псалії з курганів біля с. Жаботин.

Опуклим зигзагоподібним чи Х-подібним орнаментом прикрашено тулуби відлитої за восковими моделями бронзових казанів з курганів. Найбільш ранні з них знайдено, наприклад, у Келермеських курганах. Вони оздоблені одним чи двома горизонтальними поясами рельєфного зигзага. Одним з найкращих зразків є казан V ст. до н. е. з Розкопані Могили. Орнамент на його стінках розбитий на три окремі фризи, підкреслені горизонтальними смужками. Перший складала кільця з крапкою в середині, які чергувалися з голівками букраніїв. Другий було закомпоновано вертикальними завитками, нахиленими в протилежні боки, проміжок між якими заповнювали віялоподібні розетки. Третій утворювала ламана зигзагоподібна лінія. Такий принцип розміщення орнаменту часто використовували на різних за формою та призначенням речах. Саме так орнаментовано ритуальні бронзові ножі з Реп'яховатої Могили.

Досить популярним був S-подібний орнамент, що складався зі спіралей та завитків у вигляді латинської літери. Так прикрашено ажурні бронзові «ковші» з Чортомлика, Козла, Гайманової Могили, наверх та казани (Чортомлик), золоті прикраси дерев'яних ритуальних чаш (кургани біля сіл Олександрівка та Журавка). Так само, до речі, прикрашено гли-

¹¹ Фіалко Е. Искусство скифов. – Николаев, 1997. – С. 6.

няні жертovníки лісостепових городищ. Спиральні завитки були промальовані на глиняному майданчику жертovníка в Жаботинському святилищі.

До поширених орнаментальних мотивів належить трикутник із вписаними в його середину трьома кружками. Так оформлювали золоті накладні пластинки, якими оздоблювали одяг. Геометричний стиль зберіг традиції вжиткового мистецтва передскіфського періоду, насамперед кімерійського. Проте він не набув значного поширення й подальшого розвитку в мистецтві степових скіфів.

Звіриний стиль є візитною карткою скіфської культури. Він пов'язаний із зображенням тварин та звіриних мотивів у специфічній, притаманній лише скіфам, манері. Зразки зооморфного мистецтва знайдено в пам'ятках широкого ареалу споріднених племен скіфського часу – на території сучасних України, Росії, Казахстану та сусідніх з ними регіонів. Але в кожному з них цей стиль мав свої характерні, досить яскраві та пізнавані, регіональні ознаки.

Вивчення звіриного стилю відбувається в трьох основних площинах – розглядають художні особливості, семантику образів, походження. Тоді як дослідження перших двох не викликають особливого різночитання, у питанні походження звіриного стилю погляди дослідників різко розходяться. Існує кілька концепцій, в основу яких покладено визначення художніх традицій, що відіграли вирішальну роль у виникненні цього стилю. За античною теорією, ключова роль у формуванні звіриного стилю належала іонійському мистецтву, оскільки скіфи запозичили традиції зображення тварин у греків, які переселилися в Північне Причорномор'я. Прихильники передньоазійської теорії стверджують, що скіфська культура, а разом з тим і мистецтво звіриного стилю, сформувалися внаслідок походів скіфів у Передню Азію. За теорією місцевого походження, витoki звіриного стилю слід шукати в місцевих культурах доби неоліту та бронзи Євразії. Центральноазійська теорія ґрунтується на аналізі артефактів з кургану Аржан у Туві, оскільки ця пам'ятка майже на 100 років старша за передньоазійські походи скіфів, батьківщиною скіфського мистецтва пропонується вважати степи Євразії. Кожна з цих теорій має прихильників та опонентів, а питання походження звіриного стилю продовжують обговорювати.

У репертуарі зооморфних образів є хижак, копитні, птахи та фантастичні істоти. Найулюбленішими образами серед хижаків були пантера, рись, лев, рідше використовували образи вовка та ведмеда. Серед копитних превалювали олень, лось, кабан; рідше зобра-

жували козла, коня, барана, бика. З птахів перевагу надавали орлу, але зображували й водоплавних – гусей та лебедів. Інколи зверталися до зображення риб. Фантастичних істот репрезентували грифони різних видів – птахоголовий чи лев'ячоголовий, інколи – грифо-баран. Отже, скіфські майстри «не помічали» багатьох звірів із навколишнього середовища, натомість надавали перевагу, наприклад, леву та леопарду, яких не було в Причорномор'ї. Цю ситуацію можна пояснити, якщо звернутися до особливостей світоглядних уявлень кочовиків.

За концепцією скіфів, всесвіт розділений на три вертикальні зони у вигляді Світового дерева, кожній з яких відповідали конкретні зооморфні образи. Верхній (небесний) світ репрезентували птахи, середній (земний) – копитні тварини, нижній (підземний) – хижак та плазуни. Стовбур сприймався як світова вісь та шлях з однієї зони в іншу для божеств і людей. Зв'язок між різними рівнями здійснювався через посередників. Таку роль у скіфських побудовах виконував, наприклад, кабан – з одного боку копитна тварина, з другого – хижак. Отже, кожний зооморфний образ являв собою певний знак чи символ, що відбивав загальну ідею.

Відтворення різних тварин – диких чи свійських – відповідало традиціям народів, які жили на різних територіях у різні часи. Для скіфського звіриного стилю були характерні власні зображувальні прийоми, які відрізняли його від інших зооморфних зображень. Так, тогочасні майстри зверталися до прийому моделювання поверхні предмета: усю поверхню корпусу тварини з урахуванням найдрібніших його частин було розділено на кілька площин, що з'єднувалися під різними кутами. Завдяки грі світла й тіні таке зображення ставало об'ємним. Характерно, що цей зображувальний прийом властивий лише скіфському звіриному стилю. Існує припущення, що він виник під впливом різьблення по дереву, гаптування, шкіряної та хутряної аплікації – тобто речей, виконаних з м'яких природних матеріалів. Прийом моделювання поверхні застосовували для зображень, вироблених з кістки, рогу, бронзи, золота, зрідка заліза та срібла, у різних техніках – литті, штампуванні, карбуванні, гравіруванні. Звичайно зображення робили профільними у низькому чи невисокому рельєфі, але є й скульптурні. Цей спосіб найяскравіше репрезентують фігурка орла з Мельгуновського кургану, накладка на дерев'яну чашу із зображенням оленя з 4-ї Іспанової Могили, нащитні бляхи з кубанських курганів із зображенням оленя та панте-

ри. До кола цих речей належить і велика золота пластинка – прикраса піхов меча з кургану біля с. Олександрівка Дніпропетровської області. Вона оформлена у вигляді чудово змодельованої фігури вепра з чітко виділеними великими ділянками тіла, що надає їй більшого об'єму та реалістичності.

Найпоширенішими у кочовиків були образи тварин, що вирізнялися силою, витривалістю, швидкістю реакції, міцним ударом, гарним зором та тонким нюхом. Для увиразнення найбільш значущих рис певної тварини застосовували прийом акцентування ознак – навмисного перебільшення найважливіших частин її тіла. Гіллясті роги оленя майже дорівнювали довжині його корпусу на пластинках з 1-ї Завадської Могили, Келермеса, Іллічевого. Спіралью закручений дзьоб хижого птаха робили більшим за його голову (Темір-Гора, 1-а Завадська Могила, курган № 6 біля с. Басівка), а опукле око тварини виступало за межі голови (вуздечкові прикраси з курганів біля с. Журівка, групи Сім братів). Особливо підкреслювали кільчасті ніздрі та розкриту пащу з іклами (Келермес, Солоха, Жовтокам'янка), вуха та пазурі (Келермес, 1-а Завадська Могила) тварин. Завдяки цьому прийому з'явилися і самотійні зображення певних частин тіла тварин і птахів – пташиних голівок, пазурів та крил, оленячих рогів, ніг хижаків і копитних, дзьобів, вух та ін.

Для підсилення враження та акцентування уваги на важливих деталях застосовували прийом зооморфних перевтілень – основний образ доповнювали підсобними фігурами чи їх частинами. Закрутки рогів оленів чи лосів, кінцівки лап хижаків і ніг копитних, хвості зображували у вигляді пташиних голівок із великим дзьобом чи голівками інших тварин, як от на зображеннях з 1-ї Завадської, 4-ї Іспанової Могили, Іллічевого, Куль-Оби, кургану № 13 біля с. Велика Знам'янка, Ак-Мечеті, кургану Кулаковського. Кінцівки лап пантери з Келермеського кургану прикрашено фігурками згорнутого в кільце хижака. Невеликі за розміром цілі фігури тварин розміщено на стегні чи лопатці основної фігури на налобнику із Солохи, блясі з кургану Кулаковського, на вершнях з Чмиревої Могили та 2-го Ульського кургану. Так, використовуючи певні зображувальні прийоми, скіфські майстри підкреслювали у своїх виробках ті риси представників тваринного світу, які вони вважали основними, визначальними для образу певного виду істоти в уяві кочовиків.

Специфічною властивістю звіриного стилю є обмежений набір канонічних поз тварин. По суті він зводився до чотирьох постав – згорну-

тий у кільце хижак; тварина з опущеними ногами; із зігнутими під кутом ногами; із підігнаними під тулубом ногами, що лежать одна на одній. Птахів найчастіше зображували з випростаними крилами.

Як правило, тварин відтворювали поодинокими, нібито ізольованими від оточення та не пов'язаними жодними діями. Іноді трапляються зображення, утворені рядами тварин. Вертикальними шеренгами фігур реальних чи фантастичних істот заповнено поверхню обкладинки горита й ритуальної сокири з Келермеських курганів, піхов з кургану Шумейко. Горизонтальними рядами розміщено фігури звірів на піхвах із Солохи, Великої Білозерки та кургану Ушакова, гривні з Товстої Могили, кінському налобнику з Бердянського кургану, кістяній обкладинці гребеня та ручки люстра з Куль-Оби. Сюжетні сцени (боротьба чи так звані сцени шматування) з'являються порівняно пізно – наприкінці V ст. до н. е., але в них уже цілком очевидні грецькі впливи. Зразками майстерного виконання сцен шматування є пектораль з Товстої Могили, піхви з Чортотлика, Великої Білозерки, фіала із Солохи, чаші з Куль-Оби, Соболевої Могили, Рижанівського кургану, велика «ворворка» з Братолюбівки.

Класичний зразок витворів мистецтва звіриного стилю репрезентує золота бляха у вигляді оленя, що прикрашала центральну частину щита, з кургану VI ст. до н. е. біля станиці Костромської на Кубані. Оленя зображено в профіль, з підігнаними ногами з гострими ратицями та випростаною вперед головою. Тіло його змодельовано у вигляді широких пласких поверхонь, що сходяться під кутом. Таким чином підкреслено лопатку та стегно оленя. Навмисно збільшений ріг тягнеться вдовж спини у вигляді ряду завитків, ще два таких самих завитки увінчують лоба. Довге вуха нібито «притиснуте» до шиї. Округле око увиразнено рельєфом, ніздрю – маленьким кружком, а пащу – подвійним валиком. Костромський олень демонструє органічне злиття узагальненого реалізму та строгої стилістики, що є характерним для кращих взірців скіфського звіриного стилю.

Ще одна золота бляха – прикраса щита – відома як Келермеська пантера. Вона походить з кургану кінця VII – початку V ст. до н. е. на Кубані. Бляха демонструє рідкісний випадок порушення суворого профільного принципу зображення. Попри те, що тіло передано в профіль, майстер зобразив усі чотири лапи хижака, зібрані під тупим кутом. Різкими гранями тулуб розчленовано на кільका широких площин. Шия видовжена, на опу-

щений морді чітко позначені ніздрі та вухо, у вищиреній пащі підкреслено зуби. Замість пазурів лапи пантери закінчуються маленькими фігурками згорнутих у кільце пантер. Ще шість таких самих маленьких пантер розмістилися на хвості. Декор пластини доповнює інкрустація.

Яскравим прикладом зображення згорнутого в кільце хижака слугує овальна бронзова бляха у вигляді фігури вовка з кургану Кулаковського V ст. до н. е., розкопаного поблизу м. Сімферополя. При збереженні характерних ознак звіра, помітно порушені пропорції його тіла. Такий прийом моделювання, зумовлений необхідністю «вписати» зображення в предмет заданої форми, добре відомий у скіфському мистецтві. Шия й тіло непомірно видовжені. Зімкнені лапи утворюють ажурний овал усередині бляхи. На плечі вовка розміщено фігурку гірського козла з підібганими ногами та голову лося під ним. Стегно, плече, кінчик хвоста та лапи підсилені стилізованими голівками орлів. Попри значний ступінь стилізації зображення вирізняється витонченістю, а образ залишається добре впізнаваним.

Серед зображень окремих частин тварин вирізняється серія бронзових блях у формі голови реальної чи фантастичної істоти. З кургану V ст. до н. е., розкопаного поблизу с. Жовнине Черкаської області, походить бляха у вигляді голови лося. На морді з характерним вигином виділене непомірно велике округле око, майже трикутне вухо притиснене. Досить своєрідно показана розкрита паща із зімкненими губами. Роги оформлені у вигляді двох голівок хижих птахів з міцним загнутим дзьобом. Таку саму голівку зображено ще й на шиї лося. За зображувальною манерою ця бляха подібна до іншої, зробленої у вигляді голови фантастичної істоти – грифо-барана, яка походить із Семибратнього кургану. Цей синкретичний образ увібрив у себе риси птахоголового грифона – непомірний закручений дзьоб, величезне кругле око, яке вписано в ще одну, меншу за розміром, пташину голову, маленьке притиснене вухо, та яскраву ознаку барана – кремезний закручений рифлений ріг, який тут стилізовано під напіврозетку.

Виробами з подібними зображеннями оздоблювали зброю, кінське обладнання, речі культового призначення та одяг, що, вочевидь, підкреслювало їхнє значне смислове навантаження. Зокрема, навершя мечів мали вигляд двох пазурів чи овалу з вписаною в нього твариною, а руків'я прикрашали багатофігурними композиціями. На піхвах закріплювали фігурки копитних, кабанів, а закінчення – бутеро-

лі – робили у вигляді хижака чи птаха. Досить виразно оформлено бронзову сокиру з кургану біля с. Львове Херсонської області, обушок якої відлито у вигляді голови орлиноголового грифона. Щити та сагайдаки доповнювали зображеннями оленів, котячих хижаків чи птахів. Найбільше задіяними звірячі образи виявились у кінській зброї – тут є майже всі персонажі, включаючи риб та змії, і сцени шматування. Ними оздоблено налобники, нахрапники, нащічники, фалари, псалії, пронизки та різні ремені. Ритуальні навершя увінчані рельєфними зображеннями переважно грифонів, оленів та птахів, але є й воли та вепри. Найваріабельнішими є штамповані нашивні пластинки, якими оздоблювали одяг. З посуду декорували литі бронзові казани, ручки яких часто оформлювали фігурками козлів, та сакральні дерев'яні чаші, на вінця яких набивали золоті пластинки із зображеннями риб, оленів, грифонів та сцен шматування. Ці речі безпосередньо пов'язані з рухливим способом життя номадів, з одного боку, та обрядами, які вони практикували, – з другого. Особливо це стосується дерев'яних чаш. Дерев'яні посудини звичайно мали напівсферичну форму, що повторювала форму маківки людського черепа, з якого спершу виготовляли такі чаші й носили прикріпленими до портупейного пояса. Така чаша була свідченням військової доблесті, оскільки, за переказами Геродота, пити з неї вино під час щорічних бенкетів мав право лише вояк, який убив ворога. Згодом зооморфні образи-коди поширилися на певне коло побутових речей і навіть жіночих прикрас. Вони стали частиною декору таких речей, як люстра, гребені, шпильки, персні, гривни, браслети. Проте головними функціями виробів, прикрашених зображеннями в цьому стилі, були сакрально-магічні – надання сили певної тварини та захисту від злих духів їхнім володарям. Тому витвір, прикрашений зображеннями у скіфському звіриному стилі, ставав своєрідним оберегом-талісманом свого власника.

Імовірно, що на виробих пізнішого періоду тварини та птахи були втіленням чи символом конкретного божества, адже в релігіях багатьох народів божества зображували у вигляді визначених тварин: у грецькому пантеоні кожного бога супроводжували саме його тварини, складаючи своєрідний почет. У скіфів такі зв'язки не простежуються, за винятком Геракла, якого пов'язують з образом лева.

Протягом свого існування звіриний стиль підпорядковувався загальним законам та зображувальним прийомам. У його розвитку виокремлюють два етапи. Для зображень раннього

етапу (VII–VI ст. до н. е.) характерним було: злиття реалізму та знаковості; цілісність образу; адаптація зображувального мотиву до форми речі; вільне розміщення в просторі; лаконічність і відсутність сюжетних сцен. Провідними образами були олень, баран, грифо-баран, кінь, орел, хижаки з родини котячих, лось, гірський козел.

Для пізнього етапу (V – початок III ст. до н. е.) характерним було посилення схематизму, зменшення лаконізму при зростанні пишності та появи рослинних мотивів і сюжетних сцен; перенесення акценту на форму речі. У цей час у колі тваринних образів перевагу надавали левам, козлам, кабанам; з'явилися також зображення вовків, а замість грифо-баранів – іонійських грифонів. Наприкінці цього етапу значно посилюється вплив грецького мистецтва, водночас скіфський звіриний стиль стрімко деградував і втрачав свою самобутність.

Попри те, що в декоративно-ужитковому мистецтві скіфів звіриний стиль, починаючи з IV ст. до н. е., поволі позбавлявся стильової самобутності та вироджувався як окремий напрям, він водночас суттєво позначився на художній творчості населення, яке, змінюючи одне одного, продовжувало жити на теренах майбутньої України. Деякі сюжети, образотворчі прийоми й стилістичні напрями стали популярними ще за скіфських часів на широких просторах культурної ойкумени, окремі риси цього стилю з часом «проступили» у витворах мистецтва пізніших номадів – сарматів, гунів, а ще пізніше – середньовічних кочовиків. Деякі елементи скіфського звірино-стилю дійшли до давньоруського часу й проявилися в мистецтві X–XIV ст.

Антропоморфний стиль був пов'язаний із зображенням певних персонажів у людській подобі. Він виник наприкінці V ст. до н. е., а найбільшого розвитку набув у середині IV ст. до н. е. При цьому єдиного стилістичного напрямку зображення не становили. Слід зазначити, що багато речей з антропоморфними зображеннями зі скіфських пам'яток походила з майстерень античних торевтів. Власне скіфських за походженням витворів небагато.

Антропоморфні образи пов'язані передусім з пантеоном скіфських богів. Вони збереглися у виробках, створених з металу, переважно дорогоцінного. Такі речі знайдено в похованнях представників скіфської еліти. Цілком імовірно, що існували вони й у предметах «масового» виробництва, виконаних з простих доступних матеріалів – шкіри та дерева, органічна основа яких сприяла їхньому швидкому руйнуванню.

Серед найрепрезентативніших зразків таких виробів – бронзове навершя з Папаєм, знайдене в урочищі Лиса Гора на Нижньому Дніпрі. Воно представлене у вигляді дерева з коротким стовбуром та чотирма дугоподібними гілками. Центральний стовбур завершує об'ємна фігура бородатого чоловіка з підкресленими статевими ознаками та простягнутими руками. На його голові сидить священний птах – орел з розпростертими крилами. На гілках зображені фігурки духів-помічників – вовків, що піднімаються догори, та чотирьох орлів на їхніх верхівках. Сам Папай і птахи утримують ланцюжки з дзвониками, півмісяцями та дисками – символами грози та небесних світил. За традиціями індоіранської міфології небесний бог-творець асоціювався зі Світовим деревом, яке втілювало широкий комплекс уявлень та ритуалів. Своєрідною реплікою попереднього предмета, але в більш спрощеному та умовно-схематизованому вигляді, є навершя з кургану Олександрополь. Дерево тут відтворено у вигляді тризуба, на кожному з вістер якого розміщено об'ємну фігурку птаха зі складеними крилами. Кожний з двох птахів, що сидять на крайніх зубцях, утримує у дзьобі ланцюжок з привіскою-дзвоником. Третій птах, що сидить на коротшому центральному зубці, шумлячої привіски не мав. Отже, птахи виступають тут як символічна презентація образу Папая.

Зображення Володарки звірів репрезентували знахідки з кургану Олександрополь. На ажурних золотих пластинках вона представлена в підперезаному поясом довгому з м'якими повздожжними складками вбранні, у пласкому головному уборі, з двома випростаними вузькими крилами за плечима та напівфігурами двох оленів по боках. Фігури богині на бронзових навершях з цього самого кургану, попри повне повторення схеми, вирізняються значною стилізацією та істотним спрощенням зображення.

Ретельніше виконані та детально пророблені зображення на великих ажурних золотих пластинках. Одна з них, яка слугувала накладною прикрасою сагайдака, походить із Соболевої Могили. Головною дійовою особою на фігурній пластинці прямокутної форми є напівантропоморфна істота. Голову створіння з великим оком, вусами, довгими бородою та волоссям зображено у профіль, руки простягнуті, вкрите пір'ям-лускою тіло повернуте в три чверті, зігнуті в колінах ноги закінчуються лапами з кігтями та шпорами, хвіст оформлено у вигляді невеликої розетки з п'яти пелюсток, а за спиною – пишні віялоподібні крила, підняті догори. Під ногами – зігнуті тіла двох

фантастичних істот зі змійними тулубами та повернутими у протилежні боки головами, на яких він тримає руки. Цей персонаж дуже нагадує відомого за міфологічними та фольклорними пам'ятками багатьох народів Гаруду, що був помічником героя, він є царем птахів (чи велетенським птахом), що втілює сонце; водночас «пожиратель», переможець змії, пов'язаний із шаманським культом. Як правило, Гаруду зображували істотою з людським торсом та головою орла, дзьобом, кігтями та крилами, проте він міг мати й людську подобу. У цьому образі реалізовувалася ідея послідовних взаємних втілень людина – птах. Вірогідно, що на Соболевій пластині постало адаптоване скіфами до своєї міфології втілення образу Гаруди. Поєднані в ньому риси птаха й людини зі змією біля ніг символізували панування в усіх сферах – у повітрі, на землі та в нижньому світі. На таке тлумачення персонажа спонукають дві обставини: по-перше, пластинка прикрашала сагайдак, отже, її головний герой мав допомагати власникові речі; по-друге, місцезнаходження в могилі жерця-шамана (за Б. Мозолевським). У скіфській міфології відповідним Гаруді персонажем міг бути Абарис – міфічний гіперборей чи скіф, про якого античні джерела повідомляють, що він всюди мандрував зі своєю стрілою. Тут очевидним є солярний аспект образу, який підсилював пташині риси. Зображень, подібних до образу із Соболевої Могили, у греко-скіфському чи східному мистецтві невідомо.

Одна з небагатьох сюжетних сцен прикрашає золоту ажурну пластину – прикрасу голови коня з Гюнівки. Оригінальність її не лише в сюжеті, а й у стилістиці, формі та поєднанні різних кольорів. Ажурну пластину (завдовжки 30 см) у формі сегмента зроблено з тонкого золотого листа. Орнаментальне поле її умовно поділено на дві частини зображенням дерева, яке розміщене в центрі. Праворуч від нього – профільне зображення загнужданого коня з вершницею. Голову вершниці подано в профіль, тіло – анфас, нижня частина – у три чверті вправо, ноги перекинені на один бік корпусу коня. У витягненій правиці вершниця тримає лук, кисть зігнутої в лікті лівої руки притримує горит, який прикріплений до її пояса. Ліворуч від дерева – профільне зображення фігури оленя, що тікає. Голову його прикрашають гіллясті роги. Зі спини та плеча стирчать дві стріли з оперенням на кінцях дровків. Знизу, перед фігурою оленя та під черевинами обох тварин, зображення доповнено рослинним сюжетом – великим різьбленим листям та пальметами. По периметру малюнок облямований рослинним фризом. Цю ажурну

пластину було закріплено на шкіряній яскравосиній основі з трьома червоними вставками – «квітами» серед гілок дерева. Центральна фігура сюжету – Аргімпаса – одне з найшанованіших божеств скіфського пантеону. Саме її зазвичай супроводжували копитні тварини – лани та олені. Її зображення тут перегукується з образом грецької богині Артеміди. Отже на ажурній пластині з Гюнівки представлено одну з міфологічних сцен, перероблених та адаптованих відповідно до скіфських релігійних уявлень та соціальних потреб. Аргімпаса – найбільш антропоморфне з трьох жіночих божеств скіфського пантеону, її іконографічний образ закріпився у скіфському мистецтві з VII ст. до н. е. Попри цю обставину, сюжет виявлений у скіфському мистецтві лише один раз.

Крім богів, скіфи зображували героїв. Найпопулярніший з них – Геракл. Його виразна постать, у складній композиції разом з іншими образами, прикрашає бронзові навершя з кургану Слоновська Близниця: герой вступив у двобій з велетенським лев'ячоголовим грифоном. Безстрашний герой заносить разуючий кинджал над грізним чудовиськом, яке налетіло на коня. Імовірно, що сюжет був запозичений з давньогрецької міфології.

Усі скіфські зображення, виконані в антропоморфному стилі, вирізняються статичністю, схематизмом та умовністю, поєднанням людських постатей із зооморфними образами. Папай, наприклад, виступає в супроводі орлів та вовків, Апі – в оточенні оленів, поруч з Аргімпасою – олень та кінь, Абарис утримує двох крилатих змії. Характерно, що фігури тварин і птахів у цих композиціях умовні. З художнього погляду речі з антропоморфними зображеннями, виконані скіфськими майстрами, суттєво поступаються роботам грецьких майстрів, які працювали на потребу кочовиків.

Спосіб життя скіфів надав своєрідності їх *монументальному мистецтву*. Зрозуміло, що кочовики не залишили храмів чи палаців, проте відомі їхні культово-меморіальні комплекси, зроблені з ґрунту та каміння, і численні зразки кам'яної скульптури. У пізній період своєї історії скіфи перейшли до осілого способу життя, що викликало появу інших форм монументального мистецтва, зокрема архітектурних споруд, прикрашених настінними розписами, та намогильних кам'яних рельєфів.

Кам'яні антропоморфні стели, так звані скіфські баби, VII–III ст. до н. е. відомі на території Північно-Західного Причорномор'я, Північного Приазов'я, Криму та Північного Кавказу. На теренах Причорномор'я їх знай-

дено близько ста¹². Їх витесували з граніту, вапняку чи пісковика у вигляді фігури, розміри якої були близькі до натуральних. Розрізняють кілька типів стел: пласка плита, що передає лише контур людини; бюст з виділеними плечима та головою з певними рисами обличчя; повна фігура з чітко позначеними рисами обличчя та тіла. Скіфські майстри надавали явну перевагу пласким стелам, але робили й круглі у вигляді антропоморфного стовпа. Зображення передавали у двох позах – стоячи або сидячи.

Кам'яні статуї існували протягом всієї скіфської історії. Традиція монументальних антропоморфів прийшла до скіфів в останній чверті VII ст. до н. е. з передкавказьких степів. Розквіт скіфської скульптури, що припадає на кінець VI – середину IV ст. до н. е., збігався з часом найвищої могутності степової Скіфії. Порівняно невелика кількість зразків кам'яної скульптури цього часу¹³ пояснюється тим, що частину скульптур, імовірно, робили з дерева, яке не збереглося. Ранні кам'яні статуї мають певні портретні риси (широкі чи вузькі обличчя, вуса, бороди). Як їхнє декоративне оздоблення можна розглядати чіткі та дуже реалістичні зображення різних атрибутів, серед яких зразки зброї, чаші, ритони, пояси, рідше – гривни та орнаменти на обладунку. Пізні стели передають лише силует без жодних деталей.

Усі скульптури зображують чоловіка-воюка, досить часто з вираженими статевими ознаками. Невідомо жодної жіночої скульптури. Спершу їх ставили на верхівці кургану над могилою померлого воїна; відомі знахідки статуй і в культових спорудах, де не було поховань. Семантика статуй зрозуміла: зброя є військовим символом, ритон – символ сакральної могутності та достатку, фалос – символ народження та безсмертя.

Зміст найдавніших скіфських стел найчастіше визначають як втілення центрального елемента всесвіту (світова вісь, світова гора чи дерево, фалос), адже у скіфській культурі, на відміну від, наприклад, кімерійської, переважав антропоморфний вияв цієї символіки. Трактовані таким чином образи були задіяними в обрядах, що мали підтримувати світову рівновагу та соціальну стабільність, і позбавляти від деструктивних наслідків смерті чи якихось суспільних потрясінь. Такі обряди були й формою вияву різних культів – пред-

ків, мертвих, героїв, умирання та воскресіння природи.

Серед речей, якими користувалися представники скіфської еліти, дуже багато імпортованих, здебільшого грецького походження. До їх числа належать виточені на токарному обладнанні фігурні набірні веретена з так званим циркульним орнаментом, заповненим червоною мінеральною фарбою, та гребені з кістки з фігурними спинками, прикрашеними чудовими різноплановими за стилістикою сюжетами. Прекрасним зразком гребенів є екземпляр з Гайманової Могили. З одного боку його півовальну спинку прикрашало зображення протоми Змієної Богині, що ніби проростає з пишного листя, з другого – наповнена драматизму сцена боротьби двох скіфських воюків із гіпокампом. До античних імпортованих належать також дерев'яні шкатулки, скрині та саркофаги з кістяним декором, зробленим у техніці інтарсії або аплікації. Звичайно від них зберігаються лише кістяні шарніри від системи кріплення кришки та різноманітні елементи декору. Найпоказовішими є рештки саркофага з кургану Огуз – усипальниці одного зі скіфських царів. Збереглося близько 1600 дрібних фігурних елементів у вигляді завитків, стебел, паростків, різних за формою бутонів, квітів та листя, а також птахів і людських фігурок (переважно жіночих), які склали кілька повздовжніх фризів з пишним рослинним орнаментом, на кшталт відомих боспорських саркофагів, виконаних з дерева чи каміння. За технікою обробки кістки та складністю орнаментальних фризів найближчими до огузького є саркофаги з кургану № 5 групи Юз-Оба, склепу 3 Великої Близниці, Павловського кургану. Вертикальними смужками схожого за дрібними елементами рослинного орнаменту декоровано стійки дерев'яного саркофага з різьбленим орнаментом з кургану III ст. до н. е. біля м. Анапи. Антропоморфні та зооморфні зображення являли собою окремі сюжети, горизонтально розміщені на центральній частині його поздовжніх стінок.

У IV ст. до н. е., на яке припадає час найвищого економічного піднесення Скіфії та Боспору, унаслідок тривалого сусідського співіснування та економічної співпраці між цими царствами, виник ще один феномен скіфського мистецтва, що дістав назву *скіфського золотарства*. Серед витворів мистецтва, знайдених поміж скіфських старожитностей, окрему групу становила невелика серія раритетів – шедеврів античних тореувтів. Йдеться про золоті пекторалі з Товстої Могили та Великої Близниці, золоту гривну з кургану Куль-Оба, золотий гребінь з кургану Солоха, срібну з позолотою

¹² Ольховский В. Знач. праця. – С. 103.

¹³ Ольховский В. Погребально-поминальная обрядность населения степной Скифии (7–3 вв. до н. э.). – М., 1991. – С. 6.

амфору з Чортомлика, серію металевих посудин – дворучних чаш напівсферичної форми з курганів Солохи і Гайманової Могили та кулястих келихів з кургану Куль-Оба і Частих курганів; золотий шоломоподібний сакральний атрибут з кургану Передеріїва Могила, золоті ритуальні посудини з Братолюбівського кургану, однакові золоті окуття горитів так званої Троянської серії із Чортомлика, Мелітопольського, Іллінецького та Єлизаветівського курганів та інші речі. Усі ці унікальні предмети втілювали в собі грецьку майстерність та скіфський дух. Зроблені греками, такі вироби відповідали смакам скіфів і призначалися для відкupu, данини, посольських чи шлюбних подарунків, плати за підтримку у військових сутичках, для торговельного обміну. Найчастіше їх знаходили в найбагатших скіфських похованнях поряд з власниками. Їхня вартість нині полягає не лише у високому рівні художньо-ремісничого виконання та коштовності матеріалів (хоча, наприклад, знаменита пектораль з Товстої Могили важить 1,125 кг, а велика ворварка з Братолюбівського кургану – 652,6 г), але і в інформаційному навантаженні речей, адже вони дають уявлення про реалії скіфського буття, які були втрачені, здавалося б, назавжди. Надзвичайна реалістичність і деталізація зображень на цих виробах мистецтва має майже етнографічне значення, а повторюваність деталей зовнішності, одягу, військового та кінського обладунку, побутових елементів переконує в їхній достовірності, хоча головними сюжетами були сцени з легенд та героїчного епосу скіфів. При цьому давньогрецькі майстри дотримувалися норм класичного мистецтва Еллади: тематичні й стилістичні аналогі деяким зображенням на витворах торевтів можна знайти в монументальній скульптурі¹⁴. У цьому контексті зауважимо лише, що у витворах греко-скіфського мистецтва чоловічі образи зазвичай подані серед побутових реалій, у характерній манері «етнографічного реалізму», а жіночі – з високим ступенем сакралізованості. Немає жодного жіночого персонажа, задіяного в повсякденному побуті. Це свідчить, що процес становлення антропоморфних зображень скіфського пантеону розпочався саме з жіночих образів.

Одяг номадів, у зв'язку з їхнім рухливим способом життя, мав бути зручним і захищати від негоди. Давньогрецькі автори майже не звернули уваги на вбрання скіфів. Псевдо-Гіппократ, не вдаючись до подробиць, зауважив лише, що скіфи постійно носять однако-

вий одяг, бо погода майже не змінюється протягом року (Про повітря, води та місцевості, 26). Геродот мимохідь зауважив, що зі шкіри вбитих ворогів скіфи шиють плащі (IV, 64). А Помпей Трог, відзначаючи невибагливість скіфів, розповів, що для одягу вони використовують звірячі та мишачі шкури, а вовняного одягу в них немає (Історія, II, 2,9). Уявити, що носили скіфи, можна завдяки зіставленню археологічних матеріалів і зображень.

Відтворити комплекс вбрання за археологічними матеріалами вдалося тільки в одному випадку. Ідеться про одяг дівчинки з Вишневої Могили. Він складався з кількох видів одягу. Довгу білу полотняну натільну сорочку прикрашали трирядні аплікативні смужки – з жовтогарячого атласу в центрі та червоного полотна по краях, що були нашиті вздовж довгих рукавів. Рукава в трьох місцях були перетягнені шкіряними ремінцями з пастовими намистинами. Трохи призбираний комірець стягувала сплетена з ниток шворка. Настегнова червонувато-бурштинова вовняна спідниця-обгортка нижче колін складалася з двох зшитих до середини платів тканини, правий кінець якої, підібганий ззаду, огортав стегна та під'язувався з лівого боку. По кутах її прикрашали невеликі китиці. Утримувалася ця конструкція завдяки затягнутій плетеній поворозці з намистиною з вічками. Чорна повстяна чи суконна незшита безрукавка спереду мала подовжені клиноподібні поли та оздоблений широкою опушкою правий борт. Короткі суцільнокрійні черевички з червоної шкіри, зшиті сточувальними швами на торцях, стягувалися ремінцями, що були протягнуті через отвори на верхньому краю. Черевички одягнені на дві пари шкарпеток – нижні полотняні, верхні – з тоненької тканини. Голову прикрашав налобний ремінець з намистиною з вічками та скроневими підвісками. Костюм доповнювало кольорове пастове намисто¹⁵.

Узагалі костюм скіфів ми бачимо переважно очима давніх еллінів завдяки витворам їх торевтів. Упевненість у достовірності цих зображень дає постійна присутність деяких елементів одягу на різних зображеннях. Найінформативнішими для реконструкції чоловічого одягу є металеві чаші з курганів Гайманова Могила, Солоха, Куль-Оба, Частих, гребінь та горит із Солохи, пектораль з Товстої Могили, гривна з Куль-Оби, серія нашивних

¹⁴ Докладний опис цих речей – у розділі М. Русявої «Античні держави Північного Причорномор'я».

¹⁵ Прилипко Я., Болтрик Ю. Опыт реконструкции скифского костюма на материалах погребения скифянки из Вишневой Могилы // Курганы Степной Скифии. – К., 1991. – С. 18–33.

пластинок із Солохи, Бердянського кургану, Куль-Оби та ін. Отже, чоловіки носили довгі підперезані куртки з видовженими полами, що утворюють біля колін трикутник; іноді вони оздоблені хутряною опушкою вздовж коміра та на полах. Штани були двох типів. Доволі широкі штани, зроблені з м'якої тканини, що утворювала широкі брижі, перекривали взуття (гривна та бляшки з Куль-Оби, чаша із Солохи). Вузькі штани, на відміну від широких, заправляли в чоботи (чаші з Куль-Оби, Гайманової Могили, Частих курганів, бляшки із Солохи та Куль-Оби). Обидва фасони співіснували. Найімовірніше, цю частину костюма виготовляли з тканини з візерунками або оздоблювали золотою аплікацією, яка утворювала стрічки на зразок лампасів. Короткі м'які шкіряні чоботи, так звані скіфіки, перев'язували вузьким ремінцем навколо стопи або щиколотки. Голову покривав м'який гостроконечний башлик. Головні убори й куртки з характерними видовженими полами вважаються етнокультурною ознакою скіфського костюма¹⁶.

Для реконструкції жіночого вбрання зображень значно менше. Це золоті накладні пластинки від головних уборів з курганів біля с. Сахнівка та Карагодеуашх, серія нашивних пластинок з Чортomla, Мелітопольського кургану, курганів біля сіл Носаки, Вовківці, Бурти та Новосілки. До того ж, на відміну від чоловічих зображень, де показані представники різних верств населення в повсякденні, жіночі персонажі втілюють переважно образ Великої Богині. Утім, її костюм, очевидно, відповідав парадному вбранню представниць скіфської еліти. Жінки були одягнені в довгі сукні із широкими рукавами на зразок сорочки, підперезані тонким пояском. Зверху одягали плечове вбрання, схоже на плащ, з довгими полами та рукавами. По краю, подолю, полах та на рукавах верхній одяг оздоблений хутром.

Жіноче взуття й головні убори відтворюють здебільшого за знахідками з археологічних пам'яток. Жінки носили шкіряні черевички на плоских підшвах. Голову прикрашали убори кількох різновидів. До речі, останні були досить важливим елементом одягу та ознакою певного вікового й майнового стану. Дівчата й молоді незаміжні жінки носили пов'язки зі шкіри або тканини, прикрашені золотими стрічками, намистинами чи бісером, як дівчинка з Вишневої Могили. Зі зміною вікового чи суспільного (заміжжя) статусу

головний убір ставав складнішим. До стрічок додавали покривало чи так званий твердий убір. Носили «шапки» двох фасонів – конічні (Бердянський, Мордвинівський кургани) та циліндричні (так звані скіфські калафи). Останні різнилися за висотою та способом оформлення поверхні (Товста, Казенна й Тетянина Могили, Рижанівський курган). Убори всіх типів могли доповнювати покривалом. Як правило, це були довгі плати з вовняної чи шовкової тканини.

Чоловічий одяг шили з вовняних, лляних та конопляних тканин. Парадний (чи ритуальний) жіночий одяг шили з імпортного шовку (Товста Могила). До речі, кольорові стрічки на рукавах сорочки дівчинки з Вишневої Могили також були атласними. Роль гудзиків в одязі виконували великі намистини, які водночас мали й оберегове призначення.

Майже весь одяг представників еліти, як жіночий так і чоловічий, розшивали золотими пластинками (аплікаціями), що різнилися за розміром та формою, – прямокутними, округлими, трикутними, хрестоподібними, фігурними (хвилеподібні, у вигляді паростків, розеток, пальмет та ін.) і досить популярними пластинками-гудзиками напівсферичної форми з напаяною петелькою на звороті. На верхньому одязі пластинками прикрашали шви та край. Завдяки цьому утворювалися орнаментальні смужки на рукавах, комірах і полах плечового одягу та штанах. Золотим декором щільно вкривали головні жіночі убори, у тому числі і край покривал. Іноді пластинками прикрашали й черевички (Товста Могила, Мелітопольський курган). Репертуар зображень був надзвичайно широким. Золота аплікація була не лише прикрасою, а й оберегом (захистом).

Доповненням до костюма слугували прикраси. Найпоширенішими серед них були намисто, персні, браслети та сережки. Рядове населення прикрашало своє вбрання скляним і кістяним намистом, бронзовими простими персями, бранзолетками та кільчастими сережками, іноді доповненими намистинами. Заможні скіф'янки надавали перевагу коштовним імпортним прикрасам, які з'являються в IV ст. до н. е. у великій кількості та асортименті. Це різноманітні золоті шийні прикраси – від простого намиста, набраного з округлих намистин, до складних багатоярусних з різними за формою та розмірами підвісками. Заможні жінки одягали кілька різних шийних прикрас одночасно. Персні мали гладкі або фігурні об'ємні щитки, іноді зі скляними чи кам'яними вставками з різьбленим зображенням. Вироби високохудожньої роботи репре-

¹⁶ Ключко Л. Скіфський костюм // Золото степу. Археологія України. – К.; Шлезвіг, 1991. – С. 105.

зентує золотий перстень з Денисової Могили, до щитка якого припаяно реалістично й досконало виконану скульптурну фігурку лева. У деяких випадках персні вдягали майже на всі пальці обох рук (Бердянський курган). Різноманітні за формою та конструкцією сережки часто прикрашали зооморфними й антропоморфними зображеннями чи привісками. До найпоширеніших типів належать так звані кульчасті сережки («кульчики») із шумливими привісками-качечками чи без них. Досить репрезентативною є пара таких прикрас з кургану біля с. Велика Лепетиха на Херсонщині. Майже всю поверхню місяцеподібної форми прикраси вкрито рядками, утвореними подовжніми сканими смужками, простір між якими заповнено трикутниками із зерні. Обидва її верхні виступи прикрашено напаяними зверху об'ємними фігурками качечок. Цікавою є пара сережок з кургану біля с. Велика Знам'янка на Запоріжжі. Їх зроблено у техніці штампування, кування та пайки у вигляді богині у високому головному уборі, що сидить на троні. Ліва рука жінки лежить на колінах, а правою вона тримає кулястий кубок з видовженою шийкою, характерний для пам'яток скіфської еліти Північного Причорномор'я. По боках та знизу сережки оздоблені дрібними краплеподібними привісками, закріпленими на коротких ланцюжках. Цікаво, що на одній із сережок крайня нижня привіска відрізняється від інших – вона трохи більша за розміром і належить до типу так званих репійчастих привісок. Її, мабуть, закріпили на місці втраченої деталі. Отже, це свідчить, що сережку тривалий час використовували, а не виготовили спеціально для поховального обряду. Сережки з кургану біля с. Новосілки на Черкащині репрезентують рідкісний тип із сюжетним зображенням. Плaska майже прямокутна бляшка облямована у верхній частині тоненькою дротинкою з насічками, а в нижній – рельєфним бортиком псевдозерні. Верхнє поле прикрашено двома однаковими віялоподібними пальметками, а нижнє заповнене сценою боротьби чоловіка з грифоном – велетенське чудовисько топче лапами тіло кинутого на землю чоловіка та дзьобає його голову. Досить імовірно, що тут ідеться про ілюстрацію одного з багатьох міфологічних сюжетів. Доповнює пластину складна шумлива конструкція з п'яти рядів привісок, складених із трикутників та «зернин». Ця пара є унікальною. Плaskі пластинчасті чи дротяні браслети часто мали фігурні закінчення. До рідкісних оздоб костюма належать шпильки та фібули, які водночас відігравали роль застібки та прикраси. Серед особливих

декоративних елементів костюма вирізняються сітчасті нагрудники – легкі ажурні прикраси з рурочок та репійчастих чи зерноподібних привісок, з'єднаних на кшталт сітки з великими вічками, що вкривали майже всі груди (Олександропольський, Чортотлицький, Бердянський, Діївський, Мордвинівський кургани). Таку прикрасу носили не лише заможні жінки, а й чоловіки. Досить своєрідними й оригінальними прикрасами є дві масивні об'ємні багатофігурні пекторалі – з Товстої Могили та Великої Близниці. Ці речі, виконані еллінськими майстрами, яскраво демонструють розвиток певних оздоб воїнського обладунку – коли плaskі місяцеподібні нагрудники більш раннього часу, що мали захисну функцію, втрачають своє первинне значення та перетворюються в елемент декору, церемоніальну оздобу. До того ж такі прикраси мали слугувати символом чи ознакою певного соціального статусу. Найпопулярнішими в чоловіків були нашійні дротяні гривни з фігурними закінченнями, спіралеподібні браслети, щиткові персні та дротяні сережки. Такі прикраси були дуже поширеними майже в усьому Північному Причорномор'ї.

Мистецтво скіфів розвивалося та видозмінювалося разом із самим суспільством, відбиваючи зміни у світогляді та ідеології колись суто кочової спільноти. Спадок, залишений скіфами, є однією з найяскравіших складових частин культурного минулого України. Скіфи були носіями мистецьких інновацій. Через субкультуру своєї верхівки вони залучили певну частину давнього населення України до надбань цивілізацій Старого Світу. А їхні кургани зберегли для прийдешніх поколінь кращі взірці зроблених з урахуванням естетичних та релігійних уподобань кочовиків витворів ужиткового мистецтва античного світу, які не вціліли на батьківщині «грецького дива».

Мистецтво сарматів. Наступним після скіфського періоду доби раннього заліза в степах Євразії є сарматський (чи сармато-гунський) період. У III ст. до н. е. – IV ст. н. е. в західній частині степу – у Приураллі, Поволжі, а згодом і в Північному Причорномор'ї – панували сармати – іраномовні кочовики-скотарі, які були спорідненими із савроматами та створили культуру нового типу на теренах культур скіфського типу. Приблизно в цей самий час (кінець I тис. до н. е. – початок I тис. н. е.) у східному степу – Прибайкаллі, степах Сибіру, Казахстану та у Середній Азії – поступово розширюється політичний і культурний вплив племінних об'єднань, відомих за давньокитай-

ськими джерелами як хунну (сюнну), частина яких з часом увійшла в гунський поліетнічний масив, який у IV ст. сунув у Європу. Отже, історична основа сарматської культури сформувалась у південному Приураллі, де її риси починають проглядати вже наприкінці V ст. до н. е. як наслідок еволюції місцевого варіанта савроматської культури під деяким східним впливом¹⁷.

Певний час сармати були східними сусідами скіфів. Це досить однозначно констатував Геродот – за його свідченням, за Танаїсом (Доном) уже не скіфська земля – вона належить савроматам (IV, 21). Грекам ці кочовики були відомі під ім'ям савромати, а пізніше – сармати. Пліній Старший (I ст.) зауважував, що сармати – це савромати грецькою мовою. Уважається, що назва їх походить від «саормант», що в перекладі з давньоіранської мови означає «той, хто носить меч». У Північному Причорномор'ї вони вже фігурують під назвою сармати.

Давні джерела не лише «вводять» етнонім *сармати*, вони надають певні відомості про території розселення племен та назви угруповань, про конкретні історичні події, учасниками яких були сармати. Отже, Страбон (I ст. до н. е.) у своїй «Географії» (VII, 3, 17; XI, 5, 7–8) називає племена, які живуть між Дунаєм і Дніпром (гети й тірагети, язиги, сармати царські та угри) і далі – між Дніпром і Доном (роксолани), між Азовським та Каспійським морями (аорси) і на південь від них (сіраки). Тут же автор повідомляє про нові об'єднання, що мають назву Мала Скіфія (у пониззі Дніпра, степовому Криму та пониззях Дунаю), де в цей час жили скіфи. Пізніше Пліній Старший (I ст.) у «Природничій історії» дає свій варіант етнополітичної карти Північного Причорномор'я, де фігурують і нові імена племен – представників наступної хвилі східних прибульців. Автор послідовно (із заходу на схід) перераховує гетів, сарматів (і серед них аорсів), аланів та роксоланів. Також Пліній, Тацит і Клавдій Птолемей (II ст.) згадують і язигів, яких вони розмістили у Паннонії (на середньому Дунаї), куди їх «зсунули» аорси та алани. З часом, за писемними джерелами, алани стають домінуючою силою серед сарматських угруповань, і вже з II ст. згадується тільки їхнє ім'я. Таким чином, давньогрецькі джерела фіксують певні східні міграційні хвилі сарматів на західні території та наявність величезного сарматського світу, що поділявся (за Амміаном

Марцелліном) на дві частини – європейську та азійську.

Одним з перших письмових свідчень присутності та агресивного поведіння сарматів на теренах Північного Причорномор'я вважається ольвійський декрет на честь Протогена, у якому висвітлено події кінця III – початку II ст. до н. е.¹⁸ У цьому декреті йдеться про ольвію-політа Протогена, який виділив значні кошти для захисту міста від зухвалих нападів варварів, серед яких були і сайї (сармати) під проводом царя Сайтафарна.

У «Римській історії» Аппіана (III ст.) сармати вперше згадуються як учасники міжнародних подій – Мітрідатових війн (I ст. до н. е.). У намаганні протистояти могутньому Риму цар Понту Мітрідат VI Євпатор зажадав створити ще могутнішу державу. Учасниками цих війн на боці Мітрідата були і причорноморські сармати. Незважаючи на поразку Мітрідата, ці події послужили своєрідним трампліном для просування сарматів до Боспору.

Поява сарматів біля Дунаю наприкінці I ст. до н. е. призвела до численних воєнних сутичок із римлянами, які проходили з перемінним успіхом. За свідченнями Страбона та Овідія, незважаючи на серію поразок, сармати зайняли пониззя Дунаю, що змусило римлян створити провінцію Мезію для протистояння цим зухвалим воякам. Тацит навів дані про два послідовних напади роксоланів на Мезію (у 67 та 68/69 рр.), з яких перший був успішним, а другий закінчився поразкою. На початку нової ери номади вторглися в Середню Наддніпрянщину – володіння населення зарубинецької культури. Цю територію вони полишили лише в середині II ст.

Тацит у своїх «Анналах» згадує сарматів серед учасників конфлікту за боспорський престол між Мітрідатом VIII і Котісом, що стався в середині I ст. (XII, 15–21). Протягом I–II ст. сармати дошкуляють Херсонесові та Ольвії. А з початку II ст. вони змусили Рим сплачувати постійну данину. Трохи згодом сармати розпочали серію нападів на Римську імперію – так звані Маркоманські війни.

Серією війн ознаменувалося III ст. Ці воєнні дії були пов'язані з появою у Північному Причорномор'ї готів, що жили у Скандинавії. Їхні угруповання зайняли Подністров'я та Приазов'я. Сарматські загопи під їхнім проводом громили знесилену Римську імперію. Гуни, які вдерлися в Північне Причорномор'я у

¹⁷ Канторович А. Ранний железный век // Археология. – М., 2006. – С. 345.

¹⁸ Каршиковський П. До питання про дату ольвійського декрету на честь Протогена // Археология. – 1968. – Т. 21. – С. 95–105.

375 році, поклали край безчинствам сарматів. Частина аланів опинилася в Римській імперії, а згодом просунулася до Південної Франції та далі до Іспанії, після чого вони вже не згадуються в джерелах.

Отже, у IV–III ст. до н. е. сармати жили в Південному Приураллі, Заволжі та Волго-Донському межиріччі, у III–II ст. до н. е. межі їхніх володінь поступово розширюються на всю територію Північного Причорномор'я, звідки вони витіснили основну частину скіфів. У цей же час кілька сарматських племен (сіраки та аорси) просунулися на Північний Кавказ. Зростання могутності у I ст. іраномовних аланів призвело до підкорення ними у I–II ст. решти племен сарматського кола. У III ст. готська експансія поклала край домінуванню сарматів у Північному Причорномор'ї, а навала гунів у другій половині IV ст. змела сарматську культуру з арени світової історії.

Сарматська доба в історії України починається у II ст. до н. е. і триває до IV ст. н. е., отже, цей час співвідноситься з фіналом еллінізму, римською порою та початком доби Великого переселення народів. Вона розділяється на три культури (або періоди), які утворюють сарматську культурно-історичну спільноту: ранньосарматську (II–I ст. до н. е.), середньосарматську (I – середина II ст.) та пізньосарматську (друга половина II–IV ст.) культури¹⁹.

Основою господарства сарматів, як і їхніх попередників кімерійців та скіфів, було скотарство, у зв'язку з чим їхні пам'ятки репрезентовано лише похованнями. Поховання за обрядом інгумації (трупопокладення) спершу влаштовували в курганах більш раннього часу. Згодом почали зводити спеціальні кургани, проте вони значно поступалися за розмірами скіфським. Публій Овідій Назон повідомляв, що серед сарматів немає жодного, хто не носив би сагайдака, лука та стріл, смертоносних через зміїну отруту. Це пояснює, що основними серед поховального супроводу були зброя та вуздечкові гарнітури. Озброєння сарматів спочатку було досить подібним до скіфського та савроматського, проте згодом воно модифікувалося з удосконаленням кінного бою. Ті самі тенденції простежуються і в розвитку кінського спорядження. Проте поховальний інвентар був доволі строкатим і разом із сармат-

ськими речами включав багато імпортив. У могили клали прикраси, люстерка, різноманітний посуд тощо.

Серед найвідоміших курганів представників сарматської знаті, які вирізняються багатими наборами досить різних за походженням речей, – Ногайчинський у Криму, Соколова Могила в Миколаївській області, поблизу с. Пороги Вінницької області, Запорізький та біля с. Новопилипівка Запорізької області, біля с. Чугуно-Крепинка Донецької області.

Декоративне мистецтво. Багатий та своєрідний комплекс матеріальної культури сарматів унаочнює ужитковий характер їхнього мистецтва. Художня практика сарматів, утілена в речах, у процесі свого розвитку поповнювалася новими елементами та прийомами у результаті постійного притоку нового населення зі Сходу, а також завдяки періодичним різноплановим контактам із сусідами. Завдяки утилітарній функції мистецтво номадів цієї доби (утім, як і в попередні часи) відбивало нові віяння моди та зовнішні впливи. Протягом свого існування мистецтво зазнало кількох кардинальних змін. Отже, унаслідок сприйняття здобутків античних і передньоазійських ювелірів та певних особливостей звіриного стилю попередників – скіфів – у сарматському декоративному мистецтві сформувався новий – *поліхромно-інкрустаційний стиль*. Мистецтво сарматів репрезентоване декором найрізноманітніших за призначенням речей повсякденного та парадного чи культового призначення – зброї, кінського обладунку, домашнього начиння, туалетних предметів, прикрас.

Сармати були досвідченими в обробці кістки та рогу, очевидно, знали вони і різьбярство по дереву; працювали також з глиною, камінням і, певна річ, металами. Відповідно до цього використовували різні технологічні прийоми – різьблення, аплікацію, художнє литво, кування, карбування, штампування, паяння золотом та сріблом, гравірування, інкрустацію тощо.

Унаслідок специфічних природних умов степового регіону, на жаль, майже не збереглися речі з нестійких органічних матеріалів – кістки, дерева, шкіри, тканини, повсті. Вироби з таких матеріалів краще відомі за знахідками із савроматських пам'яток Нижнього Поволжя та Південного Приуралля.

Досить поширеними, завдяки низькій вартості та доступності, у спільноті кочових скотарів були *вироби з кістки* – ложечки, ручки ножів та інших побутових речей, різного роду футляри (для люстер, сагайдаків), амулети тощо. Здебільшого їх прикрашали зображеннями тварин, які оточували номадів – оленя,

¹⁹ Симоненко А. Хронология и периодизация сарматских памятников Северного Причерноморья // Сарматские культуры Евразии: проблемы региональной хронологии. – Краснодар, 2004. – С. 156–158.

вепра, вовка, іноді верблюда чи фантастичної істоти. Зазвичай малюнок був різьбленим. Одним з небагатьох зразків кістяного різьбярства з території України є невелика (13,3 см завдовжки) ложечка з кургану біля с. Грушівка на Дніпропетровщині. Закінчення її ручки оформлено у вигляді об'ємної голівки тварини з округлим вухом, що стирчить догори, та видовженою тупою мордою. Певною мірою ця знахідка перегукується з ложечками більш раннього часу з П'ятимари, Любимівки, Соболевської області (Південне Приуралля), ручки яких прикрашені об'ємними навершнями у вигляді голови вовка (найближча аналогія до Грушевської), голови птаха та цілої фігури птаха.

Досить цікавими та інформативними є амулети з ікла вепра, що входили до гарнітурів прикрас кінської збруї, бо вони репрезентують не лише різну техніку обробки цього матеріалу, а й поступове ускладнення сюжету та композиції. До найраніших знахідок належить ікло вепра з Калинівського могильника (Волгоградська обл.). Майстер вигравірував на ньому голову з гіллястими рогами, груди та передні ноги оленя, якого передано нібито у стрімкому русі. Це зображення дуже вдало закомпоноване у форму ікла. Незважаючи на певний схематизм та стилізацію, образ досить пізнаваний – з найхарактернішими ознаками цієї тварини, при цьому він не позбавлений певної витонченості. Водночас у цій істоті проглядають риси чи то птаха, чи якоїсь фантастичної істоти, подібної до дракона. У техніці гравірування по кістці савромати, а згодом і сармати досягли високої майстерності. Характерними ознаками таких зображень були лаконічність композиції у поєднанні з чудовим знанням характерних рис тварин і законів руху. До найрепрезентативніших належать зразки з Бережнівського курганного могильника та могильника Блюменфельда. До речі, на них в одній композиції поєднані рельєф та гравірування, при заповненні орнаментом майже всього вільного місця. Ці вироби не мають аналогів ані у скіфських, ані в Сибірських пам'ятках. Сюжети, оригінальна композиція та своєрідне бачення образів репрезентують локальний варіант звіриного стилю в савроматському та ранньосарматському мистецтві²⁰.

²⁰ Граков Б. Памятники скифской культуры между Волгой и Уральскими горами // Евразийские древности. – М., 1999; Маловицкая Л. Сарматское искусство // Искусство первобытного общества и древнейших государств на территории СССР. – М., 1971. – С. 192.

До кістяних предметів зовсім іншого характеру належить невеликий (5 см завдовжки) гребінець із Соколової Могили²¹. Він був зроблений у вигляді пласкої, наближеної до овалу пластини з частими короткими зубцями в нижній частині та трикутним вирізом у верхній частині спинки. Досить лаконічний декор утворюють подвійний гравірований горизонтальний поясок над зубцями та облямування країв вирізу срібними рурочками. Тобто до декору речей з органічних матеріалів у цей час долучаються металеві елементи.

Безперечно, зналися сармати й на *різьбленні по дереву*. Свідченням цього є насамперед посуд, який був оздоблений, як і в попередні часи на цій території, золотим окуттям. Одна з таких посудин – дерев'яний кубок – походить зі збірного сервізу із Соколової Могили. Короткі прямі вінця посудини з опуклими стінками було обкладено золотою широкою смужкою, яку склали вздовж навіл і набили дрібними цвяшками. Саме така манера оздоблення дерев'яних чаш, до речі, і досить близької форми, була добре відома в попередні часи у скіфів (наприклад, одна з трьох чаш дерев'яного сервізу Бердянського кургану).

Із Соколової Могили походять також рештки різних предметів, які демонструють вияви декоративно-вжиткового мистецтва, відтворені чи не в усіх доступних кочовикам матеріалах. Цікавою знахідкою є дерев'яний футляр, у якому лежало бронзове дзеркало зі срібною з позолотою фігурною ручкою. Він являв собою тонку (6-8 мм) пластину, вирізану за формою дзеркала із заглибленнями для різних частин диска. Ззовні його було обтягнуто шкірою, а з внутрішнього боку – тканиною репсової структури пурпурного кольору. На тканий основі чохла зберігся фрагмент білого набивного декору, що складався із тонко опрацьованих геометрично-рослинних елементів – пелюсток, складених у квіти, зигзагоподібних паростків, фігурного листя, крапок. Світлий візерунок набував певної витонченості на яскраво-пурпурному тлі. Ця знахідка належить до найраніших взірців набивної тканини доби раннього заліза.

Гаптованими візерунками оздоблювали й сарматський одяг. Серед рідкісних знахідок решток вбрання з тканини можна згадати фрагменти шерстяної тканини з рештками золотого шитва у вигляді спіральних кружків з одного з курганів Сусловського могильника у Поволжі та кургану Хохлач біля м. Новочеркаська. Найцікавішим зразком гап-

²¹ Ковпаненко Г. Сарматское погребение I в. н. э. на Южном Буге. – К., 1986. – С. 83.

тування сарматського часу є сукня із Соколової могили, нижню частину якої (від колін до щиколок – 35 см заввишки) прикрашали кілька широких стрічок шиття пряденим золотом та сріблом. Нитки для шиття зроблені з нерівно нарізаних смужок фольги, накручених на шовкову основу. Зверху вишитий рядок так званого сюжетного орнаменту, від якого збереглися лише дрібні уривки (капітель колони, гілка оливи, різні рослинні візерунки), за якими, на жаль, неможливо відновити композицію. Нижче йшло ще кілька декоративних рядків. Центральну частину цих розшираних стрічок становили одинадцятипроменеві пальметки, скомпоновані в горизонтально-симетричну композицію з ромбами і спіральними завитками між ними. Зверху її облямовує вузька хвиляста лінія шиття. Знизу послідовно до краю йдуть: вузенький безперервний ланцюжок, утворений кружками й парними тоненькими вісімкоподібними завитками, та бахрама зі складним чергуванням потрійних та пар одинарних петельок. Гаптований узор прикріплено до тканини – викладена по узору золота прядена нитка була закріплена на тканині іншою, очевидно, шовковою ниткою (яка не збереглася). Вражає чіткість і майже ювелірна точність усього візерунка, отриманих завдяки тому, що кожний його елемент мав золотий контур. Подібний контурний прийом золотого гаптування є унікальним²². Шовкова тканина, пофарбована найдорожчими барвниками давнини (відваром коріння марени та середземноморським пурпуром), з якої пошито сукню сарматської жриці із Соколової Могили, безперечно, східного походження – вона була рідкістю не лише для номадів і цінувалася дуже дорого.

Сармати, як класичні представники кочової спільноти, не мали монументального мистецтва у традиційному значенні цього поняття – тобто в них не було ні палаців, ні храмів. На відміну від кочовиків попередніх часів – кімерійців та скіфів – не мали сармати й кам'яної скульптури. А втім, вони досягли високої майстерності в обробці каменю, з якого в цей час витісували побутові та ритуальні речі. Досить оригінальними є переносні жертвенники сакрального призначення, широковідомі на території проживання савроматів – від Дону до Південного Приуралля та Зауралля. Ідеться про представницьку серію виробів у вигляді невеликого столика човноподібної, овальної, круглої чи прямокутної форми на трьох або

чотирьох ніжках. Вони мають дві характерні ознаки – порівняно високі ніжки та оформлення останніх у вигляді морди тварини (вовка, ведмедя тощо) чи, рідше, геометричними узорами. Зооморфні ніжки (їх завжди три), притаманні жертвенникам виключно круглої форми. Ніжки оформлювали у вигляді скульптурного зображення морди або голови хижака, рідше – копитної тварини. Зооморфними (процесія тварин) або геометричними – арочним чи так званим дельфіноподібним (за Б. Граковим) – орнаментами прикрашали й широкі горизонтальні бортики столика-блюда²³. Класичним зразком такого виробу є круглий кам'яний столик-жертвенник на трьох ніжках, що походить з урочища Бис-Оба Оренбурзької області. Його ніжки зроблено у формі голови тварини – масивна голова звужується донизу до тупого рила з ледь помітною горбинкою; на морді виділено опуклі круглі очі та маленькі, трохи загострені вуха. Голова переходить в огрядну шию, на яку спирається верхня орнаментована частина блюда. Давній майстер узагальнив характерні риси тварини, імовірно, ведмедя, і досить вдало підкреслив головну функцію ніжок – опорну. Округлі столики на ніжках, особливо прикрашені у звіриному стилі, належать до категорії значущих пам'яток ранніх кочовиків Південного Уралу²⁴. Вони, безсумнівно, слугували для відправи певних ритуально-сакральних процедур.

Прикладом речей зовсім іншого роду, вироблених сарматськими каменотесами, є точильний камінь, який належав жінці з Соколової Могили, зроблений із зеленуватого змійовика у вигляді видовженого бруска з оригінальною орнаментацією. Отвір, який зазвичай має слугувати для привішування каменя до пояса на шкіряному паску, прикрашено округлою золотою пластинкою з бірюзовою вставкою. На зворотному боці пластинки припаяно петлю, до якої і кріпився в цьому випадку пасок. Суттєвою деталлю цієї знахідки є відсутність жодних слідів використання, тобто спрацьованості. Ця обставина, разом з незвичним для таких речей декором, дозволяє віднести її до кола ритуальних²⁵.

²² Йолкіна А. Тканини і золоте шиття із Соколової Могили // *Золото Степу. Археологія України*. – К.; Шлезвіг, 1991. – С. 227.

²³ Мошкова М. Назначение каменных жертвенников и «савроматская» археологическая культура // *Скифы и сарматы в VII–III вв. до н. э. Палеоэкология, антропология и археология*. – М., 2000. – С. 201–215.

²⁴ Васильев В. К вопросу о сарматских жертвенниках кочевников Южного Приуралья // *Уфимский археологический вестник*. – Уфа, 1998. – Вып. 1. – С. 29.

²⁵ Ковпаненко Г. Знач. праця. – С. 108.

Сармати користувалися посудом з різних видів каменю, що різнилися і за призначенням. Оригінальна невелика посудина (10 см заввишки) з мармуру походить із Соколової Могили. Її зроблено у вигляді циліндра із широкими потовщеннями біля вінця та дна. Центральну частину тулуба вкрито широким паском рельєфного меандрового орнаменту. З двох боків посудину прикрашено вертикальними ручками у вигляді схематично зображених скульптурних фігурок тварин, що лежать. Особливо підкреслені їх довгі притиснені до шиї вуха та випростані вперед лапи, на які тварина нібито припала. Вірогідно, майстер зобразив двох зайців. Вінця посудини прикрашено продряпаним малюнком, утвореним із зигзагів та коротких рисок. Ця посудина слугувала ступкою для подрібнення цілющих та ароматичних трав.

Вироби з глини репрезентує, головним чином, сарматський посуд, і насамперед кухонний, зроблений без застосування гончарного круга, маловиразний і майже не орнаментований – інколи горловину посудини прикрашено горизонтальними рельєфними чи врізаними поясками, що утворювали рифлення. Проте вирізняється серія оригінальних керамічних посудин, прикрасами яких слугували ручки, оформлені у вигляді об'ємних фігурок різних тварин – баранів, вепрів, коней, собак. Зображення були виконані в схематичній манері, утім, у кожному з них підкреслено найхарактерніші риси, які дозволяють впевнено розпізнати втіленого персонажа.

Як столові звичайно використовували дорогі імпортовані посудини – червонолакові, скляні або металеві (бронзові, срібні, золочені), які були доступними хіба що представникам сарматської еліти. Серед них вирізняється група металевих (срібних і золотих) посудин, зроблених у типовому сарматському стилі з урахуванням смаків користувачів. Срібний келих походить з кургану біля с. Пороги (Вінницька обл.). Посудина (10,5 см заввишки) має грушоподібну форму зі сплюсненим денцем. На її плічці припаяно литу ручку у вигляді скульптурної фігурки коня, що стоїть з опущеною головою. Фігурку виконано дуже майстерно – з дотриманням пропорцій постаті та акцентуванням окремих деталей. На денце посудини та фігурку тварини нанесені тамги схеми «царя» Інісмея²⁶. Цими позначками підкреслювалося інвеститурно-сакральне значення речей. Зазначимо, що тамги є однією з ознак

сарматської культури. Аналогічних келихів відомо мало, усі вони походять із так званих царських сарматських поховань, відкритих у Поволжі (Косіка) та на Нижньому Дону (станція Мігулинська, Височино, Хохлач)²⁷. Найближчою до келиха з Порогів є посудина з так званого Новочеркаського кладу – комплексу знахідок з кургану Хохлач (Ростовська обл.), пов'язаних із похованням можновладної сарматської жінки (можливо, цариці) I ст. Трохи менша за розміром (7,5 см заввишки) округла посудина з відігнутих краєм, карбована з масивної золотої пластини. На найопуклішу частину стінки вертикально напаяно ручку у вигляді скульптурної фігурки лося. Тіло тварини передано рельєфно, очі, ніздрі, м'язи спини, лопаток і стегон підкреслено вставками з бірюзи, корала та скла. Місце, де прикріплено роги, «приховує» кільце з тонкої дротинки із псевдозерню. Фігурку виконано в характерному сарматському стилі. Ручки золотої посудини зі станиці Мігулинська (11,5 см заввишки) та срібної посудини з могильника Височино-VII (9,4 см заввишки) оформлені у вигляді пантери, яка стоїть, з маленькими округлими вухами та довгим опущеним хвостом. Вони також були оздоблені кольоровими вставками. У цьому стилі зроблено й посудину з іншого матеріалу – алебастру, яку було знайдено в кургані біля с. Новопилипівка. Її ручка має вигляд фігури згорнутого лева.

Цікавим зразком орнаментального оздоблення вкрай необхідного для вояка атрибута – зброї – є знахідка з Порогів²⁸. Короткий залізний меч з кільцевим навершям руків'я та прямим перехрестям прикрашали золоті аплікаційні пластинки кількох типів. Обкладену деревом та обтянуту червоною шкірою ручку розцвічено двома вузькими горизонтальними смужками з напаяними на них парами повздовжніх кручених дротинок і смужкою листя плюща зі вставками блакитної емалі та вирізаною з тонкої пластини фігуркою лева з розкритою зубастою пащею, якого зображено в момент стрімкого руху, вірогідно, стрибка. Піхви прикрашено п'ятьма аналогічними

²⁶ Симоненко А., Лобай Б. Сарматы Северо-Западного Причерноморья в I в. н. э. – К., 1991. – С. 64.

²⁷ Беспалый Е. Курган I в. н. э. из г. Азова // СА. – 1985. – № 4. – С. 169. – Рис. 6, 2; Мошкова М., Смирнов К. Савроматы и сарматы в Волго-Донском междуречье, Южном Приуралье и Северном Причерноморье // Степи Европейской части СССР в скифо-сарматское время. – М., 1989. – С. 182; Симоненко А., Лобай Б. Знач. праця. – С. 58.

²⁸ Симоненко О. Поховання сарматської знаті біля с. Пороги та в Ногайчинському кургані // Золото Степу. Археологія України. – К.; Шлезвіг, 1991. – С. 216.

повздожніми смужками. Угорі між ними розміщено фігурку лева, що припав на лапи, а внизу – маленьку прямокутну пластинку з рельєфною рамкою й тамгою схеми Інісмея в центрі. Цікаво, що руків'я меча прикрашене фігурою хижака в позі, яка передає напад, що відповідає характеру самої речі. Водночас фігуру лева з піхов подано у поставі очікування, що якнайкраще пасує для чохла, в якому зброя «перепочиває». Цей декор наочно демонструє символізм, що властивий ужитковому мистецтву номадів доби раннього заліза.

Найяскравішим утіленням художніх напрямів, поширених у сарматів у певний проміжок часу, є *торевтика*. Численні імпортовані ювелірні прикраси, вироблені з дорогоцінних металів на потребу та за смаками доволі вибагливої (що засвідчують знайдені набори прикрас) сарматської верхівки, являють собою справжні шедеври мистецтва. На кожному з трьох етапів розвитку культури Європейської Сарматії у декоративно-ужитковому мистецтві домінував певний його напрям, безпосередньо пов'язаний з новою хвилею сарматських племен, які приносили із собою сучасніші мистецькі витвори та відбивали свіжі віяння моди. Отже, поява речей нового стилю безпосередньо пов'язана з певними етнічними змінами.

Прикраси ранньосарматського періоду (II–I ст. до н. е.), поширені на території сучасної України, мають певні риси савроматського мистецтва межиріччя Волги та Дону, проте вони більшою мірою відбивають античні впливи. Їм притаманні не лише зооморфні образи (тонкі, схематизовані істоти – хижакі, дракони чи копитні), а й антропоморфні зображення (крилаті генії, міфологічні персонажі тощо) та рослинні мотиви.

Найхарактернішими прикрасами цього періоду є фалари – декоративні елементи кінського обладунку, знайдені в так званих скарбах – Таганрозькому (Ростовська обл.), Кліменковському (Воронезька обл.), Старобільському (Луганська обл.), Янчокракському (Запорізька обл.) та комплексах із Балаклії (Харківська обл.) та Булахівки (Дніпропетровська обл.)²⁹. Ці речі (переважно у вигляді

скупчень зброї та деталей кінської упряжі) походять зі зруйнованих поховань сарматських ватажків, які брали участь у завоюванні Північного Причорномор'я³⁰.

Уважається, що такі фалари були зроблені в греко-бактрійському стилі, що з часом деградував у варварському середовищі. Зооморфні образи передані на виробках у стилізованій манері, при цьому їм надавалися досить неприродні пози (козел на Жутівському, пантери на Сіверському та Воронезькому, лев на Новоджерелівському фаларах). Такі самі риси – схематизм і ненатуральні постави – властиві й антропоморфним зображенням (Янчокрак, Крива Лука, ст. Сіверська). Досить відчутні поступові зміни в рослинних сюжетах – від реалістичних зображень (лаврові вінки, листя аканта) до спрощених схем (смуги «мотузочки», зигзаги та ови)³¹.

Фалари у вигляді округлих блях різної опуклості (діаметр 13 см – 18 см) зроблені з тонкої срібної пластинки у техніці басми з подальшою доробкою деталей різцем та золоченням поверхні. До одного комплексу входило від п'яти до одинадцяти прикрас цього типу, які в художньому плані зазвичай не становили єдиного ансамблю. Наприклад, у складі Таганрозького скарбу із шести срібних золочених фаларів один екземпляр прикрашало антропоморфне зображення (барс із Діонісом), один – зооморфне (протома коня), решту – рослинний орнамент (причому оригінальний). Комплекс біля хутора Клименківський містив вісім фаларів, з них шість срібних золочених: чотири із зооморфними зображеннями (пара лев'ячих грифонів у геральдичній позі) та два великих із зображенням сегнерова колеса в центрі; і два срібних гладеньких опуклих. Гарнітур з Балаклії складався з десяти срібних золочених фаларів – трьох великих із зооморфно-рослинним сюжетом (лев'яча маска в оточенні розеток з листя аканта), решта – меншого розміру з рослинним візерунком. Із семи фаларів Старобільського скарбу один прикрашено сюжетною зооморфною сценою, решта – рослинними мотивами. Янчокракський гарнітур становлять дев'ять срібних золочених фаларів, з яких один оздоблений антропоморфним зображенням (крилате божество),

²⁹ Спицын А. Фалары Южной России // ИАК. – С.Пб., 1909. – Вып. 29. – С. 27, 41, 52; Яценко И. Раннее сарматское погребение в бассейне Северского Донца // КСИА. – 1962. – № 89. – С. 42–50; Гуцина И. Янчокракский клад // МИА. – 1969. – № 169. – С. 43–51; Костенко В. Комплекс с фаларами из с. Булаховка // Курганские древности степного Поднепровья. – Д., 1978. – С. 78–80; Смирнов К. Сарматы и утверждение их политического господства в Скифии. – М., 1984. – С. 75, 82, 87.

³⁰ Костенко В. Раннесарматский период в истории Северного Причерноморья // Древности степного Поднепровья (III–I тыс. до н. э.). – Д., 1982. – С. 73.

³¹ Мордвинова В. Сарматские фалары и некоторые вопросы истории и культуры сарматов // Проблемы истории и культуры сарматов. – Волгоград, 1994. – С. 111.

ще один – зооморфним (сфінкс), інші прикрашено рослинними мотивами. Набір з Булахівки нараховує п'ять срібних золочених фаларів з рослинними мотивами.

Антропоморфні зображення на фаларах раннього періоду репрезентують постаті та персонажі давньогрецької міфології – Афіну, Діоніса, Аполлона. Зазвичай їх зображення вирізняє спрощеність, нібито характерна для варварського сприйняття. Певні подробиці зображень (зачіски, вбрання, зброя) набувають місцевого колориту (Сіверський курган, Янчокрак), що може свідчити на користь виготовлення їх місцевими майстрами³².

Серед зразків з антропоморфними зображеннями найцікавішим, імовірно, є найбільший (діаметр 18 см) у наборі екземпляр зі скарбу біля с. Янчокрак. Центральну частину бляхи вкриває зображення божества з піднятими догори вузькими крилами, одягненого у складчастий хітон, підперезаний узорчастим паском. Голову прикрашає головний убір з вінком з лаврового листя, шию – спіральна багатovitкова гривна. У його руках – округлі предмети (один з багатопелюстковою розеткою), можливо, за аналогіями до скіфського декоративного мистецтва, ідеться про люстро (у даному випадку типове для сарматських пам'яток) та кулястий келих. Ліворуч від фігури головного персонажа, біля його руки, зображено птаха. Центральну частину облямовують (відповідно від центру до краю) подвійна «мотузка» та два концентричні фризи з карбованим орнаментом із зигзага, що утворює смужку трикутників та пунктирних овів із крапками. Зображення вирізняється певною статичністю. Персонаж цього фалара, за аналогіями зі скарбу в Галиче (Болгарія), персоніфікується як Велика Богиня, інакше кажучи, – сарматська версія еллінської Геї або римської Кібели³³. За деякими стилістичними та художніми особливостями зображення на цьому фаларі перегукується з фаларом із Сіверського кургану, на якому представлена сюжетна багатофігурна композиція. Головним персонажем цього виробу є Діоніс верхи на пантері. Подібними є деталі вбрання богів, гривни на шиї, заповнення дрібними крапками вільного простору, навіть наявність розеток – в останньому випадку їх дві, проте вони виконують суто орнаментальну роль. Щоправда, цей виріб вирізняється майстерністю та витонченішою манерою передачі образів. Янчокракський екземпляр сприймається на

його фоні як спроба наслідування більш ранніх взірців таких прикрас.

До складу одного з найбільших скарбів – Старобільського, від якого збереглося близько 200 срібних та золочених речей, – входив фалар, прикрашений зооморфними образами. Його оформлено у вигляді високої напівсфери з відігнутим під прямим кутом краєм, прикрашеної карбованим малюнком. У центрі композиції розміщено круг із багатопроменевою фігурою, вкритою дрібним поперечним зигзагом та повздовжніми рядами косих насічок. Бокову поверхню вкриває сюжетний фриз з фігурами чотирьох тварин, розташованих попарно у протистоянні хижої та трав'яної тварин. Сповнена рішучості левиця рухається назустріч бику, що припав усім корпусом на передні ноги, у той час як лев у войовничій позі стоїть навпроти напруженого та не менш агресивного вепра. Фігури тварин виконані досить реалістично, у притаманних їм позах, що передають емоційне напруження епізоду. Майстер проробив дрібні, характерні для кожного персонажа, деталі. По краю бляхи облямовано пояском «бігучої хвилі» та вузькою смужкою з дрібних навскісних насічок. Сюжет та деякі художні особливості цієї прикраси нагадують вироби зі скіфських пам'яток, виконані у так званому скіфо-еллінському стилі.

Досить репрезентативним є комплекс із п'яти сильно опуклих фаларів з рослинними візерунками з Булахівки. Стилiстичною особливiстю блях цього типу є пишнiй рослинний вiзерунок. Майже всю поверхню напiвсфер булахiвських екземплярiв вкривала чотирипелюсткова розетка (так званий iндiйський лотос), простiр мiж пелюстками якої заповнювали рiзні за розміром, пишнiстю та розташуванням (верхiвкою з центру до краю чи навпаки) листя аканта. На пелюстках i листях рельєфно пiдкреслено прожилки та рубчасті стебла. Вiльний вiд зображень фон заповнювали дрiбні чеканні крапки. Вирiзнялася й центральна частина, закомпонована в коло – на рiзних екземплярх її оформлено у виглядi сегнерова колеса, рiзних за схемою та деталями розеток i променистих фігур. Рiзними вiзерунками оздоблено й загнутий край фаларiв – смужками пунктирних овiв, подвійним зазгагом, що утворює двi смужки трикутників, розгорнутих вершинами у протилежні боки, в одному випадку такий орнамент доповнюють крапки у зовнiшньому колi трикутників.

Для згаданих вище комплектiв фаларiв характерним є безперечне доминування екземплярiв з рослинними мотивами; дещо вiльний стиль антропоморфних (Янчокрак) та зоо-

³² Симоненко О. Сарматський період // Історія української культури: У 5 т. – К., 2001. – Т. 1. – С. 370.

³³ Гущина І. Знач. праця. – С. 49.

морфних (Балаклія) зображень; майже обов'язкова присутність зооморфних деталей в антропоморфному сюжеті; навіть у тих випадках, коли до набору входить парна кількість блях, стилістично вони різняться. Янчокракський та Булахівський набори фаларів вважаються наймолодшими в колі аналогічних артефактів. Булахівські знахідки є найзахіднішими та найпізнішими в межах сарматського межиріччя Дона і Дніпра. До того ж вони належать до кола аналогічних знахідок Східної Європи III–I ст. до н. е., об'єднаних спільними технологічними прийомами³⁴.

Фалари ранньосарматського періоду, особливо з рослинним орнаментом, не переходять рубежу століть³⁵, уже в I ст. до н. е. на зміну їм приходять прикраси, виконані в зовсім іншому стилі.

У середньосарматський період (I – середина II ст.) остаточно сформувався поліхромно-інкрустаційний звіриний стиль з яскравим колоритом – витвори з дорогоцінних металів, зроблені із застосуванням техніки філіграні та зерні, інкрустовані камінням, склом та кольоровою емаллю. На теренах сучасної України найяскравішим напрямом цього стилю став досить популярний у цей час *бірюзово-золотий стиль*. Речі в цьому стилі виробляли із золота або іншого металу, плакованого міцною золотою пластинкою з чіткими рельєфними зображеннями. Специфіку його становило оздоблення окремих частин фігури тварини – очей, вух, м'язів, хвостів інкрустацією (невеликими вставками зазвичай овальної форми) з бірюзи чи блакитної емалі та сердоліку, гранату або корала. У цьому стилі оформлювали речі представників найвищих щаблів сарматського суспільства – це насамперед притаманні воякам зброя, пояси та кінська вузда, а також коштовний посуд і різні за призначенням прикраси.

Тісні контакти нової хвилі сарматів, імовірно аланів, які принесли із собою нові художні віяння зі Сходу (Центральної Азії, Китаю), з населенням боспорських міст стимулювали останніх на нові мистецькі прояви. Основні художні образи знову, як і раніше, запозичували зі звіриного стилю скіфського часу, проте тепер їх було розцвічено дорогоцінним камінням зі Сходу. Еклектизм мистецтва цього періоду яскраво демонструє золота діадема з кургану Хохлач (чи так званого Новочеркаського скарбу). Центральну частину широкої смужки прикрашено погруддям жінки елліністичного часу зі вставкою голівки з кварцу.

Решту поверхні інкрустовано великими овальними гранатами та зеленим склом, між якими напаяні невеликі рельєфні фігурки орлів з бірюзовими вставками; усю поверхню вкрито дрібним напівдорогоцінним камінням, а довгі краї пластинки оздоблено двома рядами дрібних перлин. Знизу декор доповнює щільна «бахрома» із золотих амфороподібних привісок, а зверху – напаяні скульптурні зображення козлів та оленів, що пасуться між дерев із золотим листям. Ця річ демонструє механічне поєднання елементів, притаманних грецькій і місцевій художнім традиціям попереднього часу.

Зв'язок цих двох традицій відчутний і в інших речах скарбу. Проте в них він виявився органічнішим. Наприклад, усі три флакони для ароматичних речовин демонструють влучне використання античної форми посудини для розміщення типового для звіриного стилю сюжету боротьби звірів (сцен шматування скіфського часу). Два з них зроблені якщо не одним майстром, то в будь-якому разі в одній майстерні. Перший, кулястий флакон, прикрашено по тудубу сюжетною композицією – орел і барс шматують оленя, а по шийці – процесією звірів (лосів?). Опуклі частини фігур інкрустовано напівкоштовним камінням. Така сама композиція прикрашає і другий флакон, зроблений у вигляді маленької коробочки. Третій, більш витягнутих пропорцій, прикрашено зображеннями хижих тварин типу гіпокамлів, переданих у складному переплетінні. У цій композиції вже губиться чіткість зображень, яку заміщує декоративність. Серію флаконів, але вже іншого вигляду, продовжують різні за формою екземпляри з поховання в могильнику Альтамура в Італії та Ногайчинського кургану, прикрашені сканним візерунком та вінком із «сердечок», заповнених різнокольоровою скляною пастою синього, зеленого та блакитного кольорів. За формою подібними до першого хохлачського є флакони із Кобяково та Чугуно-Крепинки³⁶. Корпус першого з них вкрито рельєфними фігурами тварин з блакитними вставками, а кришку прикрашено чотирипелюстковою сканною розеткою з великою вставкою в центрі. На відміну від інших, флакон з Чугуно-Крепинки не має сюжетної орнаменталії – центральну частину його гладкого корпусу прикрашено горизонтальним пояском скані зі вставкою з непрозо-

³⁴ Смирнов К. Знач. праця. – С. 104, 110.

³⁵ Костенко В. Комплекс с фаларами... – С. 80.

³⁶ Зайцев Ю., Мордвинцева В. Датировка погребения в Ногайчинском кургане. Диалог с оппонентом // Древняя Таврика: Археологические исследования. – Симф., 2007. – С. 332, 333. – Рис. 16–17.

рого скла над ним. Такими самими поясками прикрашено обидва краї кришки, зверху якої розташовано розетку із семи дротяних пелюсток-сердечок з гранатовою вставкою в її середині. Імовірно, що в типологічному ряду подібних посудинок-привісок ногайчинська може займати одну з перших, а чугуно-крепинська – одну з останніх позицій.

Схильність до орнаментальності стає помітною і в оздобленні браслета та гривни з кургану Хохлач. Масивна золота гривна зроблена з трьох кілець, спаяних із трьох трубочок, з роз'ємною задньою частиною із шарнірною системою кріплення та застібкою. З лицьового боку – зверху і знизу – її облямовують два фризи з восьми постатей фантастичних істот (грифонів) у кожному. Вирізняються фігури з пташиними та лев'ячими головами, на міцних лапах з підкресленими пазурами та з довгими вигнутими хвостами. Очі, лопатки та м'язи стегон підкреслено невеликими вставками бірюзи, корала та скла. Ребра передано врізаними лініями, шерсть на шиї – поясками з насічками. Фігури скомпоновані попарно, демонструючи у кожній з них сцену нападу одного чудовиська на іншого. Композицію цієї прикраси характеризує динамічність сюжету та лаконічність і чіткість відображення образів.

Дещо подібною до попередньої прикраси є спіральна, згорнута в три оберти, дротяна гривна з Ногайчинського кургану. Нижній і верхній кінці кованого стрижня прикрашено фризами із зображенням ходи звірів – рельєфних фігурок орлиноголового, собакоголового та лев'ячоголового грифонів. Обидва фризи зроблені в техніці лиття за восковою моделлю з подальшим доопрацюванням деталей. Сліди різця свідчать, що об'ємні деталі були фактично вирізані по типу дерев'яних скульптурок³⁷. Досить виразно акцентовано дрібні подробиці фігур – пір'я на крилах, пишні гриви, шерсть, кінцівки лап, маленькі округлі чи трохи загострені вуха. Очі та стегна інкрустовано вставками із синього непрозорого скла, що мають імітувати бірюзу. Деяка недбалість виготовлення (відсутність поліровки деталей) та конструктивні особливості дозволяють вважати, що цю прикрасу було виготовлено спеціально для похоронної церемонії³⁸.

До речового комплексу Ногайчинського кургану належить фібула-брошка. Її круглий щиток у центрі прикрашено вставкою овальної

форми з яскраво-зеленого скла в зубчастому касті. Три дротяні кільця ділять поверхню на три орнаментальні фризи. Внутрішній вкрито щільно напаяним дротяним орнаментом морської хвилі, перекритим зверху шістнадцятьма трикутними пелюстками з дротяною окантовкою. Два інших фризи прикрашено шістьма краплеподібними червоними вставками та смужками рельєфних напівсферичних пластинок між ними з дрібною кулькою зерні в центрі. Уздовж нижнього краю напаяно десять дрібних дротяних кілець, які, імовірно, слугували основою рухливих привісок, втрачених у давнину. На звороті напаяно застібку у вигляді плаского крючка. Аналогічні прикраси належать до тих, які рідко трапляються в сарматських пам'ятках.

Чи не найвиразніше виявився бірюзово-золотий стиль у металевій гарнітурі поясів, яка вражає розмаїттям варіацій форм та орнаментальних мотивів. Серед класичних зразків виробів, виконаних у звіриному бірюзово-золотому стилі, є пара поясних застібок із Запорізького кургану. Великі залізні бляхи прямокутної форми із заокругленим верхнім краєм плаковані товстою золотою пластинкою із сюжетною сценою шматування звірів – дві фантастичні істоти (рогаті грифони) нападають на бика. Хвости та верхній край пластини облямовано повернутими в різні боки голівками птахоголових грифонів із закрученими дзьобами та гострими вухами. Пластичні фігури звірів з переданими високим рельєфом головами виконані з великою майстерністю. Вуха, очі, ніздрі, роги, пазури, м'язи тварин акцентовані краплеподібними та круглими блакитними вставками з ондолита (мамонтової кістки, пофарбованої окисом міді). Аналоги цим прикрасам походять із відомої Сибірській колекції Петра I, що зберігається в Державному Ермітажі.

Яскравим зразком прикрас цього стилю є два пояси, прикрашені золотою поліхромною гарнітурою, з кургану біля с. Пороги. Один із них, так званий церемоніальний, зроблений з червоної шкіри, прикрашений чотирма закріпленними на ньому біметалевими пластинками та двома масивними округлими пряжками-застібками. Залізну основу кожної із застібок було плаковано золотою пластинкою із вписаним у коло зображенням двох драконів, що вчепилися зубами та пазурами в тіла один одного. На зображеннях, виконаних у невисокому рельєфі, чітко пророблені деталі кожного персонажа – очі, пазури, вуха, пір'я на крилах, м'язи, прикрашені краплеподібними вставками з бірюзи та блакитної емалі. Другий пояс, портупейний, із зеленої шкіри був оздоблений

³⁷ Зайцев Ю., Мордвинцева В. Ногайчинский курган в Степном Крыму // ВДИ. – 2003. – № 3. – С. 73.

³⁸ Симоненко О. Поховання сарматської знаті... – С. 219.

золотими прикрасами зі вставками блакитної та білої емалі – пара мініатюрних фігурних блюшок у вигляді квітки лотоса; пара вузьких подовжених наконечників привісних коротких ремінців та дві ажурні пряжки-застібки. Застібки прикрашено складною багатофігурною композицією, у центрі якої розміщено протому хижака котячої породи з вершником, який тримає за лапи (донизу головами) двох грифонів, що дзьобують груди хижака. Головні персонажі, яких зображено з нарочито підкресленими східними рисами – пласким обличчям, маленьким широким носом і вузькими очима, на бляхах різні. Імовірно, що на одній пряжці зображено жінку, довге волосся якої зібране на потилиці у вузол, підкреслено її груди, одяг оздоблено візерунком, що облямовує трикутний виріз. Хижака передано з нахилою вперед головою – тобто акцент на цій пряжці зроблений на антропоморфному персонажі. На іншій пряжці зображено чоловіка з лисою головою у скромнішому вбранні; хижак тут із закинutoю назад головою та розкритою пащею привертає більше уваги до себе. Обидві пряжки виконані у високому рельєфі, поверхня рамки й зображення інкрустовані блакитною емаллю. Складається враження, що обидві застібки, у разі скріплення, утворювали складну семіотичну систему, в основі сюжетного коду якої лежав принцип бінарної опозиції. Змістове навантаження синтагматичної конструкції ґрунтувалося на протиставленні, з одного боку, антропоморфних персонажів різної статі, а з другого – двобою хижих тварин, що, вірогідно, належать до різних світів.

На обох поясах (як і на мечі, гривні й келиху з кургану біля с. Пороги) нанесені тамги, тотожні тамгам на монетах царя Інісмєя, що карбувалися на межі 70–80-х років нової ери в Ольвії. Ця обставина дозволяє пов'язувати ці вироби саме з особою сарматського царя Інісмєя³⁹.

Характерною рисою сарматського мистецтва цього періоду стало виготовлення переважної частини витворів рельєфом чи горельєфом.

На початку *пізньосарматського періоду* (друга половина II – IV ст.) у вжитковому мистецтві знову відбулися зміни. Надзвичайна мобільність та відсутність внутрішньої єдності суспільства європейських сарматів відбилися на характері його розвитку й досить відчутно виявилися в художній культурі цього часу. Вироби з зооморфними мотивами, виконані в

бірюзово-золотому стилі, майже зникли із сарматської поліхромії, їх поступово замінили геометричними узорами, виконаними в різній техніці.

Із середини III ст. найхарактернішим напрямом сарматського мистецтва став так званий *сердоліковий стиль*⁴⁰, який отримав свою назву завдяки широкому застосуванню в декоративному оздобленні речей великих сердолікових вставок різної форми. При цьому вільний простір поверхні заповнювали рельєфним орнаментом зі скляних різнокольорових вставок в оточенні різних геометричних фігур, викладених тоненькими дротинками чи зерню. Орнаментальними стають навіть суто «технічні» елементи – опуклі шляпки заклепок, що скріплюють різні деталі, які теж долучаються до ритму геометричного візерунка. У цей час декор втрачає будь-який символізм та знаковість і трансформується в демонстративно яскраву та багату оздобу. В цьому стилі прикрашали кінське оздоблення, зброю (руків'я та піхви мечів), захисний обладунок (шоломи, панцирі), пояси – тобто речі, пов'язані з військовим побутом. Модними в цей час стають гарнітури речей, виконаних в єдиній манері.

Характерним зразком цього стилю є комплект спорядження бойового коня з могильника «Дачі» біля м. Азова. Гарнітур прикрас коня (крім золотого та срібного ланцюгів поводу) становили 13 фаларів – чотири від вузди та дев'ять від оголів'я⁴¹. Складно поєднані прикраси мали овальну форму, за винятком одного круглого екземпляра, та петлю на зворотному боці. Центральну частину лицьової поверхні кожної бляхи прикрашав плаский агат зі скошеним краєм, опоясаний рубчастою золотою дротинкою. Ще одне дротяне кільце розділяло решту поверхні на два орнаментальних пояси. Внутрішній пояс прикрашають від п'яти до восьми на різних екземплярах напаяних кілець з рубчастої дротинки, заповнених зеленою склоподібною пастою. Зовнішнє коло вкриває щільний візерунок у вигляді вінка з трилисників, складених із гладких дротяних петельок, заповнених такою самою пастою зеленуватого кольору. Край оздоблено пласкою рамкою з подовжнім рифленням. Фалари різняться розмірами, огранюванням та кольором центральної вставки – від темно-червоного до димчастого та

³⁹ Симоненко О., Лобай Б. До визначення етнічної належності Фарзоя та Інісмєя // Археологія. – 1989. – № 1. – С. 42.

⁴⁰ Гороховский Е. Хронология ювелирных изделий первой половины 1 тыс. н. э. Лесостепного Поднепровья и Южного Побужья. – К., 1988. – С. 19.

⁴¹ Беспалый Е. Курган сарматского времени у города Азова // СА. – 1992. – № 1. – С. 180, 181.

молочного. Очевидно, розмір металевої частини фалара залежав від розміру наявного під рукою майстра кольорового камінця. Прикраси цього набору вирізняються колористичним рішенням і певною витонченістю ювелірної роботи. Прикрашений таким чином кінь сам ставав ефектною прикрасою вершника.

Наприкінці III ст. в сарматських пам'ятках з'являються прикраси, виконані в новому *поліхромно-інкрустаційному стилі* (або, інакше, *клуазоне*). Новим у ньому було використання тоненьких золотих пластинок як перегородок між вставками різних відтінків червоного скла та блакитної пасти. Гра яскравих червоного, блакитного та жовтого кольорів мала вражати пишністю й багатством прикрашеної таким чином речі. Малюнок, отриманий завдяки перехрещенню золотих перегородок, хоч і зберігає певну кривизну ліній, властиву виробам більш раннього часу, має суто геометричний характер.

Уважається, що витoki цього стилю лежать у мистецтві північно-західних сусідів сарматів – готів та в пізньоримському ювелірному стилі⁴².

В інкрустаційній техніці, наприклад, прикрашені сережки із селища Первомайське (Волгоградська обл., РФ) та хутора Виноградне (Ростовська обл., РФ). Першу прикрашають три рядки чарунок квадратної форми, заповнених червоною та блакитною пастою, що чергуються. Другу оздоблено в нижній частині візерунком у вигляді ліній профільованих кілець. Шість декоративних блях-гудзиків дископодібної форми з кургану біля селища Октябрьське (Волгоградська обл., РФ) прикрашено п'ятьма сегментами, що оточують центральне коло, заповненими зеленою, блакитною та білою склоподібною пастою⁴³.

На теренах сучасної України прикраси, виконані в стилі клуазоне, представлені незначною серією. Дугоподібна чотиригранна у перетині спинка золотої фібули з бронзовою голкою з могильника Фрікацей (Одеська обл.) інкрустована прямокутними вставками, імовірно, із сердолику⁴⁴. У цьому самому стилі прикрашено пряжку з могильника Кубей (Одеська обл.). З часом стиль клуазоне поширюється, і вже в IV ст. зображення тварин

зникають з коштовних виробів, якими користувалися в сарматському середовищі. Отже, прикраси цього часу в художньому відношенні – це зазвичай вже тільки золоті пластинки з орнаментом із ритмічно повторюваних дрібних елементів, без будь-якого смислового навантаження. У V ст. цей стиль стає домінуючим у мистецтві гунів.

Костюм сарматів в основному досить подібний до скіфського. Предмети торевтики, на відміну від скіфського часу, зображень сарматів (а отже, і їхнього вбрання), на жаль, не мають. Певне уявлення про одяг (і чоловічий, і жіночий) дають нечисленні рештки, що збереглися переважно в похованнях заможних осіб. Отже, сарматські чоловіки зазвичай носили короткий каптан, підперезаний паском. В окремих випадках могло бути відразу два пояси (поховання з Порогів), оздоблених дорогою гарнітурою (із золота чи срібла). Як застібки використовували фібули. Штани, вірогідно, були подібними до шароварів. На ноги взували короткі чобітки з м'якої шкіри, що перетягували на підйомі тонкими ремінцями з металевими пряжками. Голову вкривали головним убором на кшталт башлика. Верхнім одягом слугував плащ, який застібали фібулою на лівому плечі⁴⁵. Про матеріал, з якого виготовляли одяг, судити важко, оскільки він майже не зберігся. Відомо лише, що вбрання воїна з кургану біля с. Пороги було з червоної шкіри.

Основу жіночого вбрання становила довга сукня з рукавами до зап'ястка, поверх якої надягали довгий халат, який закріплювали на грудях фібулою. Ще одним елементом убрання сарматських жінок були шаровари, прикрашені гаптуванням чи нашивним дрібним намистом у нижній частині. На ноги взували короткі шкіряні чобітки, іноді прикрашені золотим гаптуванням, золотими пластинками чи намистинами (с. Сватова Лучка, с. Калинівка). На голові вони носили покривало.

Повністю відтворити парадний жіночий костюм представниці сарматської еліти за археологічними матеріалами вдалося тільки в одному випадку – ідеться про Соколову Могилу⁴⁶. Вбрання літньої жінки (45–50 років) складалося з кількох елементів. Довга до щиколоток неширока сукня з довгими вузькими рукавами, що міцно облягали руку, зі щільної репсової тканини лілового кольору, розшита на грудях

⁴² Симоненко О. Населення України за сарматської доби // Давня історія України: У 3 т. – К., 1998. – Т. 2. – С. 175.

⁴³ Мордвицева В., Хабарова Н. Древнее золото Поволжья. – Симф., 2006. – С. 123, 125, 132.

⁴⁴ Тоцев Г., Сапожников И. Курганы у станции Фрикацей в Низовьях Дуная // Древности Степного Причерноморья и Крыма. – Запорожье, 1990. – Рис. 5, 8.

⁴⁵ Симоненко О. Сарматський період. – С. 366.

⁴⁶ Ковпаненко Г. Зазнач. праця. – С. 112–123; Ковпаненко Г. Сарматська жриця із Соколової Могили // Золото Степу. Археологія України. – К.; Шлезвіг, 1991. – С. 221.

поперечною смужкою із золотих хрестоподібних аплікативних пластинок, інкрустованих червоно-бурштиновим склом і блакитною бірюзою, та рифлених рурочок, а по подолу – золотними нитками. Рукава по краю прикрашали по три ряди нашивних намистин: на лівому – нижній з гагату та золота, середній – із жовтої пасти, верхній – з єгипетського фаянсу; на правому – нижній з халцедону, середній – із сардара та золота з інкрустацією, верхній – з гагату й золота. Комір сукні застібався срібною пряжкою. Верхнє незшите вбрання (каптан, за Г. Ковпаненко) за довжиною дорівнювало сукні, проте мало широкі рукава. Колір його визначити не вдалося. Обидва рукави були прикрашені горизонтальними широкими прямокутними фризами із золотих пластинок – щільно нашитих ромбів, облямованих рядами «баранячих ріжок», та ажурними птаходзьобими по кутах. Такі самі, але вертикально розміщені фризи прикрашали поділ. На кожну таку аплікацію йшло понад 200 штампованих пластинок. Цікаво, що орнаментальні смужки відрізнялися одна від одної не лише кількістю витрачених пластинок, а й формою (більш чи менш вузькі) та розмірами. Це може означати, що їх нашивали різні майстрині одночасно. Обидва борти (від плеча до талії) оздоблено смужками із золотих пластинок-гудзиків та «баранячих ріжок». Поли цього вбрання скріплювали на грудях золотою фібулою, оздобленою кам'яними вставками з онікса й граната. Це вбрання не підперізували поясом. На користь наявності шароварів свідчили два трапецієподібних підколінники зі щільної репсової тканини червоного кольору. Короткі шкіряні черевички спереду прикрашали смужками щільно нашитих круглих дрібних пластинок із золота. Головний убір складався, імовірно, з покривала, яке спускали на плечі або й ще довше – на спину, та пов'язки, одягненої поверх нього. Пов'язку прикрашали амулетом у вигляді жабки в центрі, парою краплеподібних привісок, 25 округлими намистинами та парою витих мушель по краях. Краплеподібні привіски зроблені із сердоліку, решта прикрас – з халцедону. Амулети, які оздоблювали пов'язку (жабка – символ родючості, спіральні мушлі морського молюска – символ вічності), підкреслювали апотропеїчне (захисне) навантаження головного вбрання цієї жінки.

Попри певну подібність до скіфського костюма, сарматська знать ширше використовувала різні прикраси – нашивні (золоті пластинки, як скіфи, і нашивні намистини та бісер) та накладні (фібули, поясні пряжки тощо).

Золоті нашивні пластинки, на відміну від скіфських (прямокутної чи круглої форми із

штампованими зооморфними чи, рідше, антропоморфними сюжетами), дрібніші та виготовлені в іншому стилі. Модними в цей час були фігурні пластинки без зображень, найрізноманітніших форм (ромбоподібні, круглі, хвилясті, хрестоподібні, у вигляді пагонів рослин чи складних геометричних форм). Інколи їх робили ажурними, прикрашали вставками скла або камінців, інкрустацією емаллю (Соколова Могила, курган біля с. Сватова Лучка на Сіверському Дінці). Мотиви орнаменталії та форми сарматських пластинок походять зі Сходу, з батьківщини сарматів. Усі вони виконані у спрощеній техніці штампування. Місцем їх виробництва, вірогідно, були майстерні Пантікапея, де було добре налагоджено виробництво різних типів пластинок, у тому числі і з перегородчастими інкрустаціями. Зазвичай такі пластинки в різних комбінаціях складали окремі орнаментальні фризи, якими прикрашали поли довгого одягу, коміри або рукава. Такий прийом аплікативної оздоби добре демонструє вбрання сарматки із Соколової Могили.

Серед знімних прикрас популярними в сарматів були сережки «прості» металеві (кільцеподібні та спіралеподібні) та складні різних схем з фігурними привісками з каміння та скла. З кургану біля с. Гордіївка (Вінницька обл.) походять, наприклад, сережки у вигляді об'ємної порожнистої фігурки тварини з дужкою-хвостом з крученого дроту, та вісьмома дископодібними привісками на довгих ланцюжках. Інший тип складних сережок у вигляді пластинки-основи трикутної форми, оздобленої овальними чи круглими кастами з кількома скляними чи кам'яними вставками різної форми та кольору, репрезентують знахідки з курганів біля сіл Пороги та Северинівка (Вінницька обл.). Перші прикрашені верхньою краплеподібною та трьома овальними вставками синього й блакитного кольору, другі – верхньою краплеподібною та нижньою великою овальною вставками бурштинового кольору. Касти по краю прикрашені сканним бортиком, знизу сережки оздоблені привісками на ланцюжках.

Поширеними були персні з печатками й зі вставками з різьбленого коштовного каміння та скла. Одним із найкращих зразків є екземпляр з Ногайчинського кургану. Він являє собою золотий масивний перстень, що розширюється до овального щитка пізньоелліністичної схеми, з темно-червоною скляною інталією із зображенням жіночої голови, що повернута вправо. Різні дослідники вбачають у цьому персонажі Венеру або царицю Єгипту Арсеною III Філопатор в іпостасі Афроді-

ти⁴⁷. До унікальних належить широкий золотий ажурний перстень із символами Ісиди з поховання «жриці» із Соколової Могили. Єдиний гарнітур з ним становить пара золотих поліхромних браслетів. Плaskий браслет, що складається з двох гладких дротів та подвійного «плетеного» між ними, оздоблений пласким щитком із шарнірною системою кріплення з голкою-фіксатором на короткому ланцюжку. Щиток прикрашений ромбом із зерні та трьома розташованими на одній осі вставками – однією овальною із зеленого скла та двома округлими із сердоліку. Щиток окантований напаяними дротинками із закінченнями-завитками. Металеві ручні та ножні браслети простішої конструкції (залізні, бронзові, срібні, золоті) мали значне поширення.

Носили також золоті діадеми й гривни – складно поєднані та з фігурними закінченнями. Закінчення золотої перевитої гривни з Порогів оформлені у вигляді скульптурних голівок коней, очі й вуха яких інкрустовані вставками з блакитної емалі. Замок прикраси зроблений у вигляді кільця зі спіралью перевитого дроту. На пласкій щелепі однієї кінської голови нанесено рельєфну тамгу (таку саму, як і на поясній гарнітурі з цього самого кургану).

Надзвичайно поширеними були набірні браслети і намисто із золотих, аметистових, гагатів, сердолікових, бурштинових, сардерових, халцедонових, коралових, гірсько-кришталевих, керамічних намистин. Великий відсоток становили скляні намистини – прозорі, непрозорі з вічками, із золотою прокладкою. З I ст. (після римського завоювання Єгипту) до складу намиста сарматки почали додавати фаянсові привіски-амулету різноманітних форм – у вигляді жуків-скарabeїв, жабок, левів, виноградногo грона, дулі та ін. Намиста склалися з найрізноманітніших за формою, матеріалом та кольором намистин у найпримхливіших комбінаціях. Серед сарматської еліти модним було вдягати по кілька різних за стилем та матеріалом прикрас одночасно. Наприклад, вбрання жриці із Соколової Могили доповнювали три намиста. Одне – з напівкоштовного каміння, складалося з намистин різної форми та фігурних привісок. Друге – у вигляді двох окремих джутів-ланцюжків, скріплених вісьмома скобками, з краплеподібними закінченнями з округлими петлями, одне з них прикрашала маленька вставка з блакитно-сірої яшми. Третє, з двох спаяних ланцюжків, прикрашено привісками з

гранатовими вставками, що чергувалися з привісками з намистин з лілового кварцу та зеленого скла. До речі, намистини не лише складали браслети, а й нашивалися на рукавах. При цьому такі оздоби не завжди були однаковими на обох руках.

До окремої категорії прикрас сарматів належать фібули, які починають поширюватися в Європейській Сарматії з II ст. до н. е. Вони слугували не тільки декоративним елементом, а й необхідною деталлю одягу – застібкою. Ця категорія прикрас, які досить швидко стали необхідним елементом одягу сарматського часу, демонструє надзвичайну чутливість щодо віянь нової моди. Мабуть саме тому фібули вирізняються значним розмаїттям форм і техніки виконання. Для ранньосарматського періоду характерними були так звані скріплені фібули, які надходили із західних регіонів. З I ст. до н. е. з'являються італійські, римсько-провінційні, сильно профільовані, на зразок «Авцисса» та «Алезія». До них поступово додаються золоті поліхромні фібули-брошки та зооморфні, що походять, вірогідно, з Боспору та Кубані. І нарешті, так звані підв'язні фібули надходять з античних міст Північного Причорномор'я. Усі вони вирізняються неабиякою майстерністю, вишуканістю та оригінальними колористичними рішеннями. До шедеврів ювелірного мистецтва належить фібула з Ногайчинського кургану⁴⁸ у вигляді дельфіна. Тіло його зроблено з цільного шматка прозорого гірського кришталю, обидва кінці якого охоплюють фігурні обойми із зубчастим краєм, що приховує місце з'єднання. Голова з рельєфними плавниками та рифлений хвіст виготовлені з золота в реалістичній манері, з проробкою дрібних деталей гравіруванням – округлих очей, вій навколо них. На зворотному боці хвоста розміщено золотий приймач для двох залізних голок, втрачених разом із пружинним апаратом (можливо, у давнину). Ця прикраса належить до невеликої серії зооморфних фібул.

Знахідки із сарматських пам'яток репрезентують не лише досягнення майстрів багатьох культур стародавнього світу – Греції, Бактрії, Єгипту, Італії, Ірану, Китаю, Індії, а й напрямки контактів мешканців Європейської Сарматії. Речі, різні за походженням, потрапляли до сарматської знаті (утім, як і в попередні часи, до представників верхівки кочової спільноти) кількома шляхами – завдяки торгівельним зв'язкам, як загарбані трофеї, підне-

⁴⁷ Симоненко О. Поховання сарматської знаті... – С. 219; Зайцев Ю., Мордвинцева В. Ногайчинский курган в Степном Крыму // ВДИ. – 2003. – № 1. – С. 90–91.

⁴⁸ Щепинський А. Скарби сарматської знаті // Вісник Академії наук УРСР. – 1977. – № 10. – С. 75–77.

сені дарунки на знак військової угоди та через шлюбні союзи.

Культури ранніх кочовиків є прийшлими для території України. Кожна з них формувалася поза межами Північного Причорномор'я, куди кімерійці, скіфи та сармати почергово прибували зі Сходу своєрідними міграційними хвилями, які безжально «змивали» своїх попередників, вивільняючи для себе життєвий простір. Проте місцеве землеробське населення, серед якого знаходили тимчасовий притулок певні групи кочових народів під час нової навали чергових загарбників, мабуть, виступало носієм (чи, радше, хранителем через певний консерватизм) деяких культурних (а разом з тим і мистецьких) традицій, що на перших порах досить відчутно проступали в матеріальній культурі прийшлих племен. Таким чином, у декоративному мистецтві прадавнього населення території сучасної України доби раннього заліза виокремлюються кілька досить яскравих і водночас оригінальних напрямів. При

цьому мистецтво ранніх кочовиків у цілому нібито робить коловорот – від схематичного геометричного стилю кімерійців через виразний зооморфний (а певною мірою і антропоморфний у скіфів) стиль скіфів і ранніх сарматів до більш схематичного та знакового, що набуває суто орнаментального характеру, стилю пізніх сарматів. Разом з тим ужиткове мистецтво номадів увібрало в себе (іноді і разом із запозиченими речами) риси мистецтва сусідніх народів, і передусім греків, а з часом і римлян. Витвори мистецтва, що походять з пам'яток кочовиків доби раннього заліза, і нині дивують фантастичними уявленнями, винахідливістю та майстерністю давніх митців, а деякі елементи, образи та сюжети цих речей дивним чином проявляються в декоративному мистецтві населення більш пізнього часу, як, наприклад, у ранньосередньовічній культурі євразійських номадів.

О. ФІАЛКО

<http://www.ethnolog.org.ua>

Список ілюстрацій

1. Орнамента прикрас кімерійського часу (варіанти). Прорис.
2. Фрагмент саркофага. IX–VIII ст. до н. е. Курган № 40, с. Софіївка, Херсонська обл. Дерево, різьблення. НФ ІА НАНУ. Оpubліковано у виданні: *Тереножкин А.* Киммерійці. – К., 1976. – Рис. 30.
3. Прикраси кінської збруї. IX–VIII ст. до н. е. Курган № 1, с. Зольне, Крим. Кістка; різьблення, фарбування вохрою. НФ ІА НАНУ. Фото Г. Лисенка.
4. Руків'я нагайки. IX–VIII ст. до н. е. Курган № 1, с. Зольне, Крим. Кістка; різьблення, фарбування вохрою. НФ ІА НАНУ. Фото Г. Лисенка.
5. Прикраси кінської збруї. IX–VIII ст. до н. е. Середнє Подніпров'я. Випадкові знахідки. Бронза, лиття. НМІУ. Оpubліковано у виданні: *Тереножкин А.* Киммерійці. – Рис. 39; 60.
6. Орнамента зброї кімерійського часу (варіанти). Прорис.
7. Руків'я меча. VIII ст. до н. е. Городище, с. Суботів, Черкаська обл. Бронза; лиття, шліфування. НФ ІА НАНУ. Оpubліковано у виданні: *Тереножкин А.* Киммерійці. – С. 82, 83. – Рис. 50.
8. Бляха (деталь портупей меча). VIII ст. до н. е. Висока Могила, Запорізька обл. Золото, фаянс; лиття, скань, зернь, інкрустація. МІКУ. Оpubліковано у виданні: *Бидзиля В., Яковенко Э.* Киммерійские погребения Высокой Могилы // СА. – 1974. – № 1. – С. 150. – Рис. 4,1.
9. Окуття піхов меча. VIII ст. до н. е. Птичата Могила, Белоградець, Болгарія. Золото, бурштин; кування, скань. Оpubліковано у виданні: *Тончева Г.* За ранното тракийско ювелирно // Изкуство. – 1974. – № 4. – Рис. 2. Прорис.
10. Гривна та шпилька. VIII ст. до н. е. Курган № 1, смт Вільшана, Черкаська обл. Золото, скло; лиття, крутіння; кування, гравірування, скань, інкрустація. МІКУ. Фото Г. Ковпаненка.
11. Браслет. VIII ст. до н. е. Городище, с. Суботів, Черкаська обл. Бронза; лиття, шліфування. НФ ІА НАНУ. Фото Г. Лисенка.
12. Підвіска скронева. VIII ст. до н. е. Висока Могила, Запорізька обл. Золото; лиття, карбування, шліфування. МІКУ. Оpubліковано у виданні: *Бидзиля В., Яковенко Э.* Киммерійские погребения Высокой Могилы. – С. 153. – Рис. 7.
13. Скарб прикрас. VIII ст. до н. е. Городище, с. Суботів, Черкаська обл. Бронза, лиття. НФ ІА НАНУ. Оpubліковано у виданні: *Тереножкин А.* Киммерійці. – С. 94. – Рис. 57.
14. Посудина. 750–650 рр. до н. е. Курган, с. Яснозор'є, Черкаська обл. Кераміка; ліплення, риткування. АМ ІА НАНУ. Фото О. Фіалко.
15. Ритуальне навершя. Кобанська культура. Могилиник, Кисловодськ, Ставропольський край, РФ. Бронза, лиття. Оpubліковано у виданні: *Тереножкин А.* Киммерійці. – С. 175. – Рис. 92,7. Прорис.
16. Статуя-стовп. IX–VIII ст. до н. е. Курган, с. Костянтинівка, Миколаївська обл. Вапняк; тесання, різьблення. НФ ІА НАНУ. Оpubліковано у виданні: *Ольховский В.* Монументальная скульптура населения западной части евразийских степей эпохи раннего железа. – М., 2005. – Рис. 26. Прорис.
17. Статуя-стовп (фрагмент). IX–VIII ст. до н. е. Курган, с. Костянтинівка, Миколаївська обл. Вапняк; тесання, різьблення. НФ ІА НАНУ. Оpubліковано у виданні: *Ольховский В.* Монументальная скульптура населения западной части евразийских степей... – Рис. 26. Прорис.
18. Зображення кімерійця. «Ваза Франсуа» («Кратер Клітія»). Близько 560 р. до н. е. Давня Греція. Глина, розпис. Археологічний музей Флоренції. Оpubліковано у виданні: *Граков Б.* Ранний железный век. – М., 1977. – Рис. 71. Прорис.
19. Зображення кімерійців. Ваза. VI ст. до н. е. Давня Греція. Глина, розпис. Музей Стародавнього мистецтва у Ватикані. Оpubліковано у виданні: *Золото степу.* Археологія України. – К., Шлезвіг, 1991. – С. 57. Прорис.
20. Надмогильні стели. IX–VIII ст. до н. е. Прорис: 1 – Белоградець, Болгарія. Вапняк; тесання, різьблення. Історичний музей у Варні; 2 – с. Цілинне, Крим. Вапняк; тесання, різьблення. НФ ІА НАНУ.
21. Кімерійське чоловіче вбрання. Реконструкція Л. Ключко та З. Васиної.
22. Кінське вбрання. Друга половина IV ст. до н. е. Курган, с. Гюнівка, Запорізька обл. Оpubліковано у виданні: *Болтрик Ю., Фіалко О.* Кінь як складова поховальної церемонії скіфів // Старожитності степового Причорномор'я і Криму. – Запоріжжя, 2005. – Вип. XII. – С. 236–258. – Рис. 7. Реконструкція Ю. Болтрика.
23. Декор положу воза (фрагменти). Остання третина IV ст. до н. е. Курган Огуз, Херсонська обл. Бронза, кування(?). НФ ІА НАНУ. Фото Ю. Болтрика.
24. Посуд з дерева (1–3) та рогу (4) із золотим накладним декором. IV ст. до н. е. Виточування (?), різьблення, карбування. 1 – Чаша. Завадська Могила, Дніпропетровська обл. МІКУ; 2 – Чаша.

Бердянський курган, Запорізька обл. МІКУ; 3 – Келих. Великознам'янський курган, Запорізька обл. МІКУ; 4 – Ріг. Братолюбівський курган, Херсонська обл. НФ ІА НАНУ.

25. Фрагменти шитва. Початок III ст. до н. е. Рижанівський курган, Черкаська обл. Тканина, вишивка. Оpubліковано у виданні: *Бабенко Т., Бредис Н., Клочко Л.* Фрагменты ткани из мужского захоронения в Большом Рыжановском кургане // *Materialy i spravozdania Rzeszowskiego Ośrodka Archeologicznego.* – Rzeszyw, 1999. – Tom XX. – S. 317–320.

26. Розпис склепу. I ст. Склеп № 9, Неаполь Скіфський, Крим. Вапняк, поліхромний розпис. Оpubліковано у виданні: *Sokolov G.* *Antique art on the Northern Black Sea Coast.* – Leningrad, 1974. – Fig. 102.

27. Розпис склепу (фрагмент). I ст. Склеп № 9, Неаполь Скіфський, Крим. Вапняк, поліхромний розпис. Оpubліковано у виданні: *Штительман Ф.* *Античне мистецтво.* – К., 1977. – Рис. 125.

28. Казан. Кінець V ст. до н. е. Розкопана Могила, Дніпропетровська обл. Бронза; лиття, шліфування. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *Ильинская В., Тереножкин А.* *Скифия VII–IV вв. до н. э.* – К., 1983. – С. 109. – Рис. 1.

29. Жаровня. Друга половина IV ст. до н. е. Курган Чортомлик, Дніпропетровська обл. Бронза; лиття, шліфування. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *Алексеев А., Мурзин В., Ролле Р.* *Чертомлык (Скифский царский курган IV в. до н. э.).* – К., 1991. – № 33.

30. Пластинка у формі орла. Кінець VII – початок VI ст. до н. е. Мельгуновський курган, Кіровоградська обл. Золото, карбування. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *Scythian Art. The Legacy of the Scythian World: mid. – 7th to 3rd century B.C.* – Leningrad, 1986. – Fig. 19.

31. Пластинка-накладка на дерев'яну чашу. Перша половина V ст. до н. е. Курган Ак-Мечеть, Крим. Золото, карбування. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *Scythian Art. The Legacy of the Scythian World...* – Fig. 101.

32. Навершя ритуальне. Кінець VI ст. до н. е. Другий Ульський курган, Краснодарський край, РФ. Бронза; лиття, шліфування. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *Scythian Art. The Legacy of the Scythian World...* – Fig. 58.

33. Бляха у вигляді стегна копитної тварини. IV–III ст. до н. е. Урочище Галушено, Черкаська обл. Бронза; лиття, шліфування. НМІУ. Оpubліковано у виданні: *Ханенко Б., Ханенко В.* *Древности Поднепровья.* – К., 1900. – Т. 2. – С. 27. – № 320.

34. Нащитна бляха у формі фігури оленя. Кінець VII – початок VI ст. до н. е. Курган, станція Костромська, Краснодарський край, РФ. Золото, карбування. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *Артамонов М.* *Сокровища скифских курганов в собрании Государственного Эрмитажа.* – Прага; Ленинград, 1966. – Рис. 62–64.

35. Нащитна бляха у формі фігури пантери. Кінець VII – початок VI ст. до н. е. Келермесський курган, Краснодарський край, РФ. Золото, карбування. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *Dalmille Almille. Tesori e Popoli dal Mar Nero.* – Milano, 1995. – Fig. 59.

36. Бляха у вигляді вовка, що згорнувся в кільце. Початок V ст. до н. е. Курган Кулаковського, Крим. Бронза; лиття, шліфування. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *Scythian Art. The Legacy of the Scythian World...* – Fig. 61.

37. Бляха у вигляді голови грифо-барана. V ст. до н. е. Семибратній курган, Краснодарський край, РФ. Бронза; лиття, шліфування. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *Scythian Art. The Legacy of the Scythian World...* – Fig. 95.

38. Сокира ритуальна. V ст. до н. е. Курган, с. Львове, Херсонська обл. Бронза; лиття, шліфування. МІКУ. Оpubліковано у виданні: *Кубышев А., Николова А., Полин С.* *Скифские курганы у с. Львова на Херсонщине // Древности степной Скифии.* – К., 1987. – С. 140, 141. – Рис. 10, 11.

39. Кінський налобник у формі риби. Початок IV ст. до н. е. Таранова Могила, Кіровоградська обл. Золото, карбування. НФ ІА НАНУ. Оpubліковано у виданні: *Skyuttien Kulta-Aarre. Ausstellungskatalog.* – Turku, 1990. – S. 56. – Abb. 38.

40. Ритуальне навершя із зображенням Папая. IV ст. до н. е. Урочище Лиса Гора, Дніпропетровська обл. Бронза; лиття, шліфування. НМІУ. Оpubліковано у виданні: *Артамонов М.* *Антропоморфные божества в религии скифов // АСГЭ.* – 1961. – Вып. 2. – С. 25–87.

41. Ритуальне навершя у вигляді тризуба. Початок III ст. до н. е. Курган Олександрополь, Дніпропетровська обл. Бронза; лиття, шліфування. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *Aus en Schatzkammern Eurasiens Meisterwerke antiker Kunst.* – Zürich, 1993. – P. 66. – Fig. 22.

42. Пластинка нашивна. Початок III ст. до н. е. Курган Олександрополь, Дніпропетровська обл. Золото, карбування. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *Scythian Art. The Legacy of the Scythian World...* – Fig. 286.

43. Ритуальне навершя. Початок III ст. до н. е. Курган Олександрополь, Дніпропетровська обл. Бронза, лиття. ДЕ. Опубліковано у виданні: *Scythian Art. The Legacy of the Scythian World...* – Fig. 260.
44. Пластинка (прикраса горита). Кінець IV – початок III ст. до н. е. Соболева Могила, Дніпропетровська обл. Золото; карбування, ажур (прорізання). НФ ІА НАНУ. Опубліковано у виданні: *Tesori delle Steppe.* – Milano, 1995. – P. 107. – Fig. 94.
45. Прикраса кінської зброї. Кінець IV – початок III ст. до н. е. Курган, с. Гюнівка, Запорізька обл. Золото; карбування, ажур (прорізання). МІКУ. Фото Ю. Болтрика.
46. Ритуальне навершя. Кінець IV – початок III ст. до н. е. Курган Слоновська Близниця, Дніпропетровська обл. Бронза; лиття, шліфування. ДЕ. Опубліковано у виданні: *Scythian Art. The Legacy of the Scythian World...* – Fig. 148.
47. Кам'яна баба. V ст. до н. е. Курган «Циганка», с. Плавні, Одеська обл. Граніт; тесання, різьблення. НІЕЗ «Переяслав». Опубліковано у виданні: *Ольховский В., Евдокимов Г.* Скифские изваяния VII–III вв. до н. э. – М., 1994. – Илл. 4.
48. Гребінець. Початок IV ст. до н. е. Бердянський курган, Запорізька обл. Кістка, різьблення. НФ ІА НАНУ. Опубліковано у виданні: *Болтрик Ю., Фиалко Е., Чередниченко Н.* Бердянский курган // *Российская археология.* – 1994. – № 3. – С. 140–156. – Рис. 8, 1.
49. Декор саркофага (елементи). Остання третина IV ст. до н. е. Курган Огуз, Херсонська обл. Кістка, різьблення. НФ ІА НАНУ. Фото Ю. Болтрика.
50. Вбрання дівчинки-скіф'янки. Вишнева Могила, Запорізька обл. Опубліковано у виданні: *Прилипко Я., Болтрик Ю.* Опыт реконструкции скифского костюма на материалах погребения скифянки из Вишневой Могилы // *Курганы Степной Скифии.* – К., 1991. Реконструкція Я. Прилипко та Ю. Болтрик.
51. Декорування виробів давньогрецької торевтики: 1 – Кубок. Курган Куль-Оба, Крим. Золото, карбування. ДЕ; 2 – Гривна. Курган Куль-Оба, Крим. Золото, карбування. ДЕ; 3 – Нашивна пластинка. Мелітопольський курган, Запорізька обл. Золото, карбування. МІКУ.
52. Скіфське вбрання. Опубліковано у виданні: *Клочко Л.* Скіфський костюм // *Золото степу.* Археологія України. – К.; Шлезвіг, 1991. Реконструкція Л. Клочко та З. Васиної.
53. Персні й сережки із скіфських курганів. IV ст. до н. е.
54. Ложечка з фігурною ручкою. II ст. до н. е. Курган, с. Грушівка, Дніпропетровська обл. Кістка, різьблення. НФ ІА НАНУ. Опубліковано у виданні: *Березовец Д.* Курганний могильник у с. Грушевка // *АП УРСР.* – К., 1961. – Вип. 10. – С. 59. – Рис. 4, 2.
55. Різьблення на кістці (фрагмент). VI–IV ст. до н. е. Калинівський могильник, Волгоградська обл., РФ. Ікло вепра; різьблення, гравірування. Опубліковано у виданні: *Маловицкая Л.* Сарматское искусство // *Искусство первобытного общества и древнейших государств на территории СССР.* – М., 1971. – С. 190. – Рис. 258.
56. Узір на чохлі дзеркала (фрагмент). I ст. Соколова Могила, Миколаївська обл. Тканина, гаптування. НФ ІА НАНУ. Опубліковано у виданні: *Ковпаненко Г.* Сарматское погребение I в. н. э на Южном Буге. – К., 1986. – С. 73. – Рис. 75.
57. Орнаментальна стрічка подола сукні. I ст. Соколова Могила, Миколаївська обл. Тканина, гаптування. НФ ІА НАНУ. Опубліковано у виданні: *Ковпаненко Г.* Сарматское погребение I в. н. э. на Южном Буге. – С. 118. – Рис. 125. Реконструкція А. Йолкіної.
58. Жертовник. V ст. до н. е. Урочище Біс-Оба (Південне Приуралля), Оренбурзька обл., РФ. Камінь; тесання, різьблення. Опубліковано у виданні: *Маловицкая Л.* Сарматское искусство. – С. 191. – Рис. 259.
59. Келих із зооморфною ручкою. Остання чверть I ст. Курган, с. Пороги, Вінницька обл. Срібло; лиття, кування, шліфування. ВОКМ. Опубліковано у виданні: *Симоненко А., Лобай Б.* Сарматы Северо-Западного Причерноморья в I в. н. э. – К., 1991. – Рис. 16. – Фото 22.
60. Келих із зооморфною ручкою (фрагмент). Остання чверть I ст. Курган, с. Пороги, Вінницька обл. Срібло; лиття, кування, шліфування. ВОКМ. Опубліковано у виданні: *Симоненко А., Лобай Б.* Сарматы Северо-Западного Причерноморья в I в. н. э. – Рис. 16. – Фото 22.
61. Келих із зооморфною ручкою. I ст. Курган Хохлач, Ростовська обл., РФ. Золото, бірюза, коралі, скло; лиття, кування, шліфування, інкрустація. ДЕ. Опубліковано у виданні: *The dawn art. The Hermitage Collection.* – Leningrad, 1974. – Fig. 75, 76.
62. Келих із зооморфною ручкою (фрагмент). I ст. Курган Хохлач, Ростовська обл., РФ. Золото, бірюза, коралі, скло; лиття, кування, шліфування, інкрустація. ДЕ. Опубліковано у виданні: *The dawn art. The Hermitage Collection.* – Fig. 75, 76.

63. Меч. Остання чверть I ст. Курган, с. Пороги, Вінницька обл. Залізо, дерево, шкіра, золото, емаль; кування, карбування, скань, інкрустація. ВОКМ. Оpubліковано у виданні: *Симоненко А., Лобай Б.* Сармати Северо-Западного Причерноморья в I в. н. э. – С. 41–46. – Фото 5.

64. Фалари зі «скарбів» ранньосарматського періоду. Прорис. 1 – с. Янчокрак, Запорізька обл. Срібло, золочення; 2 – Старобільськ, Луганська обл. Срібло, золочення; 3 – с. Булахівка, Дніпропетровська обл. Срібло, золочення.

65. Флакони. I ст. Курган, с. Чугуно-Крепинка, Донецька обл. Золото, гранат, скло; кування, карбування, скань, інкрустація. МІКУ. Оpubліковано у виданні: *Золото Степу.* Археологія України. – С. 329. – Рис. 159.

66. Гривна. I ст. Курган Хохлач, Ростовська обл., РФ. Золото, бірюза, коралі, скло; лиття, кування, карбування, шліфування, інкрустація. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *The dawn art. The Hermitage Collection.* – Fig. 72, 73.

67. Гривна (фрагмент). I ст. Курган Хохлач, Ростовська обл., РФ. Золото, бірюза, коралі, скло; лиття, кування, карбування, шліфування, інкрустація. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *The dawn art. The Hermitage Collection.* – Fig. 72, 73.

68. Гривна. I ст. до н. е. – I ст. н. е. Ногайчинський курган, Крим. Золото, скло; лиття, кування, карбування, шліфування, інкрустація. МІКУ. Оpubліковано у виданні: *Щепинський А.* Скарби сарматської знаті // *Вісник АН України.* – 1977. – № 10. – С. 75–77. – Рис. 4.

69. Гривна (фрагмент). I ст. до н. е. – I ст. н. е. Ногайчинський курган, Крим. Золото, скло; лиття, кування, карбування, шліфування, інкрустація. МІКУ. Оpubліковано у виданні: *Щепинський А.* Скарби сарматської знаті. – С. 75–77. – Рис. 4.

70. Фібула-брошка. I–II ст. Ногайчинський курган, Крим. Золото, гранат, скло; лиття, кування, карбування, шліфування, інкрустація. МІКУ. Оpubліковано у виданні: *Scythian Gold. Treasures from Ancient Ukraine.* – New York, 1999. – Fig. 170.

71. Пряжка пояса. II ст. Запорізький курган, Запорізька обл. Золото, залізо, ондолит; лиття (?), кування, плакірування, інкрустація. Запорізький краєзнавчий музей. Оpubліковано у виданні: *Манцевич А.* Находка в Запорожском кургане (к вопросу о сибирской коллекции Петра I) // *Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии.* – М., 1976. – С. 169–182. – Рис. 2.

72. Гарнітура двох поясів. Остання чверть I ст. Курган, с. Пороги, Вінницька обл. Золото, залізо, бірюза, емаль; кування, карбування, інкрустація. ВОКМ. Оpubліковано у виданні: *Симоненко А., Лобай Б.* Сарматы Северо-Западного Причерноморья в I в. н. э. – С. 16, 17, 20. – Рис. 8, 9, 11. – Фото 11, 12, 16.

73. Бляха-застібка церемоніального поясу. Остання чверть I ст. Курган, с. Пороги, Вінницька обл. Золото, залізо, бірюза, емаль; кування, карбування, інкрустація. ВОКМ. Оpubліковано у виданні: *Симоненко А., Лобай Б.* Сарматы Северо-Западного Причерноморья в I в. н. э. – С. 21. – Рис. 12. – Фото 15.

74. Кінська вузда. I ст. Могильник «Дачі», Азов, Ростовська обл., РФ. Золото, срібло, залізо, агат, емаль; лиття, кування, карбування, інкрустація. Оpubліковано у виданні: *Беспальий Е.* Курган сарматского времени у города Азова // *СА.* – 1992. – № 1. – С. 180, 181. – Рис. 6.

75. Золоті прикраси в стилі клуазоне: 1 – с. Октябрське, Ростовська обл., РФ; 2 – с. Первомайське, Волгоградська обл., РФ.

76. Вбрання знатного воїна-сармата. Курган, с. Пороги, Вінницька обл. Реконструкція О. Симоненка.

77. Вбрання сарматки. Соколова Могила, Миколаївська обл. Оpubліковано у виданні: *Ковпаненко Г.* Сарматское погребение I в. н. э. на Южном Буге. Реконструкція Г. Ковпаненко.

78. Оздоблення вбрання сарматки. Середина I ст. Соколова Могила, Миколаївська обл. Тканина, золото; карбування, шиття. МІКУ. Оpubліковано у виданні: *Ковпаненко Г.* Сарматское погребение I в. н. э. на Южном Буге. – С. 120. – Рис. 128.

79. Сарматські сережки: 1 – с. Гордіївка, Вінницька обл.; 2 – с. Пороги, Вінницька обл.; 3 – с. Сиверинівка, Вінницька обл.

80. Перстень. I ст. до н. е. – I ст. н. е. Ногайчинський курган, Крим. Золото, сердолік; кування, карбування, різьблення на камені. МІКУ. Оpubліковано у виданні: *Щепинський А.* Скарби сарматської знаті. – С. 75–77.

81. Браслет і перстень. Середина I ст. Соколова Могила, Миколаївська обл. Золото, сердолік, скло, шпинель; кування, зернь, скань, інкрустація. МІКУ. Оpubліковано у виданні: *Ковпаненко Г.* Сарматское погребение I в. н. э. на Южном Буге. – С. 32–34. – Рис. 30, 32, 33.

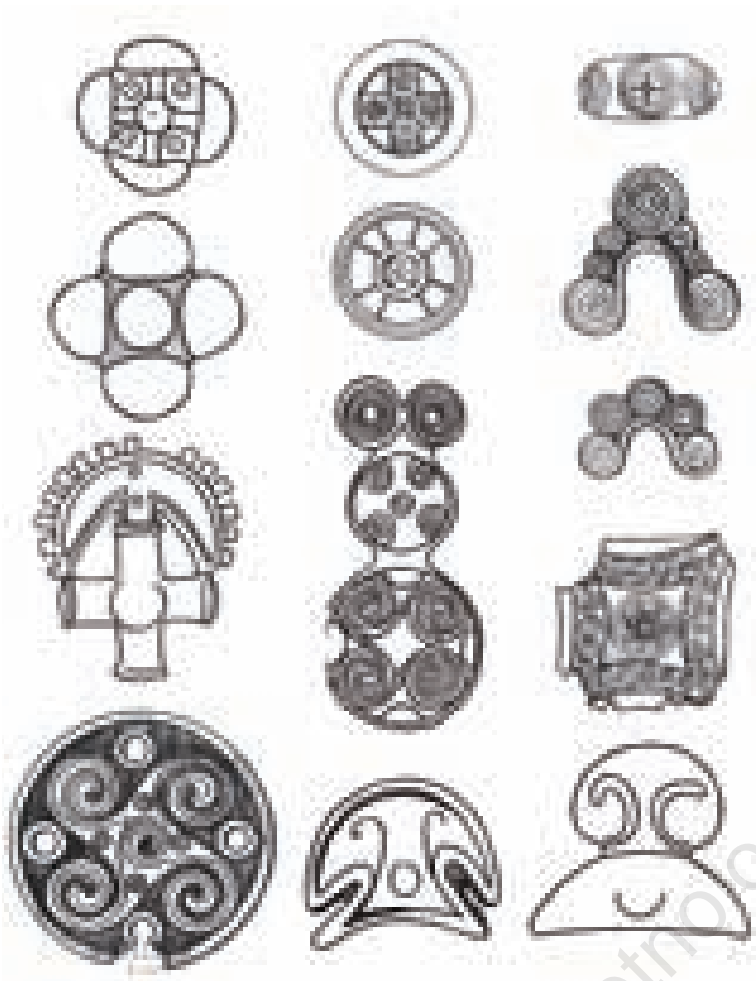
82. Гривна. Остання чверть I ст. Курган, с. Пороги, Вінницька обл. Золото, емаль; лиття, кування, карбування, інкрустація. ВОКМ. Оpubліковано у виданні: *Симоненко А., Лобай Б.* Сарматы Северо-Западного Причерноморья в I в. н. э. – С. 25. – Рис. 15. – Фото 19, 20.

83. Гривна (фрагмент). Остання чверть I ст. Курган, с. Пороги, Вінницька обл. Золото, емаль; лиття, кування, карбування, інкрустація. ВОКМ. Оpubліковано у виданні: *Симоненко А., Лобай Б.* Сарматы Северо-Западного Причерноморья в I в. н. э. – С. 25. – Рис. 15. – Фото 19, 20.

84. Намисто і сережки (гарнітур). Середина I ст. Соколова Могила, Миколаївська обл. Золото, гранат, кварц, гірський криштал; кування, карбування, зернь, скань, інкрустація. МІКУ. Оpubліковано у виданні: *Ковпаненко Г.* Сарматское погребение I в. н. э. на Южном Буге. – С. 27–31. – Рис. 23–28.

85. Нашивний браслет з правого рукава сукні. Середина I ст. Соколова Могила, Миколаївська обл. Золото, сардар, бірюза, емаль; кування, карбування, інкрустація. МІКУ. Оpubліковано у виданні: *Ковпаненко Г.* Сарматское погребение I в. н. э. на Южном Буге. – С. 42. – Рис. 40.

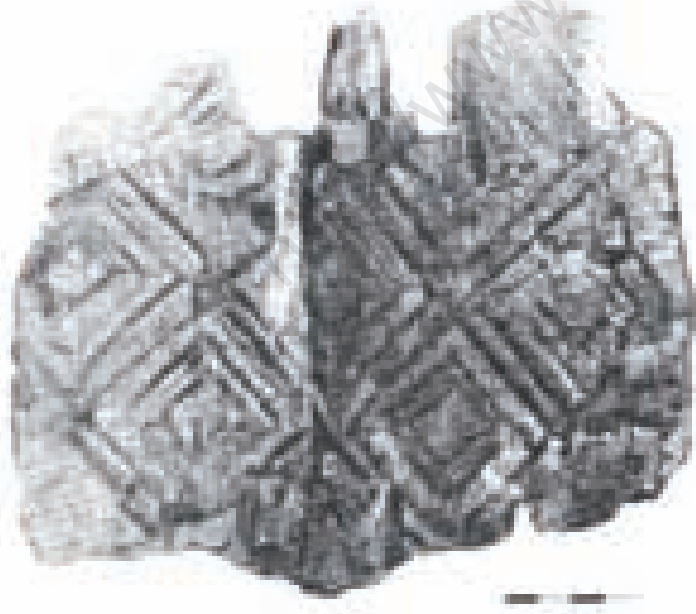
86. Фібула у вигляді фігурки дельфіна I ст. до н. е. – I ст. н. е. Ногайчинський курган, Крим. Золото, бронза, гірський криштал; карбування, скань, шліфування, полірування. МІКУ. Оpubліковано у виданні: *Щепинський А.* Скарби сарматської знаті. – С. 75–77. – Рис. 3.



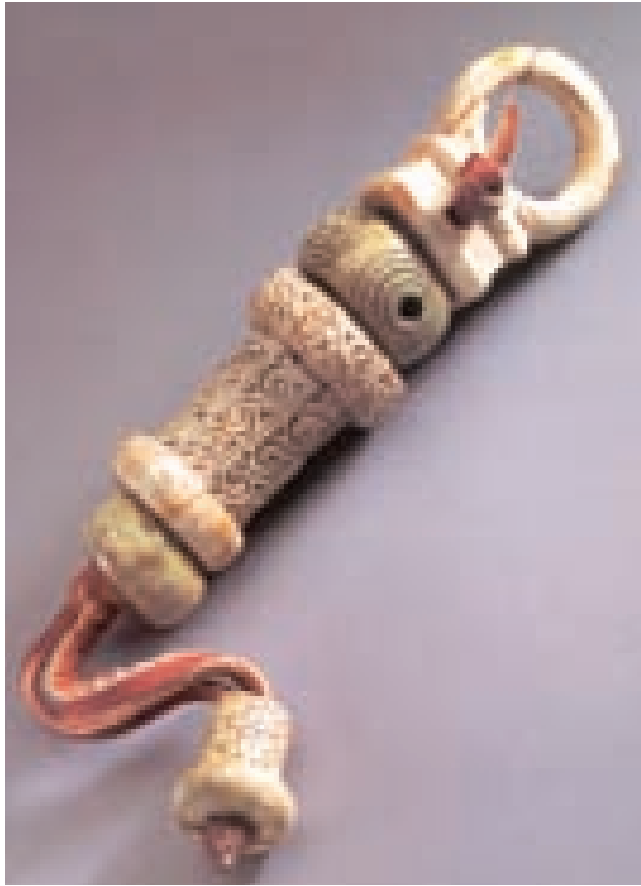
1



2



3



4



5



6

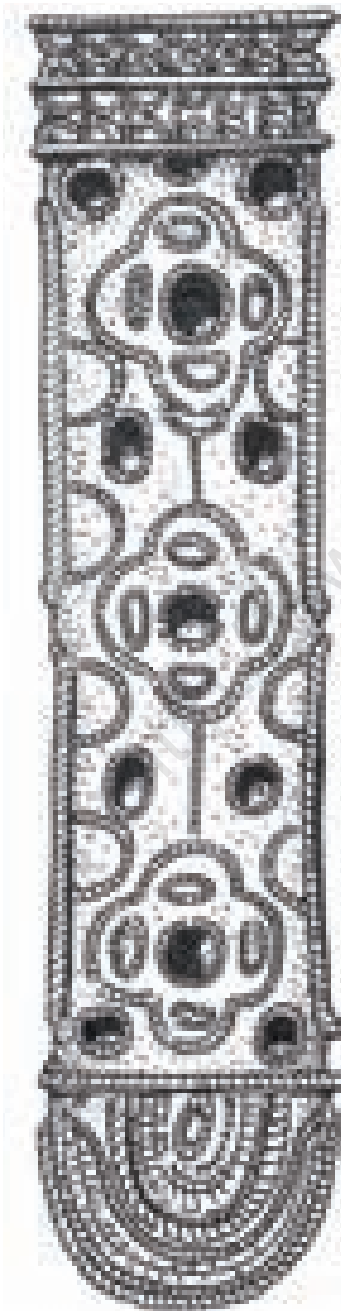


7

8



9



10



11



12

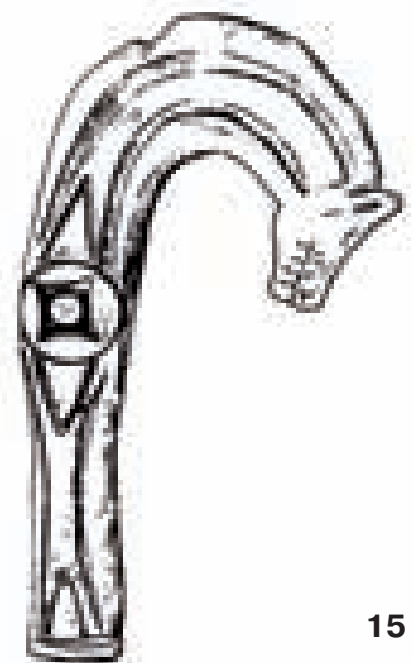




13



14



15

16



17

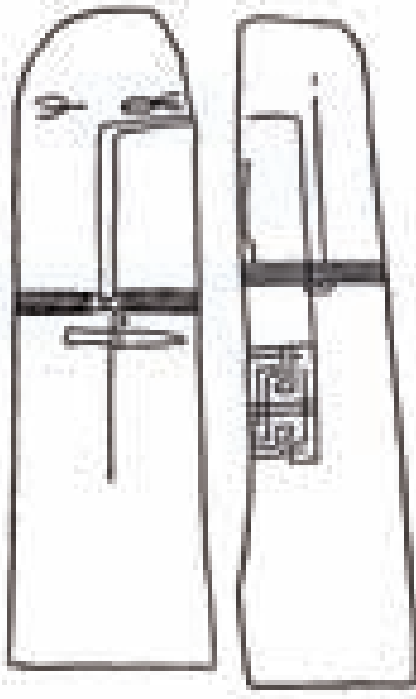


18



19





1



2



20



21



22

23



24



1



2

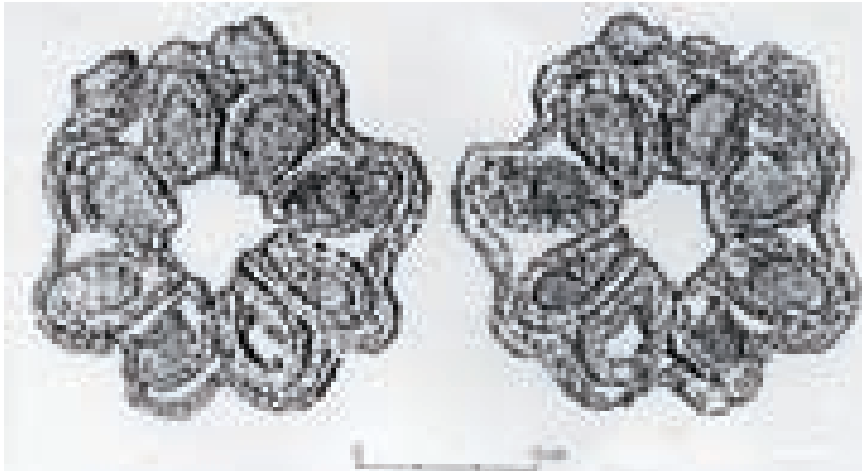


3

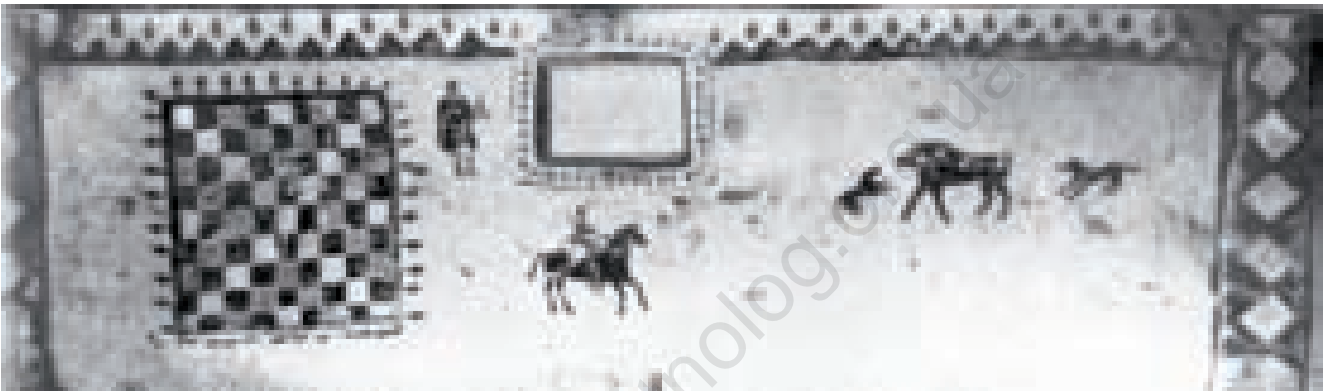


4

25



26



27





28

29



30



31





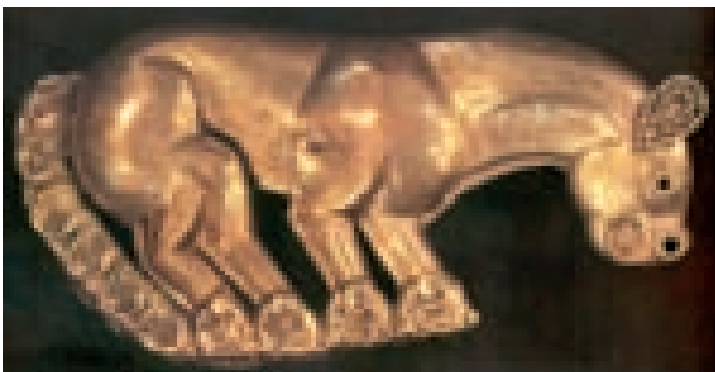
32

33



34

36



35

37





38



39

40





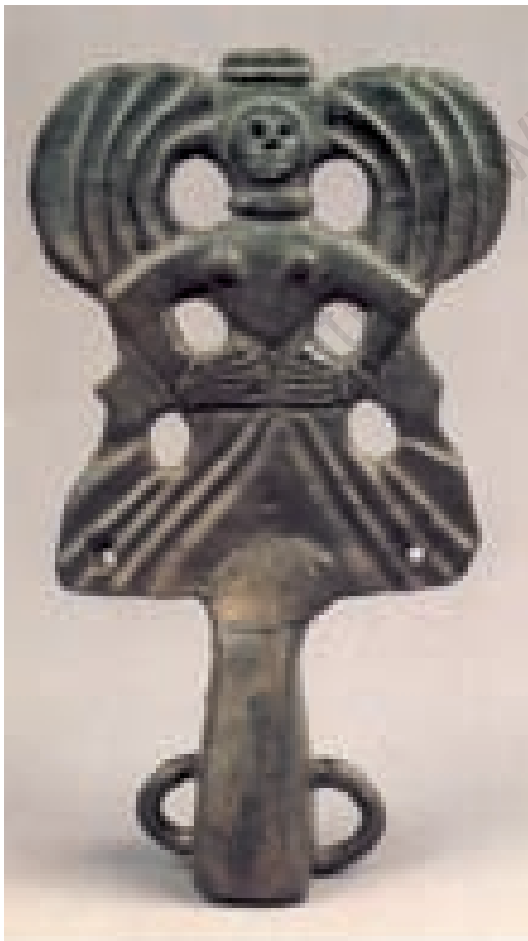
41

42



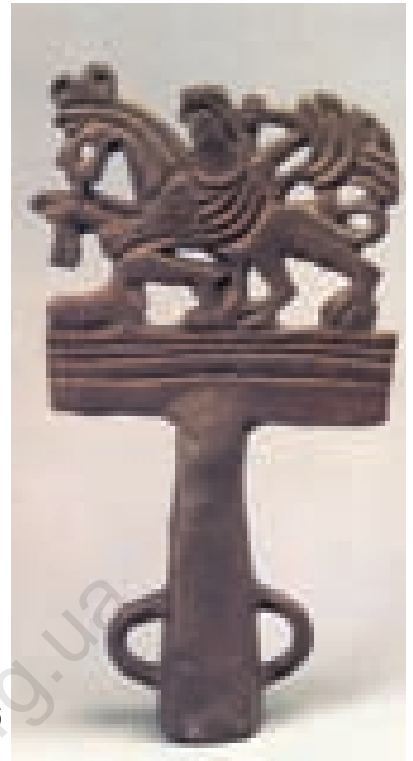
43

44





45



46



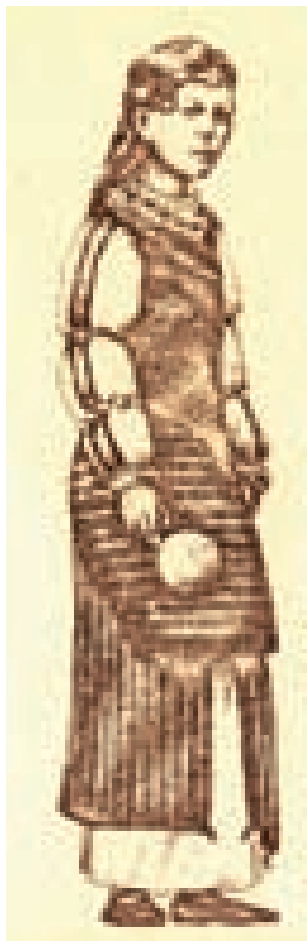
47

49



48





50



1



2



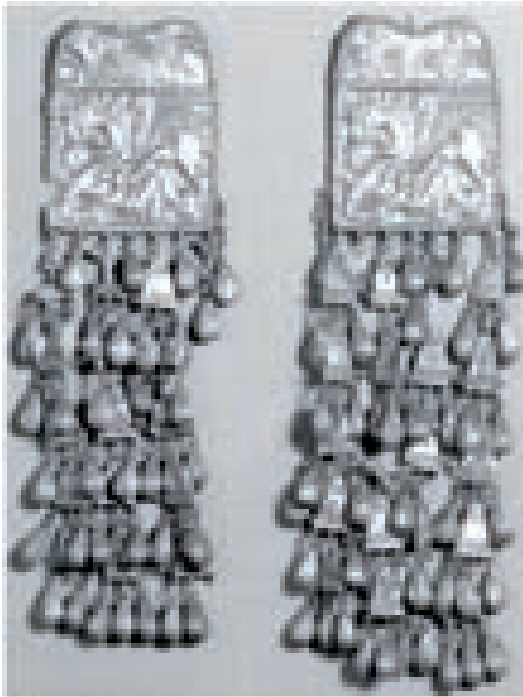
3

51



52





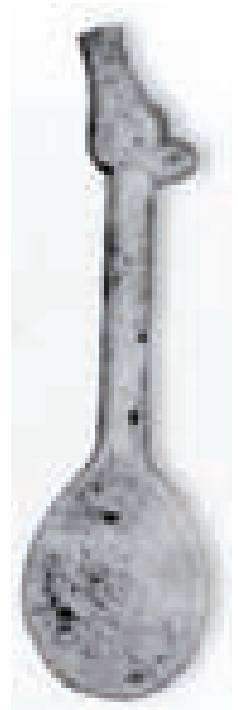
53



55



www.ethnolog.org.ua



54

56



57





58



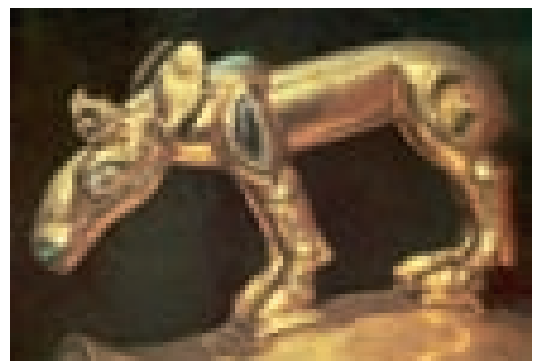
59



60

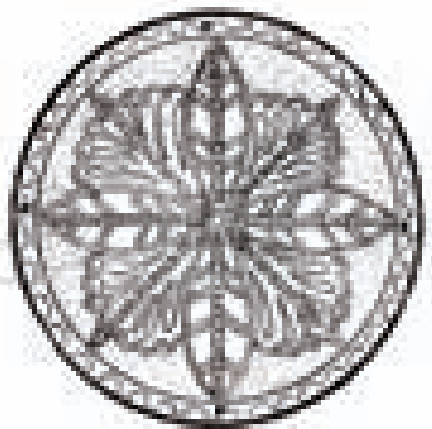
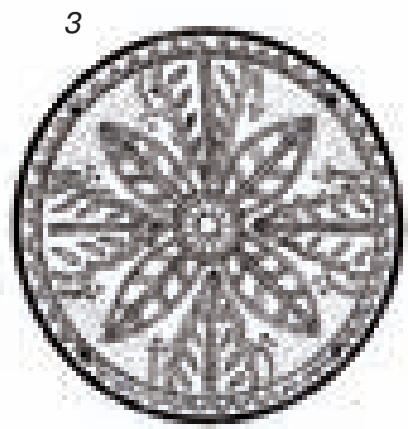


61



62

63



64

65





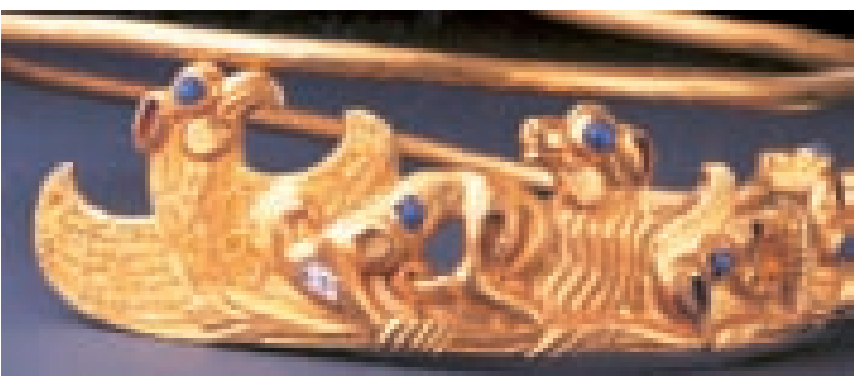
66



67



68

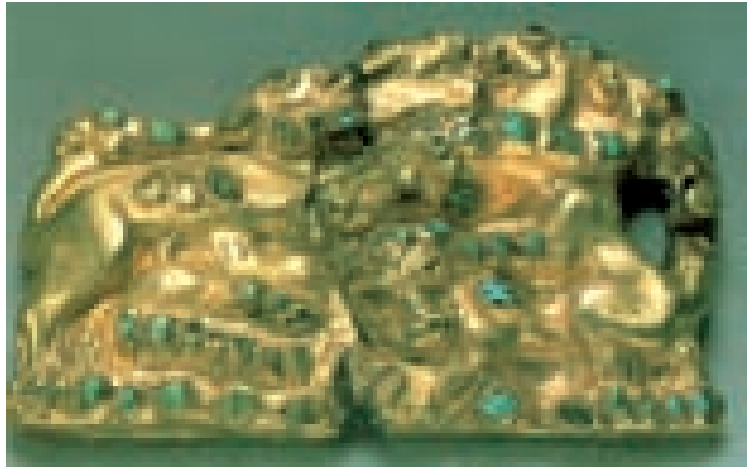


69

70



71



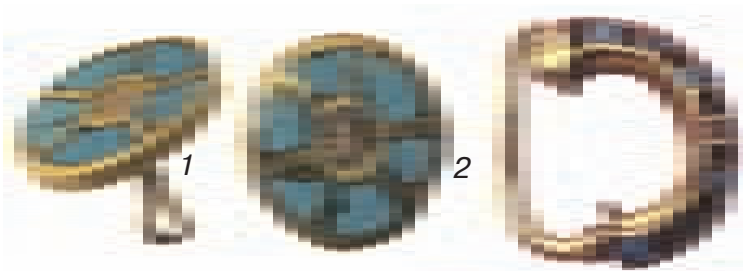
72

73



74





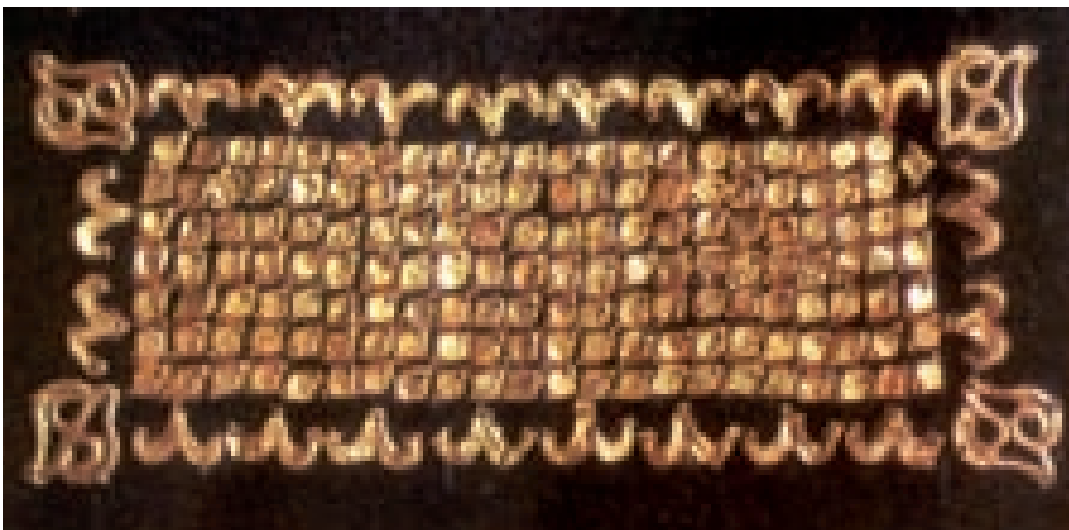
75



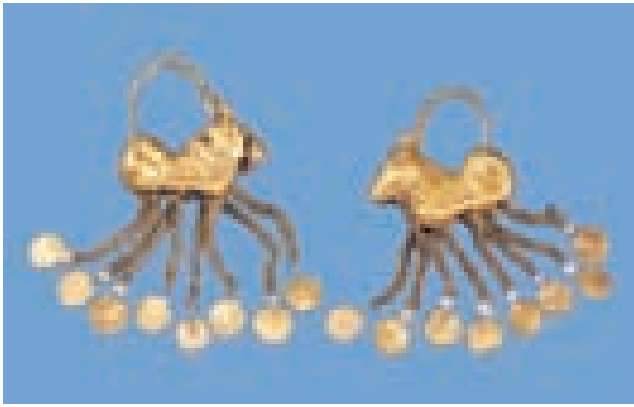
76



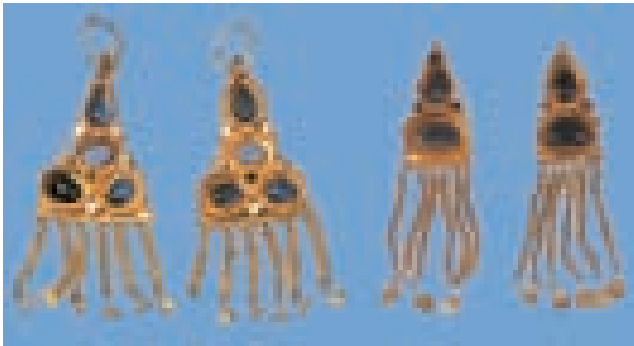
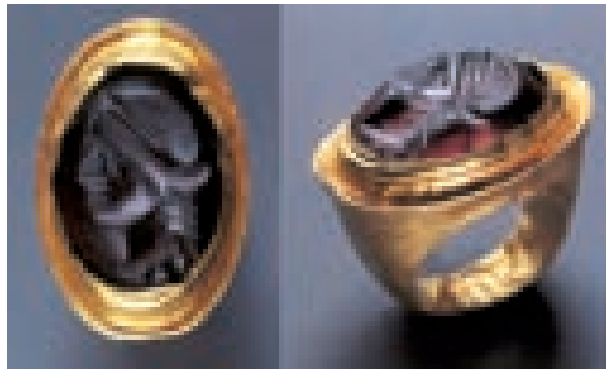
77



78



80



81

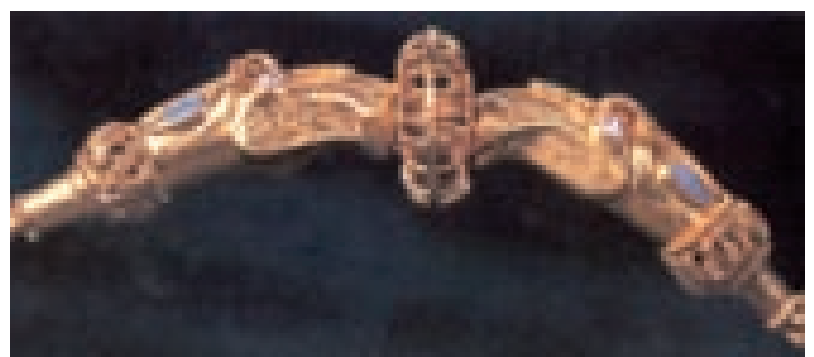


79

82



83





84



85



86

Античні держави Північного Причорномор'я



<http://www.ethnolog.org.ua>

Античний червонофігурний стамнос. Середина V ст. до н. е. Пантікапей.
Глина, розпис. ДМОМ. Опубліковано у виданні: Античная расписная керамика
из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина / Авт.-сост. Н. А. Сидорова, О. В. Тугужева,
В. С. Забелина. – М., 1985.

АНТИЧНІ ДЕРЖАВИ ПІВНІЧНОГО ПРИЧОРНОМОР'Я

Найдавніше літературне свідчення про вторгнення греків у Причорномор'я, відоме нам, – міф про плавання аргонавтів у Колхиду за золотим руном (середина VIII ст. до н. е.). Давньогрецький географ Страбон повідомляє, що після перших експедицій еллінів Чорним морем його назвали Понт Аксинський (Море Негостинне), але після освоєння території Криму його перейменовували в Понт Евксинський, тобто Море Гостинне. Проте найчастіше називали просто – Понт.

Освоєння чорноморських просторів було тривалим і складним. У процесі великої грецької колонізації VII–VI ст. до н. е., що збігся з періодом так званого грецького дива, в Північному Причорномор'ї було засновано безліч полісів. Найактивніша роль тут належала Мілету – найбільшому місту Іонії. Виснажливі війни з лідійцями, які підкорили ці землі, а потім з персами – основна причина масової міграції іонійських греків у північно-західному напрямку. За свідченням батька історії Геродота, унаслідок розорення іноді виселяли цілі міста. Так, у VI–V ст. до н. е. виникли Ольвія, Тіра, Херсонес і Пантікапей, які стали столицями античних держав Північного Причорномор'я¹.

Особливо вирізнявся Боспор (у перекладі з грецької – «коров'ячий брід»), і не тільки розмірами, а й політичним устроєм. Вже в V ст. до н. е. він нагадував монархію елліністичного типу. Царство створювалося шляхом об'єднання окремих грецьких міст і поселень у Криму (на Керченському й Таманському півостровах), поступового захоплення навколишніх земель. Столицю Боспору – Пантікапей – засновано на місці сучасної Керчі ще в 590–570 роках до н. е. Багато віків вона була головним культурним центром царства. Давні автори називали Пантікапей «метрополією всіх мілетських міст Боспору». Майже століття місто було автономним полісом. І лише 480 року до н. е. Пантікапей став сто-

лицею новоутвореної держави, постійною резиденцією боспорських царів. Спочатку тут правила грецька династія Археанактидів (480–438 рр. до н. е.). Потім – фрако-греко-скіфська династія Спартокидів (438–108 рр. до н. е.). У кінці V – на початку IV ст. до н. е. за царювання ранніх Спартокидів – Сатира I (433–390 рр.), Левкона I (389–349 рр.) та Перісада I (349–310 рр.) – Боспор досяг найвищого економічного й культурного розвитку. Ці правителі уклали військовий союз зі скіфами і з їхньою допомогою завоювали Феодосію, Синдіку й інші землі. В одному з написів часів Перісада I зазначено, що він володарював над територіями «від таврів до кордонів землі Кавказької».

Упродовж багатьох століть Пантікапей був головним культурним центром Боспору. Величезні багатства зумовили підвищення попиту на твори художнього ремесла й предмети розкоші, що надходили з Аттики й інших грецьких міст. Царі запрошували талановитих архітекторів, скульпторів, живописців, вазописців, різьбярів по каменю, дереву й кістці. Але особливо прославилися майстри ювелірної справи. У жодному центрі античного світу заради задоволення запитів боспорських і скіфських царів, а також їхнього оточення, не виготовляли настільки унікальні вироби із золота й срібла як у Пантікапеї в IV ст. до н. е. Створені тут пам'ятки елліно-скіфського мистецтва поповнили загальну скарбницю античної культури. Пантікапей дійсно можна вважати творцем «Золотої слави» Скіфії. Усе це також сприяло розвитку мистецтва й ремесел у містах Боспору. Наприкінці IV ст. місто зруйнували гуни, але воно знову постало з руїн і продовжувало існувати у Середні віки.

Столиця Боспору розкинулася на рукотворних терасах крутої кам'янистої гори (вона і нині носить ім'я давнього царя Мітрідата), укріпленої підпорами-мурами. В акрополі (міська фортеця) Пантікапея, захищеного міцним оборонним муром, розміщено царський палац, храми богів, суд і театр. Найвеличнішим був храм Аполлона. За різних часів тут зводили монументальні статуї богів і героїв.

Руїни багатьох споруд і вулиць, окремі архітектурні деталі дають змогу відтворити планування кварталів, громадських і культових споруд. При їхньому спорудженні широко застосовували доричний, іонічний і коринфський ордери. Багато архітектурних деталей для декоративного оздоблення споруд завозили з Греції. А під час економічного піднесення особливо розвитку набула місцева архітектурна школа. Створені її зодчими споруди культового,

¹ Античні держави Північного Причорномор'я // Давня історія України: У 3 т. – К., 1998. – Т. 2. Скіфо-антична доба. – С. 195–478; Культура населення античних держав Північного Причорномор'я // Історія української культури: У 5 т. – К., 2001. – Т. I. – С. 381–558.

громадського й поховального призначення помітно відрізнялися.

Майже все, що було збудовано в античну епоху давно зникло, але вцілів великий некрополь (кладовище), що займав схил гори Мітрідат на захід від Пірамідальної скелі, а також околиці міста, особливо глинище. Некрополь I–IV ст. – це переважно земляні склепи (катакомби) зі спуском у вигляді колодязя, кам'яні склепи (нерідко давні поховання в них замінювали новими), рідше – кургани. Розкопки некрополя допомогли відтворити картину життя Пантікапея, особливості культури й побуту його населення. Від інших міст він відрізнявся великою кількістю пам'яток монументального живопису, надмогильної скульптури й художніх ремесел.

Велика кількість курганів виокремлює Пантікапей серед столиць еллінського світу. Довга «алея» простяглася пасмом курганів, насипаних над кам'яними склепами на хребті Мітрідата, далі – на південному заході йшло півколо курганів Юз-Оба (сто пагорбів), а на північному сході – тісна група на пагорбах й узбережжі. Утворену внаслідок підняття морського рифу горбисту смугу давні греки використали для спорудження некрополя. На вершині пагорба зводили кам'яні склепи і потім над ними насипали кургани. Існує думка, що цей некрополь належить до правлячої Боспором династії Спартокидів. У курганах виявлено поховання переважно місцевої аристократії. Багато з них пограбовано ще в давні часи, але навіть знайдене археологами зробило музеї України та Росії найбагатшими зібраннями боспорського й грецького мистецтва.

Не меншого політичного й культурного розвитку досягла і Ольвія Понтіїська, заснована мілетянами в першій чверті VI ст. до н. е. на правому березі Бузького лиману на південь від сучасного с. Парутино Миколаївської області². Геродот назвав Мілет перлиною Іонії, а до перлин Причорномор'я можна віднести Ольвійський поліс. В одному з писемних джерел збереглися відомості, що за порадою дідимського пророка Аполлона місто отримало свою постійну назву Ольвія («щаслива») приблизно в третій чверті VI ст. до н. е., після чого його жителі почали називати себе ольвіополітами – «щасливими громадянами». Попри всі екологічні лиха, війни, навали варварів і сплату данини войовничим скіфським і сарматським царям, вони продовжували підписуватися саме так на всіх відомих

декретах і полісних монетах майже до кінця існування міста. Ольвія була типовим грецьким полісом. Відомо, що основою розвитку еллінської цивілізації був поліс – цивільна громадянська община і місто-державна як єдине ціле. Спочатку тут правили олігархи – невелика група з представників першопоселенців і їхніх нащадків, яких традиційно вважали аристократами, що володіли найкращими землями. Згодом до влади прийшли тирані. Вхідження Ольвії до Афінського морського союзу, прибуття сюди видатного афінського демократичного лідера Перікла, запровадження олімпійської полісно-сакральної емблеми та інші відомості дають підстави вважати, що вперше демократія в Ольвії «перемогла» у 30-х роках V ст. до н. е. Остаточне встановлення демократичної форми правління відбулося на рубежі V–IV ст. до н. е. Як і в Афінах, тут було засновано культ народу (Демоса), що символізує демократію. Цей тип державного устрою ольвіополіти зберігали протягом усієї подальшої історії міста. Періодично особливості демократії змінювалися – від помірної, радикальної до елітарної й навпаки. В Ольвії завжди головними законодавчими органами були Народні, а в екстраординарних ситуаціях – Усенародні збори і Рада. Виконанням державних справ займалися різні колегії, серед яких головне місце належало колегіям архонтів, стратегів, агораномів. Ольвія дуже швидко стала головним політичним, економічним і культурним центром держави. У період розквіту (IV – перша половина III ст. до н. е.) її кордони доходили на півночі до сучасного Миколаєва, на заході – до Тилігульського лиману, а на сході – до Дніпра. Тут були розташовані численні сільські поселення, які були економічною базою поліса.

У політичному та економічному житті Ольвії важливу роль відігравали талановиті державні діячі. Вони мали хорошу освіту, володіли ораторським мистецтвом, уміли виголошувати промови-поради та промови-настанови, впливали своїми виступами на громадян, домагалися на народних зборах певних рішень. Так, завдяки лідерові демократичного руху Єврисибію, синові Сиріска, на початку IV ст. до н. е. в Ольвії встановлено постійну демократію. Прославився й Каллінік, син Євксена, який зумів організувати оборону міста під час облоги в 331 році до н. е. 30-тисячним військом під керівництвом полководця Зопіріона. Пізніше він істотно зменшив податки і здійснив значні фінансові реформи, збільшивши тим самим прибутки ольвіополітів. На подяку народ удостоїв його величезної на той час нагороди – 1 000 золотих, а також

² Русяева А., Русяева М. Ольвия Понтийская. – К., 2004.

поставив бронзову статую, присвячену Зевсові Сотеру. У 55 році до н. е. Ольвію було вщент зруйновано гетами. Так, Діон Хризостом, віддавши Ольвію в I ст., зазначав, що в місті й на некрополі після гетського нашествия не залишилося жодної цілої статуї, всі вони зіпсовані, як і рельєфи на надгробках³. Згодом місто відродили, але воно так і не досягло колишніх розмірів. Поступово в Ольвії з'явилися нові пам'ятники з різними сюжетами і стилістичними якостями, що також свідчить про відродження місцевих ремісничих майстерень. У 198 році Ольвія ввійшла до складу Римської імперії. З метою її захисту від нападів варварів тут знаходився загін легіонерів, які привезли з собою велику кількість виробів ужиткового мистецтва з Італії та Циркумпонтійського регіону. У 70-х роках IV ст. Ольвію було повністю знищено гунами.

Ще один визначний поліс на узбережжі Понту – Херсонес Таврійський, який наприкінці VI ст. до н. е. заснували у Криму на місці поселення воєвничих таврів (сучасний Севастополь) вихідці з Гераклеї Понтійської та вигнанці з острова Делос⁴. Зручний для оборони невеликий півострів між двома бухтами (нині Карантинна та Піщана) дав назву місту (Херсонес із грецької – півострів). Поліс із його напіввійськовим дорійським укладом життя упродовж IV ст. до н. е. створив велику державу, підпорядкувавши собі землі таврів, Керкінітиду (сучасна Євпаторія) і Калос Лімен («Прекрасна гавань», сучасне Чорноморське). Всю сільськогосподарську околицю (хору) було поділено на окремі наділи (клери), які належали херсонеським громадянам. Постійними були торгові зв'язки з Афінами, звідки ввозили розписну й чорнолакову кераміку, мармурову й бронзову скульптуру, теракоти та ювелірні прикраси.

У Херсонесі устрій спочатку був демократичний. Важливі державні питання вирішували Народні збори і Рада, виконавча влада належала колегіям. Але правами громадянства користувалися тільки вільні чоловіки. Жінки, іноземці й раби в управлінні участі не брали. Збереглася присяга громадян Херсонеса кінця IV – першої чверті III ст. до н. е., лаконічний

текст якої викарбувано на мармуровій плиті (зберігається в Херсонеському музеї): «Клянуся Зевсом, Геєю, Геліосом, Партенос, богами й богинями Олімпу, героями, котрі володарюють над містом, його околицями й укріпленими пунктами херсонеситів. Я буду однодумцем у порятунку і незалежності держави та громадян і не зраджу Херсонеса, Керкінітиди, Прекрасної гавані й інших укріплених пунктів [...] Я служитиму народові й радитиму йому найкраще та найсправедливіше для держави і громадян [...] і не розголошуватиму нічого таємного ані еллінові, ані варвару, що може зашкодити державі. Я не даватиму і не прийматиму дарів на шкоду державі та громадянам»⁵.

Цей унікальний документ підтверджує існування не тільки в Херсонесі Таврійському, а й по всій Давній Греції традиції прийняття громадянами полісів певних зобов'язань перед державою. Публічна присяга – акт причетності до спільної ідеї, єдиних норм і принципів. Свої громадянські обов'язки херсонесити розглядали як одну з найважливіших чеснот вільнонародженого елліна.

Городяни прагнули зберегти землі своєї держави. Однак постійні війни з кримською Скіфією призвели до того, що в підпорядкуванні Херсонеса залишився тільки найближчий сільськогосподарський регіон. На степових рівнинах західного Криму й на Гераклеїському півострові жителі вирощували зерно, виноград. «Херсонес являє собою родючу рівнину, особливо багатий він на хліб. Принаймні поле, зоране першим-ліпшим лемешем, який потрапив на очі, приносить урожай у 30 заходів», – писав видатний грецький географ і історик Страбон⁶. Розвитку набула торгівля з Причорномор'ям і Середземномор'ям. Скіфи в обмін на вино постачали хліб, віск, хутра й рабів.

Наприкінці II ст. до н. е. Херсонес увійшов до складу Понтійської держави й потрапив під владу молодого, честолюбного царя Понта – Мітрідата VI Євпатора, який допоміг розгромити скіфів. У I ст. до н. е. місто стало залежним від Боспорського царства. З 60-х років I ст. Херсонес входив до складу Римської імперії, після падіння якої (395 р.) потрапив під вплив Візантії. У Середні віки він – потужний торговий і культурний центр, що проіснував до XV ст.

³ Русяева А. О культурной жизни Ольвии послегетского времени // Античная культура Северного Причерноморья в первые века нашей эры. – К., 1986. – С. 4–6.

⁴ Херсонес Таврический в середине I в. до н. э. – VI в. н. э. Очерки истории и культуры. – Х., 2004; Херсонес Таврический в третьей четверти VI – середине I вв. до н. э.: Очерки истории и культуры. – К., 2005.

⁵ Присяга херсонесцев // Хроніка 2000. – К., 2000. – Вип. 33. – С. 143, 144.

⁶ Страбон. Географія // Хроніка 2000. – К., 2000. – Вип. 33. – С. 126–130.

Оточений живописними бухтами, Херсонес привертав увагу величними монументальними спорудами, оборонними мурами. Знайдені археологами залишки майстерень і численні пам'ятки мистецтва свідчать про високий рівень гончарного, скло- і бронзолivarного ремесел, існування шкіл монументального живопису та скульптури.

Які основні досягнення своєї культури перенесли елліни в Північне Причорномор'я і яких успіхів вони досягли в її розвитку? Передусім – це писемність і рідкісне прагнення до освіти і знань. Одним із основоположних елементів духовної культури була освіта, навчальна програма якої відповідала головним засадам і в інших грецьких центрах. Шкільне навчання складалося з вивчення граматики, міфології, літературних творів, риторики, філософії, математичних дисциплін, малювання й музики. В основі вивчення риторики – принципи поведінки людини, правильний спосіб життя, набуття рис добродетельності – розважливості, стриманості, справедливості, хоробрості та чесності. Першочергове значення мали спортивні заняття, а також змагання на релігійних святах на честь верховних покровителів полісів, чому сприяв гімнасій. Цілком можливо, що останній був не тільки місцем навчання юнацтва, а й центром духовного життя полісів, де проходили бесіди та дискусії, читали філософські промови й вірші.

Кожного громадянина, який освоїв загальноосвітні предмети й дотримувася моральних норм, в Елладі вважали одним з найкращих. На думку еллінів, освіта давала людині врівноваженість і стійкість духу, глибше розуміння патріотизму. Незначні, але цілком достовірні джерела свідчать про те, що багато причорноморських еллінів володіли музичними, літературними та релігійно-філософськими знаннями. Зокрема відомо, що в Ольвії Понтійській творили філософ-кіник Біон Борисфеніт, поет та історик Діонісій Ольвійський, історик і софіст Посидоній Ольвіополіт.

Пантікапей, Ольвія та Херсонес подарували світові багато визначних пам'яток монументального мистецтва. У цих полісах у різні періоди їхнього розвитку існували місцеві майстерні живописців і скульпторів. Але набагато більшого поширення в античних державах Північного Причорномор'я дістали різні види ужиткового мистецтва – короoplastика, художня кераміка, тореvтика та ювелірне мистецтво, гліптика, художнє скло, різьблення по дереву й кістці. Як і в усьому еллінському світі мистецтво було одночасно образотворчим, декоративним і ужитковим. У давньогрецькій мові існувало тільки одне слово для

позначення ремесла й мистецтва – «*technē*». Воно означало будь-яку добре виконану, майстерну роботу, ремесло. Тому ці твори часто відзначалися суто художніми особливостями, інколи перетворюючись на справжні шедеври мистецтва. Вони були пов'язані як із релігійно-культовим, так і повсякденним побутовим життям людини. У цих різноманітних пам'ятках знайшов відображення духовний світ стародавніх греків та їхні естетичні уявлення. Поряд із привізними було налагоджено й власне виробництво різних художніх виробів. Еллінські майстри також враховували смаки сусідніх варварських племен і часто працювали на потреби місцевої знаті. Тому, на відміну від творів монументального мистецтва, вироби художніх ремесел, як імпорtnі, так і місцеві, часто знаходять у скіфських курганах і на городищах. Експорт різних за призначенням і матеріалом речей становив не тільки суттєву частку торгівлі грецьких міст із сусідами, а й сприяв їхній еллінізації.

Історія декоративного мистецтва цих полісів розглядається відповідно до основних етапів їхнього історичного й культурного розвитку. У межах майже тисячолітньої історії існування античної цивілізації в Північному Причорномор'ї виділяють два великих періоди: грецький (друга половина VII ст. до н. е. – перша половина I ст. до н. е.) і греко-римський (друга половина I ст. до н. е. – 70-ті рр. IV ст. н. е.). У першому періоді, як і в історії мистецтва Греції, визначають три етапи – архаїчний, класичний та елліністичний. Цей період характеризується абсолютним домінуванням у художній культурі еллінських традицій. Упродовж VI ст. до н. е. й більшої частини V ст. до н. е. можна відзначити велику роль імпорtnих виробів у мистецтві, серед яких значною мірою переважали предмети художніх ремесел. Одночасно пам'ятки декоративного мистецтва, створені в архаїчний час у полісах Причорномор'я, у рідкісних випадках наслідували риси мистецтва своїх метрополій. Кінець V–IV ст. до н. е. – час інтенсивного становлення й розвитку місцевих художніх шкіл, особливо пов'язаних із розквітом тореvтики на Боспорі. Одночасно сюди привозили колосальну кількість аттичної художньої кераміки, творів ювелірної мистецтва, гліптики, художнього скла, дерева й кістки. На зміну класиці – періоду найвищого розквіту мистецтва в Причорномор'ї – прийшов елліністичний час. У III–II ст. до н. е. значного розвитку набуло виробництво місцевої художньої кераміки і теракотових статуеток. У цей період також збільшилася кількість імпорту. Знову на перше місце виходили міста

Іонії та Єгипту, а згодом острівні центри Середземномор'я – Родос, Делос, Хіос. На процвітаючі центри мистецтва перетворилися Пергам і Александрія Єгипетська, звідки до причорноморських міст привозили твори мистецтва, які репрезентували майже всі напрями діяльності місцевих майстрів.

Розвиток художніх ремесел у перші століття нової ери в Північному Причорномор'ї становить складне явище. Під вплив римської культури потрапляли Ольвія, Тіра і Херсонес, меншою мірою Боспорське царство, яке зберегло свою політичну незалежність, хоча й розвивалося в загальному руслі римської політичної доктрини. Це час народження нової культури і нових форм. У результаті злиття різноманітних манер, смаків і стилів виникли складні твори мистецтва, в яких поряд зі східними традиціями переважали грецькі стильові риси. Нові віяння, характерні для римської архітектури, знайшли тут лише незначний вияв. Певний примітивізм місцевого декоративного мистецтва зумовлений не тільки загальним занепадом античної культури, але й відірваністю від основних центрів її розвитку, особливо в кризові періоди історії цих полісів у перших століттях нової ери. У Херсонесі, Пантікапеї та деяких містах Боспору виділяють третій період їх розвитку – пізньоантичний (друга половина III – перша половина VI ст.). Він пов'язаний з кризою Римської імперії, гунською навалою, проникненням візантійських впливів і зародженням християнства.

Кераміка – одна з найяскравіших сторінок в історії мистецтва Стародавньої Греції. Основні форми грецьких ваз сягають традицій крито-мікенської кераміки. Упродовж багатьох століть вазописці, вдосконалюючи різноманітний за формою та призначенням посуд, прикрашали його витонченими розписами й скульптурним декором, у результаті чого він отримав кристалну ясність і довершеність. Ця кераміка викликає подив і захоплення тим, наскільки вона розумно й доцільно зроблена, маючи найпростішу й привабливу форму. Вазу виготовляли як для повсякденного домашнього вжитку, так і для побутового, громадського і культового. Більшість грецьких ваз покривали розписом. Також добре був відомий фігурний посуд і кераміка з рельєфними зображеннями.

Вазопис. Цей різновид декоративного мистецтва був найменше пов'язаний з релігійними канонами Стародавньої Еллади. Вазописці зазвичай використовували силуетний малюнок, поєднуючи його з контурними деталями і застосовуючи поліхромні акценти за допомо-

гою білої і пурпурової фарб. З цього погляду розписні вазу за своїми стилістичними особливостями багато в чому нагадують графіку. Форми посуду були визначальними для побудови композицій, які вписували у різні обрамлення на трапецієподібних сферично вигнутих поверхнях стінок амфор і пелік, на фризоподібних смужках ваз, усій поверхні грушоподібних бомбіліїв або циліндричних арибалах, на круглих медальйонах тарілок, ден кіліків і канфарів тощо.

Головною особливістю грецької кераміки було прагнення виявити за допомогою розпису тектонічну будову посудини. Часто, особливо в архаїчний період, вазу від устя до дна покривали суцільними поясами розпису. Найцікавіші вирізнялися сюжетом, шириною пояса, багатством і пишністю композиції. Одночасно вони підкреслювали головне у вазі – тулуб або його найопуклішу частину. Другорядні зображення, як правило, орнаментальні мотиви, розміщували на шийці, ніжці, нижній частині тулуба. Наприклад, на чорнофігурних і червонофігурних вазах орнаментами прикрашали бічні сторони посудини під ручками. Таким чином реалізовано ще одне завдання вазописця – декорування речі, розрахованої на сприйняття в живому русі. Це підтверджують численні малюнки на вазах: сцени симпосіїв, заняття в палестрах, ритуальні обряди тощо, де можна бачити, як цей посуд використовували в житті. Ще одним безперечним досягненням грецьких майстрів була гармонійна домірність форм ваз та їхніх розписів, ритмічна побудова композицій, за якої зблизька вони сприймалися як малюнок, а на значній відстані – як орнамент.

Розписна кераміка вражає різноманітним мотивом: від простих поясків, лінійних і хвилястих візерунків до найскладніших рослинних і геометричних орнаментів і фігурних зображень. Особливо важливою була роль останніх. Це – складні багатофігурні міфологічні й жанрові композиції, фризи із зображенням фігур диких, свійських і фантастичних тварин тощо ⁷.

Розписи на грецьких вазах мають безпосередній зв'язок з їхнім призначенням. Так, кратери, канфари і кіліки (посуд для вина) часто прикрашали сценами симпосіїв (які могли закінчитися бійкою), розваг з гетерами, фігурами бога виноробства й виноградарства Діоніса та його супутників (силенів, сатирів і менад). Стали популярними і захисні, апотро-

⁷ Блаватский В. История античной расписной керамики. – М., 1953. – С. 3–8.

пеїчні емблеми – голови Медузи Горгони. На жіночому туалетному посуді (леканах і кальпідах) вазописці часто зображували сцени з життя гінекею (жіночої частини будинку). Поховальні білофонні лекіфи демонструють сумні сцени оплакування померлих, перевізника душ Харона й героїзованого воїна. Проте найулюбленишими сюжетами були сцени з грецького епосу й міфології, які дають уявлення як про традиційну іконографію певних божеств, так і про невідомі сьогодні варіанти міфів. Художники по-різному підходили до трактування міфів. На зміну епічно-героїчним сценам приходили патетично-драматичні, а то й комічні або ідилічно-пасторальні. Багато композицій на розписному посуді, що зберігся до нашого часу, безсумнівно, створювали під враженням творів монументального живопису, античної художньої літератури й театральних вистав Есхіла, Софокла, Евріпіда та ін. Вазові композиції – також безцінне джерело для дослідження грецького побуту, свят і релігійних церемоній. Часто зображення меблів, предметів побуту, ювелірних прикрас, зброї дають змогу реконструювати фрагментарно збережені пам'ятки художніх ремесел.

Причорноморські елліни упродовж тривалого часу користувалися привізною розписною керамікою, в якій виокремлюють три основні стилі: орієнтальний (середина VII – перша половина VI ст. до н. е.), чорнофігурний (VI–IV ст. до н. е.) і червонофігурний (остання третина VI–IV ст. до н. е.). Вона збереглася переважно у фрагментах, але інколи під час археологічних розкопок знаходять і вцілілі вази. Деякі з них мають сліди давнього лагодження, що свідчить про їхню цінність.

Орієнтальний стиль (або східно-грецька кераміка) представлений багатьма групами⁸. Так, для родосько-іонійських виробів були характерні зображення фігур козлів, а також стилізовані квітки лотоса в орнаментальному обрамленні. Глечик 640-х років до н. е. з кургану Темір-Гора (Керч) демонструє дивовижно чіткі й сталі форми. Усю поверхню вази заповнено орнаментами – меандром, розетками, плетінкою, променями, у які, ніби мереживо, вплетені фігури тварин на двох широких фризах: на плечиках зображено тварин, що спокійно йдуть, на тулубі – хижаків, що переслідують здобич. Цей декор характеризує східний килимовий принцип трактування ліній

і кольору вази. Анімалістичні композиції підпорядковано орнаментальній системі та загальному ладу форм і ритму. Майстер узгодив гармонію форм глечика та його розпису, зробивши поступовий перехід від роздутого тулуба до величного горла.

Кераміку стилю Фікеллур з багатофігурними сценами ритуальних жертвоприношень і бенкетів, танцюючих пігмеїв і сатирів покривали білим ангобом, по якому робили розпис темно-брунатним лаком і пурпуровою фарбою. Зважаючи на стиль виконання, мілетську амфору з поселення Борисфен (нині – о. Березань) розписав найбільш відомий Альтенбурзький майстер у 550–540 роках до н. е. Вазу прикрашено характерним для цього іонійського центру орнаментом: на тулубі – півмісяці, лотоси, пальметки, плющ і дрібні розетки, на горлі – плетінка. Центральна частина розпису – двоє юнаків-комастів (танцюристів) на бенкеті. Майстер уміло узгодив фігури людей з орнаментальними узорами. Їхні динамічні силуети гармонічно поєднані з великими паростками пальмет, з'єднаних з волютами. Ритмічні рухи комастів, загальна симетрія композиції відтінені високогорлим глечиком, чашами і дрібними візерунками орнаменту. У цій амфорі на зміну традиційному фризу приходять одностороння сцена, поки що без обрамлення клейма.

Хіоські майстри першими звернулися до освоєння чорнофігурної техніки, запозичували нові сюжети й поєднували їх з традиціями орієнтального стилю. Найпопулярнішою продукцією хіоських вазописців були тонкостінні кубки різноманітної форми, рідше трапляються лекани, фіали, світильники⁹. Кераміку з простим декором із зовнішнього боку покривали густою білою обмазкою з горизонтальними і вертикальними смугами чорного або світло-жовтого лаку. Характерна особливість дорогої хіоської кераміки – нанесення лаку на ангоб (на внутрішній поверхні кубків), поверх якого робили розпис білою фарбою та пурпуром. Наприкінці VII – на початку VI ст. до н. е. у Північно-Західному Причорномор'ї, особливо на Борисфені та в Ольвії, стали популярними хіоські кубки, розписані поліхромною технікою із зображеннями вершників, воїнів і сцен сутички тварин. Малюнки робили технікою «пропущених» ліній. Тло ранніх ваз прикрашали багатим орнаментом з підковоподібних підвісок і зірок,

⁸ Корпусова В. Восточногреческая расписная керамика // Культура населения Ольвии и ее округи в архаическое время. – К., 1987. – С. 35–53; Cook R., Dupont P. East Greek Pottery. – London; New York, 1998.

⁹ Ильина Ю. Хиосская керамика конца VII – начала VI века до н. э. из раскопок на острове Березань // Труды ГЭ. – 1997. – Т. XXVIII. – С. 5–24.

а з другої чверті VI ст. до н. е. для виділення розпису почали застосовувати різьблення. Для внутрішнього декору кубків характерні пишні й яскраві гірлянди, сплетені з багатопелюсткових розеток і бутонів лотоса з тичинками, відтінені білою фарбою. Зміни, які відбувалися в розписі цієї групи ваз, відображали складні процеси розвитку й формування стилів у кераміці Східної Іонії.

Поверхня клазоменського посуду, на відміну від інших груп розписної кераміки, не мала спеціальної обмазки-покриття. Вази прикрашали здебільшого лускоподібним орнаментом з білими й чорними крапками. Іноді траплялися складні багатофігурні композиції міфологічного й ритуального змісту, головні деталі яких акцентовано яскравою накладною білою фарбою, пурпуром і гравіруванням. Найпростіша іонійська кераміка з орнаментом у вигляді горизонтальних і хвилеподібних смуг була масовою і дешевою. Трапляються також різноманітні за розписом вироби з Коринфа¹⁰. До сьогодні існують різні погляди щодо хронології та центрів виробництва цих груп розписної кераміки¹¹.

У VI ст. до н. е. панівним став чорнофігурний стиль вазопису зі складними міфологічними композиціями й сценами з героїчного епосу. Головну увагу вазописці зосереджували на зображенні людських фігур методом контрастного зіставлення блискучого чорного лаку й оранжевої глини, покритої прозорою глазур'ю. Майстри були обмежені в передачі ракурсів і побудові багатофігурних композицій, тому цей стиль характеризується симультанним зображення фігур, одні частини яких змальовані анфас, інші – у профіль. Фігури розміщували на одній лінії, горизонтальними поясами. У розписах ваз зображення ніби тягнуться вгору, а не рухаються по колу, як у малюнках орієнтального стилю. Горизонтальні концентричні смужки, підіймаючись догори, стають тоншими, майже непомітними. У чорнофігурних композиціях силуетність малюнка тільки натякала на близькість художнього образу до дійсності. Уміння розміщувати фігури як елементи ритмічно побудованого орнаменту стало запорукою гармонійного співвідношення силуетів, ліній, мас і кольорових плям. Для біль-

шої виразності й створення поліхромії деталі продряпували різцем та покривали пурпуром і білою фарбою. Збереглися імена майстрів чорнофігурних ваз, вироби яких знайдені й у Північному Причорномор'ї, – Софілос, Амазіс, Тлесон, Емпорій, Лідос та ін. Найвідоміші вазописці працювали в афінських майстернях на Кераміку, де були створені найкращі розписи цього стилю¹².

У зв'язку з розмаїттям форм античного посуду (відомо понад 350 типів) поступово формувалися визначені типи komponування зображення: у колі, фризом, вільним «килимним» заповненням, в орнаментальному обрамленні. У цей період художники почали звертати більшу увагу на конкретні деталі й сюжети. Іноді відгомін орієнтального стилю знаходив вияв у соковитості пальмет і бутонів, гнучкості рослинних паростків. Утім чорнолаковий орнамент став крупнішим і чіткішим, у його характері більше логіки. У кераміці VII ст. до н. е. роль орнаменту була провідною, на думку стародавніх греків, він втілював багатство природи, рослинного й тваринного світу. Відтепер головне місце посідали зображення сюжетних сцен, а орнамент виконував декоративну роль.

У середині VI ст. до н. е. чорнофігурний стиль замінив стару систему розпису в Східній Греції, де у виробках стилю Фікеллура, Хіоса й Клазомена набув своєрідного розвитку. Найвідомішими є розписи на клазоменському кратері з Березані, в якому поєднано орієнтальний і чорнофігурний стилі. Горизонтальні фризи заповнено різноманітними сценами: танці комастів і жінок, змагання на колісницях, вершники на конях тощо. Вони побудовані на чергуванні орнаментальних і сюжетних фризів, різних за шириною залежно від їхнього розміщення на поверхні посудини. У кольоровому вирішенні розпису переважають темно-брунатні відтінки лаку. Художник пурпуром підкреслив волосся жінок і гриви коней, білою накладною фарбою – візерунки на одязі, шкури левиць, фігури оленів, різьбленням – інші дрібні деталі.

Зміни в мистецтві VI ст. до н. е. вплинули й на характер керамічного декору. Поступово фризові композиції змінюються клеймами,

¹⁰ Корпусова В. Коринфская керамика // Культура населения Ольвии и ее округи в архаическое время. – К., 1987. – С. 53–57.

¹¹ Boardman J. Early Greek Vase Painting. – London, 1998; Boardman J. Olbia and Berezan: the Early Pottery // *Periplus. Papers on Classical Art and Archaeology presented to Sir. John Boardman.* – London, 2000.

¹² Горбунова К. Чернофигурные аттические вазы в Эрмитаже. – Ленинград, 1983; Русяева А., Диатроптов П. Новый кратер Лидоса з Ольвии // *Археология.* – 1994. – № 2. – С. 141–144; Domaneantou C. La poterie attique d'importation dans le bassin de la mer Noire à l'époque archaïque. Le groupe de Lydos // *Sur les traces des Argonautes.* – Paris, 1996. – P. 189.

великі фігури наприкінці століття стають меншими. З кольорової палітри поступово зникають пурпур і біла накладна фарба. В афінському вазописі на перший план виходять клеймоподібні композиції, суворість у кольоровому вирішенні, сюжетно-міфологічні сцени тощо, які стануть визначальними в стилістиці наступного століття.

Вирішальну роль у розвитку давньогрецького вазопису відіграв червонофігурний стиль, який виник близько 530 року до н. е. Він характеризується тим, що тло посудини покривали чорним лаком, а також промальовували окремі деталі. Основні сюжетні зображення (фігурні й орнаментальні) залишалися в кольорі глини¹³. На численних вазах збереглися зображення вазописців за роботою. З них можна дізнатися, що анатомічні та інші деталі, драпірування малювали чорною лінією розведеним лаком за допомогою пензля або, найчастіше, пташиним пером, один кінець якого вазописець пропускав між середнім і безіменним пальцями, а протилежний тримав великим і вказівним. Цей художній прийом давав можливість створювати більш об'ємне й реалістичне зображення фігур людей і тварин у різноманітних складних ракурсах, підпорядкованих загальній логіці форм і ритму посудин¹⁴. Вазописці відмовилися від додаткових білої і пурпурової фарб. Для зображення волосся та інших деталей вони використовували розведений лак. Проте в цілому композиції залишалися площинними, створюючи лише незначну глибину образотворчого простору. Світлі силуети фігур на темному тлі ніби трохи виступають за поверхню вази. Розписна червонофігурна кераміка в північнопричорноморських полісах широко представлена виробами суворого, вільного, розкішного й побіжного стилів. Місцеве населення, як і в метрополії, надавало перевагу посуду найрізноманітніших форм і призначення: амфорам, пелікам, кратерам, гідріям, кальпідам, піксідам тощо. Серед них є розписи, які вийшли з-під пензля Дуріса, Олтоса, Епиктета, Нікосфена, Псіакса, Мідія, Талоса та багатьох інших уславлених афінських вазописців.

У кераміці кінця VI–V ст. до н. е. панували чіткі контури і стриманість у кольоровому

рішенні. На ранньому етапі нового стилю майстри уникали прийомів, які могли б порушити площинність розпису й тим самим зруйнувати єдність форми вази та її декору. Ці принципи поступово замінили своєрідні ремінісценції радісної динаміки вазопису VII ст. до н. е. Орнаменти (особливо пальмети) знову перетворилися на пишні квітучі візерунки, які за значенням і місцем у загальному декорі вази стали врівень з фігурними сценами. Малюнки часом узгоджували з формою посуду менш гармонійно. Більше того, лінії і колір руйнували об'єм вази, унаслідок чого розпис сприймався ніби окремо. У міфологічних і побутових сценах фігури зображали в складних позах, сміливих ракурсах, стрімкому русі. Місце дії відтепер – не поверхня, а простір. Щоб зрозуміти сюжет, потрібно довго вдивлятися і вдумуватися у взаємини персонажів, намальованих з підкресленою складністю. Композиції втратили колишню геніальну простоту. Головними характеристиками живопису стали атектонічність, сполучення різномасштабних зображень без урахування форми посуду, накладення окремих фігур, складні ракурси. Ця еволюція від графічності до живописності, від тектонічності до атектонічності відображала загальний розвиток античного мистецтва від періоду класики до еллінізму. Поступово червонофігурний стиль зник: на поверхні керамічних виробів з'явилися рельєфні зображення, які стали первістками розквіту цього типу декору за доби еллінізму.

До міст Північного Причорномор'я привозили аттичні вази так званої групи St.-Valentin, які розписували в афінських майстернях з другої чверті V ст. до н. е.¹⁵ Це кубки для вина – канфари і скіфоси зі специфічним набором орнаменталі: ромбовимим, рослинним, пір'іноподібним тощо. Цьому чорнолаковому посуду характерна дуже яскрава, поліхромна техніка розпису на лицьовому і тильному боці, ефект від якої посилюється завдяки рясному застосуванню накладної білої фарби. Окремі орнаментальні ділянки розписано розведеним лаком кольору глини.

Упродовж століть у жителів Північного Причорномор'я змінювалися смаки й пріоритети у виборі розписної кераміки. Часто це залежало від торговельних зв'язків, зовнішніх впливів, політично-економічної ситуації в певному полісі. Спочатку в Ольвії Понтійській

¹³ Горбунова К. Краснофигурные килики из раскопок ольвийского теменоса // Ольвия. Теменос и агора. – М.; Ленинград, 1964. – С. 175–188; Лосева Н. Аттическая краснофигурная керамика Пантикапея // СГМИИ. – 1984. – Вып. 7. – С. 111–124.

¹⁴ Лосева Н. Аттический краснофигурный стамнос, найденный в Керчи // СГМИИ. – 1984. – Вып. 7. – С. 125–132.

¹⁵ Howard S., Johnson F. The Saint-Valentin Vases // American Journal of Archaeology. – 1954. – Vol. V. – N 3. – P. 191–207; Горбунова К. Аттические вазы группы St.-Valentin // Труды ГЭ. – 1972. – Т. XIII. – С. 62–77.

дуже популярними були високомистецькі керамічні вироби орієнтального, чернофігурного й червонофігурного стилів. Починаючи з кінця V ст. до н. е. й особливо в IV ст. до н. е. кількість імпортової аттичної червонофігурної кераміки різко зменшується, зате вона користується попитом у Боспорському царстві. Афінські вазописці почали виготовляти розписні вази для заможних жителів Пантікапея.

У Причорномор'ї набули поширення й загальновідомі «боспорські пеліки» першої половини IV ст. до н. е. із зображенням голів грифона, амазонки і коня на одному боці й фігурами юнаків на другому¹⁶. За композицією і стилем виконання вони тяжіють до принципів класичного вазопису. Майстри чудово володіли лінією, вміли передати настрої певного персонажа, тим самим готуючи ґрунт для нової елліністичної системи розпису. Цим пелікам властивий своєрідний монументальний стиль, який зближує їх з манерою живописців. Композиції ідеально вписані в поле вази. У центрі виділено чітким світлим контуром прекрасний профіль амазонки. Обабіч зображено голову грифона (чудовисько, яке охороняє десь на Півночі золото) і коня – уособлення символу смерті, потойбічного царства Аїда. На думку деяких вчених, «боспорські пеліки» спеціально виготовляли для імпорту в боспорські міста у зв'язку з поширенням міфу про войовничих жінок, які стали праматерями племен савроматів. Проте посудини цього типу з подібними сюжетами знаходять також під час розкопок в Ольвії та західнопонтійських містах.

У розписній кераміці елліністичного часу червонофігурний вазопис зник. Помітно змінилися форми посуду. Вони стали більш стрункими і витягнутими, але одночасно й менш стійкими, або, навпаки, дуже сплюсненими, нижчими, набули сталих форм. Ручки кіліків, канфарів, амфор стали примхливо вигнутими і втратили практичне призначення, перетворившись на прикрасу. Для елліністичної кераміки того часу характерне нове ставлення до кольору, що позначилося на обмеженні кольорової гами в одному творі. Відтепер майстри, уникаючи строкатості й сполучення різних тонів, розписували вазу в одному кольорі – світло-жовтому, брунатному, червоноуватому або білому. Поруч зі світлими (у своїй тональній основі) вазами співіснували

чорнолакові, темні амфори, гідрії, глечики. В останні десятиліття IV ст. до н. е. в аттичних майстернях почали виробництво посуду, розписаного невибагливими рослинними й геометричними орнаментами, які наносили на поверхню лаку білою накладною фарбою або рідкою глиною (гнафія). Поширення набули орнаментальні мотиви, які продряпували, наліплювали у вигляді накладних рельєфів або вирізьблювали на поверхні посуду. Відмова від сюжетних композицій і звернення до орнаментально-декоративних візерунків відповідає загальноелліністичним ідеям тієї доби. Конкретизація й деталізація – основа розвитку образотворчих мистецтв, особливо, монументальної скульптури, викликали в кераміці тяжіння до умовності. Хоча в цей час у моду ввійшов фігурний посуд у формі людських голів, рослин і фігурок тварин¹⁷.

Високохудожній вазопис як вид місцевого художнього ремесла в Північному Причорномор'ї виник тільки в елліністичний період (III–II ст. до н. е.). Цей розписний посуд відомий за розкопками в Ольвії, Херсонесі, Пантікапеї, Фанагорії, Керах і Горґіппії. Для кожного художнього центру були характерні свої типи посудин, на які наносили різноманітні зображення. Зокрема, у Пантікапеї це були пеліки, в Ольвії – курільниці й амфори, у Херсонесі – глечики¹⁸. Розповсюдження набувають прості за декором посудини з розписом червоною фарбою, а також більш витончені та складні за композиціями – поліхромні. Техніка живопису останніх у всіх майстернях була однаковою. Художники застосовували червону, рожеву, жовту, чорну, білу, блакитну, синю, сіру, брунатну й пурпурову фарби природного походження, які розводили водою або клейкими речовинами. Імовірно, розпис наносили вже після випалу. Але поліхромний розпис з таким нетривким складом фарб зберігся тільки частково.

У Пантікапеї поліхромні композиції на пеліках найчастіше копіювали або малювали за мотивами аттичних червонофігурних пелік. На їхньому лицьовому боці зображували

¹⁶ Сидорова Н., Тугушева О., Забелина В. Античная расписная керамика из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. – М., 1985. – Кат. № 51, 52.

¹⁷ Thompson M. Two Centuries of Hellenistic Pottery // *Hesperia*. – 1934. – 3, 4; Kopcke G. Golddekorierte attische Schwarzfirniskeramik des vierten Jahrhunderts v. Chr. // *Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung*. – 1964. – 79. – Pl. 31–46.

¹⁸ Книпович Т. Художественная керамика в городах Северного Причерноморья // АГСП. – М.; Ленинград, 1955. – С. 377–389; Зайцева К. Ольвийская расписная керамика эллинистической эпохи // *Художественная культура и археология античного мира*. – М., 1976. – С. 97–108.

різноманітні сцени боротьби грифонів із арі-маспами або амазонками, битв греків з амазонками, окремі малюнки голів амазонки, коня і грифона, воїнів тощо. З тильного боку завжди розміщували фігури двох чоловіків у плащах. Техніка розпису цих ваз грубіша порівняно з афінською продукцією. Контурні лінії чорного лаку товщі, не завжди точно окреслюють контури фігур, якість лаку й білої фарби також гірша, менше використовується позолота. Проте місцеві боспорські вазописці обдаровані майстерністю в передачі рухів, ракурсів фігур.

До кращих зразків еллінського вазопису належить амфора III ст. до н. е. з Ольвії. На ній з обох боків у спеціальних чотирикутних «рамах» з білою облямівкою зображено дві сюжетні композиції: прощання матері з померлою дитиною і Гермес Психопомп, який привіз померлу дівчинку в супроводі служниці до Харона, що стоїть у човні¹⁹. Решту поверхні амфори заґрунтовано тьмяною чорною фарбою і розписано рослинними узорами. Подібні сюжети не трапляються в мистецтві еллінізму, оскільки в грецькому мистецтві вони пов'язані із зображеннями на надмогильних стелах і аттичних білих лекіфах V–IV ст. до н. е., які мали спеціальне поховальне призначення. Амфору з Ольвії також було створено з цією метою, про що яскраво свідчить її живопис. На відміну від боспорських майстрів, ольвійські не залежали від аттичного червонофігурного стилю з властивими йому художніми засобами. В Ольвії використовували яскравіші й соковитіші за кольором фарби, а також біле, а не темне тло, яке оточувало зображення. Тому серед масової продукції місцевих керамічних майстерень високохудожня продукція ольвійських і пантікапейських вазописців посідає особливе місце.

В елліністичній кераміці, на відміну від класичного часу, набагато довше існували ті самі системи декору, які повторювали принципи рельєфної орнаменталізації. І якщо в VI–V ст. до н. е. характер чорно- і червонофігурних ваз дозволяв їх точно датувати й навіть назвати ім'я автора розпису, кожний з яких мав свою неповторну індивідуальну манеру, то за часів еллінізму це стало неможливим. Виробництво масової продукції стало на заваді виникнення високохудожніх творів і зрештою призвело до занепаду вазопису як мистецтва.

У кераміці перших століть нової ери також простежуються багато нововведень. На змїну світло-жовтим та чорним розписним еллініс-

тичним вазам прийшов червонолаковий високоякісний столовий посуд – *terra sigillata*, який став своєрідним маркером і феноменом римської культури²⁰. Уперше кераміку цього типу почали виготовляти в Східному Середземномор'ї ще у II ст. до н. е. Але з часів Августа на неї виникла своєрідна мода – близький за формами і технологічними характеристиками посуд виготовляли по всій території римського світу з I ст. до н. е. до пору-біжжя VI–VII ст. Північне Причорномор'я також було охоплене загальними інтеграційними процесами. Зокрема, на Боспорі поруч із масовим імпортом розквітає виготовлення «боспорської сїгиллати» – столового посуду й рельєфувальних приладів, прикрашених рельєфними зображеннями.

Фігурний посуд – одна з найцікавіших груп античної кераміки, яка походить з розкопок античних держав Північного Причорномор'я. Вона посідає проміжне місце між керамікою й теракотою. Крім глиняного, популярним був металевий та скляний фігурний посуд, виконаний як об'ємно-пластичне відтворення голови, бюста, фігури міфологічних персонажів, фантастичних істот, диких або свійських тварин, пташок, риб, а також рослинних плодів (грона винограду, кісточка мигдалю, шишки пінії). Користувалися попитом і різноманітні посудини у вигляді сандалії або сакральних предметів (астрагал). Цей тип художньої кераміки, відомий в античному світі з найдавніших часів, проіснував до пізньоримського періоду, але, порівняно з вазописом і рельєфним посудом, так і не став масовим. У тематиці зображень фігурного посуду й теракотових статуєток дуже складно знайти відмінності. Для виготовлення фігурних посудин користувалися глиняними (рідше гіпсовими) матрицями. Залежно від форми майбутньої вази, могли використовувати кілька матриць. Деталі пророблювали стекою, дефекти зображень маскували додатковими елементами, сліди з'єднання ретельно заглажували. Високохудожній фігурний посуд доводили до досконалості ліпленням від руки різноманітних атрибутів, характерних для певних міфологічних персонажів. Деякі посудини до того ж покривали ангобом і розписом. У науковій літературі існують різні погляди стосовно належності фігурного посуду до певного художнього ремесла. Одна група вчених вважає фігурний посуд кераміч-

¹⁹ Зайцева К. Знач. праця. – С. 97–99.

²⁰ Журавлев Д. Западная сїгиллата в Северном Причерноморье // Древности Боспора. – М., 2006. – Т. 10. – С. 168–213.

ним виробництвом, друга – однією з галузей коропластики, третя – винахідливістю окремих майстрів. За формою більшість виробів має характерні ознаки лекіфа, ойнохойї, глечика, канфара або ритона. Фігурний посуд спочатку використовували тільки в релігійних культурах. Пізніше, особливо в римський час, він поступово увійшов до побуту людей²¹.

У ранній період фігурний посуд майже точно імітував теракотові статуетки богинь, які стоять, – найчастіше Афродіти з голубом у руках, а також тварин, сфінксів, сирен. У VI ст. до н. е. набув розповсюдження високохудожній посуд іонійського виробництва: голова Аполлона з поліхромним розписом, голова коня з декоративним розмалюванням, голова воїна в шоломі з нащічниками, який, можливо, уособлював образ Ахілла²². До таких унікальних типів фігурного посуду належить і аттична ойнохойя з Ольвії першої половини V ст. до н. е. у формі жіночої голови з майстерно проробленими рисами обличчя. Витонченим поліхромним розписом підкреслено широко розплющені, великі, мигдалеподібні, трохи асиметричні очі. Пишну зачіску передано за допомогою рельєфних крапок, що імітують гравіювання. Ці орнаментальні мотиви близькі до творів видатного афінського майстра Харіна.

Класичний час пов'язаний з імпортом аттичного фігурного посуду. Найвідомішими є шість поліхромних посудин – арибалічних лекіфів, виконаних у вигляді статуеток Афродіти, сфінкса, сирени, жіночої фігурки з кроталами (кастаньетами), танцюючого крилатого демона й птаха, знайдені в одному з курганів некрополя Фанагорії у 1869 році²³. Кожну вазу на вінчику, горлі й ручках покрито чорним лаком, тулуб під ручками прикрашено орнаментом, який виконано червонофігурною технікою. Фігурні статуетки покриті білим облицюванням, поверх якого зроблено розпис чистими локальними фарбами черво-

ного, синього, блакитного, жовтого, рожевого тону, а також позолотою на кольоровому ґрунті. Рельєфність лицьового боку відтінено гладкістю тильного, розписаного орнаментальним візерунком у вигляді пальмет. Отже, усі посудини цього комплексу характеризуються єдиним стилем і технікою виконання, їхні розміри коливаються від 16 см до 21 см. На думку вчених, їх було виготовлено в одній майстерні на порубіжжі V–IV ст. до н. е., а вази у вигляді сфінкса й Афродіти – одним майстром.

Найбільшу славу здобула фігура сфінкса з головою та бюстом жінки, тілом хижого звіра й крилами птаха, що розписана яскравими фарбами і покрита позолотою. Митець підкреслив у цьому синкретичному образі жіночу красу з м'яким овалом обличчя в ореолі пишних кучерів, синіми очима й ніжно окресленим ротом. Підкорює дивовижна майстерність легкого та витонченого силуету, в якому все підпорядковано протиставленню холодних і теплих кольорів, які то виблискують, ніби дорогоцінне каміння, то поглинають світло. Суворий стрижень горла вази пожвавлений довгими пасмами золотого волосся, яке спадає на плечі й груди сфінкса, й трьома низками намиста, яке оперізує її струнку шию. Голову водночас прекрасного і страхітливого чудовиська увінчує червона стефана з розетками.

Друга ваза – зображення Афродіти Уранії (Небесної), напівфігура якої виходить із темно-рожевих з яскраво-червоною каймою перламутрових стулок мушлі. Оголене ніжно-рожеве тіло богині прикривають блакитні хвилі, які оточують основу статуетки й підтримують мушлю. Голову Афродіти з пишним кучерявим позолоченим волоссям увінчує стефана з розетками. Шию і груди прикрашають рельєфні позолочені намисто і перев'язь. Особливу увагу художник зосередив на рисах прекрасного обличчя з легким рум'янцем, філігранним малюнком очей і брів. Довершені форми і пропорції цього флакона для ароматичної олії підкреслено м'якими відблисками світла на фігурі Афродіти і стулках мушлі, які поступово переходять у матову поверхню п'єдесталу. Не втрачає своєї чарівності ваза й збоку: над спрямованими вверх ребристими стулками мушлі, що нагадують гнучке віяло, розміщено голову богині любові з золотим кучерявим волоссям і гордовитим тонким профілем.

Конструкцію цих двох лекіфів визначає форма їхніх постаментів, а також різний підхід до композиційного вирішення міфологічних персонажів. На відміну від фронтальної застиглої і врівноваженої постаті Афродіти,

²¹ Сорокина Н. Религия и коропластика в античности (фигурные сосуды из собрания ГИМ). – М., 1997. – С. 7–18; Буйских С. Фигурные сосуды дионисийского круга из Золотого Мыса // Северное Причерноморье в эпоху античности и средневековья. – М., 2006. – С. 206–211.

²² Русяева А. Терракота и фигурные сосуды // Культура населения Ольвии и ее округи в архаическое время. – К., 1987. – С. 169–172. – Рис. 51, 5–6, 54, 4.

²³ Соколов Г. Искусство Боспорского царства. – М., 1999. – С. 77–82. – Илл. 54–60; Паромов Я. Фанагорийские курганы с фигурными полихромными сосудами // Древности Боспора. – М., 2004. – Т. 7. – С. 309–311.

фігуру сфінкса, з повернутими трохи вбік головою і крилами, побудовано за принципами асиметрії, перехрещення врівноважувальних горизонтальних і діагональних ліній. У задумливому та уважному погляді – сконцентровано глибокий філософський зміст цього образу. Завдяки легкому підйому постаменту здається, що фігура сфінкса підноситься догори. Рожеві стінки лекіфа, які видніються під його фігурою, покриті витонченим мереживом білих пальмет, що посилює ілюзію легкості й граціозності форм. Загалом, ці поліхромні фігурні вази дають можливість уявити гаму, в якій розписували знамениті мармурові та хризоелефантинні (із золота й слонової кістки) монументальні статуї часів розквіту класичного мистецтва в Афінах.

Пізньюелліністичний фігурний посуд привозили в Північне Причорномор'я з різних художніх центрів Малої Азії. У цей період форми ваз уподібнювалися реальним образам. Це були переважно антропоморфні «посудини-голови» і «посудини-бюсти», зокрема й портретні. Серед них вирізняється червонолакова ваза з Пантікапея у вигляді голови молодого чоловіка у вінку з дубового листа²⁴. Горло посудини виліплене у формі товстої сучкуватої палиці – атрибута Геракла. Образ молодого героя-бога виник у грецькому мистецтві в V ст. до н. е. Його іконографії були характерні коротка зачіска з хвилястим волоссям, низьке, прооране зморшками чоло, товстий короткий ніс, патетичний вираз обличчя. Такий образ Геракла існував у різних видах образотворчого мистецтва й художнього ремесла до пізньюелліністичного й ранньоримського часу, але поступово перетворився в ідеалізоване портретне зображення понтійського царя Мітрідата VI Євпатора. Імовірно, пантікапейська фігурна посудина, яку датують кінцем I ст. до н. е., також є зображенням цього історичного персонажа, якого було виготовлено у майстерні пергамського коропаства. Масивний дубовий вінок, переплетений стрічками, зроблено на кшталт царської діадеми Мітрідата, в якій його зображували на монетах.

У перші століття нової ери в причорноморських полісах відроджується звичай класти в поховання фігурні посудини, переважно із зображенням божеств і міфологічних персонажів, причетних до підземного світу. Найбільшого поширення набувають образи юного Діоніса та його супутника сатира, чий грубуваті риси пере-

давали загальними масами. Голову Діоніса прикрашав вінок із виноградних грон і листя²⁵. Унікальною знахідкою є кубок у вигляді голови юного Ахілла в шоломі зі спокійним і мужнім виразом обличчя, який є єдиним документальним зображенням улюбленого ольвіополітами героя-бога²⁶.

Серед шедеврів античного мистецтва особливе місце посідає унікальний за формою і декором фігурний лагінос I ст. з південно-західного Криму²⁷. Верхню частину тулуба прикрашено барельєфними зображеннями трьох пар чоловіків і жінок в еротичних сценах, які доповнено різноманітними аксесуарами. Своєрідність цьому глечику для вина надає горло, що виліплене у вигляді гротескової скульптурної голови чоловіка. Подібні гротески набули поширення у Східному Середземномор'ї в перших століттях нової ери як самостійний керамічний посуд. У мистецтві античності еротика посідала чільне місце²⁸. Подібні сцени широко відомі у вазопісії й рельєфному посуді з Причорномор'я. На думку вчених, у них найчастіше втілено давній акт «священного шлюбу», який мав місце в містеріальних культурах. Проте на лагіносі божественні пари прирівняно до простих смертних, що за іконографією нагадує сцени симпосіїв за участю юнаків і гетер на розписних вазах.

Можливо, вази у вигляді голів негрят, дорослих негрів і мавп, наділених реалістичними рисами, з районів Північної Африки і Східного Середземномор'я потрапляли до Причорномор'я²⁹. Посуд у вигляді людських голів має вузьке або широке горло й обличчя, зображене анфас і трохи підняте. Зачіски людей передавали за допомогою двох рядів спіралью закручених кучерів з кільцем на кінці кожного завитка. Вази у вигляді голови коня, фігурок барана, кабана, мавпи й пантери характеризуються ретельною деталізацією, підкреслено реалістичними рисами³⁰. Здебільшого такий посуд покривали червоним або брунатно-чорним лаком чи обмазкою, поверх робили

²⁵ Буйських С. Знач. праця. – С. 216–224.

²⁶ Герцигер Д. Четыре фигурных сосуда из Ольвии // Художественная культура и археология античного мира. – М., 1976. – С. 87–89.

²⁷ Сорокина Н. Знач. праця. – С. 50–54. – Кат. 13. – Табл. V, 3; VI.

²⁸ Dierichs A. Erotic in der Kunst Griechenlands. – Mainz am Rhein, 1993.

²⁹ Hausmann U. Hellenistische Neger // Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung. – 1962. – Bd. 77; Козуб Ю. Фігурна посудина з Ольвії // Археологія. – 1973. – № 8. – С. 88–92.

³⁰ Сорокина Н. Знач. праця. – С. 28–44.

²⁴ Герцигер Д. Об одном фигурном сосуде из Пантикапея // Сообщения Государственного Эрмитажа. – 1981. – Вып. XLVI. – С. 37, 38.

розпис. У римський час глечики складних форм, наближених до класичних, майже не трапляються. Це пояснюється масовістю пізньоантичної продукції, прагненням до спрощування композиційної побудови, схильністю максимально полегшити технічний процес. У класичний час кожна фігурна ваза сприймалася як унікальна у своєму роді. Тепер же на майстрів більшою мірою впливала необхідність виготовлення великої кількості однакових ваз, швидкість виготовлення яких відображалася на їхній якості. Водночас і сам стиль вимагав більшої простоти.

У перших століттях нової ери в Північному Причорномор'ї було налагоджено місцеве виробництво фігурного посуду, який, подібно до коропластики, у художньому виконанні значною мірою поступався імпорту. До того ж він втратив гармонійні пропорції форм і набув рис кераміки різноплеменних варварських культур.

Рельєфні зображення на посуді. Подібними до коропластики за стилістикою й технічними прийомами є рельєфні зображення на посуді, розквіт яких припадає на добу еллінізму. Майстри працювали в руслі іконографічних канонів, створених у скульптурі та коропластичці, одночасно вносячи й самостійні деталі, що додавало їм своєрідності й особливого колориту. Кераміку цього типу виготовляли в багатьох центрах – Атиці, Мілеті, Делосі, Александрії Єгипетській, Пергамі тощо. Різноманітні медальйони та горельєфні фігури спочатку відтискували у формах, як і глиняні статуетки, а потім приліплювали до стінок, ручок, ден ваз і келихів. «Мегарські» чаші виготовляли у спеціальних формах і декорували різноманітними барельєфними орнаментальними композиціями.

Афінські купці привозили на Боспор величезну кількість червонофігурного посуду, серед якого було чимало і з рельєфними позолоченими зображеннями³¹. На лицьовому боці відомої гідрії з Пантікапея початку IV ст. до н. е. відтворено фідівську скульптурну групу із західного фронтона Парфенона – Посейдон та Афінська, які сперечаються за владарювання над Атикою. Як і в фігурних арибалічних лекіфах з Фанагорії, у цій вазі рельєфом прикрашено тільки лицьовий бік, решта поверхні заповнена орнаментальним декором або просто покрита чорним лаком.

Афіну й Посейдона зображено в динамічних позах, готовими до рішучих дій. Афінська тримає спис, Посейдон – тризуб. Художник відтворює

середовище життя богів: землю під ногами Афінська, море, з якого виринають дельфіни – під Посейдоном. Центром композиції є дерево оливи зі змією й богиня перемоги Ніка, яка стрімко летить до Афінська. Обабіч головних персонажів розміщено по три фігури в різноманітних позах і ракурсах, які по-різному реагують на конфлікт божественних сил. Рідкісним є зображення п'ятиколонного храму з антефіксами і акротеріями над однією з ручок, на який вказує жінка.

У створенні цієї композиції художник не був обмежений рамками клейма, тому верхня частина зображення (голови Афінська і Посейдона) заходить на плечі гідрії з крутим вигином, а внизу – займає ділянки під ручками. Розмістивши фігури на різній висоті, майстер досягає враження глибини й багатоплановості. Ілюзію посилюють перепади висоти рельєфу. Фігури, які майже під ручками гідрії фланкують головну сцену, розписані червонофігурною технікою. Ближче до центру виникають рельєфні зображення, перехід до яких вміло замасковано. Таке розміщення фігур робить композицію більш живою й динамічною. У подібних зразках рельєфного вазипису відчувається прагнення до просторовості форм, яке знайшло вияв у монументальній скульптурі того часу.

У гідрії вміло поєднано різні техніки й види мистецтва (вазиписний малюнок, скульптурний рельєф, імітація монументального живопису). Барельєфи, виконані з рідкої глини прикріплювали до стінок вази, їх моделювали стекою й пальцями. Поверхню покривали поліхромним розписом по білому ґрунту. Це – зеленкуватий одяг Афінська, рожевий щит, який вона тримає в руках, темно-жовтий оголений торс Посейдона на світло-жовтому тлі його плаща, блакитний хітон і плащ жінки праворуч. Багато рельєфних деталей на людських фігурах і їхніх атрибутах було підкреслено позолотою. Яскрава поліхромна гама певною мірою врівноважувала й доповнювала сюжетну динаміку сцени.

Не меншої слави здобули й інші вази з Пантікапея, створені подібною змішаною технікою, зокрема так звані великий і малий лекіфи майстра Ксенофанта. На великому лекіфі з рельєфним фризом зображено складну багатофігурну сцену полювання на реальних і фантастичних тварин³². По обидва боки можна бачити боротьбу грифонів, а на тильному

³¹ Блаватский В. Знач. праця. – С. 266–270.

³² Виноградов Ю. О смысле изображений на большом лекифе Ксенофанта // Боспорские исследования. – Симф.; Керчь, 2006. – Т. XIII. – С. 134–161.

боці – амазонок з греками. На плечиках лекіфа в оточенні двох орнаментальних смужок, навколо напису «Ксенофант афінянин зробив», – мініатюрний рельєфний фриз із зображенням битви. Позолочені експресивні фігурки воїнів, на думку вчених, стилістично подібні до рельєфних фризів Галікарнаського мавзолею роботи Скопаса³³.

Традиційну форму вази трохи сплющено, можливо, для зручнішого розміщення фігур на плоских стінках. У центральній сцені стовбур пальми, її листя і плоди, триножники і малий фриз на горлі вази виконані рідкою глиною. Зображення другорядних персонажів червонофігурною технікою, їх рельєфність ледь намічена крапками в орнаментатії на поясах, наконечниках списів і плодах дерев. У фігурах головних дійових осіб художник навмисно підкреслив рельєфність, глибинність та просторовість композиції за рахунок нашарування зображень. Він ретельно змодлював тіла мисливців із напруженими м'язами і широкими торсами, бездоганні за пластикою фігури коней та інших тварин. Загалом композицію побудовано на певному протиставленні двох ярусів: знизу рух спрямовано праворуч, зверху – ліворуч. Гармонійну й бездоганну композицію лекіфа розділено вертикалями – пальма, підставка для триножників, паростки з листям. Центральні персонажі більш статичні, порівняно з розміщеними з боків. Цим врівноважено загальну динаміку сцени полювання.

Інший, менший за розмірами лекіф роботи цього самого майстра, також прикрашено сценами полювання. За висотою рельєфні зображення на ньому не виступають занадто сильно над об'ємом посудини. Це перешкоджає створенню ілюзії глибини або просторовості, зате створює замкнену експресивну, хоча й простішу композицію. Найголовніше у ній – відтворення незвичної для давньогрецького мистецтва реальної, деталізованої природи. Людей оточують дерева, кущі з плодами і листям, які зливаються з орнаментикою вази. Фігури відділені одна від одної тонким гіллям, що надає сцені деякої роздробленості. Ксенофант використав як світлотіньові контрасти, так і кольорові градації. У рельєфах обох ваз прослідковується спрямованість грецьких художніх тенденцій до еллінізму.

Орнаментальне оздоблення лекіфів Ксенофанта поєднує червонофігурний розпис і рельєф. Кожну фігурку спочатку було відтис-

нуто з глини у спеціальній формі, а потім прикріплено за допомогою рідкої глини до поверхні стінки. Деякі фігури на обох вазах виконані одним штампом. Після цього посудини покривали білою обмазкою й розписували, імовірно, до їх випалу. Майстер використав багату палітру, застосувавши червону, рожеву, голубу, фіолетову та інші фарби, а також позолоту для розпису фігур мисливців і тварин. Чорним лаком обведено всі дрібні деталі, аксесуари одягу й предмети озброєння. На цих посудинах у поєднанні рельєфного пластичного ліплення фігур з багатим поліхромним розписом втілювалося прагнення афінських вазописців наслідувати кращі твори монументального мистецтва. Загалом складається враження, що ця кераміка була спрямована на пропагування аттичних містеріальних культів на Боспорі.

В елліністичний час рельєфне зображення різноманітних фігурок і гірлянд на посуді набуло великого поширення в усіх містах Північного Причорномор'я, витіснивши червонофігурну кераміку. Співіснували два їх основні види. Простіший, розроблений ще в попередньому періоді, рельєфний декор характерний тим, що окремі зображення наліплювали на поверхню посудин. У другому, популярнішому виді кераміки всю поверхню виробів заповнювали суцільним декором. Форму, рельєфну орнаментатію і металевий відблиск лакового покриття часто копіювали з різноманітного металевого посуду. На особливу увагу заслуговує унікальна амфора-урна александрійського виробництва III ст. до н. е. з Ольвії. Конусоподібну кришку й верхню частину амфори покрито білим ангобом. Горло, ручки й плечики прикрашено ліпленням з паростків аканта й виноградної лози, поміж якими – скульптурні голови жінок у діадемах і фігурка чоловіка. Для посилення декоративного ефекту головні деталі підкреслено поліхромним розписом блакитною, рожевою і червоною фарбами, а також позолотою. Нижню частину амфори покрито брунатно-чорним лаком, розмежовано вузькими вертикальними ребрами, які надають їй стрункості й ошатності.

Чорнолакову сітулу афінського виробництва пізньо-елліністичного часу покрито кількома рельєфними фризами з фігуративними й орнаментальними зображеннями. Чільне місце серед них посідає фриз із міфологічними сценами. Тут змальовано захмелілого юного Діоніса, який зустрічає Аріадну; Силена й німфу біля дерева; Ніку й Зевса, до яких наближається Геба з ойнохоєю; Артеміду, яка слухає гру на кіфарі Аполлона. Усі сцени на фризах чергу-

³³ Соколов Г. Искусство Боспорского царства. – С. 184–186.

ються одна з одною, що свідчить про використання штампу³⁴.

Більшість мегарських чаш II–I ст. до н. е., висота яких не перевищувала 5 см – 8 см, мала напівсферичну форму з маленьким плоским орнаментованим денцем. Округлі стінки зовні прикрашали різноманітними рельєфними зображеннями з антропоморфними й орнаментальними фризовими композиціями, кожна з яких була підпорядкована суворій симетрії. Їхні тематика й стиль постійно варіювалися й запозичувалися. Рельєфи, які вкривали майже всю поверхню кубків, переконують у декоративних засадах елліністичного мистецтва.

Одним із улюблених мотивів серед фігуративних зображень на мегарських чашах тривалий час залишався Ерот, який літає над листям пальм. З приводу місця виготовлення штампованих чаш та інших видів посуду дотепер не існує єдиного погляду, оскільки їх у великій кількості знаходять не тільки в Мегарах, а й на Делосі, у Мілеті й Афінах. Незважаючи на те, що їх виробництво вже не пов'язують з Мегарами, завдяки чому вони отримали назву «мегарських», більшість дослідників цієї кераміки, як і раніше, використовують цей термін³⁵.

Рідкісною для античного світу є продукція керамічної майстерні Малої Азії, де у I ст. виробляли посуд з унікальними рельєфними гротесковими композиціями. Поверхню модіолусів (кухлів) з горельєфною пародійною інтерпретацією суду Париса та зображеннями скелетів (Ольвія) покрито зеленою глазур'ю, яка своїм блиском і кольором імітує покритий патиною бронзовий посуд³⁶. На першій вазі богині олімпійського пантеону Гера, Афіна й Афродіта, які сперечаються за пріоритет своєї краси, представлені, за влучним виразом А. Шварца, «ринковими торговками». Подібне шаржове трактування міфологічного сюжету, яке знижує велич богинь, характерне для мистецтва того часу.

³⁴ Кнупович Т. Знач. праця. – С. 369, 370. – Рис. 15.

³⁵ Kossatz A.-U. Hellenistische Reliefbecher aus Milet // Milet 1899–1980. – 1986. – Т. 31; Kossatz A.-U. Die Megarischen Becher // Milet V: Funde aus Milet. – Berlin; New York, 1990. – Т. 1; Внуков С., Коваленко С. Мегарские чаши с городища Кара-Тобе // Эллинистическая и римская керамика в Северном Причерноморье. – М., 1998. – I. – Труды Государственного исторического музея. – Вып. 112; Забелина В. Импортные «мегарские» чаши из Пантикапея // СГМИИ. – М., 1984. – Вып. 7. – С. 153–172.

³⁶ Сидорова Н., Тугушева О., Забелина В. Знач. праця. – Кат. 78.

Художня кераміка римського часу дуже подібна до дрібної теракотової пластики. У Північному Причорномор'ї знайдено багато імпортного червонолакового посуду й світильників, декорованих рельєфними композиціями, що займають усю поверхню виробів. Найвідомішим серед них є пергамський лагінос початку I ст. із Пантикапея з горельєфним зображенням двох чапель, які нападають на змію³⁷. Він має стрункі витончені лінії силуету, чіткий графічний малюнок. Вигнуті шиї, розкриті дзьоби, трохи опущені крила з рельєфно змодельованим пір'ям – все це свідчить про живу спостережливість художника, який майстерно передав реалістичну анімалістичну сцену. Традиційну низку перлинника на плечиках лагіноса додатково прикрашено рельєфними овами і точковими розетами, які виконані технікою барбатиного орнаменту.

На античних глиняних лампах, що позначені зовнішньою простотою й конструктивністю форми, тільки з часів Августа з'явилися сюжетні рельєфні зображення, продиктовані їхніми прихованими мотивними й апотропеїчними значеннями. Здебільшого це ремісничі вироби з широко розтиражованим рельєфним декором, який копіювали з творів живопису й скульптури за допомогою предметів нумізматики, торевтики та інших видів художніх ремесел. Глиняні лампи відрізняються, з одного боку, різноманітністю мотивів, з другого – монотонним повторенням окремих образів. Сюжети можна згрупувати за темами, що, можливо, найбільш стосуються прихованого значення, яке надавалося світильнику забобоном³⁸.

Однорожкові червонолакові світильники декорували різноманітними сюжетами, вміщеними в круглі, трохи увігнуті щитки, що оточені стилізованими смужками з геометричним або рослинним орнаментом. Найпопулярнішими були, як і в попередні століття, міфологічні персонажі, серед них – Афіна і Геракл, чий образи часто втілювали у творах монументального мистецтва, а пізніше копіювали в глині, дорогоцінних металах і каменях.

Поширеними також були сцени із зображенням Ерота, що грає з собакою, або пливе верхи на дельфіні серед високих хвиль. Композиція,

³⁷ Соколова Е. Краснолаковые лагиносы римского времени из некрополя Пантикапея (собрание Эрмитажа) // Труды ГЭ. – 1984. – Т. XXIV. – С. 125–137.

³⁸ Забелина В. Миф в декоративном искусстве Рима (на примере светильников I–III вв.) // Жизнь мифа в античности. Материалы науч. конф. «Випперовские чтения – 1985». – М., 1988. – Вып. XVIII. – Ч. 1. – С. 228, 229.

виконана у високому рельєфі, найчастіше складається з двох сюжетів – Ерот на дельфіні й пишніе листя з гронами винограду. Образ цього супутника богині Венери в мистецтві імператорського Риму пов'язували з символом родючих стихій і алегорією часів року³⁹. У декорі цих керамічних виробів можна відзначити поступову втрату єдності рельєфу й поверхні світильника. Кільцеподібний обідок із рослинною орнаментикою фактично не залежав від головного сюжету. Тут прослідковується своєрідна подвійність, роз'єднаність фону й зображення, які загалом характеризують пізньоантичне мистецтво.

Появу сцен із боротьбою гладіаторів можна пояснити впливом римської культури. На думку деяких дослідників, сюжети гладіаторських битв мали приховане ритуальне значення, джерела якого необхідно шукати в похоронних іграх далекого минулого, хоча, можливо, вони мали й суто алегоричний характер – побажання перемоги, здобутої в нелегкій боротьбі⁴⁰.

Однак у стилістиці цих композицій відбулися помітні зміни, пов'язані з поступово наростаючою у II–III ст. деталізацією, спрощеним схематичним трактуванням сюжетів і своєрідною площинністю образів. На зміну більш раннім сценам, сповненим пафосу та урочистої декоративності, прийшли більш реальні, побутові, але позбавлені життя композиції. Не вирішеним на сьогодні залишається питання про місцеве виробництво деяких типів керамічних ламп із рельєфним декором і використання бронзових канделябрів-підставок в окремих полісах Північного Причорномор'я.

Крім грецьких міфологічних персонажів, зображень розет, пальмет, птахів, тварин, еротичних сцен, що штампували у великій кількості на лампах у гончарних майстернях Аттики й Коринфа в I–III ст., популярними стали образи східних божеств (Серапіс, Ісіда, Аммон, Гарпократ) на світильниках, які імпортували з Єгипту⁴¹. Подібні вироби користува-

лися великим попитом у багатьох провінціях Римської імперії, їх активно наслідували місцеві художники, про що свідчать масові знахідки ламп у Північному Причорномор'ї перших століть нової ери з різноманітними зображеннями, які значно поступаються привізним як у художньому, так і в композиційному вирішенні.

Декор римських світильників, залежно від центрів виробництва, розташованих у західних і східних провінціях, за рідкісними винятками, представлений міфологічними сюжетами й образами, що були єдиною універсальною символічною мовою, яка виявляла приховану магічну суть цих простих предметів, що слугували вотивами чи апотропеями (амулетами) у побуті, храмових і похоронних ритуалах.

Особливу групу керамічних виробів перших століть нової ери складають рідкісні червонолакові чаші *terra sigillata* з портретними профільними зображеннями голів римських імператорів або членів їхніх родин у круглих медальйонах. Вони привертати увагу понтійських романофілів, які, ймовірно, отримували їх у подарунок, оскільки імператорські портрети подібним чином розповсюджували в Римській імперії як один із засобів пропаганди. Їх знахідки є своєрідною ілюстрацією існування імператорського культу в Північному Причорномор'ї⁴². За стилем виконання й глиною деякі з цих чаш є безсумнівним імпортом, інші ж виготовлені місцевими майстрами під впливом срібних виробів із західних провінцій.

Отже, узагальнюючи цей невеличкий нарис з історії художньої кераміки античних держав Північного Причорномор'я, можна зазначити, що тривалий час місцеве населення користувалося великою кількістю імпортного посуду, виконаного у різноманітних стилях орієнтального, чорно- й червонофігурного вазопису. Починаючи з ранньоелліністичного часу тут було налагоджено власне виробництво розписної кераміки. Цей період співпав із загальноеллініським занепадом вазопису, який поступово був витіснений торевтикою – золотими, срібними і бронзовими вазами з рельєфним

³⁹ Забелина В. Миф в декоративном искусстве Рима (на примере светильников I–III вв.) // Жизнь мифа в античности. Материалы научн. конф. «Вишперовские чтения – 1985». – М., 1988. – Вып. XVIII. – Ч. 1. – С. 231, 232.

⁴⁰ Забелина В. Миф в декоративном искусстве Рима... – С. 234; Гуляева Н. Памятники с изображением гладиаторов-самнитов из собрания Эрмитажа // Сообщения Государственного Эрмитажа. – С.Пб., 2001. Вып. LIX. – С. 45–49.

⁴¹ Кобылина М. Изображения восточных божеств в Северном Причерноморье в первые века нашей эры. – М., 1978. – С. 110–118; Chrzanowski L., Zhuravlev D. Lamps from Chersonesos in the State Historical Museum, Moscow. // Studia archaeologica. – Roma, 1998. – Вып. 94. – P. 57–167.

⁴² Вязьмитина М. Портретная эмблема из Золотой Балки // Ольвия. – К., 1975. – С. 220–240; Молев Е. Рельефные медальоны из Китея // Античный мир и археология. – 2002. – Вып. 11. – С. 205–209; Журавлев Д. Знач. праця. – С. 177, 178. – Рис. 3; Шапцев М. Портретный оттиск с городища Кара-Тепе // Боспорские исследования. – Симф.; Керчь, 2007. – Вып. XVI. – С. 354–357.

декором. У Північному Причорномор'ї, особливо на Боспорі, в IV ст. до н. е. відбувається справжній розквіт ювелірного мистецтва, торевтики і монументального живопису, які, безумовно, вплинули як на становлення і розвиток місцевих центрів кераміки, так і художніх ремесел взагалі.

Художнє скло вважається одним із найскладніших давніх ремесел, пов'язаних із першим в історії мистецтва матеріалом синтетичного походження. Упродовж багатьох століть, використовуючи унікальні декоративні властивості скла, майстри створювали різноманітні за призначенням і формою вироби. Зокрема, при розкопках античних держав Північного Причорномор'я було знайдено безліч зразків імпортової продукції зі Східного Середземномор'я, Північної Італії, Рейнської області. Це речі побутового (посуд, особисті прикраси, предмети туалету) й культового призначення⁴³. В архаїчний час великого поширення тут набули насамперед вироби так званої скляної пасти – невеличкі посудини (алабастри, арибали, амфориски й ойнохойї), різнокольорові намиста і пронизки. Це були речі як імпортні, так і місцевого походження. Адже склоробне виробництво було відоме причорноморським еллінам з архаїчного часу. Зокрема, найдавнішу на теренах України й Європи склоробню майстерню (VI – початок V ст. до н. е.) відкрито на Ягорлицькому поселенні. Тут було налагоджено масове виробництво простих і дрібних скляних виробів (підвіски й намиста). Згодом вони потрапляли як в античні міста, так і віддалені регіони Скіфії⁴⁴.

У різних музейних колекціях зберігаються численні скляні витончені вироби різноманітних форм, які походять з розкопок міст Боспору, Ольвії й Херсонеса. Ці унікальні вироби дають можливість прослідкувати технічні й стилістичні зміни у склоробному ремеслі. Проте головні недоліки скла – крихкість та ерозія – спричинили погане збереження пам'яток, більшість з яких відома лише за уламками.

В античному світі в VI–IV ст. до н. е. особливого розквіту набула так звана сердечникова техніка («coresend», «sanderkern-technik»), яка у вітзизняній літературі отри-

мала назву «фінікійської» (за місцем можливого центру виготовлення речей). Виробництво скляного посуду цією технікою передбачало кілька етапів. Спочатку на металевий прут надягали глиняну болванку (сердечник), якій надавали форму майбутнього виробу. Після цього на неї накручували джгути гарячого, переважно непрозорого скла, які утворювали тіло виробу. Потім зверху намотували скляні нитки різних кольорів. Для того, щоб отримати зигзагоподібний орнамент, нитки «розчісували» спеціальним гребінцем. Завдяки цьому смужки бузкового, брунатного, молочно-білого кольорів, пожвавлені нитками синього, жовтого й золотистого відтінків, створювали неповторні комбінації. Широкого вжитку набули багаторядні різнокольорові орнаменти (фестоноподібний і пір'ястий), а також простіший декор у вигляді одного або кількох кругових, спіральних або хвилястих поясків. Після остягання з виробу виймали металевий прут з глиняним сердечником і прикріплювали напівпрозорі ніжку, ручки й вінчик. Подібні алабастри, амфориски, ойнохойї, арибали й бомбілії були предметами розкоші й призначалися для зберігання ароматичних масел, а також культового використання. Форму цих «фінікійських» парфумерних флаконів зазвичай копіювали з керамічного посуду. Товстостінні маленькі вироби, висота яких коливалася у межах 8 см – 12 см, як правило знаходять у похованнях, де вони чудово збереглися⁴⁵.

Найбільшого розвитку сердечникова техніка отримала у Єгипті й Сирії, але, зважаючи на знахідки у містах Північного Причорномор'я, була добре відома місцевим еллінським склоробам. Її використовували для масового виготовлення скляних бусин-пронизок, підвісок тощо. У VII–III ст. до н. е. у Середземномор'ї, зокрема у Фінікії та Карфагені, робили різноманітні мініатюрні підвіски-амулету з виліпленими вручну зображеннями у вигляді голови демона, птаха, бородатого чоловіка (висотою 3 см – 5 см). Їх комбінували з іншими різнокольоровими скляними або кам'яними намистинами. З Північного Причорномор'я походять також скляні циліндричні пронизки з двостороннім ліпним зображенням людських облич. Їхнє призначення дотепер остаточно не визначено, оскільки їх можна було носити і як

⁴³ Кунина Н. Античное стекло в собраниях Эрмитажа. – С.Пб., 1997. – С. 9–43.

⁴⁴ Дзиговский А., Островерхов А. Стекло как историческое явление в памятниках скифо-сарматского времени Украины, Молдовы и Российского Подонья (VI–IV в. н. е.). – О., 2000. – С. 37, 38.

⁴⁵ Кунина Н. Знач. праця. – С. 26–29, 247–254; Дзиговский А., Островерхов А. Знач. праця. – С. 79–126.

персні, і як підвіски-амулету⁴⁶. Загалом їм характерне декоративне й дещо абстрактне ліплення і розфарбування, що посилює виразність та експресію цих апотропеїчних образів. Отже, з винайденням скла у творчості античних художників значна увага приділяється кольору.

В Александрії Єгипетській у IV–II ст. до н. е., використовуючи метод відливання, склороби почали виготовляти вишукані чаші з ажурними рослинно-геометричними орнаментами із золотої фольги, яку поміщали між двома шарами безколірного скла. Фрагменти таких виробів інколи знаходять в Ольвії та Пантікапеї. Більшою популярністю користувався простіший, але не менш розкішний, скляний посуд, який виготовляли методом лиття. На зламі двох тисячоліть виробляли кубки з двома ручками – канфари й скіфоси з прозорого скла, які відливали у формі разом із ручками і ніжкою. Після вистигання на їхню поверхню наносили орнаментальне оздоблення за допомогою різьблення й полірування.

Вражаючих кольорових ефектів майстри Александрії Єгипетської, Сирії та Риму досягали в так званій мозаїчній техніці, розквіт якої припадав на кінець I ст. до н. е. – I ст. н. е. Скляні тоненькі палички різних кольорів збирали в пучок таким чином, щоб вони у перерізі утворювали задуманий художником візерунок. Після цього пучок послідовно зварювали, розігрівали, розтягували, робили інші маніпуляції, у результаті чого візерунок зменшувався до потрібних розмірів і отримував потрібні обриси. Заготовку розсікали на спеціальні пластинки, у кожній з яких повторювався малюнок, й укладали у керамічну форму, заповнюючи проміжки між ними товченим склом потрібного кольору. Далі форму нагрівали, пресували й отримували поліхромну посудину або інший виріб, який остаточно полірували після остигання⁴⁷. Орнаментація цих чаш, фіал, флаконів, піксид, бусин, пронизок і плакеток була імітацією мозаїк із кольорового каміння (яшми, оніксу, агату тощо), яка часто перевершувала їх за багатством і розмаїттям кольорових відтінків і візерунків.

Революційний переворот у склоробній справі пов'язаний із серединою I ст. до н. е.,

коли у Сирії було винайдено складовну трубку. Завдяки цьому скло, яке раніше тільки відливали або пресували, навчилися видувати. У результаті винайдення двох нових методів видування – вільного й за допомогою форми, перші століття нової ери стали часом найбурхливішого розвитку склоробства. Тонкостінні, витончені за формою скляні вазі конкурували з кращими золотими і срібними виробами тореєтів. І якщо на початку римського часу майстри за традицією наслідували форми керамічного й металевих посуду, то згодом вони винайшли неповторні й своєрідні типи форм винятково для скляних ваз. Почалася нова доба у цьому стародавньому художньому ремеслі. Нова техніка не тільки підвищила виробничу потужність, а й значно розширила сферу використання скла. З ранньоримського часу видувне скло у великій кількості виготовляли не тільки у Римі й провінціях Римської імперії, але й у віддалених кутках античної ойкумени, зокрема античних державах Північного Причорномор'я. Археологи у різні роки знайшли залишки від майстерень склоробів у Херсонесі, Ольвії, Пантікапеї, а також маленьких поселеннях Кримського півострова⁴⁸. Отже, виробництво скляного посуду не було рідкісним, зважаючи на велику кількість залишків печей, шлаків, відходів виробництва.

У перших століттях нової ери, як і до того, славилися майстерні складувів Сирії, де було винайдено авторський спосіб видування – у формі. Для серійного виробництва нескладних за конфігурацією ваз використовували видування у відкритих нерозбірних формах. Предмети з рельєфним декором і написами (іменами майстрів, заздоровницями, побажаннями), а також фігурний посуд у вигляді голови божества або людини, різноманітних плодів, риб і мушель видували у закритих розбірних негативних матрицях. Останні давали змогу створювати серії однакових за формою ваз, які відрізнялися одна від одної кольором скла й деталями, які доопрацьовували вручну (вінчик, ніжка, ручки). За рахунок комбінування однакових за розміром, але різних за орнаментацією частин окремих матриць, була можливість урізноманітнювати декор посуду. За археологічними і писемними джерелами відомо, що майстри вільно переїжджали з одного центру до іншого. Також

⁴⁶ Алексеева Е. Античные бусы Северного Причерноморья // САИ. – 1982. – Вып. Г 1–12. – С. 41, 42; Кунина Н. Знач. праця. – С. 253, 254. – Кат. 39–45.

⁴⁷ Кунина Н. Стекло и цветной камень в античности // Вестник древней истории. – 2001. – № 2. – С. 155–158. – Рис. 5.

⁴⁸ Белов Г. Стеклоделательная мастерская в Херсонесе // КСИА. – 1969. – Вып. 116. – С. 80–84; Кунина Н. О боспорском стеклоделии в I–III вв. н. э. // Боспор и античный мир. – Нижний Новгород, 1997. – С. 39–82.

існувала традиція відкривати філії свого виробництва в інших містах. Серед художників цього часу першість належала Енніону з Сідона у Сирії, який мав на початку I ст. відділення своєї майстерні у Римі⁴⁹. Клеймо з написом «Енніон зробив» збереглося на прозорій бурштиново-коричневій амфорі, знайдений у Пантікапеї. Її стінки покрито суцільним рослинно-геометричним орнаментом із паростків, пелюсток і пальмет. На простіших за формою й декором прозорих зеленкуватих і блакитнуватих чарках можна побачити написи – «Здобудь перемогу» або «Будь здоровий і радуйся», які вкомпоновані у центральний фриз в оточенні вінків, пальмового листя тощо.

Незважаючи на технічну досконалість і переваги видування у формі, головним у античному світі залишався метод вільного видування. Завдяки цьому перед митцями відкривалися безмежні можливості у варіюванні форм і орнаментики виробів. Скляний посуд I–II ст. вражає розмаїттям кольоровою гамою, декору, типів форм і їхніх варіантів, а також сферою використання – від мініатюрних парфумерних флаконів і прикрас до поховальних урн. Деякі з них мають пишні округлі форми й гнучкі контури, інші – кубічні або циліндричні обриси з чітко окресленими гранями і вгнутими стінками. Є серед них і такі, що нагадують сучасні хімічні колби.

У цей час співіснували нові й давні методи виготовлення посуду сердечниковою, мозаїчною, стрічковою техніками і технікою лиття⁵⁰. Особливе місце у художньому склі Північного Причорномор'я посідає мініатюрна скульптурна голівка (висота 3,5 см), знайдена у Німфеї. На думку вчених, це – портрет Лівії, дружини римського імператора Августа⁵¹. Вона є одним з поодиноких зразків скляної пластики, яку створено технікою втрати воскової моделі. Ці рідкісні твори сприяли поширенню імператорського культу не тільки на території Римської імперії, але й за її межами.

Посудини орнаментували усіма можливими засобами холодної (гравіювання, шліфування, розпис) та гарячої (вдавлення, намотування скляних ниток) технік. Подекуди кольорове

скло використовували у якості міцної фарби-емалі для розпису поверхні ваз. Подібним чином прикрашено поліхромну амфору з Александрії Єгипетської, увесь тулуб якої ніби обплетено гілками плюща й винограду, на яких сидять птахи. Плечики декоровано жовтою маслиною гілкою⁵². Рослинні орнаменти розписано емалевими фарбами зеленого, жовтого, червоного, блакитного й білого кольорів; птахи – червоного і жовтого.

В Ольвії знайдено рідкісну чашу з реалістичним зображенням нильської флори і фауни, яка не має аналогій в александрійському розписному склі⁵³. Зовнішню поверхню напівсферичної прозорої скляної чаші прикрашено складною композицією, яка написана поліхромними емалевими фарбами. На лицьовому боці – серед зелених кущів біжить антилопа, фігуру якої передано за допомогою світлотіньового моделювання червоно-коричневим, чорним і білим кольором. Ліворуч від антилопи підвішені догори ногами дві куріпки, праворуч – куріпка, яка пливе серед чагарника. Тильний бік чаші декоровано трьома різнокольоровими гірляндами з квітів.

З III–IV ст. у скляному посуді сувора архітектонічність форм змінюється химерною декоративністю зі стереометричною чіткістю форм. Це пов'язано як з панівними у Римській імперії естетичними смаками, так і з сирійськими майстернями, які імпортували предмети розкоші у різні міста Північного Причорномор'я⁵⁴. Художній ринок також був наповнений дешевими різнокольоровими зі скляної пасти намистами, медальонами, амулетами у вигляді різноманітних фігурок, виноградного грона, герм, мушель, скаребеїв тощо.

Художній метал. Однією з яскравих сторінок декоративного мистецтва є торевтика – художня обробка металу. Це мистецтво принесли у міста Північного Причорномор'я елліни, де воно набуло особливого розвитку в архаїчний і класичний часи. Майже усі вироби грецьких майстрів виготовлені із золота, срібла, електру й бронзи. Ковкість, м'якість і легкоплавкість дорогоцінних металів були визначальними для технічних способів ювелірної обробки (литво, карбування, гравіювання, філі-

⁴⁹ Кунина Н. Сирийские выдутые в форме стеклянные сосуды из некрополя Пантикапея // Памятники античного прикладного искусства. – Ленинград, 1973. – С. 101–150.

⁵⁰ Кунина Н. Стекло и цветной камень в античности. – С. 152–164.

⁵¹ Кунина Н. Стекланный скульптурный портрет из Нимфея // СΥΣΣΙΓΓΙΑ. Памяти Юрия Викторовича Андреева. – С.Пб., 2000. – С. 251–254.

⁵² Художественное ремесло эпохи римской империи (I в. до н. э. – IV в. н. э.): Каталог выставки. – Ленинград, 1980. – С. 251.

⁵³ Кунина Н. Античное стекло в собрании Эрмитажа. – Кат. 180.

⁵⁴ Whitehouse D. Glass of the Roman Empire. The Corning Museum of Glass. – Corning; New York, 1988.

грань тощо). Ковкість лежить в основі карбування, м'якість зробила можливим гравіювання, плавкість – литво і зернь.

Оцінюючи роль кольорових металів у житті Північного Причорномор'я, необхідно, нарівні з творами місцевого виробництва, враховувати імпорту, оскільки тільки за їхнього комплексного аналізу можна виявити характер і масштаб імпорту, напрями діяльності місцевих майстерень, співвідношення імпорту й місцевого виробництва торевтики в художньому житті населення цього регіону. Обробка кольорових металів була поширена у багатьох центрах Північного Причорномор'я, але особливого розвитку отримала в двох причорноморських містах – Пантікапеї та Ольвії. Одночасно у ці найбільші торговельні й культурні центри надходила значна кількість привізних творів торевтики з усіх куточків античної ойкумени. Звідси імпорتنі високохудожні бронзові, золоті й срібні вироби разом із місцевою продукцією потрапляли до Скіфії, а пізніше – до сарматів. У зв'язку з цим розглянемо й художні твори торевтики зі скіфських і сарматських курганів.

Торевтика та ювелірне мистецтво у містах Північного Причорномор'я пов'язані з майже тисячолітнім розвитком еллінської цивілізації на давніх землях України. Як і більшість інших різновидів декоративного мистецтва вони супроводжували людину упродовж усього земного й потойбічного життя. Вироби художнього металу – це найчастіше бронзовий, срібний і золотий посуд, дзеркала, елементи кінської вуздечки та військового обладунку, ритуальні предмети, монети, ювелірні прикраси, оздоблені витонченими рельєфами, мініатюрними скульптурними зображеннями й декоративним орнаментом.

Імпортний художній метал еллінського виробництва архаїчного часу складається з речей різного призначення. За походженням такі вироби поділяються на середземноморські і передньоазійські. У VI–V ст. до н. е. в Ольвію привозили типові вироби: військові обладунки, посуд, різної форми дзеркала, ювелірні прикраси⁵⁵. Крім готової продукції торевтики до Північного Причорномор'я імпортували і бронзу з материкової Еллади й навколишніх островів, електр і срібло – з малоазійських центрів.

Найбільш ранні зразки торевтики із Середземномор'я представлені цінним бронзовим посудом (гідрії, кратер, ойнохойя, кели-

хи, черпаки, сітули, лутерії) зі скіфських курганів Мартоноша (Херсонської обл.) і Баби (Дніпропетровська обл.), Німфея, Пантікапея⁵⁶. Багатий комплекс художньої бронзи афінського й етрусського виробництва було виявлено у с. Піщане Київської області, який міг потрапити туди завдяки ольвійським купцям, котрі загинули в дорозі⁵⁷. Окремі деталі цих посудин прикрашено мініатюрними скульптурними фігурками й рельєфами, що є витворами дрібної бронзової пластики – важливої галузі художнього ремесла Давньої Еллади. Стилiстично вона тісно пов'язана з монументальною скульптурою, проте завдяки своїм розмірам і безпосередньому зв'язку з побутом бронзова пластика була менш консервативною і швидше змінювалася під впливом часу. Певною мірою ці твори дають уявлення про розвиток монументальної бронзової грецької скульптури, яка у більшості випадків не збереглася.

VI ст. до н. е. – час розквіту виробництва дзеркал в Елладі. У цей же період дзеркала вперше з'являються на території півдня нашої країни, їх імпорту надходив зі Сходу і Греції в міста Північного Причорномор'я, зокрема, в Ольвію, а через її посередництво не тільки до найближчих сусідів – скіфських кочовиків, а й до населення, яке мешкало у Поволжі й Передураллі. Дзеркала цього часу вчені поділяють на два великі класи: дзеркала на підставках (стоячі) і дзеркала з ручками. Перші були популярними у Греції, але у Північному Причорномор'ї траплялися рідко. Проте ольвіополіти користувалися ними і продавали скіфам. Про це свідчать знахідки двох стоячих бронзових дзеркал у курганах колишньої Херсонської губернії наприкінці XIX ст. Диски цих двох виробів збереглися фрагментарно, але підставки у вигляді жіночих фігур дозволяють скласти уявлення про високий рівень художньої пластики виробів такого типу. Підставку дзеркала з Рожновського кургану виконано у вигляді фігури Кібели – володарки звірів. У її моделюванні, одязі й рисах обличчя є стилістична спорідненість з корами афінського Акрополя.

Різноманітні ювелірні прикраси, передусім із золота й срібла, відомі в Ольвії та її околицях у нечисленних екземплярах. Серед сережок, намиста і браслетів трапляються й високо-

⁵⁵ Скуднова В. Архаический некрополь Ольвии. – Ленинград, 1988. – С. 21–28.

⁵⁶ Онайко Н. Античный импорт в Приднепровье и Побужье в VII–V вв. до н. э. // САИ. – 1966. – Вып. Д1-27. – С. 18, 19; Скуднова В. Знач. работа. – С. 21–28.

⁵⁷ Ганіна О. Античні бронзи з Піщаного. – К., 1970.

художні вироби античного художнього металу⁵⁸. Це – золоті сережки у формі опуклих щитків із рельєфними левиними голівками у центрі, підвіски з подібними скульптурними зображеннями, намиста й браслети.

Поряд із значним імпортом предметів з бронзи, срібла, золота й електру в VI ст. до н. е. у Північному Причорномор'ї розпочали місцеве виробництво художнього металу. Металообробка в Ольвії була одним із яскравих проявів життя міста в архаїчний період. Характер ольвійської художньої продукції, типи виробів, їхня техніка й стиль дуже своєрідні, що дозволяє говорити про специфічно ольвійський художній стиль у VI ст. до н. е. Деякі технічні особливості металевих виробів, які тут виготовляли, свідчать про їхню відмінність від виробів еллінських майстерень у метрополії. Техніка литва у формах, яка набула популярності в Ольвії (зазначимо, що тло і рельєф відливали разом), не була характерна для еллінської тореветки цього періоду. Тим часом в Ольвії цією технікою виготовляли дзеркала, деталі кінської збруї, прикраси й монети⁵⁹. Ольвійські дзеркала характеризуються масивним круглим диском із вертикальним бортиком по контуру, який відлито разом з фігурною ручкою, що прикрашена зображеннями лева, оленя, баранячої голови, але найчастіше – фігуркою пантери, зігнуті лапи яких спираються безпосередньо на підставку ручки. Трамбування хижаків породи котячих настільки схематизоване, що пантеру часто називають вовком або вівцею. Тільки три дзеркала ольвійського виробництва мають характерні риси хижака в зображеннях «звіриного» стилю: лапи у вигляді кружалець, тонкий хвіст закручений кільцем, на масивній морді рельєфно передано вуха й вискалену пащу.

Місцеві ольвійські майстри, виявивши небувалу оригінальність і самобутність у виборі форми грошових знаків, ще в архаїчні часи створили традиційною технікою лиття бронзові монети зі складною сакральною символікою й колосальною різноманітністю типів. Так, най-

давніші з них – дволопатеві «стріли» (VI – початок V ст. до н. е.), відлиті у формах, без ретельного опрацювання деталей. Останнього, утім, і не потребував їхній простий і невибагливий зовнішній вигляд, тим паче в період зародження грошового обігу, коли майстри не мали перед собою художніх зразків.

Значно цікавіші так звані дельфіни, випуск яких в Ольвійському полісі здійснювали упродовж другої половини VI – першої половини IV ст. до н. е. У давньогрецькій нумізматиці не було нічого подібного до цих монет. Величезна кількість «дельфінів» вирізнялася не тільки розмірами і формою, а й стилістичними особливостями трактування фігури морського ссавця, які відтворювали і схематичні, і реалістичні образи. Стилізація, прагнення до геометризації форм і нехтування розробкою деталей, що загалом характеризує ольвійське архаїчне мистецтво, зумовили повну відсутність точного зображення дельфінів. Багато вчених вказувало на зв'язок ольвійських монет у вигляді стріл і дельфінів із сакральною сферою. Вони втілювали не тільки символічні атрибути Аполлона в його двох іпостасях (Лікаря й Дельфінія), а й були вотивами в їхніх святилищах, а також апотропеями та «оболами» Харона, мали захисні й рятувальні функції.

Художніми якостями продукція ольвійських майстерень значно поступалася продукції метрополії. В Ольвії і на Березані було зафіксовано численні знахідки різноманітних ливарних форм, що є яскравим показником розвитку ливарної справи⁶⁰. Окрім бронзи й заліза, місцеві ремісники майже не використовували інших дорогоцінних кольорових металів. Найяскравіші пам'ятки художнього металу ольвійських митців було знайдено не тільки у цьому полісі, а й на Березанському поселенні, в курганах Побужжя й Придніпров'я. Окремі предмети шляхом торговельних посередників потрапляли до племен, які мешкали у Поволжі й Приураллі, а також у районі Карпат⁶¹. Мистецтво тореветки розвивалося в Ольвії впродовж усього існування міста. Але такого рівня, як в архаїчний час, воно вже не досягло. З кінця VI ст. до н. е. художній рівень ольвійських виробів поступово зни-

⁵⁸ Скржинская М. Украшения и предметы туалета // Культура населения Ольвии и ее округа в архаическое время. – К., 1987. – С. 175–183; Скудниова В. Знач. праця. – С. 21–23.

⁵⁹ Фурманська А. Бронзолivarне ремесло в Ольвії // Археологія. – 1963. – № 15. – С. 60, 61; Скржинская М. Зеркала архаического периода из Ольвии и Березани // Античная культура Северного Причерноморья. – К., 1984. – С. 105–129; Русяева А., Русяева М. Символіка та художні особливості монет Ольвії пізньоархаїчного та класичного часів // Археологія. – 1997. – № 4. – С. 29–38.

⁶⁰ Сон Н. Ремесленное производство // Культура населения Ольвии и ее округа в архаическое время. – К., 1987. – С. 120–124. – Рис. 41–43; Борисфен – Березань. Начало античной эпохи в Северном Причерноморье. – С.Пб., 2005. – № 231, 232; Крутилов В. Литейные формы // Древнейший теменос Ольвии Понтийской. – Симф., 2006. – С. 213–220. – Рис. 223–225.

⁶¹ Онайко Н. Знач. праця. – С. 33, 34.

звився, а центр металопластики у Північному Причорномор'ї переміщено на Боспор.

Уже на початковому етапі історії боспорські міста відрізнялися від інших причорноморських центрів своєю соціально-політичною організацією. В усіх сферах життя велика роль належала місцевій знаті, яка зазнала більшої або меншої еллінізації. За доби еллінської колонізації населення Боспору було дуже різномірним. Цей фактор, а також зв'язок зі Сходом визначив розмаїтість і багатство художніх форм, що побутували в цьому регіоні. Тут спостерігалось широке застосування виробів із бронзи, електра, золота, срібла у вищих верствах еллінського й особливо місцевого населення. У ранній період еллінської колонізації вироби торевтики надходили на Боспор переважно зі Сходу. Вони потрапляли сюди через Кавказ як предмети торгівлі або як трофеї, награвовані на Близькому Сході під час завойовницьких походів кочовиків-скіфів. Найбільше зразків роботи східних ремісників знайдено у заможних ранньоскіфських курганах VI ст. до н. е. – Келермеських у Прикубанні й Литому (Мельгунівському) у Нижньому Подніпров'ї. Взагалі північно-східний район Причорномор'я надзвичайно багатий на пам'ятки торевтики. На Боспорі й далеко за його межами, у степових районах Скіфії, Прикубанні, Придніпров'ї й Побужжі, окрім імпортних виробів художнього металу, знайдених у підкурганних похованнях, було виявлено предмети, визнані продукцією місцевих боспорських майстерень.

Боспорські міста, як і Ольвія, дуже рано набули значення ремісничо-торгових центрів. Головну роль з-поміж них відігравав Пантікапей. Карбування власних срібних і бронзових монет у другій половині VI ст. до н. е. засвідчило існування художньої обробки металу у давні часи⁶². У той період, коли виникає монетний двір у Пантікапеї, ймовірно, зародилася й боспорська торевтика. Виробництво мініатюрних ювелірних виробів у другій половині VI – на початку V ст. до н. е. підтверджують знахідки кам'яних ливарних форм і, можливо, залишків ергастерія (майстерні) металурга⁶³.

⁶² Русяева М. Художественные особенности монет Ольвии и Пантикапея периода колонизации // Боспорский феномен: Колонизация региона. Формирование полисов. Образование государства. Материалы междунар. науч. конф. – С.Пб., 2001. – Ч. 1. – С. 139–143.

⁶³ Трейстер М. Бронзолитейное ремесло Боспора // Археология и искусство Боспора. – М., 1992. – Вып. 10. – С. 66–82; Treister M. Hammering Techniques in Greek and Roman Jewellery and Toreutics / Ed. J. Hargrave. – Leiden; Boston; Köln, 2001. – P. 59–78.

Порівняно з ольвійськими, боспорські майстри досягли більших успіхів у техніці тиснення золотих рельєфних зображень. Можливо, частину пам'яток скіфського «звіриного» стилю VI – початку V ст. до н. е., подібну за моделюванням і стилістикою до еллінських виробів, було створено в Пантікапеї, а не в іонійських майстернях, як вважають деякі вчені. На сьогодні відомо лише невелику групу золотих виробів боспорського виробництва – це пластина у вигляді оленя зі станиці Костромська, нащитна бляха у вигляді пантери з Келермеських курганів, золоті обкладики руків'їв і піхов мечів з Томаковської Могили й хутора Шумейко.

Вироби боспорських майстерень поширилися у степовій Скіфії з кінця VI ст. до н. е. Можливо, на Боспорі вже у VI – на початку V ст. до н. е. визначилося явище, яке особливо чітко простежується у IV ст. до н. е., а саме: доволі широке виробництво порівняно недорогих речей художнього металу для місцевого вжитку при одночасному існуванні дуже коштовних предметів розкоші, розрахованих переважно на продаж місцевій скіфській знаті. Отже, торевтика архаїчного часу стала значним етапом у розвитку цього мистецтва в регіоні. Вироби металопластики наступних періодів стали найяскравішими досягненнями не тільки мистецтва Північного Причорномор'я, а й усього античного художнього металу.

Розквіт Боспорського царства у IV ст. до н. е. сприяв підвищеному попиту на вироби художнього ремесла й предмети розкоші з різних куточків Еллади. До Північного Причорномор'я в цей час привозили велику кількість високохудожніх витворів золотарства з Афін, міст Середземномор'я, Іонії та Фракії⁶⁴. До Пантікапея приїздили ювеліри зі своїми портативними інструментами. Близькість до замовників дозволяла враховувати їхні побажання й смаки. Місцеві боспорські торевти у цей час виготовляли не тільки прості та здебільшого невеличкі за розміром ювелірні прикраси й предмети побуту з дорогоцінних металів, а й продовжували працювати на замовлення боспорської та скіфської знаті. Найкращі вироби з цих пантікапейських майстерень, як і предмети імпорту з Аттики й Малої Азії, знаходять у гробницях племінної знаті, курганах скіфських вождів і царів, склепах боспорської

⁶⁴ Гайдукевич В. Боспорское царство. – М.; Ленинград, 1949. – С. 118–131; Книпович Т. Основные линии развития искусства городов Северного Причерноморья в античную эпоху // АГСП. – М.; Ленинград, 1955. – С. 172–175.

аристократії, жриць богині Деметри, похованнях заможних мешканців Пантікапея. Вони свідчать не лише про інтенсивні торговельні зв'язки, матеріальний достаток і майнову диференціацію населення, а й про зростаючий попит, художні смаки, прагнення майстрів створити подібні до привізних зразки прикрас і зовсім нові пам'ятки мистецтва. Вражає неймовірне захоплення скіфської еліти коштовними еллінськими виробами. Імовірно, боспорські царі насамперед прагнули до мирних взаємозв'язків зі Скіфією, з одного боку, а з другого, намагалися таким чином прилучити їх до високої еллінської культури і більш цивілізованого способу життя, тобто еллінізувати. Безсумнівно, ювелірна майстерня існувала при царському дворі в Пантікапеї. Вона забезпечувала своїми виробами і більшість заможних родин з розгалуженого царського роду, особливо за часів правління Перісада I, за якого Боспор прославився своїми багатствами та військовою могутністю.

Тому не випадково у боспорських і скіфських курганах IV ст. до н. е. часто знаходять подібні за стилем і манерою виконання золоті й срібні вироби. Сережки, браслети, очілля, намиста, персні, аплікаційні пластини, предмети кінської вузди і зброї прикрашено зображеннями найулюбленіших еллінських божеств і демонів – Афіни, Гери, Геракла, Діоніса, Пана, Силена, сатирів, Медузи Горгони, сфінксів тощо.

До цих виробів належать різні деталі кінської вуздечки грецької роботи, яку найчастіше прикрашали зображенням Геракла. Його образ був своєрідним апотропеєм, адже досить часто в античній міфологічній традиції трапляється і таке його прізвисько, як «володар коней»⁶⁵. Цей еллінський герой має винятково багату іконографічну традицію в античному мистецтві, яка з усією яскравістю простежується як на пам'ятках еліно-скіфського, так і еллінського ювелірного мистецтва. Наявність таких зображень свідчить не тільки про чудове знання мотивів класичного еллінського мистецтва, а й про синкретичність образу героя-бога, його зв'язок із хтонічними культурами. Завдяки легенді про походження

скіфів, яку переповів Геродот, цей образ отримав широку популярність у середовищі номадів. За сюжетом Геракл, женучи биків Геріона, прибув до Гілеї в колісниці, запряженій кінями, яких місцева змієдіва таємно викрала у нього [Herod. IV, 8-10].

Не менш поширеними були так звані діонісійські сюжети – зображення бога виноробства й виноградарства Діоніса та його супутників – вакханок, сатирів і силенів. На куль-обській золотій фіалі з омфалом викарбовано численні маски сатирів у гострокінцевих головних уборах, які чергуються з масками Медузи Горгони. Крім того, фіалу прикрашено безліччю зображень голів диких кабанів та пантер, фігурками бджіл, дельфінів та риб⁶⁶.

Про багатство державної скарбниці Боспору й довершеність її художників свідчить також карбування на місцевій золотій монеті – явище досить рідкісне для міст Понта Евксинського. На монетах Пантікапея зображено грифона (міфічний хранитель багатств), що тримає в зубах стрілу, під його лапами – хлібний колос – символи влади Боспору.

Порівняно з містами і курганами Боспорського царства в Ольвії виробів із золота, срібла, електра й бронзи знайдено значно менше. Тут не було таких талановитих ювелірів, як у Пантікапеї, і сюди не привозили коштовні золоті вироби з Афін та інших міст Еллади, які надходили до скіфських вождів і боспорської знаті. Порівняно з архаїчним некрополем у похованнях класичного й ранньоелліністичного часу знайдено дуже мало прикрас. Традиційною для Ольвії була суто еллінська прихильність до мініатюрних ювелірних виробів. Багаті ольвіополітки за часів класики носили порівняно скромні золоті сережки, прикрашені зерню, тонкою сканню із застосуванням синьо-зеленої емалі, прості браслети й персні. Серед них вирізняються браслет з фігуркою Пана, який грає на багаторядній сопілці, і підвіска з мініатюрним зображенням голови Гери в орнаментованій стефані. Цікаво, що подібного типу підвіски, але більш високого художнього рівня, знайдено в похованнях Боспору й Скіфії⁶⁷. Очевидно, афінські торговці продавали їх у різних місцях Північного Причорномор'я.

Але все ж таки в ольвійському художньому металі помітно певний прогрес, пов'язаний з випуском місцевих монет у 480–470 роках –

⁶⁵ *Трейстер М.* Об изделиях торевтики из скифского кургана Бабина Могила // *Мозолевский Б., Полин С.* Курганы скифского Герроса IV в. до н. э. (Бабина, Водяна и Соболева Могила). – К., 2005. – С. 502–512; *Русяєва М.* Іконографія образу Геракла за пам'ятками торевтики з скіфських курганів IV ст. до н. е. // *Художня культура. Актуальні проблеми: Наук. вісник.* – К., 2007. – Вип. 4.

⁶⁶ *Русяєва М.* Діонісійські сюжети на пам'ятках торевтики із скіфських курганів // *Археологія.* – 1995. – № 1. – С. 27. – Рис. 2, 5.

⁶⁷ *Русяєва М.* Золоті прикраси у вигляді голови Гери // *Археологія.* – 1994. – № 1. – С. 104–109.

II чверті IV ст. до н. е. у зв'язку з проафінським характером політичного життя Ольвії. Цей поліс був лідером із виготовлення унікальних литих бронзових важких і великих за розміром оболов. Голова Афін та її апотропей Медуза Горгона прикрашали їх упродовж тривалого часу. Внутрішній зміст цих зображень був зрозумілий ольвіополітам, які добре знали міфологію й верховну афінську патронесу як наймудрішу захисницю вільного полісу та великий символ перемоги греків над персами.

Найвищого художнього рівня у випуску литих монет ольвійські майстри досягли у третій чверті IV ст. до н. е. На аверсі в обрамленні густого хвилястого волосся зображено молоде обличчя Деметри. Повні губи з характерним вигином, округле підборіддя, невеликий рот з ледь помітною посмішкою, підкреслюють захоплення майстрів, які кожний у своїй манері створювали образ покровительки землеробства й хліба. Повну шию богині прикрашено однією або кількома низками намиста.

Усі «аси» із зображенням Деметри і Медузи Горгони на реверсі (тильному боці) прикрашено ольвійською полісною емблемою – орлом над дельфіном. Для неї характерні кілька іконографічних типів, у яких змінено позу орла, що свідчить про відсутність суворого канону. У другій половині V ст. до н. е. в Ольвії вперше розпочали випуск карбованих грошей. Найранішими є срібні статери Емінака із зображенням Геракла, який натягує тятіву лука. Поза цього міфологічного персонажа вирізняється оригінальністю художнього рішення образу.

З IV ст. до н. е. виготовлення штемпелів для карбування ольвійських золотих і срібних монет значно покращилося. Видатний нумізмат О. Зограф вважав, що в цей час в Ольвії з'явилося «кілька особливо витончено виконаних примірників», які можна порівняти за своїми художніми особливостями з кращими зразками Еллади. Це золоті та срібні статери із зображенням голови Деметри у профіль. Монети збереглися у первісному вигляді, що дає змогу дослідити ідеальну роботу майстра над образом богині. На відміну від бронзових, вони не піддавалися корозії (руйнуванню). Отже, можна припустити, що й серед останніх було чимало високоякісних зразків монетного мистецтва.

Деметру на золотому статері з брюссельського мюнцкабінету зображено в стані ідеалізованого блаженного спокою з ясними красивими рисами обличчя. Висока зачіска перев'язана тонкою стрічкою. Акуратно укладене хвилясте волосся опускається на плечі

кількома пасмами. У погляді богині – щастя й гордість. Своєю зовнішністю й безтурботним спокоєм цей образ символічно цілком узгоджується із самою назвою міста. Естетика монети полягає в тому, що це не тільки зовнішнє досконале втілення голови богині на мініатюрному золотому дискові, а й особливе художнє сприйняття ідеалізованого образу, який пропагували в Ольвії за часів найвищого розвитку культу Деметри.

Велліністичний період, коли міста Північного Причорномор'я досягли найбільшого розквіту, у торевтиці відбулися значні зміни. У цей час, принаймні у III ст. до н. е., з Аттики на Боспор привозили високохудожні твори торевтики. До них належить різноманітний за формою й призначенням срібний посуд (канфари, глечики, чаші тощо), знайдені на некрополі Пантікапея. Частина виробів має мініатюрні розміри і прикрашена позолотою. За стилем виконання й орнаментациєю вони продовжують той напрям аттичного художнього ремесла, який було започатковано ще в V ст. до н. е. (кіліки із Семибратніх курганів).

Місцеві боспорські майстерні в елліністичний час процвітали, проте художній рівень їхньої продукції порівняно з попереднім часом поступово знижується. Це пояснюється як загальним занепадом техніки торевтики і зміною основних технологічних принципів виготовлення прикрас, так і сарматизацією цього регіону⁶⁸. Художній метал боспорських майстерень найчастіше представлено золотими вінками з тонким листям, які призначалися для поховальних ритуалів, різноманітними намистами, сережками, персями, намистом. Наприкінці IV–I ст. до н. е. в ювелірне мистецтво проникають нові віяння, пов'язані з походами Александра Македонського на Схід. Поступово виник поліхромний стиль з яскравими кольоровими поєднаннями, барвистістю форм і різноманітністю декоративних мотивів. Художники перетворили стилізовані деталі фігур тварин у пишно орнаментовані форми, де блиск золота доповнюють вставки з дорогоцінних каменів – альмандинів, смарагдів, аквамаринів, бірюзи, гірського кришталю, кольорового скла, емалі. Ці образотворчі прийоми складають специфіку інкрустаційно-поліхромного «звіринового», а пізніше й геометричного стилю сарматів, яка значною мірою визначила характер усієї художньої культури степової Євразії і певною мірою Боспору,

⁶⁸ Treister M. Hammering Techniques in Greek and Roman Jewellery and Toreutics. – P. 248–252.

Херсонеса Таврійського та Ольвії у перші століття нової ери⁶⁹.

На відміну від Боспорських міст, в Ольвії виробли з коштовних металів були рідкісними. Слід враховувати, що дуже багато ольвійських поховань, у тому числі й найбагатших (під курганами), було розграбовано. Лише окремі знахідки дозволили припустити, що в період розквіту поліса імпорт художньої бронзи та ювелірних прикрас став різноманітнішим. Основні виробли привозили з Афін, Родоса, міст Малої Азії. Серед найкращих варто відзначити дзеркало з вишуканим гравійованим профільним зображенням голови Деметри у покривалі та вінку з колосся й макових голівок. Стеблами цих рослин декоровано бордюри і тло плоского диска навколо голови Деметри з витонченими рисами обличчя. Образ богині, виконаний талановитим майстром, можливо, в одному з малоазійських міст у III ст. до н. е., свідчить про культове призначення дзеркала.

Із позолоченої бронзи виготовлено патеру (III ст. до н. е.), довгу ручку якої прикрашено головою грифона, а лицьову поверхню заповнено рельєфними зображеннями погруддя Геліоса й дванадцяти знаків зодіаку⁷⁰. За якістю художнього виконання, витонченістю рисунка, композиційною побудовою цей предмет є одним із найкращих зразків елліністичного прикладного мистецтва. Зважаючи на інтенсивні віносини Ольвії з Родосом, де головним патроном був Геліос, можливо, цю патеру в III ст. до н. е. було привезено як подарунок з нагоди встановлення тут загальнополісного культу бога сонця.

Специфічно ольвійською продукцією, не відомою в інших куточках античного світу, було виробництво вотивів із свинцю, початок якого відноситься ще до V ст. до н. е.⁷¹. Упродовж IV–III ст. до н. е. майстри відливали переважно невеликі свинцеві фігурки із зображеннями божеств, еротів, горгон, вершників, воїнів, деяких тварин, птахів і навіть храмових споруд, які слугували амулетами й вотивами. В елліністичний час було виготовлено значну

кількість різних типів букраніїв, що являли собою плоскі стилізовані бичачі голови, прикрашені стрічками й виноградними гронами. Великий інтерес викликають рідкісні вотивні пластини із зображенням сцен жертвоприношення: чоловік веде бика до вівтаря, прикрашеного гірляндами, а слідом за ними – жінка з амforoю на голові. Загалом цим виробам властиве узагальнене площинне моделювання форм без додаткової деталізації. Проте деякі зі свинцевих фігурок, зокрема, з Гераклом, є репліками відомих елліністичних статуй. Іконографія цих різноманітних образів, а також типи зображень мають паралелі у виробках ювелірного мистецтва й короупластики.

Ще один художній центр мистецтва – Херсонес Таврійський – займав особливе місце як щодо місцевої металообробки, так і щодо імпорту металевих виробів. У цьому полісі пам'ятки торевтики та ювелірного мистецтва пізньокласичного й ранньоелліністичного часу є рідкісними і, ймовірно, потрапляли до нього через посередництво Боспору.

Виробли художнього металу римського часу пов'язані з тими самими стилізованими принципами, що розвивалися в інших видах образотворчого мистецтва й ремесел. Виробів із дорогоцінних металів – золота й срібла – стало значно менше, проте збільшилася кількість бронзових. Мистецтво обробки бронзи у Древньому Римі досягло значних успіхів. З цього матеріалу робили не тільки статуї й статуетки, а й предмети домашнього вжитку, які перетворилися завдяки тонкому рельєфному й гравійованому декоруванню на справжні твори мистецтва. Виготовляли і культові речі.

Дрібна художня бронза I–II ст. у цьому регіоні представлена статуетками Афін, Гермеса, Юпітера, Венери, Асклепія та інших божеств, які у великій кількості імпортували з Південної Італії, Галлії і східних провінцій Римської імперії. Їхня іконографія здебільшого сягає традицій грецької пластики, хоч іноді й простежуються специфічні, локальні особливості, характерні для центрів Сирії та Єгипту. Бронзоліварні майстерні Рима та Південної Італії, використовуючи грецькі зразки, часто привносили в них нові риси й атрибути⁷².

⁶⁹ Treister M. Late Hellenistic Bosphoran Polychrome Style and its Relation to the Jewellery of Roman Syria (Kuban Brooches and Related Forms) // *Silk Road*. – Kamakura, 2002. – P. 44, 45.

⁷⁰ Skarby znad morza Czarnego: Katalog. – Kraków, 2006. – № 39. – P. 211.

⁷¹ Журавлев Д., Ломтадзе Г. Изделия из металла // На краю ойкумены. Греки и варвары на северном берегу Понта Эвксинского. – М., 2002. – № 338–349; Зайцева К. Свинцовые изделия 4–2 вв. до н. э. местного производства Ольвии // *Эллинистические штудии в Эрмитаже*. – С.Пб., 2004. – С. 120–149.

⁷² Трейстер М. Бронзовая статуэтка Юпитера Капитолийского из Мысхако // *ВДИ*. – 1992. – № 2. – С. 41–53; Трейстер М. К находке бронзовых и серебряных статуэток в святилище у перевала Гурзуфское Седло // *ВДИ*. – 1998. – № 2. – С. 68–80; Русяева М. Искусство Херсонеса первых веков новой эры // *Херсонес Таврический в середине I в. до н. э. – VI в. н. э. Очерки истории и культуры*. – Х., 2004. – С. 471–473.

Популярності набув імпорт італійського бронзового й срібного посуду, який відрізнявся доцільною конструктивністю форм. На пам'ятках I ст. часто можна побачити латинські клейма. Деякі посудини, напевно, потрапили на Боспор завдяки римлянам. До їх числа належить срібне блюдо з орнаментациєю черню та ім'ям царя «Басілеос Рескупореї». Можливо виріб був дипломатичним дарунком римського імператора Каракали боспорському царю Рескупориду III.

Виготовлення металевих виробів у перших століттях нової ери було зосереджено передусім у Пантікапеї. У цей час визначилися головні риси нового художнього стилю ювелірного мистецтва, який на Боспорі сформувався під впливом сарматської художньої культури. На думку вчених, більшість типово сарматських золотих прикрас, знайдених у поховальних комплексах, є продукцією пантікапейських торевтів⁷³. У цьому полягає складність вивчення багатьох пам'яток мистецтва цієї причорноморської держави.

Новий боспорський стиль у виготовленні ювелірних виробів відрізнявся від сарматського цілковитою відсутністю зображень тварин і яскраво вираженою геометризациєю рослинних орнаментів, що знайшло вияв у численних мініатюрних золотих апликаційних пластинах – прикрасах одягу. Найбільшого поширення отримали техніки штампування, псевдозерні, псевдофіліграні, які імітують більш витончені й коштовні вироби попередніх періодів. Такі речі оздоблювали вставками каменів червоних відтінків – гранатами, сердоліками й кольоровим склом. У ювелірному мистецтві популярними були прикраси інкрустовані кольоровими каменями технікою «клуазоне»⁷⁴.

У стилі ольвійських золотих ювелірних виробів перших століть нової ери було також багато принципових нововведень, пов'язаних із використанням вставок із кольорових каменів – граната, бірюзи, сердоліку, багатшарових агатів тощо. З епіграфічних написів відомо,

що у II – першій половині III ст. до храму Аполлона стратеги приносили в дар золоті та срібні статуетки богині перемоги Ніки, а також широкий військовий пояс, оздоблений дорогоцінними каменями. Однак жодна з цих речей не збереглася. Не існує відомостей і про центри їх виробництва. Можна лише припускати, що цим займалися ольвійські майстри.

Серед золотих ювелірних виробів перших століть нової ери, знайдених у цьому полісі, переважну більшість виконано у художніх традиціях сарматського мистецтва. Золотий флакон із мініатюрними рельєфними фігурками левів, золота гривна й браслет, бронзові дзеркала, ажурні золоті та бронзові пряжки, а також фібули прикрашено складними тамгоподібними й геометричними орнаментами. На думку вчених, в Ольвії, як і на Боспорі, у другій половині I ст. існувала ювелірна майстерня, яка орієнтувалася на смаки сарматської еліти. Це підтверджується не тільки великою кількістю золотих прикрас, знайдених в Ольвії, а й ареалом розповсюдження сарматських поховальних комплексів у Північно-Західному Причорномор'ї, ювелірні вироби з яких за стилем і декором подібні до ольвійських. Певною мірою це підтверджується карбуванням у цей час в Ольвії золотих монет Фарзоя та Інісмея⁷⁵.

Паралельно в Ольвії зберігали традиції виготовлення мініатюрних золотих ювелірних виробів зі вставками кольорового каміння. Сережки і кільця з підвісками у вигляді скульптурних фігурок еллінських міфологічних персонажів та їхніх атрибутів місцеві торевти прикрашали простими геометричними орнаментами із зерні. Проте більшість з них характеризується спрощеними, грубими формами. Поряд із прагненням до дрібних і деталізованих прикрас ольвіополіти любляли вироби з одноманітними, однобарвними площинами, без орнаментациї філігранню або інкрустацією. У цих виробках поступово зникли принципи еллінської гармонії та витонченості. На зміну прийшли варварська барвистість і переобтяженість напівкоштовним камінням. Таким чином, в ольвійських ювелірних виробках перших століть нової ери співіснували дві тенденції: перша була пов'язана із суто еллінською торевтикою, в якій майстри використовували тільки золото; друга – з варварським впливом та інкрустацією кольоровим камінням.

⁷³ Treister M. Eastern Jewellery in Sarmatian Burials and Eastern Elements in the Jewellery Production in the North Pontic Area in the 1st Century AD // *Iranica Antiqua*. – 2004. – № 39; Treister M. Gold Vessels, Perfume Flasks and Pyxides from Sarmatia / Ed. C. J. Tuplin // *Pontus and the Outside World. Studies in the Black Sea History, Historiography and Archeology*. – Leiden; Boston, 2004. – P. 131–194.

⁷⁴ Treister M. Cloisonné Decoration in the Gold Work of the North Pontic Area in the Late Hellenistic – Early Imperial Periods // *Archeometallurgy in Europe*. – Milan, 2003. – P. 295–304.

⁷⁵ Трейстер М. Ювелирная мастерская I в. н. э. в Северном Причерноморье (К находке из сарматского погребения в Петриках) // *Северное Причерноморье в эпоху античности и Средневековья*. – М., 2006. – С. 245–258.

У римський період ольвійські різьбярні монетних штемпелів також поступово втратили колишню славу художників. Зображення на монетах стали схематичнішими і простішими. Проте в перших століттях нової ери тут уперше в історії ольвійського монетного карбування з'явилися образи скіфських і сарматських царів Скілура, Фарзоя та Інісмея, римських імператорів і членів їхніх сімей, зображення головних міських монументальних статуй (Зевса, Тіхе-Фортуни, Аполлона та Ахілла).

У перших століттях нової ери у Херсонесі також відбулися кардинальні зміни. Вишукані сережки, браслети, медальйони та персні з антропоморфними, зооморфними й орнаментальними мотивами дозволяють простежити розвиток форм ювелірних виробів, різноманітність технічних прийомів їхнього виготовлення. У ранньоримський час вони відрізнялися грубішою роботою порівняно з елліністичним періодом, хоча й серед них були високохудожні зразки. Це передусім різноманітні типи золотих сережок і пернів зі вставками каменів і гем. Найбільш поширеними були зображення Медузи Горгони, Гермеса, Нікі, портретні бюсти римських імператорів та їхніх дружин.

Ці золоті вироби пишно прикрашали фігурними й орнаментальними мотивами. Давні ювеліри володіли рідкісним декоративним чуттям – витончене різьблення утворює завитки, листя, плетінки, спіралі, що чергуються з прямокутними й круглими гніздами зі вставками напівкоштовних і коштовних різьблених каменів, кольорового скла. У перших століттях нової ери в ювелірному мистецтві Херсонеса продовжували розвиватися традиції, пов'язані зі східним впливом. Вироби інкрустували коштовним камінням, вставками з кольорового скла. Набули поширення золоті нашійні прикраси, сережки й браслети, в яких декоративні мотиви характеризують розвиток причорноморського поліхромного стилю.

У Херсонесі, як і в інших полісах Причорномор'я, карбували монети із зображеннями своїх богів-заступників, серед яких головне місце посідала Партенос (Діва). Траплялися також Геракл, Аполлон і божество Херсонас, образ якого втілював у собі громадянську общину. З середини I ст. на золотих і мідних монетах почали вказувати рік за особливою, херсонеською ерою, котра бере початок із 24 року.

Цінність пам'яток монетного мистецтва античних держав Північного Причорномор'я, крім історичної та художньої, полягає в тому, що в них відображено релігійні уявлення гро-

мадян цих полісів. Живучість еллінських традицій і своєрідність творчої манери різьбярів монетних штемпелів у кожному з цих міст зберігалися протягом усього періоду існування монетної справи.

Окрім імпортованих виробів у Північному Причорномор'ї існували власні бронзоліварні майстерні. Зокрема, у Херсонесі було знайдено фрагменти керамічних форм для відливання бронзових матриць, а також унікальна бронзова матриця з Діонісом в едикулі. Зображення на цих виробах пророблено дуже загально, оскільки основні деталі ремісники гравіювали вже на готових, відтиснутих з матриць пластинах. Ці та інші форми свідчать про масове виробництво дзеркал, вотивних табличок, піквід у перших століттях нової ери⁷⁶. Порівняно з творами кам'яної скульптури і теракотової пластики високохудожні вироби з бронзи у Північному Причорномор'ї були рідкісними. Це передусім пояснюється природою матеріалу, який дуже швидко піддається корозії, а також масовим переплавленням художньої монументальної й дрібної пластики у пізньоантичний і християнський періоди.

Отже, стиль і техніка виконання ювелірних виробів Херсонеса I–IV ст. значною мірою відрізнялися від творів Римської імперії, Пантікапея та Ольвії. Золоті намиста й сережки, що складаються з безлічі сполучених між собою елементів (ланцюжки, ромби, пелюстки), найяскравіше характеризують прагнення місцевих майстрів ювелірної справи до мініатюрності форм, витонченості ліній, інколи й надмірної деталізації. Це пояснюється цілковитою відсутністю будь-якого впливу сарматського «бірюзово-золотого» стилю, а також продовженням елліністичних традицій у тореутиці Херсонеса. Не набули популярності у цьому причорноморському центрі прикраси із суто римською орнаменталією, яка виконана технікою ажурного різьблення, суцільної інкрустації або ж черні. Техніка виготовлення золотих виробів у цей період поступово втратила витонченість, що особливо відобразилося у філігранних узорах⁷⁷.

Елліно-скіфське мистецтво IV ст. до н. е. – одна з найяскравіших сторінок у розвитку художнього металу в Північному Причорномор'ї. На Боспорі на основі загальноеллінських традицій мистецтва художники, спостерігаючи за місцевим населенням, ство-

⁷⁶ Treister M. Hammering Techniques in Greek and Roman Jewellery and Toreutics. – P. 355–361.

⁷⁷ Русяева М. Искусство Херсонеса первых веков новой эры. – С. 479–485.

рили зовсім нові сюжети і композиції, які розкривали різні сторони життя скіфських племен, уподобання боспорських торевтів і те, як вони відображали деталі побуту й культури, що їх не зберегли нам літературні джерела того часу. Разом із тим майстри повністю дотримувалися норм класичного мистецтва Еллади⁷⁸.

Виникнення елліно-скіфського мистецтва слід пов'язувати з Афінами, які дали тільки поштовх, як і в багатьох інших сферах культури, до його формування й розквіту на Боспорі у IV ст. до н. е. Найдосконаліші з них створені видатними грецькими торевтами, які в цей час працювали в Афінах і яких спеціально запрошували до Пантікапея боспорські царі. Саме у IV ст. до н. е. скульптори і художники почали працювати на замовлення, переїжджаючи з одного міста до іншого⁷⁹. У цей час особливого піднесення набула естетична єдність різних видів мистецтва, їх гуманізація. У монументальному еллінському живописі, скульптурі, мозаїці виник інтерес до жанризациї міфологічних образів. Звернення до сюжетів тогочасних давньогрецьких трагедій і творів істориків, пов'язано зі зростаючою драматизацією та ідеалізацією образу божества, героя, людини.

На Боспорі в період його найвищого економічного розквіту вперше почалося масове виробництво найрізноманітніших виробів із золота, срібла, бронзи, які забезпечували переважно потреби скіфської, боспорської та сіндо-меотської еліти. Значна частина таких речей надходила до скіфських вождів як у вигляді данини, відкupu, посольських і шлюбних дарунків, плати за допомогу у військово-політичних конфліктах, так і в результаті торговельного обміну. Привертає увагу те, що зображення номадів прикрашають типово скіфські речі – посуд і ритуальні предмети, головні убори й особисті прикраси, одяг та озброєння, кінську зброю. Це безпосередньо вказує на те, що вони спеціально призначалися скіфам. Вчені довели, що це, головним чином, сцени з легенд та героїчного епосу скі-

фів⁸⁰. Їхні зображення скіфів виконані у стилі «етнографічного реалізму» і достовірно передають зовнішній вигляд. Ми маємо надзвичайно конкретне уявлення про воїнський обладунок, костюм, його прикраси, етнічний тип скіфів – будову тіла, характерні риси обличчя, зачіски⁸¹. Ці вироби також покривали складними рельєфними зображеннями тварин, рослинно-геометричними орнаментами. Аналогії цим оздобленням є в монументальному мистецтві давньогрецьких художників. Саме традиції класичного еллінського мистецтва, покладені в основу багатопігурних сцен і орнаментики, привели дослідників до висновку, що це вироби висококласних грецьких торевтів⁸².

До найдавніших творів елліно-скіфського мистецтва традиційно відносять унікальний золотий гребінь кінця V – початку IV ст. до н. е. з кургану Солоха, який увінчано ажурним горельєфним фризом із зображенням битви кінного і двох піших воїнів⁸³. Це зображення батального сюжету – один з виняткових прикладів врівноваженості композиції у пам'ятках прикладного мистецтва – виконано відповідно до принципів, які виникли ще за доби високої класики. Її центральним персонажем є вершник. Він цілить списом у скіфа, кінь якого лежить під їхніми ногами. Другий скіф, під-

⁷⁸ Русяева М. Эллино-скифская торевтика в контексте развития монументального искусства Эллады конца V – IV вв. до н. э. // Музейні читання. Матеріали міжнар. наук. конф., присвяч. 90-літтю з дня народження видатного укр. археолога О. І. Тереножкіна. Музей історичних коштовностей України. – К., 1998. – С. 158–168.

⁷⁹ Трейстер М. Аттический скульптор на Боспоре? // Таманский рельеф. Древнегреческая стела с изображением двух воинов из Северного Причерноморья. – М., 1999. – С. 112–116.

⁸⁰ Ростовцев М. Скифия и Боспор. – Ленинград, 1925. – С. 439, 440; Граков Б. Скифы. – М., 1971. – С. 81; Раевский Д. Очерки идеологии скифо-сакских племен (Опыт реконструкции скифской мифологии). – М., 1977. – С. 12; Раевский Д. Модель мира скифской культуры. – М., 1985. – С. 181–203; Мачинский Д. Пектораль из Толстой Могилы и великие женские божества Скифии // Культура Востока. Древность и раннее средневековье. – Ленинград, 1978. – С. 131–150; Бессонова С. Религиозные представления скифов. – К., 1983. – С. 70–73; Zur graeco-skythischen Kunst. Archäologisches. Kolloquium. Münster, 24.–26. November 1995. – Münster, 1997. – S. 115–195.

⁸¹ Ростовцев М. Знач. праця. – С. 161–176; Rolle R. Haar- und Barttracht der Skythen // Золото степу. Археологія України. – К.; Шлезвіг, 1991. – С. 115–126; Яценко С. Костюм древней Евразии (ираноязычные народы). – М., 2006. – С. 47–83. Рис. 29–45.

⁸² Jacobson E. The Art of the Scythians. The Interpretation of Cultures at the Edge of the Hellenic World. – Leiden; New York; Cologne, 1995; Русяева М. Елліно-скіфське мистецтво IV ст. до н. е. // Історія української культури: У 5 т. – К., 2001. – Т. I. Історія культури давнього населення України. – С. 340–351.

⁸³ Манцевич А. Курган Солоха. Публикация одной коллекции. – Ленинград, 1987. – С. 57–60. – Кат. 34; Алексеев А. Гребень из кургана Солоха и скифские цари V–IV веков до н. э. // АСГЭ. – 2003. – Вып. 36. – С. 72–89.

крадаючись ззаду до вершника, готується завдати йому смертельного удару кинджалом. Художник вловив момент нерухомості на найвищому злеті драматичної напруженості двоюбою. Психологічно сцена справляє враження перемоги кінного воїна, але разом із тим недвозначно вказує на підступність і хитрість скіфів. У розміщенні двох бокових фігур виявилось одне з основоположних відкриттів давньогрецької скульптури – контрапост Поліклета. Завдяки цьому у глядача створюється враження безперервного руху, спрямованого до центру композиції – вершника на здибленому коні. Саме це нашоухує на думку, що скіфи разом протистоять вершникові. Загалом, витончені пропорції гребеня, гра світла й тіні на фігурах воїнів, коней і, особливо, на своєрідній «колонаді» зубців, створюють ілюзію фронтона якогось багатоконного грецького храму, оскільки основою просторового вирішення його скульптурного фриза є трикутник.

В іншій стилістичній манері виконано наколечники золотої гривни з кургану Куль-Оба, які є прикладом витонченої роботи часів розквіту елліно-скіфського мистецтва першої половини IV ст. до н. е.⁸⁴ Обруч складається з шести перевитих, круглих у перетині стрижнів. Його кінці прикрашено скульптурними фігурками скіфських вершників, котрі нібито долають якусь перешкоду, можливо, перепливають річку. Фігурки скіфів у традиційному одязі, спрямовані один до одного й одночасно трохи розгорнуті від грудей власника гривни. В їхніх руках у давнину були затиснуті батіг і вуздечка. Тулуби коней повільно переходять у декоративні втулки з філігранним, суто еллінським, візерунком з листя аканта, овів, S-подібним мереживом зі вставками зеленої та блакитної емалі. Гривна – нашійна чоловіча й жіноча прикраса, яка характерна для скіфської культури. Елліни вважали її занадто варварською з огляду на її масивність, розміри і вагу (куль-обська гривна – діаметр 26,6 см, вага 460 г).

Однак неперевершеним шедевром елліно-скіфського мистецтва є золота пектораль із кургану Товста Могила, знайдена Б. Мозолевським. Ця місяцеподібна нашійна прикраса складається з трьох ярусів, чітко відокремлених один від одного товстими витими джгутами, що в цілому не порушує єдності зображення, а надає йому своєрідної ритмічності й досконалості. Головним сюжетом твору є цен-

тральна сцена верхнього ярусу, де двоє напівроздягнених чоловіків, розтягнувши хутро на руках, готуються до якогось таїнства⁸⁵. Кожного з них наділено індивідуальними, можливо, навіть портретними рисами, що поряд з унікальністю твору становить найбільший інтерес серед зображень скіфів⁸⁶. За розмірами фігури майже ідентичні: у них досить короткий тулуб, однакові пропорції частин тіла. Певна схожість спостерігається і в оголеності торсів та викрої штанив, заправлених у м'які шкіряні чобітки. Проте чоловіки відрізняються один від одного позами, зачісками, рисами обличчя. Для посилення емоційного забарвлення торецт використав особливі специфічні засоби, які свідчать про його можливу належність до скульптурної школи Скопаса.

Ліворуч і праворуч від основної сцени зображено корів з телятами і кобил, а за ними – фігури скіфських служників, один з яких доїть вівцю, а другий – корову, вони тримають у руках відповідно ліпний горщик та невеличку амфору. Скульптурна довершеність образів верхнього фриза сягає вищого рівня художнього відтворення життя кочівників. Насичений трагічним динамізмом і нижній ярус пекторалі, де показано різноманітні спени сутички тварин. Буяння рослин на середньому ярусі підкреслено великими квітками, інкрустованими блакитною емаллю й скульптурними фігурками птахів⁸⁷. Майстер із досконалим знанням пропорцій тіла, із вражаючою природністю рухів тварин і людей створив незабутню композицію, сповнену динамізму й водночас лаконічності художніх засобів. Гра світлотіні на фігурах підкреслює об'єми, вражає реалізмом втілення буття людей, тваринного світу й природи.

Фігури у верхньому та нижньому ярусах пекторалі, а також птахи на середньому, виготовлені технікою лиття за восковою моделлю з подальшим карбуванням і гравіруванням дрібних деталей, їх припаяно до джгутів виступаючими частинами тіла, і вони являють собою майже напівкруглу скульптуру. Іншою технікою виконано середній ярус прикраси. Майже всі деталі на ньому напаяно на тонкий

⁸⁴ Уильямс Д., Огден Дж. Греческое золото. Ювелирное искусство классической эпохи V–IV в. до н. э. – С.Пб., 1995. – С. 137–139. – № 81.

⁸⁵ Мозолевський Б. Товста Могила. – К., 1979. – С. 219, 225, 226; Мачинский Д. Знач. праця. – С. 144–146; Раевский Д. Модель мира скифской культуры. – С. 187–200; Русяева М. Основний сюжет на пекторалі з Товстої Могили // Археологія. – 1992. – № 3. – С. 38–43.

⁸⁶ Русяева М. Основний сюжет на пекторалі з Товстої Могили. – С. 41.

⁸⁷ Мозолевський Б. Знач. праця. – С. 79–86. – Рис. 59–67.

лист золота, вставлений між двома витими джгутами. Тільки великі квіти, прикрашені кольоровими емалями, закріплено мініатюрними заклепками, деякі з них замасковано завитками різних рослин. Таке чергування двох ажурних і своєрідного горельєфного фризов можна пояснити і конструктивними особливостями, і вимогами композиційної побудови пекторалі.

Дослідниками доведено, що її дещо трикутна композиція – майже пряме наслідування фронтонів грецьких храмів. Ще однією характерною особливістю пекторалі є розміщення в центральних частинах ярусів збільшених фігур, що пояснюється, з одного боку, їхньою провідною роллю в композиції, а з другого – найбільшою площею. Загалом для пекторалі характерні невимущена врівноваженість, художня цілісність і досконалість композиції.

За межами Північного Причорномор'я пекторалі відомі з VIII–VII ст. до н. е. на території Закавказзя та Близького Сходу. Особливо популярними вони стали в IV ст. до н. е. у Фракії, де під час археологічних досліджень було знайдено більше п'ятнадцяти нагрудних прикрас. Але, на відміну від описаних вище, їх виготовлено із заліза, покритого тонким листовим сріблом з рельєфним декором⁸⁸. У гробниці Філіппа II у Вергині (Північна Греція) було знайдено залізну пектораль 350–336 року до н. е., покриту тонкою золотою фольгою з рельєфними зображеннями, розміщеними на п'яти фризах.

Встановлено, що такі пластинчасті вироби були не тільки прикрасами, а й панцирними нагрудниками, якими закривали глибокий виріз біля шиї під час бою⁸⁹. Проте іконографія образів людей і тварин, наконечників у вигляді левових голів та інкрустація кольоровими емалями золотих пекторалей із Товстої Могили і меншої за розміром жіночої з Великої Близниці на Тамані – свідчать про їхню належність до цілком окремої групи парадних нагрудних прикрас, не пов'язаних з військовим спорядженням.

Попри еллінське походження, в науковій літературі пектораль з Товстої Могили переважно характеризується як твір скіфської (індо-іранської) міфології і релігії. Зважаючи на дружні відносини між Скіфією й

Боспорським царством у часи, коли було створено пектораль, можна припустити, що головні персонажі уособлюють двох правителів – боспорського й скіфського – перед проведенням у Пантікапеї Великих Діонісій та ритуального таїнства, які мали скріпити мирний договір. Їхній високий соціальний ранг підкреслено не тільки розміщенням у центрі такого унікального й дорогого предмета, як пектораль, а й горитами із золотими обкладками і рельєфними зображеннями на них. Усі інші сцени на виробі, а також окремі предмети з гробниці можна пов'язати з універсальним культом Діоніса та спільною політикою двох династій як правителів царств.

Складність технічного виконання, надзвичайно тонке опрацювання всіх деталей, високохудожні зображення людей і тварин указують на те, що пектораль виготовили в Афінах у другій чверті IV ст. до н. е., можливо, на замовлення боспорського архонта Левкона I для подарунка скіфському цареві. Проте, можливо, майстра запросили до Пантікапея, де йому створили відповідні умови для праці.

Майже всі вироби грецьких майстрів із зображенням кочівників виготовлені у барельєфі технікою басми методом металопластики, що яскраво простежується на коштовному ритуальному посуді з Солохи, Чортотлика, Куль-Оби, Частих курганів та Гайманової Могили. Одним з найкращих є фриз у центральній частині срібної позолоченої амфори з Чортотлика зі сценами приборкання коней⁹⁰. У центрі композиції – група скіфів, які, заарканивши коня, намагаються повалити його на землю. Праворуч один скіф стрижуче осідланого коня, ліворуч – другий, тримаючи коня за передню ногу, примушує його лягти. З двох боків багатогурну композицію завершують степовики з уже прирученими кінями. Жанрові сцени й зображення на центральному фризі, як і на амфорі загалом, трактують по-різному. Імовірно, йдеться про певний міфологічний або епічний сюжет. Безліч загадок таїть і побут того часу, з якого давні грецькі майстри черпали натхнення для своїх шедеврів.

Центральний фриз характеризується урівноважено-спокійним ритмом, якому підпорядковано спеціально підібрані сцени. В основі просторового рішення відчувається вплив монументальної скульптури Еллади, насамперед класичного (строного) типу рельєфу. Головна ознака фриза – зображення окремої фігури

⁸⁸ *Ogneņova-Marinova L.* Les motifs decoratifs des armures en Thrace au IV-e s. av. n. ere // Actes du premier congres international des etudes balkaniques et Sud-Est europeennes. – Sofia, 1970. – II. – С. 402–406. – Рис. 6–11.

⁸⁹ *Черненко Е.* Скифский доспех. – К., 1968. – С. 126.

⁹⁰ *Алексеев А., Мурзин В., Ролле Р.* Чертомлык (Скифский царский курган IV в. до н. э.). – К., 1991. – С. 120–123, 174. – Кат. 91.

людини чи багатофігурних груп в одному плані, котрі начебто рухаються повз глядача. Тло на ньому завжди залишається абстрактною відполірованою площиною. Головний закон, що визначає побудову фриза (взаємозв'язок окремих фігур і обґрунтована присутність їх у сцені), віртуозно дотриманий майстром.

Автор досяг виразності завдяки витонченій техніці обробки металу. Барельєфні зображення на трьох фризах амфори виконано технікою басми й металопластики. Не вся рельєфна поверхня на ній має однакову висоту. Так, фігури людей і коней (на головному фризі) та голови Пегаса й двох левів (нижня частина) відлито окремо за втраченими восковими моделями. Високий горельєфний орнаментальний фриз по колу поступово знижується, переходячи у плоске гравіювання на тильному боці амфори. Подібний прийом оздоблення використовували на керамічному посуді з рельєфним декором, на форми й стиль якого значною мірою впливали вази з металу. Риси облич, зачіски номадів, гриви й хвости коней скрупульозно пророблено різцем. Тонкий шар амальгамної позолоти додає жвавості сяючому розсипу світлотіньових ефектів.

Зверху головної композиції розміщено двох оленів, яких гризуть грифони, а знизу всю поверхню амфори прикрашено витонченим карбованим горельєфним орнаментом із пальмет, квітів і птахів. До нижньої частини корпусу амфори прикріплено своєрідні скульптурні краники у вигляді голів двох левів і Пегаса – еллінського міфічного образу. Саме останній є центром вази, а досконала проробка різцем усіх деталей його голови, оповитої променистим вінцем, без сумніву, пов'язана з головним сюжетом. В образі Пегаса вчені вбачають найяскравіший символ безкраїх степів і волелюбності народу. Водночас Пегас був утіленням водного джерела – головної життєдайної сили. У такому значенні амфора зі срібла уособлювала вічне життя й була неодмінним атрибутом в обрядах, пов'язаних, очевидно, із прирученням і розведенням коней.

Наближені до реального життя сцени приручення скіфами диких коней, найімовірніше, створили боспорські торевти. Складність у виготовленні досить великої посудини, її оригінальні фризи і стильові особливості свідчать про те, що вона належала талановитому афінському майстрові, якого, можливо, запросив до Пантікапея боспорський цар.

Чільне місце серед пам'яток цього кола посідають кулясті келихи з Куль-Оби й Частих курганів і срібні позолочені чаші напівсферичної форми з двома ручками зі Солохи й Гайманової Могили. Поверхню тулуба куль-

обської вази розділено на три горизонтальних декорованих частини: чотири двофігурні сцени, під якими тоненька стрічка плетінки й широка смужка з вертикальних опуклих канелюрів. Верхню половину прикрашено сценами з легендарних переказів кочівників: два воїни, які відпочивають після бою; скіф, котрий натягує тятиву лука. Але на особливу увагу заслуговують унікальні композиції зі сценами лікування – перев'язування пораненої ноги та видалення зуба⁹¹. Саме в цих сюжетах утілено одне з поширених в еллінській класичній скульптурі понять – «схемата»: здатність художника з ритмічною виразністю передати внутрішній душевний стан людини через певний рух тіла. Торевт майстерно показав напруження хворого воїна, обличчя якого сповнене болю, та внутрішню зосередженість його рятівника, що підкреслюють психологічний драматизм і внутрішній динамізм усієї багатофігурної композиції.

Рельєфні зображення кубка вирізняються монументальністю й величністю. Творчий стиль майстра умовно має два напрями: з одного боку, він культивує витончений, орнаментальний малюнок, що передає розмаїття декору на одязі та озброєнні, а з другого, – його цікавить пошук нових форм і ракурсів для відображення ілюзії руху. Іноді фігури частково закривають одна одну, створюючи щось на зразок глибини простору. Художник показує людину не тільки повернутою на поверхні опуклої посудини суворо в профіль, а й у три чверті, при цьому правильно передаючи перспективне зменшення (скіф, у котрого видаляють зуб). Саме цьому сюжету найбільш властивий психологічний драматизм і внутрішній динамізм, а також плавність лінійних ритмів і розкутість рухів. Неважливо за яким заняттям, у яких складних позах зображував скіфів невідомий грецький художник, вони насамперед наділені ідеалізованими рисами. У кожного акуратна типова зачіска, ніби щойно зшите й оздоблене орнаментами вбрання. Усі без винятку персонажі вирізняються своєрідною привабливістю.

Порівняно статичними та ідеалізованими є зображення скіфських воїнів на досить складному барельєфному фризі гайманової чаші⁹².

⁹¹ Schiltz V. Les Scythes et les nomades des steppes 8-e siecle avant J.-C. – 1-er siecle apres J.-C. – Paris, 1994. – P. 169–172.

⁹² Бідзіля В. Дослідження Гайманової Могили // Археологія. – 1971. – № 1. – С. 51–55; Русяєва М. Багатофігурні композиції на чаші з кургану Гайманова Могила // Музейні читання. Матеріали наук. конф., присвяч. 30-річчю з дня відкриття Музею історичних коштовностей України. – К., 1999. – С. 49–55.

На підвищенні з каміння сидять два літні воїни в парадних скіфських костюмах, які начебто щось зосереджено обговорюють. Такі самі фігури бородатих скіфів зображено на протилежному боці чаші, що збереглася набагато гірше. Біля них під ручками виробу з одного боку стоїть навколішки варвар із вусами, бородою й довгим волоссям, тримаючи качку, а з другого – юнак із бурдюком для вина. Пози цих персонажів зумовлені сюжетом усєї багатофігурної композиції й законами ісокефалії, коли на відносно невеликій площині неможливо розмістити фігуру у повний зріст, не порушуючи пропорцій. Багатофігурний фриз побудовано відповідно до класичного (строного) типу рельєфу, який був панівним у пам'ятках елліно-скіфського мистецтва. Скіфські вожді сидять майже у повній симетричності один до одного. Для посилення емоційної виразності персонажів майстер покрив усї фігури, за винятком облич і кистей, позолотою.

Відомо лише три чаші такого типу, знайдені на території України в курганах Солоха, Гайманова Могила та Чмирева Могила. Можливо, їх виготовлено в одній майстерні упродовж певного часу. Про це свідчить техніка виконання, однакові розміри та форма, а особливо – система орнаментального оформлення: верхню частину прикрашено візерунком (гілка плюща на солохській чаші й лесбійський кіматій на гаймановій чаші); канельований у нижній частині тулуб із плетінкою на першій та смужкою іонійського кіматія на другій чаші. Нарешті, – це майже аналогічне оздоблення горизонтальних сегментоподібних ручок двома барельєфними баранячими голівками, повернутими в різні боки. На більш ранній чаші з Солохи простежується запозичення композиції з відомих творів малоазійської еллінської скульптури та її переробка відповідно до смаків замовника. Згодом художники цієї майстерні досягли значної досконалості у своїй творчості. Центром виготовлення цих чаш вважають Північне Причорномор'я, а виникнення пов'язують зі скіфською традицією⁹³. Крім того, доведено, що форма напівсферичних чаш із сегментованими ручками-упорами точно повторює або нагадує дерев'яні чаші з золотим декором, подібні до чаш із людських черепів. Тому в науковій літературі їх об'єднано в одну групу під назвою «потеріони» (за Геродотом), а не звичайні фіали, як вважалося раніше⁹⁴.

⁹³ Мелюкова А. Скифия и фракийский мир. – М., 1979. – С. 194–196.

⁹⁴ Кузнецова Т. «Потеріон» Скифского логоса Геродота // Петербургский археологический вестник. – 1993. – № 4. – С. 77.

Динамізмом насичені композиції на срібному позолоченому окутті горита з Солохи початку IV ст. до н. е., збереглися чотири барельєфні фризи⁹⁵. Чільне місце серед них посідає зображення сцени бою, психологічне напруження якого досягло найвищого рівня. Троє піших юнаків досить близькі до перемоги над двома старими скіфськими вершниками, які хоробро обороняються. Ліворуч – молодий напівоголений кочівник із сокирою, який прикривається щитом і наступає на старого вершника зі списом у руці. У центрі композиції – бородатий кремезний скіф стягує за чуприну з коня молодого вершника. За ним – у правому крайньому куті – вже наготові стоїть скіф, щоб підступно вбити старого коротким мечем. Усі воїни, за винятком одного, одягнуті у довгі з трикутними звисаючими полами куртки та просторі широкі штани, прикрашені орнаментом у вигляді хрестиків і кілець.

Автора горита цікавило внутрішнє життя героїв, складність і пристрастність душевних переживань. Він акцентував увагу на їхній психологічній характеристиці, виявляючи симпатію до старих чоловіків. Водночас – це узагальнено-типові образи скіфів. На відміну від них, майже всі інші зображення номадів на пам'ятках елліно-скіфського мистецтва позначені більш індивідуальними або ідеалізованими рисами. Персонажі в динамічних позах справляють враження єдиного ритму рухів та емоційності, яке до того ж значно посилюється жорстокою битвою тварин на верхньому ярусі.

За спиною напівоголеного варвара викарбовано стовбур дерева. Такий пейзажний мотив досить рідко використовували на виробках торевтики. Відомо тільки про пластини зі слонової кістки від оздобленого золотом гребеня з кургану Куль-Оба (кінець V – перша половина IV ст. до н. е.), де вирізьблено сцену полювання собаки на зайця в лісі (стовбур дерева – символ лісу)⁹⁶.

Інше вирішення має зображення двох сцен битви літнього скіфа з юнаками на шоломоподібному золотому предметі ритуально-культового призначення з кургану Передерієва Могила (друга половина IV ст. до н. е.)⁹⁷.

⁹⁵ Русяєва М. Відтворення історичного переказу про битву старих і молодих скіфів // Записки історико-філологічного товариства Андрія Білецького. – К., 1997. – Вип. 1. – С. 55–58.

⁹⁶ Грач Н. Гребень и ожерелье из кургана Куль-Оба (две реконструкции) // Античная торевтика. – Ленинград, 1986. – С. 76, 77. – Рис. 1.

⁹⁷ Русяєва М. Відтворення історичного переказу... – С. 58–62. – Рис. 2–4.

Можливо, це була висока кришка від великої золотої чаші, яку використовували у спеціальних обрядах. Фігури воїнів займають майже всю площину витвору. У центрі першої композиції юнак стоїть навколішки і витягує із піхов меч. Він повернутий обличчям до молодого воїна, який намагається його захистити. Виставивши уперед руку зі щитом, останній начебто щось вигукує, замахуючись списом у голову бороданя з гнівно-суворим обличчям. Через плече останнього перекинута батіг, у правій руці він тримає меч, а лівою вхопився за щит супротивника. До пояса підвішено піхви меча з кількома декоративними китицями.

На протилежному боці цього предмета зображено іншу сцену. Обеззброєний юнак також стоїть навколішки з ледь схиленою головою, правою рукою відштовхує бородатого скіфа, котрий міцно тримає його за чуприну й ніби готується відрубати голову мечем. Ні в руках юнака, ні поряд з ним меча немає, хоча його піхви підвішено до пояса. Інший молодий воїн, намагаючись підтягти до себе поваленого юнака за руку, також із гнівним криком замахується списом на бородатого нападника. Головними героями обох композицій є юнаки, які стоять навколішки. Навколо них і через них відбуваються поединки на тлі горбистого степу з квітами.

Фігури в обох композиціях пов'язані між собою за законом зумовленості: жест одного породжує рух іншого. У жодній з фігур не повторюються ні поза, ні жест, ні одяг. У позах і обличчях поступово зникає життєва реалістичність, що спостерігалася в більш ранніх творах еллінно-скіфського мистецтва. Та все-таки вони своєрідні.

Отже, на гориті з Солохи та шоломоподібному предметі з Передерієвої Могили зображено дві різні версії описаної Геродотом легенди про старих скіфів, які, повернувшись після війовничих походів з Передньої Азії, вступили у протиборство з юнаками, які народилися від шлюбів їхніх жінок з осліпленими рабами [Herod. IV, 3-4].

У скіфських похованнях IV ст. до н. е. також знаходять вироби із суто грецькими міфологічними сюжетами. До них, зокрема, належать чотири ідентичні золоті окуття горитів, які дослідники датують 340–320 роками до н. е. За місцем першої знахідки в кургані Чортмлик їх умовно названо «чортмлицька серія». Три кургани – Чортмлицький (1863 р.), Ільїнецький (1902 р.), Мелітопольський (1954 р.) – розташовані в степовій зоні України, а Восьмий П'ятибратній курган – на Дону в Росії (1959 р.). Найкраще

зберігся горит із Мелітопольського «царського» кургану⁹⁸.

Шкіряні або дерев'яні горити призначалися для лука й стріл, їх носили біля лівого стегна, прикріплюючи до пояса. Для них виготовляли окуття, прикрашені спереду й з боків. Лук укладали в горит дугою вниз⁹⁹. Такий тип окуття елліни спеціально розробили з урахуванням форми скіфських горитів, що відрізнялися від власне еллінських. Золоті, іноді срібні з позолотою горити з численними барельєфами належали переважно скіфським вождям або навіть царям.

Поверхню золотих окуть горитів «чортмлицької серії» прикрашено п'ятьма барельєфними фризами. Центральна двоярусна композиція має сюжетний, конкретно-міфологічний характер, присвячений окремим епізодам із життя Ахілла – головного героя гомерівського епосу «Іліада» – під час його перебування на острові Скірос у царя Лікомеда. Тут вдало відтворено емоційність деяких героїв, що зближує цей твір тореветики зі скульптурними фризами й монументальним живописом періоду високої класики й раннього еллінізму. За композиційною побудовою ці фризи – рідкісний приклад «живописного» рельєфу, який з'явився в еллінсько-скіфському мистецтві у другій половині IV ст. до н. е. Для нього характерні глибинне розкриття простору з пейзажними й архітектурними деталями, живописне трактування драпірування, відсутність принципу ісокефалії.

З усіх боків цю міфологічну історію, вирішену в драматургічному ключі, оточують сцени терзання й рослинно-орнаментальні мотиви. Внизу – смужка з пальмет і квітів лотоса, які ритмічно чергуються між собою. Над нею – ще одна з паростками аканта, квітами арацеї та дзвоників, які під прямим кутом підіймаються вгору, обплітаючи дно горита й своєрідним чином спрямовують погляд глядача до початку розповіді, присвяченої Ахіллові. Верхню частину горита прикрашено багатофігурною сценою полювання й

⁹⁸ Stähler K. Zum Relief der Schwertscheide von Certomlyk // Zur graeco-skythischen Kunst. Archäologisches Kolloquium. Münster, 24.–26. November 1995. – Münster, 1997. – S. 61–84; Treister M. The Workshop of the Gorytos and Scabbard Overlays // Scythian Gold. Treasures from Ancient Ukraine / Ed. E. D. Reeder. – New York, 1999. – P. 71–79; Русяева М. Основной сюжет на золотых обивках горитов «чортмлицькой серии» // Боспорские исследования. – Симф., 2002. – № II. – С. 125–144.

⁹⁹ Черненко Е. Скифские лучники. – К., 1981. – С. 63–93.

сутички тварин, яка за змістом подібна до зображення двох грифонів у боротьбі з пантерою на нижньому прямокутному виступі. В об'ямівці виробу використано мотиви овів і лесбійського кіматія (іл. 74).

Прекрасні золоті обклашки горитів з Чортомлицького, Іллінецького, Мелітопольського та Єлизаветівського курганів виконано за однією матрицею технікою басми методом металопластики. Найближчими аналогіями в торевтиці є срібний горит із кургану Карагодеуашх на Кубані та ідентичні йому золоті обклашки з гробниці Філіппа II Македонського у Вергині з зображенням взяття Трої¹⁰⁰. Ці поховання датують 350–320 роками до н. е. Можна припустити, що їх спеціально зробив еллінський митець, добре обізнаний із цими горитами. Імовірно, його було запрошено боспорським царем Перісадом I у Пантікапей в 340–320 роках до н. е.¹⁰¹ Ким він був за походженням і з якого античного центру прибув у столицю Боспорського царства – невідомо.

Також золоті окуття піхов мечів (340–320 рр. до н. е.) з однаковими барельєфними сценами бою між еллінами та персами знайдено в курганах Чортомлик, Чаян та Восьмому П'ятибратньому¹⁰². Торевт об'єднав фігури воїнів у п'ять компактних груп, розташованих на нерівній поверхні, що імітує горбистість землі. Це своєрідний «перспективний» показ поля битви: на передньому плані стратег і десь на обрії кінь, що тягне за собою юнака. Індивідуальність поз, динамізм усієї композиції підкреслено за допомогою розкішних живописних драпіровок. Художник застосував нові засоби пластичного виконання фігур у русі з досить частим перехрещенням просторових планів. Сцени побудовано на протиставленні

енергії та безсилля, мужності й жаху, гуманності й жорстокості, життя та смерті.

Грецький майстер творчо підійшов до створення своєї розповідної композиції. Вона вперше в торевтиці античних міст Причорномор'я передає драматично-емоційні сцени битви греків і персів, яких скіфи також вважали своїми ворогами. Перед нами перша незамкнена композиція на пам'ятках елліноскіфського мистецтва, де спостерігається тенденція до перенесення на порівняно невеликі рельєфи як засобів живописної композиції, так і скульптурних фризів нового «живописного» типу рельєфу.

Отже, окремі предмети парадного воїнського обладунку тиражували в майстернях Пантікапея на замовлення скіфської еліти або для спеціальних дарунків, їхню форму було вироблено греками відповідно до скіфської зброї. Тематику та композиції запозичували з різних пам'яток монументального грецького мистецтва. Найчастіше це сцени бою між людьми або тваринами, джерела яких потрібно шукати в класичному грецькому рельєфі¹⁰³. Проте в жодному випадку не простежується пряме запозичення чи копіювання.

Окрім коштовних прикрас, у скіфських похованнях знайдено вироби з образами тварин, зокрема зі сценами роздирання, які наслідують більш ранній скіфський «звіриний» стиль (золоті фіала з Солохи і культовий предмет (типу перевернутого модіола) з Братолюбівського кургану)¹⁰⁴. За стилістикою і майстерністю виконання їх перевершує братолюбівська золота фіала з горельєфними головами коней у збруї, розташованими в одному ракурсі одна за одною¹⁰⁵. Кожну їхню волосину пророблено технікою карбування. Підняті вуха, вишкірені зуби, роздуті ніздрі, рельєфно виділені кровоносні судини наповнюють образи шістьох коней динамізмом. Ця композиція, яка не має початку й кінця, створює враження стрімкого бігу табуна коней степовими просторами, символізуючи неозорий скіфський степ. Майстри, які виконали ці рельєфи, були досвідченими талановитими художниками з добре розвиненою фантазією

¹⁰⁰ *Pfrommer M.* Grossgriechischer und mittelitalischer Einfluss in der Rankenornamentik frühhellenistischer Zeit // *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts.* – 1982. – Bd. 97. – P. 166; *Andronicos M.* Vergina: The Royal Tombs and the Ancient City. – Athens, 1984. – P. 181–186.

¹⁰¹ *Treister M.* The Workshop of the Gorytos and Scabbard Overlays. – P. 79.

¹⁰² *Онайко Н.* Знач. праця. – С. 28, 30; *Раевский Д.* Эллинистские боги в Скифии? (К семантической характеристике греко-скифского искусства) // *ВДИ.* – 1980. – № 1. – С. 58–71; *Алексеев А., Мурзин В., Ролле Р.* Знач. праця. – С. 103–105, 223. – Кат. 191; *Уильямс Д., Огден Дж.* Знач. праця. – С. 175–177. – № 112; *Русяева М.* До питання про композицію та сюжет на золотих окуттях піхов меча з Чортомлицького кургану // *Музейні читання. Матеріали наук. конф. Музею іст. коштовностей України.* 17–18 грудня 1996 р. – К., 1998. – С. 40–45.

¹⁰³ *Онайко Н.* Знач. праця. – С. 25.

¹⁰⁴ *Манцевич А.* Знач. праця. – С. 79–83. – Кат. 55; *Кубишев А., Симоненко О.* Скіфські та сарматські пам'ятники Таврії // *Золото степу. Археологія України.* – К.; Шлезвіг, 1991. – С. 77, 318, 319, 366. – Кат. 120 d,e.

¹⁰⁵ *Scythian Gold. Treasures from Ancient Ukraine / Ed. E. D. Reeder.* – New York, 1999. – P. 272–274. – № 134.

та знанням анатомії тварин, вільними від певних канонів у мистецтві.

На Боспорі співіснували дві різні тенденції розвитку елліно-скіфського мистецтва. З одного боку, талановиті майстри створювали оригінальні високохудожні пам'ятки, а з другого, зростаючий попит на дорогі вироби в середовищі скіфської знаті спричинив їхнє серійне виробництво, внаслідок чого з'явилася величезна кількість дрібних аплікаційних пластин зі схематизованими зображеннями людей, тварин, орнаментів. Їхня пластика, порівняно з першими, втратила свою найголовнішу суть. Певно, їх виготовленням займалися переважно посередні місцеві майстри та учні.

За тематикою зображень пластини умовно можна поділити на чотири типи. Перший – пластини з сюжетами зі скіфського епосу, міфології та релігії. Високими художніми якістьними вирізняються виявлені в кургані Куль-Оба прямокутні аплікації із зображенням скіфів-лучників, скіфів-вершників, сцени полювання на зайця, братання та адорації¹⁰⁶. Кожен сюжет має індивідуальні риси, підкреслені виразом обличчя та позою. Пластини відрізняються від інших виробів не тільки надзвичайною складністю та оригінальністю художнього рішення представлених на них сюжетів, а й технічною досконалістю¹⁰⁷.

До другого типу належать аплікації з образами грецьких міфологічних персонажів. Це маски Діоніса, Силена, Пана, Медузи Горгони, голови Афіни, Деметри, Кори; фігурки менад, еротів, Пегаса; невизначені чоловічі та жіночі обличчя у фас і профіль тощо¹⁰⁸.

¹⁰⁶ *Копейкіна Л.* Золотые бляшки из кургана Куль-Оба // Античная торевтика. – Ленинград, 1986. – № 30, 31, 38–42, 49, 50. – Кат. 2–4, 6, 6а, 19; *Русяева М.* Сцены братания скифов на произведениях торевтики // Боспор Киммерийский и Понт в период античности и средневековья. Материалы II Боспорских чтений. – Керчь, 2001. – С. 128–133.

¹⁰⁷ *Русяева М.* Естетичні принципи відображення скіфів у грецькій торевтиці // Пам'ятки декоративно-ужиткового мистецтва із колекцій Музею історичних коштовностей України. – К., 1993. – С. 13, 19. – Рис. 2.

¹⁰⁸ *Алексеев А.* Нашивные бляшки из Чертомлыкского кургана // Античная торевтика. – Ленинград, 1986. – Кат. 18–25, 31, 32, 38–40; *Русяева М.* Діонісійські сюжети на пам'ятках торевтики... – С. 22–34; *Русяева М.* Горгонейоны на произведениях торевтики из скифских курганов // Боспор Киммерийский, Понт и варварский мир в период античности и средневековья. Материалы III Боспорских чтений. – Керчь, 2002. – С. 212–218.

Третій тип – пластини із зображенням як реалістичних, так і фантастичних тварин. Деякі з них ще мають сліди скіфського «звіриного» стилю (леви, пантери, олені, зайці, коні, грифони тощо)¹⁰⁹.

Останній тип представлено аплікаціями, які прикрашені рослинними й геометричними візерунками: це розетки, квіти лотоса, лілії, ароцеї, міозотиса, гілки аканта, трикутники з псевдозерню, ажурні пластини у вигляді овів, плетінок, меандру, передані розмаїттям форм і орнаменталізації¹¹⁰.

Техніка штампування призвела до того, що на багатьох пластинах антропоморфні та зооморфні образи набули схематизації. Вони ледь намічені й навіть абстраговані, їхня численність свідчить про те, що вони користувалися особливим попитом у скіфів. Зважаючи на це, боспорські майстри займалися масовим виробництвом, що інколи значно знижувало художні якості виробів.

Таким чином, в узагальнених універсальних образах грецька естетична свідомість намагалася осмислити скіфський степовий світ в усій його суперечливій цілісності й взаємозв'язку. Це відчувається передусім у виробках причорноморських торевтів, де відображено сцени з легендарних переказів, міфології та релігії скіфів. У цих речах вони намагалися виразити характерний для всього мистецтва еллінів естетичний принцип із його основними канонами – тектонікою, синтезом, ритмом і пропорційністю.

Добре знаючи традиційний скіфський орнамент, як це видно із зображень одягу та зброї, торевти для оздоблення всіх предметів використовували виключно еллінські візерунки – ови, плетінку, меандр, перлинник, іонійський та лесбійський кіматій, різноманітні рослинні мотиви. Тут майже не було статички, рівноваги чи спокою. Вони просякнуті напруженістю, пристрастю, розумінням композиції як змагання сил, що протистоять одна одній, уособлюючи вічний коловорот життя кочової людини в

¹⁰⁹ *Онайко Н.* Зазнач. праця. – С. 49, 50. – Табл. XLII; *Копейкіна Л.* Зазнач. праця. – № 31. – Кат. 7, 7а, 17, 18, 20–22, 28, 29, 33; *Алексеев А.* Нашивные бляшки из Чертомлыкского кургана. – Кат. 27–30, 33, 34, 37, 41.

¹¹⁰ *Онайко Н.* Зазнач. праця. – С. 50, 51. – Табл. XLII; *Копейкіна Л.* Золотые бляшки из кургана Куль-Оба. – Кат. 16, 16а, 34, 35, 37–41; *Алексеев А.* Нашивные бляшки из Чертомлыкского кургана. – Кат. 1–17, 42, 43; *Русяева М.* Изображение пальметт и аканта на памятниках торевтики из скифских курганов IV до н. э. // Музейні читання. Матеріали наук. конф. Музею іст. коштовностей України. – К., 2000. – С. 41–45.

безпосередньому зв'язку з навколишнім середовищем – природою степів.

Майже жанрове зображення мотивів, увага до етнокультурних особливостей зовнішнього вигляду створює типовий образ скіфського кочівника з незначною різницею в зображенні костюма, озброєння, зачіски, занять. Універсальність образів органічно поєднано з уявленнями про призначення мистецтва, в якому переплелася прагнення увічнити естетично прекрасні міфічні образи й події, з бажанням привнести через річ гармонійну основу навколишнього середовища. Тенденція ідеалізувати звичаї та образи скіфів на художніх виробках, які нерідко призначалися для спеціальних дипломатичних дарунків вождям, а то й царям, мала сприяти більш гуманному розвитку життя войовничих номадів.

Таким чином, елліно-скіфське мистецтво – це результат найтісніших взаємовідносин, по-перше, Боспорського царства з Афінами, а по-друге, боспорської еліти зі скіфськими царями. Водночас це і найяскравіший символ духовного змісту як культури скіфів, так і еллінів. Щоправда, його смислове навантаження було неоднаковим, оскільки ці народи знаходилися на різних щаблях історичного й культурного розвитку. Однак наприкінці IV ст. до н. е. з початком кризових ситуацій у Північному Причорномор'ї, які виникли з багатьох причин, зокрема, через війни, особливо на Боспорі, наступи сарматських племен, екологічні зміни, зникає виробництво витворів елліно-скіфського мистецтва. Близько до цього часу поступово занепадає так звана Велика Скіфія.

Основні форми й види еллінських ювелірних прикрас добре відомі як за писемними джерелами, де античні автори інколи перераховують їхні назви та різновиди, так і за знахідками в могилах причорноморських еллінів. У грецькому світі ювелірні прикраси носили не тільки жінки, але й чоловіки. Останні мали змогу носити вінки, стрічки, пов'язки, персні. Інші прикраси, на думку еллінів, ганьбили чоловічу гідність. У другій половині V ст. до н. е. в Афінах з'явилися обвішані печатками представники «золотої молоді» і майже відразу були висміяні комедіографом Аристофаном: «Ці франти завиті в перстениках та оніксах». Хоча, за археологічними знахідками відомо, що в архаїчний і класичний час вони інколи носили одну сережку, намиста, шийні гривні, браслети. Великого значення набули масивні золоті прикраси – прекрасні вироби елліно-скіфського мистецтва – як символ добробуту й багатства в середовищі верхівки еллінізованих скіфів та інших варварів. Але, безсумнівно, ювелірні прикраси – це

невід'ємна частина жіночого костюма, в якому вони відігравали як суто утилітарну, так і декоративну роль. З найдавніших часів вони також наділялися магичним значенням. З дитинства дівчата прикрашали голови стрічками, вінками, пов'язками, у дорослому віці – діадемами. Вони носили сережки й скроневі підвіски, намиста, браслети, шпильки, персні та каблучки.

Коштовні прикраси головного убору відрізняються розмаїттям типів. Це – знайдені у Північному Причорномор'ї діадеми (гладенькі та плетені стрічкоподібні, плоскі обручі з центральною частиною у вигляді фронтона або вузла Геракла), калафи, stefani й стленгиди, пов'язки з пластинами¹¹¹.

Золота діадема, знайдена серед речей «Мельгунівського скарбу» є найбільш ранньою серед ювелірних прикрас цього типу в Причорномор'ї. Діадему виконано у греко-східному стилі в одному з іонійських центрів. Вона являє собою три ланцюжки складного плетива й дев'яти розеток. Центральну розетку орнаментовано вставкою сардонікса, що надає виробу східного характеру й нагадує розетку в електровій пов'язці кінця VII ст. до н. е. з о. Родоса (Британський музей у Лондоні). До елементів східного декору належать також дрібні лунниці, прикріплені до підвісок на кінцях діадеми. У класичний час прикраси такого типу стали більш витонченими й складними. Східна пишність і витіюватість до них повертається в елліністичний період.

Більшість діадем IV ст. до н. е. виготовлено з тонкого листового золота, дослідники вважають їх поховальними жіночими й чоловічими прикрасами. Вони мали форму видовжених пластин з розширенням посередині або трикутним виступом із заокругленим верхом. Можливо, їх наклеювали на стрічки з тканини або шкіри, які зав'язували на потилиці. Золоті стрічки прикрашали витонченими рельєфними зображеннями, які виконували технікою тиснення. З ритмічним чергуванням геометричних або рослинних орнаментів, багатофігурних композицій міфологічного змісту (викрадення Персефони, Діоніс та Аріадна, Пан, який грає на сиринзі – багаторядній сопілці), фігурок еротів, менад, комічних масок.

Виключно жіночими прикрасами були так звані ампіки або стленгиди, які імітували хвилясті локони волосся з проділом посередині. Інколи вони мали додаткові прикраси – підвіс-

¹¹¹ *Мирошина Т.* Греческие головные украшения Северного Причерноморья // КСИА. – 1983. – № 174. – С. 10–17.

ки у вигляді голови Медузи Горгони, барельєфні фігурки богині перемоги Ніки тощо. Бічні петлі на стеленгах призначалися для масивних скроневих підвісок. Рідкісними були калафи і стефани, зображення яких характерні для багатьох виробів художньої кераміки та металу з Північного Причорномор'я. На початку III ст. до н. е. популярність подібних головних уборів поступово згасає.

Найбільш характерною продукцією боспорських майстерень III ст. до н. е. були масивні золоті начільні прикраси з вузлом Геракла («рифовим вузлом») і вставками великих гранатів¹¹². Імовірно цей орнаментальний мотив походить з Єгипту, де він був відомий уже в II тис. до н. е. Його використовували як амулет, що сприяв загоєнню ран. До того ж форма цих начільних прикрас подібна до знайдених у містах птолемеївського Єгипту ювелірних виробів III–II ст. до н. е.¹¹³ У наступні століття цей тип діadem, прикрашених вставками з дорогоцінного каміння, залишався найпоширенішим.

Сережки й скроневі підвіски. Античні сережки архаїчного часу з Північного Причорномор'я представлені трьома типами: човноподібні (відомі також як сережки-лунниці або калачики), сережки-навушниці з левиними головами й спіралеподібні підвіски¹¹⁴. Деякі з них носили не тільки жінки, але й чоловіки. У цей час сережки виготовляли з бронзи, свинцю, срібла й золота. У похованнях знаходять здебільшого прикраси у вигляді простих незімкнутих дротяних кілець з підвісками у формі човнів або пташок із гіпертрофованим дзьобом, які привозили в Ольвію, на Борисфен і в Німфей з Іонії. Човноподібні сережки могли бути прикрасою для вух і скроні. Їх або вдягали по одному, або кілька разів нанизували на кільце як підвіски.

Масивні золоті сережки-навушниці з Ольвії, опуклі щитки яких прикрашено скульптурними левиними головами, – також іонійський імпорт. Зображення лева з висунутим язиком мало захисне, апотропеїчне значення, як і голови баранів і пальмові шишки на наконечниках дужок. Композиція й декор цих сережок, які демонструють довершене володіння технікою філіграні, карбування й тиснення, були запозичені з мистецтва хеттів. Прикраси

у вигляді спіралеподібного товстого дроту з накладними пластинами з філігранними візерунками на наконечниках і тепер викликають дискусії в середовищі вчених стосовно способу їх носіння й призначення – сережки або скроневі підвіски. Вони були популярними в мистецтві до середини IV ст. до н. е., а в елліністичний час повністю зникли з ужитку¹¹⁵. Можливо, на зміну їм виник новий тип сережок – петля з одним загостреним кінцем і декоративною прикрасою у вигляді скульптурної голови тварини.

Окрім цих основних типів у різні періоди набули популярності сережки з дисками, розетками й різноманітними рослинними орнаментами, до яких прикріплювали різні за формою підвіски (лунниці, перевернуті пірамідки, скульптурні фігурки). На некрополі Німфея знайдено унікальні золоті парні сережки, декоровані скульптурною фігуркою Артеміди, яка сидить верхи на лані, – її сакральній тварині¹¹⁶. Фігурки богині й лані, а також факел було відлито за восковою моделлю й з'єднано вже в готовому вигляді. Потім горевт ретельно проробив усі деталі костюма й прикрас Артеміди, тіла тварини, імітувавши гравійованими насічками її густу шерсть. За допомогою чеканів він деталізував риси обличчя богині. Можливо, східне походження сфінксів, фігурки яких є основою парних сережок зі Старшого кургану «Три брати» в Криму, стало основою їхнього колористичного вирішення. Фігурка цієї міфічної істоти сидить на високому постаменті, оздобленому смужкою іонійського кіматія з зеленими й синіми вставками емалі. Фарбою цих самих холодних відтінків підкреслено витонченість орнаментальних пальметок і листя на стефані, якою увінчано голову Артеміди, сережках і двоярусній розетці на дужці.

Справжнім витвором ювелірного мистецтва є золоті сережки із зображенням спортивних змагань (знайдені в 1853 році в земляній могилі на Тепе-Оба поблизу Феодосії), що набули поширення в Аттиці¹¹⁷. Це один із унікальних зразків розкішного стилю, який прийнято називати мікротехнікою, що характеризується рясними декоративними деталями й використанням

¹¹² Уильямс Д., Огден Дж. Знач. праця. – С. 196, 197.

¹¹³ Pfrommer M. Greek Gold from Hellenistic Egypt. – Los Angeles, 2001. – P. 20–27. – Fig. 16–21.

¹¹⁴ Скржинская М. Греческие серьги и ожерелья архаического периода // Ольвия и ее округа. – К., 1986. – С. 112–125.

¹¹⁵ Силантьева П. Спиралевидные подвески Боспора // Труды ГЭ. – 1976. – Т. 17. – С. 123–137.

¹¹⁶ Уильямс Д., Огден Дж. Знач. праця. – С. 173, 174; Минасян Р. Ювелирное литье Древней Греции // Ювелирное искусство и материальная культура. – С.Пб., 2001. – С. 133, 134.

¹¹⁷ Уильямс Д., Огден Дж. Знач. праця. – Кат. 200.

мініатюрних рельєфів і цілих скульптурних груп¹¹⁸. Відомо чотирнадцять типів сережок такого стилю, чотири з яких знайдено в Україні. Усі вони представляють собою своєрідну архітектурну споруду з безліччю гранульованих філігранних, рельєфних і скульптурних деталей, місця з'єднання яких замасковано орнаментальними вставками.

Уперше твори розкішного стилю було виявлено в Криму в комплексі кургану Куль-Оба під Пантікапеєм у 1830 році. Витончені скроневі підвіски, триярусне намисто й два типи сережок – яскравий приклад творів ювелірного мистецтва, що поступово набув поширення в античному світі в другій половині IV ст. до н. е. Золоті сережки з цього самого кургану виготовлено так званою мікротехнікою, якою особливо славилися афінські торевети V–IV ст. до н. е. Кожна сережка складається зі складного орнаментованого диска та лунниці, до яких підвішено низку ланцюжків із амфорисками на кінцях. Їх оповито філігранним мереживом із гірлянд, волот та різноманітних орнаментів, які наближаються до архітектурних. Обрамлення диска та деякі з деталей інкрустовано кольоровими емаліями. Навколо великої розетки розташовано чотири маленькі, а між ними вкомпоновано мініатюрні скульптурні фігурки нерейд, які пливуть на дельфінах, тримаючи в руках предмети воїнського обладунку, що, за легендою, богиня Фетіда послала своєму синові Ахіллу¹¹⁹.

Особливе місце серед цих прикрас посідають золоті парні сережки з Херсонеса із зображенням квадриги, якою керує Ніка. Разом з усім комплексом їх датують приблизно 300 роками до н. е.¹²⁰ Сережки складаються з диска, до якого на двох ланцюжках підвішено лунницю, декоровану зерню й фігурками грифонів, які чергуються з розетками. У центральній частині на своєрідному постаменті розташовано сюжетну композицію – квадригу, якою керує богиня перемоги Ніка з високо піднятими і розпростертими крилами. Обабіч неї – фігурки жінок, які грають на кіфарі (збереглася лише одна); навколо все заплетено ажурними завитками із золотого дроту, які імітують троянди, пагони аканта з листям, багатопелюсткові розети. Диски сережок також пишном орнаментовано: у центрі – багатопе-

люсткова пальмета, навколо якої – вісім пальмет із листя аканта в обрамленні кількох низок зерні й філігранного дроту.

Сучасна типологія надзвичайно рідкісних сережок цього стилю включає п'ять груп. Ці популярні вироби, на думку більшості вчених, виготовляли на замовлення протягом 60–70 років у IV ст. до н. е.¹²¹ Стилістичний аналіз деталей, іконографія міфологічних персонажів свідчать, що центром виготовлення таких речей були майстерні північної Греції та Малої Азії. Майстри, що їх створили, безсумнівно, володіли не тільки талантом, а й витонченим художнім смаком. Високий рівень виконання зумовлював відповідну вартість, тому дозволити собі придбати такі прикраси могли тільки представники найвищих верств суспільства.

Феодосійські сережки відносять до останньої, п'ятої, типологічної групи, що є заключною стадією цих прикрас, датованих 330–300 роками до н. е. Виготовлення їх припинилося несподівано, ніби вичерпалися всі технічні й художні можливості. У сережках простежується чітко виражений розподіл: ясно декорований диск, мініатюрна скульптурна композиція, човноподібна підвіска й переплетення ланцюжків із двома або трьома рядами підвісок. Ці прикраси органічно поєднали в собі два найдавніші традиційні типи сережок – дископодібні й човноподібні. Якщо перші з'явилися у Греції в архаїчний період (VII ст. до н. е.), то другі – ще раніше, у мистецтві хетів (XIX–XVII ст. до н. е.). Але тільки в IV ст. до н. е. грецькі ювеліри об'єднали їх у складну композицію, суцільно вкриту дивовижними орнаментами з філіграні, фігурками людей, тварин і фантастичних істот.

Сережки з гробниці, виявленої в околицях Феодосії, цілком заслужено здобули всесвітню славу. Вони складаються з диска, густо декорованого великими пальметами й розетками, які перетворюють його на пишном вбрану квітку. На віддалену від нього човноподібну підвіску прикріплено багатофігурну сюжетну сцену – квадригу, якою керують богиня перемоги Ніка й озброєний щитом оголений воїн у шоломі. Центральну композицію обрамовують два генієроти з піднятими крилами та химерно переплетені завитки з трояндами, які є імітацією садів. Заглиблення човна під цоколем заповнено рослинним орнаментом, а сам човен покрито найдрібнішим зерном по чотири гранули. Знизу розміщено розетки, які чергуються з головами грифонів. До човна прикріплено ланцюжки з

¹¹⁸ *Саверкіна І.* Роскошные серьги в Эрмитаже и в других музеях // *Античное Причерноморье.* – С.Пб., 2000. – С. 7–23.

¹¹⁹ *Уильямс Д., Огден Дж.* Знач. праця. – С. 146, 147. – № 88

¹²⁰ *Саверкіна І.* Знач. праця. – С. 17, 18. – Рис. 6, 7.

¹²¹ *Саверкіна І.* Знач. праця. – С. 20–22.

підвісками (чотири оздоблені найдрібнішою зерню «бутони» і чотири ретельно відполіровані «зернини»). Вражає мініатюрність компонентів: висота фігурної групи становить лише 11 мм, ширина – 12 мм, а висота фігурки воїна – 7 мм.

При сильному збільшенні видно найменші деталі. Четвірка коней мчить на глядача і не тільки створює ілюзію повного експресії руху, а й передає високий дух спортивних змагань. За спиною змилених жеребців – фігура Ніки, сповнена величавою гідності та впевненості в перемозі, яку вона принесе застиглому на декоративному цоколі поряд із богинею юнакові-апробату, готовому на ходу виплигнути з колісниць, щоб узяти участь у змаганні. Крила Ніки й розхристані гриви тварин покрито тонким гравіруванням. На щиті юнака – апотропей, голова Медузи Горгони, що має захищати його від злих сил¹²².

Ідею самої композиції, що виконана на індивідуальне замовлення, майстер міг запозичити з певного монументального пам'ятника, який не зберігся до наших днів. Деякою мірою підтвердженням цього може слугувати зображення цоколя під мініатюрною скульптурною групою. Як відомо, ювеліри копіювали монументальні скульптурні твори, а скульптори брали активну участь у виготовленні ювелірних виробів. Як приклад можна навести знаменитого архітектора, скульптора й торефта Теодора, який працював при дворі Полікрата Самоського, котрий прославився своїми творами у стилі мікротехніки.

Диски-медальйони золотих скроневих підвісок із Куль-Оби, прикрашені рельєфами із зображеннями голови Афіни у шоломі з трьома фігурками сфінксів¹²³. Обличчя богині на підвісках різне: з лівого боку – жорстоке, люте, з правого – піднесено-спокійне. За словами грецького історика Павсанія, саме такий шолом увінчував голову всесвітньовідомої статуї Афіни Партенос (Діви), датованої приблизно 438 роком до н. е. На думку вчених, це найраніші й найточніші її копії. Статуя, виготовлена хрисоелефантинною технікою, була найбільшим скарбом Парфенону.

На дерев'яну основу на місці обличчя, оголених частин рук і ніг накладали пластинки зі слонової кістки, а одяг виконували з листів золота. Волосся богині золотими кучерями спадало на плечі.

У ранньоримський час ювелірні прикраси боспорського виробництва демонстрували художні пошуки «золотих справ майстрів», які поєднували прийоми ювелірів раннього еллінізму (зернь, розетки, підвіски) з новим поліхромним стилем, з яскравими вставками кольорового каміння (гранат, агат, сердолик, гірський криштал, шпінель), скла та емалей. У стародавньому світі коштовні й напівкоштовні камені наділяли різноманітними магичними, цілющими й символічними властивостями. Їх повинні були враховувати замовники та ювеліри, поєднуючи камені у прикрасах, обираючи які дарувати з нагоди народження дитини, весілля тощо¹²⁴. Серед привізних сережок великим попитом користувались вироби з вузлом Геракла, який переходить у золотий витий ланцюжок з підвісками. Цей улюблений мотив декорування зберіг свою популярність і в пізньоримський період.

У римських некрополях античних полісів Північного Причорномор'я знаходять багато золотих сережок з круглими щитками, у які вставлено камею з ясно-блакитного халцедону чи сардонікса з головою Медузи Горгони, що повернута у три чверті. Нижня частина прикраси імітує виноградне гроно, що складається з порожнистих кульок з напаяними на них мініатюрними кульками зерні. У II–III ст. сережки цього типу набули поширення по всьому античному світу, неодноразово їх знаходили в Херсонесі й Подунав'ї. Така популярність Медузи Горгони пояснюється давнім використанням її образу як апотропею, що відганяє злих духів. Очевидно, тому було налагоджено масове виробництво майже ідентичних камей з двобарвного біло-блакитного халцедону чи сардонікса з мініатюрною голівкою цього демона, що згодом слугували вставками для сережок, медальйонів і нашійних прикрас¹²⁵.

Досить популярними були золоті сережки зі вставками камей овальної форми з зображенням жіночих бюстів. Серед них переважали образи імператриць, які мали великий вплив на політичне життя пізньої Римської імперії. Деталі складних жіночих зачісок дають підстави відносити портрети на камеях до пізніх

¹²² Максимова М. Миниатюрная группа на фео-досийских серьгах // Труды ГЭ. – 1958. – Т. 2. – С. 62–66.

¹²³ Онайко Н. Об отражении монументального искусства в боспорской торефтике (мастера куль-обских подвесок) // Проблемы античной археологии и культуры: Докл. XIV Междунар. конф. античников социалистических стран «Эйрене». – Ереван, 1979. – II. – С. 389–396; Уильямс Д., Огден Дж. Знач. прая. – С. 144, 145. – № 87.

¹²⁴ Золота скарбница України. – К., 1999. – С. 151. – Кат. 51.

¹²⁵ Русяева М. Искусство Херсонеса первых веков новой эры. – С. 481.

Антонінів або ж Северів. Подібні прикраси, як правило, носили жінки, котрі намагалися підкреслити свою відданість певній правлячій династії.

Ще різноманітнішими були інші ювелірні вироби – намиста, підвіски, браслети, персні тощо. Улюблені мотиви їх декорування – скульптурні або рельєфні зображення у вигляді хижих і фантастичних тварин, які слугували апотропеями своїм власникам.

Нашийні прикраси з Північного Причорномор'я репрезентують усі відомі за часів античності типи цих виробів. З другої половини VI ст. до н. е. вони остаточно перетворилися на коштовні прикраси з ритмічним чергуванням елементів, що прийшли на заміну намисту, підвіскам і пронизкам з хаотичним розміщенням деталей. Архаїчні прикраси з Ольвії – це чудові зразки декоративного поєднання золотих елементів з кольоровими кам'яними намистинами, в яких увагу зосереджено на ритміці темних і світлих плям, об'ємних і плоских деталей.

З V ст. до н. е. великого поширення набули золоті нашійні прикраси з однакових бусин і підвісок у вигляді плодів, насіння, бруньок, які чергувалися між собою. У центрі їх подекуди прикрашали підвісками у вигляді голівок тварин. За рахунок розмаїття плоских елементів (розеток, пальметок, пронизок, які чергуються із зерноподібними підвісками) більшою витонченістю позначена конструкція й декор другого, пізнішого типу таких виробів. Їх використовували упродовж V–IV ст. до н. е., коли з'являється третій тип нашійних прикрас – тоненькі ланцюжки, з'єднані у плоску плетену тасьму, до якої прикріплені різноманітні підвіски: золоті букові горішки, насіння, зерна, амфорки, голівки міфологічних персонажів¹²⁶.

Намиста зав'язували на шії за допомогою простих шнурків. Це стосується навіть пекторалі з Товстої Могили, яка важить понад 1 кг. Шнурки також використовували для нанизання бусин і підвісок. Деякі вчені вважають, що їх могли також прикріплювати до одягу за допомогою шпильок або фібул. Пізніше, в пізньоелліністичний та римський час на кінцях намист з'явилися крючки й петельки, що свідчить про їх виготовлення на замовлення за міркою.

У період еллінізму аж до римського часу відбувається розквіт виробництва нашійних прикрас. Ця доба ознаменована появою великої

кількості різноманітних за формою й технікою прикрас із золота і кольорових каменів. Зокрема, упродовж кількох десятиліть з кінця IV – до початку III ст. до н. е. виготовляли оригінальне й неповторне за конструкцією, формою й технікою золоте намисто. Найчастіше вони склалися із широкої тасьми, утвореної плетивом ланцюжків. До неї прикріплювали низку мініатюрних філігранних шестипелюсткових розеток, заповнених блакитною емаллю. Ці вироби мали один, два чи три яруси підвісок, принцип компонування й техніка з'єднання яких були однаковими. Учені виділили три основні типи подібних прикрас, які різняться тільки застібками (фермуарами): маски лева, філігранні пальметки або сердолікові грифони¹²⁷.

Серед нашійних прикрас римського часу найцікавішими є два золотих намиста з підвісками у вигляді метелика зі вставками різнокольорових каменів і скла в золотих каштах, знайдені в похованнях некрополя Херсонеса у 1896 і 1898 роках¹²⁸. Підкресленою декоративністю і витонченістю виконання вирізняється намисто 1896 року, що складається із золотих витих джгутів, сплєтених із тонкого дроту, до яких прикріплено одинадцять овальних каштів, інкрустованих гранатами, аметистами, топазами, смарагдами й склом. Під ними в центрі розміщено витончену золоту фігурну підвіску у вигляді метелика, прикрашену зерню, гранатами і смарагдом, від крил якого відходять два золоті ланцюжки, сполучені з підвісками, що звисають з невеликих круглих каштів із кольоровими каменями. Ці образотворчі прийоми складають специфіку інкрустаційно-поліхромного стилю перших століть нової ери, що значною мірою визначив характер розвитку ювелірного мистецтва більшості античних держав Північного Причорномор'я, а також кочових народів степової Євразії у цей період.

Прикметно, що в Північному Причорномор'ї було знайдено ще три подібних вироби з підвісками у вигляді метеликів, виконаних у поліхромному стилі (два – в Ольвії, одне – у сарматському кургані № 3 біля с. Михайлівка)¹²⁹.

¹²⁷ *Саверкина И.* Греческие ожерелья на рубеже классики и эллинизма // Ювелирное искусство и материальная культура. – С.Пб., 2001. – С. 95–103.

¹²⁸ *Трейстер М.* Ещё раз об ожерельях с подвесками в виде бабочек I в. н. э. из Северного Причерноморья // Петербургский археологический вестник. – С.Пб., 1993. – № 4. – С. 89–94.

¹²⁹ *Deppert-Lippitz B.* Griechischer Goldschmuck. – Mainz, 1985. – S. 283, 286. – Abb. 215; *Трейстер М.* Ещё раз об ожерельях с подвесками в виде бабочек... – С. 87–95.

¹²⁶ *Уильямс Д., Огден Дж.* Знач. праця. – С. 129, 133, 152–156, 162, 168. – № 71, 76, 94, 95, 102, 106.

Ще одна прикраса, очевидно, походить з Риму¹³⁰. Щодо центрів їх виготовлення було висловлено безліч припущень: Сирія, Вірменія, Ольвія й Херсонес. Настільки ж різноманітними є й датування – від останніх століть до нової ери до перших століть нової ери. Усе ж таки найвірогіднішим є припущення про їх північнопричорноморське виробництво у I ст.¹³¹

Підвіски – ще одна невід'ємна частина жіночих нагрудних прикрас. Їх прикріплювали до намиста або носили окремо. Більшість з них мала апотропеїчне й суто функціональне призначення – з тильного боку, через отвір до них клали пахощі. Серед найдавніших виробів цього типу великого поширення набули золоті підвіски у вигляді голови лева з вискаленою пащею (Ольвія), виготовлені в одній із мілетсько-іонійських майстерень (остання чверть – середина VI ст. до н. е.)¹³². У VI–IV ст. до н. е. на Боспорі в моду ввійшли підвіски у вигляді голови бика – букранія. За стилем виконання вони були реалістичнішими. Очі, віночок з листя плюща покривали кольоровими емаллями, які доповнювали золото полисками холодних і теплих кольорів¹³³. Інколи за ними можна визначити техніку виготовлення подібних підвісок. З внутрішнього боку є залишки від дерев'яної скульптурної основи, на яку технікою тиснення набивали золоту пластину.

Деякі підвіски є копіями або варіантами копій різних статуй монументальної пластики з її патетичним настроєм. Зокрема, у кургані біля с. Велика Білозерка знайдено золоту підвіску у вигляді жіночої голови з букранієм на шиї. Подібні до неї й інші вироби з різних регіонів Північного Причорномор'я. Цілком можливо, що вони були різностильними копіями голови Гери відомого грецького скульптора Поліклета, який створив у 420–417 роках до н. е. її статую з золота і слонової кістки для Аргоського Герайону¹³⁴.

Браслети в античному світі були одними з найпопулярніших прикрас. Їх носили жінки, діти та чоловіки. Зокрема, пластинчасті золоті

браслети – невід'ємний атрибут скіфського «царського» реквізиту. Найчастіше їх знаходять на зап'ястках по одному, по два, а то й по три. Браслети з коштовних металів і бронзи розділяють на два основних види, широко представлені у Причорномор'ї з архаїчного часу. Найпоширенішими були майже зімкнені кільця з круглого у перетині стрижня або пласкої пластини із завершенням у вигляді голів тварин. Найдавнішими з них є іонійські браслети VI ст. до н. е., знайдені в Ольвії та скіфських курганах¹³⁵. Їхні наконечники прикрашено головами левів, зробленими з листового електра, який накладали на срібну або бронзову основу. Більш витонченим є бронзовий пластинчастий браслет із розкопок на Борисфені¹³⁶. На трьох збережених фрагментах вигравіровано фризову композицію з зображенням процесії людей і тварин, які спрямовані до божеств і фантастичних істот. Іконографія деяких персонажів та основні композиційні мотиви на браслеті мають віддалені паралелі у мистецтві Передньої Азії та Єгипту, але вони значною мірою відозмінені в грецькому архаїчному стилі.

Вважається, що форма цих ювелірних прикрас була започаткована в ахеменідському мистецтві та продовжувала розвиватися в класичний та елліністичний час у майстернях північнопричорноморських «майстрів золотих і срібних справ». Так, у IV ст. до н. е. там витовляли браслети, які поєднували у собі чудове скульптурне моделювання форм і витончену деталізацію. Зокрема, тільки золоті прикраси з кургану Куль-Оба дають уявлення про три основні різновиди. Перший – це парні браслети з чоловічого поховання, спірально звитий обруч яких закінчується двома протомами сфінксів із листового металу¹³⁷. Їхні обличчя, зачіски, оперення на грудях і крилах пророблено гравіюванням й оздоблено тоненьким дротом і відтиснутими у формах накладними деталями. Як і в більшості ювелірних прикрас, з'єднання кількох конструктивних елементів замасковано орнаментальними фризами – низками перлинника, овів, квітів лотоса і пальмет, покритих блідо-зеленою, білою і блідо-блакитною емал-

¹³⁰ *Deppert-Lippitz V.* Op. cit. – S. 284 f. – Abb. 216.

¹³¹ *Трейстер М.* Ещё раз об ожерельях с подвесками в виде бабочек... – С. 90–92.

¹³² *Русяева М.* К идентификации золотой подвески в виде головки рычащего льва // Ольвия–200. Тезисы докл. междунар. конф., посвящ. двухсотлетию археол. открытия Ольвии. 5–9 сентября 1994 г. Парутино. – Николаев, 1994. – С. 112, 113.

¹³³ *Скржинская М.* Греческие серьги и ожерелья архаического периода. – С. 122.

¹³⁴ *Русяева М.* Золоті прикраси у вигляді голови Гери. – С. 104–109.

¹³⁵ *Фармаковский Б.* Архаический период на юге России // Материалы по археологии России. – 1914. – № 34. – Табл. XIII, 1205.

¹³⁶ *Штейн В.* Бронзовый браслет с Березани // Известия Российской академии истории материальной культуры. – Ленинград, 1927. – Т. V. – С. 449–462.

¹³⁷ *Deppert-Lippitz V.* Op. cit. – Abb. 215; *Уильямс Д., Огден Дж.* Греческое золото. – № 83. – С. 140, 141.

лю. На думку дослідників, на руках «царя» над браслетами зі сфінксами було по чотири простих пластинчастих золотих браслети без орнаменталії, які утворювали своєрідні лати до ліктя. Подібні браслети одягали і на ноги поверх шкіряних чобіт.

Досконалість форм і декору лежить в основі двох пластинчастих браслетів із жіночого поховання в кургані Куль-Оба, які складаються з двох дзеркально симетричних фризів з однаковими сценами сутички тварин¹³⁸. Горельєфні фігури грифонів і оленів виконано в матрицях технікою карбування з листового золота. Їхні тіла покрито гравіюванням, яке підкреслює найдрібніші особливості анатомічної будови. Вони вирізані за контуром і припаяні до масивних золотих пластин.

На передпліччі скіфського «царя» з Куль-Оби була ще одна непарна прикраса – унікальна модифікація пластинчастого браслета (зімкнуте плоске кільце). Він виготовлений із суцільної смужки листового золота, з країв оздобленої рубчастим дротом, на поверхні якого збереглися численні сліди зношеності¹³⁹. На браслет напаяно фігури з листового золота, які утворюють дві міфологічні композиції: боротьбу Пелея і Фетіди та Еос, яка викрадає маленького Кефала (сцени чергуються п'ять разів). Розмістивши фігури по вертикалі браслета, торецтв тим самим відмовився від традиційної фризової побудови рельєфу. Місця з'єднання замасковано шестипелюстковими розетами. За сюжетом зображення, композицією й характером малюнка браслет не має аналогій серед ювелірних прикрас як у Північному Причорномор'ї, так і в самій Греції. У побудові композиції, зображенні фігур, трактуванні їхніх поз і ракурсів є багато архаїчних рис, які подібні із зображеннями у вазописі й мелоській теракоті кінця VI – першої половини V ст. до н. е. Стосовно дати й місця виготовлення цього браслета існують різні погляди, але найчастіше називають другу чверть V ст. до н. е. та еллінські боспорські майстерні.

В елліністичний час браслети почали декорувати в поліхромному стилі, вони стали масивнішими. Так, в Ольвії знайдено два браслети останньої чверті II ст. до н. е., які складаються з трьох пластин, з'єднаних шар-

нірами. Їх прикрашено орнаментом із зерні, вставками з перлів, хризопразів, смарагдів, аметистів, гранатів, емалі червоного, синього й блакитного кольорів. Завершує цю дещо строкату композицію велика вставка граната овальної форми посередині центральної пластини. Пізніше, у римський час, браслети цього виду стали меншими за розміром, їх також покривали різнокольоровими камінчиками та емаллями.

У Північному Причорномор'ї широко представлені браслети й другого виду – спіралеподібні, виготовлені з пластин або стрижнів, які закінчувалися левиними або зміїними головами. Не менш популярними були бронзові та срібні дротяні браслети з наконечниками у вигляді скульптурних зміїних голів, їхне лускате тіло іноді передавали насічками¹⁴⁰.

Нарешті, у пізньокласичний час в еллінському ювелірному мистецтві виник ще один вид браслетів, представлений поки що єдиною знахідкою в Ольвії. Це срібний ланцюжок із підвіскою у вигляді скульптурної фігурки сатира, який грає на сиринзі. З'єднувалися кінці ланцюжка за допомогою крючка¹⁴¹.

Декоративні персні – традиційна жіноча й чоловіча прикраса. Давні елліни зазвичай носили кілька перснів, про що свідчать знахідки на некрополях. Їх розділяють на три основних типи – гладкі, декоративні й перстні-печатки. Найрізноманітнішими за формами були декоративні персні із жуковиною, яка обертається, зі складним, інколи масивним щитком у вигляді коробочки, і простим фіксованим щитком. Саме на щитку ювеліри демонстрували свою фантазію в декоруванні цих прикрас. Їх покривали сюжетними композиціями, однофігурними зображеннями, орнаментами, виготовленими технікою різьблення та неглибокого жолобчастого гравіювання, викарбованими й відлитими у формах рельєфами, філігранню, фольгою з міжскляним золоченням. Останні є найрідкіснішими з погляду техніки виконання й колористичних ефектів. У Павлівському кургані на Боспорі було знайдено золотий перстень, у жуковину якого вправлено овальну вставку темно-синього скла. З обох боків її прикрашено силуетними штампованими зображеннями із золотої фольги, закріпленої шаром прозорого скла. На верхньому опуклішому боці – фігурки двох варварів-танцюристів, на тильному –

¹³⁸ Грач Н. Пластинчатые браслеты из кургана Куль-Оба // ВДИ. – 1994. – № 1. – С. 135–142; Уильямс Д., Огден Дж. Знач. праця. – С. 143. – № 86.

¹³⁹ Грач Н. Пластинчатые браслеты из кургана Куль-Оба. – С. 139–141; Уильямс Д., Огден Дж. Знач. праця. – С. 140. – № 82.

¹⁴⁰ Зубарь В. Некрополь Херсонеса Таврического I–IV вв. н. э. – К., 1982. – С. 96–98.

¹⁴¹ Alexander Ch. Jewellery. The Art of the Goldsmith in Classical Times. – New York, 1928. – P. 39. – Tab. 84.

фігурка Гіпокампа в обрамленні з дельфінів і риб¹⁴².

Популярними були також золоті та срібні персні у формі спіральної завитої змії – зменшені копії браслетів¹⁴³. Окрім Північного Причорномор'я, подібні прикраси було знайдено в похованнях Криту, Еретрії, Помпей та Геркуланума. Рідкісними були персні, щиток яких імітував фігурку тварини (інколи голови двох змії, що спрямовані одна до одної). Персні-печатки мали передусім функціональне призначення. Починаючи з VII–VI ст. до н. е. це були металеві персні з різьбленим щитком. Тільки наприкінці IV ст. до н. е. греки почали робити металеві персні з кам'яною різьбленою печаткою на щитку. У римський час овальні криваво-червоні гранати й сердоліки із вирізьбленими на них зображеннями божеств або трилисників найчастіше прикрашали персні найрізноманітнішої форми¹⁴⁴. В ольвійських, херсонеських та пантікапейських похованнях перших століть нової ери одними з найпоширеніших були каблучки.

Поховальні маски й вінки. Численні ювелірні прикраси й аксесуари одягу, найчастіше виготовлені майстрами з тонкої золотої фольги, призначалися для поховального ритуалу. В античних полісах Причорномор'я, під час розкопок некрополів було знайдено вінки й накладні пластини для очей і рота, а також унікальні золоті поховальні маски¹⁴⁵. Поряд із поховальними, у могили клали також і нагородні вінки, якими удостоювали громадян за визначні заслуги перед державою й перемогу в різних змаганнях. Такі вінки, за свідченням Демосфена, чоловіки вдягали за життя з нагоди святкової ходи, тому інколи на них є сліди давнього ремонту¹⁴⁶. Зображення на постаменті від бронзової статуї першої третини III ст. до н. е., що присвячений одному з видатних політичних лідерів Північного Причорномор'я

Агасіклу (син Ктесія) з Херсонеса Таврійського, певною мірою допомагає визначити за які заслуги людину нагороджували золотими вінками. Тут зображено вісім різних за вартістю й значимістю золотих вінків, у середній частині яких є стислі написи. На фасаді цієї мармурової плити вирізьблено великі вінки з плюща, якими його нагородили за виконання більш відповідальних посад, з боків – менші за розміром з лавру¹⁴⁷. В античному світі золоті вінки оцінювали за вагою золота, художнім рівнем виконання, місцем нагородження (театр – споконвічне святилище Діоніса, свята на честь Аполлона й Артеміди тощо). З писемних джерел відомо, що вінки дарували у храми й святилища від імені окремих громадян (чоловіків і жінок), іноземців, а також від імені держави й іноземних правителів. Вінки цього типу не збереглися.

Більшість поховальних вінків знайдено на Боспорі – вони, ніби сплетені з маслинових, дубових, виноградних, лаврових і миртових гілок. Така форма вперше з'явилася у VII ст. до н. е., а традиція класти вінки до могили – не раніше IV ст. до н. е. Проте найпоширенішими були вінки з основою у вигляді тоненької золотої пластини видовженої форми зі штампованими геометричними й рослинними орнаментами. До неї прикріплювали золоте листя селери, лавра, мирта або дуба, плоди і ягідки. У центрі був золотий кружок (бракетат). На останньому обов'язково робили відбиток із монети з портретом боспорського царя або римського імператора¹⁴⁸. До конструкції цих прикрас також входили декоративні елементи з кераміки й органіки (листя, плоди, квіти). У поховальному обряді вінок символізував посмертну нагороду й знак пошани. У похованні Рескупоріда III та інших гробницях боспорських правителів було знайдено вінки, центральну частину яких прикрашено золотими пластинами зі штампованими зображеннями Ніки, яка увінчує царя, і божества на коні перед вівтарем.

В Ольвії Понтійській відомо лише окремі деталі від золотих вінків, знайдених у розграбованих похованнях некрополя. Порівняно з

¹⁴² Уильямс Д., Огден Дж. Знач. праця. – № 108; Кунина Н. Античное стекло в собрании Эрмитажа. – Кат. 68.

¹⁴³ Gold aus Kiev. – Wien, 1993. – S. 232. – Кат. 69.

¹⁴⁴ Пятъшева Н. Ювелирные изделия Херсонеса. Конец IV в. до н. э. – VI в. н. э. – М., 1956. – С. 41–44. – Табл. VII; Зубарь В., Рыжов С., Шевченко А. Новый погребальный комплекс Западного некрополя Херсонеса // Античные древности Северного Причерноморья. – К., 1988. – С. 155–157.

¹⁴⁵ Уильямс Д., Огден Дж. Знач. праця. – С. 165, 178–182. – № 105, 113, 115.

¹⁴⁶ Скржинская М. Золоті вінки – нагороди ольвіополітів // Археологія. – 2002. – № 2. – С. 97–101.

¹⁴⁷ Виноградов Ю., Щеглов А. Образование территориального Херсонесского государства // Эллинизм: экономика, политика, культура. – М., 1990. – Т. 1. – С. 351; Русяева А., Супруненко А. Исторические личности эллино-скифской эпохи (культурно-политические контакты и взаимовлияния). – К.; Комсомольск, 2003. – С. 136, 137.

¹⁴⁸ Прушевская Е. Художественная обработка металла (Торевтика) // АГСП. – М., Ленинград, 1955. – С. 350, 351.

боспорськими їхня конструкція була набагато простішою: плоский вінок, у центр якого вставлено круглий медальйон або правильної геометричної форми камінчик. Медальйони прикрашали рельєфними зображеннями портретів римських правителів (копії монетних типів). Інколи до ольвійських вінків прикріплювали тільки чотири листочки, тоді як на боспорських можна побачити переплетення численних стебел із десятками листочків із рельєфно позначеними прожилками. Менш заможні верстви населення обирали для поховальних обрядів позолочені бронзові вінки зі скляними й глиняними ягідками або дерев'яні з бронзовим листям, покритим позолотою. Подібні вироби були поширеними також у інших полісах Причорномор'я, зокрема в Аполлонії в IV–III ст. до н. е.¹⁴⁹ Для Херсонеса Таврійського фрагменти від золотих поховальних вінків – мініатюрного тризубчастого листя селери або довгого тонкого листя-смужок – є ще рідкісними¹⁵⁰. Проте в елліністичний час у цьому полісі виготовляли поховальні вінки, основу яких робили з гілок або простого металу, до яких прикріплювали свинцеві трилисники, пофарбовані у червоний колір. Іноді використовували бронзові деталі¹⁵¹.

Традиція обряду поховання з вінками виникла в елліністичний час, але особливої пишності й багатства набула в перші століття нової ери, коли почали використовувати поховальні маски¹⁵². На Боспорі, який був тісніше пов'язаний з римськими та грецькими центрами мистецтва, місцеві мешканці, а особливо правителі, прагнули наслідувати римську моду. З цього погляду дуже показовою є золота маска Рескупоріда III, яка відтворює портретні риси боспорського царя¹⁵³. Художник передав не тільки індивідуальну зовнішність, а й владний спокій і впевненість. З країв і вгорі вона має спеціальні отвори для нашиван-

ня до поховального одягу, а внизу, під підборіддям – виступ, який заходив під комір. Маска, виконана з листового золота за скульптурною моделлю (імовірно, посмертною маскою з гіпсу), репрезентує чудову роботу III ст. Художник не шукав в обличчі небіжчика пропорційності, не надав йому ідеалізованих рис. Завдяки цьому йому вдалося поєднати конкретну зовнішність з урочистим піднесено-скорботним настроєм.

До унікальних пам'яток прикладного мистецтва Ольвії належить золота поховальна маска III ст., що вражає схематичністю й умовністю асиметричних рис. На ній відтворено грубе обличчя чоловіка з близько поставленими очима, великим носом і ледь помітною посмішкою. Майстер, імовірно, користуючись невміло знятою з обличчя небіжчика формою, не спромігся надати їй реалістичних рис. Через це маска не дає уявлення про етнічний тип або портрет невідомого, безперечно, дуже заможного ольвіополіта. За своїми художніми якостями вона значно поступається золотій масці Рескупоріда III. Проте як твір ольвійської торевтики – є унікальною для цього регіону. Передусім маска є відображенням тієї варваризації, якої зазнала Ольвія під впливом навколишніх сарматських племен¹⁵⁴.

Зауважимо, що у першій половині XIX ст. в Ольвії в кам'яному склепі було знайдено ще одну золоту поховальну маску разом із золотими вінком, сережкою й намистом. На жаль, подальша доля цих виробів не відома.

У поховальному обряді причорноморських еллінів у перших століттях почали використовувати накладні пластини для очей і рота із золотої тисненої фольги з умовними зображеннями, в яких простежується тенденція до моделювання поверхні дрібними масами¹⁵⁵.

Прикраси одягу були найрізноманітнішими – фібули, брошки, гудзики, пояси. Під впливом варварського оточення, передусім скіфів, на Боспорі виникла традиція розшивати одяг золотими пластинами. У класичний та елліністичний час вони були круглими, чотирикутними, ажурними, вирізаними за формою фігурного або орнаментального зображення. Зважаючи на апотропеїчне або ритуальне призначення цих пластин, їх прикрашали зображеннями голів Медузи Горгони, Афіни у шоломі, Деметри, Геракла, Діоніса, різних тварин тощо. Матриці для їхнього виконання робили високопрофесійні боспорські торевти,

¹⁴⁹ Папанова В. Урочище Сто могил (Некрополь Ольвіи Понтийской). – К., 2006. – С. 204, 205.

¹⁵⁰ Пятшышева Н. Зазнач. праця. – С. 66, 67. – Табл. VI, 60; Кадеев В. Херсонес Таврический. Быт и культура (I–III вв. н. э.). – Х., 1996. – С. 80.

¹⁵¹ Стоянов Р. Новый тип погребальных венков из некрополя Херсонеса Таврического // Античный мир и археология. – Саратов, 2002. – Вып. 11. – С. 187–194.

¹⁵² Казанский Н. Маска в погребальном обряде Восточного Средиземноморья // Балто-славянские культурные и археологические древности. Погребальный обряд. – М., 1985. – С. 45–80.

¹⁵³ Соколов Г. Римский скульптурный портрет III века и художественная культура того времени. – М., 1983. – С. 102. – Илл. 201.

¹⁵⁴ Соколов Г. Ольвия и Херсонес. Ионическое и дорическое искусство. – М., 1999. – С. 205–208.

¹⁵⁵ Зубарь В. Зазнач. праця. – С. 110–113. – Рис. 75, 1–11; Соколов Г. Ольвия и Херсонес. – С. 520.

добре обізнані з мистецтвом метрополій класичного та елліністичного часу.

Пізніше у склепах римських некрополів Пантікапея, Ольвії та Херсонеса знайдено безліч різноманітних типів золотих аплікаційних пластин з антропоморфними й зооморфними образами, рослинними й геометричними орнаментами, які свідчать про масове виробництво прикрас технікою тиснення¹⁵⁶. Загалом цю продукцію характеризує низький художній рівень і схематичність виконання композицій, неуважність до опрацювання деталей. Однак велика кількість аплікаційних пластин переконує в тому, що вони користувалися особливим попитом у мешканців Північного Причорномор'я.

Різьблені камені та персні-печатки. Гліптика – віртуозне різьблення на коштовному й напівкоштовному камені – одне з найдавніших мистецтв. Розрізняють два способи різьблення: геми (інталії) – малюнок у заглибленому рельєфі; камеї – опуклі рельєфні зображення на багатошарових кольорових каменях (оніксах, сардоніксах або карнеолах). На них відтворювали образи грецьких і римських божеств і демонів, жанрові й міфологічні композиції, прославлені пам'ятки мистецтва, портретні бюсти, образи тварин, монограми й символи.

Історія зберегла імена майстрів, які винайшли станок для різьблення на мінералах, що за своєю твердістю перевершували сталь. Це були Ройк і Теодор Самоський. Принцип різьблення полягав у тому, що твердіший мінерал (абразив, корунд) міг залишити заглиблення на такому твердому камені як халцедон, сердолик, агат, яшма або гірський криштал. Пластична техніка обробки цих мінералів передбачала не стільки різьблення, скільки шліфування алмазним порошком різних зображень і прикрас. За переказами, Теодор Самоський (до того ж видатний архітектор, скульптор і письменник) створив статую-автопортрет і віддав її у храм Гери на рідному острові. Він зобразив себе в образі різьбяра гем, який в одній руці тримає інструменти, а в другій – скарабея з мініатюрною колісницею¹⁵⁷.

Вирізані за допомогою алмазної голки і порошок на шматочках кольорових і одноколірних мінералів, заглиблені зображення-геми (інталії) зазвичай використовували як особисті печатки, прикраси чи талісмани. У зв'язку з

цим особливий інтерес викликає третє функціональне призначення таких печаток – магичне, зумовлене певними ознаками, що перетворили перстень в уяві древніх на амулет, апотропей, спосіб зв'язку з богами. Сама форма дорогоцінної обручки – дужки персня – була для еллінів святиною. Властивість золота не окислюватися поетеса Сапфо пояснювала міфічним походженням металу.

Хронологія гем із Північного Причорномор'я відображає як загальні зміни в історії розвитку античного мистецтва, так і еволюцію форм і стилів гліптики. Як і в інших видах образотворчого мистецтва й художніх ремесел, архаїчний період представлений поодинокими екземплярами. Найдавніші кам'яні печатки – східного типу циліндри і скарабеї, прикрашені заглибленим різьбленням, – датують VII–VI ст. до н. е. Вони мають металеву дужку, яка обертається. У цей час виникли й металеві персні-печатки, найдавніші з яких було привезено з Іонії в Ольвію. Це срібні персні, ромбоподібні щитки яких прикрашено вирізьбленими зображеннями левів. Кожний кут ромбів оздоблено маленькими вбитими цвяхами з електра, які посилювали апотропеїчну й магичну силу цих виробів¹⁵⁸.

Найвищий розквіт мистецтва гліптики припадає на добу класики (V–IV ст. до н. е.). Інталії вирізали й шліфували на традиційних каменях – сердолику, яшмі, гранаті, геліотропі, аметисті, аквамарині. Але за класичних часів найулюбленішим матеріалом був напівпрозорий блакитний халцедон-сапфірин. Гемам зазвичай надавали форму скарабея. Часто трапляються так звані псевдоскарабеї, де замість жука – рельєфне зображення лева, сатира або сирени. За витонченістю, розмірами й ретельністю роботи вони подібні до ювелірних виробів.

До кінця IV ст. до н. е. було відомо тільки два види печаток – металевий перстень із різьбленим щитком і кам'яна гема на металевій обручці. Форма оправ останніх дає підстави вважати, що різьблені камені носили переважно як підвіски на зап'ястку або на поясі. Античні елліни опечатували ними не тільки різні документи чи листи, а й двері будинків, комор, скрині, посудини, особисті речі¹⁵⁹. Ревниві

¹⁵⁶ Прушевская Е. Знач. праця. – С. 350, 351. – Рис. 37; Пятшышева Н. Знач. праця. – С. 20–29. – Табл. I, II, VI, 1–5.

¹⁵⁷ Неверов О. Античные инталии в собрании Эрмитажа. – Ленинград, 1976. – С. 30.

¹⁵⁸ Неверов О. Металлические перстни эпохи архаики, классики и эллинизма из Северного Причерноморья // Античная торговля. – Ленинград, 1986. – С. 18.

¹⁵⁹ Неверов О. Отгиски печатей на керамических изделиях из Северного Причерноморья // Античное Причерноморье. Сборник статей по классической археологии. – С.Пб., 2000. – С. 25.

чоловіки прилаштовували їх навіть до дверей жіночої половини своїх будинків, як про це пише комедіограф Аристофан. Наприкінці IV ст. до н. е. гема на дужці, що обертаються, зникли. Почали виробництво металевих перснів із кам'яною різьбленою печаткою на щитку, які співіснували з традиційними суцільнометалевими перснями.

Для опечатування приватної чи офіційної кореспонденції використовували віск і спеціальну пластичну глину. Геродот згадує про звичай опечатувати жертовних тварин: «І, коли виявляється, що вона не має недоліків, тоді він позначає її, обкручує папірусовою стрічкою її роги, потім приліплює на неї сургуч і ставить свою печатку [...] На того, хто приносить у жертву бика без цього знака, накладається смертна кара» [Herod. II, 38]. Оскільки упродовж життя людина користувалася однією печаткою (як нині одним підписом), кожна гема втілювала індивідуальні художні смаки своїх власників. Такі знахідки значно збагачують наші знання про іконографію сюжетів, що існували у цьому виді декоративного мистецтва.

У Діогена Лаертського згадується закон афінського мудреця й законодавця VI ст. до н. е. Солона, згідно з яким різьбяр не мав права зберігати у себе відбитки вирізаних і проданих ним печаток. Закон захищав замовників і власників дорогоцінних гем від можливих зловживань та обману [Diog. Laert, I, 2,57]. Особисті печатки не мали дублікатів. Однак на Кримському півострові археологи двічі виявили порушення. В обох випадках повторення печаток пов'язано з ім'ям прославленого Дексамена, який виготовив копії із зображенням купальниці та орла, який несе лань. Їх знайдено на Боспорі, в Афінах і на острові Крит¹⁶⁰. П'ять разів він скопіював гему з фігуркою оленя на пасовиську. Імовірно, працюючи в різних античних центрах, відмежованих один від одного горами, морями, Дексамен сподівався, що власники печаток ніколи не зустрінуться.

У багатьох археологічних колекціях музеїв України, Росії, Західної Європи й Америки зберігаються сотні гем, переважно з розкопок у Криму. Їх виготовлено майстрами Дворіччя, Фінікії, ахемідської Персії, Іонії, острівної й материкової Греції (VII–IV ст. до н. е.), Етрурії (IV–III ст. до н. е.), Єгипту (III–I ст. до н. е.), Італії та балканських провінцій Римської імпе-

рії (I–III ст.). Високохудожні твори гліптики, обрамлені золотою оправою, вирізняються найтоншою ювелірною роботою, їх знаходять у багатих курганных похованнях і плитових гробницях некрополя Пантікапея та інших великих боспорських міст V–IV ст. до н. е., особливо в курганах Юз-Оби. На відміну від них, литики (скляні відливки з вирізаних на твердих каменях гем) знаходять здебільшого у скромних земляних гробницях таких гір, як Мітрідат і Глинище.

Про життя і творчість авторів гем відомо небагато. Виняток становить різьбяр Дексамен родом з острова Хіос (Егейське море). Його творчість добре вивчено за підписними гемами, знайденими на території Боспорського царства, Афін та островів Середземномор'я. Окрім того, його авторству приписують печатки, стилістичні особливості й манера різьблення яких аналогічні підписаним виробам майстра. Їх було знайдено переважно в 1850–1860 роках у Криму, більшість з них зберігається у Державному Ермітажі Санкт-Петербурга¹⁶¹.

Розквіт творчості обдарованого хіосця припадає на 450–420 роки до н. е. У цей час художник-новатор запровадив у традиційне мистецтво гліптики оригінальні прийоми. Усі його попередники, наслідуючи східні традиції, оформлювали спинку печатки у вигляді скарабея, і тільки Дексамен звернувся до форми так званого скарабеюіда, опуклий зворотний бік якого різьбленням взагалі не прикрашали. Умільці архаїчного періоду надавали перевагу мініатюрній, поцяткованій безліччю фігур і деталей композиції. Хіоський майстер, навпаки, вибрав лаконічні однофігурні сюжети, які чудово вписувалися у площину порівняно великих мінералів. Дексамен залишав тло гема вільним, тим самим привносячи у групу складових повітря й простір, де розгорталися динамічні, сповнені експресії сюжети. А форму, розмір, колір і прозорість каменю митець підпорядковував художньому задумові, створюючи довершені й реалістичні за образами композиції. «Нічого зайвого!» – заповідав грекам Солон, один із семи великих мудреців Еллади.

Тривалий час вважали, що Дексамен – один із тих майстрів-іонійців, які переїхали до Афін. Однак не випадково на підписній гемі з Пантікапея, що зображує чаплю, яка летить, він гордо іменував себе «хіосець». На цьому егейському острові, ймовірно, він і

¹⁶⁰ Неверов О. Дексамен Хиосский и его мастерская // Памятники античного прикладного искусства. – Ленинград, 1973. – С. 54.

¹⁶¹ Неверов О. Дексамен Хиосский и его мастерская... – С. 51–62.

працював. Інструменти для виготовлення гем були портативними, оскільки майстри часто подорожували, переїжджаючи з одного міста до іншого. Свого часу ця традиція особливо поширилася в античних державах (епоха класики та еллінізму), коли правителі полісів або ж багаті аристократи запрошували до себе відомих і прославлених умільців. Це пояснює факт, коли в Афінах було знайдено дві гему, підписані Дексаменом (музеї Бостона і Кембриджа). Ще дві гему виявили на островах Крит і Мелос, але саме з Північного Причорномор'я простежується походження найбільшої кількості робіт Дексамена. Мабуть, деякий час він працював у столиці Боспорського царства, виконуючи замовлення місцевих аристократів.

Зображення тварин на його виробах привертають увагу своєю реалістичністю та віртуозною технікою різьблення. У цьому мистецтві Дексамен не мав рівних. Справжнім шедевром античної гліптики визнано скарабеоїд із зображенням чаплі, вирізьблений із синюватого халцедону. У мініатюрній овальній печатці, взятій у золоту дужку, Дексамен досяг різкої єдності всіх компонентів художньої мови гліптики: кольору, форми, композиції й малюнка. Синюватий мінерал найкраще підходить для імітації блакиті весняного небосхилу, де здійснює свій політ вишуканий птах. Вражає досконалість, з якою майстер вписав у овал розміром 22 мм × 17 мм фігурку чаплі з тонким, переданим через штрихування оперенням. Різець художника створив досконалий поетичний образ пробудження природи. Майже невловимі градації рельєфу й тонкі, як волосинки, лінії малюнка викликають захоплення. Нижче – гордий підпис: «Зробив Дексамен-хіосець».

Загалом цьому авторові та його майстерні приписують багато анонімних гем. Ще один яскравий поетичний символ – зображення скакуна (на знахідці з Пантікапея). Скарабеоїд, виготовлений зі шматочка строкатої яшми, прикрашено вишуканою композицією, манера виконання якої не залишає сумнівів щодо авторства. Йдеться передусім про найтонші паралельні штрихи, якими змальовано хвіст і гриву жеребця, що ніби розвиваються на вітру. Гордо відкинувши голову, мчить він до фінішу.

Вплив майстерності талановитого іонійця простежується на багатьох гемах, знайдених на Кримському півострові. Боспорські ювеліри та різьбярі по каменю добре знали творчість Дексамена й часто копіювали його печатки. Це підтверджує припущення О. Неверова, що прославлений художник жив у Пантіка-

пеї¹⁶². Відомо золотий перстень (також із Пантікапея), на щитку якого зображено чаплю. Підписаний скарабеоїд на строкатій жовтокоричневій яшмі з зображенням чаплі, знайдений у Фанагорії, повторив імітатор на халцедонівій гемі з Феодосії. Ще одна гема із зображенням качки в польоті (Британський музей, Лондон), була двічі повторена боспорськими майстрами. Одну з них знайдено поблизу Керчі – у далеких скіфських степах Придніпров'я. Тут, у варварському, хоча й значно еллінізованому середовищі скіфських номадів, перстень-печатка виконував іншу функцію, ніж у греків, а саме: суто репрезентативної прикраси, яка підкреслювала високий соціальний стан її власника. Адже не випадково у скіфів існував звичай носити на кожному пальці руки як мінімум один золотий перстень із рельєфним декором, про що свідчать, наприклад, знахідки з курганів Чортмлик, Товста Могила та ін.

Велику кількість робіт Дексамена, знайдених у Криму, пояснюють його контактами з місцевими ювелірними майстернями, що славилися найвищим рівнем художнього виконання. Можливо, саме тут у 430–420 роках до н. е. майстер не тільки виготовив серію дорогих печаток, а й виховав чимало талановитих художників, які спочатку наслідували свого вчителя, а згодом створили боспорську школу гліптики¹⁶³.

Вироби Дексамена посідають чільне місце серед уславлених творів еллінських живописців, скульпторів та ювелірів епохи класики. Цей мініатюрний світ чарівних поетичних образів, відтворений у камені, можна віднести до найвитонченіших надбань, коли-небудь створених людиною.

У класичний час у Північному Причорномор'ї набули поширення привізні високохудожні гему з різноманітними зображеннями еллінських божеств. Великою популярністю користувалися металеві персні-печатки з вирізьбленими на щитку тваринами або людськими фігурами. Символіку цих виробів завжди ототожнювали з власником: обранець богів (Пенелопа), добродієць (Даная), нагорода небес (богиня перемоги Ніка або Ерот з вінком і стрічкою) тощо. Форма пернів у V–IV ст. до н. е. зазнала значної еволюції: від листоподібного щитка до овального, а пізніше й круглого¹⁶⁴. Досконалістю композиційної

¹⁶² Неверов О. Античные инталии... – С. 31, 32.

¹⁶³ Неверов О. Дексамен Хиосский и его мастерская... – С. 51–62.

¹⁶⁴ Неверов О. Металлические персни эпохи архаики, классики и эллинизма... – С. 19.

побудови й довершеністю етнографічної характеристики привертає увагу унікальний золотий перстень з фігурою бородатого перса – витвір іонійського майстра Афінада (420–400 рр. до н. е.)¹⁶⁵. Зображення представника одного з найзапекліших грецьких ворогів, який сидить на табуретці, перевіряючи стрілу, вражає реалістичністю і певним психологізмом.

Великий попит на печатки упродовж V–IV ст. до н. е. спричинив виникнення в Пантікапеї місцевої майстерні гліптики. Розквіт ювелірного мистецтва на Боспорі за часів Спартокидів також сприяв виробництву золотих перснів-печаток, форма й декор яких докорінно відрізнялися від еллінського імпорту. Серед них вчені виділяють окрему так звану понтійську групу перснів із розімкнутою шинкою. Найчастіше такі вироби знаходять у численних скіфських курганах Придніпров'я і Кубані¹⁶⁶. Також потрібно зазначити, що існує ймовірність пантікапейського виробництва скляних відливків, які виготовляли сотнями й тисячами в майстернях різьбярів по каменю, вони були не тільки дешевою імітацією коштовних інталій, а й важливою складовою товарообміну зі скіфами¹⁶⁷.

В елліністичний період розвиток мистецтва гліптики отримав новий поштовх. У цей час принципово змінюється зовнішній вигляд виробів. По-перше, у кінці IV–III ст. до н. е. виникли камеї, які не мали практичного застосування. Вони слугували виключно декоративними прикрасами – їх вставляли у браслети, персні, намисто, сережки. Опуклі рельєфні зображення найчастіше вирізьблювали на багатшарових кольорових каменях. По-друге, на початку III ст. до н. е. виник новий тип печатки – металевий перстень з інталією, де різьблений камінь виконував роль печатки, а металева оправа – декоративного оздоблення. По-третє, походи Александра Македонського сприяли проникненню в еллінську культуру східних мотивів, що, з одного боку, позначилося на репертуарі зображень, а з другого, – на збільшенні розмірів гем. Окрім того, у цей час почали використовувати нові мінерали: аметисти, сирійські альмандини, гранати, гіацинти, світло-зелені цейлонські берили. У період раннього еллінізму виготовляли великі за розміром і вагою (понад 60 г), пишню декоровані золоті персні зі

вставками камеї та інталій. Найчастіше вони мали суто декоративне призначення, а можливо, були предметами розкоші. У II–I ст. до н. е. виробництво та імпорт золотих перснів на Боспорі поступово занепали. Одночасно з'явилося багато простих і порівняно дешевих бронзових печаток із вирізьбленими на щитку портретними бюстами. Такі вироби знаходять у могилах представників різних верств населення Боспора, Ольвії та Херсонеса¹⁶⁸.

Якщо в Боспорському царстві за доби класики та раннього еллінізму гема і персні-печатки були популярними, то в Херсонеському полісі найдавніша пам'ятка такого типу – золотий перстень-печатка зі склепу № 1012, що датується лише серединою – третьою чвертю IV ст. до н. е. Його овальний щиток прикрашено різьбленим зображенням лука й палиці – головних атрибутів Геракла¹⁶⁹. Зображення на щитку персня вирізьблено у вигляді емблеми, яка, без сумніву, повторює монетний тип цього персонажа. Художник, працюючи над створенням композиції щитка золотого персня з Херсонеса, ймовірно, скопіював тільки центральну частину реверса монет македонських царів, обравши лаконічну й промовисту, співзвучну релігійним почуттям херсонесця емблему – зброю Геракла¹⁷⁰.

У цьому ж херсонеському склепі було знайдено ще один унікальний золотий перстень-печатку із зображенням Афіни Нікеферос (та, що несе Перемогу) на троні. На підставі відзначеної А. Фуртвенглером закономірності щодо зміни форми щитка – від вузького трохи загостреного овалу до кола (упродовж IV ст. до н. е.) – цей перстень датують 300–280 роками до н. е.¹⁷¹ Композицію на виробі скопійовано з фракійського статера Лісімаха. На думку вчених, причиною такої пильної уваги торевтів є «високі художні якості прототипів-зображень на монетах, матеріалі, що мав велике поширення, був доступним для копіювання й використання як прикраса»¹⁷². Прикладом можуть бути три золоті персні з Рижановського кургану. Щиток одного з них виконано за мотивами реверса монет Гераклеї Понтійської або Філіппа II, а два

¹⁶⁵ Уильямс Д., Огден Дж. Знач. праця. – № 97.

¹⁶⁶ Максимова М. Резные камни // АГСП. – М.; Ленинград, 1955. – С. 441; Boardman J. Greek Gems and Finger Rings. Early Bronze Age to Late Classical. – London, 1970. – P. 417–420.

¹⁶⁷ Максимова М. Резные камни. – С. 442.

¹⁶⁸ Неверов О. Группа эллинистических бронзовых перстней в собрании Эрмитажа // ВДИ. – 1974. – № 1. – С. 106–115.

¹⁶⁹ Калашиник Ю. Перстень-печатка из херсонесского склепа № 1012 // ЭУСЭПИА. Памяти Юрия Викторовича Андреева. – С.Пб., 2000. – С. 280–283.

¹⁷⁰ Там само. – С. 282.

¹⁷¹ Уильямс Д., Огден Дж. Знач. праця. – С. 198. – № 133; Калашиник Ю. Знач. праця. – С. 282.

¹⁷² Калашиник Ю. Знач. праця. – С. 282.

інші зроблено з пантікапейських статерів із зображенням сатира. Подібні персні відомі й за знахідками в інших боспорських і скіфських похованнях.

Наприкінці I ст. до н. е. – у I ст. н. е. на Боспорі почався період розквіту, завдяки якому в Пантікапеї було відкрито місцеву каменерізну майстерню. М. Максимова виокремила велику кількість перснів з інталіями у формі опуклих кабашонів, які вирізьблені виключно з граната і вставлені в оправу з тонкого листового золота. Ескізна манера різьблення визначила площинний і декоративний стиль зображень пантікапейських митців, котрі залишалися під впливом елліністичних традицій¹⁷³. Продукція боспорської каменерізної майстерні не зазнала впливу західної гліптики. Художники не використовували такі специфічно італійські породи каменів, як сардонікси, агати-ніколо, сердоліки, аметисти. На печатках відсутні латинські написи, зображення Генія Удачі (одного з найпопулярніших персонажів у гліптиці раннього Риму). Часто подібні геми з найпростішими орнаментальними мотивами – чотирьох- або шестипелюстковими розетками, вправляли у золоті підвіски.

На зламі I ст. до н. е. – I ст. н. е. докорінно змінилися центри імпорту різьблених каменів. На перше місце вийшли майстерні Риму та північноіталійських міст. Центри виробництва гем найчастіше встановлюють за стилем виконання, зображеннями, матеріалом, допомагають і писемні свідчення давніх авторів¹⁷⁴. Сардонікс був одним із улюблених каменів столичних римських ювелірів і різьбярів. Зберігся переказ, за яким використання печаток на сардоніксі запровадив у Римі Сципійон Африканський. На думку О. Неверова, гемигоргонейони з цього каменю також є італійськими за походженням. Популярними в Римі були й агати-ніколо, де чорне зображення вимальовували на блакитно-білому тлі. З яшми виготовляли філактерії – амулети, що призначалися для нейтралізації дії злих демонів, носіїв хвороб. Велике значення мав зелено-бірюзовий колір цього каменю, який символізував воскресіння після смерті. Багато знаходять також плоских гем із сердоліку й сарда. Усі ці печатки вирізняються високим рівнем

майстерності, добре відполірованою поверхнею каменя й самого зображення.

Скляні геми-відливки і камеї, які стали популярними у I ст. до н. е. – I ст. н. е., також були продукцією римських майстерень. Поліхромним «камейним» склом найчастіше імітували дорожчі агат і сардонікс. Скляні камеї відливали у відкритій формі, інталії відтискували у розжареній заготовці опуклою матрицею. Виробництво подібного типу печаток, імовірно, було налагоджено в Пантікапеї.

I–III ст. – час розквіту портретного реалістичного жанру в мистецтві гліптики. Значною мірою це пов'язано з новим завданням портрета – політичною пропагандою образів правителів, що вперше з'явилася ще в епоху республіканського Риму. Поряд із монетами, геми й інталії як наймобільніший вид мистецтва найкраще підходили для цієї мети. З Північного Причорномор'я походять портретні геми з підписами. Це або імена відомих римських різьбярів, зокрема Скілакса, або римських імператорів – Гая Юлія Цезаря й Друза Молодшого.

Знайдена в Пантікапеї підписна гема першої половини I ст. з портретом імператора Клавдія була виготовлена грецьким майстром Скілаксом – провідним художником при дворах Клавдія і Нерона. В офіційному портреті іронічно й тонко підкреслено справжній характер імператора. Після Скілакса традиція підписувати інталії у римській гліптиці зникла назавжди. Упродовж наступних століть імена численних різьбярів залишалися невідомими.

У першій половині III ст. у римському мистецтві набули поширення групові портрети на інталіях. Але якщо в елліністичній і ранньоримській періоди художники надавали перевагу зображенням людей зі спрямованими в один бік поглядами, то на інталіях початку III ст. їхні голови повернуті обличчям один до одного. Тому цей період характеризується тіснішим, ніж раніше, розміщенням зображень на камені¹⁷⁵. Загалом римські геми з портретами імператорів – Октавія, Гая Юлія Цезаря, Друза Молодшого, Клавдія, Нерона та інших, знайдені в Пантікапеї, Ольвії й Тирі, вирізняються пластичним багатством і документально відтвореною портретною характеристикою.

Упродовж усього розвитку мистецтва різьблення по каменю, вироби найчастіше прикрашали зображеннями відомих пам'яток мистец-

¹⁷³ Максимова М. Боспорская камнерезная мастерская // СА. – 1957. – № 4. – С. 75–82.

¹⁷⁴ Неверов О. Итальянские геммы в некрополях Северопапонтийских городов (К вопросу об италийском импорте в Северное Причерноморье) // Из истории Северного Причерноморья в античную эпоху. – Ленинград, 1979. – С. 104–115.

¹⁷⁵ Соколов Г. Римский скульптурный портрет III века... – С. 48, 49.

тва, оспіваних у літературі. У перших століттях нової ери у храмах Риму та муніципальних міст зберігалися видатні твори скульптури й живопису, зведені з усіх куточків Римської імперії. «Марс-Тріумфатор» із форуму Августа, «Потос» Скопаса з будинку Ради, «Артеміда» Тимофія з храму Аполлона Палатинського, «Ганімед з орлом» роботи Леохара, «Аякс» Тімомаха з храму Венери на форумі Цезаря та багато інших творів нині назавжди втрачені. Тому їхні численні зображення на виробих гліптики з Північного Причорномор'я залишаються одними з найцінніших джерел для дослідження грецького та римського мистецтва. Важливо, що на печатках із Пантікапея є відтворення монументальних скульптурних та живописних пам'яток, знайдених при археологічних розкопках різних міст Італії. Найближчі аналогії більшості гем, знайдених у Північному Причорномор'ї, зберігаються в музейних колекціях Риму, Флоренції, Помпей та Аквілеї¹⁷⁶.

Так, на сердоліковій інталії I ст. з Пантікапея вирізьблено бюст Аполлона, який тримає ліру. Оправу виконано у формі так званого вузла Геракла або рифового вузла, який переходить у золоту виту гривну. Вітончене моделювання голови, волосся й лаврового вінка зближує цей твір різьбярського мистецтва з інталією на аметисті італійського майстра Гілла, сина Діоскуріда I ст. до н. е. – I ст. н. е. На ній відтворено голову статуї Аполлона роботи грецького скульптора Скопаса, яку було встановлено в 28 році до н. е. в римському храмі Аполлона Палатинського. Гілл, перебуваючи під впливом мистецтва еллінської класики – скульптур Фідія, Скопаса й Поліклета – виробив свою індивідуальну спрощено-лаконічну манеру різьблення.

Під час дослідження некрополів античних міст Північного Причорномор'я римського часу було виявлено велику кількість інталій із зображеннями богині щастя і удачі Тіхе-Фортуни і бога торгівлі Меркурія. Їх вирізьблено на сердоліках, сардоніксах і яшмі, відлито із прозорого скла зеленого чи блакитного кольору. Колись вони були печатками, які вставляли у срібні персні й медальйони. Більшість виробів розсіпалися під час розкопок. У складі поховального інвентарю ці прикраси зазвичай відігравали роль апотропею.

Варто зазначити, що більшість інталій і камеї, які датують римським часом, характеризуються схематичністю образів, досить гру-

бим і недбалим моделюванням деталей, власним загалом цьому виду мистецтва у II–III ст.

Отже, в ювелірному мистецтві Північного Причорномор'я римського часу превалювали різноманітні за стилем і якістю різьблення геми й камеї, переважно округлої або овальної форми. Їхні розміри коливали в межах 1,5 см – 2 см. Вироби прикрашали міфологічними та сюжетними композиціями, портретними бюстами й відтвореннями найвідоміших пам'яток образотворчого мистецтва. Для них характерні схематизм, умовність і деяка недбалість у втіленні окремих деталей, які в цілому відображають загальні тенденції в розвитку мистецтва гліптики перших століть нової ери.

Еволюція типів кам'яних печаток і металевих виробів з античних держав Північного Причорномор'я збігається із загальноеллінськими тенденціями розвитку цього виду виробів художнього ремесла. Суто місцевою продукцією були металеві персні з розімкнутою шинкою так званої «понтійської групи» IV ст. до н. е., відомі за численними знахідками зі скіфських курганів Придніпров'я й Кубані. У римський час за доби Августа на Боспорі також було налагоджено виробництво золотих перснів із гранатовими вставками. Добре простежується еволюція металевих перснів від архаїчного листоподібного щитка з круглою у перетині шинкою до масивних класичних перснів з гранчастою шинкою й овальним щитком. За часів еллізму щиток став круглим, а шинка – плоскою. У перших століттях нової ери металеві персні стали меншими за розміром, але з II ст. їхня форма поступово перетворилася на складну, химерну, з ребристою поверхнею.

У кам'яних грецьких інталіях вже відмовилися від східних прототипів. Зокрема, скарабей дуже швидко перетворився на скарабеоїд чи псевдоскарабеоїд; в архаїчний час зникли порожнисті циліндри. В елліністичних печатках зображення перемістили на опуклий бік, що привело до декоративного використання подібних речей. Ці металеві персні з кам'яними печатками, гнізда яких склалися з кількох концентричних кіл, з масивних і важких поступово перетворилися на мініатюрніші й легші¹⁷⁷. Для перснів, розрахованих на замовників із різних соціальних верств, використовували як дорогі (золото, срібло), так і прості мета-

¹⁷⁶ Неверов О. Итальянские геммы в некрополях Северопонтийских городов... – С. 105–115.

¹⁷⁷ Неверов О. Металлические перстни и печати // АГСП. – М., 1984. – С. 240.

ли (бронзу й залізо), а також різноманітні кам'яні та скляні геми й камеї.

Художнє дерево. У Північному Причорномор'ї особливого розквіту набуло художнє різьблення по дереву, яке поділяють на три основні види: скульптурне, рельєфне та інтарсійно-інкрустаційне. Проте іноді вони поєднувалися в одному предметі, перетворюючи його на справжній витвір мистецтва. Недовговічність дерев'яних виробів, які пролежали в землі понад дві тисячі років, пояснює їхню незначну кількість. Збереглися переважно лише деталі від декоративного оздоблення різноманітних предметів побуту й культу.

Окремою галуззю деревообробного ремесла було виготовлення меблів, які у Північному Причорномор'ї майже не збереглися. Проте їхні конструктивні особливості й прикраси можна реконструювати на підставі зображень на пам'ятках монументального живопису й вазопису, скульптури й торевтики. За писемними джерелами відомо, що давні майстри залежно від виду й призначення предмета меблів використовували клен, бук, дуб, ялину, кипарис, яловець, самшит, тополь, тис тощо. З них виготовляли різноманітні за формою лежа, крісла, стільці, столи, скрині, маленькі підставки для ніг тощо. Найдорожчі з них прикрашали інкрустаціями, розписом, накладками із золота, срібла, бронзи, панциря черепахи, але найчастіше – зі слонової кістки, фрагменти від яких знайдено в Ольвії, Пантікапеї, Херсонесі та інших античних містах. Популярністю користувалися скульптурні прикраси. Фігурки сфінксів підтримували підлокотники крісел і стільців, верхня частина яких часто закінчувалася у формі голови тварин. Ніжки столів як правило імітували лапи різних тварин, а перегин – скульптурну морду. Тривалий час у Північному Причорномор'ї меблярі зберігали традиції своїх метрополій, зокрема в Ольвії в орнаментіці меблів переважали мотиви іонійського мистецтва.

Основним джерелом для реконструкції дерев'яних меблів римського часу є зображення сцен так званої «загробної трапези» на боспорських надгробках і розписах склепів. Так, порівняно з попереднім часом, декорування меблів стало різноманітнішим і оригінальнішим. Більшого вжитку набули барельєфні пластини з бронзи, хоча не втратили свого значення й кістяні. Узголів'я лож оздоблювали зображеннями голів коней, левів, собак і птахів, а на Боспорі в перших століттях нової ери голова лева взагалі була основ-

ним мотивом декору¹⁷⁸. Для ніжок столів за традицією, яку започатковано ще в елліністичний час, із найміцніших сортів дерева (найчастіше самшиту) вирізьблювали голови хижих тварин, очі яких інкрустували різними вставками.

Скульптурне різьблення збереглося й на дерев'яних предметах домашнього вжитку, іграшках, жіночих прикрасах і туалетному приладді. Якість різьблення впливала на вартість виробів (ціпків, тростин, шпильок, підвісок, браслетів, ложечок для ароматичних масел тощо). Опосередкованим свідченням високої технічної й художньої майстерності різьбярів по дереву є виготовлення золотих прикрас і виробів торевтики з античних держав Північного Причорномор'я і, насамперед, Боспору, оскільки для них робили дерев'яні основи і штампи¹⁷⁹.

Деревообробне ремесло також було пов'язане з виробництвом різноманітних дерев'яних саркофагів, відомих у Північному Причорномор'ї від самого початку існування античних полісів. За формою причорноморські саркофаги розділяють на чотири типи: 1) саркофаги у вигляді скрині з плоскою кришкою; 2) саркофаги з двосхилою кришкою, яка імітує дах храму, і корпусом, подібним до скрині; 3) саркофаги у вигляді храмів із колонами і пілястрами; 4) саркофаги з напівциліндричною кришкою¹⁸⁰. Найбільшу їх кількість знайдено на Боспорі (понад 190), де у період розквіту в IV–III ст. до н. е. місцевими майстрами було створено розкішні саркофаги з архітектурним і скульптурним декором. Їм за красою орнаментіці не поступалися ольвійські. Для їхнього виготовлення використовували сосну, ялівець, вербу, клен, дуб, кипарис і тис, окремі деталі вирізали із самшиту, залізного дерева, кизилу й кедра. Ці породи дерев високо цінувалися не тільки за свою

¹⁷⁸ Сокольский Н. Деревообрабатывающее ремесло в античных государствах Северного Причерноморья. – М., 1971. – С. 87–113. – Табл. I–X.

¹⁷⁹ Минасян Р. Техника изготовления золотых и серебряных вещей из Чертомлыцкого кургана // Алексеев А., Мурзин В., Ролле Р. Чертомлык (Скифский царский курган IV в. до н. э.). – К., 1991. – С. 378–389; Минасян Р. О способе изготовления металлических сосудов с рельефными изображениями в скифскую эпоху (кубок из Частых курганов) // Жречество и шаманизм в скифскую эпоху. Материалы междунар. конф. – С. Пб., 1996. – С. 163–169.

¹⁸⁰ Сокольский Н. Античные деревянные саркофаги Северного Причерноморья. – М., 1969.; Сокольский Н. Деревообрабатывающее ремесло в античных государствах... – С. 113–123.

міцність, а й за красивий колір і фактуру. У літературних джерелах збереглося багато свідчень про використання різних порід деревини у монументальній скульптурі й художніх ремеслах Стародавньої Еллади й Риму. Однак, за винятком Боспорського царства, Ольвії Понтійської й Абусіра в Єгипті, де також було знайдено дерев'яні різьблені саркофаги IV–III ст. до н. е., оригінальні твори з дерева невідомі.

На Боспорі співіснували два перших основних типи саркофагів, характерні для античного світу загалом: саркофаг, який повторював у збільшеному масштабі форму дерев'яної скрині, і саркофаг із колонами у вигляді храму-житла для героїзованого небіжчика. У декорі саркофагів першого типу головну роль відігравали архітектурні мотиви. Проте виробники, наслідуючи храмові будівлі, ніколи їх не копіювали, не були моделями храмів, а завжди залишалися специфічними пам'ятками поховального культу.

Ізовні дерев'яні саркофаги покривали білим ґрунтом і поліхромним розписом у вигляді різноманітних комбінацій кольорових смуг. Так, ольвійські живописці надавали перевагу поєднанням малинового й синього; білого, синього й рожевого; малинового, блакитного й чорного; білого, червоного, чорного й рожевого кольорів; іноді додавали позолоту. Вибір кольорової гами саркофагів не був випадковим і мав глибоке символічне значення¹⁸¹. У різні періоди художники прикрашали саркофаги пластинами із золота, різьбленою кісткою з бурштиновими й скляними вставками, гіпсовими і теракотовими рельєфами, декоративними накладками у вигляді дрібних стебел і листя рослин, пелюсток і бутонів квітів, меандра, волют, пальмет, розет, завитків із різноманітних матеріалів. Ніжки саркофагів також вражають розмаїттям матеріалів і форм – від простих імітацій кінцівок тварин і людей до витончених різьблених скульптур із зображенням еллінських божеств – Діоніса, Менади, Ніки тощо.

Прикраси саркофагів були скульптурними, рельєфними або інтарсійно-інкрустаційними¹⁸². Рельєфне дерев'яне різьблення вчені розділяють на кілька основних груп: сюжетні одно- або багатофігурні зображення; вузькі планки з архітектурною орнаментациєю, які

обрамляли окремі площини саркофагів; мініатюрні архітектурні деталі (капітелі, консолі); ажурні рельєфи (пальмети і волюти) для акротеріїв на кришках саркофагів. Прагнення до поліхромії стало причиною виникнення інкрустації та інтарсії у деревообробному ремеслі, найраніші зразки яких у Північному Причорномор'ї датують VI ст. до н. е. У чарунки дерев'яної основи вставляли деталі з кістки, металу, перламутру, бурштину, каменів, скла. Контрасту в кольорі досягали не тільки за рахунок різних матеріалів, але й попередньої обробки деревини, яку просочували олією, кип'ятили у фарбі тощо. Застосування інтарсійно-інкрустаційної техніки значною мірою визначало цінність і багатство саркофагів, тому не випадково місцева та імпортна продукція з подібним декором припадає здебільшого на періоди найвищого економічного процвітання полісів – IV–III ст. до н. е.

Особливе місце посідає дерев'яний саркофаг зі Зміїного кургану на Боспорі¹⁸³. У цьому шедевр античної художньої деревообробки поєднано столярну й токарну роботу, витончене різьблення скульптурних і рельєфних зображень, дорогі породи дерева для інтарсії, слонову кістку для інкрустації, позолоту й поліхромний розпис. Зберігся фрагмент від задріпорованої фігури однієї з наріжних каріатид саркофага (висота 35 см, без голови і стоп), майстерно вирізьбленої з самшиту. Її одяг покрито шаром позолоти, а кайму пеплоса розписано пурпуром.

Центральну частину стінок саркофага побудовано на зразок доричного фриза із тригліфів і метопа, прикрашено вставками тонких пластин дерева, орнаментованих інкрустацією зі слонової кістки. На одній з бічних стінок збереглися дві різьблені позолочені метопа із зображенням олімпійських божеств Гери й Аполлона. Постановка їхніх фігур, трактування одягу й зачісок стилістично подібні до мистецтва останньої чверті V ст. до н. е. Проте рослинна орнаментација на інших метопах свідчить, що саркофаг було виготовлено в Аттиці у першій половині IV ст. до н. е. У його декоративному оздобленні використано інтарсійно-інкрустаційну техніку, за якої в заглиблення дерев'яної основи включали орнаментальні мотиви (прямокутники, ромби, смужки, меандр) із різних порід дерева, слонової кістки, скла, бурштину тощо, які чергувалися за кольором і фактурою.

¹⁸¹ Папанова В. Знач. праця. – С. 174–178. – Рис. 81–82.

¹⁸² Иванова А. Художественные изделия из дерева и кости // АГСП. – М.; Ленинград, 1955. – С. 414–422; Сокольский Н. Деревообрабатывающее ремесло в античных государствах... – С. 229 сл.

¹⁸³ Сокольский Н. Античные деревянные саркофаги Северного Причерноморья. – Кат. 22.

На верхній планці саркофага зі Зміїного кургану можна прочитати напис *NOMO*, який, можливо, є скороченим ім'ям одного з художників або власника майстерні¹⁸⁴. На відміну від скульптури й вазопису, імена представників різних художніх ремесел були поодинокими як для Північного Причорномор'я, так і для усєї античної ойкумени, хоча, зважаючи на знахідки, традиція підписувати свої твори існувала також у торевиці, гліптиці, художньому склі¹⁸⁵.

Краще зберігся дерев'яний саркофаг із кургану Юз-Оба поблизу Пантікапея¹⁸⁶. У формі його фасаду використано мотиви давньогрецького храму із фронтоном і акротеріями, характерними для IV ст. до н. е. Саркофаг прикрашено позолоченими карнизами ручної й токарної роботи. У його орнаменталі використано традиційні архітектурно-декоративні мотиви: лесбійський та іонійський кіматій, сухарики, низка перлів і найрізноманітніші профілювання. Позолота, блакитна й червона фарби, якими розписано деякі елементи, у зіставленні з різними за кольором і фактурою породами деревини надають саркофагу особливої пишності.

До найцікавіших пам'яток не тільки боспорського художнього дерев'яного різьблення, а й мистецтва загалом, належать фігурки від саркофага з Анапи із зображенням популярного в античному мистецтві сюжету: нерейди везуть зброю Ахіллові. Їхні пластично змодельовані фігурки виконано за елліністичними зразками. Стилiстично й технічно їх можна розділити на дві групи. Перші – з витонченими, стрункими пропорціями жіночих фігур і передачею складних ракурсів – належать досвідченому майстрові, добре обізаному з естетикою елліністичного мистецтва. Інші, навпаки, характеризуються площинною манерою різьблення й приземкуватими, ваговитими пропорціями тіла. Схематизм і дефекти у різьбленні останніх фігур було замасковано розписом і позолотою.

Новий етап у розвитку деревообробних художніх майстерень і місцевого стилю різьблення на Боспорі пов'язаний з першими століттями нової ери. У цей період популярним став третій тип саркофагів – у формі храму,

який має дві варіації: стінки перших прикрашали пілястрами з арочками, стінки других – колонами й пілястрами, але без арочок. 1910 року в Керчі було знайдено дерев'яний саркофаг I ст., пропорції та побудова якого відповідають класичному храму¹⁸⁷. Проте у його стилістиці простежується і вплив римської архітектури того часу. Стінки саркофага мають вигляд подію, на якому стоять стовпи, що підтримують арки. Стовпи доповнено приставними пілястрами різної товщини, над якими підіймається високий антаблемент. Аркада на стінках цього саркофага відігравала провідну роль у вирішенні як декоративних, так і основних конструктивних завдань. Архітектурне вирішення розраховане на певний живописний світлотіньовий ефект, який підкреслював просторові співвідношення виступаючих, добре освітлених арок і пілястр, з заглибленою площинною стінок саркофага, огорнутих тінню. На рубежі I–II ст. під впливом єгипетського мистецтва на Боспорі почали виготовляти саркофаги четвертого типу – з напівциліндричною кришкою.

Інтарсійно-інкрустаційну техніку на зламі тисячоліть застосовували в поодиноких випадках. Її поступово витіснила техніка «маркетри» – прикрашення широких поверхонь способом наклеювання орнаментальних композицій з дерев'яної стружки (смужки з квадратами, ромбами, трикутниками, пелюстками квітів, стилізованими рослинними паростамками тощо). Стінки саркофагів у ранньоримський час також оздоблювали канельованими напівколонами, накладними фігурками з гіпсу або теракоти. Розписом доповнювали комплекс декоративних елементів, що надало саркофагам яскравості. Проте за стилістикою і якістю роботи, вони поступалися виробам IV–III ст. до н. е.

Особливого розквіту в цей час набуває ажурне різьблення як один із прийомів декорування саркофагів. У різні роки на Боспорі було знайдено розрізнені рельєфи із зображенням коня, на якого нападають вовки, дельфінів, собак, оленів, биків, пантер, персонажів грецької міфології – Пегаса, кентаврів, Гіпокампа, грифонів тощо. Здебільшого це схематичні, недовершені в композиційному плані зображення, які вражають різноманітністю жанрових реалістичних деталей. Поряд з окремими ажурними фігурками, найчастіше пов'язаними із заупокійними культурами, худож-

¹⁸⁴ Сокольский Н. Деревообрабатывающее ремесло в античных государствах. – С. 240, 241.

¹⁸⁵ Блаватский В. Имена мастеров искусства в Северном Причерноморье // Античная археология и история. – М., 1985. – С. 165–167.

¹⁸⁶ Ваулина М. Деревянный саркофаг из кургана Юз-Оба // Культура и искусство античного мира. – Ленинград, 1971. – С. 56–64.

¹⁸⁷ Иванова А. Черты местного стиля в деревянной резьбе Боспора римского времени // Труды ГЭ. – 1945. – Т. I. – С. 170–172.

ники зверталися до складніших композицій – сцен із міфу про загибель дітей Ніоби або зображень bestiарію, який протистоїть різноманітним хижим тваринам, нав'язаним римською культурою¹⁸⁸. Фігури людей, тварин і фантастичних істот на цих ажурних рельєфах відрізняються площинним трактуванням об'ємів, що призводить до значних порушень в анатомії та пропорціях. Художники майже не звертали уваги на моделювання поверхні їхніх тіл, унаслідок чого для них характерна надзвичайна узагальненість, що наближається до найпростіших геометричних форм. Проте їм не можна відмовити у своєрідній виразності, емоційності й динамізмі, які посилювалися розписом чистими локальними фарбами блакитного, білого й чорного кольорів. Декоративність, абстрактність, архаїзація, площинність та умовні прийоми зображення були характерними рисами не тільки цього художнього ремесла перших століть нової ери, а й боспорського надмогильного рельєфу й монументальних розписів пантікапейських склепів, які, імовірно, зазнали впливу віддалених східних регіонів Римської імперії.

Таким чином, художнє різьблення по дереву в Північному Причорномор'ї пов'язане з двома етапами розвитку. На першому – у пізньокласичний і ранньоелліністичний час – художники використовували переважно еллініські античні зразки, інколи переробляючи їх відповідно до смаків та естетичних уявлень замовників. У ранньоримський час на форму й декор боспорських саркофагів впливали твори малоазійського мистецтва живопису й скульптури. Проте у I–II ст. найбільш послідовно розвивалися риси суто боспорського мистецтва, в основу яких покладено декоративність та площинність, і умовні прийоми зображення антропоморфних і зооморфних образів.

Гіпсові приліпи боспорських дерев'яних саркофагів. За античними писемними джерелами (Павсаній, Пліній Старший і Ювенал) відомо про використання гіпсу для високохудожніх творів мистецтва, починаючи з IV ст. до н. е. Родовища цього матеріалу на території Боспорського царства сприяли знайомству з гіпсом і місцевих майстрів. Зокрема, у Пантікапеї було знайдено дві гіпсові портретні голови від монументальних статуй кінця II –

першої половини III ст.¹⁸⁹ Для виготовлення подібних статуй гіпсопласти (так називали цих майстрів античні автори) використовували техніку лиття у формі, яку могли робити цілісною і розбивати після відливання, або складеною з окремих частин. Рідкісність виробів із гіпсу пояснюється його крихкістю й тим, що подібно до бронзової пластики або мармурової скульптури, вони ще з античних часів були вторинним господарським і будівельним матеріалом.

Коли саме розпочалося виробництво гіпсової монументальної скульптури і дрібної пластики у цьому художньому центрі Причорномор'я сказати важко, але на рубежі I–II ст. стали популярними накладні гіпсові й теракотові рельєфи-приліпи, які розміщували на стінках дерев'яних саркофагів між колонами, а також маленькі за розміром статуєтки – виробы художнього ремесла. Їх робили у вигляді різноманітних міфологічних персонажів («змієногі» богині, ніобіди, Афродіта, Аттис), фігурок і голів тварин (бики, леви, дельфіни), птахів і рослинних орнаментальних мотивів (шишечки, вінки, пальметки) тощо. Усі вони мали яскравий, дещо строкатий поліхромний розпис чорною, рожевою, вохристо-жовтою, червоною, блакитною, зеленою і брунатною фарбами. Інколи митці за допомогою кольору підкреслювали умовність зображення (червоні очі, блакитні губи), в інших випадках, навпаки, – реальність предметів (орнаментальне оздоблення одягу)¹⁹⁰.

Найпопулярнішими були сцени з міфу про загибель дітей Ніоби. Вчені виділили понад двадцять п'ять типів фігурок ніобід, які представлені у різних ракурсах і динамічних позах. Але переважна більшість з них має площинне трактування об'ємів і значні порушення в анатомії й пропорціях. Ці недоліки гіпсопласти маскували поліхромним розписом, створюючи витончений декор, наближений до реальності, на відміну від теплих, але одноманітних за тональністю теракотових рельєфів. Уважається, що моделлю для керченських ніобід стало ранньоелліністичне живописне зображення з Малої Азії¹⁹¹. Велика кількість

¹⁸⁸ Блаватский В. Об искусстве Боспора // Античная археология и история. – М., 1985. – С. 93; Wąsowicz A. Les sarcophages // Revue Archéologique. – 1990. – № 1. – P. 62–75.

¹⁸⁹ Соколов Г. Искусство Боспорского царства. – С. 371–374. – Илл. 261, 262; Античная скульптура / Т. Матковская, Е. Зинько, Е. Иллариошкина. – К., 2004. – С. 83. – Кат. 34.

¹⁹⁰ Иванова А. Художественные изделия из дерева и кости. – С. 423–427; Соколов Г. Искусство Боспорского царства. – С. 407–410. – Илл. 286–287.

¹⁹¹ Pinelli P. Proposition d'un modèle pour les Niobides de Panticapée // Archeologia. – Warszawa, 1990. – № 41. – P. 45–55.

подібних гіпсових приліпів у боспорському мистецтві, імовірно, мала різні причини: зміни у релігійних звичаях і віруваннях, а також мода, яка прийшла з Малої Азії¹⁹².

У перших століттях нової ери стінки саркофагів також прикрашали теракотовими рельєфами із зображенням ніобід¹⁹³. Вони, маючи майже однакові розміри з гіпсовими фігурками (21 см – 27 см), кардинально відрізнялися від них стилем і технікою виконання. Теракоти наслідували традиції класичного мистецтва Еллади. Ніобіди відтискали у добре профільованих матрицях; одяг, ноги і руки виготовляли окремо. Поверхню кожної фігурки загладжували, дрібні деталі доопрацьовували стекою. Покриті білим ґрунтом і розписом, вони були подібні до монументальних рельєфів.

Окрім декоративного, гіпсові приліпи виконували й релігійно-символічне призначення, пов'язане з уявленнями про потойбічне життя. Їх використовували не тільки як апотропеї, які захищали спокій небіжчика, а й як своєрідний захист могили від грабіжників. До захисних предметів належать маски Медузи Горгони¹⁹⁴. У боспорській гіпсопластиці вони мали експресивно-гротесковий характер, що передавався за допомогою перебільшених пластичних об'ємів, розпису очей чорною або червоною фарбою, іноді із зображенням вій. Потворність цих міфологічних персонажів часто посилювали яскраво-блакитним кольором губ, волоссям у вигляді змії.

Поряд із масками Медузи Горгони на саркофагах розміщували численні театральні трагічні маски. Їх використання в подібному декорі було не випадковим, оскільки театральне мистецтво було пов'язане з культом Діоніса, який мав також і хтонічний, загробний характер. У театральних масках художники спочатку підкреслювали патетичний вираз обличчя, в якому, незважаючи на експресію, були збережені ідеальні, правильні риси. Однак поступово вони перетворилися на утрировані образи із викривленими пропор-

ціями і за характером наблизилися до гротескових виробів боспорських коропластів, які також мали апотропеїчне призначення. Подібні функції виконували численні маски тварин, особливо левів і биків (букранії). Усі ці вироби зі спотвореними зловісними рисами стали масовою продукцією.

Знайдено чимало односторонніх рельєфів із фігуркою Афродіти, Еротом і Пріапом, які за стилем виконання подібні до пізньоелліністичних зразків. Більшість з них призначалася для кришок саркофагів або вівтарів. На відміну від дерев'яних, гіпсові рельєфи мали пластичніше моделювання і об'єм. Вони помітніше виступали із площини стін саркофагів.

Час виникнення гіпсових рельєфів співпадає з пануванням третього типу дерев'яних саркофагів у формі храму, стінки яких були розділені колонами, пілястрами й арочками. Цей архітектурний декор визначав місце розташування приліпів у вигляді окремих ізолюваних прикрас. Кожний з них, навіть якщо вони були об'єднані у сюжетну лінію (фігурки ніобід), виконував чисто декоративну функцію – заповнити певне місце на стінці саркофага. Ажурні дерев'яні рельєфи, якими прикрашали стінки і кришку, найчастіше також були цілком ізолюваними мотивами, підпорядкованими архітектурному обрамленню. Інакше відтворювали міф про ніобід у рельєфах римських мармурових саркофагів – подавали послідовну сюжетну розповідь.

Отже, боспорські гіпсові приліпи були своєрідною, специфічно місцевою групою пам'яток, яка не мала аналогій за межами Боспору. Їхня стилістика пов'язана з двома напрямками в цьому художньому ремеслі – умовно-декоративним стилем і тяжінням до реалістичних тенденцій під впливом зразків монументального мистецтва Еллади. Сильові якості приліпів підпорядковані загальному розвитку римського мистецтва: від площинності й графічності августівського періоду до пластичної соковитості форм у роки Флавія. Наприкінці II – у III ст. їм властива схематичність, що превалює у художніх ремеслах Середземномор'я і Північного Причорномор'я. Більшість дерев'яних прикрас саркофагів мають сліди розфарбовування, які за кольором і манерою не відрізняються від гіпсових. До того ж у їхній іконографії та стилістиці багато спільних рис, що може свідчити про виготовлення всього декоративного оздоблення в одній майстерні.

Косторізне ремесло у містах Північного Причорномор'я відіграло велику роль. Упродовж багатьох століть, використовуючи слонову

¹⁹² *Wąsowicz A.* Niobides en stuc provenant de Kertch dans les musées Polonais // Боспорские исследования. – Симф.; Керчь, 2004. – Вып. V. – С. 495–502.

¹⁹³ *Журавлев Д., Ильина Т.* Теракотовые статуэтки // На краю ойкумены. Греки и варвары на северном берегу Понта Эвксинского. – М., 2002. – Кат. 276–280.

¹⁹⁴ *Берзина С.* Производство гипсовых изделий на Боспоре // Археология и история Боспора. – Симф., 1962. – Вып. 2. – С. 237–257; *Журавлев Д., Ломтадзе Г.* Изделия из гипса и кости // На краю ойкумены. Греки и варвары на северном берегу Понта Эвксинского. – М., 2002. – Кат. 283–287.

кістку й кістки свійських тварин, грецькі майстри виготовляли найрізноманітніші речі для релігійних і поховальних обрядів та побуту. За своїми властивостями вони були міцнішими за теракоту й вологостійкішими, порівняно з деревом. На думку вчених, перед обточуванням на токарному верстаті, кістку додатково обробляли, що забезпечувало їй красу й міцність. Орнаментальні та фігуративні композиції виконували технікою різьблення та гравіювання. Поверхню кістки шліфували, полірували і, можливо, покривали фарбою, яка, на жаль, майже не збереглася. Довжина та діаметр кісток найчастіше впливали на розміри виробів, які характеризуються мініатюрністю та витонченістю форм.

З великої кількості косторізних виробів із Північного Причорномор'я до художнього ремесла можна віднести лише поодинокі зразки. Це – різьблені пластини, якими найчастіше прикрашали стінки меблів, саркофагів, скриньок, посуду тощо. Із трубчастих кісток робили мініатюрні пікиси (баночки для ароматичних духмяних масел і притирань), персні, круглі статуетки і рельєфи. Розвивалося й виробництво скульптурних фігурок – для прикрас культових і побутових речей. Широкого вжитку набуло виробництво кістяних гребінців, декорованих гравіюваними багатофігурними композиціями¹⁹⁵.

Скриньки й саркофаги оздоблювали плоскими або трохи вигнутими кістяними пластинами різних видів. До першого належать фігурні (або у вигляді довгих смуг) пластини із гравіюваними орнаментальними смужками: насічками, меандром, пальметами, перлинником або овами, які виготовляли починаючи з V ст. до н. е. і закінчуючи пізньоримським часом. Їх komponували в ажурні орнамент-інкрустації та декоративні бордюри, якими прикрашали дерев'яні стінки. До високохудожніх виробів можна віднести другий вид – широкі суцільні кістяні обкладинки з гравіюваними сюжетними композиціями. Серед них найбільшу славу здобули великі пластини зі слонової кістки, знайдені в кургані Куль-Оба¹⁹⁶. На фрагментарно збережених пластинках, які були прикріплені до стінок дерев'яного розписного катафалка для жінки, технікою

різьблення й розпису було зображено різні композиції: суд Париса, міф про викрадення дочок Левкіппа Діоскурами тощо. На жаль, ці уламки не дають змоги повністю реконструювати зображені на них сцени. У постановці фігури Афіни, деталях костюма, зачіски й атрибутів можна розгледіти вільне відтворення знаменитої бронзової статуї Афіни Лемнос Фідія. У сцені викрадення Левкіппід також відчутно знання художником фризов Парфенону, що посилює загальну монументальність стилю невідомого майстра. Це не єдине звернення до творчості видатного еллінського скульптора серед творів мистецтва в кургані Куль-Оба – пригадаймо золоті скроневі підвіски із жіночого поховання, які є відтворенням голови Афіни Партенос роботи Фідія.

Рисунок на куль-обських накладках за стилем виконання нагадує кращі зразки аттичного вазопису кінця V – першої половини IV ст. до н. е., що також може свідчити про їхнє виготовлення в Афінах. Майстер, чудово володіючи технікою різьблення й гравіювання, надав зображенням живописних ефектів як за рахунок застосування темно-червоної вохри (у волоссі Афродіти та інших жіночих фігур), так і протиставлення відшліфованої й матової поверхні кістки, яка до того ж відрізняється кольором. Контури фігур і основні лінії наведено енергійними глибокими штрихами. Другорядні деталі, світлотіньові ефекти і дрібна орнаментация одягу виконані легкими короткими лініями, насічками й зрізаною поверхнею кістки. Загалом складається враження, що фігури дійових осіб ніби огорнені повітрям.

З різних боспорських міст походять пластини із сюжетними зображеннями (Афродіта, яка спілкується з Еротом; бородатий Борея, який викрадає Оріфію; жінка, яка сидить у кріслі, і ширяючий над нею Ерот тощо), у стилістичному розвитку яких можна прослідкувати певну послідовність¹⁹⁷. Так, для фігур класичного та ранньоелліністичного часу характерна витонченість ліній, яка у пізньоелліністичний та римський час змінилася грубішими і схематично окресленими формами.

Знайдені під час археологічних розкопок художні вироби з кістки створені переважно на Боспорі, в Ольвії й Херсонесі. Кожна з місцевих майстерень мала свої особливості й художні традиції. Зокрема, як і в інших видах художніх ремесел, найбільших успіхів

¹⁹⁵ *Иванова А.* Художественные изделия из дерева и кости. – С. 427–436; *Петерс Б.* Косторезное дело в античных государствах Северного Причерноморья. – М., 1986. – С. 140–143; *Соколов Г.* Искусство Боспорского царства. – С. 286, 287.

¹⁹⁶ *Передольская А.* Слоновая кость из кургана Куль-Оба // Труды ГЭ. – 1945. – Т. I. – С. 69–83; *Сокольский Н.* Античные деревянные саркофаги Северного Причерноморья. – С. 28.

¹⁹⁷ *Финогенова С.* Художественная резная кость из Пантикапея // СГМИИ. – 1984. – Вып. 7. – С. 174. – Рис. 2,1; 3; *Журавлев Д., Ломтадзе Г.* Изделия из гипса и кости. – Кат. 288–303.

досягли боспорські митці. Особливого поширення тут набули кістяні пластини з плоскими, вирізьбленими за контуром фігурами Ерота, Силена або менад із прокресленими деталями облич і складками одягу, якими інкрустували меблі, скрині й саркофаги. Для декорування цих виробів також використовували пластини різноманітної форми з барельєфними зображеннями (окремі фігури або голови міфологічних персонажів, тварин, складніші сюжетні або орнаментальні композиції), аналогії яким інколи можна знайти у кам'яній скульптурі й теракотовій пластиці. У рідкісних випадках інкрустаційні пластини з кістки оздоблювали вставками із бурштину й кольорового скла. Також кістку використовували для виготовлення конструктивних елементів невеличких скриньок, зокрема ніжок, вирізьблених у вигляді левових лап¹⁹⁸.

З кістки виробляли різноманітні руків'я ножів, які найчастіше прикрашали концентричними колами, волютоподібними орнаментами або косими заглибленими насічками. Кістяні мініатюрні палички, ложечки й двозубі виделки для зачерпування білил, косметики й ароматичних масел мали різьблені ручки. Подібним чином декорували й стилі – загострені палички для письма, увінчані скульптурними фігурками тварин і птахів.

Користувалися попитом гребені. Це були переважно прості вироби з дерева, але серед них є й унікальні зразки, для яких характерні спільні риси, передусім поєднання кістки, дерева й дорогоцінних металів. Незважаючи на різницю у розмірах, незмінними залишалися їхня форма, пропорції та конструкція. Основу гребеня складала прямокутна кістяна або дерев'яна пластина з випиляними зубцями, над якою розміщувався вузький горизонтальний фриз і висока спинка напівкруглої або прямокутної форми. Центральну частину гребеня прикрашали різноманітними різьбленими або гравійованими орнаментами й фігуративними композиціями, інколи накладними золотими чи електровими пластинами.

На особливу увагу заслуговують гребені з легендарними сценами про життя скіфів, знайдені у чоловічих похованнях курганів Куль-Оба й Гайманова Могила. За стилем виконання вони подібні до елліно-скіфської торевтики і, безсумнівно, вироблені на Боспорі в IV ст. до н. е. Для посилення драматизму дії майстри звернулися до унікальних сцен, використовуючи лаконічні образотворчі засоби малюнка без

деталізації фігур. На куль-обських пластинах технікою гравійовання виконано двобічні динамічні композиції: кінь тягне за собою вершника, собака переслідує зайця на фоні пейзажу, переданого лише стовбуром дерева¹⁹⁹. Обидві групи зображень – інтерпретація однієї сцени полювання на зайця. Художник у майже ескізній манері впевненими лініями окреслив їхні фігури, двома-трьома штрихами намічаючи лише найголовніші деталі усередині контурів. Це надає рухам тварин виразності й посилює безпорадність дій скіфа.

Тема полювання на зайця користувалася популярністю і в елліно-скіфській торевтиці IV ст. до н. е. – собака, який женеться за зайцем, на середньому фризі золотої пекторалі з Товстої Могили і верхньому фризі на гориті з Чортмлика; скіф на коні, під копитами якого заєць, – на золотій аплікаційній пластині з Куль-Оби та подібний сюжет на срібній прикрасі кінської вузди з Олександропольського кургану²⁰⁰. Спершу вчені пов'язували ці сюжети з полюванням, як одним з найулюбленіших занять у скіфів, або з побутовими сценами²⁰¹. Пізніше різними археологами було висловлено припущення, що сюжет полювання на зайця має паралелі у «Скіфському логосі» Геродота, а саме у його розповіді про битву між військом Дарія та скіфами [Herod. IV, 134], яка не відбулася тільки через те, що скіфи погналися за зайцем²⁰².

Золоті накладні пластини спинки гребеня з Куль-Оби, оздоблені симетричним рослинним візерунком із пальметою і паростками аканта, підкреслюють витонченість загальних пропорцій виробу. Тричленна горизонтальна побудова гребеня нагадує архітектоніку еллінського храму з трикутним фронтоном, скульптурним фризом і стрункою колонадою. Полиски світла на золотих відполірованих накладках із барельєфним декором контрастують з матовою поверхнею кістяних пластин, на яких подекуди залишилися сліди від червоної вохри. На думку вчених, гребінь з Куль-Оби,

¹⁹⁸ *Финогорова С.* Знач. праця – С. 176–179. – Рис. 2.

¹⁹⁹ *Грач Н.* Гребень и ожерелье из кургана Куль-Оба (две реконструкции). – С. 75–82. – Рис. 1–4.

²⁰⁰ *Онайко Н.* Античный импорт в Приднепровье и Побужье в IV–II вв. до н. э. // САИ. – 1970. – Вып. Д1–27. – Табл. XXV, 429 д; *Копейкина Л.* Знач. праця. – С. 38, 39. – Кат. 3.

²⁰¹ *Rostovtzeff M.* Iranians and Greeks in South Russia. – Oxford, 1922. – Т. XV. – Р. 108; *Ростовцев М.* Знач. праця. – С. 440; *Передольская А.* Знач. праця. – С. 80.

²⁰² *Граков Б.* Знач. праця. – С. 81; *Бессонова С.* Знач. праця. – С. 117; *Копейкина Л.* Знач. праця. – С. 39.

як і інші вироби такого типу, мав культове призначення.

У подібній манері вигравіювано малюнки й на двобічній напівкруглій спинці гребеня з Гайманової Могили²⁰³. У верхньому полі на лицьовому боці зображено крилате жіноче божество з нижньою частиною тулуба у вигляді паростків аканта, квітів арацеї і лотоса. Голову жінки увінчує високий калаф і діадема, руки відсутні. Сувору симетрію композиції порушено розмаїттям листя й бутонів аканта, різною кількістю завитків оперення на крилах. Образ «богині з паростками» або «Rankenfrau» був поширений у Малій Азії, Південній Італії, Македонії та північнопричорноморському регіоні в архітектурній орнаментіці, декорі дерев'яних саркофагів, золотих і срібних виробах. Крилате божество на гребені стилістично подібне до багатьох зображень в елліно-скіфській торевтиці. Але за рахунок лаконічних впевнених ліній, які окреслюють тільки найголовніші деталі, майстер досяг справжньої монументальності форм.

На зворотньому боці гребеня, який зберігся фрагментарно, – боротьба Гіпокампа з двома скіфами. Центром композиції є фігура кочовика з довгим волоссям, який, спираючись спиною на коліно товариша, через мить може загинути під натиском чудовиська. Його обличчя спотворене жахом і болем. Інший воїн, намагаючись його захистити, замахується списом на фантастичне чудовисько. Художник підкреслив драматизм битви діагоналями списа і трохи вигнутою фігурою Гіпокампа. Відмовившись від зайвих деталей, він надав перевагу строгим графічним лініям, малюнок яких пожвавлено червоною вохрою, якою покрито тло кістяних пластин. Іконографія цієї сцени не відома, але можна припустити, що вона пов'язана з легендарним життям скіфів, з яким були добре обізані боспорські митці.

Напівкруглі спинки з'єднувалися з основною частиною гребеня за допомогою вузьких кістяних пластин із гравіюваними зображеннями на червоному тлі. Під фігурою «Rankenfrau» – фризи із квітів лотоса й арацеї, які чергуються один з одним; під сценою боротьби – фігури водоплавних птахів, імовірно, качок.

У косторізнному ремеслі перших століть нової ери на Боспорі було створено багато нових

виробів. Серед них – круглі гральні шашки (тесери) з різними профільними зображеннями божеств – Зевса, Афродіти, Ісіди, Кроноса; міфологічних персонажів і героїв – Геракла, Кастора й Полідевка; історичних осіб – римського імператора Августа та його онука Люція Цезаря. Подібного типу шашки застосовували у складній комбінаційній грі, що набула поширення у Північному Причорномор'ї під впливом римлян. На відміну від Пантікапея, в Ольвії знайдено поки що одну тесеру з рельєфним зображенням голови Нерона та його ім'ям²⁰⁴, вони вирізьблені у низькому рельєфі з незначним заглибленням тла навколо голови і підвищенням до країв.

В Ольвії різьбярі надавали перевагу виробам із трубчастої кістки свійських тварин. Серед найдавніших – невелика статуетка Кори-Персефони у довгому хітоні й гіматії з вінком і квіткою в руках²⁰⁵. Її фігурку в урочиствеличній позі скопійовано з коринфської теракоти в першій половині V ст. до н. е. Майстер дещо змінив її іконографію, що, імовірно, можна пояснити власним розумінням міфологічного образу.

Елліністичним часом датують фігурки Афродіти і юнака з Ольвії. Перша з них була підставкою для дзеркала. У ній використано ті самі стилістичні прийоми, що й у монументальній місцевій скульптурі III–II ст. до н. е. Округлі жіночні форми тіла, гарне пластичне моделювання об'ємів свідчать про неабиякий хист і знання іконографії Афродіти Кнідської Праксителя. Крім позитивних якостей, у передачі пропорцій її фігури є певні недоліки, характерні кільком ольвійським статуеткам Афродіти з каменю. Можливо, тут в елліністичний час в одній майстерні було налагоджено виготовлення різних за призначенням і матеріалом виробів у вигляді фігури Афродіти. Мініатюрну фігурку оголеного юнака, очевидно, Аполлона, майстерно вирізано з ікла бика. Його поза з притиснутими до боків руками нагадує архаїчних курсів, однак стилістично належить до виробів елліністичного часу. Місцевий ольвійський майстер вирізьбив також піксиду з трубчастої кістки, стінки якої прикрашено рельєфними фігурками еротів²⁰⁶. Один з них стоїть і жонглює кульками, інший – навпроти нього – сидить, граючи на флейті. Обриси еротів підкреслено заглибленими лініями, що надають

²⁰³ Яковенко Э., Бидзиля В. Гравированные костяные пластины из «Гаймановой Могилы» // Проблемы античной истории и культуры: Доклады XIV Междунар. конф. античников социалистических стран «Эйрене». – Ереван, 1979. – Т. II. – С. 457–464.

²⁰⁴ Петерс Б. Знач. праця. – С. 153–157.

²⁰⁵ Русяева А. Культ Кори-Персефони в Ольвії // Археологія. – 1971. – Вип. 4. – С. 33, 34.

²⁰⁶ Иванова А. Художественные изделия из дерева и кости. – С. 430–431.

їхнім коротконогим фігурам вайлуватості й певного геометризму.

Якщо місцеві ольвійські вироби з кістки мали багато хиб у відтворенні пропорцій людського тіла й пластичному моделюванні об'єму, то привізні пам'ятки можна охарактеризувати як твори талановитих майстрів. Серед них на особливу увагу заслуговує кістяний перстень, на щитку якого з філігранною майстерністю вирізьблено жіночу голову в профіль²⁰⁷. Індивідуальні риси обличчя, певна психологічна характеристика й ретельно передана складна зачіска подібні до портретних зображень Арсіної й Береніки II, які можна побачити на елліністичних монетах і бронзових перснях. Винятково художні якості цього кістяного персня підкреслено рідкістю подібних прикрас, які, на відміну від металевих, почали виготовляти лише в елліністичний час. Невелику кількість кістяних перснів, найпізніші з яких датують першими століттями нової ери, можна пояснити крихкістю цього матеріалу.

У цей час в Ольвії виникли абсолютно інші кістяні вироби, які відображали зв'язки цього полісу з Малою Азією, Єгиптом і навіть Іраном²⁰⁸. До малоазійського або єгипетського імпорту належить кістяний гребінь із гравірованим малюнком бюста Гарпократа з пальцем біля рота на лицьовому боці й качкою, що пливе, – на зворотному. Цікавими є чотирнадцять парфянських пластин-обкладинок ритона I–II ст. із рельєфним зображенням сцен придворного життя, де представлено царя, оголених танцівниць, акробатів і музикантів. Стиль, сюжети, іконографія образів людей не характерні для елліно-римського мистецтва. Можливо, ритон належав одному із заможних громадян Ольвії сарматського походження, у середовищі яких найчастіше потрапляли речі зі Сходу.

Унікальною є кістяна прямокутна пластина з Херсонеса (прикраса скриньки), на якій збереглося зображення воїна, вирізьбленого за зразком римського історичного рельєфу²⁰⁹. Чоловічу фігурку повернуту в три чверті, виготовлено на відполірованому, трохи поглибленому фоні, який обмежено рельєфними виступами. Воїн одягнений у широкі, спадаючі вільними складками штани. Через праве плече

й пояс тягнеться портупея з підвішеними до неї орнаментованими піхвами меча. У правій, зігненій у лікті, руці він тримає меч, у лівій – круглий щит. Голову увінчує своєрідний округлий шолом, декорований безліччю прямих ліній, що перехрещуються. Торс оголений і на ньому умовно показано ребра. Миловидне, пухке, безбороде обличчя виразно передає характер юнака.

Подібні за одягом, постановкою фігур і озброєнням образи даків, які відомо з рельєфів колони Траяна. На думку дослідників, цю барельєфну пластинку створено на основі римського зразка, який був хибно потрактований херсонеським майстром. Його манера виконання, незважаючи на огріхи в анатомії та позі воїна, свідчить про спостережливість, прагнення до реалізму й виразності у створенні місцевих етнічних типів.

У Пантікапеї і Херсонесі Таврійському римського часу вироби художньої кістки здебільшого репрезентовано вишуканими прядками (30 см – 48 см), що закінчуються різьбленою фігуркою Афродіти, шишкою, канфаром, фігуркою птаха, собаки або ж долоною. У науковій літературі ці вироби тривалий час вважалися шпильками для волосся або ж туалетними паличками. Останні дослідження довели, що це кістяні прядки. Їх у великій кількості знаходять не тільки в античних містах Північного Причорномор'я, а й у багатьох центрах Римської імперії²¹⁰. Прядки датують II–IV ст. Один кінець завершується фігурним зображенням, а другий – кільцем. На думку більшості вчених, «прядки з Афродітою» як дорогі й високохудожні твори різьбярського мистецтва не мали функціонального призначення, а, імовірно, були складовою похоронного інвентарю жінок, які належали до вищих верств суспільства²¹¹. Фігурки богині любові набули великої популярності у Північному Причорномор'ї. Численні зображення Афродіти нагадують пізньокласичну статую Афродіти Медічі, що стала джерелом натхнення для безлічі варіантів поз і жестів прекрасної богині та пошуків нових пропорційних співвідношень. У богині стрункі, схематизовані пропорції тіла, що роблять його дещо крихким. Загально передані груди, плоский живіт, неприродно

²⁰⁷ Максимова М. Фрагмент косяного перстня из Ольвии // СА. – 1958. – № 28. – С. 248–255.

²⁰⁸ Иванова А. Художественные изделия из дерева и кости. – С. 431, 432.

²⁰⁹ Иванова А. Искусство античных городов Северного Причерноморья. – Ленинград, 1953. – С. 131, 132. – Рис. 45; Иванова А. Художественные изделия из дерева и кости. – С. 434, 435. – Рис. 34.

²¹⁰ Wasowicz A. La «Dame au fuseau» de l'Artémision d'Ephèse: sur la fonction de la statuette // Etudes et Travaux. – 1990. – Т. 30. – Р. XV; Федосеев Н., Чевелев О. Прядки с кольцом из Пантикапея // Археология и история Боспора. – Керчь, 1999. – Вып. III. – С. 173–183.

²¹¹ Cremer M. Venuskunkeln aus Kleinasien // Archäologischer Anzeiger. – 1996. – Vol. 1. – S. 144.

тонкі руки й жорсткі вертикальні драпіровки плаща видають «почерк» місцевих різьбярів.

Отже, різьблені вироби з кістки мали широкий вжиток упродовж майже тисячолітньої історії північнопричорноморських полісів. Більшість з них використовували у ритуалах та побуті. Поруч з високохудожніми творами мистецтва, які для еллінської й скіфської знаті привозили з Аттики та інших центрів античної ойкумени, тут було налагоджено й власне виробництво, яке особливих успіхів досягло на Боспорі. Упродовж століть майстри повторювали форми й декор окремих предметів, датування яких унаслідок цього є проблематичним. Характерними рисами цієї продукції були спрощеність лінійного малюнка й схематизм, які певною мірою залежали від недосконалої техніки різьблення й гравіювання. Стиль зображень багато в чому залежав від творів еллінського монументального живопису та скульптури. Іконографічні паралелі також прослідковуються у мистецтві боспорської торевтики, час розквіту якої припадає на IV ст. до н. е.

Своєрідність декоративного мистецтва античних держав Північного Причорномор'я полягає в їхньому неповторному характері. Сприйняті, творчо переосмислені й збагачені майстрами традиції мистецтва Еллади й Риму лягли в основу мистецтва Ольвії та Херсонеса, які швидко перетворилися на самостійні художні центри. Тривалий час у цих полісах зберігалися традиції мистецтва їхніх метрополій (іонійські в Ольвії, дорійські в Херсонесі), чистота еллінських форм, несприйнятливості до місцевих стилістичних впливів. Проте в розвитку різноманітних

художніх ремесел на перше місце вийшов Боспор, де, попри його синкретизм і синтетизм, виникло цілісне явище, яке отримало назву «боспорське мистецтво». Починаючи з IV ст. до н. е., сюжети на пам'ятках мистецтва з Пантікапея інколи набували незвичного забарвлення, яке пояснюється тісними контактами зі скіфськими, сіндо-меотськими, сарматськими племенами. Це позначилося на виникненні творів елліно-скіфської торевтики з реалістичними зображеннями скіфів і різноманітних сюжетів з їхнього життя, міфології та релігії, широкому застосуванню кольорового каміння у ювелірній справі, на виразних формах, розписі й прикрасах кераміки з її орнаментально-декоративною основою.

Найвищий розквіт північнопричорноморських художніх майстерень припадає на пізньокласичний і ранньоелліністичний (IV–III ст. до н. е.), а згодом ранньоримський період (I–II ст.). Можна констатувати, що стилістично художні ремесла Боспору, Ольвії та Херсонеса являли собою досить різноманітну картину співіснування різних традицій і впливів, у якій переплелися художні особливості мистецтва Іонії, Аттики, дорійців, Риму, Боспору й місцевого причорноморського населення. Іноді вони виступали у чистому вигляді, іноді зливалися в органічну єдність, народжуючи шедеври місцевих шкіл торевтики, гліптики, деревообробного й косторізного ремесла, що зумовлено всією історією розвитку цих держав. На Боспорі та в Херсонесі також було закладено основи переходу античної художньої системи до принципів середньовіччя.

М. РУСЯЄВА

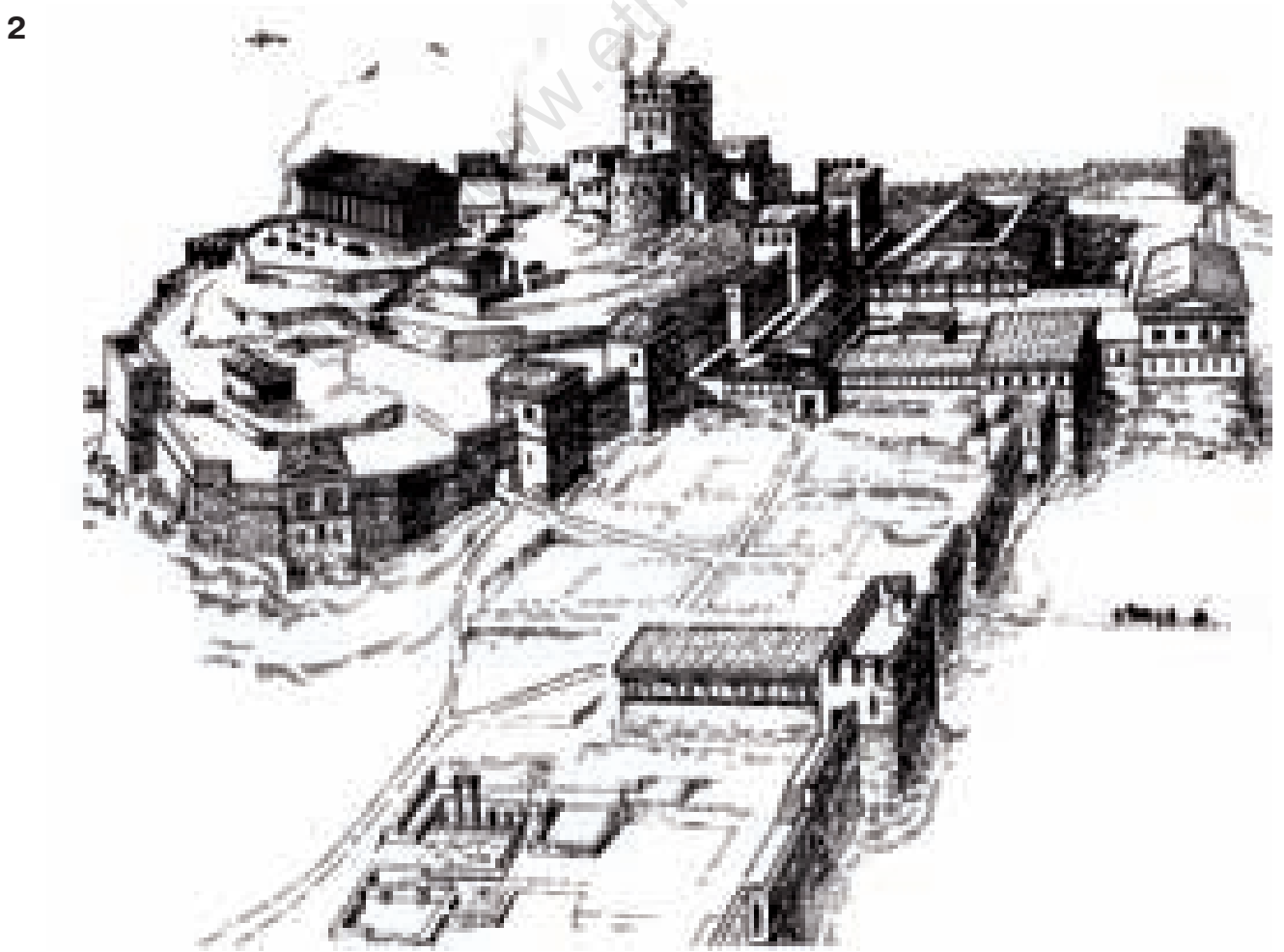
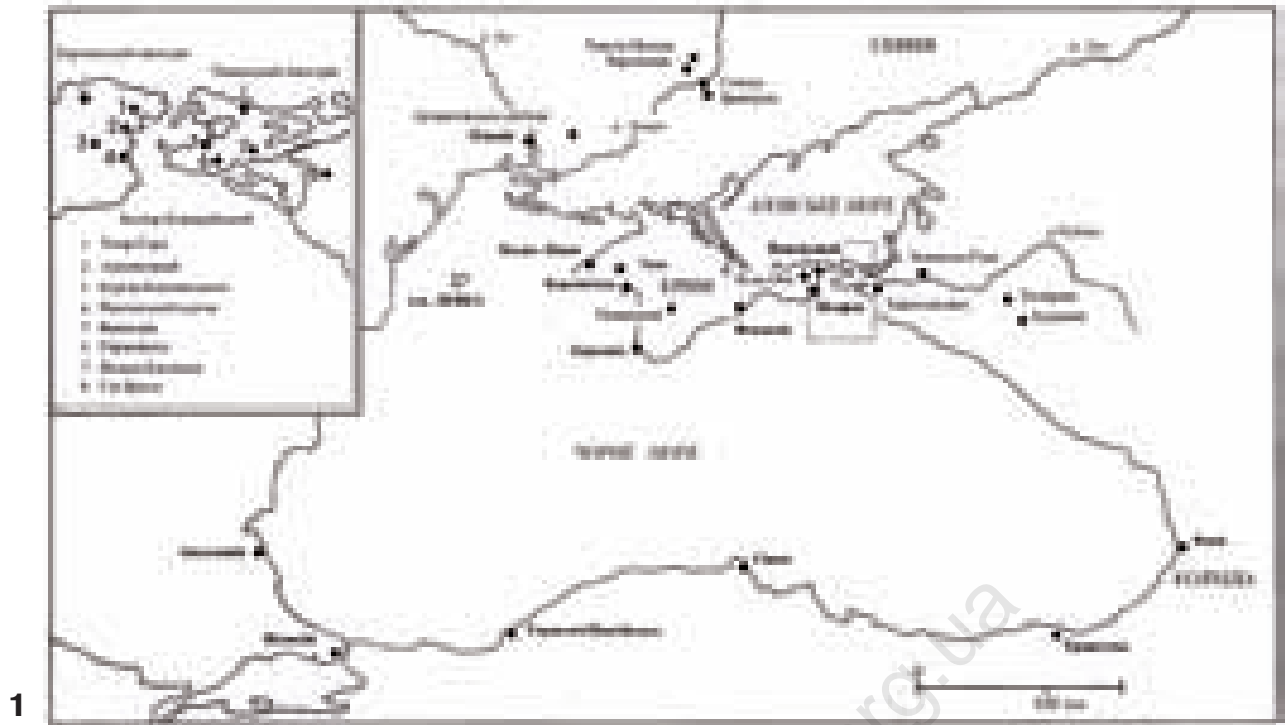
Список ілюстрацій

1. Карта розташування античних міст і курганів у Причорномор'ї. Оpubліковано у виданні: *Уильямс Д., Огден Дж.* Греческое золото. Ювелирное искусство классической эпохи V–IV в. до н. э. – С.Пб., 1995.
2. Акрополь Пантікапея на горі Мітрідат. III ст. до н. е. Реконструкція В. Толстікова.
3. Центральний теменос в Ольвії Понтійській. Реконструкція С. Крижицького.
4. Елліністичні ворота. IV–III ст. до н. е. з арковою хвірткою візантійського часу. Херсонес, Крим.
5. Аттична червонофігурна пеліка (фрагмент). 360–350 рр. до н. е. Курган Кекуватського. Боспор, Крим. Глина, розпис. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *Уильямс Д., Огден Дж.* Греческое золото...
6. Родосько-іонійський глечик. 640-ві рр. до н. е. Курган Темір-Гора. Керч, Крим. Глина, розпис. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *Искусство Древней Греции и Рима в собрании Эрмитажа.* – Ленинград, 1975.
7. Мілетська амфора. 550–540 рр. до н. е. Борисфен (сучасний о-в Березань). Глина, розпис. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *Борисфен – Березань. Начало античной эпохи в Северном Причерноморье. К 120-летию археологических раскопок на острове Березань.* – С.Пб., 2005.
8. Хіоський кубок. 575–550 рр. до н. е. Борисфен (сучасний о-в Березань). Глина, розпис. НМІУ. Оpubліковано у виданні: *Scythian Gold. Treasures from Ancient Ukraine / Ed. E. D. Reeder.* – New York, 1999.
9. Аттичний чорнофігурний кілік. 530-ті рр. до н. е. Борисфен (сучасний о-в Березань). Глина, розпис. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *Борисфен – Березань...*
10. Аттичний червонофігурний стамнос. Середина V ст. до н. е. Пантікапей. Глина, розпис. ДМОМ. Оpubліковано у виданні: *Античная расписная керамика из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина / Авт.-сост. Н. А. Сидорова, О. В. Тутушева, В. С. Забелина.* – М., 1985.
11. Аттичне червонофігурне рибне блюдо. V–IV ст. до н. е. Пантікапей. Глина, розпис. НМІУ. Оpubліковано у виданні: *Scythian Gold...*
12. Аттичний чорнолаковий канфар групи St.-Valentin. Третя чверть V ст. до н. е. Пантікапей. Глина, розпис. ДІМ. Оpubліковано у виданні: *На краю ойкумены. Греки и варвары на северном берегу Понта Эвксинского.* – М., 2002.
13. Червонофігурна пеліка. IV ст. до н. е. Пантікапей. Глина, розпис. ДМОМ. Оpubліковано у виданні: *Античная расписная керамика...*
14. Гідрія стилю гадра з Александрії Єгипетської. Третя чверть III ст. до н. е. Ольвія. Глина, розпис. ОАМ НАНУ. Оpubліковано у виданні: *Skarby znad morza Czarnego. Katalog.* – Kraków, 2006.
15. Акварельна поховальна поліхромна пеліка. III ст. до н. е. Ольвія. Глина, розпис. ОАМ НАНУ. Оpubліковано у виданні: *Одесский археологический музей АН УССР.* – К., 1983.
16. Іонійська фігурна посудина (голова воїна у коринфському шоломі). Друга половина VI ст. до н. е. Борисфен (сучасний о-в Березань). Глина, розпис. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *Борисфен – Березань...*
17. Кнідський фігурний глечик (лагінос). I ст. Південно-Західний Крим. Глина, червоний лак. ДІМ. Оpubліковано у виданні: *На краю ойкумены...*
18. Фігурна посудина у вигляді сфінкса. V ст. до н. е. Фанагорія. Глина; розпис, позолота. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *Искусство Древней Греции и Рима...*
19. Фігурна посудина у вигляді Афродіти. V ст. до н. е. Фанагорія. Глина; розпис, позолота. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *Искусство Древней Греции и Рима...*
20. Лекіф. Майстер Ксенофант. IV ст. до н. е. Пантікапей. Глина; розпис, позолота. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *Искусство Древней Греции и Рима...*
21. Чаша. I ст. Ольвія. Глина. ДМОМ. Оpubліковано у виданні: *Античная расписная керамика...*
22. Пергамський червонолаковий лагінос. Початок I ст. Пантікапей. Глина. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *Искусство Древней Греции и Рима...*
23. Червонолаковий світильник. I–II ст. Глина. НЗ «Херсонес Таврійський». Фото В. Хмари.
24. Алабастр. Остання чверть VI ст. до н. е. Пантікапей. Скло, техніка сердечника. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *Античное стекло в собрании Эрмитажа / Авт.-сост. Н. Кунина.* – С.Пб., 1997.

25. Підвіска у вигляді голови. III ст. до н. е. Ольвія. Скляна паста. НМІУ. Оpubліковано у виданні: *Scythian Gold...*
26. Етапи виготовлення речей технікою сердечника. Оpubліковано у виданні: *Античное стекло в собрании Эрмитажа.*
27. Етапи виготовлення виробів мозаїчною технікою. Оpubліковано у виданні: *Античное стекло в собрании Эрмитажа.*
28. Фіала. Кінець I ст. до н. е. – початок I ст. н. е. Пантікапей. Скло, мозаїчна техніка. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *Античное стекло в собрании Эрмитажа.*
29. Амфора. Майстер Енніон із Сідона. I ст. Пантікапей. Скло, видування у формі. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *Античное стекло в собрании Эрмитажа.*
30. Амфора. Перша половина I ст. Пантікапей. Скло, вільне видування, розпис. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *Античное стекло в собрании Эрмитажа.*
31. Александрійська чаша. Друга чверть I ст. Ольвія. Скло, вільне видування, розпис. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *Искусство Древней Греции и Рима...*
32. Рельєфний декор сітули у вигляді голови лева та Афіни. V ст. до н. е. с. Піщане, Черкаська обл. Бронза; литво, карбування. НМІУ. Оpubліковано у виданні: *Scythian Gold...*
33. Дзеркало. VI ст. до н. е. Роменський р-н, Сумська обл. Бронза, литво. НМІУ. Оpubліковано у виданні: *Scythian Gold...*
34. Прикраса канделябра у вигляді фігури атлета. 460–450 рр. до н. е. Німфей, Крим. Бронза, литво. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *Искусство Древней Греции и Рима...*
35. 1 – Статер Емінака. Друга половина V ст. до н. е. Срібло, карбування. 2 – Статер. IV ст. до н. е. Золото, карбування. Рисунок М. Русяєвої.
36. Пантікапейський статер. Близько 400–300 рр. до н. е. Золото, карбування. Британський музей, Лондон. Оpubліковано у виданні: *Уильямс Д., Огден Дж. Греческое золото...*
37. Аттичний канфар. Кінець IV–III ст. до н. е. Пантікапей. Срібло, техніка басми методом металопластики. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *Искусство Древней Греции и Рима...*
38. Дзеркало. Голова Деметри. III ст. до н. е. Ольвія. Срібло, гравіювання. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *Русяева А., Русяева М. Ольвия Понтийская. – К., 2004.*
39. Вотивні підвіски. IV–III ст. до н. е. Ольвія. Свинець, литво. ДІМ. Оpubліковано у виданні: *На краю ойкумены...*
40. Зевс. I ст. до н. е. – II ст. н. е. Святилище на Гурзуфському сідлі. Бронза, литво. Ялтинський державний об'єднаний історико-літературний музей. Фото В. Хмари.
41. Сережки. I–II ст. Керч. ДІМ. Золото, гранат. Оpubліковано у виданні: *На краю ойкумены...*
42. Шарнірні фібули та поясна пряжка. II ст. Північне Причорномор'я. Бронза, емаль; литво. ДІМ. Оpubліковано у виданні: *На краю ойкумены...*
43. Матриця із зображенням Діоніса в едікулі. II ст. Бронза, литво. НЗ «Херсонес Таврійський». Оpubліковано у виданні: *Трейстер М. Бронзова матриця з Херсонеса // Археологія. – 1991. – № 1. Прорис.*
44. Гребінь. IV ст. до н. е. Курган Солоха, Запорізька обл. Золото; лиття за втраченою восковою моделлю, карбування, гравіювання, паяння. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *The Hermitage. Selected Treasures from a Great Museum. – Leningrad, 1990.*
45. Пектораль. IV ст. до н. е. Товста Могила, Дніпропетровська обл. Золото, емаль; лиття за втраченою восковою моделлю, карбування, скань, зернь, паяння. МІКУ. Оpubліковано у виданні: *Gold aus Kiew. – Wien, 1993.*
46. Амфора. IV ст. до н. е. Курган Чортомлик, Дніпропетровська обл. Срібло; виколотка, карбування, гравіювання, амальгамна позолота. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *The Hermitage...*
47. Чаша. IV ст. до н. е. Гайманова Могила, Запорізька обл. Срібло, позолота; виколотка, карбування, гравіювання. МІКУ. Оpubліковано у виданні: *Бідзіля В. Дослідження Гайманової Могили // Археологія. – 1971. – № 1. Прорис.*
48. Горит. IV ст. до н. е. Курган Солоха, Запорізька обл. Срібло, позолота; тиснення, карбування, гравіювання. ДЕ. Рис. М. Русяєвої.
49. Ритуальний предмет. IV ст. до н. е. Курган Передерієва Могила, Донецька обл. Золото; виколотка, карбування, гравіювання. МІКУ. Оpubліковано у виданні: *Scythian Gold...*
50. Горит. IV ст. до н. е. Мелітопольський курган, Запорізька обл. Золото; тиснення, карбування, гравіювання. МІКУ. Оpubліковано у виданні: *Skyuttien Kulta-Aarre. – Turku Art Museum, 1990.*

51. Фіала. I ст. до н. е. Братолюбівський курган, Херсонська обл. Золото, бурштин; тиснення, карбування, гравіювання. ІА НАНУ. Опубліковано у виданні: *Scythian Gold...*
52. Аплікаційна пластина. Скіфський вершник. IV ст. до н. е. Курган Куль-Оба, Крим. Золото, тиснення. ДІМ. Опубліковано у виданні: *На краю ойкумены...*
53. Сережка із зображенням фігурки Артеміди. IV ст. до н. е. Німфей, Крим. Золото, різьблення, карбування. ДЕ. Опубліковано у виданні: *Уильямс Д., Огден Дж. Греческое золото...*
54. Сережки у вигляді фігурки сфінкса. IV ст. до н. е. Курган «Три Брати», Крим. Золото, емаль; литво, гравіювання, зернь. МІКУ. Опубліковано у виданні: *Scythian Gold...*
55. Сережка. IV ст. до н. е. Феодосія. Золото; зернь, скань. ДЕ. Опубліковано у виданні: *The Hermitage...*
56. Скренева підвіска із зображеннями голови Афіни. IV ст. до н. е. Курган Куль-Оба. Золото, емаль; зернь, карбування, гравіювання. ДЕ. Опубліковано у виданні: *The Hermitage...*
57. Намисто (реконструкція). IV ст. до н. е. Курган Куль-Оба. Опубліковано у виданні: *Грач Н. Гребень и ожерелье из кургана Куль-Оба (две реконструкции) // Античная торевтика. – Ленинград, 1986.*
58. Намисто. I ст. Херсонес. Золото, коштовні камені, скло. ДЕ. Опубліковано у виданні: *Калачник Ю. Два ожерелья из Херсонеса (об эллинистических традициях в римском ювелирном искусстве) // Эллинистические штудии в Эрмитаже. – С.Пб., 2004.*
59. Підвіска у вигляді голови лева. V ст. до н. е. Золото; литво, карбування, паяння. МІКУ. Опубліковано у виданні: *Gold aus Kiev.*
60. Підвіска у вигляді голови Гери. IV ст. до н. е. Курган поблизу с. Велика Білозерка, Запорізька обл. Золото; литво за втраченою восковою моделлю, карбування, паяння, зернь. МІКУ. Опубліковано у виданні: *Gold aus Kiev.*
61. Браслет. 400–350 рр. до н. е. Курган Куль-Оба, Крим. Золото, бронза, емаль; тиснення, карбування, філігрань, паяння. ДЕ. Опубліковано у виданні: *Уильямс Д., Огден Дж. Греческое золото...*
62. Браслет. Друга половина IV ст. до н. е. Курган «Три Брати», Крим. Золото, бронза, емаль, паста; литво, плакування. МІКУ. Опубліковано у виданні: *Scythian Gold...*
63. Східносередземноморський перстень з гемою. Близько 350 р. до н. е. Пантікапей. Скло, золото, золота фольга. ДЕ. Опубліковано у виданні: *Античное стекло в собрании Эрмитажа.*
64. Перстень. II–III ст. Тіра. Золото; литво, гравіювання. МІКУ. Опубліковано у виданні: *Gold aus Kiev.*
65. Вінок. Пантікапей. Золото. ДЕ. Опубліковано у виданні: *Толстой И., Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства. – С.Пб., 1889. – Вып. 2. Прорис.*
66. 1 – Вінок. IV–II ст. до н. е. Пантікапей. Золото. 2 – Накладки на очі й губи. Перші століття нової ери. Херсонес. Золото, тиснення. ДІМ. Опубліковано у виданні: *На краю ойкумены...*
67. Поховальна маска Рескупоріда III. III ст. Керч. Золото, карбування. ДЕ. Опубліковано у виданні: *The Hermitage...*
68. Поховальна маска. III ст. Ольвія. Золото, карбування. ДЕ.
69. Підвіска з гемою-печаткою. V ст. до н. е. Пантікапей. Сердолік, золото; різьблення, зернь. МІКУ. Опубліковано у виданні: *Gold aus Kiev.*
70. Перстень-печатка із зображенням Гермеса. V ст. до н. е. Пантікапей. Золото; литво, карбування. МІКУ. Опубліковано у виданні: *Gold aus Kiev.*
71. Інталія. V ст. до н. е. Пантікапей. Халцедон, золото; різьблення. ДЕ. Опубліковано у виданні: *Неверов О. Античные инталии в собрании Эрмитажа. – Ленинград, 1976.*
72. Інталія. Майстер Дексамен. V ст. до н. е. Пантікапей. Халцедон, золото; різьблення. ДЕ. Опубліковано у виданні: *Неверов О. Античные инталии в собрании Эрмитажа.*
73. Інталія. Майстер Дексамен. V ст. до н. е. Пантікапей. Яшма, різьблення. ДЕ. Опубліковано у виданні: *Неверов О. Античные инталии в собрании Эрмитажа.*
74. Перстень. Майстер Афінад. V ст. до н. е. Пантікапей. Золото; литво, гравіювання. ДЕ. Опубліковано у виданні: *Уильямс Д., Огден Дж. Греческое золото...*
75. Перстень-печатка. IV ст. до н. е. Курган Денисова Могила, Дніпропетровська обл. Золото, карбування, скань. МІКУ. Опубліковано у виданні: *Мозолевский Б. Скифские курганы в окрестностях г. Орджоникидзе на Днепропетровщине // Скифия и Кавказ. – К., 1980. Прорис.*
76. Перстень. 300–280 рр. до н. е. Херсонес. Золото; литво, гравіювання. ДЕ. Опубліковано у виданні: *Уильямс Д., Огден Дж. Греческое золото...*

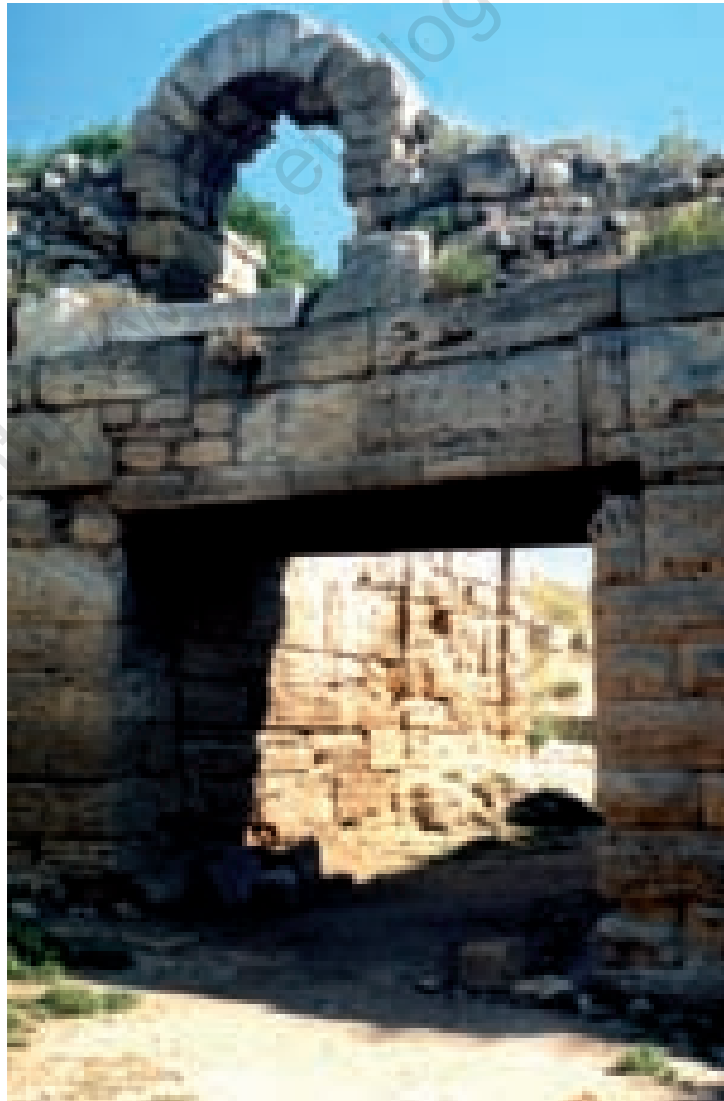
77. Підвіска. Перші століття нової ери. Пантікапей. Золото, гранат; різьблення. ДІМ. Оpubліковано у виданні: На краю ойкумени...
78. Печатка з портретом Гая Юлія Цезаря. Кінець I ст. до н. е. – I ст. н. е. Пантікапей. Скло, різьблення. ДЕ. Оpubліковано у виданні: Античное стекло в собрании Эрмитажа.
79. Інталія. Портрет Клавдія. Майстер Скілак. I ст. Пантікапей. Аметист, золото; різьблення. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *Неверов О.* Античные инталии в собрании Эрмитажа.
80. Аполлон. Деталь намиста з інталією. Майстер Гілл. I ст. Пантікапей. Сердолік, золото; різьблення. МІКУ. Оpubліковано у виданні: Gold aus Kiew.
81. Саркофаг. IV ст. до н. е. Боспор. Дерево; різьблення, розпис. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *Толстой И., Кондаков Н.* Русские древности в памятниках искусства. Прорис.
82. Прикраси саркофага. Боспор. Дерево; різьблення, розпис. Керченський державний історико-культурний заповідник. Фото В. Хмари.
83. Метопи саркофага (Гера й Аполлон). Перша половина IV ст. до н. е. Аттика. Дерево; різьблення, позолота. ДЕ. Оpubліковано у виданні: Искусство Древней Греции и Рима...
84. Рельєф саркофага (Бестіарій, який бореться з левом). II ст. Дерево, різьблення, розпис. ДЕ. Оpubліковано у виданні: Археология Украинской ССР. – К., 1986. – Т. 2. Скифо-сарматская и античная археология.
85. Саркофаг. I ст. Пантікапей. Дерево, різьблення. ДЕ (знахідка 1910 року). Оpubліковано у виданні: *Ростовцев М.* Античная декоративная живопись на юге России. – Петроград, 1914. Прорис
86. Фрагмент пластини. IV ст. до н. е. Курган Куль-Оба, Крим. Слонова кістка; різьблення, поліхромний розпис. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *Толстой И., Кондаков Н.* Русские древности в памятниках искусства.
87. Прикраси саркофагів. I–II ст. Боспор. Гіпс. ОАМ НАНУ. Фото В. Хмари.
88. Прикраси саркофагів (ніобідів). I ст. Пантікапей. Теракота. ДІМ. Оpubліковано у виданні: На краю ойкумени...
89. Декоративні накладки на спинки крісел і стільців. III–I ст. до н. е. Боспор. Кістка, різьблення. ДІМ. Оpubліковано у виданні: На краю ойкумени...
90. Фрагмент пластини (Гера). IV ст. до н. е. Курган Куль-Оба. Слонова кістка; шліфування, гравіювання, поліхромний розпис. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *Уильямс Д., Огден Дж.* Греческое золото...
91. Декоративні накладки. IV–I ст. до н. е. Боспор. Кістка; різьблення, шліфування. ДІМ. Оpubліковано у виданні: На краю ойкумени...
92. Гребінь. IV ст. до н. е. Курган Куль-Оба. Крим. Кістка, гравіювання. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *Грач Н.* Гребень и ожерелье из кургана Куль-Оба...
93. Гребінь. IV ст. до н. е. Курган Гайманова Могила, Запорізька обл. Кістка, гравіювання. АМ ІА НАНУ. Оpubліковано у виданні: *Яковенко Э., Бидзиля В.* Гравированные костяные пластинки из «Гаймановой Могилы» // Проблемы античной истории и культуры: Докл. XIV Междунар. конф. античников социалистических стран «Эйрене». – Ереван, 1979. – Т. II.
94. Фігурка Афродіти з Еротом. Перші століття нової ери. Тіра. Кістка; різьблення, шліфування. ОАМ НАНУ. Оpubліковано у виданні: Античные памятники Северо-Западного Причерноморья. – К., 2001.
95. Пластини-обкладинки. I–II ст. Ольвія. Слонова кістка, різьблення. ДЕ. Рис. М. Русяєвої.



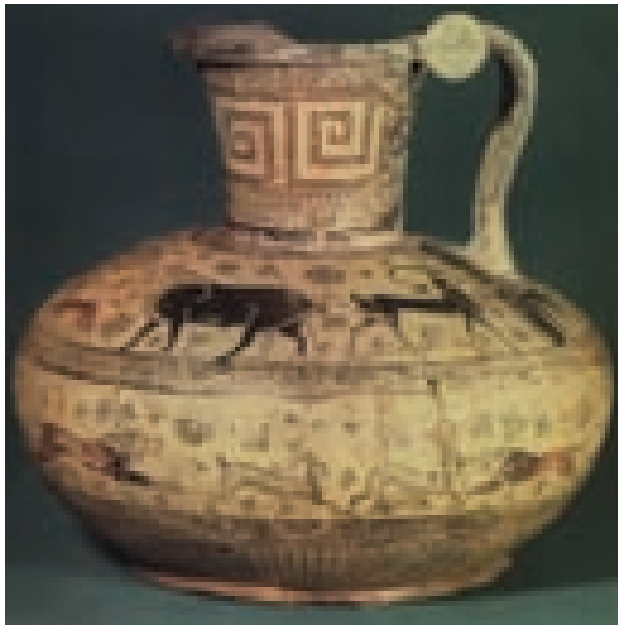
3



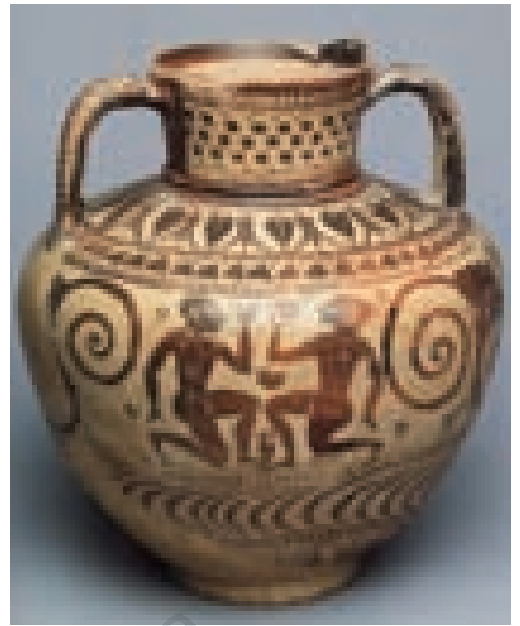
4







6



7



8



9



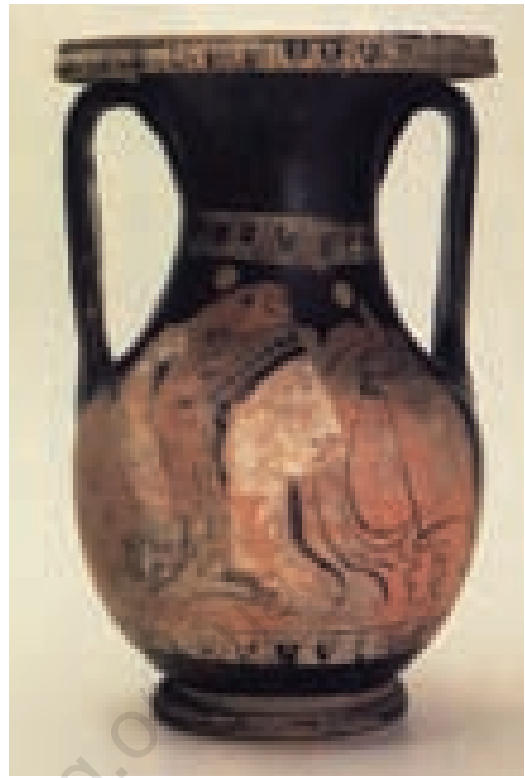
10

11





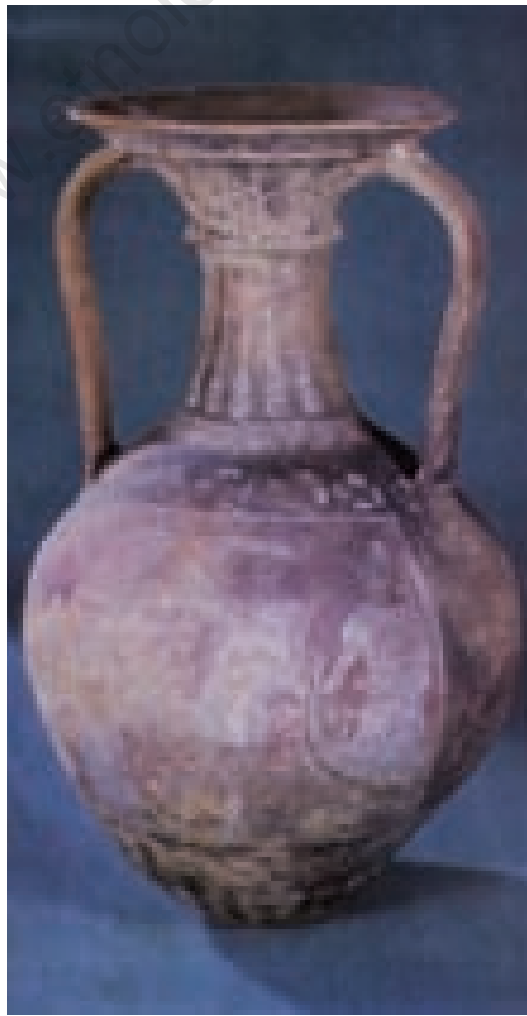
12



13



14



15

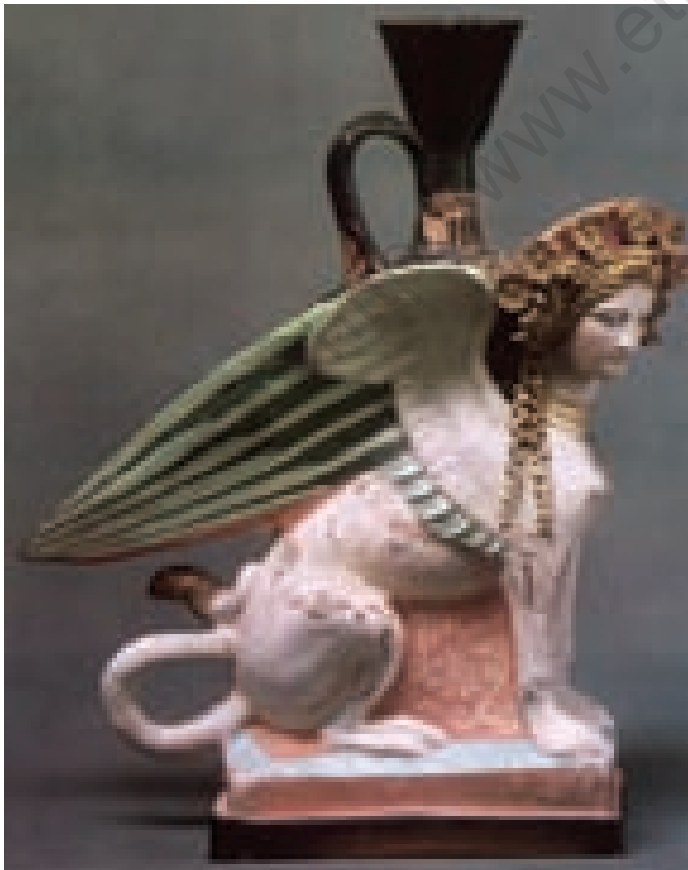


16

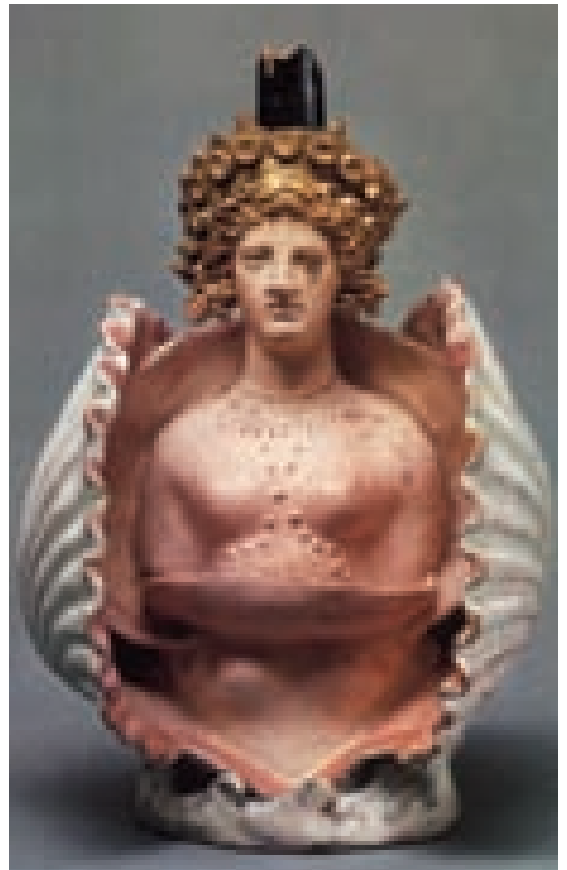


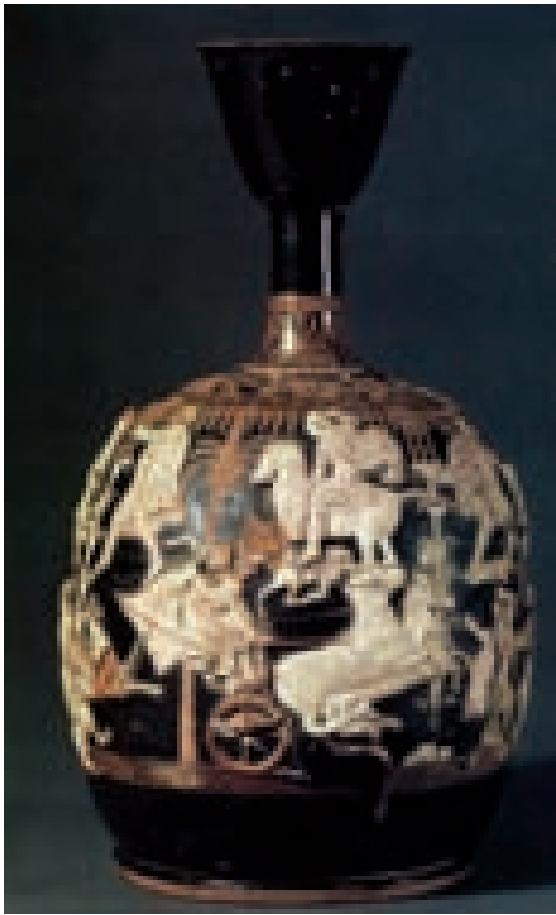
17

18



19





20



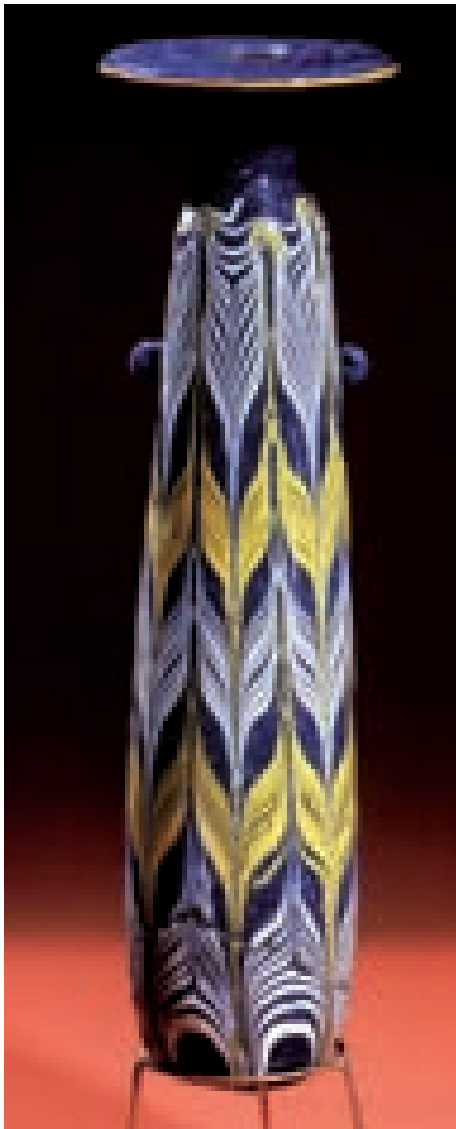
21



22



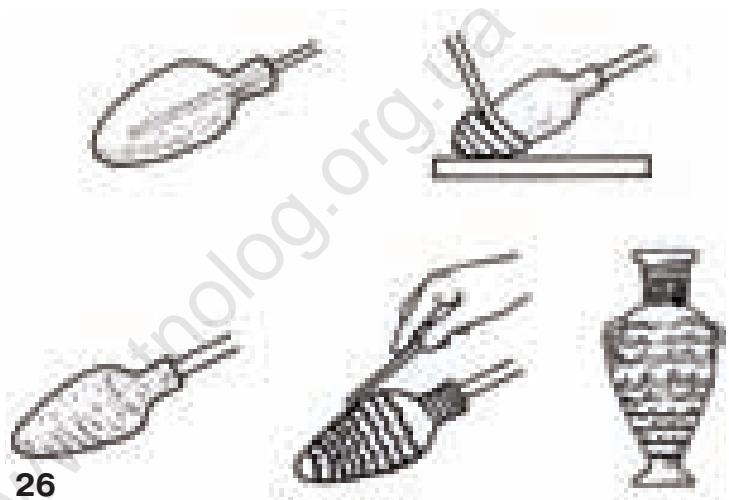
23



24

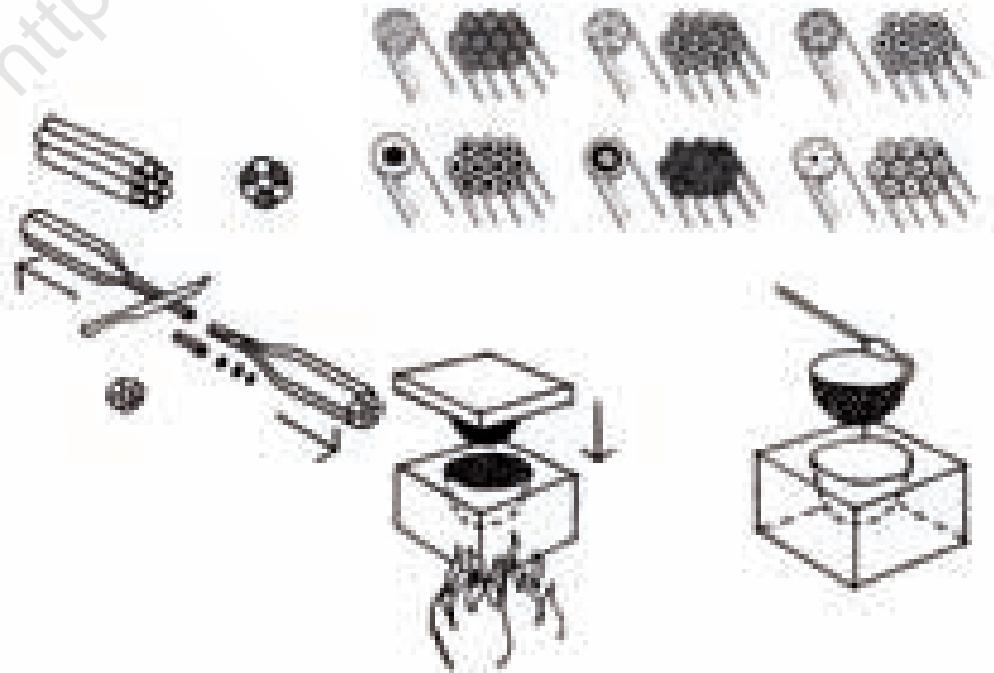


25



26

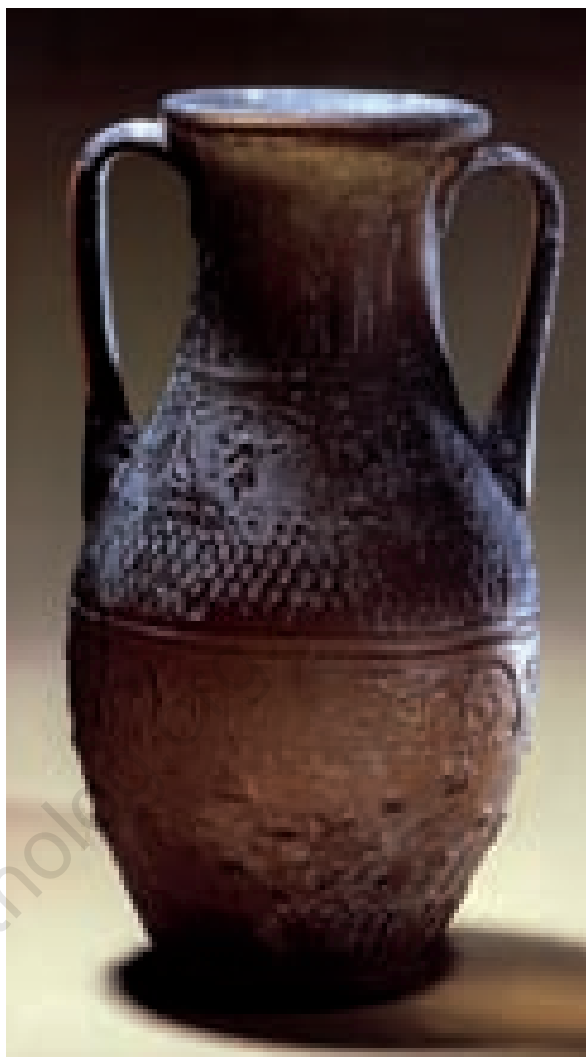
27



28



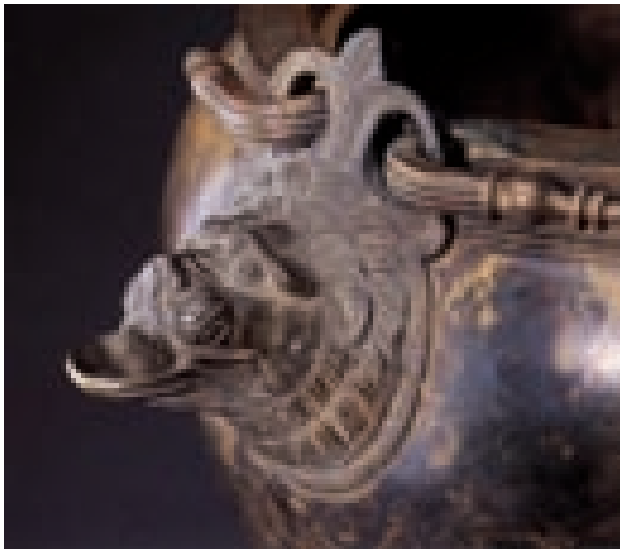
29



30



31



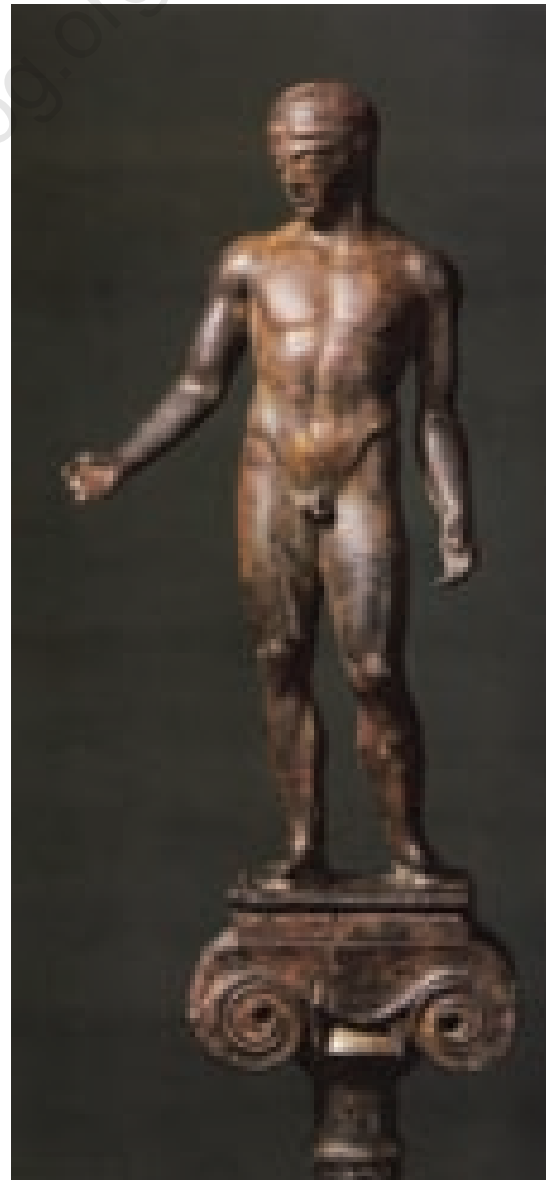
32



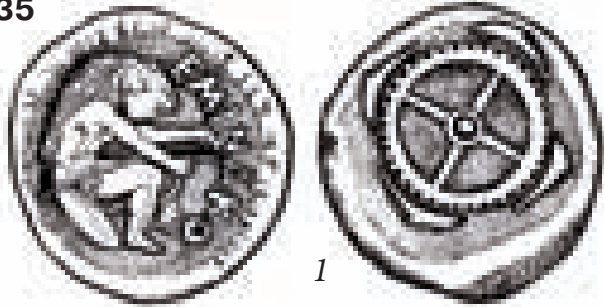
33



34



35



1



2



36



37

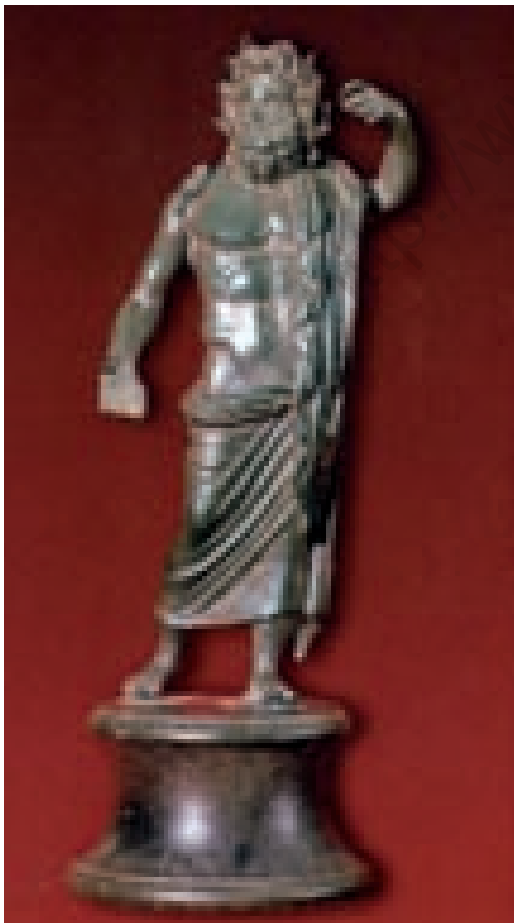


38





39



40



41



42

43

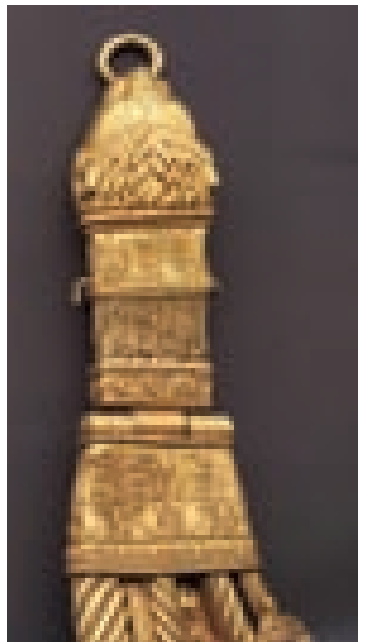


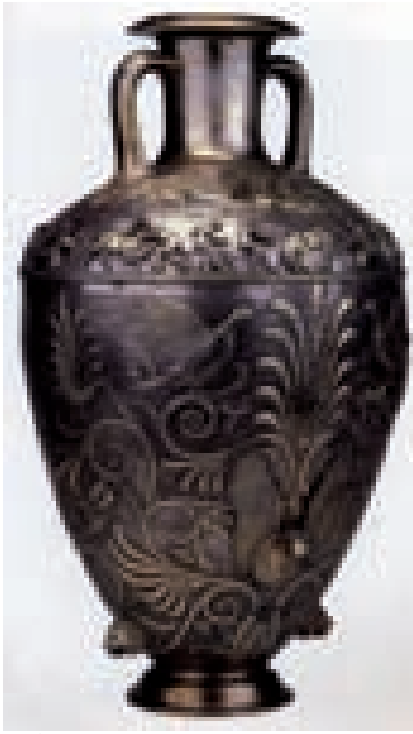
44





45





46



47



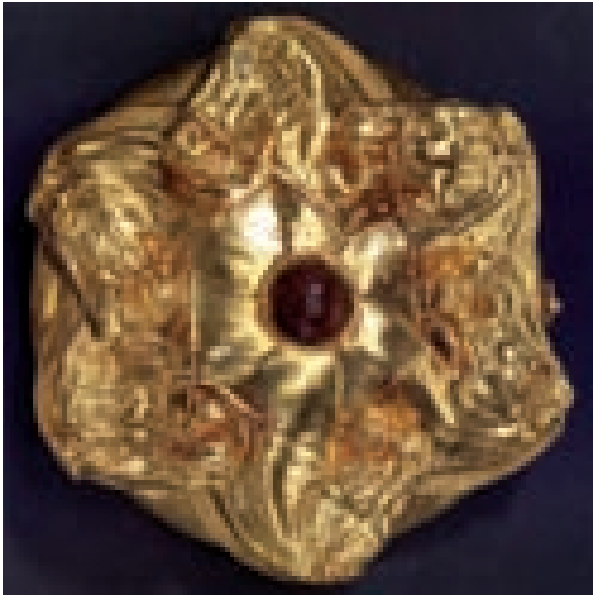
48

49



50

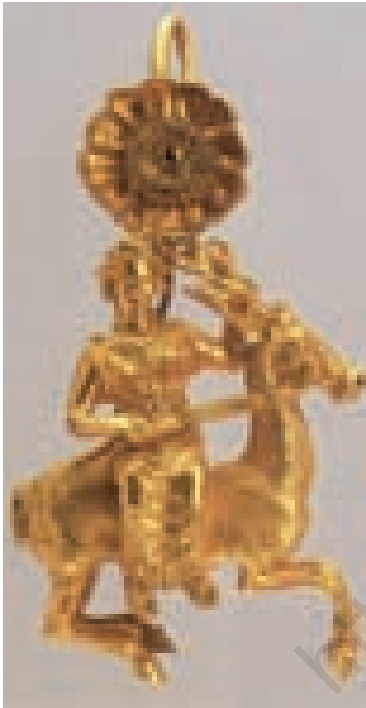




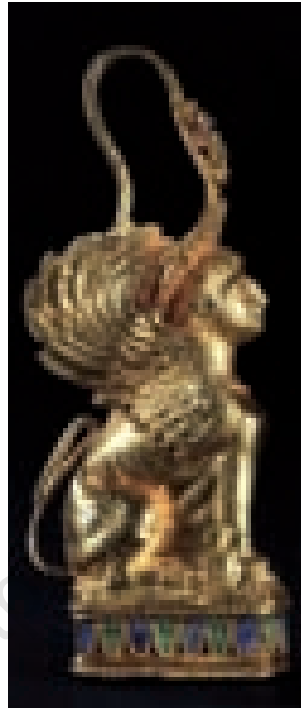
51



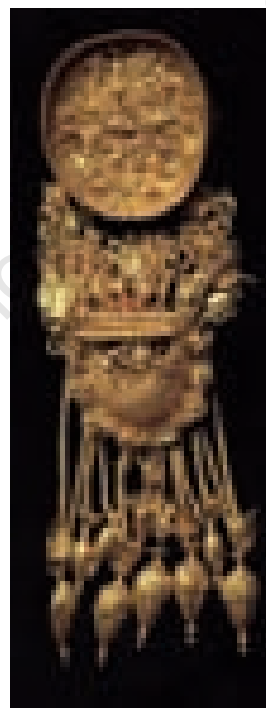
52



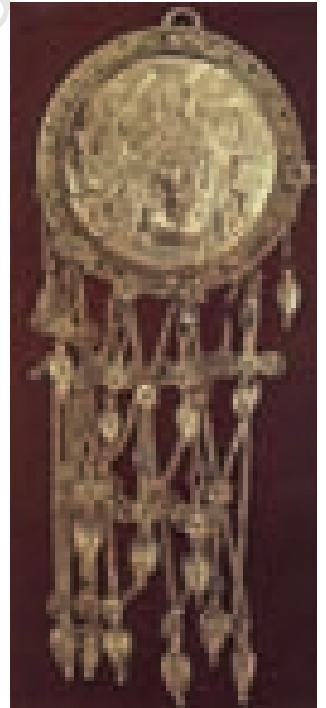
53



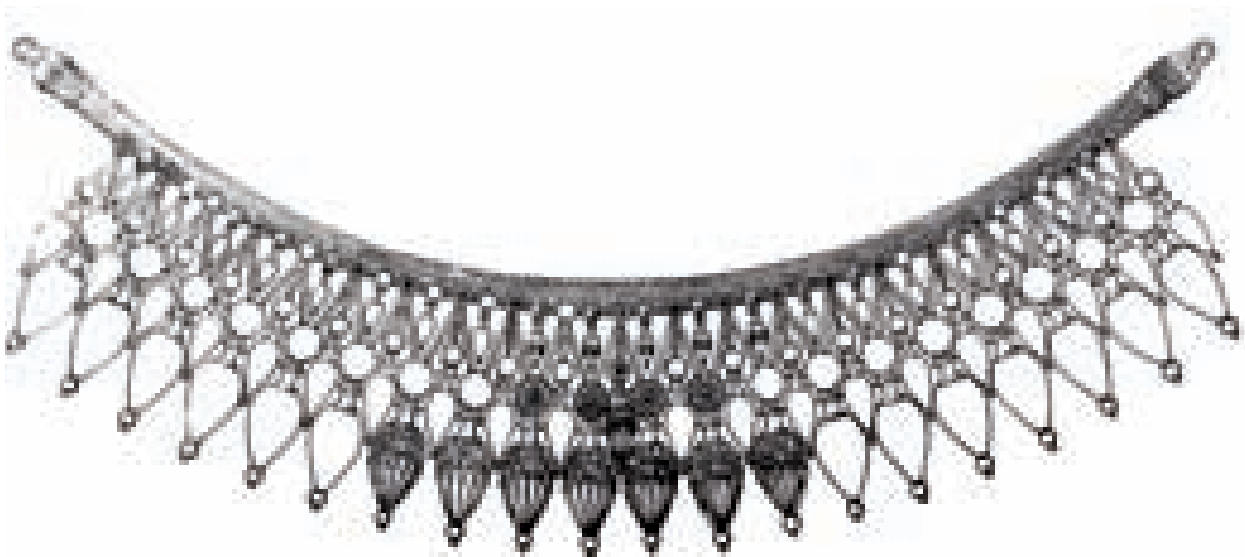
54



55



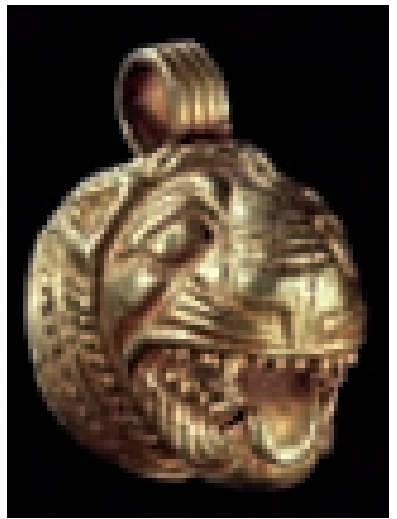
56



57



58



59

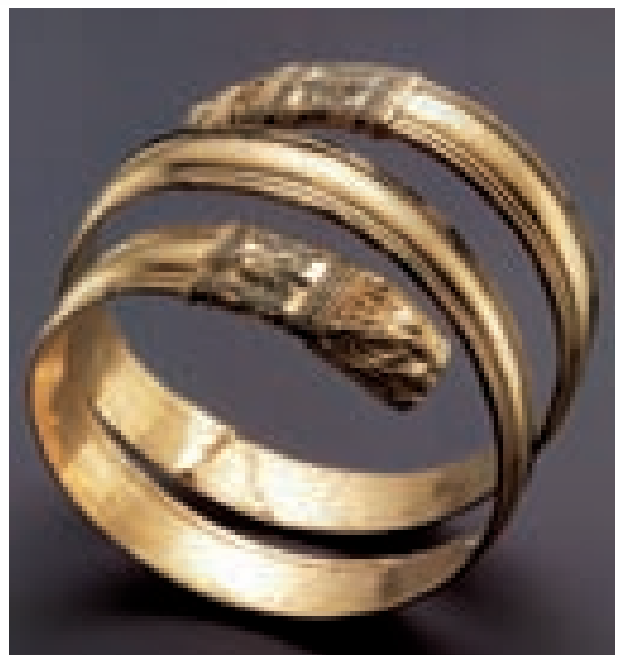


60

61



62

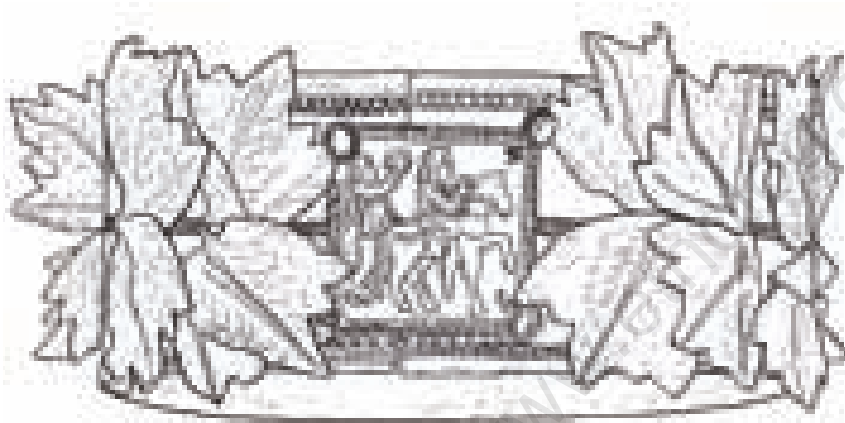




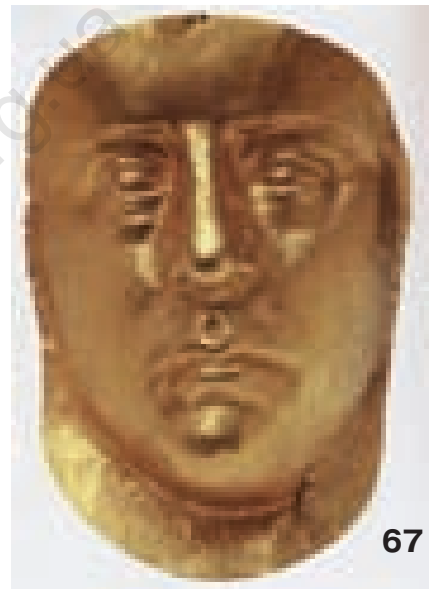
63



64

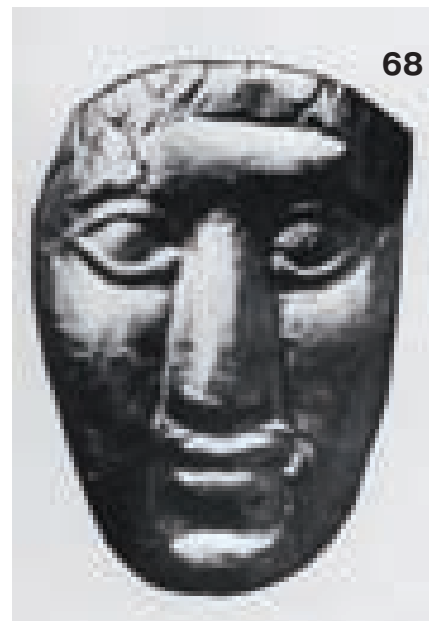


65

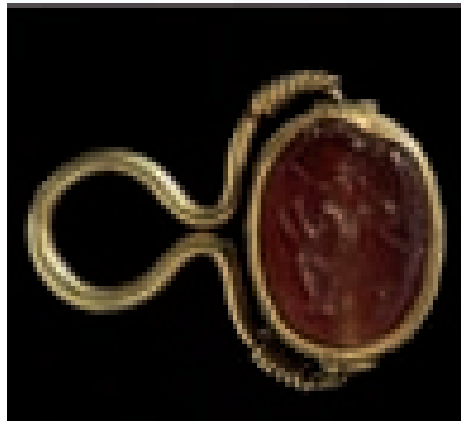


67

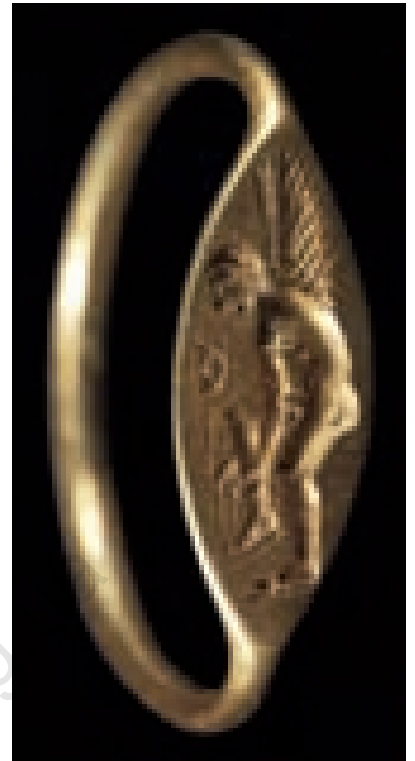
66



68



69



70

71



72

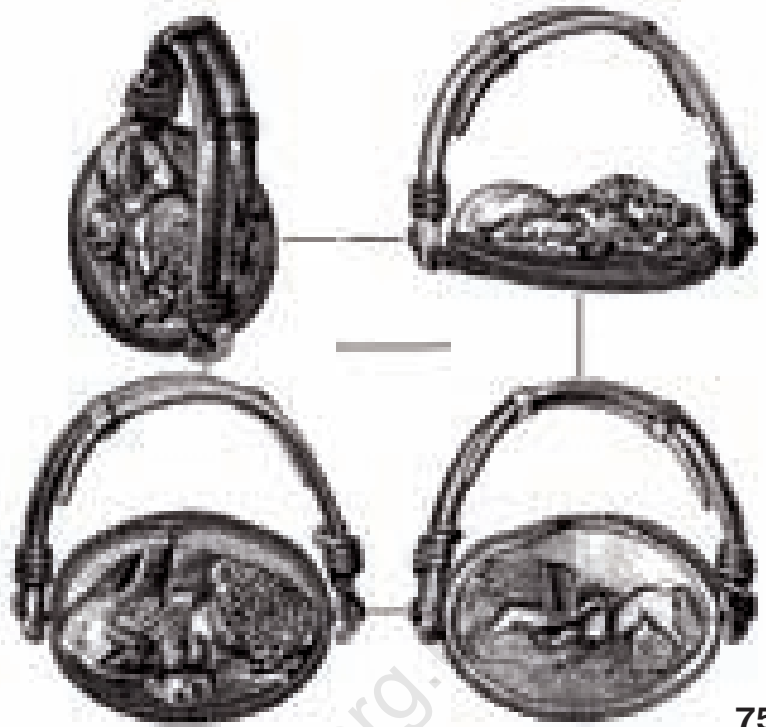


73





74



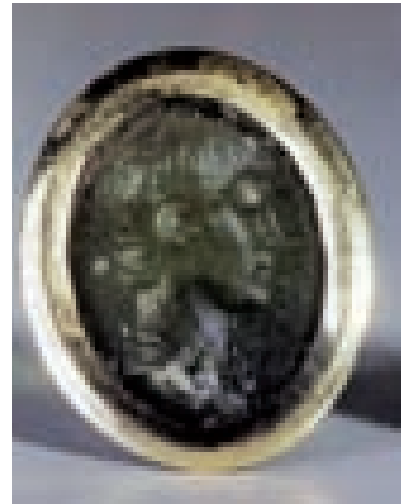
75



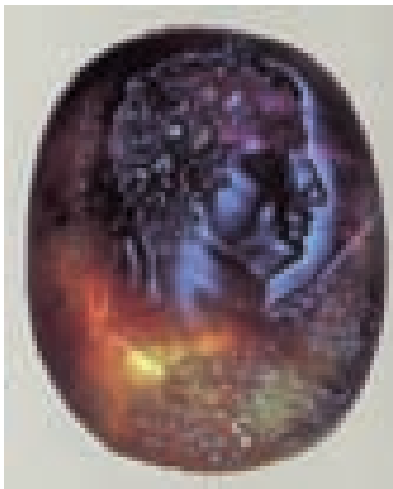
76



77



78



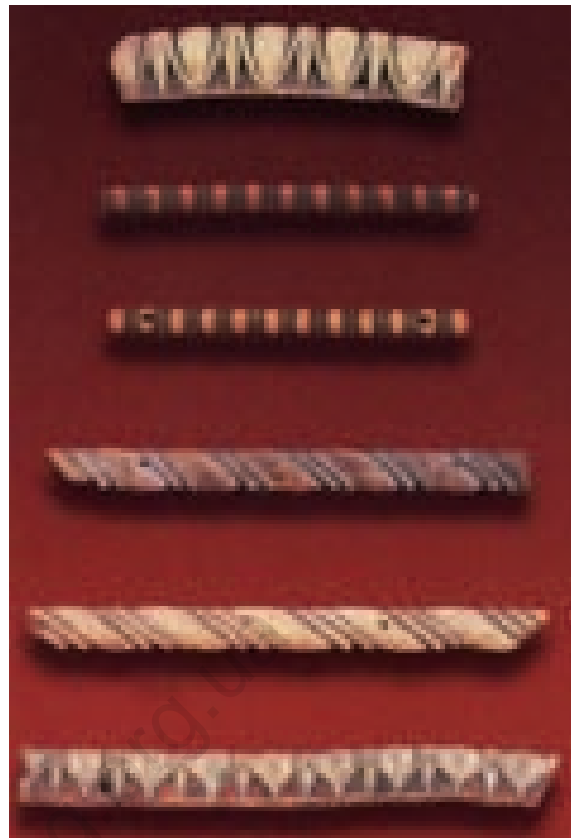
79



80

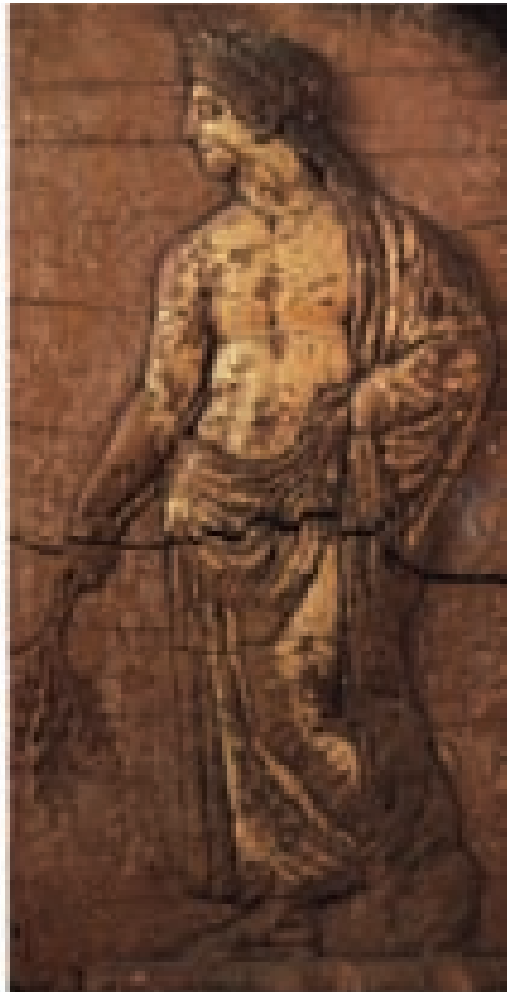
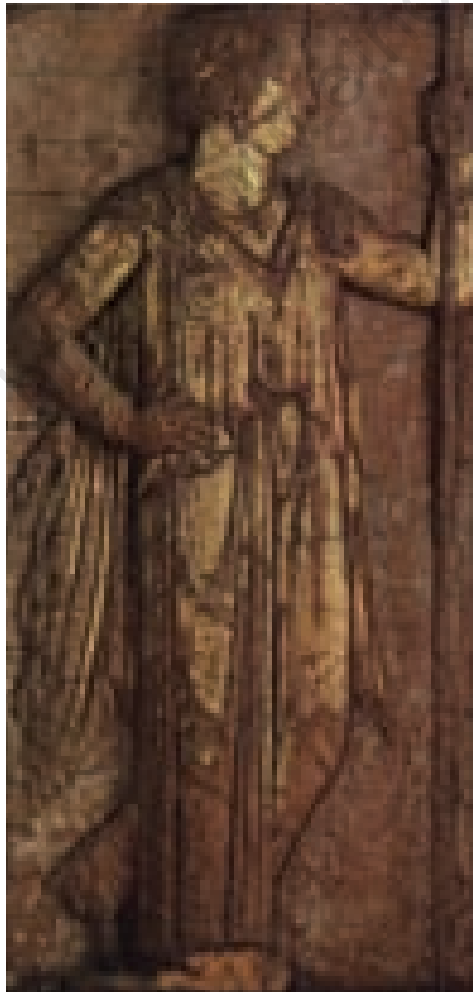


81



82

83





84

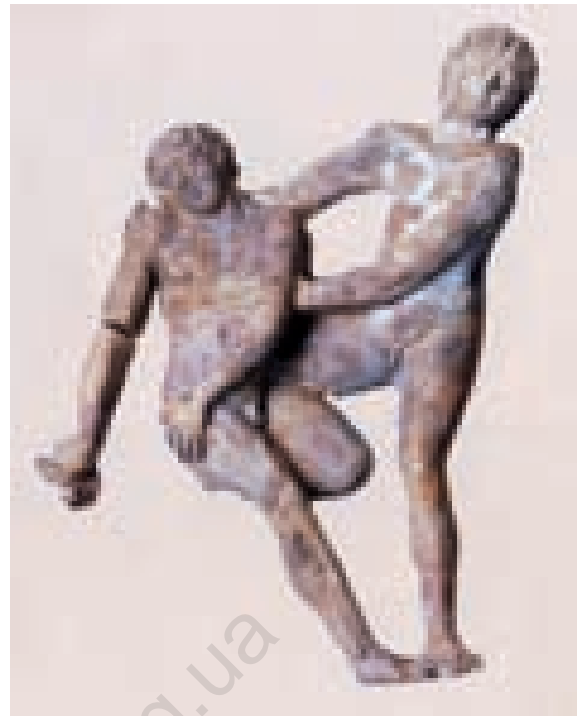


85



86

87

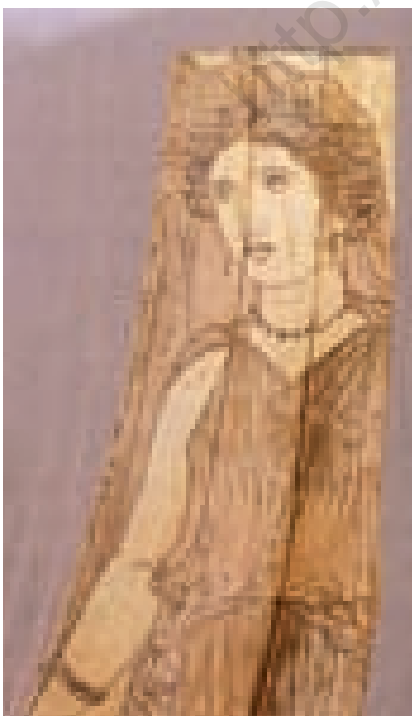


88

89



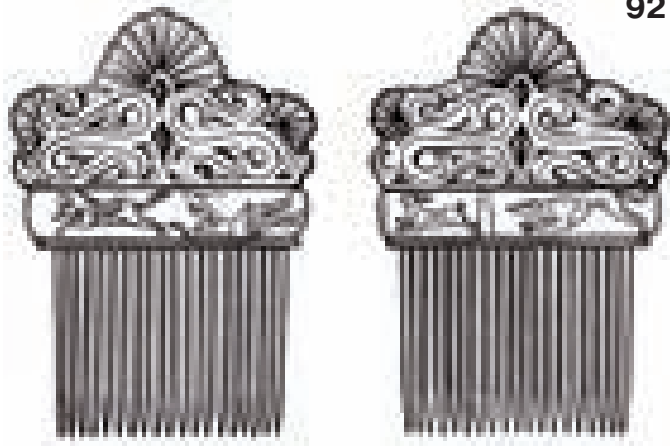
90



91



92



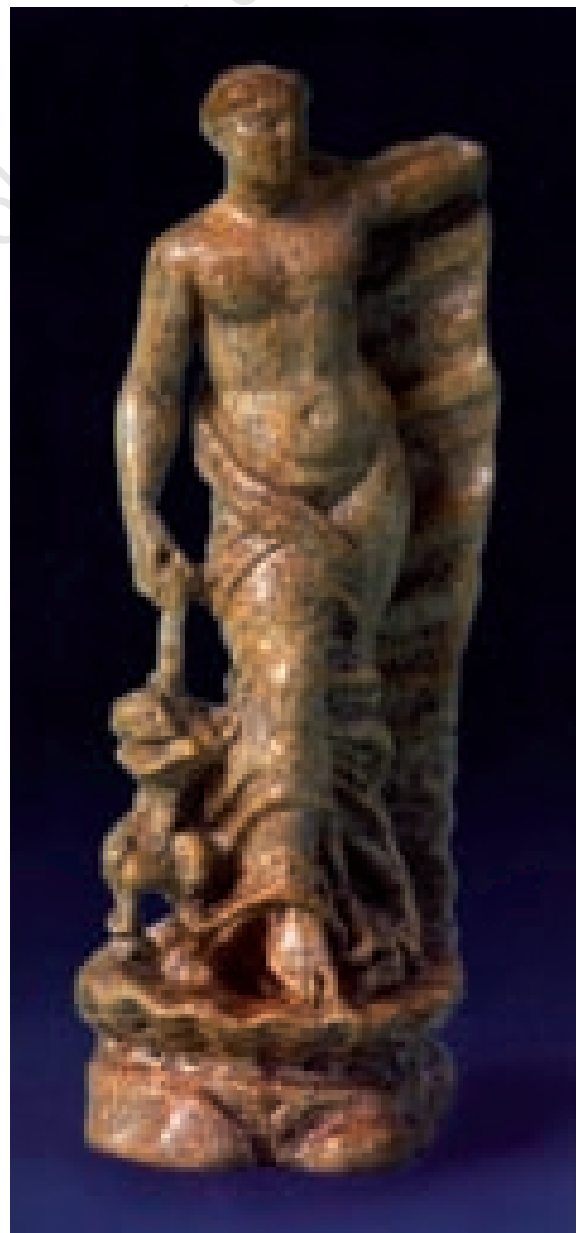
93



95



94



Розділ 3
ДЕКОРАТИВНЕ
МИСТЕЦТВО
КИЇВСЬКОЇ РУСИ

<http://www.ethnology.org.ua>

<http://www.ethnolog.org.ua>

Золоте гаптування



<http://www.ethnolog.org.ua>

Фрагмент шитва. XIII ст. Золоті, срібні та шовкові нитки; шов «у прокол».
НЗ «Софія Київська»

ЗОЛОТЕ ГАПТУВАННЯ

З прийняттям християнства в Київській Русі утвердилися нові ідеї та морально-етичні принципи. Разом із новою офіційною релігією відбулося засвоєння й візантійської декоративної системи оформлення культового богослужіння.

Серед східноєвропейських країн Київська Русь порівняно пізно прийняла християнство й долучилася до християнської середньовічної культури. Вона отримала християнську іконографію вже як сталу систему, що досягла своєї класичної завершеності у Візантії й на Балканах. Але давньоруські митці замість сліпого копіювання стали на шлях активної переробки нового для них християнського надбання, оскільки мали багатвікову традицію слов'янського язичництва.

Прагнення давньоруських митців до підвищеної декоративності й глибокої змістовності були, швидше за все, осягненням художнього зразка, запозиченого з Візантії, ніж суворим наслідуванням його системи художньо-пластичного бачення.

Київська Русь, прийнявши християнство, запозичила й звичай прикрашати дорогими тканинами інтер'єри храмів, шити літургійний одяг. Переливи дорогоцінних тканин, затканих або гаптованих золотом, монументальність їхніх орнаментів, яскравість кольорів – усе це створювало відчуття надзвичайної святковості, розкоші, підкреслювало урочистість церемоній, небуденний характер. Сьогодні важко відтворити повну картину літургійного шитва періоду Київської Русі. Через фрагментарність виявлених гаптованих речей не завжди можна визначити їхнє функціональне призначення в богослужінні того часу. Але численні літописні відомості про церковні тканини – свідчення широкого розвитку літургійного шитва. Це насамперед згадки про індітью – на престольний покров, «зав'єсы», які використовували у вівтарі навколо ківорія, «плати служебні» – тобто воздухи для Святих Дарів, «паволоки» – тонкі, прозорі, оздоблені золотом тканини тощо.

У літописах часто згадуються твори шитва у зв'язку з дарами, пожежами, пограбуваннями. Саме з них відомо про наявність у церквах Путивля, Києва та інших міст дорогоцінних творів літургійного шитва. Так, під 1146 роком згадується, що під час пограбування Путивля

зникли «индѣдятья бѣ и платы слоужевныя, а все шито золотомъ»¹.

Під 1164 роком записано «и присла цесарь дары многы Ростиславу, оксамиты и паволокы и вся оузорочь различная»². Серед вкладів князя Володимира Васильковича до різних церков під 1288 роком перераховуються дари у Володимирі та Любомлі «и зав'єсы золотом шиты, а другыє оксамитные съ дробницею, и всѣми оузорочии оукраси ю», «в Любомли ж постави церковъ каменноу святого и великого мученика Христова Георгия, оукраси ю иконами коваными, и съсуды слоужевные... и платци оксамитны шиты золотом, съ женчюгом, хероу-вим и серафим, и индятья золотом шита вся, а другаа паволокы бѣлчатое, а в малую олтароу обѣ индятья бѣлчатое ж паволокы»³.

Вироби шитва потрапляли на Русь і як трофеї. Так, під 907 роком у літописі записано про повернення Олега з Царгорода до Києва: «И приде Олегъ к Киеву, неся злато, и паволоки, и овощи, и вина, и всякое оузорочье»⁴. Паволоки згадуються на рівні із золотом, що доводить як дорого й високо їх цінували. Про них згадує й видатний давньоруський письменник Даниїл Заточник: «Паволока расшитая разноцветными шелками красоту свою показывает»⁵.

У літописі (971 р.) повідомляється про те, що до князя Святослава були направлені послы які «послаша к нему злата и паволокы»⁶ з проханням миру.

Цікаво, що ще до прийняття офіційного християнства в 988 році на Русі вже були відомі твори шитва з християнською символікою. Під 986 роком говориться про вручення князю Володимирі запони «на неже бѣ написано сѣдище Господне»⁷.

Декоративне мистецтво Київської Русі досягло свого найвищого розвитку в X–XIII ст. Не було жодної галузі художнього ремесла, де руські ремісники не створили чудових, вражаючих своєю досконалістю речей, недарма монах Теофіл, що жив у XI ст., ставив Русь на перше місце після Візантії⁸. На жаль, повну картину розквіту декоративного мистецтва цього періоду важко уявити. Адже ткани-

¹ ПСРЛ. – С.Пб., 1908. – Т. 2. – Стлб. 334.

² Там само. – Стлб. 522.

³ Там само. – Стлб. 925–926.

⁴ ПСРЛ. – Ленинград, 1928. – Т. 1. – Стлб. 32.

⁵ Моление Даниила Заточника // Памятники литературы Древней Руси XII века. – М., 1980. – С. 393.

⁶ ПСРЛ. – Т. 2. – Стлб. 58.

⁷ ПСРЛ. – Т. 1. – Стлб. 106.

⁸ Василенко В. Русское прикладное искусство. – М., 1977. – С. 228.

ни, вишивки, килими, про які залишилися лише відомості літописців, до нашого часу не збереглися. Про них відомо за матеріалами археологічних досліджень, реконструкціями, зробленими на їхній основі, а також широким іконографічним матеріалом. Мозаїки, фрески, мініатюри дають уявлення про одяг і його рясне декоративне оздоблення, витоки формування й подальший розвиток творів церковного шитва.

У 1037 році в Києві було створено величний Софійський собор, який утвердив київську святиню на противагу Софії Константинопольській і звеличив владу Київського князя. Софія стала центром громадського, політичного й культурного життя. Усередині храм був надзвичайно розкішно прикрашений. Серед мерехтіння мозаїк, соковитих фресок, орнаментів різьблення на камені вирізнялися також і вишиті тканини. Це знайшло відображення в літописі, де під 1237 роком зазначено: «и україну всякою красотою, золотом и каменнем многоценным и паволоками»⁹. Візантійський звичай виставляти в соборі на свята дорогоцінний одяг, знайшов виявив у храмах Володимира й Києва. Так, у літописі під 1203 роком ідеться про пограбування Києва Рюриком Ростиславичем: «и порты блаженныхъ первыхъ князьи, еже вяху повѣшали в церквахъ святыхъ, на память собѣ, то положиша все собѣ в полонъ»¹⁰. «Порты» – тобто дорогоцінний одяг, який князі дарували до церкви на честь певної події або як пам'ять про себе. Так, у Володимирі після пожежі в 1183 році літописець із жалем зазначив, що було знищено «вещисла портъ, шитыхъ золотомъ и женчюгомъ, яже вѣшали на праздникъ въ двѣ верви от Золотыхъ воротъ до Богородицѣ, а от Богородицѣ до Владычницхъ стѣни во двѣ же вѣрви чудныхъ»¹¹. Дорогоцінні тканини та облачення соборної ризниці вивішували на «две верви» між північними й південними златими вратами храму під час урочистих свят. Таким чином, вони утворювали коридор для проходу, що наводить на думку про їхні великі розміри. Ці «дві верви» розвішували від одного краю міста до другого по всій центральній вулиці¹². М. Воронін цю частину літопису трактує як розвішування дорогоцінних тканин і облачення соборної ризниці між північними й південними златими

вратами собору, і що цей коридор «виходив зовні з храму»¹³. Головне в цьому твердженні те, що їх знищено «без числа», що свідчить про значну кількість і підкреслює ту особливу увагу, якою користувалося золотне шитво у сучасників, і, звичайно, про їхню високу художню цінність.

Золоте шитво користувалося попитом серед знаті й високо цінувалося сучасниками. Гапти описують і часто згадують у літописах нарівні зі значними політичними подіями. У писемних пам'ятках, крім повідомлення про знищення творів золотного шитва, перераховують і різноманітні речі, гаптовані золотом, що свідчить про їх широке побутування.

Крім виробів золотного шитва, які збереглися в соборах, у літописах згадують і тих, хто їх створював. Так, в XI ст. Анна-Янка, сестра Володимира Мономаха, дочка великого князя Всеволода «из грек», яка пройшла постриг у створеному її батьком Андріївському монастирі в Києві, організувала школу, де молоді дівчата вчилися вишивати золотом і сріблом. Анна, дружина Рюрика Ростиславича, вишивала для своєї родини й для оздоблення церков: «Бама прилежала трудамъ и рукоделиемъ швеннем золотом и серебром, яко для себя и детей своих, паче же для монастыря Выдубецкого». У родинях князів жінки займалися гаптуванням і шитвом дорогоцінним камінням і перлами. Вони створювали власні майстерні. Така князівська майстерня відома в Андрія Боголюбського.

У письмових джерелах, де перераховуються різноманітні речі шитва, приділено увагу також і гаптованим зображенням. Так, в інвентарі «Опис имущества Афонской обители Ксилургу» під 1143 роком зазначено: «Епитрахиль золотой руський один, рѣчник Богородицѣ руський съ золотымъ вортомъ, съ крестомъ крѣгомъ и двумя птицами; а иные два рѣчника подъ пѣрпортъ, один для подвешивания с изображениемъ, а иные древние русские»¹⁴. Це повідомлення дуже важливе, оскільки уточнює – «руські роботи» і саме цим вирізняє їх з-поміж інших. Це доводить, що гаптування на Русі існувало як самостійний вид мистецтва. По-перше, те, що руські роботи – епитрахилі, рушники, мали поширення за межами Русі – свідчить про їхню високу художню якість. По-друге, повідомлення «иные древние русские» наводить на думку, що поряд із новітніми сюжетами – зображеннями святих,

⁹ Свирич А. Древнерусское шитье. – М., 1963. – С. 22.

¹⁰ ПСРЛ. – Т. 1. – Стлб. 418.

¹¹ Там само. – Т. 2. – Стлб. 630.

¹² Русские древности в памятниках искусства, издаваемые И. Толстым и Н. Кондаковым. – С.Пб., 1890. – Вып. IV. – С. 91.

¹³ Воронин Н. Владимир. Боголюбово. Суздаль. Юрьев-Польской: Спутник по древним городам Владимирской земли. – М., 1965. – С. 47–53.

¹⁴ Кондаков Н. О научных задачах истории древнерусского искусства. – С.Пб., 1899. – С. 13.

існували й вишивки, що сягали глибокої давнини, зберігали певні сюжети, витoki яких, можливо, пов'язані ще з дохристиянськими віруваннями та уявленнями.

Видатна пам'ятка давньоруського шитва – зображення Оранти з двома ангелами, а також п'ятьох фігур святих, елементи орнаментальних рослинних мотивів і зображення «Дерева життя», які зберігаються в національному заповіднику «Софія Київська». Ці фрагменти було знайдено під час розкопок південної галереї Софійського собору (1936 р.). Лише в 60-х роках ХХ ст. цією унікальною пам'яткою зацікавилася М. Новицька, яка після детального дослідження висловила думку, що це шитво було виконане місцевими майстрами і його слід датувати ХІІІ ст., оскільки в Софії, де його було знайдено, ховали Київських митрополитів до 1280 року¹⁵.

Шитво унікальне як своїми доскональними технічними засобами виконання, що свідчить про загальний високий рівень цієї галузі мистецтва в Київській Русі, так і образною наснаженістю твору в цілому. Воно вирізняється художністю, одухотвореністю образів і довершеним відчуттям ліній, витонченістю кольору, урочистістю й величчю. Це, безперечно, дає підстави вважати шитво вершиною декоративного мистецтва столичної київської школи гаптарства. Особливу увагу слід звернути на фігуру Богоматері з двома ангелами обабіч. Її зображено з піднятими руками в позі Оранти, у довгому вузькому одязі, її плечі й голову вкриває мафорій. Варто зазначити, що одяг Богоматері виконано різними техніками. Так, хітон і мафорій вишито товстішою та опуклішою ниткою, а рукава – тонким сріблом.

Ангелів зображено в повний зріст зі складеними крилами, одна рука молитовно піднята, у другій руці кожний тримає скіпетр, кінець якого завершується квіткою. Їхній одяг вишито золотом і сріблом. Саме їхня мінлива гра, переливи світла відіграють головну роль у художньо-образному вирішенні образів у цілому. Основний одяг ангелів – довгі хітони з вузькими рукавами, вишиті золотом плащі (лише низ і комір вишиті сріблом). Надзвичайно декоративно вирішені крила. За допомогою швів, покладених у різних напрямках, утворено своєрідне графічне моделювання верхньої напівовальної частини, переданої вертикальними стібками, і видовженої нижньої частини крил, гаптованих «ялинкою». Це підсилює

переливи срібного кольору, поглиблює багатство світло-тіньової гри.

Зображення святих позначене фронтальністю, видовженістю пропорцій. Вони виконані з піднятою в жесті благословення правою рукою та Євангелієм у лівій. Особливий інтерес становить фігура св. Григорія, яка найкраще збереглася. Його обличчя вишито світлим шовком, підкреслено високий лоб, правильні риси, чіткі лінії брів, що майже під прямим кутом переходять до носа, виразно окреслені темні вуса й борода. Постаць святого має легкі, граціозні пропорції з гармонічно підібраним поєднанням деталей одягу, шитих золотом та срібною нитками. М. Новицька звернула увагу на написання літер, які складають ім'я Григорій. Важливо зазначити, що ім'я має слов'янське закінчення «ій» замість грецького «ос». Аналіз прийомів шитва, художньо-стилістичних особливостей наводить на думку, що у виконанні вишивки брали участь кілька гаптувальниць різного рівня майстерності. Кожна з фігур святих вирізняється індивідуальними особливостями. Це виявилось в підкресленні видовженості фігури, або її приземкуватості, у різному трактуванні вбрання. Бганки одягу персонажів виділено тонкими лініями, які виявляють рух тканини, що надає їм чіткості, графічності. Лаконізм силуетів, їхня виразність, граціозність і артистизм володіння лінією демонструють віртуозну майстерність, високу професійну підготовку гаптувальниць, обізнаність як з іконописом, так і з кращими досягненнями гаптувального мистецтва в цілому.

Серед фрагментів шитва відомо два види орнаментальних зображень. Одна група – це мотиви у вигляді двох закручених гілок, що утворюють коло з п'ятипелюстковою квіткою в середині, друга – три варіанти орнаментального рослинного мотиву, умовно названого «Деревом життя». Це зразок розвинутого рослинного мотиву з прямим центральним стовбуром, який увінчується п'ятипелюстковою квіткою й розлогими боковими гілками, що закінчуються невеликими трилисниками.

Усі фрагменти шитва було знайдено як окремі залишки гаптування й потім нашито реставраторами на тканину в довільній послідовності, оскільки не було відомо на якій частині одягу вони розміщувалися. Свого часу М. Новицька висловила припущення, що вони належали до епитрахилі, яка входила до комплексу митрополичого одягу. Останнім часом пам'ятку було ретельно вивчено й на основі іконографічної аналогії з пам'ятками візантійського мистецтва зроблено спробу реконструкції цієї епитрахилі:

¹⁵ Новицкая М. Вышивки золотом с изображением фигур, найденные при раскопках в Софии Киевской // София Киевская. Материалы исследований. – К., 1973. – С. 62–67.

угорі розміщувалися Богоматір та Іоанн Предтеча, над якими було два архангели, нижче – по два євангелісти, ще нижче – три пари святих. Орнаментальні мотиви, вірогідно, оздоблювали пояс, що знаходився поверх епітрахилі¹⁶.

Унікальне за своїми художніми особливостями золоте шитво Софії Київської має величезне історико-культурне значення, адже пам'яток цього часу майже не збереглося.

Серед пам'яток церковного шитва XII–XIII ст. слід також згадати шиті золотом поручі (із зображенням «Деїсуса», вписаного в арки), які належали Варламу Хотинському, фрагмент ризи Антонія Римлянина XII ст., сакос митрополита Олексія середини XIV ст.¹⁷ Визначним твором є шита пелена XII ст. зі сценою Розп'яття з пристоячими та ангелами, що оздоблена медальйонами із зображеннями Христа, Богородиці, Знамення та апостолів¹⁸.

Важливу наукову цінність мають розкопки Чингульського кургану в Запорізькій області. Тут було відкрито поховання половецького хана, де серед речей знайдено перероблене під одяг візантійське церковне облачення. На ньому зображено голівки ангелів, уписані в медальйони, та фігуру святого¹⁹. Пам'ятки з Чингульського кургану й Софії Київської виконані технікою «у прокол» і частково «у прикріп». Це свідчить про техніку давньоруських гаптарок і виявляє широту мистецьких контактів із Візантією, північними європейськими сусідами.

Техніка «у прокол» полягала в тому, що металеві нитки протягували крізь невеликі отвори у тканині, які попередньо робили за допомогою тонких проколов із кістки. Така техніка давала надзвичайно цікаві художні ефекти. Поверхня стібків, які щільно прилягали один до одного, надавала повного звучання срібному або золотому блиску нитки, одночасно він змінювався й переливався залежно від освітлення в глибині стібків.

Наприкінці XII – на початку XIII ст. у Київській Русі відбувся перехід до нової техніки «в прикріп». За такого способу нитки накладають на поверхню виробу й прикріплюють до тканини за допомогою шовкової нитки ледь

помітними стібками. Цією технікою досягали інших художніх якостей. Нитки «прикріпа» дещо послаблювали блиск золотих і срібних ниток, а колір надавав певного відтінку. Золота нитка лягала на поверхню в дещо зігнутому вигляді, що справляло ефект мерехтливості, переливу світла.

Золотне шитво було розповсюдженим як серед знаті, так і серед широких верств населення. Найзагальнішим поняттям, яке означало одяг заможних верств населення було слово «порти» або «порт». Воно часто трапляється в письмових джерелах, літописах. Так, у «Молінні Даниїла Заточника» говориться про соціальну приналежність одягу: «Не лепо у свиньї в ноздрях рясї златї, тако на холопе порты дороги», підкреслюючи значення дорогого одягу, «их же ризы светлы, речь честна», тобто слухають краще того, хто одягнений у дороге вбрання²⁰.

Найхарактернішою ознакою заможних верств, у першу чергу князів, був одяг із привозних тканин і плащ «корзно», який протиставлявся бідній «власяниці». Він був довгий, з яскравих тканин, його вдягали поверх основного – туніки, яку застібали на правому плечі фібулою, залишаючи відкритою смугу вишивки. «Корзно» – досить велика накидка, якою можна було б вкритися людині. Наприклад, у літописі під 1146 роком розповідається, що Володимир Мстиславич намагався захистити Ігоря Олеговича: «Скочи Володимир Мстиславич с коня и огорноу корзноу»²¹. Великі розміри корзно підтверджує той факт, що їм було вкрито тіло вбитого боярами Андрія Боголюбського²². Привозні тканини, у першу чергу візантійські й східні, були дуже дорогі й високо цінувалися. Це паволоки, аксамити. Паволоки мали складний орнаментально-рослинний характер. Залишки князівського одягу із поховання Андрія Боголюбського дають змогу визначити характер цієї тканини²³. Аксамит – вид ритого бархату, що мав складні візерунки звіриного стилю. Це стилізовані грифони, бики, леви, орли, фенікси, пави, яких найчастіше розміщували в медальйонах або ж у ромбах²⁴. Ці зображення з'єднувалися в суцільний узор проміжними розетками чи рослинними завитками. Іноді фігури розміщували парами, обличчям один до одного. Розмір малюнка – 30 см – 40 см у діаметрі. Ці сюжети значною мірою вплинули на

¹⁶ Гриднева Ю. Археологические ткани Софии Киевской в свете византийской традиции // Искусство христианского мира. – М., 2007. – Вып. 10. – С. 438–455.

¹⁷ Свирин А. Знач. праця. – С. 25, 27.

¹⁸ Ефимова Л. Шитая пелена «Распятие с предстоящими» XII века в собрании Исторического музея // Русское искусство XI–XIII веков. – М., 1986. – С. 128–135. – Табл. XXII.

¹⁹ Золото степу // Археологія України. – К.; Шлезвіг, 1991. – С. 343.

²⁰ Моление Даниила Заточника. – С. 393.

²¹ Арциховский А. Одежда // История культуры Древней Руси. – М.; Ленинград, 1948. – Т. 1. – С. 244.

²² Там само. – С. 247.

²³ Там само. – Рис. 164.

²⁴ Там само.

подальший розвиток художньо-образного ладу давньоруського шитва. У князівському одязі, а у Візантії в одязі імператорів, вони мали глибоку символіку.

Візантійське мистецтво переслідувало єдину мету – прославлення вищої влади імператора як представника Бога на землі. Сцени полювання, змагання на колісницях, зображення іподрому, єдиноборства з левом – улюблені цикли імператорського мистецтва. Не випадково в розписах Софії Київської присутні сцени полювання, зображення іподрому, які відносяться до тріумфального палацового циклу. Ці сюжети зображено в башті, сходи якої ведуть на хори, де перебувала родина князя під час урочистих церемоній. Грифони також належали до зображень царських візантійських емблем. Їх зображували в розписах палаців, на дорогоцінних предметах побуту²⁵, на тканинах імператорського одягу. Так, на зображенні Олексія в хроніці Нікити Хоніата (XIII ст.) візантійського імператора змальовано в парадному важкому вбранні, прикрашеному колами з емблемами грифонів, навколо – виткані сцени звіриноного кону²⁶.

На сімейному портреті болгарського царя Івана Олександра з мініатюри «Четвероевангелія» (1355–1356 рр.) серед інших членів родини вирізняється зображення Костянтина. Його високе становище підкреслено святковим вбранням, гаптований орнамент якого складається з великих двоголових орлів, сріблясті силуети яких чітко вимальовуються на темному тлі тканини²⁷.

На всіх зображеннях давньоруських князів відображено багатобарвне, глибоко своєрідне вбрання.

У трактаті Константина Багрянородного «Книга о церемониях Византийского двора» детально перераховано які тканини, одяг, вишивки, узорі належить використовувати при дворі імператора, а також які дарувати різним народностям. У Візантії для дипломатичних переговорів, для подарунків заготовляли святковий одяг, враховуючи смаки різних народів. У трактаті чітко називаються тканини по «сарацинській моді», «по єгипетській»²⁸. В урочистому одязі колір відігравав вирішальну функцію й основний його зміст був скерований на

підкреслення належності до князівського роду. Найбільш святковим вважався одяг червлений і багрянний – два відтінки червоного кольору – кіноварь і кармін. Літописець зазначає, що добра жінка «сугуба оденья сотворит мужеві своєму, очервлена і багряна себе оденья». Древлянський князь Мал бачив уві сні, що Ольга дарує йому «**порты многоценны червлены вси жемчогом иссаждены**», Даниїл Заточник віддає перевагу держюге на службі у князя «багрянице в боярском дворе»²⁹. Залишки гаптованих тканин, знайдених під час археологічних розкопок Михайлівського монастиря в Києві (1903 р.), демонструють зразки тканин червоного кольору різних відтінків – від яскраво-рожевого до темно-вишневого; пофарбовані мареною та сафлором – рослинними фарбами, поширеними в Ірані, Середній Азії, у країнах Середземномор'я, що підтверджує широкі міжнародні контакти Русі.

В «Ізборнику» Святослава 1073 року є груповий портрет київського князя Святослава Ярославича, його дружини і п'ятьох синів. Основні кольори одягу – від рожевого до вишневого й малинового³⁰.

На фресці 1199 року з Нередицької церкви в Новгороді відтворено будівничого з моделлю храму – князя Ярослава Володимировича. Його одяг – голубий, оздоблений жовтими й малиновими смугами вишивки на рукаві, корзною малинового кольору, орнамент складається з великих різноманітних розеток з орлами, що підкреслює князівську владу³¹, а між розетками – чотири хрещаті крини, що були формою князівського герба. Мантиї, або довгі плащі з вишитими орнаментальними розетками з орлами в середині мали назву «орлови» і належали у Візантії до одягу найвищих сановників двору³².

Реконструкція ктиторської композиції Ярослава Мудрого та його родини, проведена С. Висоцьким у Київському Софійському соборі, доводить, що це один із ранніх групових портретів XI ст. Саме ця композиція, як вважає дослідник, являє цілу доктрину, що зображала в символічній формі апофеоз введення християнства на Русі. Вона прославляла Володимира й Ольгу як осіб, причетних до прийняття християнства безпосередньо від Бога, Ярослава – як продовжувача їхньої справи й будівничого Софійського собору. Саме тому Ярослава Мудрого зображено в пишному царському вбранні. Його плащ прикрашено орлами, а голубий дал-

²⁵ Даркевич В. Светское искусство Византии. – М., 1975. – Илл. 110, 112, 337.

²⁶ Там само. – С. 240.

²⁷ Живкова Л. Четвероевангелието на цар Иван Александър. – София, 1980. – Табл. 1.

²⁸ Кондаков Н. Изображение русской княжеской семьи в миниатюрах XI века. – С.Пб., 1906. – С. 57.

²⁹ Арциховский А. Знач. праж. – С. 255.

³⁰ Богусевич В. Книжкова мініатюра // ІУМ: У 6 т. – К., 1966. – Т. 1. – С. 342

³¹ Арциховский А. Знач. праж. – С. 250.

³² Кондаков В. О научных задачах... – С. 57.

матик орнаментовано великими квітковими розетами в колі й хрещатими кринами³³.

Цікавою є мініатюра кінця XII – початку XIII ст. із зображенням князя (можливо Бориса) з так званого «Слова Іполіта»³⁴. Князя відтворено молодим, у його руках – модель храму. Його одяг, ясно-зеленого кольору, оздоблений великими орнаментальними медальйонами.

Особливий інтерес становлять фрески Кирилівської церкви в Києві. Південна апсида присвячена життю Кирила Олександрійського (ім'я Кирило носив Всеволод Ольгович, засновник храму). У сцені «Кирило вчить цісаря» одяг цісаря значно відрізняється від одягу візантійської знаті та імператорів і має ознаки слов'янського чоловічого вбрання³⁵. Основою є коротка до колін сорочка пурпурного кольору, пишно орнаментована рослинними розетками золотного шитва. «Припол», «опліччя» й прямокутну прикрасу оздоблено дорогоцінним камінням і перлами. На рукавах біля плечей вишиті два кола, у центрі кожного з них – срібна пластина із синіми хрестоподібними каменями. Зелені штани та червоні чоботи також щедро орнаментовані.

Подібні «ожерел'я», або «опліччя», були неодмінною окрасою одягу князів і заможних верств населення. («А ще будет златом оплечье шито»). «Опліччя» поступово виокремилася в самостійну частину одягу – лор. У парадному одязі візантійських імператорів обов'язковим було оздоблення «опліччя» й широкої полоси над ним.

У Київській Русі відбувалися процеси утвердження більшої місцевої самобутності. Про це свідчать не лише зображення на фресках і мініатюрах, а в першу чергу археологічні знахідки. Так, розкопки жіночого поховання, відкритого в Чернігові біля фундаменту церкви Святого Михаїла (XII ст.), виявили нагрудну прикрасу із шовкової тканини, затканої золотом і щедро оздобленої орнаментом із дрібних металевих бляшок у формі хрестів, різноманітними вставками з кольорового сердоліку³⁶. У тайнику Десятинної церкви було знайдено фрагменти з нашитими бляшками та перлами³⁷. До опліччя, яке нашивали на шовкову тканину й прикрашали узором зі срібних колодочок і дрібних пер-

лин, належить і опліччя з поховання Анни – першої дружини Ярослава Мудрого³⁸.

На портретних зображеннях жіночого й чоловічого костюма помітно оп'ястя різної ширини та кайми плащів – «приполи». У Новгороді було знайдено оп'ястя XI ст. Володимира Ярославича з гаптованим орнаментом³⁹, а також оп'ястя Варлама Хутинського XII ст.⁴⁰ Композиція останнього – це найдавніше зображення «Деїсуса» в шитві. Його розміщено в арках, рослинний орнамент утворено із замкнутих кіл із п'ятипелюстковою квіткою в середині.

Під час археологічних розкопок на території України було знайдено фрагменти золотних вишивок, які відносяться до приполів плащів, як ми бачимо на зображеннях родини Ярослава Мудрого в Софії Київській. Орнаменти на таких предметах – це смуги з плетінки, як знахідки вишивки з Херсонеса, Жежави.

Жіночий головний убір являв собою чільце в дівчат і досить довге покривало в жінок, накинуте на голову й стягнуте з боків так, аби більша частина чола була закритою, а кінці спадали на плечі й спину. Убір мав назву «убрус», під нього голову вкривали повоєм, або повойником. У Мирній Новгородській грамоті 1199 року зазначено, що зривати пової було страшним гріхом і за це був штраф удвічі більший ніж за пошкодження плаща, оскільки простоволоса жінка вважалася ославленою⁴¹. Аналогічні убруси зображено на фресках XII ст. зі Спасо-Нередицької церкви⁴². Під час археологічних розкопок на території України виявлено чимало фрагментів убрусів. Н. Кондаков, досліджуючи грецький рукопис хроніки Іоанна Скілиці, звернув увагу на одне з перших зображень княгині Ольги на прийомі у візантійського імператора Константина Багрянородного, де її названо «архонтессо руссовъ». Головний убір Ольги – довге вузьке покривало, вільний кінець якого спущено на плечі. Це були почесні убори жінок, які користувалися особливою повагою в церкві. Наявність у княгині убруса – свідчення того, що вона

³³ *Высоцкий С.* Светские фрески Софийского собора в Киеве. – К., 1989. – С. 111, 112. – Рис. 52.

³⁴ *Богусевич В.* Знач. праця. – С. 346.

³⁵ *Брайчевська О.* Фрески Кирилівської церкви XII ст. як джерело для вивчення давньоруського одягу // *Археологія*. – 1983. – № 42. – С. 69–71.

³⁶ Отчет о деятельности Черниговской ученой архивной комиссии за 1909 г. – Чернигов, 1910. – С. 11.

³⁷ *Каргер М.* Археологические исследования Древнего Киева. – К., 1950. – С. 123.

³⁸ *Корзухина Г.* Русские клады. – Ленинград, 1954. – С. 52.

³⁹ *Ржига В.* О тканях домонгольской Руси // *Bizantinoslavica*. – V Praze, 1932. – Т. IV. – N 1–2. – Рис. 2.

⁴⁰ *Свирин А.* Знач. праця. – С. 25.

⁴¹ *Рабинович М.* Древнерусская одежда XI–XIII вв. // *Древняя одежда народов Восточной Европы*. – М., 1986. – С. 47.

⁴² *Прохоров В.* Русские древности. – С.Пб., 1871. – Вып. IV. – С. 38.

прийняла християнство⁴³. Саме так вона виглядає на мініатюрах Радзівілівського літопису, на фресках башт Софії Київської. Ці розписи, як вважає С. Висоцький, присвячені перебуванню княгині в Константинополі⁴⁴.

Археологічні дослідження та іконографічний матеріал дозволяють говорити також і про чільця, які носили молоді дівчата, як це було у Візантії, і які знайшли своє відтворення в зображеннях мозаїк Равенни. Гаптовані золотим шитвом чільця було знайдено в численних розкопках на території України – у Старому Галичі, Шаргороді, Білгороді, Жежаві⁴⁵.

Художньо-пластичні рішення орнаментів гаптування відображають його неповторність і глибоку образно-символічну змістовність, доводять спадкоємність, незмінність традицій упродовж сторіч. Вишивка в народному одязі посідала значне місце. У ній втілювалася заклинальна символіка, вишитий узор набував магічної сили й виконувався в суворо визначених місцях. Основну увагу приділяли оздобленню рукава, тобто руки, що підкреслювало її силу та вправність. Вишивали уздовж штанин, намагаючись цими магічними узорами надати силу ногам, корпусу тіла⁴⁶. Прикладом може слугувати малюнок літери «Г» в Євангелії XII ст. Сюжет ініціала – орнаментоване крісло, на якому сидить жінка. Вона вдягнена в сорочку з вишивкою навколо шиї та спідницю, узор лиштви якої складається із сітки ромбів із крапкою посередені. Аналогічний узор має й заставка з «Юр'ївського Євангелія» (1119–1128 рр.)⁴⁷, а також ініціали в «Ліствиці» XII ст., декоровані геометричним орнаментом у вигляді трикутників, зигзага, ромба. Про розповсюдженість вишивки, її магічне значення свідчать зображення на ритуальних наручах, призначених для головних язичеських обрядів – русалій. Вишивку зображено на жіночому одязі (наручі з Києва, Старої Рязані, Городища, з Галицької землі) і на грудях чоловічої сорочки (наручі з Тверського кладу)⁴⁸. Реконструкція орнаменту дає певне уявлення про розвиток вишивки, її художньо-стилістичний напрям, а

головне – про глибоку змістовність, тісний зв'язок із язичеськими віруваннями слов'ян, які на довгий час залишалися тим ґрунтом, на якому формувалися образи та сюжети давньоруського гаптування.

У давньоруському мистецтві намітилося дві течії: мистецтво широких верств населення, яке крізь віки пронесло свої смаки та уявлення, живилося джерелами праслов'янських вірувань та ідеалів народної краси, і офіційне мистецтво, яке слугувало князівському й боярському двору, церкві й тяжіло до офіційної культури Візантії, переймаючи й трансформуючи її форми.

Мистецтво шитва, з погляду його функціонування та зв'язку з одягом, наближало риси мистецтва образотворчого до повсякденного побуту. Саме це мистецтво дає можливість відчувати як широту взаємодій, так і глибоку самотність народного вбрання.

У цьому контексті цікавою є вишивка з курганного поховання на Київщині. Вона виконана на смужці із шовкової тканини й прикрашала сорочку з домотканного полотна. Реконструкція малюнка виявляє композицію з трьох арок, у крайніх – зображення птахів, у центральній – напівфігура людини⁴⁹. Рисунок вирізняється граничною ясністю й спокійно-розміреним ритмом усього малюнка. Від нього віє епічністю, гармонійною рівновагою всіх частин. Зображення трактовані виразно й узагальнено. Саме тому сила їхнього сакрального значення, велич космогонії відчувається надзвичайно сильно. Автор вишивки взяв за взірець, очевидно, один із наручів, для яких типовим було зображення в арках птахів і русалок – віл. Підвалини язичницької символіки зумовили весь художньо-образний лад цього шитва. Аналіз міфологічної основи композиції дозволяє виявити її семантичний зв'язок з іншими пам'ятками давньоруського мистецтва, у першу чергу з браслетами – наручами, що відносяться до культу русалій. Водночас ця вишивка – зразок перетворення язичницької космогонічної ідеограми в символічну образність християнства. Це досить переконливо доводить силу й глибину традицій давнього семантичного фонду⁵⁰. Наявність схеми язичницьких символів-сиринів і поява нового зображення – жіночого погруддя з німбом – усе це свідчить про своєрідність трактування, яке переводить звичайну схему космогонічної «картини світу» з площини «образотворчого фольклору язичества» у площину

⁴³ Кондаков Н. Греческие изображения первых русских князей // Сборник в память святого равноапостольного князя Владимира. – Петроград, 1917. – С. 16, 17.

⁴⁴ Висоцький С. Знач. праця. – С. 168.

⁴⁵ Новицька М. Гаптування в Київській Русі // Археологія. – 1965. – Т. XVIII. – С. 24–38.

⁴⁶ Рыбаков Б. Язычество Древней Руси. – М., 1987. – С. 47–50.

⁴⁷ Запаско Я. Орнаментальне оформлення рукописної книги. – К., 1960. – С. 60.

⁴⁸ Рыбаков Б. Знач. праця. – С. 713, 716, 722. – Рис. 140.

⁴⁹ Орлов Р. Давньоруська вишивка XIII ст. // Археологія. – 1973. – №12. – С. 45.

⁵⁰ Гуревич А. Проблемы генезиса феодализма в Западной Европе. – М., 1970. – С. 86, 129.

християнської символіки⁵¹. Автор ще мислить асоціативно-міфологічними категоріями, використовує сталу схему, яка сягає язичницьких уявлень. Водночас у зображенні можна побачити відтворення християнського святого, якого за традицією наділяли атрибутами язичницького культу. Зображення його погрудне, складки одягу передано кількома паралельними горизонтальними й пунктирними лініями. Поєднання цього божества із зображеннями птахів по боках, розміщення їх в арках – умовному зображенні небосхилу, пов'язує цю вишивку з культом віл-русалок і уявленням заклинання весни, родючості. Цю вишивку датують XII – початком XIII ст.⁵² Вона є проявом боротьби з язичництвом і «двувіруванням».

Фрагменти шитва, знайдені під час археологічний розкопок, дають певне уявлення про художньо-стилістичний напрям, а головне – глибоку змістовність, тісний зв'язок з язичницькими віруваннями слов'ян, що тривалий час залишалися тим ґрунтом, на якому формувалися образи та сюжети давньоруського гаптування. Вишивка була тією галуззю, яка найдовше утримувала й ретельно зберігала образи та уявлення, пов'язані з язичництвом. Залишки давньоруського гаптування яскраво свідчать про те, що цей вид мистецтва пройшов складний і довгий шлях розвитку. Високий професіоналізм шитва й уміння використовувати його як матеріал мистецтва, розробка орнаментальних мотивів, досконалість композиції – усе це характеризує гаптування як високорозвинений вид мистецтва. Про це свідчить і те, що на території України було віднайдені сарматську вишивку золотом, яку датують I ст., вона є найдавнішою пам'яткою з усіх існуючих.

Вивчаючи мотиви давньоруського гаптування, досліджуючи його генезу, варто зазначити, що всі види декоративного мистецтва X–XIII ст. знаходилися в нерозривному стилістичному зв'язку. Між ними відчувається глибока внутрішня єдність у підході до масштабу форми, застосування орнаментальних мотивів, розуміння сюжету та його трактування. У кожному виді творчості мотиви орнаменту, принципи побудови композиції позначені духом єдності, виявляють глибинний внутрішній зв'язок. Серед мотивів, що найчастіше трапляються у гаптуванні, – плетінки, узорі з рослинних закруток у вигляді латинської літери «S», численні розетки, спіральні мотиви, геометричні, зображення птахів, гепардів, левів.

⁵¹ Вагнер Г. Проблема жанров в древнерусском искусстве. – М., 1974. – С. 54.

⁵² Орлов Р. Знач. праця. – С. 50.

Найпоширенішим був мотив «крину» – польової лілії. У простішому варіанті, він трапляється рідко, частіше бачимо його різноманітні модифікації. Як трьохпелюстковий паросток він є основою орнаменту, утвореного сіткою з'єднаних ромбів, у середину яких вписані «крини», як у гаптуванні з с. Ромашки Васильківського району. Цей фрагмент слугував нагрудною прикрасою⁵³. Мотив «крину» поширений в усіх інших видах мистецтва й саме тому можна говорити про єдину систему орнаменталізації. Дослідники орнаменту одностайно сходяться на походженні паростка-крину з Близького Сходу, оскільки виникнення цього символу в мистецтві найдавнішого землеробства цілком логічне, як і відродження його в землеробських культурах Європи й Візантії. Але завжди залишався незмінним зміст крину як символу вічного оновлення сил природи, як «символ рослинної сили», пов'язаний з аграрно-магічною темою й алегорією родючості взагалі⁵⁴.

Крин, зазнавши свого розвитку й перетворившись у рослинний мотив «Дерева життя», трапляється в гаптуванні і як самостійний елемент, і як той, що чергується з іншими. Цей мотив – один із найрозповсюдженіших у середньовічному мистецтві західних і східних країн від Ірану й Візантії до Скандинавії та Ірландії. Мотив «дерева» – один із найпопулярніших у світовій художньо-поетичній творчості, він є символом, що пов'язує різні періоди, є універсальним образом міфологічної свідомості⁵⁵. У вигляді стилізованих спіралеподібних паростків у арках він трапляється в гаптуванні зі скарбу Київського Михайлівського монастиря, або ж крупних масивних форм – на гаптуванні із Шаргороду⁵⁶, у шитві з розкопок Софії Київської⁵⁷.

«Безперервне хвилясте стебло» – один із найпоширених мотивів давньоруського шитва. Його застосовували для оздоблення жіночих головних пов'язок (фрагмент чільця зі Старого Галича)⁵⁸. Це поширений мотив прикраси так званих приполів в оздобленні одягу, що трапляється на фресках, рельєфах, мініатюрах рукописних книг.

⁵³ Новицька М. Гаптування в Київській Русі. – С. 34.

⁵⁴ Рыбаков Б. Язычество древних славян. – М., 1981. – С. 577.

⁵⁵ Топоров В. Світове дерево: універсальний образ міфологічної свідомості // Всесвіт. – 1977. – № 6. – С. 176–193.

⁵⁶ Новицька М. Гаптування в Київській Русі. – Табл. 1. – Рис. 4.

⁵⁷ Новицька М. Вишивки золотом с изображением фигур... – С. 62.

⁵⁸ Новицька М. Гаптування в Київській Русі. – Табл. 1. – Рис. 1, 2.

Мотив сонця – основа орнаменту шитва з тайника Десятинної церкви в Києві⁵⁹, узору на вишитих тканинах Райковецького городища поблизу Бердичева⁶⁰. Поширення цього мотиву пояснюється призначенням узорів із вишивкою для окраси жіночого костюма, перш за все стоячого коміра, який мав значення оберега, а вишивка виконувала роль апотропеїв.

«S»-подібні закрути трапляються в гаптуванні з різних місцевостей Київської Русі – у кургані Троїцької групи біля Чернігова⁶¹, у тайнику Десятинної церкви Києва⁶².

Численні зразки різноманітних орнаментів плетінки можна побачити на гаптуванні смуг із Шаргорода, Жежави, Херсонеса, Білгородки. З XI–XII ст. плетінчастий орнамент завоював домінуюче місце, він прийшов на зміну давньому геометричному стилю, створивши неперевершені зразки так званого «звіриноного стилю». Плетінчастий орнамент гаптування складних вибагливих переплетінь, складних малюнків і поєднань – вияв високої майстерності гаптувальниць. У шитві із Шаргорода, Жежави плетінчастий орнамент вирізняється високим мистецтвом композиційної побудови. Для нього характерне високорозвинуте почуття симетрії, масштабу, вміння побудувати фігуру, вписати її в коло, чотирикутник, закомпонувати між собою, виявити всі декоративні можливості золотої нитки, її блиск, колір. Свобода, з якою окреслено малюнок і прорисовано всі лінії, наводить на думку, що малюнки створювали художники заздалегідь, а гаптувальниці потім переносили їх на тканину.

«Гепарди», або «вовки», з Білгорода Київської області представлено лише у фрагментах. Вони були складовою оздоблення на грудях жіночого вбрання. На них зображено двох звірів, тулуби яких переходять у плетінчастий орнамент, а на сплетенні хвостів утворюється крин. Гепарди добре відомі у князівському побуті – вони входили до складу емблематичних звірів, що уособлювали надзвичайну силу, хоробрість і використовувалися як символи царського походження⁶³. Аналіз геральдичної композиції гаптування з Білгорода виявив, що тут поєднано і зображення качки, тобто маємо композицію із двох звірами, які мордами повернуті один до

одного, а їхні тулуби переходять у плетінчастий орнамент, який є тулубом качок. Це, власне, поєднання в одному зображенні двох різних символів. Така традиція існувала на Лівобережжі Дніпра в XI–XII ст., де в орнамент підвісок додавали зображення качок, гусей, соколів, коней. Це були амулети, що оберігали від злих сил, а «качко-коні» належали до космогонічних уявлень про рух сонця над землею й під нею⁶⁴. Шитво Білгородки аналогічне карбованим із бронзи підвіскам, і саме тому малюнок зберігає чіткість і пружність ліній, уся композиція зберігає враження рівноваги й величі незважаючи на конкретність зображень, сповнене глибокої змістовності. Його символічний характер доводить, що цей фрагмент гаптування належав до весільного вбрання, яке несло функції родючості, продовження життя.

На головній пов'язці із Шаргорода орнамент гаптування утворено з ромбів, в які вписано розетки із зображенням птахів (швидше за все качки). Це поширений мотив, що сягає космогонічних уявлень про світ, створений качкою-гоголем, що плавала по світовому океану. У різних легендах від середньовічних апокрифів до фінно-угорських легенд північного сходу саме гоголь є творцем світу⁶⁵. Золоте шитво із Шаргорода – типовий приклад композиції, яка цілком зумовлена язичницькою традицією. Аналіз його міфологічної основи дозволяє виявити характер семантичного зв'язку з комплексом вірувань слов'янського язичництва. Фрагментарність не дає змоги повністю відтворити всю картину розвитку його образно-символічної системи. Наявність у шитві сталої традиції в побудові композиції, заснованої на чергуванні мотиву птаха й дерева наводить на думку про їхнє глибоке символічне значення. Цей мотив використовували для оздоблення жіночих комірів і головних пов'язок, що підтверджує їхнє оберегове значення. Птах мав багатозначну символіку, він уособлював сонце, світило, душу людини, а також був посередником між небом і землею. Птахи на деревах або біля них пов'язані з ідеєю раю⁶⁶.

Т. КАРА-ВАСИЛЬЄВА

⁵⁹ Каргер М. Археологические исследования Древнего Киева. – Рис. 95.

⁶⁰ Гончаров В. Райковецьке городище. – К., 1950. – Табл. XXIX.

⁶¹ Самоквасов Д. Северные курганы и их значение для истории. – К., 1878. – Т. 1. – С. 193.

⁶² Каргер Д. Археологические исследования Древнего Киева. – Илл. 95.

⁶³ Воробьев Е. Семантика и датировка черниговских капителей // Средневековая Русь. – М., 1976. – С. 180.

⁶⁴ Василенко В. Знач. праця. – С. 174.

⁶⁵ Рыбаков Б. Язычество древних славян. – С. 590.

⁶⁶ Вагнер Г. Скульптура Древней Руси. – М., 1969. – С. 288.

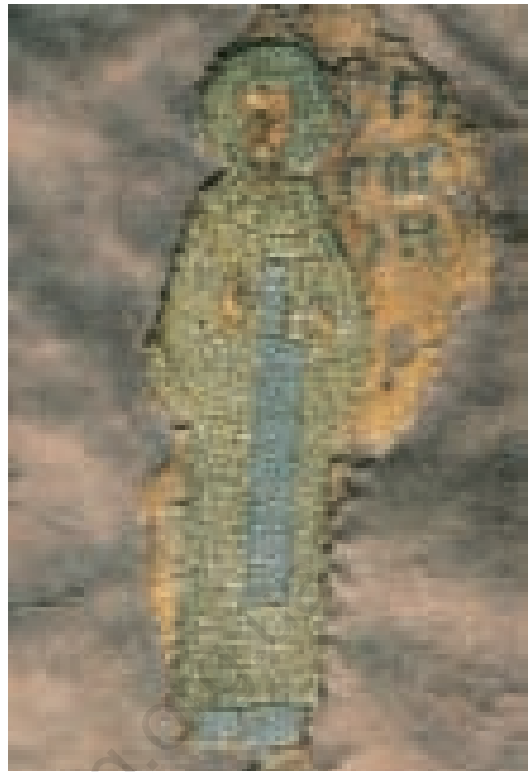
Список ілюстрацій

1. Фрагмент шитва. XIII ст. Золоті, срібні та шовкові нитки; шов «у прокол». НЗ «Софія Київська».
- 2–6. Фрагменти шитва. XIII ст. Золоті, срібні та шовкові нитки; шов «у прокол». НЗ «Софія Київська».
- 7–10. Вишивка. XII – початок XIII ст. Київщина (курганне поховання). Опубліковано у виданні: Орлов Р. С. Давньоруська вишивка XIII ст. // Археологія. – 1973. – № 12. – С. 45. Реконструкція.
11. Орнамент вишивки. XI–XII ст.: *а* – с. Жежава, Тернопільська обл.; *б*, *в* – Шаргород, Вінницька обл.; *г* – Київ (Михайлівський монастир). Опубліковано у виданні: Новицька М. О. Гаптування в Київській Русі // Археологія. – 1965. – Т. XVIII. – С. 24–38. Реконструкція.
12. Орнамент вишивки. XI–XII ст. Херсонес, Крим. Опубліковано у виданні: Новицька М. О. Гаптування в Київській Русі. – С. 24–38. Реконструкція.
13. Фрагменти гаптування. XI–XII ст.: *а* – Білгород, Київська обл.; *б* – с. Ромашки, Київська обл.; *в* – Чернігів; *г*, *д*, *з* – Шаргород; *е*, *ж* – Київ (тайник Десятинної церкви). Опубліковано у виданні: Новицька М. О. Гаптування в Київській Русі. – С. 24–38.
- 14–15. Залишки шитва вишивки. Запорізька обл. (Чингульський курган). Опубліковано у виданні: Золото степу. Археологія України. – К.; Шлезвіг, 1991. – С. 343.





2



3

4



5

6



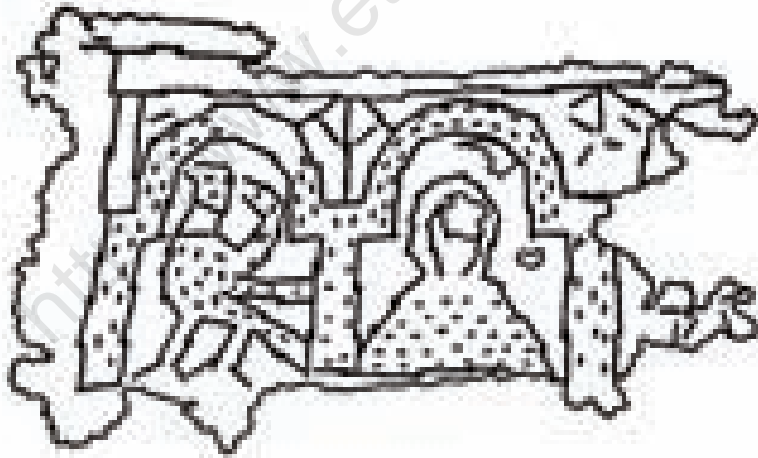


7

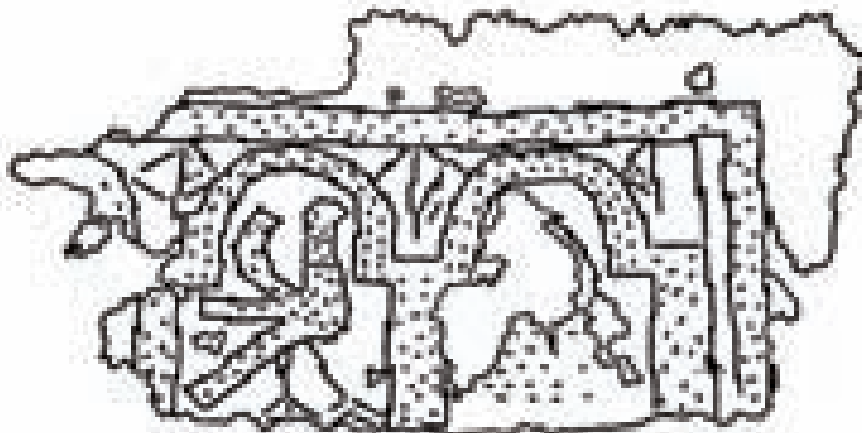
8

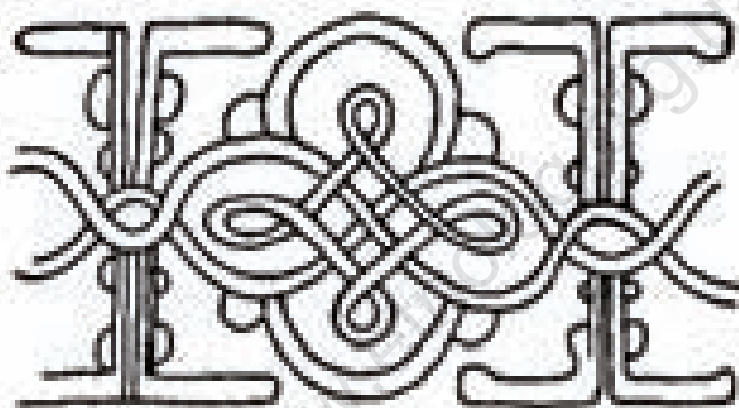
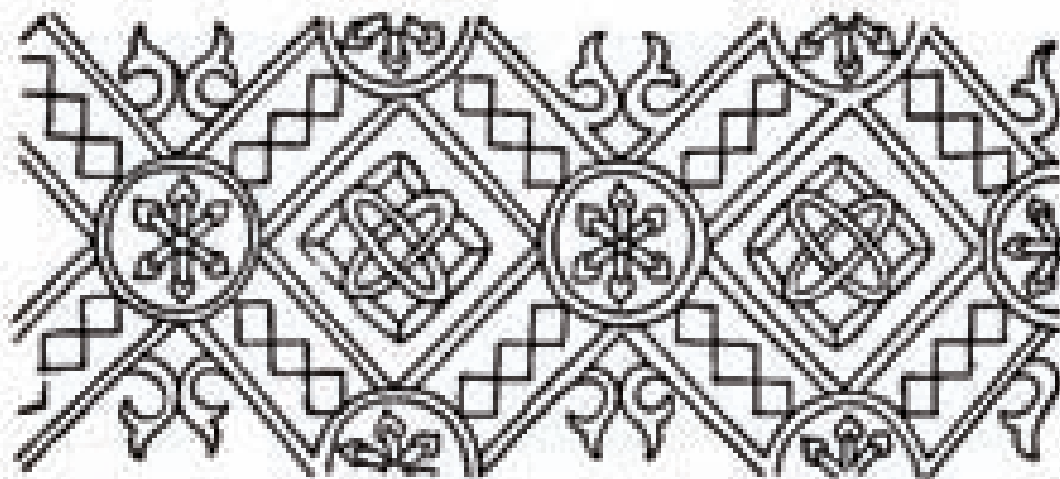


9

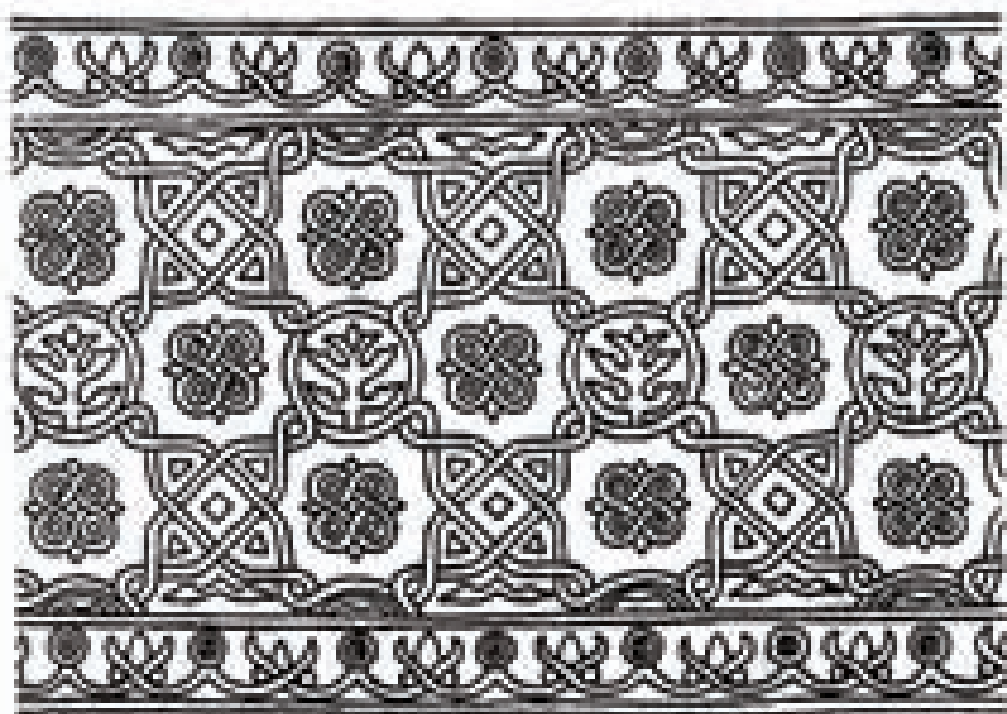


10



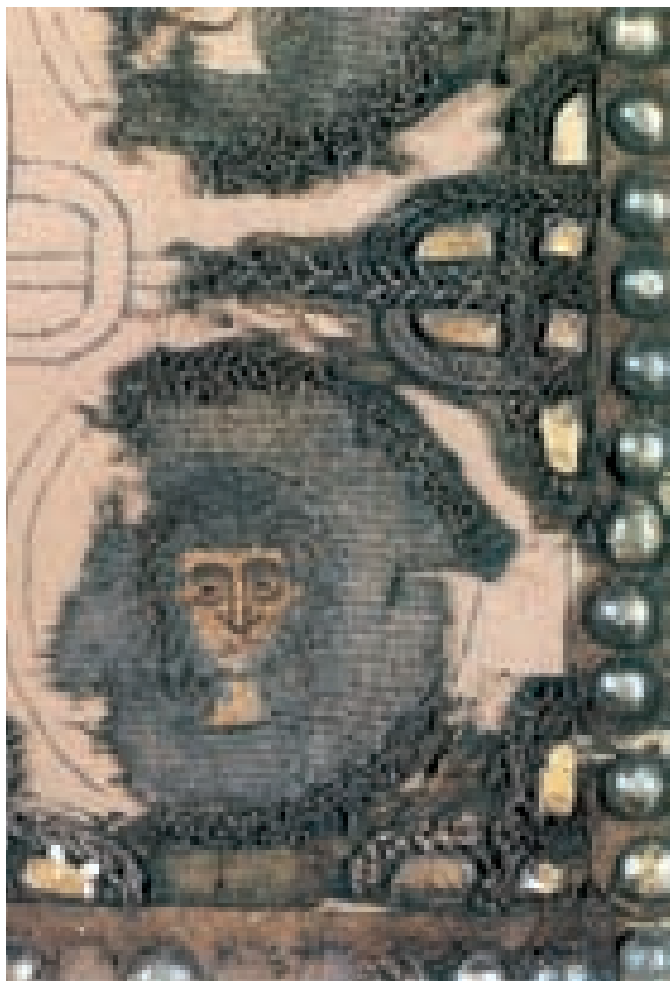


12

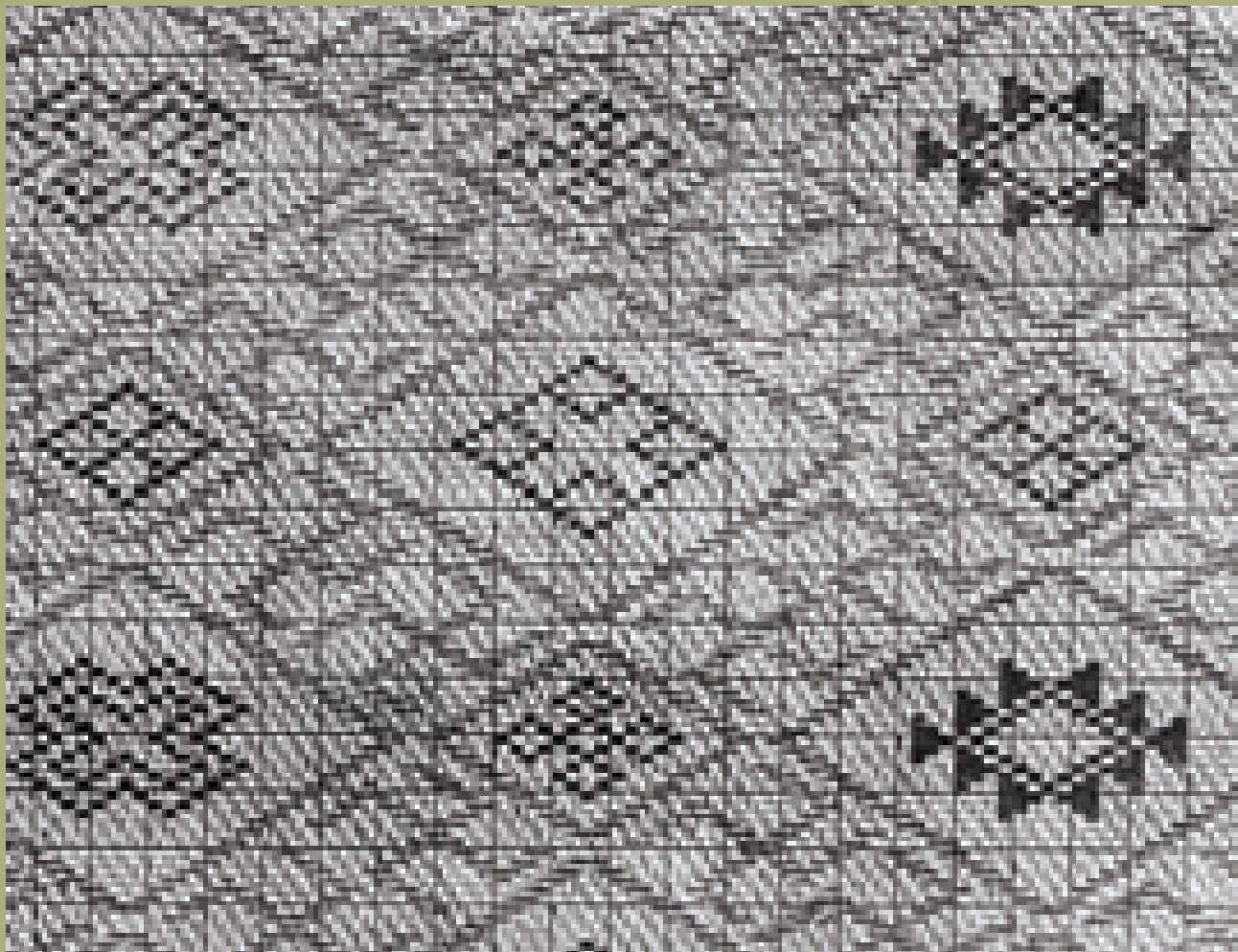


13





Художне ткацтво



<http://www.ethnolog.org.ua>

Тканина (фрагмент). XII ст.
Північно-східні терени Київської Русі. Вовна, ажурне ткання.
Опубліковано у виданні: *Nahlik A.*
Tkaniny wsi wschodnio-europeiskiej X–XIII wieku. – Tabl. V

ХУДОЖНЄ ТКАЦТВО

Художнє ткацтво поряд з іншими ремеслами відіграло дуже важливу роль у житті населення Київської Русі. Традиції розвитку цього ремесла ґрунтувалися на здобутках ткацтва багатьох слов'янських племен, які заселяли терени Русі-України на початку I тис.

У Київській Русі ткацтво розподілялося на сільське, міське та вотчинне виробництво. Відтак, у селян способи виготовлення тканин для повсякденного вжитку та їх оздоблення значно відрізнялися від тканин, якими користувалися знатні городяни. Так, для пошиття повсякденного одягу бідніші верстви населення використовували лляні необроблені тканини натурального кольору та щільну непрядену вовну. Натомість міська заможна верхівка як для виготовлення одягу, так і для декорування інтер'єрів уживала дорогі привозні матеріали, здебільшого шовки (різні у структурі тканини або оздоблені вишивкою чи гаптуванням).

Про виробництво художніх тканин місцевими ткачами відомо з археологічних матеріалів (прясельця, грузила, залишки ткацьких верстатів із майстерень) і частково з фрагментів тканин та писемних джерел, що подають відомості про назви тканин і виробів, а також їхнє функціональне призначення.

Варто зазначити, що більшість знарядь місцевого прядіння й ткацтва, зокрема прясельця, підписували. Це були символічні знаки, пов'язані з язичницькою міфологією, коліщата, солярні знаки, подекуди ініціали та зображення тварин. Кількість археологічних знахідок прясельць спонукала до проведення певної їхньої типології за іменними написами. Відтак, вчені фіксують три підгрупи знарядь прядіння у Київській Русі: 1) іменні; 2) дарчі; 3) молитовні¹.

Підписували прясельця також жіночими іменами. Так, старослов'янським іменем «Потвора» було підписане одне із шиферних біконічних прясельць із Київського скарбу 1885 року поблизу Десятинної церкви. Подібні вироби з іменами «Невесточ» та «Іуліана»² були знайдені вченим Б. Рибаківим у Вишгороді поблизу Києва (1935–1937 рр.).

¹ Боряк О., Герасимчук О. Веретено та прясельця у слов'янській міфологічній традиції // НТЕ. – 1990. – № 1. – С. 32.

² Цит. За Сидорович С. Художня тканина Західних областей УРСР. – К., 1979. – С. 14.

Вірогідно, підписані прясельця є свідченням того, що прядіння й ткацтво на Русі були жіночим колективним заняттям і мали певний ритуальний характер. Згідно зі слов'янською поганською міфологією, покровителькою ткацтва на Русі була богиня Мокош, яка одночасно оберігала жінок від злих потойбічних сил і керувала процесами ткацтва. Слов'янський культ Мокоші згодом перевтілювався у культ християнської Параскеви-П'ятниці. Причому досить регламентованими в культурній традиції були дні тижня, коли жінкам заборонялося займатися прядінням і ткацтвом, зокрема у середу, неділю і особливо у п'ятницю. Ця традиція почасти збереглася в українській культурі й до сьогодні.

Щодо самого процесу ткацтва, технік виготовлення тканин та способів декорування маємо досить обмежені відомості, які ґрунтуються на археологічних знахідках із давньоруських городищ, розкопів у містах та храмах. Одна з найбільших знахідок, що засвідчує поширеність ткацького ремесла серед сільського населення, ретельно досліджена та проаналізована археологами в селищі Райки, що на Житомирщині³. Залишки дерев'яних гребенів для вичісування пряжі, ножиці для стрижки овець свідчать про широке застосування в побуті сільського населення вовняних виробів.

Джерельна база дослідження тканин збагатилася кількома автентичними зразками вовняних, лляних і конопляних тканин широкого функціонального призначення – від найпростіших господарських мішків до фрагментів одягу.

Але, безперечно, однією з найважливіших знахідок Райковецького городища є збережені деталі ткацького верстата горизонтального типу, зокрема бердо та ремізки для розподілу ниток основи. У давніх культурах (не лише на території України) поява горизонтального ткацького верстата – свідчення високого розвитку ткацького виробництва, що уможливує декорування тканин їхньої структурі, а тому – виготовлення не лише тканин ужиткових, а й декоративних, художніх. Причому проблематика появи горизонтального ткацького верстата у слов'ян і до сьогодні викликає наукові дискусії. Так, вагомим аргументом, що підтверджує застосування горизонтального ткацького верстата серед слов'ян, є етимологічні дослідження термінології російського вченого Б. Рибаківа, який стверджує, що серед семи спільних для слов'ян термінів, які

³ Гончаров В. Райковецьке городище. – К., 1950. – С. 124–126.

окреслюють ткацьке ремесло, є терміни «бердо» й «навій», пов'язані лише з ткацтвом на горизонтальному ткацькому верстаті⁴. Автор стверджує, що слов'яни володіли техніками ткання на горизонтальному ткацькому верстаті ще до розселення зі своєї прабатьківщини. На противагу даній теорії, чеський науковець Любомир Нідерле доводить, що давні слов'яни широко використовували термін «стан» для позначення вертикального способу ткання, зокрема вертикального кросна⁵. Узагальнює полеміку польський дослідник А. Наглік, припускаючи, що горизонтальний ткацький верстат з'явився у слов'ян не раніше XIV ст. – періоду всезагального європейського вдосконалення ткацьких технологій⁶.

Але, археологічні дослідження останніх десятиліть XX ст. на теренах Північно-Східної Русі, зокрема Великого Новгороду, засвідчують широке розмаїття технік і технологій ткацтва, серед них і використання горизонтального способу ткання.

Більшість збережених до сьогодні фрагментів тканин місцевого виробництва періоду Київської Русі виготовлені простим полотняним та саржевим переплетеннями. Саржеві тканини подекуди виткані візерунком «у ялинку» різноколірними нитками. 1999 року на давньоруському городищі біля с. Новоугрузьке Любомильського району Волинської обл. виявлено два фрагменти тканин XII–XIII ст. Один із них полотняного, другий – саржевого переплетення «у ялинку»⁷.

Як вовняні, так і лляні тканини мали свої назви, залежно від якості сировини та способів їх виготовлення й декорування. Так, щільні вовняні тканини, які не декорували, мали назву «опона», «товстина», «сермяга», «власяниця». До того ж подібні терміни використовували і для лляних, і для конопляних тканин. Сьогодні складно окреслити характеристики та декоративні якості тканин виключно за їхніми назвами.

Тонкі лляні тканини на Русі мали назву «тончина», щільніші – «частина», найнижчої якості – «товстина», «ряднина», «учина». Найякісніші вибілені полотна, які використовували для пошиття святкових сорочок, голов-

них уборів «убрусів» у літературних джерелах мали назву «біль», «понява»⁸.

«Частини», виткані жінками знатного роду, цінувалися найбільше. З них шили вбрання для заможних людей. «Товстину» та «ряднину» широко застосовували селяни й незможні міщани для пошиття верхнього одягу. Товсту вовняну тканину «власницю», «вотолу» з грубої невичесаної вовни використовували для виготовлення однойменного одягу для простолюду. Така свита «власна», «остра на теле» згадується в Києво-Печерському патерику. Зимовий одяг для заможніших верств населення шили із сукна «свиточного» – тканина натурального світлого кольору, виготовлена зі скручених (суканих) удвоє ниток, спрядених з високоякісних, добре вичесаних волокон вовни. Домоткане сукно «орлиця» використовували для чоловічих сорочок та жіночих свит⁹.

Отже, більшість згаданих у літературних джерелах тканин вирізняємо, здебільшого, за специфікою волокна та способами ткання. Щодо орнаменталістики давньоруських тканин в їхній структурі, дослідники ткацтва східних слов'ян вказують на кілька типів¹⁰. Зокрема, у північно-східних частинах Київської Русі популярними були тканини, виготовлені технікою перебору. Їх робили із вовняної чи лляної пряжі й декорували нескладними ромбоподібними візерунками за схемою скісної сітки. Безперечно, такі тканини виробляли на горизонтальних ткацьких верстатах, а сама техніка – свідчення високого рівня ткацтва. Застосування різного кольору ниток для утворення ромбоподібного візерунка надавало тканинам «строкатого» вигляду, звідси – пізніші назви даного типу тканин – «пестрядь», «поньова» та ін. Вірогідно, згадані тканини, які виготовляли в ранньосередньовічній Русі були прототипом пізніших плахтових тканин, які використовували для пошиття поясного жіночого одягу.

Наступну групу декорованих у структурі тканин складають т. зв. «ажурні» тканини. Специфіка їхнього декору полягає в тому, що їх виготовляли з двох типів пряжі – вовняної та лляної з ефектом картатого візерунка. Найскладніші з них були кількешаровими і утворювали нескладний геометричний візерунок у вигляді хрестів і сварг. В орнаменті даної групи тканин чітко простежується поєд-

⁴ Рыбаков Б. Ремесло Древней Руси. – М.; Ленинград, 1948. – С. 187.

⁵ Niderle L. Zivot starych Slovanu // Slovanske Starozitnosti, dil. 1. sv. 2. – Praha, 1913. – S. 333.

⁶ Nahlik A. Tkaniny wsi wschodnio-europejskiej X–XIII wieku. – Łódź, 1965. – S. 60.

⁷ Никорак О. Українська народна тканина. – Л., 2004. – С. 60.

⁸ Poppe A. Materiały do dziejów tkaniny staroruskiej. Terminologia źródeł pisanych. – Wrocław; Warszawa; Kraków, 1965. – S. 31.

⁹ Никорак О. Знач. праця. – С. 61.

¹⁰ Nahlik A. Op. cit. – S. 37.

нання землеробських язичницьких та християнських символів.

Серед технік декорування тканин на поверхні самотнім явищем в історії давньоруської тканини є вибійка – «крашанина». Окрім археологічних пам'яток – кам'яних і дерев'яних штампів для вибивання візерунка на тканині – до сьогодні збереглися автентичні зразки сіверських вибіжок XI–XII ст. (Чернігівщина). Це вовняні тканини, виконані найпростішим полотняним переплетенням і декоровані чорною олійною фарбою чітким лінійним візерунком. Орнамент на штампах для вибіжок і на автентичних зразках тканин дає підстави розділити їх на дві групи. Зокрема, до першої групи вибіжчастих тканин належать зразки з нескладними геометричними візерунками: кільцями, хрестиками, овалами на тлі прямої чи скісної сітки. Орнаменти на таких тканинах були нав'язні давніми слов'янськими знаками – символами.

Наступну групу складають зразки, декоровані на зразок візантійських шовкових тканин, які завозили до Київської Русі. Це нескладні геральдичні композиції в колах, в які вписані попарні зображення фантастичних звірів (грифонів), трипелюсткові пальмети, розети, подібні до тогочасних зображень на керамічних плитках та в розписах храмів. Але, техніка одноколірного вибивання спрощувала запозичені візерунки й надавала орнаментиці вибіжок лаконічного вигляду.

Дослідники вказують на ще один осередок виготовлення таких тканин у північних регіонах Київської Русі – селище Хотинська Новгородської області¹¹. Там виконували вибійки «лазореви», в яких на блакитне тло тканини наносили орнамент білого кольору. У подальшому розвитку декоративного набивання на тканині такий тип отримав на Русі назву «печатна крашанина».

Загалом, декорування тканин способом вибійки було популярним серед бідніших верств населення Київської Русі, які не мали змоги купувати коштовні привізні тканини, здебільшого візантійські, а осередки місцевого виготовлення вибіжок були віддалені від торговельних шляхів.

Тканини оздоблювали також способом вишивки й гапту. Традиції вишивки для декорування одягових тканин були поширеними серед усього слов'янського населення. Заснування при князівських дворах і монастирях майстерень вишивки стало почесним заняттям для знатних жінок. Письмові під-

твердження знаходимо в літописних пам'ятках. Так, відомо, що сестра Володимира Мономаха Анна-Янка заснувала при Андріївському монастирі у Києві школу вишивання¹². Техніку гаптування «у прикріп» шовковими нитками та сухозліткою було запозичено з Візантії; вона здебільшого пов'язана з християнським церковним обрядом. Церковне шитво набуло на Русі своєрідного національного забарвлення й стало невід'ємною складовою церковного богослужіння. Художньо-стилістичні особливості давньоруських гаптів ґрунтовно досліджують сучасні українські мистецтвознавці¹³.

Опосередковані, зокрема писемні джерела X–XIII ст. засвідчують побутування не лише одягових тканин, а й тканих виробів, зокрема килимів. Найдавніші згадки про килими пов'язані з поховальними обрядами князів і заможньої князівської верхівки. Так, згідно з «Літописом руським» за Іпатським списком 977 року Олега, «виніши, поклали його на коврі»¹⁴. Термін «ковер», імовірно, на Русі застосовували для всіх типів килимів і лише з XVI–XVII ст. коврами почали називати ворсові килими. Заможні громадяни використовували їх також для утеплення й декорування жител, зокрема, ними застеляли лави, долівку. Такі килими отримали назви «налавочник», «полавочник». На думку О. Никорак, термін «полавочник» уперше згадується в Додатку до Уставу князя Ростислава 1150 року за редакцією XVI ст., тому його певною мірою можна віднести до давньоруських¹⁵.

Спірним серед дослідників українського килимарства залишається питання щодо початку місцевого виготовлення килимів. Так, на думку Я. Запаска, на Русі їх виготовляли місцеві майстри¹⁶, але більшість завозили зі Сходу, зокрема Греції та Померанії. Кількість килимів у маєтку господаря, очевидно, свідчила про заможність власника. Бідніші верстви населення в побуті користувалися суконами покривалами власного виробництва. На долівку стелили плетені з рогози мати.

Про інші інтер'єрні ткані вироби, які прикрашали оселі русичів у X–XIII ст. маємо лише поодинокі опосередковані відомості –

¹¹ Сидорович С. Знач. праця. – С. 15.

¹² Кара-Васильєва Т. Шедеври церковного шитва України (XII–XX століття). – К., 2000. – С. 13.

¹³ Там само.

¹⁴ Літопис руський: за Іпатським списком / Пер. Л. Є. Махновець. – К., 1989. – С. 44, 45.

¹⁵ Никорак О. Знач. праця. – С. 66.

¹⁶ Запаско Я. Українське народне килимарство. – К., 1973. – С. 6.

писемні згадки про назви тканин і фрагменти, зображені в настінних розписах і книжковій мініатюрі. Так, з XI–XIII ст. у писемних джерелах згадується не лише загальна назва тканин виробів «постель», а й терміни для позначення окремих її складових компонентів: «зъголовье», «изголовіе», «узголовье», «возголове» (подушка), «одьяло» (ковдра), «перина», «пополома» (покривало). Постіль, як і килими, у різних прошарків населення відрізнялася матеріалом та якістю виконання. Так, у «Слові про багатого та убогого» (XII ст.) як показник розкоші згадується «одрѣ слоновъ» (оздоблене пластинами зі слоновної кістки), «настлан перинъ поволочитых». Дорогоцінне «поволочито» узголів'я як атрибут знатної особи згадує Данило Заточник у відомому Молінні, протиставляючи його «соломы наткано», що використовували у своєму побуті бідняки¹⁷.

Отже, бідніші верстви населення як для пошиття одягу, так і для побутових потреб користувалися матеріалами й тканинами виробами місцевого виробництва, а князівська верхівка та знать – коштовними привізними тканинами.

Вигідне геополітичне положення Київської держави сприяло розвитку торгівлі русичів із Візантією з одного боку та із Західною Європою з другого. Відтак, на давньоруських ринках з'явилася велика кількість імпортованих товарів, що сприяло не лише поширенню серед знаті привозних тканин, а й взаємопроникненню їхніх художньо-стилістичних особливостей у місцеві традиції.

Серед найзаможнішої верстви населення й князівської верхівки вже були популярними різні типи тканин східного походження, які потрапляли на Русь через Візантію. Це відомі з літописних та інших писемних джерел і широко оспівані у народній творчості «паволоки», «коприни», «парчі», переткані золотою чи срібною ниткою – «фофуді».

У торговельних зв'язках Київської Русі з країнами Сходу шовк і парчу використовували в якості валюти. Так, згідно з договором Ігоря з Візантією 945 року, раба оцінювали в два шматки шовку (кількість тканини для розкрою двох довгих суконь). Шовком нерідко виплачували державні борги тазаробіток найманцям, нагороджували царів і послів¹⁸.

Шовк відіграв важливу роль у зовнішньо-економічних зв'язках давньої Русі. Про рівень шовкового імпорту відомо з археологічних

знахідок шовкових виробів із двохсот пунктів на території давньоруських князівств. Зосереджені ці вироби в основному в басейні Волги та Дніпра, тобто, на тих найважливіших шляхах, які з'єднували Східну Європу з країнами Сходу та Середземномор'я¹⁹. З Русі шовк частково експортували в Західну та Північну Європу – Польщу, Чехію, Південну Німеччину, Скандинавію та в інші країни. Так, у французькій літературі XII–XIII ст. шовкові тканини називали «руськими», очевидно тому, що до французького королівства їх привозили давньоруські купці²⁰.

Більшість дослідників, згідно зі згадками в давньоруських писемних джерелах, вважають шовк предметом розкоші, що був поширеним серед князівсько-боярської верхівки.

У «Літописі руському» за Іпатським списком, коли 1252 року Данило Галицький вирушив на допомогу угорському королеві Белі, літописець відзначив, що князь був одягнутий за руським звичаєм: «кожух із золотого едвabu грецького і широким золотим мереживом обшитий»²¹.

Розкішні поліхромні шовкові тканини відтворені на відомих фресках Софії Київської із зображенням сім'ї Ярослава; на мініатюрі «Ізборника 1073 р.» з груповим портретом сім'ї Святослава; на фресці церкви Спаса на горі Нередиці, де зображено її будівничого – новгородського князя Ярослава Володимировича у плащі з важкого шовку, обшитого золототканою тасьмою. Але, ці коштовні шовки не були масовою продукцією, яка потрапляла на візантійський зовнішній ринок. Виробництво коштовних золототканих виробів у Візантії X ст. було державною монополією, їх було заборонено продавати іноземним купцям. Відтак, до Східної Європи ці шовки потрапляли лише в якості посольських дарів, військових трофеїв або митних зборів.

На теренах Східної Європи шовк віднайдено в десяти скарбах, що охоплюють територію Києва, Старої Рязані, Володимира та городищ Київської Русі. Переважно в шовкові тканини загорнуті цінні предмети – металеві прикраси. Також фрагменти коштовних шовкових тканин віднайдені в 33 похованнях феодалської верхівки з Києва, Галича,

¹⁹ Там само.

²⁰ Фехнер М. Изделия шелкоткацких мастерских Византии в Древней Руси // СА. – 1977. – № 3. – С. 56.

²¹ Літопис руський: за Іпатським списком / Пер. Л. Є. Махновець. – С. 408.

¹⁷ Никорак О. Знач. праця. – С. 64.

¹⁸ Фехнер М. Шелковые ткани в средневековой Восточной Европе // СА. – 1982. – № 2. – С. 58.

Володимира-Волинського, Білгорода, Володимира, Новгород.

Визначною пам'яткою шовкоткацтва аналізованого періоду є знахідка 1967 року в Білгороді Київському, де поблизу давньої дерев'яної церкви XI ст. відкрито саркофаг з останками білгородського єпископа Максима в шовковому облаченні (помер у середині XII ст). Фрагменти шовку віднайдено в культурних пластах XI – початку XIII ст. Райковецького та Ізяславського городищ, спустошених Батием у 1241 році.

Але, на думку дослідниці М. Фехнер, шовкові тканини на Русі не були лише привілеєм знаті, оскільки переважна кількість знахідок шовкових виробів – близько 350 фрагментів – походить зі звичайних курганних поховань сільського та міського населення²².

Слід відзначити, що селяни використовували шовк переважно для оздоблення святкового вбрання з вовняної чи льняної тканин. Більшість знахідок шовків – із жіночих поховань. Шовковими смугами, здебільшого червоного кольору із золотною вишивкою, декорували комір верхнього одягу та обшлагі рукавів. Часто шовк використовували для жіночих головних уборів.

Щодо типів шовкових тканин та їхніх назв, згідно з письмовими джерелами, в обігу на Русі були шовки різноманітних сортів – «паволоки», «оксамити», «оловири грецькі». Окрім оловира – пурпурного шовку, нині важко провести аналіз відмінностей у тканинах із певною назвою. Термін «паволока», що згадується в літописі X ст., є загальною назвою для всіх сортів шовку, який привозили з Візантії²³. З часом цей термін наповнився новим змістом і вже в XII–XIII ст. його застосовували до гладких однотонних тканин, які складали найбільшу частку імпортованого шовку.

Назва тканини «аксаміт» у давньоруській мові є прямим запозиченням з грецької. У Візантії найкращі сорти поліхромних узорних шовків мали назву «hexamitos».

Щодо техніки виконання шовкових і парчевих тканин, завдяки поживавленим культурним та економічним зв'язкам між країнами Сходу й Середземномор'ям, досягнення в шовкоткацькому виробництві окремих областей дуже скоро ставали всезагальними. Поряд із ткани-

нами найпростіших ткацьких переплетень на основі полотняного й саржевого, у багатьох осередках (Іран, Візантія) вже в V–VII ст. почалося виготовлення щільних двосторонніх матерій складного саржевого переплетення, що дозволило відтворити у структурі тканини найскладніші світлотіньові візерунки. Однак, шовкоткацькі майстерні в різних країнах, разом з тим, зберігали й свої місцеві традиційні елементи. Наприклад, у Візантії ткачі виготовляли тканини в техніці уточної саржі та застосовували для основи тонку кручену пряжу. На Сході – некручену або трохи кручену пряжу. Середземноморські ткачі – відносно товсту некручену пряжу майже однакової якості і для основи, і для підкання. У шовкоткацьких майстернях Індії тканини виготовляли з тонких слабо скручених ниток. Таким чином, на основі аналізу волокон шовкових тканин, способів їхньої обробки й технологічних прийомів виготовлення можна простежити кількісну перевагу побутування на Русі шовків із деяких центрів шовкоткацтва доби Середньовіччя. Згідно з даними структурного аналізу археологічних пам'яток із давньоруських поховань, науковці окреслили чотири групи шовкових тканин чи виробів за місцем їх виготовлення.

Перша група шовкових тканин, яка складає найбільшу частку з шовкового імпорту на Русі (70 %) – тканини візантійського виробництва. Характерною особливістю як гладких однотонних, так і поліхромних тканин цієї групи є використання для основи тонкої сильно крученої пряжі. Зразки візантійських поліхромних шовків відомі з розкопів по всій території давньоруської держави.

З-поміж візерункових тканин особливими мистецькими якостями вирізняються залишки двох шовків із синім візерунком у вигляді великих кіл із перлами на темно-червоному фоні (знайдені в одному регіоні; датують XII–XIII ст.). Це тканини з Михайлівського скарбу та жіночого поховання поблизу с. Росава. Ідентичні тканини з таким самим візерунком віднайдено в сховищі Десятинної церкви в Києві²⁴. Композиційні прийоми побудови орнаменту в цих тканинах традиційні для візантійських шовків – це розміщення сюжетних та орнаментальних мотивів у колах (rotata) по всій площині тканини.

Яскравим прикладом використання візантійських шовків у побуті князівської верхівки є фрагмент яскраво-рожевої шовкової тканини з Київського скарбу 1903 року. На ньому

²² Фехнер М. Шелковые ткани... – С. 59.

²³ Клейн В. Иноземные ткани, бытовавшие в России до XVIII века и их терминология // Сборник Оружейной палаты. – М., 1925. – С. 12.

²⁴ Каргер М. Археологические исследования древнего Киева. – К., 1950. – С. 57.

збереглися сліди орнаменту у вигляді довільно розміщених трикутників, контури яких вишиті золотими нитками. Очевидно, це залишки хустки чи убруса, якими, як на відомих зображеннях родини Ярослава Мудрого з Софійського собору та Ізборника Святослава, жінки поверх чепця покривали голову. Часто кінці такого шовкового убруса, прикриваючи шию, спадали на спину та оббивали стан.

Усі відомі зразки візантійських поліхромних узорних шовків виконані у розмаїтих кольорових відтінках без додавання золотої чи срібної металевої нитки. У деяких випадках, для підсилення декоративного звучання, окремі елементи узорів доповнювали вишивкою золотими нитками. Традиція «золочення» тканин не в процесі їх виготовлення, а за допомогою вишивки та гапту стала популярною на Русі в подальші часи як у світському, так і в сакральному мистецтві.

Окрему групу візантійських імпортованих виробів складає шовкова золототкана тасьма, що користувалася попитом серед населення Русі впродовж XI–XIII ст. Такими стрічками обшивали комір суконь та обшлагі рукавів. Технологічно такі стрічки двома основами з тонкої крученої шовкової пряжі та двома пітканнями – шовковим із некрученої пряжі та золотним, який накладали на лицеву сторону тасьми. Їх декорували ромбоподібними чи діагональними сітчастими композиціями, заповненими нескладними геометричними візерунками у вигляді зигзагів чи плетінки. Друга, значно менша за обсягом та менш колоритна за способом декорування група імпортованих тканин – середньоазіатського виробництва, а саме: відомі в середньовічному світі шовки «занданачі», які виготовляли в околицях Бухари. Атрибутують їх за характерними особливостями структури – використання некрученої пряжі як для основи, так і для піткання, що створює на поверхні виробу своєрідний рельєф. Ця особливість відрізняє дані шовки від візантійських. Два фрагменти таких тканин походять із Київського скарбу 1903 року – це одноколірні шовкові тканини низької якості²⁵.

Зразки шовкових тканин, що походять із ткалень Ірану складають третю групу імпортованих шовків. У багатьох випадках складно атрибутивувати ці пам'ятки у зв'язку з певними спорідненостями з середньоазіатськими особливостями їх виготовлення (використання некрученої шовкової пряжі). Іранські шовки виготовляли з тонкої пряжі, вони мали глад-

ку блискучу поверхню й вирізнялися вишуканим колоритом. Кілька зразків іранських неорнаментованих і поліхромних шовків походять з розкопів Чорної могили та Київського скарбу 1903 року. Таким чином, писемні згадки про поширення на Русі високоякісних іранських «диб», «насаджив» підтвержені конкретним археологічним матеріалом.

Четверту групу пам'яток імпортованого шовкоткацтва складають золототкані вироби, що представлені трьома фрагментами матерій та вісімнадцятьма зразками декоративної тасьми. Структурний аналіз виробів, колорит, специфіка орнаментального оздоблення свідчать про їхнє іспанське походження²⁶. Перший зразок золототканої поліхромної тканини походить з Володимирського Успенського собору. На червоному тлі, що заповнене геометричним орнаментом, горизонтальними рядами розміщені попарні зображення левів і папуг навколо Дерева життя. Такий композиційний прийом розташування орнаментальних мотивів був характерним для іспанського шовкоткацтва XII ст. Золоті нитки у вигляді амальгами введені в структуру тканини для окреслення контурів візерунка.

Яскравим прикладом використання золототканих стрічок для головних уборів знатних жінок можуть слугувати фрагменти двостороннього поліхромного шовку з витканим візерунком із жіночого поховання поблизу с. Росава Черкаської області. Орнаментальна композиція виробу побудована за схемою скісної ромбоподібної сітки, утвореної чотирипелюстковими розетками з кільцями всередині. Кільця, виткані золотою ниткою, підсилюють декоративний ефект. Подібний композиційний та колористичний прийом оздоблення шовкової тканини знаходимо в іспанських виробах із церкви Святого Марка в Ліоні²⁷.

Своєрідний спосіб виготовлення (використання тонкої крученої пряжі та двох піткань – шовкового та золотого) відрізняє золототкані стрічки з давньоруських поховань від виробів візантійського виробництва. Вони походять із розкопів поховань XI ст. на Болдиній горі в Чернігові, з Великокняжчої гори у Володимирі, кілька стрічок – з Михайлівського скарбу. Це шовкоткані стрічки, суцільно заповнені фризовим геометричним орнаментом у вигляді нескладних ромбів чи хрестоподібних ромбів. Орнаментальні мотиви є спорідненими з традиційним народним ткацтвом.

²⁶ Там само. – С. 64.

²⁷ Див.: *Соболев Н.* Очерки по истории украшения тканей. – М.; Ленинград, 1934. – С. 212, 215.

²⁵ *Фехнер М.* Шелковые ткани... – С. 62.

З Візантії, Ірану та Середньої Азії на Русь завозили гладкі й поліхромні узорні шовкові тканини та вироби, в окремих випадках декоровані вишивкою золотими нитками. Натомість, золототкані вироби, частіше у вигляді декоративних стрічок, імпортували з Іспанії.

Загалом, дороговартісні текстильні матеріали, високоякісна техніка виконання й стилістика декорування коштовних імпортованих тканин не лише зумовили їх широке побутування серед заможної верхівки, а й спричинили формування стилістики одягу давньоруської знаті. Орнаментика привізних тканин стала складовою давньоруського мистецтва, а також джерелом наслідування й творчих інтерпретацій для місцевих ремісників навіть в інших видах мистецтва.

Формування художньо-стилістичних особливостей тканин у Київській Русі будувалося на традиціях розвитку ткацтва багатьох слов'янських народів і зумовлювалося специфікою використання місцевих текстильних волокон – вовни, льону, коноплі, а також технік ткання й декорування тканин.

Удосконалення ткацьких технологій та виділення ткацтва як міського ремесла привели до виокремлення ужиткового й художнього текстилю залежно від призначення виробів. Причому ткацтво як сільське ремесло розвивалося на основі стійких слов'янських традицій, а в містах, при князівських дворах та монастирях тканина збагатилася новими техніками та технологіями декорування, зокрема за допомогою вишивки, гапту з уведенням візантійської орнаментики.

Значних втрат зазнала економіка Київської Русі в часи монгольської навали 1234–1240 років, відтак загальмувався на деякий час поступ торгівлі й багатьох ремесел, і ткацтва зокрема. Лише на початку XIV ст. з розвитком міст на теренах України почався бурхливий розвиток ремесел, зумовлений заснуванням цехів – об'єднань вільних ремісників. Саме в цей час відновилися та збагатилися традиції ткацького ремесла, сформовані в часи розквіту Київської Русі X–XIII ст.

Л. ЦИМБАЛА

<http://www.ethnolog.org.ua>

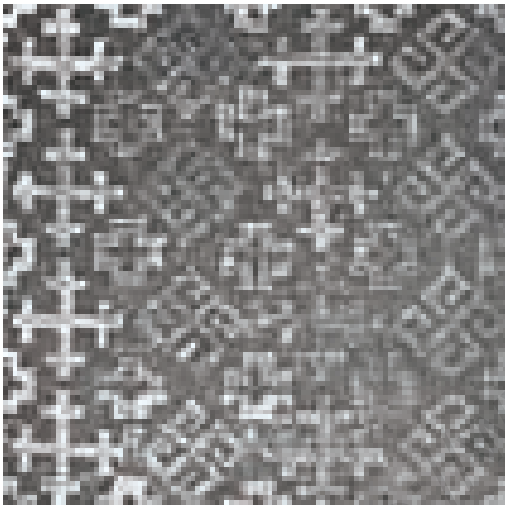
Список ілюстрацій

1. Зображення вертикального ткацького верстата з мініатюри XI ст. Оpubліковано у виданні: *Nahlik A.* Tkaniny wsi wschodnio-europejskiej XI–XIII wieku. – Łódź, 1965. – Tabl. XVII, 1.
2. Тканина (фрагмент). XII ст. Північно-східні терени Київської Русі. Вовна, перебірне ткання. Оpubліковано у виданні: *Nahlik A.* Tkaniny wsi wschodnio-europejskiej XI–XIII wieku. – Tabl. IV.
3. Тканина (фрагмент). XII ст. Північно-східні терени Київської Русі. Вовна, ажурне ткання. Оpubліковано у виданні: *Nahlik A.* Tkaniny wsi wschodnio-europejskiej X–XIII wieku. – Tabl. V.
4. Тканина (фрагмент). XII ст. Володимир, РФ (усипальниця Андрія Боголюбського). Оксамит іспанського виробництва. Оpubліковано у виданні: *Фехнер М. В.* Шелковые ткани в средневековой Восточной Европе // СА. – 1982. – № 2. – С. 60.
5. Тканина (фрагмент). XII ст. с. Росава, Київська обл. (жіноче поховання). Оксамит іспанського виробництва. Оpubліковано у виданні: *Фехнер М. В.* Шелковые ткани в средневековой Восточной Европе. – С. 62.
6. Золототкані стрічки іспанського виробництва з давньоруських поховань (фрагменти). XII ст. Оpubліковано у виданні: *Фехнер М. В.* Шелковые ткани в средневековой Восточной Европе. – С. 63.

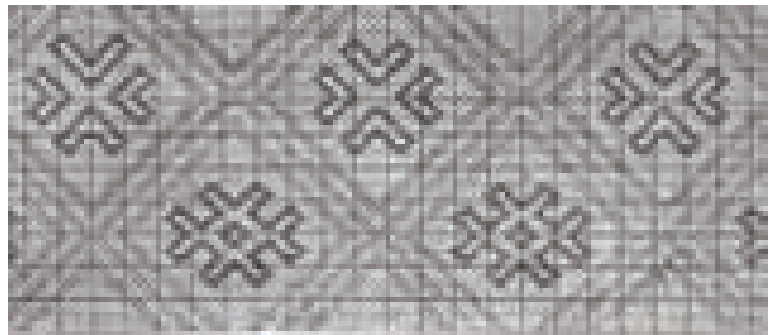
1



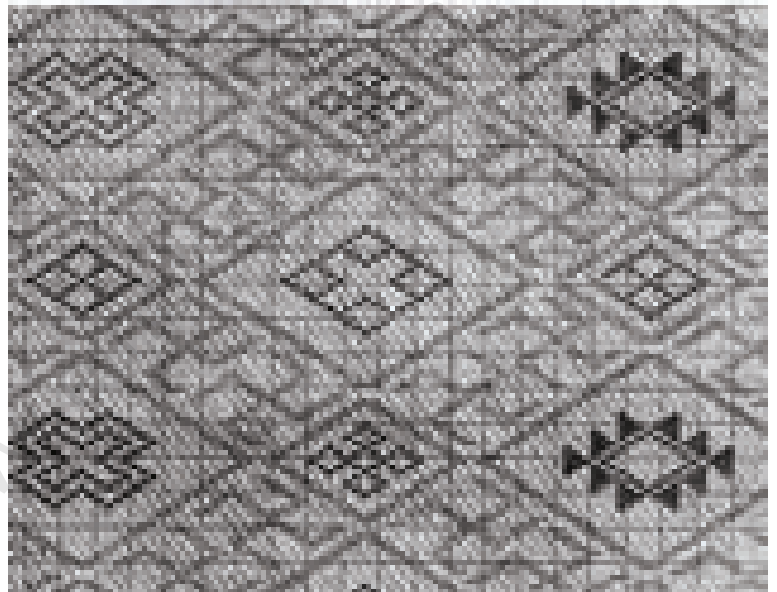
2



3



www.dhammadownload.com



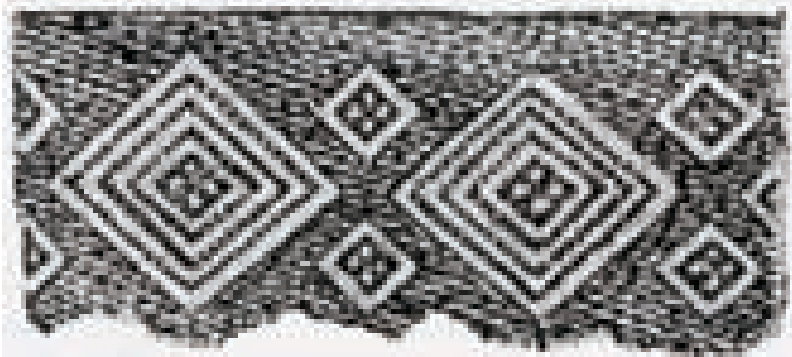
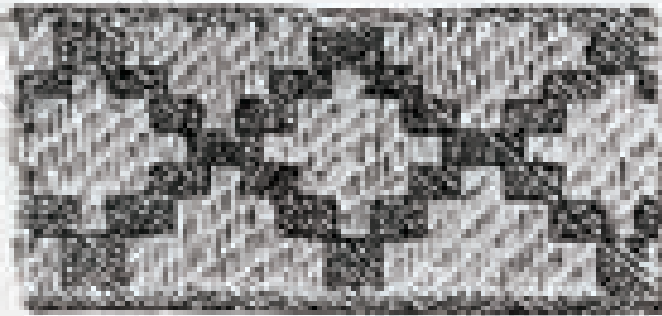
4



5



6



Вбрання



<http://www.ethnolog.org.ua>

Княжий стрій. XI ст. Мініатюра «Сім'я князя Святослава»
з Ізборника Святослава 1073 р.

ВБРАННЯ

Перші відомості про слов'ян як особливу етнічну спільність відносяться до I ст., зокрема про це йдеться в «Природній історії» римського історика Плінія Старшого¹. На думку українських вчених процес розселення східних слов'ян у Європі припадає на V–VI ст.²

Археологічні знахідки цього періоду допомагають реконструювати деякі складові частини вбрання. І ми одразу побачимо не окремі предмети, а комплекс вбрання, який формується з виробів із різних матеріалів: лляного й конопляного полотна, вовняних тканин, хутра. Чоловічий та жіночий одяг за матеріалами Мартинівського скарбу (V–VI ст.) реконструювали П. Корнієнко та О. Приходнюк за науковою консультацією О. Брайчевської³.

З реконструкцій відомо, що чоловіки носили білу нижню й верхню полотняну сорочку із широкою вишивкою на нагрудній частині, полотняні або шкіряні штани. Вишивка нагадує манишки українських сорочок, тому сприймається українцями як звичне явище. Поверх сорочки одягали шкіряну безрукавку, оздоблену на грудях нашитими срібними або золотими пластинками (як це було у сколотів).

На теренах України пластинки використовували для оздоблення одягу в усі історичні періоди від часів палеоліту. Змінювалися лише матеріали, з яких вони виготовлені, характерні для тієї чи іншої епохи. У палеоліті це були намистини із просвердлених зубів тварин, у добу неоліту – пластинки з іклів вепра, у наступні історичні періоди – пластинки з кольорових металів. Крім України, такі оздоби побутували на теренах Месопотамії та Малої Азії⁴.

Особливо цікавими є пластинки з Мартинівського скарбу у вигляді танцюючих чоловічків, а обабіч від них – фігурки стилізованих коней, без яких немислиме життя в степовій частині теперішньої України. На пластинках-

чоловічках добре видно вбрання, і навіть вишивка позначена дрібненькими насічками. Верхнім одягом, очевидно, була груба сукняна сукня, підперезана невисоким шкіряним поясом з однією пряжкою. Пояс також прикрашали металевими накладками. Спереду звисали опущені ремінці, до яких кріпили зброю. На спину накидали плащ, скріплений на правому плечі фібулою. Крім цього вбрання, в холодну пору послуговувалися теплішим верхнім одягом.

Жіноче вбрання включало довгу білу сорочку, яку в стані підв'язували тканим або скрученим пояском. На спину накидали плащ, який скріплювали на шиї (мантія) або на обох раменах фібулами. На голові носили обруч, від нього опускали над скронями кільця (завушниці).

У холодну пору голову покривали тканиною, яку підтримували обручиком. Подібно виглядав головний жіночий убір на Бойківщині ще в середині XIX ст., що засвідчено етнографічними малюнками Ю. Глоговського⁵.

У VI–VII ст. очевидне існування сформованого слов'янського етносу. Писемні джерела передають провідну роль слов'ян у європейській історії. Слов'яни об'єднувалися в могутні союзи, проникали далеко на Південний Захід Балканського півострова, доходили до Рейну.

У цей час виникають укріплені поселення, економічні й політичні центри об'єднань племен, місця збору озброєних дружин.

Слов'яни проживали на сприятливих для залізообробної справи територіях. Виготовляли прикраси з кольорових металів. Найпоширеніша техніка – литво. Фібули, прикраси з виїмчастою емаллю відливали за восковими моделями. Археологи знаходять також чисельні уламки кам'яних форм. На прикраси використовували срібні монети – римські динарії, арабські дирхеми⁶.

На рубежі нової ери слов'яни підтримували торговельно-обмінні контакти з пізньоантичними центрами в Північному Причорномор'ї, а також із Візантією. На територію теперішньої України завозили вироби зі скла, прикраси, срібні монети, тканини; вивозили – хутра шкіри, полотно. Відбувалися торговельні контакти з балтами, фіно-уграми (тюрками), германцями, про що свідчать деякі деталі слов'янського одягу, бурштинове намисто прибалтійського походження, фібу-

¹ Королюк В., Литаврин Г., Флоря Б. Древняя славянская этническая общность // Развитие этнического самосознания славянских народов в эпоху раннего средневековья. – М., 1982. – С. 10.

² Давня історія України: У 2 кн. / Толочко П. П., Козак Д. Н., Крижацький С. Д. та ін. – К., 1995. – Кн. 2. – С. 50.

³ Там само. – С. 44.

⁴ Стельмащук Г. Давнє вбрання на Волині: етнографічно-мистецтвознавче дослідження. – Луцьк, 2006. – С. 22.

⁵ Український народний одяг XVII – початку XIX ст. в акварелях Ю. Глоговського / Авт. та упоряд. Д. П. Кривавич, Г. Г. Стельмащук. – К., 1988.

⁶ Давня історія України. – Кн. 2. – С. 61.

ли, пряжки. Багато доповнень до одягу виготовляли на Поділлі та Волині (фібули, пряжки, гребінці).

Археологами знайдено залишки стрічки та бронзові бляшки від чільця, бляшки з тисненим орнаментом і отворами для нашивання на одяг. Отже, відомостей про одяг ранніх слов'ян поки що небагато і вони фрагментарні. Однак і фрагменти дають певне уявлення про цілість убранневого комплексу.

Протягом VII–VIII ст. у середовищі південних слов'ян склалися перші ранньодержавні утворення. У той самий період у східних слов'ян зміцнилися міжплеменні воєнні союзи, в ареалі яких до IX ст. формувалися політико-адміністративні, ремісничо-торговельні й культурні центри. Згодом Київ, Чернігів, Володимир, Галич стали провідними давньоруськими містами. Деякі залишилися центрами дислокації воєнних дружин (Зимне, Хотомель)⁷. У процесі подальшої консолідації східнослов'янських об'єднань виникали окремі князівства (полян, деревлян, сіверян, уличів, дулібів, хорватів та ін.), на основі яких утворилася держава Україна-Русь.

«Роль історичного ядра держави відіграло Середнє Подніпров'я, де традиції політичного життя сягали ще скіфо-античних часів. У зв'язку з тим, що центром нової держави впродовж багатьох століть був Київ, в історичній літературі вона дістала назву Київської Русі. Широко вживаються також назви Давньоруська держава, Давня Русь (останнім часом – Україна-Русь, Давньоукраїнська держава. – Г. С.). Охоплюючи величезну територію – від Балтики й Північного Льодовитого океану до Чорного моря, від Волги до Карпат, – Русь становила собою історично важливу контактну зону між Арабським Сходом і Західною Європою, Візантією і Скандинавією. Це й зумовило її швидке входження до загальноєвропейського історико-культурного процесу»⁸.

Про вбрання населення Київської Русі відомо з різноманітних джерел: археологічних матеріалів, вітчизняних і зарубіжних писемних джерел, багатої християнської іконографії. У Княжу добу вбрання становило розвинутий комплекс, що складався з багатьох елементів із різних матеріалів. Як було зазначено, Київська Русь підтримувала економічні, політичні й культурні зв'язки з багатьма країнами Сходу та Заходу. Разом із християнством давньоруська держава запозичила й деякі елементи візантійської культури, зокрема це стосується

і вбрання. Хоча варто зауважити, що народний стрій до середини XIII ст., тобто до ординського нашестя, був позначений своєрідними, властивими лише йому особливостями, а візантійські впливи поширилися лише на парадний церемоніальний костюм князів і знатної заможної верхівки.

Найхарактернішою ознакою комплексу вбрання стали його компоненти, виготовлені з полотна, перш за все – сорочки та жіночі плати, убруси, намітки. Вони природно доповнили шкіряний і хутряний одяг та ноші з вовни. Визначальним стало виготовлення тканин із полотна та вовни. Це суттєво вплинуло на характер і вигляд нош, стало етапною ознакою на наступні часи. Виготовлення вбрання перетворилося на важливу життєзабезпечуючу галузь натурального народного господарства. Кожна велика сім'я, яка володіла землею, здійснювала повний виробничий цикл – від вирощування волокнистих культур, льону й конопель, до виготовлення полотна й пошиття одягу для всіх членів сім'ї – чоловіків, жінок та дітей. Овече хутро, як матеріал для вбрання, нам відомий здавна, про вовну та вовняні тканини з писемних джерел знаємо з XI ст., хоч, без сумніву, їх почали виготовляти значно раніше, очевидно, ще трипільці. Праслов'янське походження термінології вовняних тканин (сукно, сермяга, опона, власяниця) свідчить про широке їх застосування в ранні періоди історії слов'ян⁹.

Верхній одяг виготовляли з вичинених шкур свійських тварин, а також диких – ведмедів, лисиць, вовків, куниць, соболів, горностаїв, білок, бобрів, тхорів. Ці самі хутра будуть застосовувати в Україні й у наступні часи. У цей період відомі й привізні тканини. Вони найчастіше надходили з Візантії, яка від VI ст. стала великим центром розвинутого ткацького ремесла. На виготовлення шовку й парчі вона мала монополію¹⁰. На Русь для князів і знаті привозили шовк, який називали паволокою, оксамит, золотоузорчасту парчу та цілком золотий алтабас, що нагадував тонкий металевий лист¹¹. Шовк, «оксамит», «паволоки» згадуються під 1164 роком, коли грецький імператор прислав «дары многы Ростиславу» (Лаврентіївський літопис)¹². У «Слові о полку

⁹ Седов В. Одежда славян Восточной Европы в VI–IX вв. // Седов В. Восточные славяне в VI–XIII вв. – М., 1982. – С. 257.

¹⁰ Стамеров К. Нариси з історії костюмів: У 2 ч. – К., 1978. – Ч. 1. – С. 72.

¹¹ Там само.

¹² Арциховский А. Одежда // История культуры Древней Руси. – М.; Ленинград, 1948. – Кн. 1. – С. 255.

⁷ Давня історія України. – Кн. 2. – С. 66.

⁸ Там само. – С. 80.

Ігоревім» «оксамити», «паволоки» сприймаються як цілком звичне явище¹³. Одяг виготовляли також зі східної дорогої тканини – фюфудії, відомої з 912 року. У X ст. візантійську тканину, названу арабським словом «міткаль», обмінювали на руські хутра, найчастіше кунічі. У X–XI ст. в міста Київської Русі завозили французькі й фламандські сукна. Очевидно, що в цей період для потреб князівського двору виготовляли дорогі місцеві тканини в князівських текстильних майстернях. На розвиток ткацтва вказують рештки лляних і вовняних тканин, знайдених у Бересті та Дорогичині¹⁴.

Давньоруський стрій був багат шаровим, складався з натільного одягу, поясного, нагрудного й верхнього. Соціальна диференціація в строях ще не була різкою. Однак тканини, доповнення до одягу, прикраси, знаки соціального розрізнення відрізнялися й чітко дотримувалися носіями вбрання.

Чоловіче вбрання. Натільною носією була полотняна сорочка (срака, срачиця, сукня, сукман) у перекид – полотнище складали впоперек і на згині робили пазушний виріз. Від згину відміряли довжину виробу, зшивали з боків. Рукави сорочки були довгими. Такий крій мали сорочки і для простолюдина, і для князя. Про це маємо писемне свідчення візантійського історика другої половини X ст. Лева Діакона. Описуючи одяг Великого Князя київського Святослава, він підкреслює: «Одяг у нього був білий і відрізнявся від одягу його наближених лише чистотою»¹⁵. Здавна великого значення надавали вибілюваній сорочці. Про це сказано в давньоруських колядках: «... Матінка каже: Це мій син їде! – По чім ти его ба й розпізнала? – Розпізнала-м го по сорочечці. На нім сорочка, як день, біленька, як день біленька, як лист тоненька...»¹⁶.

Княжий стрій включав, крім натільної нижньої, ще й верхню сорочку, яку шили з дорогих тканин, паволок чи оксамиту, і прикрашали по викоту горловини золотим гаптуванням. Після прийняття християнства княжий стрій доповнили довгою сорочкою (для урочистих подій) – дивитисієм. Її найчастіше виготовляли із золототканої парчі. Дивитисій був нешироким, прямим, внизу з боків мав розрізи, щоби

зручною була хода. Горловину облямовували широкою каймою. Оздоблювали на нагрудній і долішній частині, по низу довгих вузьких рукавів і бічних розрізах. Святкову сорочку прикрашали на комір або навколо шиї, по низу рукавів і подолку. Відомий чеський дослідник Л. Нідерле відносить це на рахунок візантійських впливів. Проте розміщення орнаменту, особливо на селянському одязі, і сам орнамент можна пояснити язичницькими світоглядними уявленнями. Низ рукавів, комір, подолок, розріз-пазуху на сорочці покривали вишитими або тканими символічними знаками, швидше за все, оберегами, які пізніше набули значення орнаменту¹⁷.

Селянську сорочку застібали на шиї. Застосовували бронзові, рідше пастові гудзики з дротяним вушком. Роль гудзиків виконували й дротяні намистини. У більшості випадків використовували звичайні шнурки з китичками.

Крім сорочки, важливою складовою частиною чоловічого вбрання були штани (шаровари, ногавиці, гачі, гаті, холошні)¹⁸. Їх виготовляли з полотна й сукна, підв'язували очкурком. Сорочку носили навипуск і підперізували шнуром або поясом із тканини чи шкіри. Пояси були різної ширини – від 1,5 см до 10 см. У кургані біля с. Ставок, поблизу Луцька, знайдено частину вовняного пояса з китицею, стягнутою на кінці бронзовим дротом¹⁹.

Про поширення шкіряних поясів свідчать знахідки ножів, кресал, які підвішували до пояса. Про використання шкіряних поясів (ремін, пасок) говорять поясні набори, які включали пряжки, наконечники поясів, з'єднувальні кільця та бронзові накладні бляшки: трикутні, серцеподібні, круглі²⁰.

На натільне вбрання одягали верхній одяг. Відомий російський археолог Валентин Седов вказує на поширення ще в праслов'янський період «кількох термінів, характерних для верхнього вбрання, – жупан, корзно, сукня і кожух». Верхній одяг князя – свита – згадується в писемних джерелах. Її шили із сукна «свиточного»²¹.

Свиту носили всі чоловіки в давній Україні. Це був верхній теплий одяг із рукавами. У боярсько-князівському строї свита була

¹³ Слово о полку Ігоревім. – К., 1977. – С. 12.

¹⁴ Лысенко П. Археологическое изучение древнего Берестя // Древнерусское государство и славяне. – Минск, 1983. – С. 73.

¹⁵ Лев Діакон. Історія / Под ред. Г. Литаврина. – М., 1988. – С. 255.

¹⁶ Золотослов. Поетичний космос Давньої Русі / Упорядкув., передм. та пер. М. Москаленка. – К., 1988. – С. 164.

¹⁷ Стельмащук Г. Знач. праця. – С. 22.

¹⁸ Нідерле Л. Быт и культура древних славян. – Прага, 1924. – С. 201.

¹⁹ Мельник Е. Раскопки в земле Лучан, произведенные в 1897 и 1898 гг. // Труды XI Археологического съезда. – М., 1901. – С. 556.

²⁰ Куцирко М. Волинська земля X – середини XIV ст. – Луцьк, 2000. – С. 93, 94.

²¹ Седов В. Знач. праця. – С. 258.

довшою від селянської. Використовували також плащ, який називали по-різному: корзно, мятль, луда, skut. Княжий плащ, як і плащ знаті, носили накинута на ліве плече, а на правому з'єднували його кінці застіркою, пряжкою або за допомогою зав'язок. Теплий княжий плащ мав горностаєву підбивку, плащі знаті – інше дороге хутро.

Плащі відрізнялися вишивкою на грудях, оздобами золотом і пурпуром. Оздоблення верхнього вбрання Великого Князя наслідувало візантійське імператорське – далматик і плащ палудаментум з орлами. У Візантії орел – символ імператорської влади, тому його зображення розміщували на троні, вибивали або вишивали на тканинах для царського вбрання²². Привілеєм князя був також пурпуровий плащ. На монетах і актових печатках бачимо одяг, який, на відміну від плаща корзно, скріпленій не на плечі, а посередині шиї. Згодом, у XVI–XVII ст., такий одяг носитимуть гетьман і козацькі полковники, але він уже матиме назву керя. Термін керя, на означення верхнього сукняного одягу, зберігатиметься в Україні ще на початку XX ст. Простолюд носив кожухи, хоч давніше кожух носили й князі. Згодом князі та бояри покривали кожухи зверху дорогою тканиною.

Головними уборами простолюду були плетені клобуки або сукняні ковпаки. Шапки-ковпаки виготовляли з червоної, синьої, зеленої тканини, обшивали іншою тканиною або хутром. Подібну шапку можна побачити на музикантах і скоморохах, зображених на фресці (X ст.) в південній вежі Софійського собору в Києві, а також на малюнку зодіакального знаку «Близнята» в «Ізборнику Святослава»²³. У слов'янських курганах Київщини знайдено залишки чоловічих повстяних і шкіряних шапок. Селяни носили шапки з овечого хутра, а в тепліші дні – повстяні та солом'яні капелюхи.

Комплекс головних уборів князя складався з конічної або сферичної форми шапки із коштовної тканини, облямованої хутром. У церемоніальному строї головний убір поєднували з діадемою, вінцем.

Шапка – незвичайна річ в убранні князя. У ній суміщено кілька регістрів символіки. Перший, як у кожній чоловічій шапці конусоподібної форми, є символом чоловічого верховенства; другий пов'язаний із соціальним станом (якість матеріалів, спеціальні відзна-

ки, наприклад, воїнів та військових чинів); третій – найвищий, де головного змісту набирає кожен попередній: «канонічна» (шоломоподібна) форма + найдорожчі матеріали та оздоби із золота й дорогоцінного каміння + спеціальний (унікальний, визнаний суспільним оточенням) знак великокняжої влади. Великокняжа шапка в повсякденному вжитку замінювала корону й дорівнювала їй за значенням. Отже, шапка князя завжди була символом законної державної влади великого князя київського. Феодосій Софронівич у своїй «Хроніці...» детально описав історичний епізод, у якому князь Володимир викликав супротивника на битву сам-на-сам. Збивши противника з коня, Володимир його зв'язав і забрав символи влади – барми, дорогу зброю: «Также и шапку княжую з бляхами золотыми, перлами и иншими дорогими каменми коштоне саженую, оставил на посвѣщение великих князей и для маестату албо престола величества»²⁴. Своєю бойовою княжою славою й клейнодами переможених возвеличував і утверджував Князь Великокиївський княжий престол. Хроніст пояснює, чому князя Володимира називали Мономахом: «Владимир той для того Мономахомъ названым. Ижъ сам-на-сам неприятелей вызывалъ и з ними сам-на-сам потыкаючися, звитяжал, бо “мономахъ” – грецкое слово, значить: “самоборець”, “сам-на-сам борючися...”»²⁵. Шапки можемо побачити в іконографічних джерелах, де найчастіше й найбільш детально зображені князі та їхнє близьке оточення.

На іконі 1340 року «Борис і Гліб на конях», яка знаходиться в Державній Третьяковській галереї в Москві, князів зображено в шапках з опуклим наголовком, облямованих хутром. У Бориса на шапці наголовок червоний, у Гліба – зелений. Обидві шапки прикрашені спереду золотими смужками. У подібному головному уборі бачимо Гліба на графічному малюнку в «Сказании о святых Борисе и Глебе»²⁶. М'які сферичні шапки з хутряною облямовкою становили обов'язковий атрибут вбрання князів. Це підтверджується чисельними зображеннями на давньоруських мініатюрах, іконах, фресках XI–XVI ст. Шапка згаданої форми має аналоги серед головних уборів усіх народів Європи й Азії того часу, проте найхарактерніша вона для Русі²⁷.

²² Білан С. Князь і дружина IX–XII ст. Іконографія, стрій, типологія, художній образ. – Л., 2006. – С. 70.

²³ Стельмащук Г. Традиційні головні убори українців. – К., 1993. – С. 52.

²⁴ Софронівич Феодосій. Хроніка з літописів стародавніх. – К., 1992. – С. 85.

²⁵ Там само.

²⁶ Сказание о святых Борисе и Глебе / Сильвестровский список XIV в. – С.Пб., 1860. – С. 74, 84, 125.

²⁷ Арциховский А. Знач. праця. – С. 248.

Найпоширенішим взуттям були постолі, личаки й чоботи. Чоботи князів шили з добре вичищеної та фарбованої шкіри (хза) і розшивали кольоровими нитками, часто золотими. За писемними свідченнями, відомий колір чобіт – червоний та зелений. «Князь Данило мав чоботи зеленого хза, шиті золотом»²⁸.

Обов'язковим компонентом князівського вбрання був пояс, найчастіше шкіряний, прикрашений золотими та срібними орнаментованими бляшками. Паралельно носили й гарні шовкові пояси. Князі в урочистих випадках одягали широкий коштовний пояс – лор, яким, крім стану, огортали шию й перекидали через зігнуту в лікті руку²⁹.

До святкової, шитої золотом сорочки, князеві неодмінно одягали барми (опліччя, ожерелля) із золотої тканини, розшитої коштовностями – це був княжий атрибут. Цікаво, що широкий накладний комір-наплічник відомий в Україні в наші дні. Називається він «креза, криза» і є складовою частиною жіночого лемківського вбрання. Символами високого стану та прикрасами князів і бояр X–XIII ст. були фібули (глиці, сустуги), ланцюги (чепи), шийні гривни, персні-печатки. У 2003 році поблизу Пересопниці на Рівненщині археологи знайшли перстень-печатку, можливо, вона належала волинському князеві Давиду Ігоревичу.

До виробів XI – початку чи середини XII ст. належить чимало бронзових і срібних пернів, які поділяються на круглодротяні, псевдокручені, відливні та пластинчасті. Модними були персні щитковосерединні (XI–XII ст.) з роз'єднаними або замкненими кінцями. Щиток мав різну форму: у вигляді ромба, двох півкуль, орнаментований на краях зубчиками.

Характерна риса багатьох волинських пернів – наявність масивного рельєфного щитка-печатки, що чітко виступає над дужкою. Вони зроблені з круглого або квадратного дроту, інколи – пластинки. Щиток має форму шестикутника (з вигравіруваним профілем птаха) або круга й овалу. Такі персні знайдено в Городниці біля Шепетівки.

Бронзові персні з овальним щитком і зображенням рослинного орнаменту знайдено в Луцьку; з квадратним, орнаментованим перехресними заглибленими лініями, – в Чорній Велькій; срібний з круглим щитком із зображенням хреста – в Чермні; два – овальний і

шестикутний – із зображенням тризуба – у Новоугрузькому (Любомльський р-н)³⁰.

Розповсюдженими серед населення Русі були бронзові й срібні гривни. Фрагмент бронзової гривни археологи знайшли на Гнідаві в Луцьку. Такі вироби мали спільну рису: склалися з двох-п'яти попарно скручених дротів діаметром 1,5 мм – 4,3 мм, через які (в окремих екземплярах) пропущено й тонкий сканий дріт (з двох тонких дротиків). Зазвичай діаметр гривен – від 15 см до 20 см, товщина в перетині 1 см – 1,5 см. За способом викінчення заціпок гривни поділяються на кілька типів. У зразках із Бужиська, Городища-2, Жорніва, Козлина, Торговиці наконечники сплющені, пластинчасті, закручені на кінці в трубочку, часто декоровані пунсонним орнаментом. Гривни, знайдені в Бегені, Городищі-2 та Козлині мають доволі масивні, чотиригранні біля основи й сплющені на кінцях наконечники. Замок складається з двох дротяноподібних гачків, закручених на кінцях у спіраль, або петлі й гачка чи двох петель (Торговицький, Бужиський скарби).

Плетені гривни належали до традиційних прикрас заможних жінок і чоловіків XI–XII ст. Михайло Кучинко відзначає, що датувати їх допомагають типи замків: гривни з двома гачками або гачком і петлею з'явилися в X ст. і побутували в XI ст., а гривни із замками з двох трубочок на кінцях – наприкінці XI чи на рубежі XI–XII ст.³¹

Шийні гривни часто завершувалися масивними шліфованими з огранкою намистинами з вибитими на них мініатюрними хрестиками. Деякі вироби прикрашені випуклостями, «яблуками», покритими сканню, облямовані зерню. Гривни складали частину військового «дружинного» убору, вказували на його знатність і заможність. Шийні гривни, крім слов'ян, були розповсюдженими в Прибалтиці, Скандинавії, загалом, вони типові для раннього середньовіччя Західної Європи. Шийні гривни були відомі у вбранні кельтів³².

Вбрання та військовий обладунок дружинників. Знайдені археологами окремі предмети вбрання – гудзики, фібули, пряжки, незначні фрагменти шовкових, лляних і вовняних тканин, хутра, повсті та декоративного оздоблення у вигляді позументних смужок або стрічок шовку, а також частини військового обладунку – кольчуги, шоломи, бармиці, зброя дають

²⁸ Цит. за: Крип'якевич І. Галицько-Волинське князівство. – К., 1984. – С. 42.

²⁹ Арциховский А. Знач. праця. – С. 248.

³⁰ Кучинко М. Знач. праця. – С. 93.

³¹ Там само. – С. 89.

³² Василенко В. Русское прикладное искусство: Истоки и становление. I век до н. э. – XIII век н. э. – М., 1977. – С. 135.

можливість реконструювати вбрання дружинників.

Дружинник одягав дві сорочки – нижню та верхню. Нижня могла бути суцільнокроєна або відрізана по лінії стану й зшита. Вона мала неглибокий округлий або квадратний виріз горловини, обшитий шовковою або позументною стрічкою, довгі рукави³³. Верхню вовняну сорочку шили суцільнокроєною із глибоким (до талії) розрізом спереду посередині грудей. Поясним вбранням слугували штани. Штанини заправляли в халяви чобіт. У бій дружинник одягав поверх сорочки захисний обладунок – кольчугу. На голову – бармицю або шолом.

Теплим верхнім одягом слугували свита й кожух. Про їхнє існування свідчать різні знахідки металевих і великих кістяних гудзиків. Поширеним серед дружинників був плащ, який скріплювали на правому плечі фібулою, або плащ-мантія, скріплений спереду на шії.

Дуже добре збереглося взуття, якого археологи знайшли в Україні чимало. Це шкіряні чоботи, оздоблені вишивкою й бронзовими гудзиками. На голові дружинник носив високий повстяний ковпак, облямований хутром по нижньому краю. Тулії головних уборів, виготовлених із вовняної тканини, були зшиті з чотирьох частин. Дружинники послуговувалися шкіряним поясом, оздобленим металевими бляшками – накладками, які в Україні відомі здавна.

Серед археологічних матеріалів трапляються залишки шкіряних сумок, прикрашених бронзовими й срібними орнаментованими бляшками. Заможні дружинники носили на грудях гривни, зміювки, коштовні ланцюги. З прийняттям християнства всі воїни носили нагрудні хрести.

Від XII ст. головною турботою князів став захист від степовиків-кочівників. Аби протистояти ворогам, активно формувалося військо швидкого реагування й маневрування. У зв'язку з цим в на Русі військовий обладунок став навіть значно легшим, мобільнішим, ніж у країнах Західної Європи. Головну роль на полі бою відіграло кінне військо. Однак у XII ст. важлива роль належала і піхоті. Їхній одяг і озброєння були простішими від обладунків дружинників. Вони мали металюну, ударну й рубаючу зброю. Це могли бути сокири, важкий спис, сулиця, дубина, рогач. Обладунок на пішому ратникові був кольчужним. Бідніший

воїн мав лише сорочку й штани. Та й зброя у нього була примітивною.

До XII ст. в кінне військо становило грізну силу. Кіннотники були озброєні списами й луками. Останні творили легку кавалерію. Списоносці – це зағони, створені для нападу й розв'язування вирішального бою. Спис був найпоширенішим видом зброї в східних слов'ян. Під час розкопок Зимнівського городища знайдено три неушкоджених і чотирнадцять фрагментарних наконечників списів³⁴. Таранна дія цих воїнів нерідко визначала перемогу. Завдання лучників було іншим. Вони виконували розвідку боєм, вивчали сили противника, заманювали в пастку, несли службу охорони. Головна зброя – лук і стріли – доповнювались сокирою, кистенем, булавою, щитом, металевим обладунком. До складу лучників входила переважно молодь, здебільшого нижчі за станом члени дружини.

Поширеним військовим обладунком була броня, яка захищала тіло воїна від ударів. Вона мала вигляд сорочки довжиною до стегон і була зроблена з металевих кілець (кольчуга) або пластин (броня, а пізніше – панцир). Броня захищала надійніше.

Кольчуги робили майстри дуже високої кваліфікації. Для виготовлення використовували до 20 000 з'єднаних заклепками чи зварюванням залізних дротяних кілець діаметром 10 мм – 12 мм³⁵. Дріт накручували на круглий штифт – оправку, аби отримати довгу спіраль. На одну кольчугу потрібно біля 600 метрів залізного дроту. Половину круглих кілець одного діаметру зварювали. В іншій половині кілець розплющували роз'єднані кінці та пробивали в них отвори для заклепок або штифтів. Збирали кольчугу так: кожне роз'єднане кільце з'єднували з чотирма цілими (звареними) і скріплювали за допомогою штифта чи заклепки. Заклепка мала в діаметрі біля 0,75 мм, її закріплювали на вже вплетеному в кольчугу кільці. Ця операція вимагала великої точності й уміння. Таким чином, кожне кільце з'єднувалося з чотирма сусідніми: ціле – з чотирма роз'єднаними, а роз'єднане – з чотирма цілими. Інколи в кольчугу влітали, з естетичних міркувань, кілька рядів мідних кілець. Обладунок важив приблизно 6,5 кг. Після того, як виріб склали, його чистили й шліфували.

³⁴ *Ауліх В.* Зимнівське городище – слов'янська пам'ятка VI–VII ст. н. е. в Західній Волині. – К., 1972. – С. 49.

³⁵ *Гонак В.* Железообрабатывающее ремесло // Археология Украинской ССР: У 3 т. – К., 1986. – С. 424.

³³ *Брайчевська О.* Давньоруський чоловічий костюм X–XIII ст. (за археологічними, писемними та образотворчими джерелами): Автореф. дис. ... канд. іст. наук. – К., 1992. – С. 9.

вали до блиску. Обладунок, укладений із металевих пластинок, називали доспехом. Цей вид захисного одягу виготовляли зі зв'язаних шкіряними шнурками й насунутих одна на другу прямокутних металевих випуклих пластинок. Пластинки могли бути квадратними, півкруглими, широкими прямокутними, вузькими видовженими завдовжки 0,5 мм – 2 мм. На них робили кілька дірок, через які протягували шкіряний шнур або нитки якими закріплювали пластини на тканині або шкірі. На древніх обладунках основи не було. Всі пластини були випуклими й насовувались одна на одну, що посилювало захисні функції броні. Цей вид захисного одягу побутував до XV ст.

З XI ст. відома лускоподібна броня. Пластинки такого обладунку прикріплювали до основи з тканини або шкіри. Лускоподібний панцир робили зі сталевих пластинок, які кріпили до шкіряної або полотняної, сукняної основи тільки з однієї сторони. При з'єднанні пластини насували одна на одну, а в центрі кожну з них кріпили до основи. Така броня сягала стегон. Долішню частину й рукави іноді викладали довгими пластинками. Лускоподібна броня, порівняно з пластинчастою, еластичніша, зручніша, позаяк випукла луска прикріплена до основи тільки з однієї сторони. Це було особливо важливо для кіннотників. У такому обладунку вершник почував себе комфортніше.

Усі деталі панцира виготовляли ремісники-ковалі. Археологи реконструювали древні наковальні, молоти (омлат, млат, кий), кліщі.

У XIV ст. поширилися захисні обладунки без рукавів із двох половин, що прикривали груди й спину – колонтар. Кожну половину від шиї до пояса складали ряди крупних металевих горизонтально розміщених пластин, скріплених кольчужним плетінням. Від талії прикріплювали кольчужну сітку, яка сягала колін. Пластинки на спині робили тоншими й меншими. Парадний колонтар прикрашали золотими насічками, гравіруванням, прорізним орнаментом.

Від XIV ст. русичі одягали броню, у якій були застосовані техніки різних видів захисного обладунку. Броня могла бути лускоподібною до подолку й пластинчастою або кольчужною на спині та грудях. Рукави й поділок оздоблювали довгими язикоподібними пластинами. Груді воїна додатково захищала велика кругла бляха, яку одягали зверху обладунку. У XVI ст. вона отримала назву «зерцало». Бляху шліфували, чистили до блиску, іноді покривали золотом, сріблом, гравірували. Подібні обладунки були дорогими, їх могли

дозволити собі тільки князі, воєводи, знатні багаті воїни.

Обладунок воїна вже з X ст. включав шолом – головний убір із високим конусо- й куполоподібним, сферичним наголовком і високим навершям. Навершя закінчувалося втулкою, у яку вставляли яловець (прапо-рець). Давніше шолом робили з кількох (двох–чотирьох) пластин, склепаних між собою, іноді – з одного шматка металу. З метою покращення захисних якостей шолома, його стали виготовляти куполоподібним, таким, щоби на ньому ковзалася зброя. З XII ст. до шолома додали ще й наносник або маску – ніс, личина. Шию воїна закривала кольчужна сітка – бармиця.

Шоломи заможних воїнів оздоблювали сріблом, а дуже знатних і багатих – позолотою. Шоломи простішої конструкції, без носа й личини, мали внизу обручеподібне окуття. Іноді його орнаментували. На обручі робили отвори для того, аби прикріпити бармицю. З XIV ст. в писемних джерелах згадується головний убір «шишак». Він побутував серед воїнів XII–XIV ст.

Шоломи, знайдені на Волині, виготовляли за різними технологіями, відомими в IX–X ст. Так, відомі зразки, виготовлені з окремих пластин (с. Мокре на Рівненщині), а в XI–XIV ст. – з одного залізного листа методом штамповки, як зразки з Володимира, Дорогобужа. Шоломи прикрашали бронзовим окуттям в основі, оздобленим насічкою у вигляді ромбів і квадратів (Луцьк), чи позолотою (зразки з Володимира та Вигоданки). Були й іншої форми шоломи. Лицьова сторона сфероконічного шолома з Дорогобужа доповнена пластиною й має дугоподібні вирізи для очей та об'ємний наносник, а на нижньому зрізі тулії – петлі для кріплення бармиці³⁶.

Відома також залізна шапка з бармицею та навушниками – місьюрка (від араб. «міср» – Єгипет). В Україні місьюрка відома з XIV ст. Серед воїнів була поширена також висока війська шапка – ерихонка з вінцем, тобто нижнім краєм околиці, навершям – верхнім краєм околиці та реп'єм (металевою прикрасою) на ньому. До вінця ерихонки прикріплювали навушники, потиличник і полку, через яку проходив «ніс» із «щурупцем». Такі шапки носили багаті й знатні воїни. Ерихонку оздоблювали золотом, сріблом, коштовним камінням.

Всі захисні головні убори одягали на шапки або грубі підкладки. Найпоширенішими типами

³⁶ Кучинко М. Волинська земля X – середини XIV ст. – Луцьк, 2002. – С. 85.

бойового головного убору на Волині, як і на решті території України, ще навіть у XVI ст. були шишак і прильбиця.

На озброєнні у воїнів була різна зброя. У майстернях міських ремісників-зброярів кували мечі, шаблі, ножі, робили списи, рога-тини, бойові сокири, булави, перначі та іншу холодну зброю. Найскладніше було виготовити мечі й шаблі з булатної сталі, так звану білу зброю. У давній Україні ударна зброя відома від найдавніших часів. У Маріупольському історичному музеї зберігаються булави з VI–VII тис. до н. е. Ударна зброя належить до зброї ближнього бою. Булава, палиця, шестопер залишалися на озброєнні в козаків до XVIII ст. Був розповсюдженим також так званий кистень – металевий грузик, прикріплений до ланцюга або ремінця завдовжки 50 см. З давніх давен в Україні перначі та булава – це знак влади воєначальників і в той же час – грізна зброя. Перначі було знайдено біля галицького Звенигорода, Сахновки й Хмільного на Київщині. Їх датують XIII ст.³⁷

Генезу булави й пернача, очевидно, потрібно виводити від дубини, кия з потовщеним кінцем, у який вбивали грубі гострі цвяхи.

У XII ст. були поширеними мечі всіх видів, відомих на той час у Західній Європі. Основні з них – каролінгські (довжина меча 80 см – 90 см, ширина клинка 5 см – 6 см) і романські, які виникли дещо пізніше, з дисковидним навершям. Приблизно до XIII ст. меч слугував рубаючою зброєю. У другій половині XIII ст. виник клинок (колюча зброя). У XIII ст. подовжили лезо меча й підсилили рукоятку, що підвищило його ударну силу.

У XIV ст. вже поширені великі мечі, що мали довжину до 120 см – 140 см. Меч вкладали в ножни, оббиті шкірою або оксамитом. Ножни робили залізними й прикрашали золотими або срібними вставками. Меч чіпляли до пояса за допомогою двох кілець, розміщених біля «устя» ножнів.

У XVI ст. мечі ще були поширеними серед населення України. Їх купували для озброєння військових загонів знаті. Магдебурзьке управління мало їх для оборони міста. Мечами були озброєні службовці митниць. При Луцькій митниці в 60-х роках XVI ст. загін із кількох десятків митників був озброєний аркебузами, сагайдаками (комплект озброєння вершника-лучника), кордами (тип ножа), ощепами (списами), а також мечами. Одним

із найкращих зразків є меч із с. Садова Луцького району³⁸.

На Русі вже з X ст. використовували шаблю. Вона складалася зі смуги та рукояті, яку називали криж. Гостра сторона шаблі мала лезо й тильє. Рукоять набирали з огнива, черена й набалдашника, у який через невеликий отвір просовували шнур-темляк.

У XVI ст. шабля поступово витіснила з озброєння меч, завдяки тому, що вона була легшою від меча й у кінному бою ефективнішою. У середині XVI ст. відомі шаблі угорські й турецькі. Для східної шаблі характерна кривизна клинка. Така особливість притаманна козацькій шаблі іранського типу. Але місцеві зброярі також виготовляли якісні шаблі.

У джерелах XVI ст. названо шаблі острозької роботи, що користувалися попитом на ярмарках поза межами України. Дуже розповсюдженими в русичів були ножі кількох типів: короткі з двома лезами, які чіпляли гачком за пояс (поясні); довші й широкі з одним лезом – «підсайдашні», які підвішували до пояса з лівої сторони; ножі з кривим клинком-шляком, які носили за халявою правого чобота – захалявні.

До захисного обладунку належать щити. Щит VII–XI ст. був круглим, становив чверть зросту воїна, зручний у бою. У профіль такий щит вигнутий, що підсилювало його захисні функції.

У XII ст. на зміну круглому щиту приходять мигдалеподібний, який захищав вершника від підборіддя до колін. По мірі вдосконалення шолома верх щита все більше вирівнювався. У другій чверті XIII ст. набув популярності трикутний щит із перегином – двосхилий, щільно прилягаючий до тіла. Тоді ж побутували вигнуті трапецієподібні щити.

Наприкінці XIII ст. почали використовувати складнофігурні щити – тарчі, що прикривали груди вершника під час таранів списоносцями. У XIV ст. еволюція захисної зброї приводить до появи й застосування щита з нижнім пазом для руки, що полегшувало маневреність у бою.

Військові обладунки та зброю виготовляли ремісники. У XVI ст. на Волині це робили збройники, пушкарі. Ремісники всіх спеціальностей концентрувалися в містах і містечках. Метал для виготовлення зброї найчастіше купували за кордоном. Про асортимент виробів збройників – шоломників довідуємося з опису «Зброй» (1566), що належав луцькому війтові Івану Борзобагату. У ньому названі «бехтери», панцирі, зброї, бляхові шишаки, рукавиці залізні, зарукавники й наколінники. Це спо-

³⁷ Кирпичников А. Военное дело на Руси в XIII–XV ст. – Ленинград, 1976. – С. 28.

³⁸ Кучинко М. Волинська земля X – середини XIV ст. – Луцьк, 2002. – С. 85.

рядження було характерним для вершників. Приміром, під час збройного нападу міщан Олики на садибу князя Федора Головні (с. Дерн, літо 1565) половина з 300 озброєних міщан була на конях і у зброях. Решта міщан не мали коней, а йшли шеренгою, з гаківницями, ручницями, сагайдаками, рогатинами. Як військові трофеї олицькі міщани захопили в князя пахтері, кольчуги, панцирі, прильбиці, ручниці³⁹.

У 1569 році острозький купець Тимош Шимкович «повертався із Любліна, нагрузивши один із своїх возів залізом»⁴⁰. Виробництво зброї стимулювалося попитом на неї серед різних станів суспільства. Не тільки знать, еліта мали зброю, але й більшість міщан мали холодну й вогнепальну зброю.

У люстрації Житомирського замку 1552 року зазначено, що всі житомиряни мають «ручницю» й прицільно стріляють. Міщанам Крем'янця заборонялося проживати в місті, не маючи зброї⁴¹.

У XV–XVI ст. на теренах України ще були поширені серед захисної металевої амуніції бехтерці, панцирі, доспех. У XVI ст. продовжували використовувати лук. Найпримітивнішою вогнепальною зброєю був залізний кий – трубка з отвором для загоряння пороху. Сучасники тоді називали цей вид зброї старосвітським. На зміну залізному кию прийшли досконаліші види ручної вогнепальної зброї – гаківниця, ручниця, аркебуз.

Купецькі валки, що в другій половині XVI ст. споряджалися з Острога за межі українських земель, серед інших промислових товарів доставляли цю зброю до Польщі⁴².

У Давній Русі на озброєнні у воїнів були самостріли. Вперше про їхнє застосування на Русі повідомляється в Радзівілівському літопису (1159). Ця зброя поступається луку за швидкістю. Лучник випускав за хвилину близько десяти стріл, арбалетник – одну–дві. Але самостріл мав переваги в силі удару. Самострільний болт з великої відстані пробивав важку броню на воїнові.

Дерев'яний паз самостріла закінчувався прикладом. У пазу знаходилася видовжена западина, куди клали коротку стрілу – болт. На протилежній стороні прикладу закріплювали короткий і міцний лук. Його виготовляли зі сталі, дерева або рогу. Щоб зарядити самостріл, воїн опирався ногою в «стрем'я» і натягував тятиву, скріп-

люючи її із зацепом, так званим «горіхом». Під час вистрілу важіль-спуск виходив із заглибини «горіха», останній, повертаючись, звільняв тятиву та з'єднаний із нею болт.

Давніше тятиву натягували руками. А з другої половини XII ст. почали застосовувати поясний гачок, за допомогою якого стрілець, випрямляючи торс, притягував тятиву до з'єднання.

У XIII ст. самостріли заряджали за допомогою коловороту. Дуже давній, поширений у Європі поясний гак археологи знайшли під час розкопок волинського міста Ізяслава.

Із колючої й різальної зброї воїни застосовували мечі, ножі та шаблі.

Військові обладунки й озброєння, які були поширені на теренах Русі, мали багато спільного з озброєнням інших народів – Східної та Західної Європи, Близького Сходу, що пояснюється взаємовпливами й контактами (дружніми чи ворожими).

Жіноче вбрання. Про одяг селянок і городянок маємо небагато відомостей. Знаємо, що в теплі дні жінки носили тільки довгу сорочку, підв'язану крайкою, як це було в українських селах ще й у XIX ст. Жіноча сорочка відрізнялася від чоловічої довжиною, вона сягала кісточок ніг. Кроїли сорочки в перекид «тунікоподібно». Полотнище складали удвоє, робили пазушний розріз. Овальну горловину декорували каймою, вишивкою. На сорочку одягали поясний одяг – запаску й попередницю – незшивані з боків два ткани з вовни полотнища, що кріпилися до паска й ним трималися на талії. Такий спосіб ношення поясного вбрання побутовував на Україні до початку XX ст., а в обрядовому костюмі в Карпатах – ще й до сьогодні (с. Космач). Як верхній одяг селянки та городянки носили дуже довгі сукняні сукні, сукмани, свити. Ці терміни в українських селах пам'ятають ще й у наші дні. У X–XIII ст. широкі рукави стали звичними для верхнього жіночого одягу. Це була загальноєвропейська мода. У холодну пору жінки, як і чоловіки, носили кожухи.

Дівчата ходили з незаплетеним і непокритим волоссям, яке пов'язували начільною стрічкою із тканини, шкіри чи підтримували металевим обручком. Іноді волосся заплітали в косу. Жінки волосся завжди закривали. Попередньо його накручували на валок, накривши м'якою шапочкою, чепцем, який складався з денця та околиці із зав'язками-тороками. Поверх чепця носили рубок (рантух, убрус, півка) – прямокутний головний убір, який накидали на голову й скріплювали під підборіддям, або його кінці вільно опускали на плечі. Іноді рубок притримували на голові обручком. Такий спосіб

³⁹ Сас П. Феодальные города Украины в конце XV – 60-х годах XVI в. – К., 1989. – С. 61, 62.

⁴⁰ Там само. – С. 59.

⁴¹ Там само. – С. 61.

⁴² Там само. – С. 66.

ношення рантуха-півки побутував в Україні ще в кінці XIX ст.

Взуття в простолюдинок – постолі, личаки, черевики. Черевики прикрашали рядами білих крапок або швів.

Костюм заможних дівчат і жінок відрізнявся багатими, розкішними й різноманітними матеріалами. Так, сорочки шили із шовку, верхній одяг – із золотого алтабасу. Дівчата носили на голові срібні обручки з підвісками, начільні стрічки з дорогих матеріалів, оздоблених коштовним камінням. Заможні жінки одягали очіпки з тонкої шовкової тканини, а в колах знаті – з густої сітки, сплетеної із золотих, срібних чи шовкових ниток (волосник). Знатні жінки, як і селянки, носили убрус, але в них він міг бути пурпурового кольору, перетканий золотом по краях. На ноги взували дорогі червоні черевики або чобітки.

Надзвичайно пишним і розкішним був одяг у княгинь. Вони носили синю або червону сорочку – «долматику», дивитисій із широкими рукавами, стягнутими біля зап'ястя, розкішний важкий пояс, оздоблений коштовним камінням, який, оперізуючи стан, перекидали через ліву руку. У Візантії тканий пояс був ознакою високого соціального становища.

Поверх долматики носили плащ, скріпленій на грудях дорогою оздобою – аграфою, фібулою, булавочкою⁴³. Із зимового вбрання в колядках згадується «куняча шуба»⁴⁴.

Головний убір – синій завій, а зверху – корона. Від корони звисала на плечі тканина. Спосіб ношення головного убору з тканиною з тильної сторони голови, як пригадуємо, був поширений у цариць-скіфінок. Зимом одягали «боброву шапку»⁴⁵.

Вінці-корони княгинь були особливо пишними. Корона – символ царського достоїнства, поєднала й декоративні якості жіночого головного убору. Вінці княгинь були золоті, прикрашені емаллю, коштовним камінням. Їхня форма з часом змінювалася. У перших віках християнства вони мали вигляд вузької пов'язки, прикрашеної золотом і коштовним камінням. За формою вінці нагадували подібні начільні головні убори інших європейських народів. З V–VI ст. вони мали форму високих обручів. Із плином часу вони ставали вищими, а з IX ст. їх почали доповнювати підвісками з перлів – ряснами й колтами, які починалися на скронях і спадали на плечі.

Зимом княгині носили обрус (убрус), а поверх нього дорогу шапку з хутряною облямівкою.

На ноги взували дорогі червоні черевички та чобітки. Рештки взуття зі шкіри, вичиненої на зразок юхти й сап'яну, яке носила знать, археологи виявили в Бересті, Дорогобужі та інших похованнях Волині. Переважно жіночими були гостроносі черевички («червії») з відворотами зверху, що сягали трохи вище кісточок. Вони були зшиті з двох шматків шкіри з одним поздовжнім швом знизу, до якого, у свою чергу, пришивали підшву. М. Кучинко припускає, що, можливо, це був той вид взуття, який у літописах називався «черевієм», а в українській мові – «черевиками»⁴⁶.

Одяг бояринь складався також із двох сорочок – верхньої та нижньої. У теплу пору верхня сорочка була короткою й з короткими рукавами. Її називали літник. Вбрання бояринь виготовляли з багатих розкішних і різноманітних тканин: шовку, оксамиту, алтабасу. У заможних дівчат і жінок, крім білого кольору, поширеним був червоний, синій у поєднанні із золотим тканням і вишиттям. У жіночому строї знаті XIII ст. побутували нараменники на зразок західноєвропейського «сюрко». Це одяг, кроєний у перекид, з викотом, й незшитими боками, різний за довжиною. З боків його в кількох місцях скріплювали зав'язками або підв'язували в стані поясом. Боярині носили верхнє вбрання з довгими, іноді до землі, рукавами. Це була загальноєвропейська мода. У XIII ст. стали поширеними довгі рукави, котрі опускалися значно нижче рук (одна із ознак готичного стилю в Європі).

Особливо пишними були жіночі прикраси, які мали символічне значення. Прикраси славилися широким асортиментом і великою кількістю технік і технологій виготовлення. Дуже поширеними були шийні прикраси: намиста, монисто зі скла, коштовного каміння, з дрібних мушель з Червоного моря та Індійського океану, зубів тварин, а також різноманітні металеві підвіски-лунниці, шийні прикраси, виготовлені з одного шматка металу, часто скручені з дроту, більш чи менш масивні, які отримали назву – гривна⁴⁷. З інших прикрас поширені діадеми.

Прикраси, знайдені археологами в Україні, свідчать про майнову нерівність одягу простих і знатних жінок. У похованні багатой жінки з Волині (XII–XIII ст.) із с. Чеканова на Підляшші біля шкіряного паска-очілля лежало тринадцять скроневих кілець з олова й бронзи, три бронзові сережки київського типу, олов'яний

⁴³ Золотослов. Значч. праця. – С. 185.

⁴⁴ Там само. – С. 248.

⁴⁵ Там само.

⁴⁶ Кучинко М. Волинська земля X – середини XIV ст. – М., 1977. – С. 133.

⁴⁷ Нидерле Л. Значч. праця. – С. 248–251.

хрестик, разок скляних намистин (усього 267) і бронзовий гудзик⁴⁸.

У X ст. виготовлення прикрас сягнуло найвищого розквіту. Підтвердження цього – знахідка на Волині (в Пересопниці), зокрема поховання ювеліра. Фах похованого встановили завдяки набору інструментів, які поклали йому в домовину. Ці інструменти слугували для виготовлення срібних лунниць і сережок, а також відливання зерні.

Лунниці й ковтки з намистинами в IX–X ст., об'єднані єдиною художньою ідеєю, стали головною складовою частиною жіночого комплексу вбрання.

Паралельно з лунницями побутували вишукані, майстерно виготовлені з художнім смаком сережки, у яких поєднані всі види філігранної роботи. Ковтки (сережки, усерязь) – це вушні прикраси-підвіски. Виготовляли їх зі срібла й золота. Вони мали вигляд півмісяця, кільця, на якому нанизані намистини, бубонці, кульки⁴⁹. Ковтки склалися з дужки з трьома великими бусинами внизу, оздобленими зерню, закомпонованою колами. Від двох бічних бусин йшли ажурні дужки, які утворювали рисунок лунниці. Її краї також унізані зерню й облямовані сканним ажурним узороччям дрібнесеньких ромбиків, які нагадують мереживо. Від середньої намистини опускається вниз, як гроно, велика видовжена намистина складного профілю, викладена шнуровою сканню, а також зерню, що утворює поясок подвійних трикутників. Цей тип виробів отримав назву «волинських» сережок, відомих не лише в Україні, але й в Угорщині та Болгарії. Подібні форми можна знайти в мистецтві Волзьких болгар. Довго в народі зберігалася пам'ять про «багату Волинь»⁵⁰. Ранні місцеві сережки волинського типу з підвіскою у вигляді виноградного грона, знайдені в Пересопниці на Рівненщині⁵¹, а також сережки волинського типу, які мають вигляд дротяного кільця з підвіскою з порожнистих кульок на зразок виноградного грона й розміщених симетрично розеточок зі срібних кульок, знайдені в Пересопниці, Листвині, Онишківцях на Тернопільщині й повсюдно, датують X–XI ст.⁵²

⁴⁸ Кучинко М. Волинська земля X – середини XIV ст. – Луцьк, 2000. – С. 134.

⁴⁹ Шмагалю Р. Методичні рекомендації до вивчення курсу «Історія декоративно-ужиткового мистецтва». – Л., 1994. – Вип. 9. Золотарство.

⁵⁰ Толстой И., Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства. – С.Пб., 1897. – Вып. V. – С. 65; Василенко В. Знач. праця. – 135.

⁵¹ Кучинко М. Волинська земля X – середини XIV ст. – Луцьк, 2000. – С. 56.

⁵² Там само. – С. 87.

Поширеними серед жінок були також сережки з бронзи та срібла київського (Лище, Піддубці) та дреговицького типів, що датують XII–XIII ст. Перші мають вигляд кільця, на якому симетрично розміщені й зафіксовані витками тонкого дроту три кулясті або циліндричні намистини, оздоблені зерню. У сережках київського типу на дужці нанизані ажурні скані намистини⁵³.

Крім сережок, у жінок були поширеними рясни й колти. Рясни – підвіски до головного убору, які спадали на плечі, символізували зв'язок земного світу з небесним. Рясни у вигляді крапель, певних карбованих символів на бляшках, за народними уявленнями, сприяли викликанню дощу⁵⁴.

Колти – прикраса у вигляді сережки, яку чіпляли внизу рясни. У XII–XIII ст. вони були найпоширенішими. Серед колтів є великі, діаметром до 6 см, виготовлені з двох щитків з петлею для кріплення у верхній частині. Менші колти були діаметром 3,7 см – 4,5 см, з каймою з дротяних петель. На щитках вигравірувані птахи, дракони, рослинні мотиви. Колти – загальноруські прикраси, але на Волині вони були місцевого походження, що засвідчується як використанням для їх оздоблення черні в контурному варіанті, так і знахідками бронзових матриць для їх тиснення в Городищі біля Шепетівки та Холмі⁵⁵.

Як і в попередні століття, у Київській Русі в X–XIII ст. поширеними були скроневі кільця (завушниця, завушник). Давній слов'янський термін «завушниця» на означення вушної жіночої прикраси зберігся до наших днів. Він зафіксований у літературних пам'ятках XIII ст. в «Житті Ніфонта»: «Нифонтъ даяше си заутьниць». Завушниця інколи прикріплювали до очілля або вінця, частіше – до волосся. Цей спосіб був поширеним у Європі. На території розселення слов'ян такі прикраси мають локальні особливості й можуть слугувати розпізнавальним знаком того чи іншого племені (волиняни, поляни, дреговичі, сіверяни, древляни та ін.). Завушниця дуже характерні наприкінці язичницького періоду й були поширеними на теренах від Ельби, середньої та нижньої течії Дунаю до Ільменю, Ладоги, верхньої Волги, Оки і Дону. Тобто, на тих територіях, де в VIII–XII ст. жили слов'яни.

Археолог М. Кучинко припускає, що волинські ювеліри виготовляли бронзові та

⁵³ Там само. – С. 91.

⁵⁴ Рыбаков Б. Язычество древней Руси. – М., 1987. – С. 519.

⁵⁵ Кучинко М. Волинська земля X – середини XIV ст. – Луцьк, 2000. – С. 92.

срібні скроневі кільця з кінцями, що накладаються один на другий або скручені в півтора витка. Поширеними були також кільця з відігнутими в протилежний бік кінцями (одним або двома). Один із них був розплющений і закручений у трубочку. Такі кільця, як стверджує М. Кучинко, використовували до середини XIII ст. (Городище біля Шепетівки, Дорогобуж, Коршев та ін.). Паралельно побутували скроневі кільця зі срібними або скляними намистинами. Зазвичай їхня кількість сягала від однієї до п'яти. Біля Луцька в с. Лище знайдено скроневе кільце з чотирма, а в Теремному – із п'ятьма намистинами⁵⁶.

Скроневі каблучкоподібні кільця знайдені в селах Городок, Межиріч, Острожець, S-подібні кільця – в селах Білів, Войська, Збуж та ін.⁵⁷

Дуже поширеними, як і в попередні історичні періоди, залишалися браслети-наручні. Їх виготовляли з найрізноманітніших матеріалів: скла, ниток, ланцюжків, металів. Знакування їх виконували технікою карбування, гравірування. Металеві наручні інкрустували, чорнили, оздоблювали емаллями. Широкий браслет-наручень знайдено в 1974 році на місці невідомого городища в культурному шарі XII–XIII ст. у м. Сокаль⁵⁸. Високохудожні наручні виготовляли в Галичі.

Велику кількість браслетів знайдено на Волині, що може свідчити про їхнє місцеве виробництво. За способом виготовлення вирізняються браслети плетені дротяні, прості дротяні та пластинчасті. Плетені дротяні браслети, діаметром 8 см – 9 см, знайдено в с. Бужиська, в Підляшші, Городищі-2 поблизу Луцька, Городищі біля Шепетівки, Дорогочині, Дорогобужі.

Різняться браслети й за формою наконечників. Вони бувають сплетені з грубого дроту з мигдалеподібними наконечниками (Городища-2 біля Луцька, Городища біля Шепетівки). Серед таких виробів є кілька варіантів. Одні з них мають наконечники з рубчиками по краю, з трьома напівкульками й мотивом вписаних одна в одну краплеподібних фігур. Інший варіант представлений браслетом (Городища-2), мигдалеподібні наконечники якого з рубчиками по краю й трьома напівкульками з кружечками, мають у центрі гравірований мотив напівпальметки. Виразальним художнім засобом цих

браслетів є заповнення черню гравірованих заглиблень на наконечниках, їх окреме виготовлення й подальший монтаж із плетивом. У третьому варіанті браслетів на кінцях помітні гравіровані голівки тварин.

Другий тип браслетів має круглі наконечники в перетині, гладкі, загострені, а третій – це здебільшого срібні зразки (с. Бужиськ), сплетені з кількох дротів, причому один у вигляді ланцюга, кінці якого розклепані в овальні пластини. Подібні браслети з Київщини датують XII ст. Четвертий тип має наконечники, оформлені петлею (XI–XIII ст.).

Були модними серед жінок і дешеві браслети, виготовлені з дроту або пластин міді чи бронзи⁵⁹.

Розповсюдженим типом прикрас у Київській Русі було також намисто. Про це свідчать намистини з різних поховань. У деяких із них знайдено скляні, пастові, сердолікові, бурштинові намистини (Білів, Лище, Усичі та ін.). У XI–XII ст. побутували золотоскляні та крупнозернисті срібні намистини (Городець, Теремне, Усичі, Чорна Велька та ін.)⁶⁰.

Ранніми виробами є срібні намистини кількох типів. Перший представлений лопатевими намистинами X–XI ст., знайденими в Біліві, Пересопниці, Крупі, Піддубцях. Вони овальної форми й виготовлені з трьох-чотирьох пластинок – лопатей, кінці яких припаяно до трубчастій основи. До другого типу належать невеликі скляні намистини, частина яких прикрашена кульками зерні, знайдені в Луцьку й Листвині на Рівненщині. Поширеними серед жінок X–XI ст. на Волині були зернені намистини. Вони відомі зі скарбів у Городищі-2 поблизу Луцька, Жорнів і трьох курганів біля сіл Бацики Дальні й Коренівка на Берестейщині. Вони мають круглу, овальну або циліндричну форму й виготовлені за однією схемою: кожна намистинка укладалася з тонких видовжених сфер, покритих зерню (від 240 – до 400). Різняться вони за способом підвішування й на цій підставі їх розподіляють на два варіанти. Перший – намистини, в яких нитку просовували наскрізь, а другий – з трубочкою зверху й штампованою у вигляді виноградного грона тонкою пластинкою знизу. Перераховані типи намистин були дуже розповсюдженими в комплексі прикрас на Волині, а також на всьому Правобережжі України⁶¹.

Серед популярних прикрас були й такі, у яких поряд з естетичною, велике значення мала

⁵⁶ Кучинко М. Волинська земля X – середини XIV ст. – Луцьк, 2000. – С. 92.

⁵⁷ Там само. – С. 55, 56.

⁵⁸ Багрій Р., Петегирич В. Скарб срібних виробів княжої доби із Сокаля на Львівщині // *Studia archaeologica*. – 1993. – № 1. – С. 42, 43.

⁵⁹ Кучинко М. Волинська земля X – середини XIV ст. – Луцьк, 2000. – С. 90.

⁶⁰ Там само. – С. 56, 57.

⁶¹ Там само. – С. 87, 88.

функція практична. Це – гудзики, фібули, шпильки. Але гудзики виконували не лише практичну функцію. Вони свідчили про високу майстерність давньоруських ювелірів. Гудзики були литі, бронзові, кулясті або грушоподібні, діаметром 0,5 см – 1 см, із видовженою основою з діркою (Белз, Володимир, Городище біля Луцька, Луцьк). Місцеві ювеліри виготовляли гудзики кругло-випуклої форми, діаметром 2,2 см із поверхнею, розділеною на три сектори з тисненим орнаментом (X–XII ст.). На Україні такі гудзики не виходили з моди до кінця XVIII ст. Вони були обов'язковими на козацьких старшинських жупанах.

У XIII–XIV ст. у Західній Європі чоловічий одяг прикрашали дзвіночками-бубонцями. Заможні особи мали на своєму одязі від 150 до 300 дзвіночків, які своїм дзвоном сповіщали про наближення знатної персони. Бубонці прикріплювали до пояса, рукавів, головних уборів тощо⁶². Шумлячі підвіски знайдено в селах Чорна, Велька, Чортівець, а бронзові бубонці-дзвіночки – у курганах Торговиця, Пересопниця, Майдан Липовецький⁶³. Цікаво, що волиняни носили бубонці ще раніше від своїх західних сусідів. Такі вироби на Волині знайдено в Дорогобужі, Дорогичині, Чермні, Майдані Липовецькому та в інших культурних шарах XI ст., а також XIII ст. Ці дзвіночки-бубонці мали грушоподібну форму з прямим чи хрестоподібним прорізом⁶⁴.

Дуже розповсюдженими на Русі були фібули. Ними скріплювали верхній одяг – плащі. Їх виготовляли різних форм і з різних матеріалів, прикрашали перегородчастою емаллю, гравірованим орнаментом. На Волині фібули знайдено в курганах сіл Басів, Кути, Білів, Збуж, Пересопниця⁶⁵. На виробках орнамент геометричний – кола, ромби, Дерево життя, Світове дерево (як символ втілення Великої Богині⁶⁶). Верхній одяг запинали також шпильками. Їх було знайдено на Волині в Листвині та Дорогобужі; датують XI–XIV ст. У листвинської шпильки один кінець гострий, другий оформлений у вигляді голови півня, а в дорогобужької – нижній загострений, а верхній – розплющений і закручений у спіраль⁶⁷.

Отже, у Київській Русі в X–XIII ст. бачимо сформований корпус прикрас. У деяких регіонах

(Волинь, Київ) їх особливість становить ансамблевість. В ансамбль входило кілька речей, виконаних в одному стилі. Це могли бути: ланцюжок із лопатевих бусин, лунниць, медальйонів, а також сережок із намистинами й підвісками у вигляді виноградного грона⁶⁸.

Якщо в XI ст. було чимало простих виробів, виготовлених із дроту, то з середини XII–XIII ст. модними стають нові типи, зокрема, тринамистинкові сережки, колти, рясни, браслети. Технічні прийоми засвідчують орієнтацію майстрів на київські взірці.

Прикраси декорували за допомогою різноманітних технік: виїмчастою й перегородчастою емаллю, черню, зерню, золоченням, інкрустацією, філігранню, фініфтою та ін.

Щодо орнаментальних мотивів на прикрасах, то вони різноманітні. На давніших виробках домінують геометричні елементи ранньохристиянської символіки (фазани, ягнята, павичі, риби). Очевидно, через Моравію на Волинь проникли розквітлі нагрудні хрести, які в X – першій половині XI ст. були поширеними у візантійському мистецтві як символ духовної перемоги християнства. Основні мотиви орнаменту прикрас кінця X – початку XI ст. – геометричні. Геометричний орнамент космогонічний, прикметний сивою давниною. Багато його давніх графем-знаків як передачі священних ідей забулося або пристосовано до нової ідеології. На багатьох прикрасах на Волині поширена кривулька – безконечник, бігунець, вужок. Можливо, цей мотив походить від зображення змія, який у міфології трактується, як медіатор між землею і небом, охоронцем внутрішнього простору, відділяє сакральний простір від земного, мирського. Часто на прикрасах бачимо кола. Ця сакральна графема мала оберігові та об'єднувальні функції – ні початку, ні кінця, позачасове й позамежове, універсальний знак божественного космосу та Божества⁶⁹.

Трапляються на прикрасах і кринові мотиви. Ці предмети, зазвичай, мають виразне язичницьке походження (наручні XI ст., рясни, амулети, обереги). Прикраси, в орнаментиці яких відсутнє божественне коло, а замінене воно сердечками, ромбиками, чотирикутниками, які є земними знаками, є нижчого рівня ієрархії. Вони, очевидно, призначалися для багатих, знатних людей, але не божественного, князівського походження⁷⁰.

⁶² Стамеров К. Знач. праця. – С. 90.

⁶³ Кучинко М. Волинська земля X – середини XIV ст. – Луцьк, 2000. – С. 56.

⁶⁴ Там само. – С. 56, 93.

⁶⁵ Там само. – С. 55.

⁶⁶ James E. The Tree of Life. – Leiden, 1966. – С. 163.

⁶⁷ Кучинко М. Волинська земля X – середини XIV ст. – Луцьк, 2000. – С. 83.

⁶⁸ Орлов Р. Ювелирное ремесло // Археология Украинской ССР. – К., 1986. – С. 431.

⁶⁹ Білан М., Стельмащук Г. Український стрій. – Л., 2000. – С. 87–103.

⁷⁰ Рыбаков Б. Ремесло Древней Руси. – М., 1978. – С. 198.

З кінця X – першої половини XI ст. поширився і квітковий орнамент. Це також пов'язано з прийняттям християнства. Спочатку квітковий орнамент використовували виключно на церковних речах, у храмах, на сторінках церковних книг, а згодом – на прикрасах і вбранні. Вважається, що це запозичення з візантійських кольорових перегородчастих емалей⁷¹. Проте, запозичення відбувалося свідомо, із вибором мотивів і композиційних схем, близьких ювелірам та їхнім замовникам.

У XII ст. на прикрасах бачимо закомпонованих зміїв, симарглів, левів, грифонів та інших тварин, графеми дохристиянської та спорідненої іранської символіки.

Підсумовуючи сказане, можемо стверджувати, що в одязі селян і простих міщан переважали матеріали домашнього виробництва природ-

ного кольору вовни, шкіри. У костюмі домінував білий колір із додаванням червоного й чорного. Силует облягаючий з вивіреними життєвою необхідністю пропорціями.

Костюм знаті й князів відрізнявся пишністю й багатством привізних тканин. Він мав величній монументальний силует і досконалі пропорції, продиктовані в даному випадку не стільки необхідністю, практичністю й доцільністю, скільки ідеалом краси тієї епохи, в яку побутував. Костюм знаті й князів мав багато спільного з візантійським У ньому відзеркалюється і середньоевропейська мода, і контакти з арабським Сходом. У давньоруському костюмі простежуються риси, що засвідчують спільність процесів розвитку матеріальної культури народів західної Європи, Візантії, арабського Сходу.

Г. СТЕЛЬМАЩУК

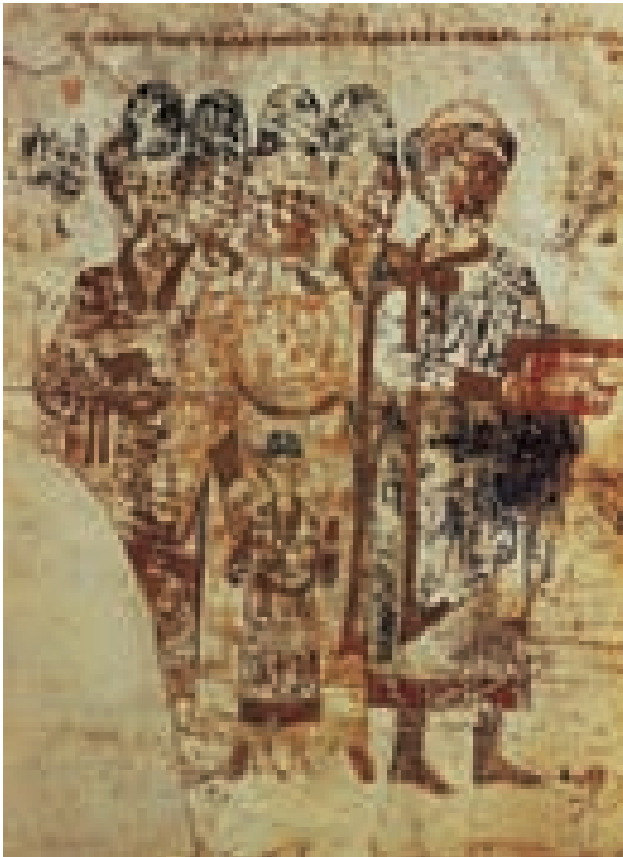
Список ілюстрацій

1. Княжий стрій. XI ст. Мініатюра «Сім'я князя Святослава» з Ізборника Святослава 1073 р.
2. Вбрання князів: дивитисій, корзно, шапка. Ікона 1340-х рр. Державна Третьяковська галерея (Москва, РФ).
3. Фібула. VII ст. с. Зіньків, Полтавська обл. Бронза. ДІМ.
4. Вбрання князя: верхня сорочка з візантійської тканини, штани, чоботи. Оpubліковано у виданні: *Стамеров К.* Нариси з історії костюмів: У 2 ч. – К., 1978. – Ч. 1. – С. 125.
5. Залишки тканини з поховання поблизу Києва. XI–XII ст. Оpubліковано у виданні: *Білан М. С., Стельмащук Г. Г.* Український стрій. – Л., 2000. – С. 29.
6. Вбрання князя і заможних людей. XII–XIII ст. Оpubліковано у виданні: *Матейко К.* Український народний одяг. – К., 1977. – С. 26, 30, 35.
7. Давньоруська книжкова мініатюра «Весілля сина Володимира Мономаха Андрія». 1118 р. Російська національна бібліотека (Санкт-Петербург, РФ). Оpubліковано у виданні: *Стельмащук Г.* Давнє вбрання на Волині. – Луцьк, 2006. – С. 33.
8. Голови іграшкових вершників (фрагменти): 1 – Київ; 2 – Волковиськ; 3 – Воїнь; 4 – Вишгород, Київська обл. Оpubліковано у виданні: *Брайчевська О.* Вироби дрібної пластики, монети і актові печатки як джерело для вивчення чоловічих головних уборів давньоруського часу // Старожитності Південної Русі. – Чернігів, 1993. – С. 115.
9. Зображення князівських головних уборів на монетах і актових печатках. Оpubліковано у виданні: *Брайчевська О.* Вироби дрібної пластики... – С. 113.
10. Чоловічі головні убори. Малюнок з Київського псалтиря. Оpubліковано у виданні: *Стельмащук Г.* Традиційні головні убори українців. – К., 1993. – С. 54.
11. Чоловічі головні убори. XII–XIII ст. Оpubліковано у виданні: *Прохоров В.* Русские древности. – С.Пб., 1871. Мал. С. Ярич.
12. Головні убори парубків. Оpubліковано у виданні: *Прохоров В.* Русские древности. Мал. С. Ярич.
13. Чоловічі головні убори. XII–XIV ст. Оpubліковано у виданні: *Прохоров В.* Русские древности.
14. Взуття різних верств населення. XI–XV ст. Оpubліковано у виданні: *Ніколаєва Т.* Історія українського костюма. – К., 1996. – С. 41.
15. Хрест-енколпійон із зображеннями Богоматері Оранти, св. Миколая, апостолів Петра й Павла. XIII ст. Мідь; гравірування, чорніння. ДРМ. Оpubліковано у виданні: *Рыбаков Б.* Русское прикладное искусство X–XIII веков. – Ленинград, 1971. – С. 77.
16. Перстень із княжим тризубом. XII ст. Срібло, карбування. Оpubліковано у виданні: *Рыбаков Б.* Русское прикладное искусство... – С. 36.

⁷¹ Там само. – С. 392.

17. Князівське парадне вбрання. XII–XIII ст. Оpubліковано у виданні: Давня історія України: У 2 кн. – К., 1995. – Кн. 2. – С. 136. Реконструкція П. Толочка.
18. Змійовик Володимира Мономаха. XII ст. Київ. Золото, лиття. ДІМ.
19. Вінець. XII ст. с. Сахнівка, Київська обл. Золото, перегородчаста емаль. Оpubліковано у виданні: *Рыбаков Б.* Русское прикладное искусство... – С. 77.
20. Барми. XII – початок XIII ст. Золото, кольорове скло. ДІМ. Оpubліковано у виданні: *Рыбаков Б.* Русское прикладное искусство... – С. 31.
21. Вбрання селянина. X–XIII ст. Оpubліковано у виданні: *Стамеров К.* Нариси з історії костюмів. – С. 125.
22. Воїни в обладунках: кольчуга і пластинчаста броня. X–XI ст. Оpubліковано у виданні: *Стельмащук Г.* Давнє вбрання на Волині. – С. 59.
23. Кіннотник у лускоподібному панцирі. XI ст. Оpubліковано у виданні: *Стельмащук Г.* Давнє вбрання на Волині. – С. 60.
24. Кіннотник у пластинчастому панцирі. XIII ст. Оpubліковано у виданні: *Стельмащук Г.* Давнє вбрання на Волині. – С. 62.
25. Воїн в обладунках. XII ст. Оpubліковано у виданні: *Стельмащук Г.* Давнє вбрання на Волині. – С. 60.
26. Кіннотник у кольчuzі. XII–XIII ст. Оpubліковано у виданні: *Стельмащук Г.* Давнє вбрання на Волині. – С. 61.
27. Шоломи. XI–XIII ст. Оpubліковано у виданні: *Стельмащук Г.* Давнє вбрання на Волині. – С. 67.
28. Ударна зброя: кистені – XI–XIII ст.; палиця – XIII ст.; пернач – XVI ст.; булава – XII ст. Оpubліковано у виданні: *Стельмащук Г.* Давнє вбрання на Волині. – С. 68.
29. Мечі. XII–XV ст. Оpubліковано у виданні: *Стельмащук Г.* Давнє вбрання на Волині. – С. 70.
30. Лучник в обладунках. XIII ст. Оpubліковано у виданні: *Стельмащук Г.* Давнє вбрання на Волині. – С. 72.
31. Лучник із самострілом. XIV ст. Оpubліковано у виданні: *Стельмащук Г.* Давнє вбрання на Волині. – С. 74.
32. Вбрання заможної дівчини XI–XIII ст. Оpubліковано у виданні: *Матейко К.* Український народний одяг. – С. 33.
33. Вбрання заможної жінки XI–XIII ст. Оpubліковано у виданні: *Матейко К.* Український народний одяг. – С. 31, 33.
34. Одяг княгині. Оpubліковано у виданні: *Стельмащук Г.* Давнє вбрання на Волині. – С. 42.
35. Давньоруський одяг (за зображеннями на браслетах-наручах). Оpubліковано у виданні: Давня історія України: У 2 кн. – Кн. 2. – С. 144. Рис. П. Корнієнка за реконструкцією О. Браїчевської.
36. Скроневе кільце. XI ст. Срібло. Оpubліковано у виданні: *Василенко В.* Русское прикладное искусство. – М., 1977. – С. 216.
37. Скроневі кільця. Оpubліковано у виданні: Давня історія України: У 3 т. – К., 2000. – Т. 3. – С. 240. Рис. П. Корнієнка.
38. Гребінець. III–IV ст. Середнє Подніпров'я. Кістка, гравірування. ДІМ. Оpubліковано у виданні: *Василенко В.* Русское прикладное искусство. – С. 72.
39. Святковий жіночий убір. Оpubліковано у виданні: Давня історія України: У 3 т. – Т. 3. – С. 260. Реконструкція П. Толочка.
40. Рясни і колти. XII ст. Київ (Десятинна церква). Золото, перегородчаста емаль. Київ КДІМ. Оpubліковано у виданні: *Стельмащук Г.* Давнє вбрання на Волині. – С. 47.
41. Рясни і колт. XI–XII ст. Оpubліковано у виданні: *Стельмащук Г.* Давнє вбрання на Волині. – С. 46.
42. Колти. XI – початок XII ст. Золото, перегородчаста емаль. Оpubліковано у виданні: *Василенко В.* Русское прикладное искусство. – С. 276.
43. Колт. XII ст. Срібло, чорніння. ДІМ. Оpubліковано у виданні: *Василенко В.* Русское прикладное искусство. – С. 251.
44. Рясни. XII–XIII ст. Золото, перегородчаста емаль. ДІМ. Оpubліковано у виданні: *Рыбаков Б.* Русское прикладное искусство... – С. 35.
45. Сережка київського типу. XII ст. Срібло; зернь, скань. ДІМ. Оpubліковано у виданні: *Василенко В.* Русское прикладное искусство. – С. 248.

46. СЕРЕЖКА. VI ст. Золото; зернь, імітація зерні, тиснення. Оpubліковано у виданні: *Стельмащук Г.* Давні вбрання на Волині. – С. 22.
47. Лунниця. X ст. Волинь. Срібло, зернь. ДІМ. Оpubліковано у виданні: *Василенко В.* Русское прикладное искусство. – С. 139.
48. Нагрудна прикраса з лунницями й намистинами (фрагмент). XI–XII ст. Середнє Подніпров'я. Бронза, лиття. ДІМ. Оpubліковано у виданні: *Василенко В.* Русское прикладное искусство. – С. 212, 213.
59. Колт. XI–XII ст. Київ. Срібло, зернь. ДІМ. Оpubліковано у виданні: *Василенко В.* Русское прикладное искусство. – С. 255.
50. СЕРЕЖКИ. XII ст. с. Вербів, Тернопільська обл. Срібло. Оpubліковано у виданні: *Фіголь М.* Мистецтво стародавнього Галича. – К., 1997. – С. 149.
51. Шийна гривна. X ст. Срібло. Оpubліковано у виданні: *Василенко В.* Русское прикладное искусство. – С. 140.
52. СЕРЕЖКИ. XII ст. с. Вербів, Тернопільська обл. Срібло. Оpubліковано у виданні: *Фіголь М.* Мистецтво стародавнього Галича. – С. 148.
53. Браслет. XII ст. Срібло. ДІМ. Оpubліковано у виданні: *Василенко В.* Русское прикладное искусство. – С. 225.
54. Наручень. XII ст. Київ. Срібло; гравірування, чорніння. Оpubліковано у виданні: *Василенко В.* Русское прикладное искусство. – С. 16.
55. Нагрудна прикраса. XII ст. Київ. Срібло, карбування. ДІМ. Оpubліковано у виданні: *Рыбаков Б.* Русское прикладное искусство... – С. 29.
56. Намисто. XII ст. Київщина. Золото, гранат, бурштин, онікс; скань, зернь. Оpubліковано у виданні: *Рыбаков Б.* Русское прикладное искусство... – С. 19.



1



2

3



4



5



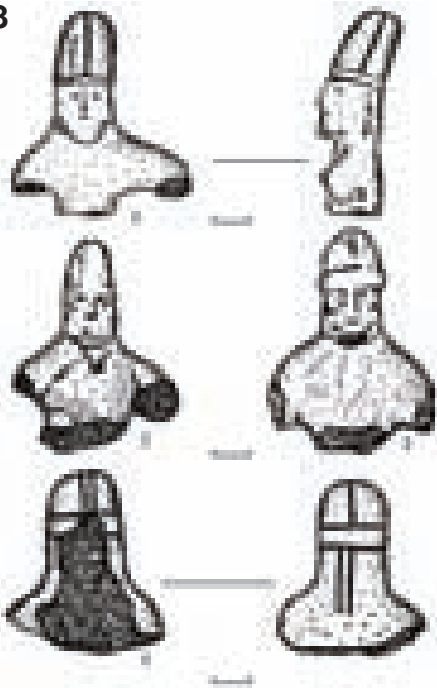
6



7



8



9



10



11



12



13





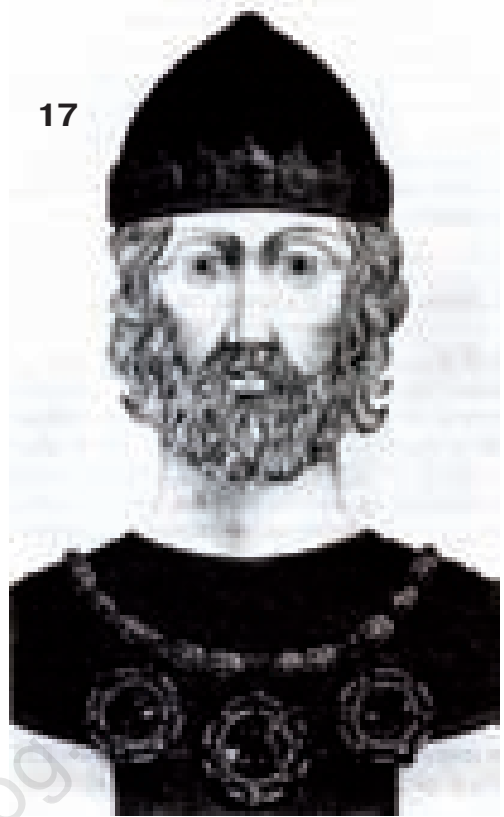
15



16



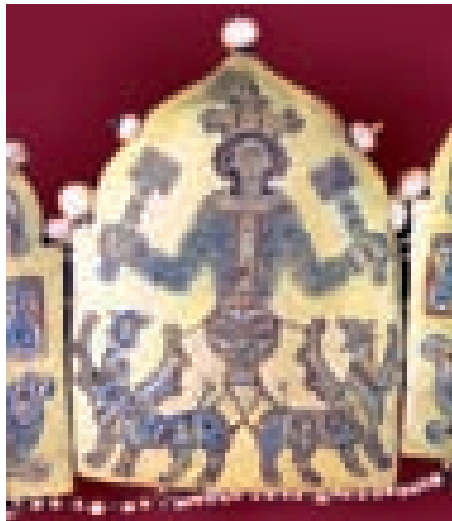
17



18



19



20



21



22

23



24



25



26

27



28



29



30



31



32



33



34



35



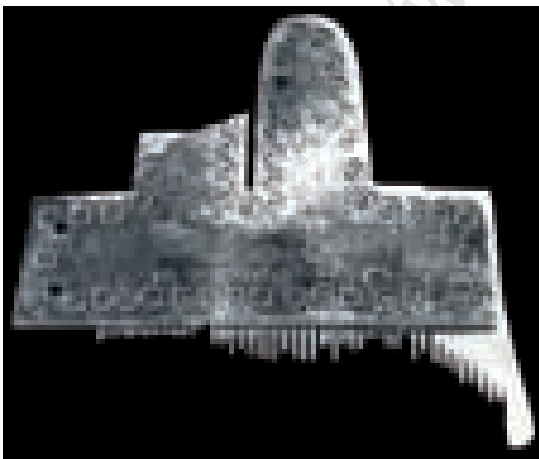
36



37



38

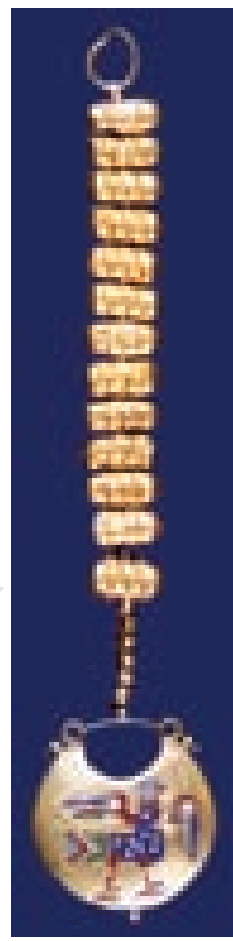


39

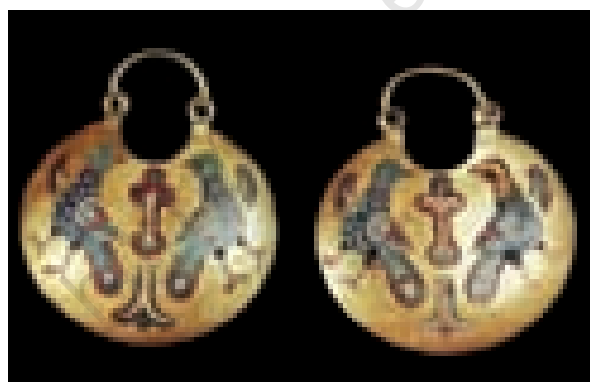




40



41



42



43



44

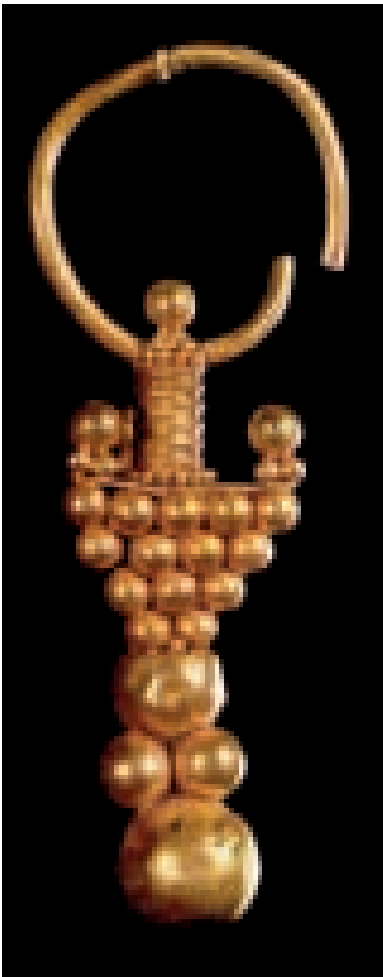
45



47



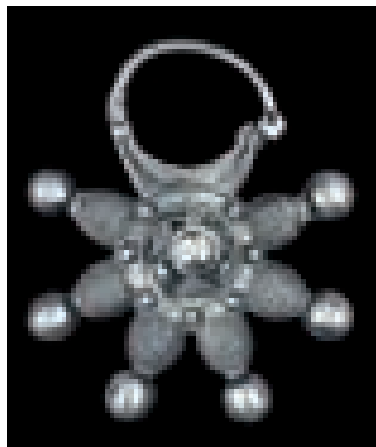
46

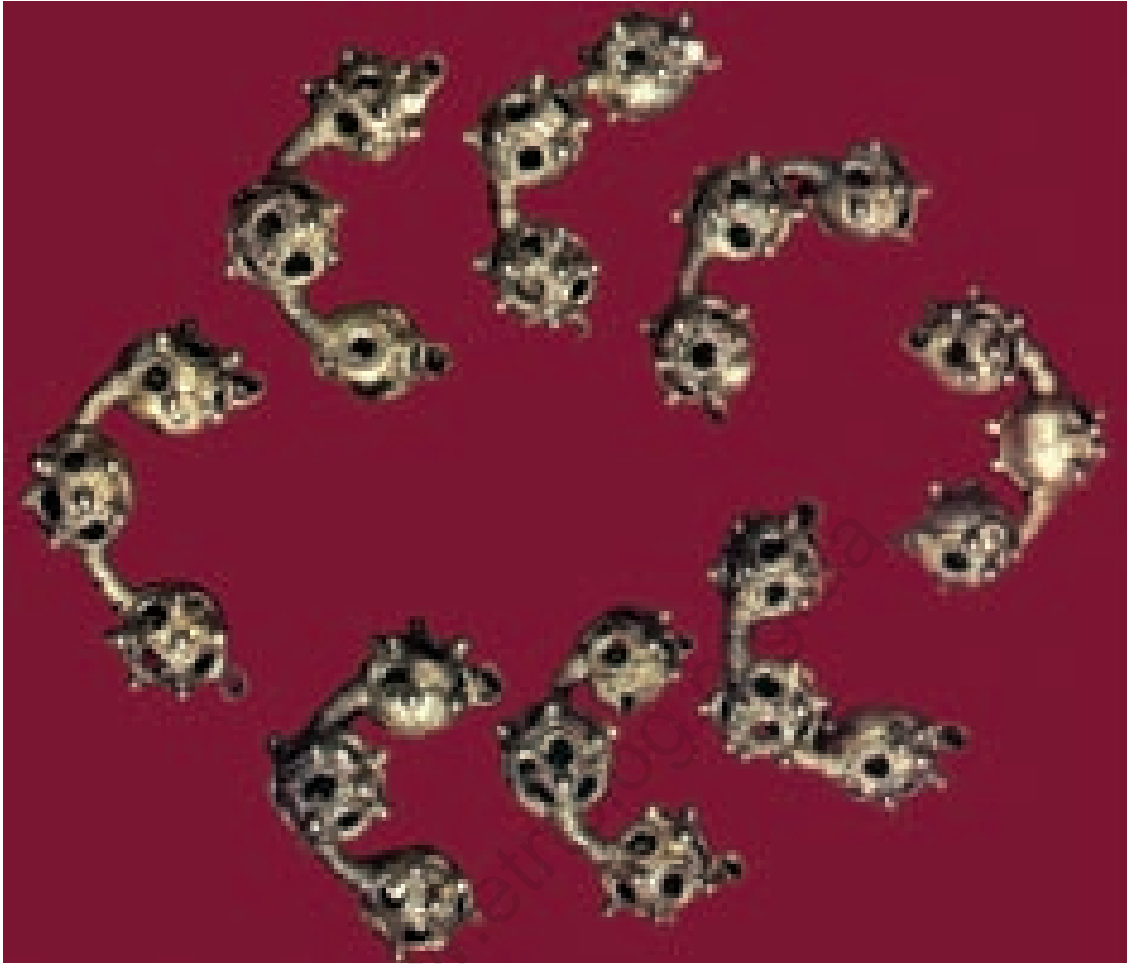


48



49





50



51

52





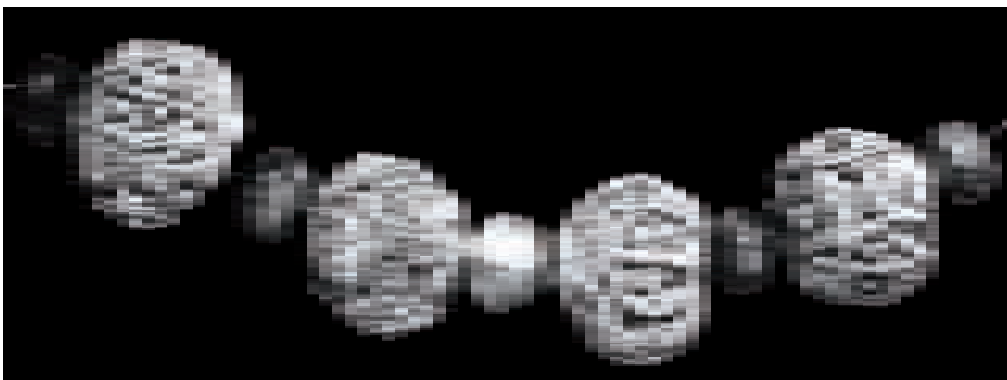
53



54



55



56

Художнє різьблення по дереву, кістці та рогу



<http://www.technolog.ig.ua>

<http://www.ethnolog.org.ua>

Келих. Перша половина XIII ст. Київ (тайник Десятинної церкви).
Дерево, токарна робота. НМІУ

ХУДОЖНЄ РІЗЬБЛЕННЯ ПО ДЕРЕВУ, КІСТЦІ ТА РОГУ

Художнє різьблення по дереву, кістці та рогу посідало особливе місце в декоративно-прикладному мистецтві Давньої Русі. Людина завжди прагнула прикрасити свій побут, тому речі, що її оточували, зазвичай несли не тільки суто функціональне, але й естетичне навантаження. Різьбленням оздоблювали дерев'яні житла, хатнє начиння, предмети повсякденного вжитку, деталі одягу, воїнської зброї, знаряддя праці, гральне приладдя тощо. Так звичайні речі перетворювали на справжні твори декоративно-прикладного мистецтва, ними не тільки користувалися, вони також прикрашали повсякденне життя давньоруської людини. Важливе місце у Давній Русі посідала художня обробка природних матеріалів – дерева, кістки та рогу.

Обробка дерева. У матеріальній культурі Давньої Русі дерево використовували надзвичайно широко. Його застосовували як один із основних видів будівельних матеріалів – дерев'яною була майже вся забудова давньоруських міст. За літописними даними, фігури язичницьких богів князя Володимира, що стояли на Перуновому пагорбі до хрещення Русі, були дерев'яними. З Києва походить унікальний зразок об'ємної скульптури з дерева – так званий киево-подільський ідол із мореного дуба. Його було знайдено в 1969 році на вул. Оболонській, 25, недалеко від Дніпра на шестиметровій глибині під час риття будівельного котловану. Така глибина дозволяє датувати ідола давньоруським часом. Знахідка становить схематичну антропоморфну фігуру з грубо оформленим обличчям, виділеною шиєю та короткими ногами. На думку В. Даниленка, автора знахідки, скульптура була деталлю якоїсь композиції, можливо, оздобленням корми корабля, оскільки ноги в неї розділені, а задня площина вирівняна. Проте фігура могла бути встановлена й у стаціонарних умовах, наприклад, на культовому місці. За інформацією Я. Боровського, у Верхньому Києві (вул. Мала Підвальна, 29) у будинку X ст. було знайдено ще одну дерев'яну колоду зі схематичними антропоморфними рисами¹. Вирізані з дерева божки («домовики») також неодноразово були зафіксовані серед

старожитностей Звенигорода². Скульптурні антропоморфні зображення з дерева відомі серед новгородських старожитностей³, а також у землях західних слов'ян⁴, отже, цей вид різьблення можна вважати загальнослов'янським. Проте загалом, можливо, мистецтво скульптури з дерева не було надто поширеним, про що опосередковано свідчить відсутність розвинутого мистецтва скульптури в наступні часи. Імовірно, об'ємні дерев'яні вироби обмежувалися схематичними зображеннями антропоморфних богів, які повинні були обслуговувати культові потреби населення.

Дерево здебільшого слугувало для виготовлення різноманітних речей повсякденного вжитку. Споруди часто оздоблювали вибагливими архітектурними деталями, на предмети побуту наносили орнамент або надавали їм певної форми, що відповідало естетичним уявленням людини того часу. Тому є всі підстави розглядати такі речі в руслі народної художньої творчості.

Художнє різьблення по дереву давньоруського періоду найповніше досліджено за матеріалами давнього Новгороду, де завдяки структурі ґрунту дерево збереглося значно краще, ніж на Півдні Русі. Розкопки Новгороду відкрили для нас архітектурні споруди з дерева, засоби пересування, хатнє умеблювання й начиння, серед якого є багато речей, оздоблених різьбленим орнаментом⁵. Давньоруських дерев'яних виробів, що походять з території України, надзвичайно мало. Винятком є Поділ у Києві й стародавнє місто Звенигород, де знайдено значну кількість різноманітних дерев'яних речей⁶. Окремі вироби з дерева, переважно обвуглені, збереглися також на інших давньоруських

¹ Боровський Я. Світогляд давніх киян. – К., 1992. – С. 89.

² Свешніков І. Звіт з роботи Звенигородської археологічної експедиції в 1989 р. // НА ІА НАНУ. – Ф. е. 1989/77. – С. 17; Свешніков І. Звіт з роботи Звенигородської археологічної експедиції у 1990 р. // НА ІА НАНУ. – Ф. е. 1990/187. – С. 17.

³ Колчин Б. Новгородские древности. Резное дерево // САИ. – 1971. – Вып. Е1-55. – Табл. 33–35.

⁴ Herrmann J. Kultur und Kunst der Slawen in Deutschland vom 7. bis 13. Jahrhundert. – Berlin, 1965. – Abb. 33; Herrmann J. Die Slawen in Deutschland. Geschichte und Kultur der Slawischen Stämme westlich von Oder und Neisse vom 6. bis 12. Jahrhundert. – Berlin, 1985. – Abb. 149.

⁵ Колчин Б. Новгородские древности. Резное дерево. – С. 6.

⁶ Гупало К. Обработка дерева, кости и камня // Новое в археологии Киева. – К., 1981. – С. 319–323; Свешніков І. Исследование пригорода древнерусского Звенигорода // Труды V Международного конгресса археологов-славистов. – К., 1988. – Т. 2. – С. 147.

пам'ятках, таких як Райковецьке городище, міста Колодяжин, Городськ, Воїнь тощо. Здебільшого це побутові речі або декоративні архітектурні деталі.

Розвитку деревообробки сприяли значні площі лісових масивів у період середньовіччя, які поширювалися на лісостеп і навіть займали значні площі на території українського степу. Дослідники природних умов лісостепу одно-стайні у висновках, що в давні часи та середньовіччі лісів було набагато більше. Тому деревообробна галузь завжди була забезпечена сировиною. Результати мікроскопічного дослідження деревини побутових виробів свідчать про використання переважно місцевих порід дерева: сосни, дуба, клена, липи, ясена, ліщини, вільхи, берези, верби, осини, розсоцвітих. Із привізної деревини відзначимо самшит як матеріал для виготовлення гребенів. Характер застосування певної породи дерева свідчить про добре знання майстрами її властивостей і вміння їх використовувати якнайдоцільніше. Так, для архітектурних деталей вибирали сосну й дуб як найстійкіші до гниття породи. Сосна піддається обробці різальним інструментом, проте її важко обточувати. Саме тому її майже не використовували для токарних робіт. Деревина липи м'яка, не розтріскується, добре піддається обробці, але вона пориста, нестійка до грибкових уражень, вбирає воду. Аналіз речей, які можна інтерпретувати, виявив, що з липи виготовляли тільки великі видовбані посудини для зберігання різноманітних сипких речовин і зрідка клепки бондарного посуду. Найбільш придатною сировиною для виготовлення парадного столового посуду, як вирізаного, так і виготовленого на токарному верстаті, була деревина клена та ясена. Деревина ясена тверда, міцна, в'язка. Вона не розтріскується і не жолобиться, добре піддається обробці різальним інструментом і обточуванню. За технічними властивостями деревина клена близька до неї. Ці породи мають ще й гарну текстуру. Інші породи дерева використовували значно рідше. Зокрема, у давньоруському місті Колодяжині та на Райковецькому городищі знайдено окремі екземпляри токарного посуду з вільхи⁷.

Зафіксовано різні стадії обробки деревини – від простіших операцій, виконаних сокирою і теслом, до складних різьблених і токарних робіт. Ретельність обробки часто залежала від призначення предмета. Зі збережених речей найбільш якісною обробкою вирізняються

парадний столовий посуд і різьблені гребені. Для виробництва столового посуду застосовували токарний верстат. О. Давідан визначає, що у Старій Ладозі токарний верстат з'явився ще до X ст. (імовірно, у VIII–XI ст.⁸). На землях західних слов'ян – у межах XI–X ст.⁹ Свідченням того, що в Києві у зазначений час також застосовували такий прилад, є залишки токарного посуду, виявлені на Подолі в шарах ґрунту X ст.¹⁰ Токарні вироби з дерева та кістки були особливо розповсюдженими протягом XI – першої половини XIII ст. У Києві в 1950 році під час розкопок на Подолі В. Богусевич виявив споруду, яка на площі понад 3 м² містила склад обгорілого посуду, зробленого на токарному верстаті. Було знайдено також інші токарні вироби – невеличкі точені балясинки і десять дерев'яних кружків. Автор розкопок вважає споруду будинком токаря і допускає, що тут виготовляли посуд на продаж¹¹. На думку К. Гупала, це був склад готової продукції¹². Токарні різці зазначеного періоду було виявлено на території України не лише в містах, але й на сільських поселеннях¹³, що свідчить про поширення токарної справи в часи Давньої Русі.

Прагнення давньоруського городянина прикрасити свій побут виражалося в оздобленні житла різьбленими деталями. На жаль, до нашого часу не збереглося різьблене оздоблення хоромної архітектури, про нього ми можемо здогадуватися лише за новгородськими аналогіями. Тут насамперед слід згадати дві новгородські колони з рельєфним декором, які могли прикрашати багату споруду – світську або церковну. Окремі деталі оздоблення міського житла знайдено в Києві. Серед них – наличник, який вже неодноразово привертав увагу дослідників. Він має вигляд різьбленого дерев'яного мережива, в орнаментальному мотиві якого дослідники вбачають схематичне зображення голови бика або тура¹⁴. Однак визначення предмета як наличника є спірним, бо він має численні аналогії як серед новгородських старожитностей давньоруського часу, так

⁸ Давідан О. О времени появления токарного станка в Старой Ладозе // АСГЭ. – 1970. – Вып. 12. – С. 81–88.

⁹ Там само. – С. 86–88.

¹⁰ Гупало К. Зазнач. праця. – С. 323.

¹¹ Богусевич В. Археологічні розкопки в Києві на Подолі в 1950 р. // Археологія. – 1954. – Т. IX. – С. 47, 48.

¹² Гупало К. Зазнач. праця. – С. 319.

¹³ Петраускас А. Ремесла та промисли сільського населення Середнього Подніпров'я в IX–XIII ст. – К., 2006. – С. 75, 76.

¹⁴ Боровський Я. Зазнач. праця. – С. 73.

⁷ Сергєєва М. Дерев'яний посуд з давньоруських міст Середнього Подніпров'я // Археологія. – 1998. – № 1. – С. 120.

і в етнографічному житлі, де такі деталі є різьбленими лиштвами (новгородські причелини) під дахом. Сучасне київське житло з оздобленням лиштвами приведено у монографії того самого Я. Боровського¹⁵.

Різьблення використовували в оздобленні меблів, особливо в житлі заможних городян і знаті. Приклади умеблювання з різьбленим декором дають мініатюри середньовічних ілюстрованих рукописів. На зображеннях навіть коштовні давньоруські меблі в хоробах знаті здаються масивними й грубими. Ця риса у середньовіччі зумовлена недосконалістю конструкції меблів і є загальноєвропейською. Проте багато з них як у Західній Європі, так і на Русі, були оздоблені декоративними деталями, що надавало їм своєрідної витонченості. На книжкових мініатюрах (Радзівілівський літопис, Сильвестрівський список «Життя Бориса та Гліба»), у монументальному живописі є приклади характерного оздоблення середньовічних меблів: токарні та різьблені балясини й кульки, різьблені ніжки, арочні лиштви, що облямовували краї лав та крісел¹⁶. У Києві та Звенигороді знайдено дерев'яні деталі, які можна пов'язувати з умеблюванням міського житла. Різьблену балясину X ст., яка могла слугувати як архітектурною декоративною деталлю, так і прикрашати меблі, було знайдено на Київському Подолі, в 1972 році¹⁷. Дрібні балясинки, виточені на токарному верстаті, походять з так званого «будинку токаря»¹⁸. У Звенигороді було знайдено фігурну ніжку від меблів з обточеним нижнім краєм грушоподібної форми¹⁹. Тут також знайшли фрагмент спинки від крісла або саней у формі півкола²⁰. Її було орнаментовано врізаними вигнутими смугами, які перехрещуються й переплітаються не створюючи сталого орнаменту. Заглиблення смужок були заповнені червоною фарбою. Різьблені спинки добре відомі серед новгородських старожитностей²¹, що свідчить про побутування спільної традиції оздоблення деяких речей на всій території Русі.

Декорували навіть деякі поховальні споруди з дерева. Під час вивчення орнаментики домовин могильника першої половини XI ст., дослі-

дженого в 1983–1984 роках на Київському Подолі, виявили кілька домовин із зображенням Голгофи з хрестом, яку вирізували на зовнішній стороні стінки, а також орнаментований дерев'яний саркофаг²², який заслуговує на окрему увагу. Саркофаг було зроблено з відносно тонких дубових дошок, що вирізнялися ретельною обробкою, кришку округлої форми – з м'якої деревини й також ретельно оброблено. Всі стінки труни декоровано контурною різьбою. Основний мотив орнаментации – розетки з вписаним хрестом, які були зображені на двох бокових і одній торцевій стінці. Іншу торцеву стінку прикрашено розеткою з концентричних кіл. Подібний декор можна вважати спрощеним варіантом і, ймовірно, копіюванням звичайного оздоблення мармурових саркофагів, де широко практикувалося зображення фігур типу розеток. На думку М. Сагайдака, який спеціально вивчав зазначену категорію подільських знахідок, у формуванні зображувальної системи, якою користувалися подільські майстри, відчутні впливи кам'яної пластики, що прикрашала Десятинну церкву й Софію Київську. Він вважає, що мали існувати моделі-зразки для подібних зображень²³.

Найчисленніші знахідки виробів із дерева пов'язані з різьбленим і токарним столовим посудом. Серед таких посудин слід назвати ковші та великі чаші (діаметром близько 30 см), відомі з розкопок Київського Подолу²⁴, тарілки, невеликі посудинки з опуклими боками типу мисок або келихів. З Воїнської Греблі походить мініатюрна посудинка діаметром 5 см і заввишки 2,5 см – можливо, сільниця або іграшка²⁵. До посуду можна віднести також ложки. Орнаментованих дерев'яних ложок, добре відомих за новгородськими даними²⁶, на території України не збереглося, проте є орнаментовані екземпляри з кістки, наприклад, добре відома ложка з київського поховання X ст. Можливо, традиція орнаментации ложок, яка має загальноєвропейський характер, поширювалася й на південноруські землі. Цікавою деталлю є оздоблення ручки ковша, знайденого на Київському Подолі – це схематична скульптурна голівка тварини. Таке оздоблення ручок ковшів є характерним для давньоруського часу,

¹⁵ Там само. – Рис. на с. 101.

¹⁶ Сергєєва М. Житло // Історія української культури: У 5 т. – К., 2001. – Т. 1. – С. 971.

¹⁷ Гупало К., Толочко П. Давньокіївський Поділ у світлі нових археологічних досліджень // Стародавній Київ. – К., 1975. – Рис. 20.

¹⁸ Богусевич В. Зазнач. праця. – С. 48. – Рис. 8, 3.

¹⁹ Свєшніков І. Звіт з роботи Звенигородської археологічної експедиції в 1989 р. – С. 14. – Табл. XII, 8.

²⁰ Там само. – С. 14, 15. – Табл. XIII, 4.

²¹ Колчин Б. Новгородские древности. Резное дерево. – Табл. 13–16.

²² Сагайдак М. Давньокіївський Поділ. Проблеми топографії, стратиграфії, хронології. – К., 1991. – С. 99, 100.

²³ Там само. – С. 100, 101.

²⁴ Гупало К., Толочко П. Зазнач. праця. – Рис. 20, 21.

²⁵ Сергєєва М. Дерев'яний посуд... – С. 121. – Рис. 5.

²⁶ Колчин Б. Новгородские древности. Резное дерево. – Табл. 3; 45, 46.

воно добре відоме з новгородських знахідок²⁷, а пізніше збереглося в традиційному дерев'яному начинні всіх слов'янських народів.

Парадний столовий посуд зазвичай виготовляли на токарному верстаті. Основні типи вирізаного вручну й токарного столового посуду загалом збігаються, але токарний посуд відрізняється різноманітністю й більшою досконалістю форм. Серед такого посуду відомо миски, чаші, тарілки або блюда, келихи, токарні покрішки тощо.

Характерною особливістю парадного столового посуду була наявність піддону – циліндричного, або такого, що розширюється донизу. Піддони могли бути низенькими (менше 1 см) і високими (до 3-3,5 см). Іноді піддон замінювала невисока суцільна підставка. Келих на високій підставці-стояні виявлено під час розкопок тайника Десятинної церкви²⁸. Аналогічний келих було знайдено у Звенигороді²⁹. Такі вироби високо цінували, про що свідчить знахідка київського екземпляра в тайнику поряд з іншими коштовними речами.

Часто столовий посуд, як вирізаний вручну, так і токарний, прикрашали орнаментом. Найпоширенішим був простий декор: одна врізана лінія, або дві-три (рідше більше) паралельних. Таким орнаментом зазвичай оздоблювали верхню частину й піддон посудини. Лінії виконували тоньким різцем, значно рідше різцем із широкою (більше 1 мм) робочою частиною – в останньому випадку лінії мали вигляд канелюр. Для нанесення паралельних ліній могли використовувати спеціальний двозубий різець. Про наявність в арсеналі майстра такого знаряддя свідчить чітка паралельність ліній, навіть за випадкової кривизни загальної смужки. Двозубі залізні інструменти виявлено як на території Русі (у Новгороді), так і західних слов'ян³⁰. Їх прийнято вважати циркулями, проте одночасно вони могли виконувати функції різців для нанесення паралельних ліній.

Посуд зі складнішою орнаментациєю репрезентований поодинокими екземплярами. Найвідомішою є чаша, прикрашена рослинним

орнаментом, знайдена в тайнику Десятинної церкви, який відкрили під час археологічних досліджень Києва в 1939 році³¹. Цю посудину М. Каргер у публікації не зовсім точно називає «блюдом», проте з малюнка, який він подає добре видно, що вона досить глибока, подібна до келиха або миски. Орнамент на виріб нанесено тоньким різцем. Рослинний мотив не дуже поширений в орнаменті дерев'яних речей взагалі й більш властивий виробам із кольорових металів. Саме вони, найвірогідніше, були взірцем для орнаменту чаші. Інший келих, оздоблений складним орнаментом, було знайдено в стародавньому Колодажині³². Тут в основі орнаментики лежить плетінка й врізані радіальні лінії. Декоративні композиції на інших посудинах із різьбленим орнаментом через їхню фрагментарність визначити важко. В одному випадку це коло зі спицями, в іншому – безладна композиція з ламаних ліній і сітчастих фігур³³.

Ще один тип оздоблення дерев'яного посуду – срібні фігурні накладки. Це тонькі пластини, які прикріплювали до дерев'яної основи мініатюрними цвяхами. В основному так оздоблювали вінця чаш, корчиків тощо, відомих із київських поховань IX–X ст.³⁴ Можна припустити, що чаші з накладками були не просто парадним, а культовим посудом. У цьому разі їхнє застосування в поховальному ритуалі слід розглядати як відгук стародавньої традиції, яка сягає доби бронзи. Саме тоді в лісостеповій та степовій зонах Східної Європи з'явилися поховання з дерев'яним посудом, який інтерпретують як культовий³⁵. Зрозуміло, це дуже віддалені аналогії, які не можуть слугувати основним доказом такого самого значення давньоруського поховального дерев'яного посуду з накладками, проте, враховуючи консервативність традиційного світогляду, який часом

²⁷ Колчин Б. Новгородские древности. Резное дерево. – Табл. 23–26; 48, 1–3.

²⁸ Каргер М. Древний Киев. Очерки по истории материальной культуры древнерусского города. – М.; Ленинград, 1958. – Т. 1. – Табл. ХСІ.

²⁹ Свєшинков І. Звіт з роботи Звенигородської археологічної експедиції в 1986 р. // НА ІА НАНУ. – Ф. е. 1986/89. – Табл. ХІХ, 6.

³⁰ Колчин Б. Железообрабатывающее ремесло Новгорода Великого // МИА. – 1959. – № 65. – Рис. 23, 1, 2; Hensel W. Słowianszczyzna wczesnośredniowieczna. – Warszawa, 1956. – Rys. 241.

³¹ Каргер М. Археологические исследования древнего Киева. Отчеты и материалы (1938–1947 гг.). – К., 1950. – С. 119–140.

³² Гончаров В. Работы Волинської експедиції 1948 р. // АП УРСР. – 1952. – Т. III. – Табл. II, 3.

³³ Сергєєва М. Дерев'яний посуд... – С. 123.

³⁴ Голубева Л. Киевский некрополь // МИА. – 1949. – Вып. 11. – С. 109; Боровський Я., Калюк О. Дослідження Київського дитинця // Стародавній Київ. Археологічні дослідження 1984–1989 рр. – К., 1993. – С. 8.

³⁵ Отроценко В. Деревянная посуда в срубных погребениях Поднепровья // Проблемы археологии Поднепровья III–I тыс. до н. э. – Д., 1984. – С. 84–95; Ковалева И. Социальная и духовная культура племен бронзового века (по материалам Левобережной Украины). – Д., 1989. – С. 26–28.

зберігає дуже архаїчні уявлення, навіть при зміні етносу, на ці факти все ж таки варто звернути увагу.

Токарний столовий посуд, на відміну від простішого господарчого видовбаного та вирізаного, який виготовляв кожен господар для власних потреб, можна вважати продукцією професійного ремесла. Його виготовлення потребувало обізнаності ремісника в складних технологіях, знання спеціального інструментарію. Простіший столовий посуд із нескладною орнаментациєю могли виготовляти для масового збуту. Одночасно парадний посуд із різьбленими складними візерунками, як і інші унікальні речі, слід вважати продукцією, яку виготовляли на замовлення. Виробництво такого посуду вимагало особливої майстерності, тому він був дорогим.

Дерев'яний столовий посуд використовували протягом усього давньоруського періоду. Наявні матеріали дають можливість уявити загальну картину поширення його певних типів у різні часи. Багато посуду з Київського Подолу збереглося в шарах ґрунту X – другої чверті XI ст.³⁶ В основному це вирізаний посуд – ковші, чаші, тарілки. Існування великих вирізаних чаш тільки в X – на початку XI ст. підтверджують новгородські матеріали³⁷. У цей час з'явився й токарний посуд. З шару ґрунту кінця XI ст. походять чаші токарної обробки з Подолу³⁸. Столовий посуд XII – першої половини XIII ст., відомий у багатьох давньоруських містах, переважно токарний, йому характерні різноманітні форми. Поширення токарного посуду саме в цей період (хоча токарне ремесло існувало й раніше) пояснюється його виходом (з XII ст.) на ринок, де він стає предметом масового попиту.

Серед виробів різьбленого дерева окремими екземплярами репрезентовані гребені. Їх виявлено в Києві, Воїнській Греблі, Городську, на Райковецькому городищі. З Києва походять два екземпляри. Один із них знайдено на Київському Подолі в похованні середини XI ст.³⁹ Гребінь цільний двобічний з густими й рідкими зубцями. Виріб орнаментовано простішим лінійним орнаментом. Другий гребінь – фрагмент, який зберігся тільки завдяки тому, що дерево обвуглене – також двобічний цільний, походить із Верхнього міста. Його прикрашено циркульними колами. Концентричними

колами прикрашено також дерев'яний гребінь з Городська⁴⁰.

Унікальним прикладом художньої обробки музичних інструментів є верхня дошка від гусел, яку було знайдено у Звенигороді. Її зовнішню поверхню вкрито різьбленим плетеним орнаментом, боки оздоблено нарізними зигзагоподібними лініями⁴¹.

Загалом побутові вироби з Києва та інших міст сучасної України за технологією виготовлення й формою не відрізняються від аналогічних виробів з інших регіонів Русі. Ширше може йтися про загальнослов'янські паралелі, які стосуються як форми, так і орнаментациї речей – зокрема в оздобленні посуду, де панували простіші лінійні композиції⁴². Це дозволяє поставити питання про деякі спільні тенденції їхнього розвитку, зумовлені наявністю єдиного культурно-історичного простору, який особливо впливав на вигляд міської матеріальної культури.

Обробка кістки та рогу. З кістки та рогу виготовляли різноманітні знаряддя праці, побутові речі, гудзики, гребінці, іграшки, гральне приладдя (шахи, шашки, гральні фішки), деталі спорядження воїна та вершника й багато інших речей. Розвиток косторізної справи на Русі тісно пов'язаний із загальним розвитком давньоруського міста й міського ремесла, починаючи з IX–X ст. Незважаючи на те, що примітивні знаряддя праці з цих матеріалів були відомі ще в давніх слов'ян і часто трапляються на поселеннях, які передують давньоруському часу, – різьблення по кістці та рогу як вид художнього ремесла в цей період ще не існувало. Лише в давньоруських містах з'являються сліди діяльності професійних різьбярів по кістці та рогу. Це складні речі, для виготовлення яких застосовували спеціалізований інструментарій: різці, токарний верстат, циркуль для орнаментациї тощо. Сільське косторізне виробництво, судячи з

³⁶ Сагайдак М. Зазнач. праця. – С. 92, 102.

³⁷ Колчин Б. Новгородские древности. Деревянные изделия // САИ. – М., 1968. – Вып. Е1-55. – С. 44.

³⁸ Розкопки Подільської експедиції 2005 р.

³⁹ Сагайдак М. Зазнач. праця. – С. 107.

⁴⁰ Сергеева М. Орнаментация изделий из дерева и кости в Лесостепном Поднепровье в X–XIII веках // Вопросы истории славян. – Воронеж, 1998. – Вып. 12. – Рис. 2, 15.

⁴¹ Свєшніков І. Звіт з роботи Звенигородської археологічної експедиції у 1990 р. – С. 16. – Табл. XIV, 7.

⁴² Bukowska-Gedigowa J., Gediga B. Wczesnośredniowieczny gród na Ostrówku w Opolu. – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź, 1986. – Ryc. 10, 2, 4; 12, 16; 30, 10; 59, 1; Barnycz-Gupieniec R. Naczynia drewniane z Gdańska w X–XIII wieku. – Łódź, 1959. – S. 17; Woźnicka Z. Wyroby bednarskie i tokarskie średniowiecznego Miedzyrzecza. – Poznań, 1961. – Tabl. VIII, 5, 7; IX, 1, 3; XI.

наявних даних, навіть у давньоруські часи не виходило за межі кустарних промислів: тут переважали прості знаряддя праці, виготовлення яких не потребувало спеціальних навичок і вмінь, а більшість інших виробів не утворює значних серій, або взагалі відомі в поодиноких екземплярах⁴³. Як відзначає А. Петраускас, у деяких випадках на сільських поселеннях було зафіксовано об'єкти (споруди), заповнені кістками зі слідами обробки, але незначна кількість знахідок не дозволяє визначити певний напрямок спеціалізації виробництва та однозначно інтерпретувати їх як косторізні майстерні⁴⁴.

Незважаючи на те, що з кістки та рогу виробляли переважно предмети утилітарного призначення, їх, як і дерев'яні речі, часто прикрашали різьбленим декором або надавали їм досконалої форми, яка відображала естетичні уявлення їхніх власників.

Найбільш ранні давньоруські предмети з кістки можна датувати X ст. Їх знаходять насамперед у похованнях дружинників цього часу. Серед матеріалів дружинних поховань київського некрополя X ст. слід відзначити орнаментовані накладки на сагайдак⁴⁵, ложечку з плетеним орнаментом на ручці⁴⁶, рогові вістря у формі голів фантастичних тварин, виконані технікою об'ємної різьби⁴⁷. Досить часто трапляються орнаментовані гребінки. Вироби з різьбленої кістки присутні також у багатих дружинних похованнях Шестовиці й Чернігова. Із шестовицьких знахідок слід відзначити рогове вістря із зооморфним завершенням, корпус якого прикрашено складним орнаментом⁴⁸, і фігурні пластини (можливо, накладки на сідло), що також мали складний декор у вигляді переплетених смужок, рослинних та зооморфних елементів і завершення у вигляді голів хижих істот⁴⁹. У Чернігові в кургані Гульбище, який належав знатній людині, знайдено орнаментовані накладки на лук, а в Чорній Могилі – орнаментовані кістяні гудзики й точені гральні фішки⁵⁰.

У Києві вироби з різьбленої кістки трапляються також на території жилих кварталів

X ст. Зокрема, на Київському Подолі знайдено рогове вістря зі скульптурною головою тварини-хижака⁵¹ і руків'я канчука, по корпусу оздоблене поясами пласкорельєфного й вигравіруваного орнаменту, завершене об'ємною головою тварини, імовірно, коня⁵². Серед художніх речей X ст. слід згадати також фрагмент виробу з рогу з рельєфним рослинним орнаментом. Цю річ було попередньо визначено як руків'я ножа⁵³, проте, швидше за все, її слід інтерпретувати як псалій⁵⁴.

Незважаючи на наявність різьблених виробів з кістки та рогу в культурному шарі й комплексах (похованнях, будівлях) X ст. – і досі не виявлено жодної косторізної майстерні зазначеного періоду. Це можна пояснити тим, що у IX–X ст. професійне художнє косторізне ремесло у Київській Русі знаходилося ще на початковому етапі свого розвитку, що відповідає загальноєвропейській ситуації, а отже, воно не належало до числа масових ремесел. У дослідженнях різних авторів неодноразово відзначалося, що способи обробки кістки та рогу нагадували ті, які застосовували при обробці дерева⁵⁵. Обробка дерева та кістки потребувала приблизно однакового інструментарію й технічних засобів, таких як розрубання та розпилювання, тесання ножем, загладжування поверхні напилком, свердлення, обточування на токарному верстаті, орнаментация готових виробів ножем, різцями, циркулем тощо. Відповідно, існує думка, що на початку розвитку косторізної справи цим ремес-

⁵¹ Толочко П., Гупало К., Харламов В. Розкопки Києвоподолу 1973 р. // Археологічні дослідження стародавнього Києва. – К., 1976. – Рис. 15 (третьій зверху).

⁵² Ивакин Г., Степаненко Л. Раскопки в северо-западной части Подола в 1980–1982 гг. // Археологические исследования Киева 1978–1983 гг. – К., 1985. – Рис. 15.

⁵³ Гупало К. Зазнач. праця. – С. 327; Сагайдак М. Зазнач. праця. – С. 94.

⁵⁴ Сергеева М. Деякі особливості орнаментики давньоруських виробів з кістки в лісостеповому Придніпров'ї // Любецький з'їзд князів 1097 року в історичній долі Київської Русі. Матеріали міжнар. конф., присвяч. 900-літтю з'їзду князів Київської Русі у Любечі. – Чернігів, 1997. – С. 147.

⁵⁵ Рыбаков Б. Ремесло Древней Руси. – М., 1948. – С. 413; Бочаров Г. Резьба по кости в Новгороде (X–XV века) // Древний Новгород. История. Искусство. Археология. – М., 1983. – С. 112; Флерова (Нахапетян) В. Рогообработка в Саркеле – Белой Веже: сырье и технология // Евразийская степь и лесостепь в эпоху раннего средневековья. – Воронеж, 2000. – С. 99–110.

⁴³ Петраускас А. Зазнач. праця. – С. 99.

⁴⁴ Там само. – С. 102.

⁴⁵ Каргер М. Древний Киев. – Рис. 42.

⁴⁶ Там само. – Табл. XVII.

⁴⁷ Там само. – Табл. VI, 3; VII, 5.

⁴⁸ Станкевич Я. Шестовицкое поселение и могильник по материалам раскопок 1946 года // КСИА. – 1962. – Вып. 87. – Рис. 8, 1.

⁴⁹ Кирпичников А. снаряжение всадника и верхового коня на Руси IX–XIII в. // САИ. – 1973. – Вып. Е1-36. – Рис. 20.

⁵⁰ Рыбаков Б. Древности Чернигова // МИА. – М.; Ленинград, 1949. – № 11. – Рис. 11, 13, 16.

лом могли займатися різьбярі по дереву⁵⁶. Проте тут існували й відмінності як в обробці сировини, так і в характері продукції. Б. Рибаків у свій час справедливо відзначав, що більша твердість кістки потребувала від майстра й більшої вдосконаленості прийомів і більш досконалих інструментів, що й виділило різьбярів по кістці в окрему групу⁵⁷. У косторізній справі застосовували також технічні засоби, характерні для інших ремесел. Можливо через це часто спостерігається синтез косторізного ремесла з іншими видами ремісничої діяльності в одному комплексі, найчастіше з ювелірною справою. В обох зазначених видах художнього ремесла застосовували деякий спільний інструментарій: напилки, молотки з коваделками, різці для гравірування та ін. Безпосередню продукцію ювелірного ремесла – бронзові цвяшки – використовували для з'єднання різних частин складених гребенів і прикріплення декоративних кістяних різьблених накладок до основи. У ювелірів були запозичені й деякі різновиди орнаменту.

У будь-якому випадку слід констатувати, що наявність серед матеріалів X ст. високоякісних художніх виробів, виконаних на замовлення, свідчить, швидше за все, на користь існування невеликої групи професійних майстрів, які займалися безпосередньо різьбленням по кістці. Не виключено, що частина виробів була імпортована на Русь ззовні або належала до продукції мандрівних ремісників. Виробництво простіших речей масового вжитку (примітивні знаряддя праці й предмети побуту) залишалося одним із домашніх промислів.

З кінця X до першої половини XIII ст. асортимент виробів з різьбленої кістки та рогу став різноманітнішим. До цього періоду належить ряд предметів, імовірно, виконаних на замовлення й оформлених витонченим декором. У цей час набули популярності речі масового вжитку, декоровані різьбленням. Саме у цей період давньоруські вироби з різьбленої кістки стали відомими за межами Русі. За автором XII ст. Іоанном Цецом, різьблення по «риб'ячому зубу» (тобто моржевому іклу), яке відзначалося високими художніми властивостями, у Візантії називали «різьбою русів» або «різьбою таврів». Роботу різьбляря, з якою Цец ознайомився, він порівнював із творами легендарного майстра Дедала⁵⁸. «Риб'ячий зуб» відомий і у давньоруських літописах, де він вважався коштовним матеріалом, згадується в

Іпатіївському літописі під 1160 роком серед князівських подарунків поряд із дорогим хутром горностаїв, соболів, песців та куниць. Проте зазначений коштовний матеріал потрапляв на Південь Русі вкрай рідко. Косторізи використовували переважно кістки місцевих свійських тварин: корів, коней, свиней тощо. Сировиною для рогових виробів слугували роги диких копитних: оленів, лосів і козуль, оскільки ріг свійської худоби – пористий і порожнистий – за своєю структурою менш придатний для різьблення. Часто використовували роги, природно скинуті тваринами восени, отже, мисливство не відігравало провідної ролі в постачанні сировини для рогообробки.

У Києві було відкрито цілий ряд косторізних майстерень XI–XII ст. Сліди косторізного виробництва цього часу виявлено також в інших давньоруських містах, таких як Воїнь, Вітачів, Городськ, Іван, Колодяжін, Звенигород тощо. Київські майстерні відзначаються найбільшим об'ємом продукції. Дві з них було виявлено під час розкопок В. Хвойки у 1907–1908 роках на садибі М. Петровського⁵⁹. У 1936 році Т. Мовчанівський досліджував цей район і також виявив рештки косторізного виробництва⁶⁰. Не виключено, що всі зазначені комплекси, що розмішувалися на близькій відстані, складали один великий виробничий район. На жаль, вони не прив'язані до культурних шарів з вузькою датою, проте характер продукції і розмах виробництва дозволяють датувати їх часом не раніше кінця XI–XII ст. Також у Києві було досліджено косторізні майстерні на горі Киселівці⁶¹, відкрито кілька комплексів, пов'язаних із косторізним виробництвом на Подолі. Серед них слід відзначити майстерню XII ст., яку було виявлено у 2006 році під час археологічних розкопок на дворі подільської синагоги на вул. Щекавицькій, 29. Значну частину продукції зазначеної майстерні можна вважати виробами художнього ремесла. Серед них слід згадати дві фігурні накладки на шкатулки, кістяні напівсферичні гудзики з циркульним орнаментом, вухочистку з завершенням у вигляді пташиної голівки, виріб із рогу у вигляді яйця – імовірно, заготовка для яйця-

⁵⁶ Бочаров Г. Значч. праця. – С. 112.

⁵⁷ Рыбаков Б. Ремесло Древней Руси. – С. 413.

⁵⁸ Кондаков Н. Русские клады. – С.Пб., 1896. – Т. 1. – С. 80.

⁵⁹ Хвойка В. Древние обитатели Среднего Поднепровья и их культура в доисторические времена. – К., 1913. – С. 71, 72.

⁶⁰ Шовкопляс А. Некоторые данные о косторезном ремесле в древнем Киеве // КСИАНУ. – 1954. – Вып. 3. – С. 28; Каргер М. Древний Киев. – С. 470.

⁶¹ Шовкопляс А. Некоторые данные о косторезном ремесле в древнем Киеве. – С. 27–32.

писанки⁶². Можливо, до ранньої продукції цієї майстерні належить і ручка ножа, знайдена за межами комплексу в заповненні сусідньої будівлі початку XII ст. Вона має вибагливу форму й орнаментована по всій площині циркульними колами.

Давньоруські ремісники володіли різноманітними технічними засобами нанесення декоративних деталей на виріб, використовували різні інструменти, застосовували такі операції як пиляння, свердління, обточка на токарному верстаті тощо. Контурний орнамент на рівну поверхню наносили зазвичай різцем, тоненьким вістрям або лезом ножа (ширина прокреслених ривчаків зазвичай менше 1 мм). Циркульний орнамент (судячи з різної глибини ривчака, що утворює контур окружності, і центральної крапки) – двозубим різцем з асиметричними зубцями. Циркуль застосовували для нанесення не лише окружностей, але іноді й хвилястих ліній. Для отримання такого рисунка лінії окружності не доводили до кінця і переривали в місці стикання з сусідньою окружністю. Подібний інструмент, але з зубцями однакової довжини могли застосовувати й для створення прямих паралельних ліній, як при орнаментуванні дерев'яних виробів. Зокрема, О. Давідан відзначала застосування такого різця при орнаментуванні гребінок Старої Ладоги⁶³.

За фактурою орнаментованої поверхні можна виділити контурну, рельєфну (у тому числі виїмчасту як різновид рельєфної), об'ємну різьбу. У декорі поодиноких предметів трапляються окремі елементи наскрізної (ажурної) різьби – прорізний орнамент (за термінологією В. Фльорової⁶⁴). Серед них, крім наскрізь прорізаних кіл на деяких виробках, слід згадати підвіску зі Ржищева, основу декоративного оформлення якої складає вирізаний наскрізь хрест із заокругленими кінцями. Проте загалом цей вид орнаментики в Південній Русі не був поширеним.

Контурна різьба, коли орнамент прокреслювали по рівній поверхні, була традиційною і переважаючою для зазначеного регіону. Цією технікою орнаментували вироби різної якості й різного призначення. Серед орнаментальних композицій переважають геометричні візерунки,

які, у свою чергу, можна розділити на крапкові, прямолінійні (лінійно-геометричні), криволінійні, циркульні. Ще одним різновидом контурного орнаменту була гравійована плетінка.

Крапковий орнамент майже не використовували для орнаментування виробів із кістки. Як приклад такого декору можна згадати застібку недоуздка з Вітачева⁶⁵, всю поверхню якої орнаментовано безладними крапками. Лінійно-геометричні композиції комбінувалися різними сполученнями відрізків прямих ліній або прокреслених прямолінійних геометричних фігур (насамперед трикутників), а також коротких насічок. Простішим видом такого орнаменту є врізана лінія або дві–три (рідше більше) паралельних. Поясами з паралельних ліній орнаментовано деякі токарні вироби циліндричної або конічної форми. Можливо, переважання такого декору пояснюється легкістю його нанесення: лінії створювали простим натискуванням різця на поверхні виробу, що обертається під час токарної обробки. Простота виконання зумовила широке застосування контурного лінійно-геометричного орнаменту й для декорування плоскої поверхні. Він характерний для декоративного оздоблення різноманітних побутових речей, деталей воїнського спорядження, кістяних елементів одягу (гудзики, застібки), шахових фігурок тощо. Загалом прямолінійний контурний орнамент побутовував протягом усього давньоруського періоду – як самостійний вид оздоблення, так і додатковий елемент до складніших композицій.

Циркульні кола, як і прямолінійні елементи, належать до найпоширеніших орнаментальних мотивів. Кола з крапкою усередині, іноді концентричні, але частіше одинарні, могли утворювати самостійний візерунок (іноді його називають ще вічковим орнаментом), а також сполучатися з іншими елементами – прямолінійними і криволінійними. Найбільш ранньою знахідкою з орнаментування циркульними колами є накладки на сагайдак, що походять з поховання знатного дружинника X ст. у Києві⁶⁶. Вони збереглися у вигляді дрібних обвуглених фрагментів довгуватої, здебільшого прямокутної форми. Поверхню накладок ретельно оброблено й орнаментовано. Орнаментальну композицію їхнього декору складають сполучення циркульних окружностей різних розмірів і елементів прорізної (ажурної) різьби – наскрізних окружностей. Особливістю циркульного орнаменту зазначеного виробу є окружності відносно

⁶² Сергєєва М., Шевченко Д. Дослідження 2006 р. на Київському Подолі (вул. Шекавицька, 29) // АДУ. 2005–2007 рр. – К.; Запоріжжя, 2007. – Вип. 9. – С. 335–339.

⁶³ Давідан О. Гребни Старой Ладоги // АСГЭ. – 1962. – Вып. 4. – С. 105.

⁶⁴ Флерова В. Резная кость Юго-востока Европы IX–XII века. – С.Пб., 2001. – С. 126.

⁶⁵ Шовкопляс Г. Давньоруські кістяні вироби з розкопок В. В. Хвойки // Середні віки на Україні. – К., 1971. – Т. 1. – Рис. 4, 3.

⁶⁶ Каргер М. Древний Киев. – С. 197. – Рис. 42.

великого діаметру – 10 мм. Циркульні кола з таким діаметром в орнаментиці більш пізніх виробів з кістки не використовували. Отже, великі кола відносяться до ранніх орнаментальних елементів і далі не набувають поширення. Уже в X ст. і пізніше характерним елементом циркульного орнаменту є коло діаметром від 3 мм до 5 мм, трохи більший діаметр був характерний для концентричних кіл з крапкою у середині. Циркульними колами цього типу орнаментували різноманітні вироби: накладки, гребені, ручки ножів, елементи воїнського озброєння, прикраси, шахові фігурки тощо. Досить поширеним мотивом на основі циркульних кіл є хвиля, яку створювали їхнім сполученням за допомогою відрізків прямих ліній – такий орнамент прикрашає, наприклад, підвіску з Києва.

За технікою нанесення плетених орнамент можна розділити на дві групи: циркульну плетінку й плетінку, виконану вручну. Циркульна плетінка мала специфічний вигляд: фактично це ряд циркульних окружностей, котрі огинає смужка, яка їх переплітає. Смужку виконували циркулем, так само як і окружність, проте лінію окружності не доводили до кінця, створюючи орнамент у вигляді переплетіння двох вузьких смужок.

Варіанти плетінки, яку виконували вручну, досить різноманітні. Плетений орнамент, як правило, створював вузьку орнаментальну смужку. Такий орнамент репрезентовано, наприклад, на кістяній ложці з київського поховання X ст.⁶⁷, він трапляється на псаліях, накладках різного типу, ручках тощо. Значно рідше плетеним орнаментом покривали поверхню виробу або значну його частину. Прикладом може бути фрагмент накладки на сагайдак, що походить з Княжої Гори⁶⁸ і аналогічних накладок з Райковецького городища⁶⁹.

Криволінійні орнаментальні композиції, створені вигнутими лініями різних конфігурацій – дугами, синусоїдами тощо, трапляються значно рідше. Тому для них не було розроблено єдиного стандарту, характерного для композицій, в основі яких лежать прямолінійні, циркульні або плетені елементи. Прикладом таких композицій є орнаментация деяких накладок з Київського Подолу. Одну з них (з роз-

копок на вул. Волоській, 16)⁷⁰ орнаментовано синусоїдами і трикутними фігурами, створеними циркульними колами. В основі орнаментации іншої накладки, знайденої на Київському Подолі (вул. Борисоглібська, 3, розкопки С. Тараненка, 2006 р.) лежить стилізований рослинний візерунок.

Взагалі рослинний орнамент з'явився вже у X ст. (накладки на лук з Гульбища), проте він не отримав значного поширення й відомий лише з поодиноких виробів, наприклад, ручка, що походить з с. Кононча Черкаської області⁷¹.

Варто зазначити, що контурний геометричний орнамент як найбільш простий у виконанні не був специфічним для Русі. Аналогічні його типи побутували як на схід від давньоруських територій – у Волзькій Болгарії⁷² і далі на схід, так і на західнослов'янських землях⁷³, тобто є всі підстави вважати його інтернаціональним.

Контурну різьбу могли поєднувати з елементами рельєфної, особливо з тригранно-виїмчастою різьбою. Загалом тригранно-виїмчаста різьба у Південній Русі не була поширеною, на відміну від Новгороду, де цей тип орнаменту відомий з X ст.⁷⁴ Вона репрезентована в основному простішими трикутниками, розміщеними у ряд. Такі трикутники, до яких додано врізані лінії, часто трапляються на двобічних гребенях, що побутували на Русі у XI–XII ст., рідше так декорували інші вироби. Наприклад, композиції з трикутників виконані тригранно-виїмчастою технікою з врізаними лініями іноді присутні в орнаментации гольників. Гольники підвішували на поворотці й носили на грудях або на поясі, отже, їх можна розглядати як доповнення до костюма й своєрідну прикрасу. Оскільки вони несли певне естетичне навантаження, то для них характерна ретельна обробка поверхні й оздоблення орнаментом. Іноді цей орнамент простий, проте деякі гольники прикрашено вибагливим декором і вони є справжніми творами декоративно-прикладного мистецтва. Зокрема, цей мотив присутній у складній орнаменталь-

⁶⁷ Там само. – Табл. XVII.

⁶⁸ Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко: Древности Приднепровья. – К., 1902. – Вып. 5. Эпоха славянская (VI–XIII вв.). – № 1203.

⁶⁹ Гончаров В. Райковецкое городище. – К., 1950. – Табл. XXXI, 14–16.

⁷⁰ Сергеева М. Орнаментация изделий из дерева и кости... – Рис. 1, 9.

⁷¹ Шовкопляс Г. Давньоруські кістяні вироби з розкопок В. В. Хвойки. – Рис. 2, 7.

⁷² Закирова И. Косторезное дело Болгара // Город Болгар. Очерки ремесленной деятельности. – М., 1988. – С. 232.

⁷³ Hrubý V. Slovanské kostené předmety a jejich výroba na Moravě // Památky archeologicke. – 1957. – Ročn. XLVIII. – S. 183–187. – Obr. 25; Kostrzewski J. Kultura prapolska. – Poznań, 1949. – Rys. 239.

⁷⁴ Колчин Б. Новгородские древности. Резное дерево. – С. 9.

ній композиції унікального гольника у формі піхов ножа, що походить з Київського Подолу⁷⁵. Ще один цікавий гольник зі складним орнаментом походить з Воїнської Греблі⁷⁶. У центрі виробу зображено два ряди ромбів, створених циркульними колами діаметром 3 мм – по три ромби в ряду. Їх облямовують бордюри, створені паралельними лініями і ланцюжками виїмчастих трикутників. Гольник датується XII ст.

Основою давньоруської рельєфної різьби є заглиблення фону на ділянках між візерунками, завдяки чому останні набувають рельєфного характеру. Така техніка виконання орнаменту більш характерна для індивідуальних виробів. Тут рельєфні візерунки відрізняються різноманітністю і складністю, застосуванням рослинних і зооморфних мотивів. Вироби масового вжитку рідко декорували рельєфною різьбою.

Об'ємна різьба в основному репрезентована завершеннями різних речей у вигляді звіриних і пташиних голів. Декоративне оформлення у вигляді зооморфних образів для південноруських художніх виробів з кістки менш характерне, ніж абстрактна орнаментика. Здебільшого це явище пов'язане із зовнішніми впливами на давньоруське мистецтво, про які йтиметься нижче. Зазначимо лише, що загалом зооморфні образи часто утворюють самостійний сюжет, хоч іноді можуть доповнювати орнаментальні композиції, які ґрунтуються на геометричних або рослинних елементах. Найпоширенішим варіантом самостійних зооморфних сюжетів можна назвати об'ємні голови тварин і птахів, що завершують предмети різного функціонального призначення. Серед них є як реалістичні, так і стилізовані зображення. Крім вухочисток, що були предметом масового вжитку, речі з таким декором були поодинокими прикладами і, ймовірно, виконані на замовлення.

Орнаментика різних предметів мала свої особливості. Окремі категорії виробів характеризуються стандартними орнаментальними мотивами, що належать, як правило, не до локальної, а до регіональної, або навіть загальноєвропейської художньої традиції. Серед них насамперед слід назвати гудзики й гребінці.

Напівсферичні гудзики у X–XIII ст. широко побутували як на Русі, так і за її межами –

⁷⁵ Зоценко В., Брайчевська О. Ремісничий осередок XI–XII ст. на Київському Подолі // Стародавній Київ. Археологічні дослідження 1984–1989 рр. – К., 1993. – Рис. 22.

⁷⁶ Довженко В., Гончаров В., Юра Р. Давньоруське місто Воїнь. – К., 1966. – Табл. XXV, 7.

у Візантійському світі, Малій Азії, Центральній Європі, у Криму, Волзькій Болгарії, у середньовічних фінно-угорських та кочівницьких старожитностях тощо⁷⁷. Форма й орнаментика гудзиків була однотипною для всього ареалу їх розповсюдження⁷⁸. Зазвичай гудзик мав форму напівсфери (звідси назва) з наскрізним вертикальним каналом у центрі. Інший варіант гудзиків у перетині подібний до трапеції, або трапеції, сполученої основою з чотирикутником. Найпоширенішим мотивом орнаменту були циркульні окружності й врізні лінії та насічки. Циркульні окружності зазвичай розміщували по колу на верхній площині або на боковій грані, рідше з окружностей однакового або різного діаметра комбінували різноманітні фігури. Лінійні композиції репрезентовані однією або кількома врізаними лініями, що розходяться від центру. Короткі вертикальні або косі насічки іноді утворюють зигзаг або Х-подібні фігури на боковій грані. Інший варіант орнаменту – лінія, що оточує верхню частину гудзика. Іноді циркульні й лінійні елементи поєднували. На окремих виробах помітно сліди інкрустації (залишки речовини сірого кольору в канавках гравійованих циркульних окружностей). Інкрустацію напівсферичних гудзиків виявлено й на інших давньоруських пам'ятках. Зокрема, у Смоленську було знайдено два гудзика, на яких орнамент створено за допомогою мідного дроту⁷⁹. Інкрустація гудзиків, імовірно, походить з візантійської, або принаймні тісно пов'язаної з нею кримської традиції: зокрема, гудзики, інкрустовані сріблом, відомі серед старожитностей середньовічного Херсонесу⁸⁰. Для кістяних гудзиків з кочівницьких старожитностей Г. Федоров-Давидов також відзначає наявність срібної інкрустації⁸¹. На окремих київських гудзиках помітно сліди червоної або рожевої фарби. Так само пофарбовано гудзик з

⁷⁷ Флерова В. Знач. праця. – С. 102, 103; Сергеева М. Древнерусские костяные пуговицы // Интеграция археологических и этнографических исследований. – О.; Омск, 2007. – С. 216, 217.

⁷⁸ Сергеева М. Деякі особливості орнаментики давньоруських виробів з кістки... – С. 145, 146; Сергеева М. Древнерусские костяные пуговицы. – С. 216–220.

⁷⁹ Асташова Н. Костяные изделия средневекового Смоленска // Средневековые древности Восточной Европы. Труды ГИМ. – М., 1993. – Вып. 82. – С. 76.

⁸⁰ Романчук А. Изделия из кости в средневековом Херсоне // Античная древность и средние века. – Свердловск, 1981. – С. 91.

⁸¹ Федоров-Давыдов Г. Кочевники Восточной Европы подвластью золотоордынских ханов. Археологические памятники. – М., 1966. – С. 71.

Колодяжина⁸². Аналогії пофарбованим гудзикам є у Волзькій Болгарії⁸³.

Окрему групу становлять гудзики з кургану Гульбище (Чернігів), оздоблені фігурами, серед яких є стилізоване зображення птаха⁸⁴. Вони мають прямі аналогії у Середній Азії, зокрема у Хорезмі, серед старожитностей X ст.⁸⁵ Не виключено, що чернігівські гудзики є імпортом і походять саме зі Сходу.

На думку В. Фльорової, розповсюдженість напівсферичних гудзиків на давньоруських і степових кочівницьких пам'ятках могло бути пов'язане як з провінційним візантійським імпортом, так і з наслідуванням йому⁸⁶. Знахідки гудзиків на півночі Східної Європи поодинокі, тоді як на півдні вони відомі у значній кількості, а у Києві знайдено вже кілька майстерень з їх виробництва, тому не виключено, що саме Київ постачав гудзики для багатьох давньоруських міст і поселень, сприяв їх розповсюдженню у давньоруських землях.

Інший тип гудзиків мав довгасту форму, найчастіше їх оформлювали як мініатюрні баясинки. Врізаний орнамент на них зазвичай не наносили.

Для кожного типу гребінців існував свій набір орнаментальних мотивів. Для складених односторонніх гребінків, що побутували протягом X–XI ст., поширеним мотивом були X-подібно перехрещені лінії, поєднання яких утворювало смуги з трикутників та ромбів. Таким способом орнаментовано як самі гребінки, так і їхні футляри. Іншою популярною композицією є циркульні кола, розміщені ланцюжком між паралельними лініями. Така орнаментальна смуга найчастіше йде уздовж корпусу гребінця, вигинаючись за контуром спинки, але може розміщуватися і поперек спинки. Групи з кількох циркульних кіл також можуть створювати трикутники або ромби, які є як додатковим елементом орнаменту, так і самостійним мотивом. Інші варіанти орнаментальних композицій, переважно прямолінійних, нечисленні й часто є ознакою того, що гребінець або є імпортом, або зроблений за імпортними зразками.

⁸² АМ ІА НАНУ, № 1555/1834.

⁸³ *Закирова И.* Знач. праця. – С. 232; *Руденко К.* Булгарские изделия из кости и рога // Древности Поволжья: эпоха средневековья (исследования культурного наследия Волжской Булгарии и Золотой Орды). Материалы II Рос. конф. «Поволжье в средние века» 25–28 сентября 2003 г. Казань-Яльчик. – М.; Казань, 2005. – С. 72.

⁸⁴ *Рыбаков Б.* Древности Чернигова. – Рис. 13 (справа).

⁸⁵ *Вишнева Н.* Ремесленные изделия Джигербента. – М., 2001. – С. 105–109.

⁸⁶ *Флорова В.* Знач. праця. – С. 103.

Орнамент, як правило, займає всю поверхню одностороннього гребінця, або, принаймні, її значну частину.

Двобічні гребені XI–XIII ст. декорували переважно тільки уздовж зубців – одна, або дві–три паралельні лінії з кожного боку. Інший поширений мотив – ряд виїмчастих трикутників між прямими паралельними лініями. Рідше застосовували циркульний орнамент.

Досить стандартно прикрашали окремі деталі озброєння, зокрема сагайдачні петлі, які зазвичай мали насічки по краю. Усі згадані вироби мали широкий ареал побутування, де традиційно використовували усталені форми й орнаменти.

До категорії виробів з однотипним декором, які були поширені в певному соціальному середовищі (у даному випадку вершників), відносять руків'я канчуків із завершеннями у вигляді орнітоморфних голів. Вони могли бути дуже схематичними, як, наприклад, вироби з Воїнської Греблі і з Конончи⁸⁷, або більш реалістичними, як екземпляр зі Звенигорода⁸⁸. У Східній Європі орнітоморфні деталі канчуків досить поширені⁸⁹, є вони й у Центральній Європі. Це дозволяє відносити цей елемент вбрання вершника до загальноєвропейських (а ширше й до євразійських) елементів воїнської матеріальної культури.

Відомо приклади серійності у виробленні й орнаменті однієї групи рогових гольників. Вони мають чотиригранний корпус і оздоблені вертикальними канелюрами по боковим граням і насічками по ребрам. Два таких гольника походять з Воїнської Греблі, подібний за декоративним оформленням екземпляр знайдено на городищі Іван-гора поблизу Ржищева Київської області⁹⁰.

Стандартне виконання характерне також для орнаментики вже згаданих вухочисток зі стилізованою орнітоморфною голівкою. Їхній корпус має вигляд витої колонки і завершується зображенням стилізованої голови півня, або, значно рідше, іншого птаха. Цей тип вухочисток був універсальним для всієї території Русі, що дає підстави вважати їх виробами масового попиту, виготовленими міськими

⁸⁷ *Довженко В., Гончаров В., Юра Р.* Знач. праця. – Табл. XXV, 2, 3, 6; *Шовкопляс Г.* Давньоруські кістяні вироби з розкопок В. В. Хвойки. – Рис. 2, 3.

⁸⁸ *Свешников И.* Исследование пригорода древнерусского Звенигорода. – Рис. 2, 8.

⁸⁹ *Флорова В.* Знач. праця. – С. 62, 63.

⁹⁰ *Сергеева М.* Древнерусские костяные игольники с территории Среднего Поднепровья // Интеграция археологических и этнографических исследований. – Омск; Новосибирск, 2008. – Рис. 1, 5, 6, 10.

ремісниками на продаж. За новгородською хронологією, яку розробив Б. Колчин, вухочистки з орнітоморфними голівками побутували у межах з другої половини XI до 70-х років XII ст.⁹¹

Розглянуті приклади свідчать про наявність єдиної східноєвропейської (а іноді й ширшої) традиції виготовлення й орнаменталізації окремих виробів, свого роду моди.

Орнаменталізація інших категорій побутових виробів стилістично однакова, хоч і менш стандартизована. Проте навіть за відсутності ustalених стандартів, обмежений набір простих елементів іноді призводив до появи однакових орнаментальних композицій на різних територіях. Прикладом можуть бути ручки ножів із майже ідентичним декором у вигляді композиції з косих ліній і циркульних кіл з Києва⁹², Білої Церкви⁹³ і Волковиська⁹⁴. Цікаво, що у Білій Церкві знайдено навіть дві ручки з майже однаковим орнаментом.

По-іншому слід трактувати ідентичні художні вироби зі складним декором, що походять з різних пам'яток. Це дозволяє ставити питання про існування єдиного джерела для кожної групи речей з однаковим декором. Прикладом можуть слугувати майже ідентичні зображення птахів на кістяній пластині з Київського Подолу⁹⁵ і на руків'ї ножа зі Старої Рязані⁹⁶. Враховуючи можливість міграцій ремісників і інтенсивний міжрегіональний обмін, можна припустити, що подібні речі міг виготовити один майстер, проте більш вірогідним є варіант існування єдиного прототипу, що його копіювали, а потім використовували різні майстри. Те саме можна сказати про деталі кінської вузди з Києва⁹⁷ та Вишгорода⁹⁸. Це вироби Є-подібної форми, прикрашені об'ємними головами тварин, розміщеними симетрично, та кінцівкою цієї тварини у центрі композиції. Київська знахідка є готовим виробом. Її поверхня ретельно відполірована,

у центрі є наскрізний отвір. Вишгородський екземпляр не має отвору, оброблений грубо, можливо, це напівфабрикат. Вишгородська знахідка походить з виробничої ями XI ст., імовірно, так можна датувати й київський екземпляр. Я. Боровський вважав, що в обох виробках зображено коней⁹⁹. Проте кінські голови й копити між ними зображені тільки на вишгородському екземплярі (знаходиться в експозиції Вишгородського краєзнавчого музею). Виріб з Києва, судячи з форми голови, округлого вуха і зображення в центрі звірячої лапи, явно репрезентує хижака, можливо, ведмедя.

Цікавий виріб у вигляді риби відомо з матеріалів розкопок В. Гончарова 1961 року на городищі Іван-гора (літописний Іван, сучасний Ржищів Київської обл.)¹⁰⁰. Виріб є об'ємним зображенням риби, виробленим з рогу дикого копитного. Плавники виконано рельєфом, фактуру хвоста передано трьома насічками, луску – циркульними колами діаметром 3 мм. Поверхню виробу ретельно оброблено й відполіровано. На місці голови поверхню рівно зрізано, відполіровано й у корпусі вирізано вертикальну порожнину, край якої облямовують дві канелюри. Точна аналогія описаного виробу є серед новгородських знахідок – її датують 30–40-ми роками XII ст.¹⁰¹ Форма й декор виробів збігаються навіть у дрібних деталях, включаючи кількість циркульних окружностей в одному ряді, трактування хвоста тощо. Враховуючи майже повну стилістичну ідентичність обох зображень з Новгородом і Ржищевом, найбільш вірогідно, що ці вироби справді належали одному майстрові. Тематика зображення досить незвична – образ риби у давньоруському декоративно-прикладному мистецтві не був поширеним. Отже, зображення риби не копіює популярного образу і може свідчити про певний індивідуальний інтерес конкретного автора. На думку дослідників, новгородське зображення за зовнішнім виглядом нагадує реальну північну рибу – сига¹⁰². У цьому випадку можна говорити про північне походження й екземпляра з Іван-гори.

На особливу увагу заслуговує фрагмент накладки з зображенням фантастичної істоти,

⁹¹ Колчин Б. Хронология новгородских древностей // Новгородский сборник. 50 лет раскопок Новгорода. – М., 1982. – С. 165. – Рис. 5.

⁹² Сергеева М. Орнаментация изделий из дерева и кости... – Рис. 1, 12.

⁹³ Експозиція Білоцерківського краєзнавчого музею, БКМ 3123-2712 і БКМ кв20164-А291.

⁹⁴ Зверуго Я. Древний Волковыск. – Минск, 1975. – Рис. 18, 23.

⁹⁵ Гупало К. Знач. праця. – С. 329. – Рис. 146.

⁹⁶ Даркевич В., Борисевич Г. Древняя столица Рязанской земли. – М., 1995. – Рис. 131.

⁹⁷ НМІУ, № в-14388.

⁹⁸ Дорофеев В., Евтушенко А., Калюк А., Чабай В. Отчет об охранных археологических исследованиях в г. Вышгород в 1989 г. Киев, 1990 // НА ІА НАНУ. – Ф. е. 1989/184. – С. 13, 14. – Рис. 8, 10.

⁹⁹ Боровський Я. Знач. праця. – С. 97 (підпис до рис. 2 і 3).

¹⁰⁰ Експозиція АМ ІА НАН України, інв. № АМ 1575/1876.

¹⁰¹ Колчин Б. Топография, стратиграфия и хронология Неревского раскопа // МИА. – 1956. – № 55. – Рис. 17, 6.

¹⁰² Колчин Б. Топография... – Рис. 17, 6; Бочаров Г. Знач. праця. – С. 114.

імовірно грифона, що походить з Києва (Замковагора, випадкова знахідка). Зображення вирізано дрібним рельєфом, фактуру шкури передано маленькими виїмчастими трикутниками. Торець спини ретельно відполіровано, що свідчить про застосування ажурної різьби в декорі накладки.

Образ грифона в середньовічному мистецтві Європи був досить поширеним. Проте в давньоруському, як і візантійському та болгарському мистецтві, грифона переважно зображували стоячим, тоді як наш фрагмент репрезентує його напівлежачим. Питання про походження подібного образу потребує спеціального вивчення, проте попередньо можна зазначити, що в цей період образ напівлежачого фантастичного звіра був поширеним у мистецтві Північної Європи. Як приклад можна згадати рельєф на кам'яній плиті з Йорку (Англія), де зображення аналогічної істоти має скандинавське підґрунтя й датується X ст.¹⁰³ Проте найближчою аналогією є фантастичні тварини, зображені на дерев'яному брусі (XI ст.¹⁰⁴) з Новгорода. Зображення передньої частини тулуба, його оформлення й поза звіра в обох випадках схожі. Різниця полягає в тому, що «новгородських звірів» зображено один за одним, що створює орнаментальний фриз, і доповнено плетінкою, а на київській пластині зображення поодинокі. На користь ідеї північного походження ідеї зазначеного декору свідчить і ажурна різьба, яка на півдні Русі трапляється вкрай рідко і спорадично. Київська знахідка не прив'язана до певного комплексу, що утруднює її точне датування, проте, якщо виходити із вказаних аналогій, зображення може сягати X–XI ст.

Репрезентативні речі часто належали до загальноєвропейських типів і їхній декор мав інокультурне коріння. Так, рельєфну різьбу практикували, з одного боку, на півночі Європи, включаючи Північну Русь, з другого – у візантійському світі. Південноруське ремесло могло запозичити ідеї як з півночі, так і з півдня. При цьому північні пріоритети в історико-культурних зв'язках до початку християнізації давньоруської держави наприкінці X ст. і посилення впливу візантійського мистецтва зумовили звернення давньоруських майстрів до північних, зокрема скандинавських прототипів. Цьому суттєво сприяло включення території Східної Європи, й зокрема Русі, до ареалу побутування єдиної дружинної культури, яка на південь Русі прийшла з півночі і звідти принесла характерні для

неї атрибути. Це позначилося на орнаментіці деяких виробів з кістки та рогу.

Північноєвропейський «звіриний стиль» середньовіччя міг бути поштовхом до появи на Півдні Русі об'ємної зооморфної різьби, особливо це стосується образу хижака. Ранні вироби цього типу датують X ст., можливо початком XI ст.

Взірцем подібних виробів є гостроконечники з рогу з вирізьбленою головою фантастичного звіра (часто дракона або змієподібної істоти) на тупому кінці. Зооморфні образи в кожному випадку індивідуальні, однаковим є лише спосіб художнього оформлення предмета. Такі гостроконечники було виявлено на значній території від Північної Європи до Хазарського каганату на Півдні. Частина з них походить з давньоруських пам'яток. Зазвичай, гостроконечники пов'язані з дружинними похованнями. Їхні функції залишаються предметом дискусій, проте найвірогідніше вони були пристроями для розв'язування вузлів. Декоративне оформлення гостроконечників варіює від ретельно пророблених голів звірів до схематичних зображень. С. Щавелев виділяє три їхні варіанти: 1) північний, з найбільш реалістичними зображеннями драконів або хижих істот; 2) південний (степовий), де зображення найбільш абстрактні; 3) проміжний (середній між першими двома)¹⁰⁵. Саме цей стиль знайшов поширення на слов'янських землях, що не дивно, враховуючи проміжне положення слов'янського світу між Північною Європою і Степом.

Речами безпосередньо скандинавського походження або виготовленими за скандинавськими зразками слід вважати згадані вище пластини (накладки на луці сідла) з поховання Шестовицького могильника. Їхній декор належить до скандинавського стилю Маммен. До художніх образів, що мають північні прототипи, відноситься також гравійоване зображення дракона на реберній кістці, що походить із Сосниці на Чернігівщині.

Іншим виробом, декорованим у північному «звіриному стилі», є роговий предмет невідомого призначення із завершенням у вигляді голови хижака (можливо, вовка) з ошцреною пащею¹⁰⁶. Оскільки його було знайдено на Замковій горі у Києві, де існувала косторізна майстерня, не виключено, що він належить

¹⁰³ The Vikings in England and in their Danish Homeland. – London, 1981. – Fig. on page 121.

¹⁰⁴ Колчин Б. Новгородские древности. Резное дерево. – Табл. 19, 1–3.

¹⁰⁵ Щавелев С. Зооморфные остроконечники из состава дружинных древностей Европы VIII–XI вв. // Дружинні старожитності Центрально-Східної Європи VIII–XI ст. – Чернігів, 2003. – С. 188.

¹⁰⁶ Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко. Зазнач. праця. – Табл. XXXIV, h.

саме до її продукції, а отже є виробом місцевих майстрів.

До тих самих художніх традицій може належати й руків'я з-під Канева, оздоблене по корпусу рельєфною плетінкою і завершене головою тварини¹⁰⁷. Рельєфний плетений орнамент по корпусу виробу або архітектурної деталі досить поширений у північних старожитностях, хоч відомий і на інших територіях. Найближчі аналогії композиції декору зазначеного виробу можна знайти серед північних слов'янських, зокрема новгородських, старожитностей. Втілення аналогічної художньої ідеї оформлення поверхні речей рельєфною плетінкою є звичним для руків'їв різноманітних дерев'яних виробів з Новгороду¹⁰⁸, наприклад, плетене оформлення руків'я дерев'яної булави XII ст. Одна ручка дерев'яної ложки, крім плетених поясків біля шийки і на кінці черешка, має також завершення у вигляді голови фантастичного звіра, що нагадує зображення на руків'ї з Київщини. Цей виріб походить із культурного шару кінця XI ст. Кінцем XI–XII ст., імовірно, слід датувати й зазначену ручку.

Декоративне оформлення виробів пов'язане не тільки з естетичними потребами, але й з уваленнями про міфологічний і магічний зміст орнаменту. Сприйняття символіки певних образів могло бути ідентичним на всьому ареалі їх розповсюдження через інтенсивні культурні контакти і спільність світоглядної позиції середньовічного населення у Скандинавії, Балтійському регіоні й Київській Русі. Північні орнаментальні й фігуративні елементи включалися в місцеві образні системи. Загалом характер продукції давньоруських міських ремісників вирізнявся певним синкретизмом, зумовленим інтенсивністю міжрегіональних і міжетнічних культурних зв'язків. Тим не менш, у Південній Русі переважали варіанти художнього оформлення ремісничої продукції, традиційні для місцевого населення. Орнаментация виробів із кістки та рогу ґрунтувалася переважно на абстрактних мотивах. «Звіриний стиль», що проявився в окремих різьблених виробках, можна вважати таким, що мав місце, але не переважав.

Проте не всі зображення тварин слід пов'язувати виключно з Північчю. Деякі з них мають інше походження. Прикладом такого зображення може бути схематична голова ящера (змія) на ручці дзеркала з Шарків Київської

області¹⁰⁹. Стилізоване зооморфне зображення поєднано з простим контурним орнаментом у вигляді паралельних прямих ліній. Схематизм і простота виконання дозволяє розглядати цей екземпляр у межах місцевої художньої традиції. Не виключено, що вона пов'язана зі степовим колом образів. Таке саме походження може мати й зображення кінської голови на виробі, можливо, псалії, з Пліснеська¹¹⁰. Річ має аналогії серед давньоруських і угорських старожитностей¹¹¹. Загалом зображення коней більш характерні для кочівницького середовища. До зазначеного кола образів можна віднести й вже згадане руків'я канчука X ст., завершене у вигляді голови тварини, з Києва. Подібне зображення голови тварини і особливо вирізьблення вух астралом кутом можна спостерігати на виробі з ареалу Подунав'я¹¹².

Іншим прикладом втілення степової традиції є сагайдачна накладка з району Десятинної церкви в Києві. Її орнаментовано рельєфним шаховим декором, обмеженим із двох протилежних боків плетінкою¹¹³. За формою й орнаментом ця накладка належить до речей степового кола, які з'являються у XIII ст. Накладки на сагайдак такого типу відомі у Волзькій Болгарії¹¹⁴ і степових старожитностях часів Золотої Орди¹¹⁵. Вони характерні переважно для кочівницької, але не для давньоруської художньої традиції.

Прикладом культурного впливу візантійського світу в широкому значенні цього терміна (тобто маючи на увазі весь світ візантійської культури, включаючи Причорномор'я, Близький Схід тощо) є деякі типи рослинного орнаменту. Такий орнамент більш характерний для художніх виробів з кольорових металів, які й могли слугувати взірцями для косторізів¹¹⁶. Аналогічні

¹⁰⁹ Шовкопляс Г. Давньоруські кістяні вироби з розкопок В. В. Хвойки. – Рис. 3, 4.

¹¹⁰ Ратич О. Древньоруські вироби з кістки і рогу, знайдені на території Галицької і Волинської земель // Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині. – К., 1959. – Вип. 2. – Табл. IV, 11; Кучера М. Древній Пліснеськ // АП УРСР. – 1962. – Т. XII. – Рис. 15, 9.

¹¹¹ Кучера М. Зазнач. праця. – С. 37.

¹¹² Dinogetia. – București, 1967. – Vol. I. – Fig. 47, 22.

¹¹³ Сергєєва М. Кістяні та дерев'яні вироби з колекції «Десятинна церква» у збірці НМІУ // Церква Богородиці Десятинна в Києві. – К., 1996. – № 2.

¹¹⁴ Закирова И. Зазнач. праця. – Рис. 99, 15.

¹¹⁵ Малиновская Н. Колчаны XIII–XIV вв. с костяными орнаментированными обкладками на территории Евразийских степей // Города Поволжья в средние века. – М., 1974. – Табл. III, 7.

¹¹⁶ Зоценко В., Брайчевська О. Зазнач. праця. – С. 89; Сагайдак М. Зазнач. праця. – С. 94.

¹⁰⁷ Ханенко Б., Ханенко В. Зазнач. праця. – Табл. XXXIV, 1204.

¹⁰⁸ Колчин Б. Новгородские древности. Резное дерево. – Рис. 7, 2, 11.

тенденції простежуються в новгородському косторізнному ремеслі¹¹⁷. Іншим прикладом є розетки, що присутні в орнаменті накладок на скриньки. Вони або безпосередньо копіюють візантійські кістяні накладки (матеріали з Смоленська і Новогрудка)¹¹⁸, або репрезентовані спрощеними геометризваними формами, як на накладці, знайденій на Київському Подолі. Цю накладку орнаментовано чотирипелюстковими геометризваними розетками. Л. Алексеев вбачає в подібних розетках на кістяних пластинках з Мстиславлю романський елемент¹¹⁹, аналогії є також у Візантії. Слід згадати, наприклад, шахову фігурку з Чернігова, де використано подібні елементи декору. В. Коваленко вважає, що фігурка, яка репрезентує чоловіка в імператорському вбранні на троні, має візантійське походження¹²⁰, з чим можна погодитися, враховуючи її стиль. Пізніше, у XIII–XIV ст. цей елемент орнаменту дуже часто можна побачити в старожитностях східноєвропейського степу. Зокрема, він репрезентований в орнаментіці золотоординських сагайдачних накладок¹²¹.

Візантійське або східне походження має стилізований рослинний орнамент на виробі трапецієподібної форми, можливо, підвіски¹²² з Подолу (Нижній Вал, 41). Проте загалом рослинні мотиви зі складними округленими лініями менше відповідають фактурі кістки, що не сприяло їхній популярності серед косторізів. Нечисленні зразки елементів рослинного декору (зокрема згадана підвіска або накладка з вул. Борисоглібської, 3 на Подолі), скоріше за все, є імітацією металевих прототипів.

До унікальних для Південної Русі типів відноситься вже згаданий вище гольник у формі піхов ножа, що походить з Київського Подолу з території садиби XII ст., орнаментований сполученням лінійно-геометричних мотивів, циркульних кіл і виїмчастих трикутників¹²³.

Гольники такої форми – кістяні та металеві – за Л. Голубевою, належать до речей прибалтійсько-фінського походження. У слов'ян вони виникли у XII ст. і побутовали переважно на північно-західних територіях Давньої Русі: у Новгородській землі, Приладож'ї, у Костромському Поволжі¹²⁴. Автори першої публікації київського гольника також допускали його можливе імпордне походження¹²⁵. Слід зазначити, що Північ Східної Європи (давньоруські землі, що межували з балтійськими й угро-фінськими), і особливо Новгородська земля, також є основним ареалом розповсюдження виробів, схожих на гольники описаного типу, але без порожнини для голок¹²⁶. Можливо, ці вироби мали культове значення. Однак подібні предмети відомі серед матеріалів розкопок Воїнської Греблі (давньоруське місто Воїнь). Автори досліджень трактують їх як «ножі-амулеті кістяні», за їхніми даними, таких предметів було знайдено три¹²⁷. Цікаво, що один із них вирізняється грубістю виконання і явно є напівфабрикатом, форма якого ще не набула остаточного вигляду¹²⁸, що дозволяє трактувати цю категорію виробів як продукцію місцевих ремісників. Не виключено, що київський ножеподібний гольник було виготовлено на місці за імпортними зразками або приїжджим майстром.

Антропоморфні зображення на виробках із різьбленою кісткою є випадковими. Унікальним з цього погляду є гольник, який знайдено на городищі Коровель (Шестовиця). Він має три вирізані антропоморфні зображення зверху й знизу, простір між ними вкрито солярними знаками¹²⁹. Безсумнівно, такий декор пов'язаний з певними міфологічними образами. Незважаючи на те, що гольник походить із житла початку XI ст., такі зображення можуть сягати досить давніх уявлень про багатолікі антропоморфні божества.

¹¹⁷ Бочаров Г. Зазнач. праця. – С. 111, 112.

¹¹⁸ Асташова Н. Зазнач. праця. – Рис. 7, 8; Гуревич Ф. Древний Новогрудок. – Ленинград, 1981. – Рис. 86, 5.

¹¹⁹ Алексеев Л. Художественные изделия косторезов из древних городов Белоруссии // СА. – 1962. – № 4. – С. 202, 203. – Рис. 5.

¹²⁰ Коваленко В. Новые византийские находки из Чернигова и его округа // Русь на перехресті світів (міжнародні впливи на формування Давньоруської держави) IX–XI ст. – Чернігів, 2006. – С. 91. – Рис. 5.

¹²¹ Малиновская Н. Зазнач. праця. – Рис. 1, 10; – Табл. II, 4; III, 7; V, 13; XIII, 50; XIV, 68; XV, 78; XVI, 82.

¹²² Зоценко В., Брайчевська О. Зазнач. праця. – С. 89.

¹²³ Там само. – С. 87. – Рис. 22.

¹²⁴ Голубева Л. Игольники восточноевропейского севера X–XIV вв. // Вопросы древней и средневековой археологии Восточной Европы. – М., 1978. – С. 200–202. – Рис. 1, 2, 4.

¹²⁵ Зоценко В., Брайчевська О. Зазнач. праця. – С. 87.

¹²⁶ Рябинин Е. Языческие привески-амулеты Древней Руси // Древности славян и Руси. – М., 1988. – С. 61.

¹²⁷ Довженок В., Гончаров В., Юра Р. Зазнач. праця. – С. 111. – Табл. XXIV, 3.

¹²⁸ Фонды ИА НАНУ, кол. № 365.

¹²⁹ Коваленко В., Моця А., Сытый Ю. Археологические исследования Шестовицкого комплекса в 1998–2002 гг. // Дружинні старожитності Центрально-Східної Європи VIII–XI ст. – Чернігів, 2003. – С. 58. – Рис. 15.

Видатним твором мистецтва є кістяна покрішка від скриньки із зображенням воїна, яка походить з Пліснеська¹³⁰. Вона викликає особливий інтерес як приклад сюжетного різьблення на світську тематику. На пластинці зображено воїна в кольчuzі й з шоломом на голові. Він спирається на щит. Фігуру чоловіка видно тільки наполовину – решту сховано за стіною башти. Аналогії до зазначеної пластини серед давньоруських кістяних художніх виробів не знайдено. О. Ратич зазначає, що постать воїна цілком відповідає зображенням на мініатюрах давньоруських літописів, зокрема Кенігсберзького, те саме можна сказати й про башту¹³¹. Отже, взірцем для цього зображення могла бути певна книжкова мініатюра.

Ще одна категорія виробів – яйця-писанки. Писанки – іграшки або культові речі – добре відомі з розкопок давньоруських міст і за межами Русі, де вони були імпортом. Переважно це керамічні вироби, вкриті багатокольоровою поливою. Рогові яйця було також знайдено в косторізній майстерні на Київському Подолі, у Вишгороді¹³² і Білій Церкві¹³³, а за межами сучасної України – у Слуцьку в Білорусії¹³⁴. Всі ці вироби не пофарбовано. Кам'яне яйце цього типу було знайдено у Воїнській Греблі¹³⁵.

Загалом можна відзначити високий рівень майстерності давньоруських ремісників-косторізів. Значна частина виробів належить до типів, добре відомих на всій території Східної Європи і часто за її межами. Це свідчить про те, що місцеві майстри широко застосовували у своїх výroбах результати культурного обміну. Їхня продукція відрізнялася певним синкретизмом, зумовленим інтенсивністю міжрегіональних і міжетнічних зв'язків. Це стосується й орнаментики, що має багато аналогій за межами Русі. Слід врахувати, що мова йде переважно про міське ремесло, що взагалі швидко сприймає інновації й акумулює у собі різноманітні художні імпульси¹³⁶. Проте цей факт не виключає можливості розгляду виробів давньоруського художнього ремесла в етнічному контексті, оскільки культурна традиція не обов'язково є «виключно приналежністю культури даного етносу, проте завжди входить у систему його ціннісних орієнтацій»¹³⁷, а художня традиція є її складовою частиною. Місцева специфіка у продукції давньоруських косторізів відображалася в переважанні певних типів виробів і характері їхньої орнаментики, зокрема у співвідношенні різних типів декоративних мотивів.

М. СЕРГЄЄВА

¹³⁰ Ратич О. Зазнач. праця. – Табл. III, 14;

Кучера М. Зазнач. праця. – Рис. 18, 2. – С. 44.

¹³¹ Ратич О. Зазнач. праця. – С. 127.

¹³² В експозиції Вишгородського Історико-культурного заповідника, кн. № 1269.

¹³³ Гущина С. Народна іграшка (з археологічної колекції Білоцерківського краєзнавчого музею) // Юр'ївський літопис. – Біла Церква, 2006. – № 5. – С. 133.

¹³⁴ Калядзінскі Л. Касцяныя вырабы з раскопак дзяцінца летапіснага Слуцка XII–XIII ст. // Матэрыялы па археалогіі Беларусі. – Мінск, 2006. – Вип. 12. Археалогія эпохі сярэднявекоўя. – С. 151. – Рис. 1, 12.

¹³⁵ Довженок В., Гончаров В., Юра Р. Зазнач. праця. – Табл. XVII, 5.

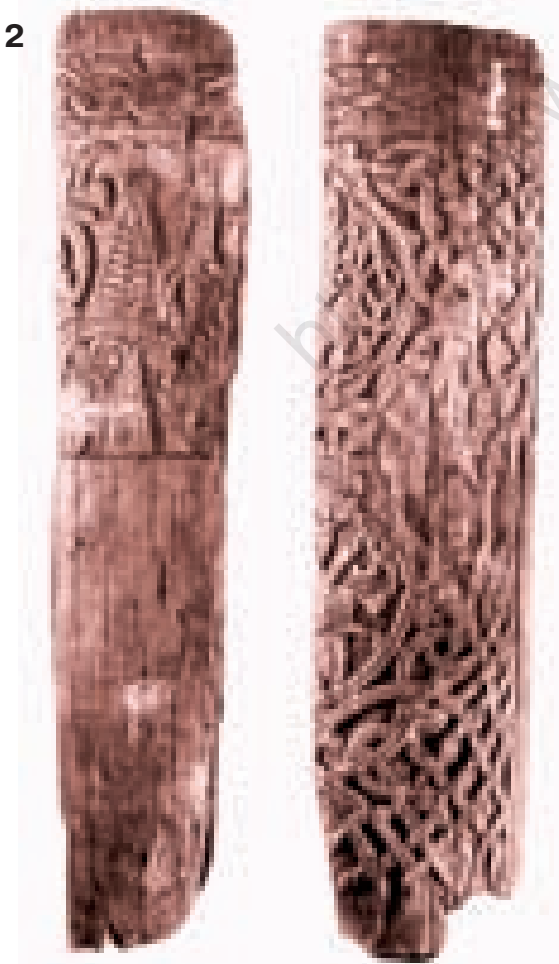
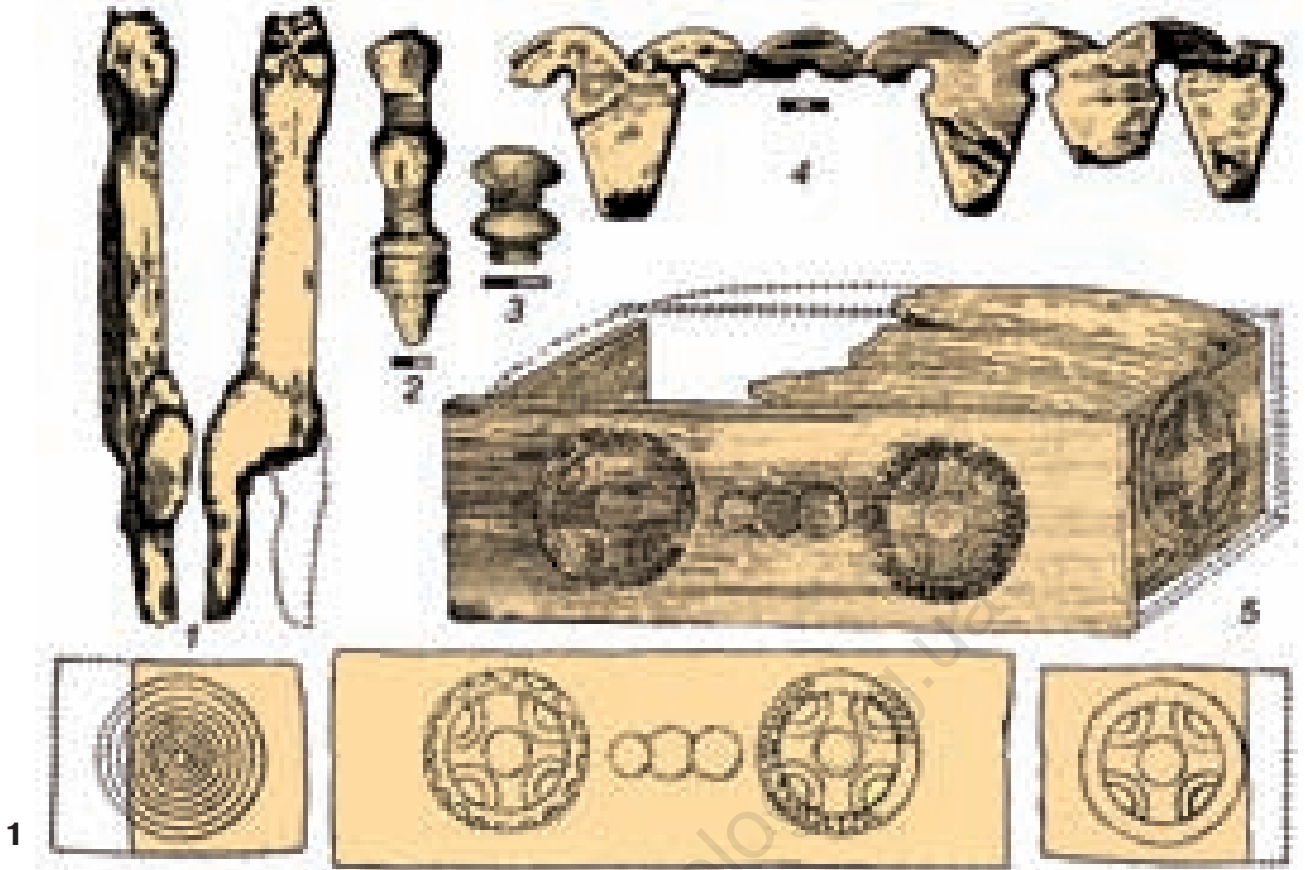
¹³⁶ Сергеева М. К этнокультурной характеристике орнамента изделий из кости в Южной Руси // Интеграция археологических и этнографических исследований. – Красноярск; Омск, 2006. – С. 187.

¹³⁷ Будина О., Шмелева М. Город и народные традиции русских. – М., 1989. – С. 6.

Список ілюстрацій

1. Дерев'яні вироби. X–XII ст. Київ (Поділ). 1 – «ідол». Оpubліковано у виданні: Сагайдак М. Давньокиївський Поділ. Проблеми топографії, стратиграфії, хронології. – К., 1991; 2 – балясина. МІК; 3 – балясина. Оpubліковано у виданні: Богусевич В. Археологічні розкопки в Києві на Подолі в 1950 р. // Археологія. – 1954. – Т. IX; 4 – наличник або лиштва. МІК; 5 – саркофаг. МІК. Прорис.
2. Колони. Кінець XI ст. Новгород, РФ. Дерево, різьблення. Оpubліковано у виданні: Колчин Б. Новгородские древности. Резное дерево // САИ. – 1971. – Вып. Е1-55.
3. Чаша (фрагмент). X ст. Київ (Поділ). Дерево, токарна робота. МІК. Фото М. Сергєєвої.
4. Чаша (фрагмент). Кінець XI ст. Київ (Поділ). Дерево, токарна робота. Фото Д. Шевченка.
5. Келих. Перша половина XIII ст. Київ (тайник Десятинної церкви). Дерево, токарна робота. НМІУ.
6. Денце посудини. XII ст. с. Воїнська Гребля, Черкаська обл. Дерево, токарна робота. АМ ІА НАНУ.
7. Зразки орнаментування посуду. XII – перша половина XIII ст. Дерево, токарна обробка. 1 – Київ (тайник Десятинної церкви). Оpubліковано у виданні: Каргер М. Древний Киев. Очерки по истории материальной культуры древнерусского города. – М.; Ленинград, 1958. – Т. 1; 2, 3 – с. Колодяжне, Житомирська обл. (Колодяжин). НФ ІА НАНУ; 4, 5 – с. Воїнська Гребля, Черкаська обл. НФ ІА НАНУ.
8. Ложка. X ст. Київ. Ріг, різьблення. ДЕ.
9. Ківш. X ст. Київ (Поділ). Дерево, різьблення. МІК.
10. Гребінець. Початок XI ст. Київ (Поділ). Дерево, різьблення. Фото М. Сергєєвої.
11. Гребінь (фрагмент). XI ст. Київ. Дерево, різьблення. АМ ІА НАНУ. Фото М. Сергєєвої.
12. Вироби з кістки та рогу: 1 – покришка на скриньку. XII ст. с. Підгірці, Львівська обл. (Пліснеськ). Кістка, різьблення. Оpubліковано у виданні: Кучера М. Древний Пліснеськ // АП УРСР. – 1962; 2 – гостроконечник із зооморфним навершям. X ст. Київ (Старокиївська гора). Ріг, різьблення. Оpubліковано у виданні: Каргер М. Древний Киев...; 3 – ручка. XI – перша половина XIII ст. с. Кононча, Київська обл. Кістка, різьблення. НМІУ; 4 – фрагмент псалія. Ріг, різьблення. с. Підгірці, Львівська обл. (Пліснеськ). Оpubліковано у виданні: Кучера М. Древний Пліснеськ; 5 – накладка на сагайдак. XIII ст. Київ (Старокиївська гора). Кістка, різьблення. НМІУ; 6 – руків'я канчука. X ст. Київ (Поділ). Ріг, різьблення. МІК; 7 – орнаментований виріб (псалій?). Київ (Поділ). Ріг, різьблення. МІК; 8 – ребро з гравійованим зображенням дракона. Сосниця, Чернігівська обл. Кістка, гравірування. НМІУ.
13. Орнаментований гостроконечник. X ст. с. Шестовиця, Чернігівська обл. Ріг, різьблення. НФ ІА НАНУ.
14. Накладка на луку сідла. X ст. с. Шестовиця, Чернігівська обл. Ріг, різьблення. ЧОІМ.
15. Орнаментовані накладки. XII ст. Київ (Поділ). Кістка, ріг; різьблення. Фото М. Сергєєвої.
16. Ручка ножа. XII ст. Київ (Поділ, косторізна майстерня). Ріг, різьблення. НФ ІА НАНУ. Фото М. Сергєєвої.
17. Підвіска. XI–XII ст. Ржищів, Київська обл. (Іван-гора). Ріг, різьблення. Київський обласний археологічний музей (філіал у Ржищеві). Фото М. Сергєєвої.
18. Застібка недоуздка. XI–XII ст. с. Витачів, Київська обл. Кістка, різьблення. НМІУ. Фото М. Сергєєвої.
19. Гребінець. XII ст. Ріг, різьблення. Київ (Поділ). Фото М. Сергєєвої.
20. Шахова фігурка. XII ст. Київ. Ріг, різьблення. МІК.
21. Шашка. XII ст. Київ. Ріг, токарна обробка. НМІУ.
22. Підвіска. XI – перша половина XIII ст. Київ. Кістка, різьблення. НФ ІА НАНУ. Фото М. Сергєєвої.
23. Накладки. XI–XII ст. с. Воїнська Гребля, Черкаська обл. Ріг, різьблення. АМ ІА НАНУ. Фото М. Сергєєвої.
24. Накладка на сагайдак. XII ст. с. Пекарі, Черкаська обл. (Княжа гора). Кістка, різьблення. НМІУ. Фото М. Сергєєвої.
25. Гольник. Перша половина XII ст. Київ (Поділ). Ріг, різьблення. МІК. Фото М. Сергєєвої.

26. Гольник. XI–XII ст. с. Воїнська Гребля, Черкаська обл. Кістка, різьблення. АМ ІА НАНУ. Фото М. Сергеевої.
27. Вухочистка. XII ст. Київ (Поділ, косторізна майстерня). Кістка, різьблення. НФ ІА НАНУ. Фото М. Сергеевої.
28. Напівсферичні гудзики. XII – перша половина XIII ст. Київ. Кістка; різьблення, токарна робота. НМІУ. Фото М. Сергеевої.
29. Напівсферичний гудзик. XII – перша половина XIII ст. с. Колодяжне, Житомирська обл. (Колодяжин). Кістка; різьблення, фарбування. НФ ІА НАНУ. Фото М. Сергеевої.
30. Стрижневі гудзики. XI–XII ст. Київ (Поділ). Кістка, різьблення. Зберігаються на базі Подільської експедиції. Фото М. Сергеевої.
31. Однобічний гребінець. XII ст. с. Воїнська Гребля, Черкаська обл. Ріг, різьблення. АМ ІА НАНУ. Фото М. Сергеевої.
32. Двобічний гребінець. XII ст. Київ. Ріг, різьблення. НМІУ. Фото М. Сергеевої.
33. Двобічний гребінець. XII ст. Київ. Ріг, різьблення. НМІУ. Фото М. Сергеевої.
34. Сагайдачні петлі. XII ст. с. Воїнська Гребля, Черкаська обл. Кістка, ріг; різьблення. АМ ІА НАНУ. Фото М. Сергеевої.
35. Деталі руків'їв канчуків. XII ст. с. Воїнська Гребля, Черкаська обл. Кістка, різьблення. АМ ІА НАНУ. Фото М. Сергеевої.
36. Гольник. XII ст. с. Воїнська Гребля, Черкаська обл. Ріг, різьблення. АМ ІА НАНУ. Фото М. Сергеевої.
37. Ручка ножа. XII ст. Кістка, різьблення. 1 – Київ. НМІУ; 2 – Волковиськ, Республіка Білорусь. Оpubліковано у виданні: *Зверуго Я.* Древний Волковыск. – Минск, 1975.
38. Вироби з однаковими зображеннями птахів. XI–XII ст. Кістка, різьблення. 1 – Київ. Подільська експедиція, експозиція виставки; 2 – Стара Рязань, РФ. Оpubліковано у виданні: *Даркевич В., Борисевич Г.* Древняя столица Рязанской земли. – М., 1995.
39. Деталі кінської вузди. XI ст. Кістка, різьблення. 1 – Київ. НМІУ; 2 – Вишгород. Вишгородський історико-культурний заповідник.
40. Гольник (?) у вигляді риби. XI–XII ст. Ржищів, Київська обл. (Іван-гора). Ріг, різьблення. АМ ІА НАНУ. Фото М. Сергеевої.
41. Накладка із зображенням фантастичної істоти. XI–XII ст. Київ (гора Киселівка, випадкова знахідка). Кістка, різьблення. Подільська експедиція, експозиція постійної виставки. Фото М. Сергеевої.
42. Виріб з навершям у вигляді голови хижака. XI ст. Київ (гора Киселівка). Ріг, різьблення. НМІУ. Фото М. Сергеевої.
43. Ручка дзеркала (?). XI–XII ст. Канів, Черкаська обл. Ріг, різьблення. НМІУ.
44. Ручка дзеркала. XI–XIII ст. с. Шарки, Київська обл. Ріг, різьблення. НМІУ. Фото М. Сергеевої.
45. Підвіска. Кінець XI – початок XII ст. Київ (Поділ). Кістка, різьблення. МІК. Фото М. Сергеевої.

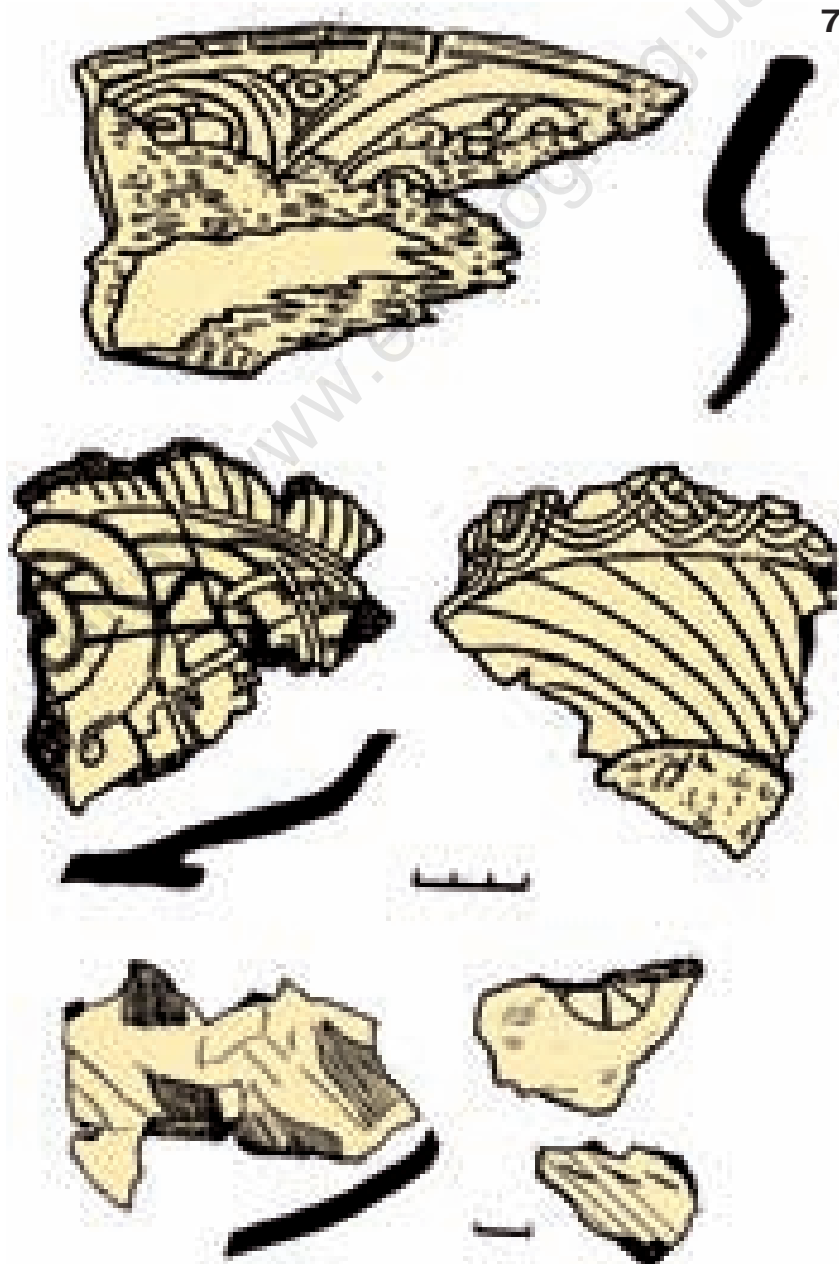




6



5



8



9



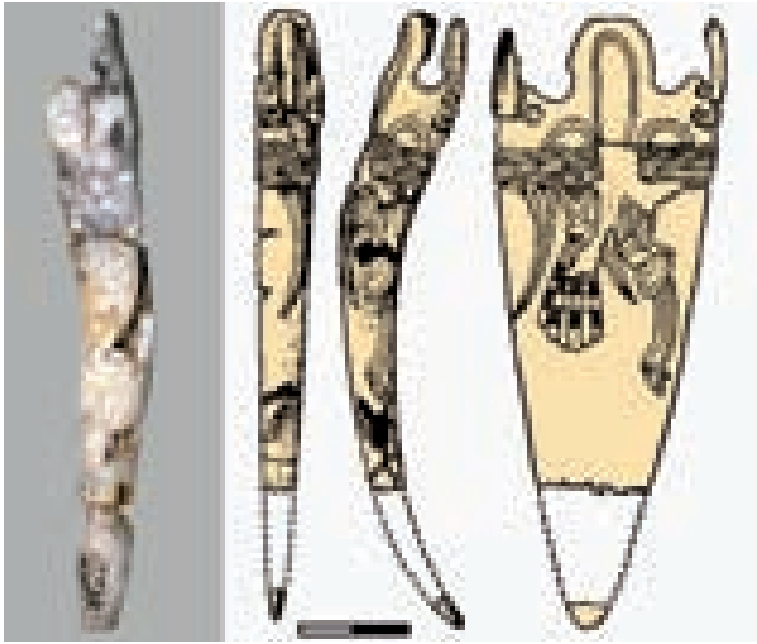
10



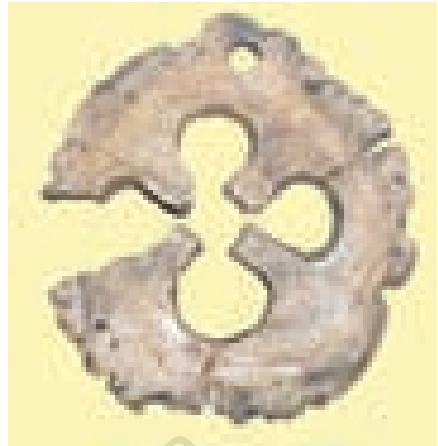
11



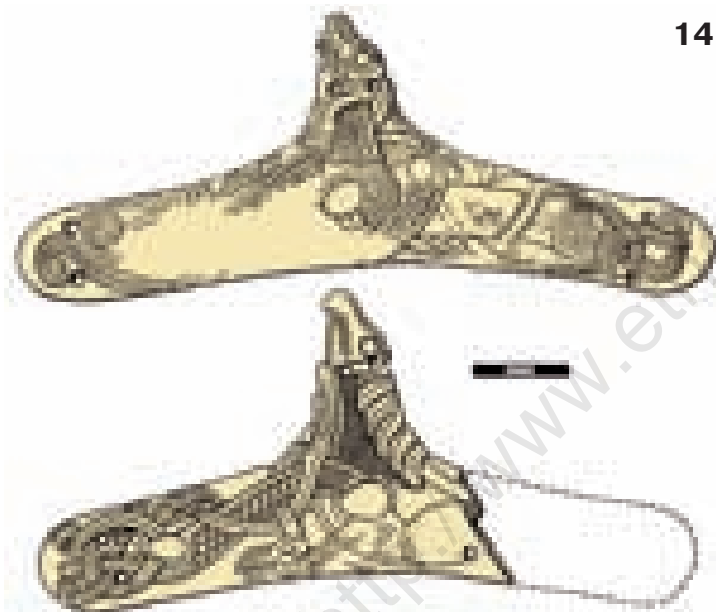




13



17



14



16



15



18



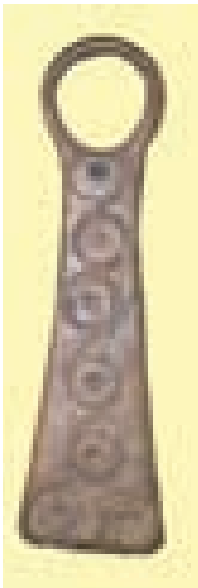
19



20



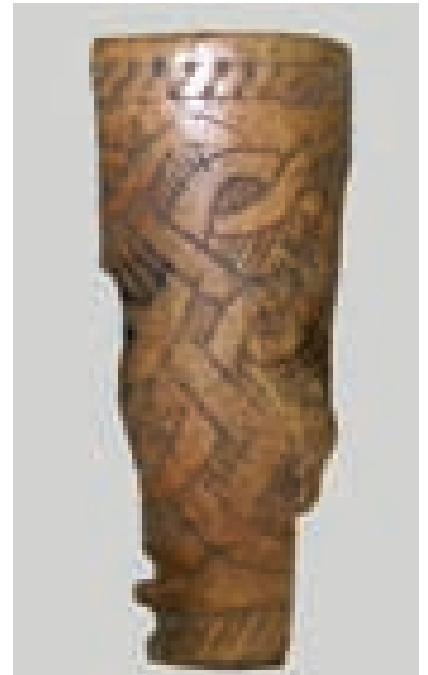
21



22



23



24



25



26



27



28

29



30



31



33



32



34



35



36



37



38



39

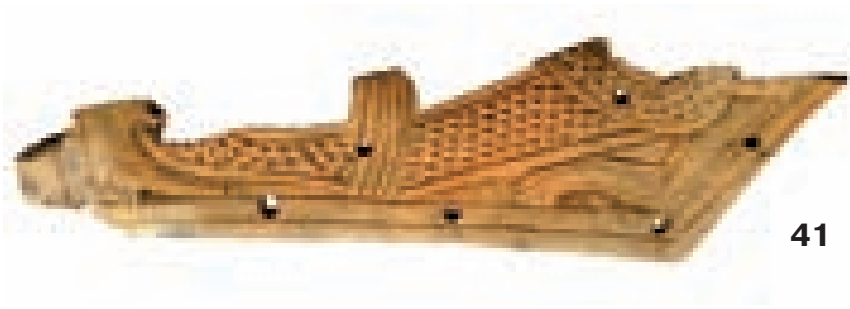


2



40





41



42



43



44



45

Культові речі з каменю та кістки



<http://www.ethnolog.org.ua>

Іконка. Свв. Козьма і Даміан. Перша половина XIII ст. Київ.
Сланець, різьблення. АМ ІА НАНУ. Фото Є. Архипової

КУЛЬТОВІ РЕЧІ З КАМЕНЮ ТА КІСТКИ

З прийняттям християнства на Русі виникає традиція вживання виготовлених з каменю і кістки предметів особистого благочестя – хрестиків (головного символу нової релігії) та іконок із рельєфними зображеннями Ісуса Христа, Богоматері, деяких святих, старозавітних та євангельських сюжетів. Крім каменю й кістки, їх також робили з бурштину, перламутру, дерева та відливали з коштовних і кольорових металів. Разом зі священниками, прочанами, посольствами, купцями, дружинниками та ін. ці святині надходили до Київської Русі з усього християнського світу, але переважно з центру східного православ'я – Константинополя. Згодом їх почали виготовляти місцеві майстри, і ця традиція, що долучила Русь до загальноєвропейських мистецьких досягнень, стала невід'ємною частиною її духовної та художньої культури. Завдяки дотриманню візантійських іконографічних канонів, яким, до речі, тоді слідували в усьому християнському світі¹, візантізуючий напрям був визначальним у розвитку давньоруської скульптури малих форм², хоча вона не залишалась осторонь і тих стильових змін, що відбувались у європейському мистецтві середньовіччя.

Серед дорогоцінних предметів візантійської святості, які потрапляли на Русь, здебільшого були мініатюрні іконки та камеї, а також хрестирелікварії. Їх носили на грудях як предмети особистого благочестя, передавали у спадок, деякі підвищували до шат особливо шанованих ікон у храмах. Масовому надходженню й виготовленню кам'яних іконок сприяло зростання значення іконного образу, що надавало можливість особистого спілкування з Богом. До того ж камінь асоціювався з матеріалом Гробу Господнього та ложа і гробу Богоматері і мав сакральне значення, що також сприяло поширенню кам'яних ікон³.

Візантійські образки-камеї, за античною традицією, робили з коштовного й напівкоштовного каменю (сапфір, онікс, яшма, халцедон, сардонікс,

гешир та ін.), цілющі й захисні властивості яких цінувалися з глибокої давнини. Для виготовлення іконок використовували порфірити, ляпіс-лазур, зміївовики-серпентини та ін. У XI–XV ст. їх частіше робили зі стеатиту (гр. *ἀσπίδων λίθος*, тобто «бездоганний камінь»), який дуже цінували у Візантії. Деякі візантійські джерела, в яких згадуються витвори зі стеатиту, вихваляють цей камінь більше, ніж майстерність виконання⁴. Цей різновид тальку сіро-блакитних і зелених відтінків (хоча трапляється стеатит жовтого, брунатного, червонуватого та майже чорного кольорів), який називають ще мильним каменем чи каменем-жировиком, здавна видобували у Середземноморському регіоні⁵, й немає жодної країни християнського світу, де не було б знайдено зроблені з нього образки. Але візантійські стеатитові іконки та інші речі з нього – це не лише витвори, зроблені з певного різновиду каменю, це – історико-культурний феномен візантійської художньої традиції, що сформувалася наприкінці X–XI ст. Звичайно стеатитові ікони додатково золотили та розмальовували, що наближало їх до інших коштовних творів культового призначення. Сакральні властивості цього каменю (як, до речі, й інших видів зеленого каменю) високо цінували й на Русі⁶. Іконки і хрестики зі стеатиту (понад тридцять) виявлено в Києві, Переяславі-Хмельницькому, на Княжій Горі (давньоруський Родень, с. Пекарі Черкаської обл.), у давньому Галичі (с. Крилос Івано-Франківської обл.), Звенигороді на Білці, Судаку, Новгороді, Володимирі (Володимирі-на-Клязьмі) та ін. Найчисельніша група стеатитових ікон походить з Херсонеса – центру трансляції нової ідеології на варварське населення⁷.

Не менше цінували в середні віки й культові речі зі слонової кістки. Проте, мабуть, унаслідок

¹ Weitzmann K. Various Aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from the Sixth to the Twelfth Century // *Art and its Contacts with Byzantium* / by K. Weitzmann. (Collected studies series). – London, 1982.

² Рындина А. Древнерусская мелкая пластика. Новгород и Центральная Русь XIV–XV веков. – М., 1978. – С. 44–61.

³ Рындина А. Иконный образ и русская пластика XIV–XV вв. // *Древнерусская скульптура: Проблемы и атрибуции*. – М., 1991. – С. 9–11.

⁴ Kalavrezou-Maxeiner I. Byzantine Icons in Steatite // *Byzantina Vindobonensia*. – Wien, 1985. – Bd. 15/1, 2. – P. 13.

⁵ Ще з III тис. до н. е. з цього каменю, який трапляється у вигляді лінз та кристалів, єгиптяни робили скарабейів і мініатюрні зображення тварин. Міноїці, греки і римляни також робили з нього вотивні предмети та ювелірні вироби. Завдяки здатності добре утримувати тепло, його використовували також для виготовлення ливарних форм (Ibid. – P. 17).

⁶ Мусин А. «Камень аспиден зелен»: Об одной группе древнерусских крестов из порфирита // *Российская археология*. – 2003. – № 3. – С. 152.

⁷ Романчук А. Херсонес как центр паломничества и производства сакральных изделий // *Кульст святых мест в древних и современных реалиях*. – Севастополь, 2005. – С. 45, 46; *Искусство Византии в собраниях СССР*. Каталог выставки: В 3 т. – М., 1977. – Т. 2. – № 614–617, 619, 620, 624; *Византийский Херсон*: Каталог выставки / Отв. ред. И. С. Чичуров. – М., 1991. – С. 84–91; Фарбей О. Судацька фортеця // *Національний заповідник «Софія Київська»*. – К., 2004. – С. 358.

дорожнечі вироби з неї дуже рідко трапляються на землях дДвньої Русі. Переважна більшість їх є колекційного походження і не має паспортних даних⁸. Під час археологічних досліджень було знайдено лише дві візантійські іконки зі слонової кістки XII ст. із зображенням Христа Еммануїла – у Новгороді та Чернігові⁹. Зрідка також трапляються кістяні пластинки з рельєфними зображеннями античних сюжетів, світських сцен, птахів, тварин і орнаменту, якими прикрашали візантійські дерев'яні скриньки X–XII ст. Уважають, що в таких скриньках, інколи пофарбованих і золочених, візантійські імператори надсилали свої подарунки¹⁰.

Для різьблення ікон і хрестиків давньоруські майстри звичайно використовували сланці місцевих порід, так званий червоний шифер (пірофілітовий сланець), аргіліт, мергель тощо, а також кістки свійських тварин і дерево¹¹. Сьогодні відомо понад сто кам'яних образків південноруського походження XII – першої половини XIII ст.¹² Більш репрезентативна колекція походить з Північної і Центральної Русі, де вони набули значної популярності у XIII–XIV ст.¹³

Серед візантійських коштовних предметів особистого благочестя переважають невеликі нагрудні іконки та камеї¹⁴. Вони зазвичай мають вушка для підвішування або металеві (здебільшого срібні) оправы. Найчастіше на них зображені Христос, Богоматір або святі, які, мабуть, були небесними покровителями замовників цих іконок, адже саме постійномолитва про захист є однією з найважливіших функцій таких образків у житті віруючого. Це, наприклад, образок із геліотропу з погруддям Христа XI–XII ст., у золотій оправі XVII ст.¹⁵, і камея XII ст. на

геширі з погруддям Богоматері в золотій оправі XV ст.¹⁶, що зберігаються в Києво-Печерському історико-культурному заповіднику. Камея XIII (?) ст. з образом св. Георгія входила до складу зібрання Б. та В. Ханенків¹⁷. Звідти походять і кілька мініатюрних стеатитових іконок XII–XIII ст. з лицьовими та сюжетними зображеннями¹⁸.

Дві іконки: «Христос Еммануїл» кінця XII – початку XIII ст.¹⁹ та «Христос Еммануїл, що благословляє трьох святих» XII ст.²⁰ нібито були знайдені в Києві. З Княжої Гори (городище, зруйноване під час Батієвої навали) походить іконка XII (?) ст. «Іоанн Богослов»²¹. Візантійські стеатитові нагрудні іконки XII ст. знайдено також у Старому Галичі – св. Микола²² і св. Феодор Стратилат²³, у Львівській області – св. Василь Великий XII ст.²⁴, у Новгороді, Пінську²⁵, Володимирі та інших давньоруських містах²⁶.

¹⁶ Музей історичних коштовностей України: Альбом. – К., 2004. – С. 170. (Інв. № ДМ-1643, 1632).

¹⁷ Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко: Древности Приднепровья. Эпоха славянская (VI–XIII в.). – М., 1902. – Вып. 5. – С. 60. – Табл. XXXVII: 1301 (місце зберігання невідоме).

¹⁸ На жаль, з часу війни доля значної частини кам'яних іконок цього зібрання, як і інших зібрань XIX ст., досі залишається невідомою. Але завдяки якісним фоторепродукціям вони добре знані сьогодні.

¹⁹ Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко: Древности Приднепровья и побережья Черного моря. – К., 1907. – Вып. 6. – С. 44. – Табл. XXXVIII: № 1319.

²⁰ Там само. – № 1320.

²¹ Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко: Древности Приднепровья. Эпоха славянская (VI–XIII в.). – С. 60. – Табл. XXXVII: № 1302.

²² Національний музей у Львові. 100 років: Альбом. – К., 2005. – С. 87. – Табл. 54, 3.

²³ Николаева Т. Зазнач. праця. – С. 58. – Табл. 10,4, № 40.

²⁴ Архипова Е. Нові знахідки візантійських стеатитових іконок в Україні // Студії мистецтвознавчі. – 2004. – Чис. 3 (7). – С. 15, 16. – Іл. 4.

²⁵ Пластыка Беларуси XII–XVIII стагоддзяў. – Мінск, 1983. – № 2.

²⁶ Наприклад, іконка зі св. Георгієм із с. Трипілья на Київщині, близько 1200 р. (Пекарская Л. Каменная иконка из Триполья // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. 1988. – М., 1989. – С. 304–307; Пекарская Л., Пуцко В. Візантійська мелка пластика із археологічних находок на Україні // Южная Русь и Византия. – К., 1991. – С. 135. – Фото 6), фрагмент іконки зі св. Георгієм-змійборцем першої половини XIII ст. зі збірки Б. і В. Ханенків (Пекарская Л., Пуцко В. Зазнач. праця. – С. 133. – Фото 2); Жарнов Ю. Две каменные иконки домонгольского времени из Владимира-на-Клязьме // Российская археология. – 1999. – № 3. – С. 164–174; Чернецов А. и др. Работы Старорязанской экспедиции // Археологические открытия 2004 г. – М., 2005. – С. 251, 252. – Рис. 30.

⁸ Банк А. Прикладное искусство Византии IX–XII вв. Очерки. – М., 1978. – С. 82–88.

⁹ Коваленко В., Пуцко В. Візантійська резная иконка из Чернигова // СА. – 1990. – № 1. – С. 267–269. – Рис. 1, 2.

¹⁰ Візантійський Херсон: Каталог виставки. – С. 104–113; Синай. Византия. Русь. Православное искусство с 6 до начала 20 века: Каталог виставки. – С.Пб., 2000. – С. 79, 80. – В-51.

¹¹ Колчин Б., Хорошев А., Янин В. Усадьба новгородского художника XII в. – М., 1981. – С. 147. – Рис. 72.

¹² Враховуючи дані і про зниклі вироби, які в XIX ст. входили до приватних зібрань (Николаева Т. Древнерусская мелкая пластика из камня XI–XV вв. // САИ. – 1983. – Вып. Е1-60).

¹³ Там само. – С. 25–42.

¹⁴ Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог виставки: В 3 т. – М., 1977. – Т. 3. – № 914–922, 1016–1018.

¹⁵ Византия і Київська Русь: Каталог виставки. – К., 1997. – С. 51. – № 49; НКПКЗ, інв. № М-2629.

Серед візантійських нагрудних іконок і камеї досить часто трапляються двобічні. Це, наприклад, два круглі образки: зі святими Козьмою і Даміаном (XII ст.) з Переяслава-Хмельницького²⁷ та із зображенням Богоматері Знамення й Іоанна Богослова (XIII ст.), що зберігається в Державному історичному музеї в Москві²⁸, фрагмент іконки першої половини XIII ст. з Онопрієм Великим і «Явленням янгола преподобному Пахомію»²⁹ та камея XII ст. з Феодором Стратилатом і Феодором Тироном³⁰ зі збірки Б. та В. Ханенків. На деяких двобічних іконках зображення на зворотному боці були виконані пізніше. Імовірно, за бажанням власника, воно мало підсилити захисні властивості іконки як оберега. Наприклад, на згаданому образку з геліотропу з погруддям Христа XI–XII ст. зі зворотного боку в XVII ст. було вигравіровано зображення Богоматері з Немовлям.

Значна частина цих іконок є високохудожніми творами візантійського мистецтва XI–XII ст. – часу панування так званого комнінівського стилю, з характерним для нього збереженням традицій античного мистецтва. Їм властиві правильна анатомічна будова фігур і природність рухів та драпірування одягу; м'яко модельований невисокий рельєф облич, поєднаний з лінійно-графічним трактуванням одягу та інших деталей. З останньої третини XII ст. відбувається зростання експресивності й психологічної заостреності зображень, що стає головною ознакою пізньокмнінівського «динамічного» стилю³¹. Твори рубежу століть (епохи «близько 1200 р.» – останні десятиріччя XII і перша третина XIII ст.) належать до «перехідного» стилю, в якому споглядальний характер образів комнінівського спіритуалізму поєднується з індивідуалізацією, натуралізмом і пишною декоративністю західноєвропейського романського мистецтва³².

Давньоруські образки, виготовлені з місцевих матеріалів (зазвичай використовували талькові породи і сланці, особливо червоний, рожевий і сірий пірофілітовий, аргіліт, мергель та ін.), за складом зображень нічим не відрізняються від візантійських. Як і останні, вони мали ті самі охоронні функції й були посередниками особистого спілкування з Богом. Відповідаючи за своїм призначенням язичницьким амулетам-оберегам, вони також повинні були захистити їхніх власників від лиха і хвороб, у бою або в небезпечній подорожі³³. За А. Риндіною, це так звані подорожні ікони, які брали із собою торговці або воїни³⁴. У цьому розумінні кам'яні іконки були подібні до інших християнських оберегів – натільних хрестиків і хрестів-енколпіїв, а їхня сакральна значущість була зумовлена насамперед розміщеними на них зображеннями. Завдяки цьому з часом репертуар цих зображень та функції іконок ускладнюються. Це досить добре видно на прикладі давньоруських пам'яток. Так, якщо зображення старозавітних сцен або євангельських свят на нагрудних іконках домонгольського часу досить нечисленні³⁵, то в XIII–XIV ст. їхня кількість значно зростає, особливо серед новгородських старожитностей. Деякі дослідники вважають, що іконки із сюжетами, які зазвичай зображували на творах так званого прочанського мистецтва («Сім сплячих отроків ефеських», «Гріб Господній», «Жінки-мироносиці біля Гробу Господнього», св. Микола і св. Стефан та ін.) поширилися під впливом поживлення прощ до Святої Землі, і тому вони є своєрідними реліквіями прочан, подібними до євлогіїв, що їх приносили зі Святої Землі³⁶. На думку Л. Беляєва, оскільки на Русі такі іконки переважно виготовляли місцеві майстри і з місцевого матеріалу, копіюючи святі образи, то їх варто розглядати як «реліквії-копії» чи «копії-свідчення», що сприяли перенесенню святості за допомогою її матеріального втілення. Таким чином, кожне таке відтворення священного

²⁷ Николаева Т. Знач. праця. – С. 58. – Табл. 11, 6.

²⁸ Там само. – Табл. 10, 5, № 41.

²⁹ Пекарская Л., Пуцко В. Знач. праця. – С. 133, 134. – Фото З. Запропоноване О. Каковкіним за змістом зображень датування іконки VIII ст. не відповідає історичним реаліям (див.: Каковкин А. Византийский памятник прикладного искусства с коптской тематикой // Научная конференция памяти Алисы Владимировны Банк (1906–1984): Тезисы докладов. – С.Пб., 1996. – С. 27–30).

³⁰ Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко: Древности Приднепровья и побережья Черного моря. – С. 44. – Табл. XXXVIII: № 1326.

³¹ Kitzinger E. The Byzantine Contribution to Western Art of the 12th and 13th Centuries // *Dumbarton Oaks Papers*. – 1966. – N 20. – P. 37–43.

³² Hoffmann K. Introduction // *The Year 1200: A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art*. – New York, 1970. – Vol. 1. – P. XXXIII–XXXIV.

³³ Порфиридов Н. Древнерусская мелкая пластика и ее сюжеты // СА. – 1972. – № 3. – С. 203–207; Николаева Т. Знач. праця. – С. 46.

³⁴ Рындина А. Древнерусские паломнические реликвии. Образ Небесного Иерусалима в каменных иконах XIII–XIV вв. // *Иерусалим в русской культуре*. – М., 1994. – С. 63, 64.

³⁵ Порфиридов Н. Знач. праця. – С. 205.

³⁶ Рындина А. Особенности сложения иконографии в древнерусской мелкой пластике: «Гроб Господень» // *Древнерусское искусство: Художественная культура Новгорода*. – М., 1968. – С. 223–236; Пуцко В. Каменные иконы и кресты в Ростове Великом // *Byzantinoslavica*. – Praha, 1971. – Т. 32. – С. 87–90; Рындина А. Древнерусская мелкая пластика. – С. 14–16.

образу врешті-решт втілювалося у створенні ще однієї реліквії³⁷.

Але не тільки матеріал і сюжет є визначальними властивостями «реліквій-копій». Не менш важливим було й саме місце виготовлення іконок, тим більше що візантійські іконні образи на Русі завжди були оточені особливою увагою. Імовірно, незалежно від сюжету і якості виконання, будь-яка іконка, привезена з Візантії, а тим паче з Константинополя (де в цей час зосереджувалися всі головні християнські реліквії), набувала статусу «реліквії».

До того ж у самій Візантії доли ікон і реліквій тісно перепліталися, а поєднання ікони і «реліквії» було одним із головних проявів візантійського благочестя, що відбилося в різних видах християнських старожитностей. Тому, мабуть, слід розглядати іконки із зображеннями сцен Великих свят і найшанованіших святих, які традиційно розміщували на предметах «прочанського мистецтва», саме в цьому контексті. За М. Седовою, до них належить стеатитова іконка «Христос у гробі», знайдена в Новгороді в культурному шарі другої половини XII ст.³⁸ Така сама стеатитова іконка походить з Княжої Гори³⁹. Ці образки є найраннішими прикладами іконографії цього сюжету в образотворчому мистецтві. Погруддя мертвого Ісуса Христа зображували також у композиціях «Ісус Христос – Цар Слави» (*Βασιλεύς τῆς Δοθῆς*), «Страсті Христові», «Христос у гробі» (*Ακρα Ταπεινός*) або «Сум чи Упокорення Нашого Господа». Поява ікон *Ακρα Ταπεινός* та початок їхнього літургійного використання пов'язані зі змінами богослужіння, що відбувалися в константинопольських монастирях у XI–XII ст.⁴⁰ На думку І. Шаліної, візантійські кам'яні іконки із зображеннями цього сюжету, іконографія якого поєднувала «реліквію плащаниці, що піднімається щоп'ятниці, нерукотворне зображення мертвого тіла Христа і хрест – знаряддя страсти, [...] у

значній кількості повинні були виготовляти для прочан, які бажали зберегти пам'ять про побачену реліквію й навколишнє середовище»⁴¹. Матеріал, іконографія і стиль зображення на обох стеатитових рельєфах справді вказують на їхнє константинопольське походження.

До подій, що відбувалися на Святій Землі, належить також сцена «Запевнення апостола Хоми». Зазначена подія, що підтверджує справжність Воскресіння Христа, спеціально поминається в церкві наступного за Великоднем тижня. Цей сюжет порівняно пізно, не раніше X ст., був зарахований до великих свят. Відтоді його зображення, наприклад, почали вміщувати на такому масовому матеріалі, як кадила, що їх прочани привозили зі Святої Землі⁴². У Середньому Подніпров'ї в XIX ст. було знайдено три стеатитові іконки XII – початку XIII ст. з цією сценою: одна – на Княжій Горі (нині зберігається у Варшаві), дві – у Києві. Точне місце віднайдення однієї з них невідоме (була в зібранні Б. і В. Ханенків)⁴³, уламок другої походить з Десятинної церкви (розкопки 1826 р.). Останній відомий тільки за малюнком М. Єфімова⁴⁴, але є всі підстави вважати, що іконка має візантійське походження. Над німбом святого розміщено напис грецькою мовою у три рядки, фігура Христа має правильні пропорції, рельєф тонко модельований. Без сумніву, це робота професійного різьбяра, вихованого на традиціях античного мистецтва. Її стиль і композиція такі самі, що й на іконці з Княжої Гори. Ісус, якого зображено у правій частині ікони, звертається до апостола, піднявши правіцю для благословення, а лівою вказує на рану. Лице Хоми звернене до Христа і знаходиться на рівні його грудей. На іконці збереглося золочення і слов'янський напис з двох рядків. Т. Ніколаєва датувала її першою половиною XII, а напис – початком XIII ст.⁴⁵ Цікаво, що саме таку іконографію, хоч і в досить спрощених формах, відтворено місцевим майстром на штам-

³⁷ *Беляев Л.* Пространство как реликвия: о назначении и символическом значении каменных иконок Гроба Господня // *Восточнохристианские реликвии* / Авт.-сост. А. М. Лидов. – М., 2003. – С. 482–489.

³⁸ *Седова М.* Паломнический комплекс XII в. с Неревского раскопа // *Новгородские археологические чтения: Материалы науч. конф.* – Новгород, 1994. – С. 90, 91.

³⁹ *Архипова Е.* Знач. праця. – С. 13–15. – Іл. 3.

⁴⁰ Найраннішим зображенням цього сюжету вважали дві мініатюри грецького Євангелія з Карахіссар (Російська національна бібліотека у Санкт-Петербурзі), що було написано, згідно з останніми дослідженнями, у Константинополі у 80-х роках XII ст. (див: *Шалина И.* Икона «Христос во гробе» и нерукотворный образ на Константинопольской плащанице // *Восточнохристианские реликвии* / Авт.-сост. А. М. Лидов. – М., 2003. – С. 309).

⁴¹ Там само. – С. 320.

⁴² *Залеская В.* К вопросу о датировке некоторых групп сирийских культовых предметов // *Палестинский сборник.* – 1971. – Вып. 23 (86). – С. 89.

⁴³ *Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко: Древности Приднепровья и побережья Черного моря.* – С. 33, 34, 44. – Табл. XXXVIII: № 1327; *Kruk M., Sulikowska-Czyska A., Woloszyn M.* *Sacralia Ruthenica. Early Ruthenian and Related Metal and Stone Items in the National Museum in Cracow and National Museum in Warsaw.* – Warszawa, 2006. – S. 89. – II, 77.

⁴⁴ Отдел рукописных, печатных и графических фондов Государственного историко-культурного музея-заповедника «Московский Кремль». – КП 44809. – Гр. 2906. – № 42.

⁴⁵ *Николаева Т.* Знач. праця. – С. 51.

пованій керамічній іконці, знайденій у Переяславі-Хмельницькому на початку XX ст. (зберігається в Полтавському краєзнавчому музеї)⁴⁶.

На іншому стеатитовому образку з Києва цей сюжет репрезентовано дещо інакше. Ісуса тут зображено у той момент, коли він, відкинувши полу гіматія, показує апостолу, який схилився до нього, рану на грудях. Спокійний рух фігур протиставлений експресивному зображенню дрібних, орнаментально трактованих бганок одягу – характерної ознаки пізньоконнінського стилю. Іконка також мала золочення і слов'янський напис імені святого. Її датують кінцем XII – початком XIII ст.⁴⁷

Іконками-реліквіями, без сумніву, могли бути й образки із зображенням Розп'яття – центрального образу християнського віровчення, одного з найпопулярніших сюжетів християнського образотворчого мистецтва. Збереглися нижня частина мініатюрної стеатитової іконки XII – початку XIII ст. із фігурами Богоматері й Іоанна Богослова, що походить з колекції Б. і В. Ханенків⁴⁸, і уламок із зображенням Богоматері з Києва⁴⁹. Ще один стеатитовий образок XII ст. із «Розп'яттям» було знайдено в Старому Галичі. З Галича походить також сланцева іконка зі сценою «Зішесття до пекла» або «Воскресіння»⁵⁰. Фрагмент стеатитової іконки з таким самим сюжетом другої половини XII – початку XIII ст. було знайдено також у Володимирі⁵¹.

Нагрудними іконками власники дуже дорожили, тому на Русі, як і у Візантії, їх успадковували як сімейні реліквії. Письмовим підтвердженням цього є духовні грамоти великих і удільних руських князів XVI–XVII ст. Наприклад, у двох грамотах 1503 року згадуються «Ікона Благовіщення кам'яна сріблом обкладена» та «Ікона камінь зелений обкладена золотом»⁵². Імовірно, завдяки сакральним властивостям каме-

ню зеленого кольору⁵³ і цінності стеатитових іконок як реліквій навіть ушкоджені образки не викидали. У Болгарії, наприклад, знайдено хрестики й підвіски, що були зроблені з фрагментів стеатитових ікон⁵⁴. З «міста Володимира» в Києві походить згаданий уламок стеатитової іконки, з якого ще в домонгольський час виготовили підвіску. Її було виявлено разом з іншими предметами культового призначення і скарбом золотих жіночих прикрас XII–XIII ст. Підвіска є обточеним уламком стеатитової іконки XI–XII ст., на якому з одного боку збереглася частина фігури Богоматері з композиції «Розп'яття», а з другого – добре розміщене за формою пластини рельєфне зображення розквітлого хреста, який вирізьбили наприкінці XII – у першій половині XIII ст. Таким чином, коштовна іконка досить великих розмірів (заввишки від 14 см до 24 см) після ушкодження набула нового життя як іконка-підвіска із зображенням Богоматері з одного боку і хреста – з другого. Її могли носити як нагрудну в металевій оправі або підвішувати до шанованої ікони в храмі⁵⁵.

Шанування виготовлених зі стеатиту іконок засвідчує відома за палеологівських часів традиція їхньої імітації в інших матеріалах. Прикладом цього є мініатюрна іконка XIV ст. зі св. Миколою з Музею Бенакі в Афінах. Виготовлена зі стукку, пофарбованого в зелений колір (що нагадує стеатит), вона пізніше була вставлена в золочену дерев'яну раму⁵⁶. Вважають, що іконку як молебний чудотворний образ використовували у приватному богослужінні, а пізніше її подарували церкві⁵⁷.

Багато кам'яних нагрудних іконок за заповітом або як молитовні підношення віруючих на «спомин душі» чи з молитвою «про рятування від недуг» потрапляли до храмів і монастирів, де їх використовували в церковних обрядах. Разом із різними ювелірними прикрасами, наперсними хрестами, срібними й золотими монетами тощо їх підвішували до шанованих ікон та шитих завіс. Вони склали коштовне вбрання ікони, так званій приклад, і були повноправною частиною її художнього оздоблення, об'єктом шанування й моління⁵⁸.

⁴⁶ Пуцко В. Переяславська теракотова іконка «Запевнення апостола Фоми» // Археологічний збірник Полтавського краєзнавчого музею. – Полтава, 1992. – Вип. 1. – С. 72–78.

⁴⁷ Николаева Т. Знач. праця. – С. 57; Пуцко В. Киевская сюжетная пластика малых форм (XI–XIII вв.) // Сборник посветен на Бошко Бабиќ. – Прилеп, 1986. – С. 175.

⁴⁸ Пекарская Л., Пуцко В. Знач. праця. – С. 132. – Фото 1.

⁴⁹ Архимова Є. Знач. праця. – С. 11–13. – Іл. 2:2.

⁵⁰ Там само. – С. 136. – Фото 9, 10.

⁵¹ Седова М., Мухина Т. Новые находки мелкой каменной пластики во Владимире // Российская археология. – 1999. – № 3. – С. 160–164. – Рис. 2.

⁵² Мусин А. Знач. праця. – С. 152; Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей в XIV–XVI вв. – М.; Ленинград, 1950. – С. 349. – № 87; С. 351. – № 88.

⁵³ Мусин А. Знач. праця. – С. 151–153.

⁵⁴ Тотев К. Стеатитови кръстове от Средновековна България // Археология. – София, 1990. – Кн. 3. – С. 54. – Обр. 1, н.

⁵⁵ Архимова Є. Знач. праця. – С. 11–13. – Іл. 2:2.

⁵⁶ Розмір іконки – (6,8 × 6) см, рами – (15,7 × 13) см.

⁵⁷ Everyday Life in Byzantium. Byzantine Hours. Works and Days in Byzantium. – Athens, 2002. – P. 163. – N 183.

⁵⁸ Стерлигова И. О литургическом смысле драгоценного убора русской иконы // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. – С.Пб., 1994. – С. 220–229.

Відомі випадки, коли найдорожчі (очевидно, чудотворні) нагрудні образки вмонтовували в дерев'яні рами ікон, і вони ставали образами для моління, долучаючись до церковного богослужіння. Прикладом цього є згадана іконка зі св. Миколою з Музею Бенакі, а також маленька двобічна стеатитова іконка⁵⁹ XIV ст. із зображенням Одигітрії і шести кінних святих воїнів – дарунок родичів Іоанна VI Кантакузина (1347–1354) монастирю Ватопед. У XVI ст. її було використано як центральний образ двобічної ікони⁶⁰ з мальованими зображеннями святих і вона, як вважають, набула функції процесійної⁶¹. Портативну рельєфну ікону⁶² другої половини X ст. зі слонової кістки із зображенням св. Димитрія (Музей Метрополітен) згодом використовували як процесійну ікону свята⁶³. Функцію поклінної ікони в монастирі Св. Катерини на Синаї виконувала стеатитова іконка⁶⁴ XI ст. із зображенням св. Миколи, яку було вмонтовано пізніше в дерев'яну раму з мальованими зображеннями святих⁶⁵. Оскільки такі поклінні та процесійні образи розміщували в наосі, вони ставали частиною сакрального простору храму⁶⁶. Невелику рельєфну серпентинну ікону кінця XI – початку XII ст. з Державного Ермітажу із зображенням Христа Вседержителя, яку було вмонтовано в грушеву дошку й окуто срібним окладом, зважаючи на залізну ручку XVI ст. на звороті, використовували як «цілувальний образ», до якого прикладалися перед причащенням⁶⁷. Й. Калаврезу вважає, що деякі з таких маленьких стеатитових пластинок спеціально виготовляли не як нагрудні образки, а як вставки до ікон⁶⁸. Стеатити із зображенням

«Успіння» X ст. (як і пластинки зі сломової кістки із зображенням цього сюжету), на її думку, могли використовувати поминаючи померлих⁶⁹. Це припущення підтверджують знахідки металевих іконок із зображенням «Успіння» в жіночих похованнях XI–XII ст. у Псковській області. На думку А. Риндіної, з поховальним обрядом були пов'язані також іконки з Миколою Чудотворцем, образ якого посідав на Русі важливе місце в поминальних діях⁷⁰.

Окрему групу серед візантійських стеатитових ікон становлять відносно великі пластини заввишки від 16 см до 24 см. Найбільшою зі збережених є ікона XII ст. із Дванадцятими святами з Толедо, розміри якої 30,6 см × 25,6 см. Але були й більші. Як видно з фрагментів, висота ікони із зображенням Христа Пантократора XII ст., знайденої 1982 року в Херсонесі, була не менш як 42 см⁷¹. Й. Калаврезу вважає, що стеатитові ікони великих розмірів із зображеннями обраних святих, Дванадцятими святами і сценами Страсного циклу призначалися для келійного богослужіння. У цьому вони копіювали диптихи й триптихи сломової кістки, що виконували роль портативних іконостасів для домашнього вжитку. Згідно зі свідченням імператора Костянтина VII Багрянородного, в одній з каплиць його палацу містився темплон із різьбленими на сломовій кістці іконами. Таку саму функцію, на думку К. Вайцмана, виконували розрізнені нині пластини сломової кістки заввишки 27,7 см «групи імператора Романа» із зображеннями Деїсуса, пророків і апостолів. Епістиль іконостаса, який вони прикрашали, належав раніше племінниці імператора Іоанна Цимісхія Феофано, яка в 972 році, побравшись з Оттоном II, відвезла святиню до Німеччини⁷². На епістилі темплону, за Ч. Літлом, спочатку містилася і пластина сломової кістки з «Успінням» кінця X ст. з Музею Метрополітен у Нью-Йорку⁷³. На думку

⁵⁹ Розмір – (6 × 5,5) см.

⁶⁰ Розмір – (40 × 33) см.

⁶¹ *Loverdou-Tsigarida K., Ballian A. Byzantine Minor Arts // The Treasure of Mount Athos. – Thessaloniky, 1997. – P. 294–296. – N 9.6.*

⁶² Розмір – (19,6 × 12,2) см.

⁶³ *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261 / Ed. H. C. Evans, W. D. Wixom. – New York, 1997. – P. 135. – Cat. 81.*

⁶⁴ Розмір – (10,8 × 6,9) см.

⁶⁵ *Kalavrezou-Maxeiner I. Op. cit. – P. 106, 107. – N 14. – Pl. 10–11.*

⁶⁶ *Шалина И. Древнерусские процессионные иконы и их византийские прототипы // Византийский мир: Искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства: Тезисы докладов конференции. – С.Пб., 2000. – С. 86–90.*

⁶⁷ *Залеская В. Икона с изображением Христа Вседержителя // Синай. Византия. Русь. Православное искусство с 6 до начала 20 века: Каталог выставки. – С.Пб., 2000. – С. 95. – В-73.*

⁶⁸ *Kalavrezou-Maxeiner I. Op. cit. – P. 27.*

⁶⁹ *Ibid. – P. 62.*

⁷⁰ *Риндина А. К вопросу об источниках иконографии Успения Богоматери. Античность и Византия // Россия и восточно-христианский мир: Древнерусская скульптура. – М., 2003. – Вып. 4. – С. 47.*

⁷¹ *Пуцко В., Рыжов С. О двух находках произведений византийской пластики в Херсонесе // Проблемы археологии древнего и средневекового Крыма. – Симф., 1995. – С. 161–164. – Рис. 2.*

⁷² *Вейцман К. Диптих сломовой кости из Эрмитажа, относящийся к кругу императора Романа // Византийский временник. – М., 1971. – Т. 32. – С. 154.*

⁷³ *Little Ch. Icon with the Koimesis // The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261 / Ed. H. C. Evans, W. D. Wixom. – New York, 1997. – P. 154, 155. – Cat. 101.*

В. Залеської, до епістилів входили ікони не лише з окремими сценами Великих свят, а й з Дванадцятьма святыми, що складали диптихи й триптихи. У дні відповідних свят їх знімали з темплону і ставили на аналої для поклоніння⁷⁴. Маленькі ікони з Дванадцятьма святыми, які розміщували на темплоні, зазначені серед майна церкви Богородиці в Скотейні біля Філадельфії (Мала Азія) у заповіті ктитора Максима 1247 року⁷⁵. У церквах такі поклінні ікони, як і інші предмети літургійного призначення, мали зберігатися у вівтарі в особливих кивотах⁷⁶.

На жаль, приклади використання стеатитових ікон для епістилів іконостасів невідомі. Але оскільки, за Іоанном Дамаскіном, «відмінність матеріалів не зашкоджує достоїнству зображення»⁷⁷, а перші ікони, розташовані на архітравах вівтарних огорож візантійських храмів, були вирізьблені на камені (мармур), карбовані на золоті та сріблі, зроблені в техніці інкрустації та перегородчастої емалі⁷⁸ або навіть були керамічними з поліхромним розписом (як у храмах Константинополя і Болгарії X–XI ст.)⁷⁹, виготовлення коштовних стеатитових ікон з цією метою видається цілком закономірним. Привертає увагу й те, що зазвичай на великих стеатитових іконах, як і на подібних іконах зі слонової кістки і мальованих іконах епістилів, зображення розміщені під аркою, що спирається на стовпчики. Саме так, наприклад, зображено фігуру Пантократора на стеатитовій іконі з Херсонеса, яка, імовірно, походить з дійсної композиції.

Щоб зрозуміти призначення портативних ікон (як мальованих, так і кам'яних), важливо пам'ятати, що за візантійською традицією свя-

тині не були доступними для безпосереднього поклоніння й цілування віруючими, тому їх замінювали невеликими поклінними іконами, покладеними на спеціальну підставку-аналой. Використовували такі ікони як у церквах, так і в приватному молінні. За образотворчими джерелами (мініатюра 1300 р. Псалтиря Гамільтона в Берліні), це були копії малих розмірів із великих шанованих ікон, перед якими їх розміщували на рівні обличчя людини, що молиться. До таких ікон дослідники зараховують і синайські серії невеликих ікон із зображеннями євангельських свят, Христа і Богоматері, а також святих року, розміщених за календарем, які виставляли на аналої відповідно до свята або пам'ятного дня. Фрагмент стеатитової календарної ікони XII ст. з вибраними святими зберігається в музеї університету в Торонто⁸⁰. Д. Мурікі, посилаючись на думку синайського архієпископа Даміана, згадує про використання таких ікон місцевими ченцями-священниками при відвідуванні скитів монастиря Св. Катерини для відправи літургії в недільні та святкові дні. Як і Х. Бельтинг, який пов'язував синайські поліптихи з келійним богослужінням, що набуло розвитку в середньовізантійській період, вона не виключає їхнього приватного використання⁸¹. Л. Євсеева відносить до поклінних ікон портативні мозаїчні та мальовані диптихи малого формату з Дванадцятьма святыми палеологівського часу та новгородські двобічні ікони-таблетки, виконані в 90-х роках XV ст.⁸²

Час появи ікон цього типу у Візантії відносять до XI ст.⁸³, але за К. Вайцманом кістяні та стеатитові ікони з Дванадцятьма святыми з'являються вже наприкінці X ст.⁸⁴ Найдавніші мальовані ікони синайських серій, від двох до двадцяти в серії, мають розміри від 20 см до 55 см, деякі з них двобічні. Найранішим є диптих середини XI ст. заввишки 21 см із зображенням циклу Дванадцятих свят. Сюжети цих ікон точно повторюють ілюстрації Службового Євангелія, які звичайно також розміщували на двох сторінках⁸⁵. Появу та поширення дипти-

⁷⁴ Залеськая В. Костяные эпистилии так называемой «группы императора Романа» // Научная конференция памяти Алисы Владимировны Банк (1906–1984): Тезисы докладов. – С.Пб., 1996. – С. 12–14.

⁷⁵ Серед них також називають різьблені на слонової кістці зображення Успіння й Різдва та бронзову ікону з подобою Архангела Михаїла (Byzantine Monastic Foundation Documents / Ed. J. Thomas, A. C. Hero // *Dumbarton Oaks Studies*. XXXV. – Washington, 2000. – Vol. 3. – P. 1186).

⁷⁶ Евсеева Л. Византийские иконы проskynesis в служебном обиходе // *Восточнохристианский храм. Литургия и искусство*. – С.Пб., 1994. – С. 71, 72.

⁷⁷ Полное собрание творений св. Иоанна Дамаскина. – С.Пб., 1897. – С. 434.

⁷⁸ Лазарев В. Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон // *Византийская живопись*. – М., 1971. – С. 110–117.

⁷⁹ Gerstel Sh. Ceramic Icons from Medieval Constantinople // *A Lost Art Rediscovered. The Architectural Ceramics of Byzantium* / Ed. by Sh. E. J. Gerstel, J. A. Lauffenburger. – Baltimore, 2001. – P. 43–65.

⁸⁰ Kalavrezou-Maxeiner I. Op. cit. – P. 142, 143. – № 51.

⁸¹ Див.: Евсеева Л. Зазнач. праця. – С. 65–70.

⁸² Там само.

⁸³ Kitzinger E. Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art // *Cahiers Archeol.* – 1988. – N 36. – P. 51, 52.

⁸⁴ Weitzmann K. Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, III: Ivories and Steatites. – Washington, 1972. – P. 43.

⁸⁵ Weitzmann K. *Studies in Classic and Byzantine Manuscript Illumination*. – Chicago; London, 1971. – P. 283–293.

хів зі святковими циклами зі слонової кістки й стеатиту також відносять до X–XII ст. До того ж, як видно зі збережених зразків, такі ікони зазвичай вставляли в дерев'яні рами із широкими полями, що робило їх стійкішими.

Дванадцять свята, що відбивають події з життя Ісуса Христа і Його земної матері Діви Марії Богородиці, символізують головні віхи на шляху людського порятунку. З глибокої давнини в храмах на їхню честь відбувається служба. Щорічне коло церковних свят і служб Страсного тижня нагадує віруючим весь шлях, пройдений втіленим Богом, Його земною матір'ю, Його учнями і послідовниками для порятунку людства⁸⁶. Тому, за аналогією до мальованих ікон, є всі підстави вважати, що подібні стеатитові ікони також використовували не лише для келійного, а й для церковного богослужіння. Наприклад, у Києві ікону правої частини такого диптиха XII ст. заввишки 13 см було знайдено поряд із тим місцем, де, згідно з описом XVI ст., стояла давня Спаська церква⁸⁷.

Київська іконка є однією з небагатьох, на якій добре збереглося золочення, що вкриває всю її лицьову частину, подекуди видно сліди червоної та блакитної фарб. Завдяки поліхромному розпису такі іконки подібні до мальованих аналогічного призначення. Наголошуючи на естетичному значенні золочення, Й. Калаврезу, утім, вважає, що воно насамперед повинно було приховати неоднорідність кольору каменю, вкраплення й прошарки та застосовувалося переважно на менш якісних творах⁸⁸. Суцільне золочення, яке, наприклад, зберегла ікона з Архангелом Гавриїлом з Музею Бандіні у Ф'єзолі⁸⁹, на її думку, було зроблене пізніше, а для стеатитів середньовізантійського періоду золотіння, як і на рельєфах зі слонової кістки⁹⁰, застосовували стриманіше⁹¹. Київську іконку (до того ж уже пошкоджену) знайдено в культурному шарі XII–XIII ст., що виключає її золочення пізніше початку XIII ст. Наявність відбитків золота на значній кількості збережених стеатитових ікон будь-якої якості (як матеріалу, так і виконання), уживання цього прийому для виробів зі слонової кістки дають підстави вважати, що золочення й поліхромний розпис робили одразу після різьблення з метою підсилення ефектності кам'яних рельєфів, а їхня

подібність до мальованих ікон – що це твори одного часу та призначення. До того ж застосування золота при виготовленні предметів для церковного богослужіння мало глибоке сакральне значення і взагалі було поширеним в оздобленні храмів⁹².

Ще одним прикладом використання стеатитових ікон у церкві можна вважати фрагмент верхньої напівкруглої частини ікони з погруддям Христа на хмарі, що була знайдена в Києві біля Михайлівського Золотоверхого собору разом із матеріалами XIII–XIV ст.⁹³ За розміром дуги пластинка була завширшки приблизно 14 см. Це частина поширеної у візантійському мистецтві композиції благословення чи увінчання Христом когось зі святих (найчастіше – святих воїнів). Потовщення рельєфу праворуч біля ґанки гіматія свідчить, що на київській пластинці, як і на інших рельєфах із подібним сюжетом, руки Христа були зігнуті в ліктях і розведені в сторони. Колір каменю насичений зелений з масляним відтінком. Ікона має профільовану окрайку, тло небес прикрашене зображеннями зірок у вигляді перехрещених тонких врізаних ліній. На гіматії, гілках хрещатого німба Христа і рамці є відбитки золочення й кіптяви.

Сліди кіптяви, що збереглися на багатьох великих стеатитових іконах, утворювалися від лампад, що горіли поряд із ними, та свічок, які були обов'язковим атрибутом при поклонінні іконі. Рівно зрізаний нижній край свідчить, що після пошкодження верхню напівкруглу частину цієї ікони продовжували використовувати, мабуть, як вставку. Імовірно, її було вмонтовано в дерев'яну дошку мальованої ікони. Прикладом такого комбінованого використання візантійських стеатитових іконок може бути ікона зі св. Пантелеймоном, Деїсусом і святими з Музею Сакро у Ватикані, до якої вмонтовано різні за часом цілі й фрагментовані стеатитові іконки XII–XIII ст.⁹⁴

Композиція ікони, ймовірно, була подібною до зображення на досить великому (заввишки 17,5 см, завширшки 13,4 см) стеатитовому рельєфі XII ст. з Херсонеса, на якому Христос

⁸⁶ Барская Н. Сюжеты и образы древнерусской живописи. – М., 1993. – С. 44–48.

⁸⁷ Архипова Є. Знач. праця. – С. 8–11.

⁸⁸ Kalavrezou-Maxeiner I. Op. cit. – P. 31.

⁸⁹ Ibid. – P. 119–122. – Pl. 16. – N 30.

⁹⁰ Вейцман К. Знач. праця. – С. 143.

⁹¹ Kalavrezou-Maxeiner I. Op. cit. – P. 31.

⁹² Аверенцев С. Золото в системе символов ранневизантійской культуры // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. – М., 1973. – С. 46; Дедюхина В. Позолота в системе декоративного искусства // Россия и восточно-христианский мир: Средневековая пластика. Древнерусская скульптура. – М., 2003. – Вып. 4. – С. 201.

⁹³ Івакін Г., Пуцко В. Пам'ятки пластичного мистецтва з розкопок Верхнього Києва 1998–2001 рр. // Археологія. – 2005. – № 4. – С. 98, 99. – Рис. 4.

⁹⁴ Kalavrezou-Maxeiner I. Op. cit. – P. 127–129. – Pl. 20. – N 35; The Glory of Byzantium. – P. 330, 331. – N 330.

з висоти небес благословляє постаті трьох святих воїнів (св. Феодор, св. Георгій, св. Дмитрій), або на стеатитовій іконі XII ст. із зібрання Б. і В. Ханенків, на якій святі воїни (збереглася частина фігури св. Георгія) моляться Христу, піднявши руки догори, а поруч із ними стоять їхні щити⁹⁵. До речі, зображення святих воїнів становлять досить велику групу, що свідчить про їхню популярність як покровителів і захисників у войовничому світі середньовіччя⁹⁶. Саме вони зазвичай були патронами руських князів. Найчастіше на іконках репрезентовано постаті або погруддя святих Георгія, Дмитрія, Феодора Тирона і Феодора Стратилата⁹⁷ та інших, зображених по одному або вдвох чи втрійох⁹⁸. Як воїнів-мучеників з хрестами і мечами в руках або як вершників зображували і перших руських святих князів Бориса і Гліба, канонізованих наприкінці XI ст. Звичайно їх малювали разом, але на Таманському півострові було знайдено іконку тільки зі св. Глібом. Причому напис навколо нього, зроблений слов'янськими літерами, називає обидва імені князя – Давид і Гліб⁹⁹.

Оскільки святі воїни були шановані як покровителі та охоронці, їх частіше зображували справними воїнами, іноді верхи, що перемагають ворогів християнства. Дві іконки зі св. Георгієм-вершником XII – першої половини XIII ст. походять зі збірки В. і Б. Ханенків (одну з них, зроблену з глини, було знайдено на городищі Княжа Гора)¹⁰⁰. Георгій-воїн, якого у Візантії шанували як патрона імператора і його непереможного війська¹⁰¹, став на Русі одним із найпопулярніших святих, і саме

в цьому іконографічному типі вершника-змієборця його в XIII–XIV ст. часто зображували давньоруські майстри.

Значна частина відомих сьогодні стеатитових ікон для келійного й церковного поклоніння має константинопольське походження і належить до середньовізантійського часу, переважно XI–XII ст. З падінням Константинополя 1204 року традиція виготовлення рельєфних ікон поступово зникає. Від XIII–XIV ст. збереглися лише поодинокі екземпляри великих стеатитових рельєфів із зображеннями сцен христологічного циклу. На зміну «вічному» матеріалу приходять мальовані темперні та мозаїчні ікони того самого змісту, що, без сумніву, свідчить про важливість таких ікон у церковному богослужінні. Дбайливе збереження давніх кам'яних ікон та використання у богослужбовій практиці XIV–XVI ст. навіть нагрудних стеатитових образків свідчить про особливий чудотворний статус таких предметів.

Зі стеатиту також робили спеціальні ікони-релікварії, призначені для збереження часток Чесного Хреста, святих мощів або інших реліквій. Відомо кілька мініатюрних (не більше 3 см заввишки) нагрудних стеатитових іконок-релікварій кивотоподібної форми із зображенням шестикінцевого Голгофського Хреста, між гілок якого зроблені заглиблення для реліквій¹⁰². Дві такі іконки – зі Смірни¹⁰³ і зібрання Б. і В. Ханенків¹⁰⁴ – за формальними ознаками були датовані К. Тотевим другою половиною XII ст.¹⁰⁵ Підтверджує цю дату і нова знахідка такої самої іконки у Новгороді в культурному шарі 1160–1180 років. У її правому заглибленні зберігся білий камінець, який, можливо, є реліквією Святої Землі. З Новгорода також походить релікварний кам'яний стеатитовий хрест XII – початку XIII ст., в якому в спеціальному заглибленні зберігся фрагмент деревини, можливо, освячений на Голгофі¹⁰⁶.

⁹⁵ Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко: Древности Приднепровья и побережья Черного моря. – С. 44. – Табл. XXXVIII: № 1321. 1936 року іконку, разом з іншими образками, було передано до Київського музею російського мистецтва, але після Великої Вітчизняної війни її сліди відшукати поки що не вдалося.

⁹⁶ Kalavrezou-Maxeiner I. Op. cit. – P. 63–65.

⁹⁷ Пекарская Л. Знач. праця. – С. 304–307.

⁹⁸ Архипова Е. Каменные иконки Южной Руси: утраты и приобретения // Archeologia Abrahamica. Исследования в области археологии и художественной традиции иудаизма, христианства и ислама / Ред.-сост. Л. А. Беляев. – М., 2009. – С. 278, 279.

⁹⁹ Николаева Т. Знач. праця. – С. 48. – Табл. 1:1.

¹⁰⁰ Пекарская Л., Пуцко В. Знач. праця. – С. 133. – Фото 2; Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко: Древности русские. Кресты и образки. – К., 1900. – Вып. 2. – С. 17. – Табл. XXVII: № 305.

¹⁰¹ Залеская В. Образ Георгия-воина в мелкой пластике Палеологовского времени // Византия в контексте мировой истории: Материалы научной конференции, посвященной памяти А. В. Банк. – С.Пб., 2004. – С. 38–42.

¹⁰² Тотев К. Стеатитови кръстове от Средновековна България. – С. 54. – Обр. 2 м, н, п.

¹⁰³ Wulf O. Altchristliche und mittelalterliche, byzantinische und italienische Bildwerke. – Berlin, 1911. – P. 63. – N 1859. – Taf. V.

¹⁰⁴ Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко: Древности Приднепровья и побережья Черного моря. – С. 43. – Табл. XXXVIII: № 1318.

¹⁰⁵ Тотев К. Стеатитови кръстове от Средновековна България. – С. 54.

¹⁰⁶ Мусин А., Петров М. Комплекс христианских древностей с раскопа Посольский-2006 в Великом Новгороде и вопросы хронологии византийских изделий из стеатита // Вестник Новгородского государственного университета им. Я. Мудрого. Серия «Гуманит. науки». – Великий Новгород, 2006. – № 38. – С. 10–13. – Рис. 2: 5, 8.

Великі стеатитові ікони прямокутної форми із заглибленням у вигляді хреста іноді були середниками ставротек. Їхній появі сприяло значне поширення культу реліквій – наріжного каменя християнства, – задіяних у багатьох літургійних, навкололітургійних і політичних ритуалах¹⁰⁷. Це стеатитова ставротекка XII ст. з Єпископського палацу в Сиракузах із зображенням св. Костянтина й Олени біля Голгофського хреста¹⁰⁸ та фрагмент подібної ставротекки з Кабінету медалей у Парижі¹⁰⁹. У Музеї «Московський Кремль» зберігається ікона-релікварій на липовій дошці, в яку наприкінці XIV – на початку XV ст. було вмонтовано стеатитову ставротекку XII – першої половини XIII ст.¹¹⁰ із зображенням Голгофського хреста й жінок-мироносиць біля Гробу Господнього¹¹¹. Ікону вкривають срібні шати, які приховують багато деталей композиції. Біля хреста праворуч зображено дві Марії, а ліворуч – янгола. Він указує на розміщену нижче гробницю, в якій лежить сповите тіло Христа, виконане із золоченої кістки з невеликим камінчиком (реліквією Святої Землі), закріпленим мастикою в ногах¹¹².

Унікальним виробом візантійського мистецтва XII ст. є знайдена в Києві в приміщенні кінця XII – першої половини XIII ст. біля Михайлівського Золотоверхого монастиря підвіска-ікона із зображеннями Богоматері Великої Панагії і св. Стефана, зроблена з кам'яної сокири енеолітичного часу. Імовірно, надзвичайна міцність каменю зумовила нанесення зображень заглибленим рельєфом (прийом, що звичайно використовували в гліптиці¹¹³).

Через те що образки та хрести «мандрували» в просторі та часі разом зі своїми власниками, а значна частина збережених пам'яток походить із приватних зібрань або монастирських ризниць, і переважно нічого не відомо про час і місце їхнього виготовлення, встановлення їх походження та датування є досить складним і багато в чому невирішеним завданням. Іконок, що

знайдені під час археологічних розкопок, небагато. До того ж умови віднайдення майже завжди свідчать тільки про час, коли вони потрапили до землі. Значно ускладнює визначення дати й походження іконок та хрестів і той факт, що переміщалися не лише готові вироби, а й майстри. Тому ми тільки в деяких випадках (напис або інші свідчення) маємо можливість визначити точний час появи того чи іншого твору, звичайно ж нам доводиться оперувати досить широкими датами в межах століття.

У Візантії після остаточної перемоги шанувальників ікон у 843 році рельєфні ікони починають поширюватися лише з X ст.¹¹⁴ На Русі у X–XI ст. вони ще невідомі. Цим часом датовано тільки кілька камеї із коштовного каменю з музейних зібрань, час і обставини знахідки яких не з'ясовані. Згадувана іконка зі св. Глібом-Давидом з Тамані, яку деякий час датували XI ст., насправді не раніша другої половини XII ст., найімовірніше, вона належить вже до XIII ст.¹¹⁵ Це стосується й двобічної сапонітової іконки з Феодором Стратилатом та Олексієм зі слов'янськими написами, знайденої на узбережжі Азовського моря, яку також раніше датували XI – початком XII ст.¹¹⁶ Разом із наведеними Г. Поповим аргументами на користь виготовлення таманської іконки не раніше XII–XIII ст. (канонізація святих 1072 р., зображення Гліба в цьому іконографічному типі за даними сфрагістики лише з першої половини XII ст., палеографія, стилістичні ознаки та відсутність будь-яких індивідуальних рис¹¹⁷), цю дату підтверджує і знахідка подібної за іконографією і стилем незакінченої різьбленням сланцевої іконки зі св. Глібом на Білоозері в культурному шарі XII–XIII ст.¹¹⁸

Спрощене трактування образів, схематизм зображень, приземкуваті форми фігур вказують на досить низький мистецький рівень цих іконок. Цілком слушним є і зауваження В. Пуцка, що ці твори, які не належать до жодного «з кла-

¹⁰⁷ Бакалова Е. Реликвии у истоков культа святых // Восточнохристианские реликвии / Авт.-сост. А. М. Лидов. – М., 2003. – С. 19–44.

¹⁰⁸ Розмір – (13,5 × 8,3) см.

¹⁰⁹ Kalavrezou-Maxeiner I. Op. cit. – P. 138–140. – P. 28, 29. – Nos. 46, 47.

¹¹⁰ Розмір – (10 × 7-7,2) см.

¹¹¹ Ця ікона походить із Царської образної, де разом із Філофеївською ставротеккою її було зараховано до молебних хрестів (Стерлигова И. Новозаветные реликвии в Древней Руси // Христианские реликвии в Московском Кремле. – М., 2000. – С. 52, 53).

¹¹² Архипова Е. Кам'яні іконки: образ і функція. Візантійська традиція у Давній Русі // Студії мистецтвознавчі. – 2007. – Чис. 3 (19). – С. 13, 14. – Іл. 8.

¹¹³ Івакін Г., Пуцко В. Зазнач. праця. – С. 94–96. – Рис. 1.

¹¹⁴ Kalavrezou-Maxeiner I. Op. cit. – P. 13.

¹¹⁵ Попов Г. Из истории древнейшего памятника города Дмитрова // Древнерусское искусство: Художественная культура домонгольской Руси. – М., 1972. – С. 208; Пуцко В. Русские ранние каменные иконки (к вопросу о начале художественной резьбы малых форм) // Уваровские чтения. – Муром, 2003. – IV. – С. 89, 90.

¹¹⁶ Гадло А. Новый памятник тмутараканского времени из Приазовья // СА. – 1965. – № 2. – С. 217–224; Николаева Т. Зазнач. праця. – С. 48. – Табл. 1:2.

¹¹⁷ Попов Г. Зазнач. праця. – С. 208.

¹¹⁸ Макаров Н., Захаров С. Три каменных образка из Белоозера // Российская археология. – 1995. – № 1. – С. 209–216. – Рис. 3.

сичних стилів Середньовіччя», важко уявити біля витоків давньоруської традиції дрібної скульптури¹¹⁹. До речі, в інших країнах візантійського світу пам'яток XI ст. також значно менше, ніж XII–XIII ст. Пояснюється це тим, що, по-перше, у самій Візантії рельєфні іконки ще тільки почали поширюватися, а, по-друге, для них у цей період частіше використовували слоновою кісткою. Значну кількість зроблених з неї ікон, диптихів з християнськими сюжетами, пластин із євангельськими сценами, що прикрашали палітурки богослужбових книг тощо, датовано IX–XI ст.¹²⁰

Переважну більшість візантійських кам'яних іконок, що виявлені на теренах Давньої Русі, датовано XII – першою половиною XIII ст. Це досить різноманітні за стилем, манерою, технікою та якістю виконання твори. Серед них трапляються вишукані високохудожні зразки константинопольських майстрів XI – початку XIII ст., візантійські твори XII–XIII ст., позначені впливом романського мистецтва, і менш досконалі вироби провінційних ремісників XIII ст. Що ж до стеатитових образків зі слов'янськими написами, то деякі вчені вважають, що ці іконки були зроблені на Русі прибулими грецькими майстрами. На думку інших, написи на візантійські іконки було нанесено пізніше місцевими різьбярями. За палеографією всі ці написи датуються другою половиною XII – початком XIII ст., але деякі з них вирізьблені дуже недбало на рельєфах більш раннього часу. Тому думка про те, що всі стеатитові підписані іконки були виготовлені грецькими ремісниками, які працювали у Подніпров'ї після падіння Константинополя 1204 року¹²¹, не є достатньо переконливою. А. Банк зауважила, що написи на іконах могли робити пізніше їхнього виготовлення, і вони не мають визначального значення для датування ікон¹²².

Так, Т. Ніколаєва не виключала, що іконку «Запевнення апостола Хоми» було привезено на Русь з Візантії, а напис на ній зроблено пізніше – наприкінці XII або на початку XIII ст.¹²³ Невправним є розташування напису на іконці з Іоанном Богословом з Княжої Гори, де початкові літери заходять на рамку, тоді як ближче до фігури залишається вільне місце; є помилки в імені святого, названого в супровідному

написі Іоанном Продромом, тобто Хрестителем¹²⁴. Це свідчить, що різьбяр, який підписував іконку, був не дуже письменним та ще й недосвідченим. Важко уявити, що автор такого високомистецького образу, як фігура Іоанна, не зміг правильно розрахувати місце для літер. До речі, помилки взагалі часто трапляються в написах на давньоруських образках XIII–XIV ст.¹²⁵ У пізніший час, за К. Тотевим, було вирізьблено давньоболгарський напис на стеатитовій іконці «Запевнення апостола Хоми» із с. Красен у Болгарії¹²⁶.

Аргументом на користь того, що іконки зі слов'янськими написами виконані саме на Русі, на думку В. Пуцка, є той факт, «що за візантійською традицією не підписана ікона вважалася невикінченою»¹²⁷. Насправді ж традиції підписування іконок дотримувалися далеко не завжди. Не підписаними є численні візантійські стеатитові іконки XI–XII ст. із Дванадцятими святами або іншими євангельськими сюжетами, що входили до циклу Великих свят і так званого прочанського циклу (саме до якого, до речі, й належить сцена «Запевнення апостола Хоми»). Відомі також одноосібні зображення без пояснювальних написів. Очевидно, деякі візантійські іконки могли мати мальовані написи (наприклад, на вже згадуваній стеатитовій іконі зі св. Миколою з монастиря Св. Катерини на Синаї¹²⁸). На стеатитовій іконці з Іоанном Предтечею, знайденій у Києві 1988 року¹²⁹, збереглися сліди напису, найімовірніше, зробленого золотою фарбою. Про підписування візантійських ікон місцевою мовою свідчать ікона з Державного Ермітажу з «Розп'яттям» і «Покладення у гріб», на якій поверх ледь помітного грецького напису вирізьблено напис латиною, а також знайдена в Аджарії ікона з написом грузинською¹³⁰. Імовірно, у тих випад-

¹¹⁹ Пуцко В. Русские ранние каменные иконки... – С. 90.

¹²⁰ Cutler A. The Hand of the Master. Craftsmanship, Ivory, and Society in Byzantium (9th – 11th Centuries). – Princeton, 1994.

¹²¹ Пуцко В. Киевская сюжетная пластика малых форм (XI–XIII вв.). – С. 174, 175.

¹²² Банк А. Знач. праця. – С. 92, 93.

¹²³ Николаева Т. Знач. праця. – С. 20, 21.

¹²⁴ В. Даркевич називає святого Апостолом Андрієм (Даркевич В. Светское искусство Византии: Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X–XIII века. – М., 1975. – С. 285, 286.)

¹²⁵ Рындина А. Древнерусская мелкая пластика. – С. 121.

¹²⁶ Тотев К. О трех стеатитовых иконках со сценой «Уверение Фомы» // Византийский временник. – 1994. – Т. 55 (80). – Ч. 1. – С. 194.

¹²⁷ Пуцко В. Київська пластика початку XIII століття // Студії мистецтвознавчі. – 2005. – Ч. 3 (11). – С. 46.

¹²⁸ Kalavrezou-Maxeiner I. Op. cit. – P. 106, 107. – N 14. – Pl. 10–11.

¹²⁹ Боровский Я., Архипова Е. Новые произведения мелкой пластики из древнего Киева (по материалам раскопок) // Южная Русь и Византия. – К., 1991. – С. 120–126. – Фото 1.

¹³⁰ Банк А. Знач. праця. – С. 93; Синай. Византия. Русь. – С. 97. – В-75.

ках, коли грецькі написи на іконках стиралися (чи були відсутні), їх замінювали різьбленими або писаними золотом. Так, на згаданому диптиху зі слонової кістки X ст. з Державного Ермітажу напис золотом було зроблено в XV ст.¹³¹ На жаль, дипінті, як і залишки золочення та фарбування, зберігаються дуже погано, а спеціально це питання ніким не досліджувалося. Безперечним залишається тільки те, що саме з XII ст. нанесення слов'янських пояснювальних написів набуває особливої важливості. Таким чином, стилістичні ознаки мають вирішальне значення для датування таких рельєфів, оскільки завдяки палеографічним спостереженням датовано тільки час появи написів, а не різьблення¹³².

До другої половини XII – першої половини XIII ст. належить і більшість іконок з місцевих матеріалів. Серед них за стилем зображення виокремлюють досить численну групу творів так званого візантинізуючого напрямку, яким притаманна графічна орнаментальна манера зображення, досить високий мистецький рівень виконання й подібне накреслення слов'янських написів. Т. Ніколаєва пов'язувала походження цих ікон з Південною Руссю, а саме – з київською майстернею, що працювала в першій половині XIII ст. Її вироби, хоча й опинилися в багатьох місцях Давньої Русі, але, за численними спільними ознаками, утворюють досить однорідну групу¹³³. Це шиферна ікона «Розп'яття» з городища Княжа Гора під Каневом, ікони зі святими Борисом і Глібом із Солотчинського монастиря під Рязанню, Симеоном Стовпником і Ставрокієм з Новгороду, дві іконки з Димитрієм Солунським із Кам'янець-Подільського та Новгороду ін. Серед них вирізняються кілька творів групи «майстра Розп'яття», написи на яких були зроблені однією рукою¹³⁴. Більшість дослідників датують ці образки першою половиною XIII ст. Але А. Риндіна пов'язує походження деяких із цих образків з Центральною Руссю і пропонує датувати іконку із Симеоном Стовпником і Ставрокієм з Новгороду пізнім XIII ст., а рязанську, з Борисом і Глібом, – початком XIV ст.¹³⁵

¹³¹ Вейцман К. Знач. праця. – С. 143.

¹³² Архипова Е. Дрібна скульптура Київської Русі (з приводу статті В. Пуцка «Київська пластика початку XIII ст.») // Студії мистецтвознавчі. – 2005. – Чис. 3 (11). – С. 94–102.

¹³³ Николаева Т. Знач. праця. – С. 22.

¹³⁴ Медынцева А. Подписные шедевры древнерусского ремесла. Очерки эпиграфики XI–XIII вв. – М., 1991. – С. 119–124.

¹³⁵ Риндина А. Древнерусская мелкая пластика. – С. 30–43.

Важливе значення для розв'язання цієї проблеми мають новітні знахідки подібних іконок у Володимирі та Новгороді, виявлені в культурному шарі другої половини XII ст. та в будівлях, що згоріли під час монгольської навали 1238 року. Це дві цілі стеатитові іконки із зображенням св. Савви і «Каяття Петра»¹³⁶ та фрагменти двох образків із зображенням «Воскресіння Христового» або «Зішесття до пекла» і святителя, найімовірніше, Миколи, знайдені у Володимирі¹³⁷. Майже тотожний знайденому у Володимирі фрагмент іконки зі святителем походить із Новгороду з шару другої половини XII ст.¹³⁸ На іконках із Володимира збереглися сліди золочення, на трьох – слов'янські написи. За визначенням Ю. Жарнова, іконки зі св. Саввою і апостолом Петром виконані грецьким майстром у другій половині XII – першій половині XIII ст.

Водночас на підставі тотожності стилістичних ознак, використання тих самих художніх прийомів, що й на іконках групи «майстра Розп'яття», або «майстра рельєфної окрайки» (за визначенням Ю. Жарнова), однакової палеографії і графологічного аналізу написів А. Мединцева зробила припущення, що кілька іконок цієї групи належать руці одного майстра-слов'янина на ім'я Тудор, який працював у Володимирі на початку XIII ст.¹³⁹ На думку авторів публікацій цих знахідок, діяльність різьбярів іконок так званої південноруської групи тепер можна пов'язувати не з Києвом і Південною Руссю, а саме з Володимиром, де за часів Всеволода Велике Гніздо (друга половина XII – початок XIII ст.) існувала майстерня з виготовлення таких іконок. Ці міркування, з одного боку, нібито підтверджують висновок Т. Ніколаєвої про домонгольське походження цієї групи пам'яток, а з другого – не суперечать думці А. Риндіної про вірогідність виготовлення деяких із них на землях Центральної Русі в пізніший час. Проте спроби дослідників локалізувати центр розвитку давньоруської дрібної скульптури другої половини XII – початку XIII ст. у якомусь одному регіоні й перемістити його з Києва до Володимира залишають поза увагою розв'язання важливішої проблеми – визначення джерела походження цього стилю.

З гіпотезою А. Мединцевої важко погодитися. По-перше, присутність мирського імені

¹³⁶ Жарнов Ю. Знач. праця. – С. 165–174. – Рис. 1–4.

¹³⁷ Седова М., Мухина Т. Знач. праця. – С. 160–164. – Рис. 1.

¹³⁸ Седова М. Каменные иконки древнего Новгорода // СА. – 1965. – № 3. – С. 262. – Рис. 1, 4.

¹³⁹ Медынцева А. Мастерская Тудора // Российская археология. – 1999. – № 3. – С. 149–158.

на одноосібному зображенні святого недоречна. Автографи взагалі трапляються лише зрідка і, як правило, на зворотному боці або на рамці (пластина слонової кістки із зображенням євангельських сцен початку XII ст. з Державного Ермітажу¹⁴⁰). По-друге, середземноморський стеатит, з якого зроблено іконки, золочення, якість різьблення, невисокий рельєф без моделювання об'ємної форми, іконографія і типаж зображених виразно вказують на візантійські традиції і грецького майстра. До того ж майже одночасно з цими іконками в Києві було знайдено сланцеву іконку із зображенням свв. Козьми (Косми) і Даміана, яка, за стилістичної подібності й тотожності художніх прийомів до творів «майстра рельєфної окрайки» та однакової графіки написів, демонструє зовсім іншу творчу індивідуальність¹⁴¹. Тому, виходячи з досить широкого ареалу іконок цієї стилістичної групи, виконаних як з місцевого, так і привізного каменю¹⁴², та поширення цього «орнаментального» напряму в монументальній скульптурі Західної Європи і Давньої Русі другої половини XII–XIII ст. (рельєфи Успенського й Дмитріївського соборів Володимира, церкви Покрова на Нерлі та ін.), є всі підстави розглядати притаманні їм риси графічної стилізації та декоративності як складники нового стилю, що визначав у цей час розвиток як європейського, так і візантійського мистецтва. Ознаками цього романізованого стилю є втрата античної гармонійності, природності рухів і драпірування, збільшення пропорцій окремих частин тіла, стилізація банок у вигляді подвійних дужок і прямих ліній та прикрашення одягу стрічкою, що нагадує низку перлів, або геометричними орнаментальними мотивами – колами, рисками, ромбами, зигзагом, колосками та ін. Саме ці риси стануть «підґрунтям» мистецтва дрібної скульптури Русі XIV–XV ст.¹⁴³

Друга половина XII – початок XIII ст. позначені не лише поширенням цього орнаментально-декоративного стилю. Поряд із творами «майстра рельєфної окрайки» існує не менш репрезентативна група іконок з місце-

вих сланців, шиферу й аргіліту так званого архаїзованого стилю, що також залишив досить помітний слід у розвитку європейського мистецтва цього часу. Вважають, що у Візантії зниження професійного рівня різьблення стеатитових іконок починається вже з другої половини XII ст. у зв'язку зі зменшенням попиту аристократії на виготовлення кам'яних іконок та ускладненнями у придбанні каменю потрібної якості. Вироби зі стеатиту тепер переважно виготовляють монастирські майстри, які мандрували від обителі до обителі, використовуючи пошкоджені іконки та випадково отриманий матеріал або інші породи каменю та звичайну кістку¹⁴⁴. Саме до таких творів належить уже згадувана стеатитова іконка зі сценою «Розп'яття» з Галича і стеатитова підвіска із зображенням хреста з Буковини.

Ці процеси, без сумніву, позначилися й на давньоруській дрібній скульптурі, розвиток якої припадає саме на цей період. Але відносити час виникнення різьблення іконок на Русі до 1200 року, пов'язуючи це з еміграцією кваліфікованих візантійських ремісників після падіння Константинополя в 1204 році, як пропонує В. Пуцко, немає жодних підстав. Як відомо, грецькі майстри вже з кінця X ст. почали приїжджати на Русь для будівництва й оздоблення храмів, і деякі з них могли виготовляти стеатитові іконки з привезеного ними матеріалу та з місцевих виробних порід. До того ж саме з цього часу почалося знайомство й засвоєння руськими майстрами різних спеціальностей надбання європейської культури. Як свідчать здобуті матеріали, зразками для руських різьбярів були не лише твори елітарного столичного мистецтва XI–XII ст., а й вироби менш кваліфікованих ремісників, які вони копіювали і, залежно від своїх професійних здібностей і вміння, створювали оригінальні самобутні твори. До того ж з XIII ст. розвиток давньоруської скульптури малих форм, як і в інших видах руського мистецтва¹⁴⁵, відбувається шляхом втрати натуральності пластичної форми, її узагальнення та схематизації, що значно менше позначилося на творчості візантійських різьбярів.

Давньоруські іконки домонгольського часу, знайдені на землях Південної і Західної Русі (Тмутаракань, Київське та Галицько-Волинське

¹⁴⁰ Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки: В 3 т. – Т. 2. – С. 106. – № 599.

¹⁴¹ Архипова Е., Мовчан І. Нові знахідки виробів прикладного мистецтва в Києві (за результатами розкопок 1998 р.) // Археологія. – 2002. – № 4. – С. 82–85.

¹⁴² Жарнов Ю. Знач. праця. – С. 169–171. – Рис. 4; Томсинский С. Св. евангелист Лука и св. Георгий // Синай. Византия. Русь. – С. 260, 261. – R-6d.

¹⁴³ Рындина А. Древнерусская мелкая пластика. – С. 35–39.

¹⁴⁴ Топев К. Стеатитовая икона «Неверие Фомы» из Красена // Byzantinoslavica. – Prague, 1990. – Т. 51. – С. 220, 221; Топев К. О трех стеатитовых иконках со сценой «Уверение Фомы». – С. 196.

¹⁴⁵ Смирнова Э. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века. – М., 1976. – С. 22–61.

князівства, Поділля й Буковина)¹⁴⁶, є різноманітними за рівнем і манерою виконання творами. Їм притаманне народне сприйняття образів святих, вільніше ставлення до іконографічних канонів, уживання оригінальних форм і фольклоризація образів.

Про «демократизацію» замовників і поширення нагрудних іконок серед різних соціальних верств населення Давньої Русі свідчать і знахідки керамічних образків. Це вже згадувана керамічна іконка першої половини XIII ст. зі сценою «Запевнення апостола Хоми», на якій досить примітивно відтворено іконографію візантійської стеатитової ікони XII ст. Виконані за шаблоном образки із зображенням Богоматері Милування були знайдені в Києві – один біля Софійського собору, другий – на садибі Петровського¹⁴⁷. З Києва також походить уламок верхньої частини керамічної іконки з прямокутною рамкою і фрагментом німба¹⁴⁸. Подібна за іконографією, але виконана у вишуканішому графічно-орнаментальному стилі (з рельєфною окрайкою німба і деталей одягу), керамічна іконка походить із с. Сахновка Київської області¹⁴⁹. Декілька керамічних іконок, різних за стилем і манерою зображень («Іоанн Хреститель», «Розп'яття», «св. Георгій») було знайдено на городищі Князя Гора¹⁵⁰. Іконка з Іоанном Хрестителем та ула-

мок верхньої частини іконки «Розп'яття» мають ознаки орнаментально-декоративного стилю, але фігури зображено досить схематично і з порушенням пропорцій. Характерні форми обличчя з великими носами й круглими, широко відкритими очима, зображення волосся у вигляді паралельного пасма дозволяють залучити їх до групи образків з каменю і бронзи архаїзованого стилю, а також датувати кінцем XII – першою половиною XIII ст.¹⁵¹ Водночас вважати їх продукцією «одного й того самого ремісника, який перейняв якусь локальну греко-східну художню традицію і переніс її в регіон Києва»¹⁵² немає підстав. Для порівняння: високі рельєф голови і тонкий профіль обличчя Христа на сланцевій іконці з Києва засвідчують професійність її виконання, чого не можна сказати про керамічні ікони. До того ж при схожій манері зображень обличчя і волосся, київська іконка не має жодних ознак графічно-орнаментального стилю, притаманних іншим творам цього кола романізованих пам'яток.

У ювелірній майстерні XII ст. Звенигорода – міста Галицько-Волинського князівства – знайдено металеву іконку з намальованим темперою ликом Христа, яку було вміщено в бурштиновий оклад, що складається з медальйона і накривки¹⁵³. З цієї майстерні походять ще декілька фрагментів подібних бурштинових медальйонів. Про виникнення традиції використання каменю для оформлення зображень, виконаних в іншому матеріалі, свідчить знахідка фрагмента нагрудної стеатитової іконки першої половини XIII ст., знайденої на Чорнівському городищі на Буковині¹⁵⁴.

Не менш широко всі різновиди м'якого каменю використовували для різьблення хрестів різноманітних форм, які були символом і ознакою віри в Христа. Серед них трапляються як завезені візантійські стеатитові та мармурові хрести, які переважно потрапляли до Русі з прочанами, так і виготовлені з місцевих порід каменю (пірофілітових та глинистих сланців, мергелю, аргіліту, мармуризованого вапняку та ін.), кістки і бурштину. Світлий бурштин надходив з узбережжя Балтійського моря, темний – із Дніпровського регіону та Волині. Хрестики з пірофілітового сланцю (червоного шиферу) виготовляли на місці видобутку цього

¹⁴⁶ Николаева Т. Знач. праця. – С. 60. – Табл. 12, 1–7; Пекарская Л., Пуцко В. Знач. праця. – С. 131–138; Пивоваров С. Кам'яні іконки в давньоруських старожитностях Буковини // Етнокультура у контексті світової історії: Матеріали IV міжнародного наукового семінару «Черезовські читання». – Чернівці, 2004. – С. 98–108; Миролібов М. Памятники письменности и религиозного культа из раскопок древнего Изяславля // Труды ГЭ. – 2004. – Т. 30. – С. 10–13. – Рис. 14–19.

¹⁴⁷ Петров Н. Сборник снимков с предметов древности, находящихся в г. Киеве в частных руках. – К., 1891. – Вып. 3 и 4: Образки. – С. 10, 11. – Табл. III, 1; Білоусова В. Культурні речі з колекції «Десятинна церква» НМІУ // Церква Богородиці Десятинна в Києві: До 1000-ліття освячення. – К., 1996. – С. 76, 150. – № 22.

¹⁴⁸ Архипова Е. Пам'ятки декоративно-ужиткового мистецтва стародавнього Києва (за матеріалами розкопок 2001–2002 рр.) // Археологія. – 2006. – № 1. – С. 68. – Рис. 3:3.

¹⁴⁹ Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко: Древности русские. Кресты и образки. – С. 18. – Табл. XXVII: № 307; Николаева Т. Знач. праця. – С. 56. – Табл. 6:1. Більша частина іконки зараз втрачена. Зберігається в НМІУ.

¹⁵⁰ Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко: Древности русские. Кресты и образки. – С. 17, 18. – Табл. XXVII: № 305, 308; Николаева Т. Знач. праця. – С. 53. – Табл. 4:5. Іконки із зображенням св. Миколи і двох святих (св. Микола і архidiaкнон) насправді кам'яні, зроблені з глинистих сланців (див.: Архипова Е. Каменные иконки Южной Руси: утраты и приобретения. – С. 273–278).

¹⁵¹ Пуцко В. Візантійсько-київські керамічні ікони XIII ст. // Берестейська унія (1596–1996). – Л., 1996. – С. 150–154.

¹⁵² Там само. – С. 150.

¹⁵³ Гупало В. Звенигородські сакралії // Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині. – Л., 2002. – Вип. 8. – С. 165–167. – Рис. 7, 8:6.

¹⁵⁴ Пивоваров С. Знач. праця. – С. 101. – Рис. 2.

каменю на спеціалізованих поселеннях Овруцького кряжа на Волині¹⁵⁵. Майстерні з виготовлення хрестиків відкрито в різних містах давньої Русі.

Більшість кам'яних хрестиків датують XII–XIII ст., але трапляються й більш ранні. За формою перекладин вони поділяються на прямокутні, квадратні, багатогранні, круглі та овальні в перетині, гладкі та профільовані. Переважно вони чотирикінцеві, зрідка трапляються шестикінцеві. Завезені хрестики зі стеатиту з круглими раменами, прикрашеними врізаними борозенками й хрестом у середохресті робили на токарному верстаті. Раніше, за зразками колекційного походження, їх датували VI ст., але зараз, завдяки численним знахідкам таких хрестів у стратифікованих комплексах на Балканах, у Греції, Туреччині та інших країнах, час їх поширення відносять до XI–XIII ст.¹⁵⁶ На Русі такі хрестики було знайдено біля селища Шумлай Чернігівської області¹⁵⁷ та в Новгороді¹⁵⁸.

Досить часто кам'яним хрестам надавали фігурної форми або прикрашали з лицьового боку різьбленням¹⁵⁹. Наприклад, середохрестя і трапецієподібні розширені рамена з бруньками шиферних хрестиків з Канівського Подніпров'я та приватної збірки прикрашені дисками з так званими павиними вічками¹⁶⁰. Візантійські хрести такої форми зі стеатиту та іншого каменю, що наслідували форму коштовних металевих хрестів ранньовізантійського

часу¹⁶¹, були поширені в XI–XII ст.¹⁶², але трапляються і в похованнях пізнішого часу¹⁶³. Давньоруські майстри в XI – на початку XII ст. також відтворювали цю форму хрестів у металі¹⁶⁴ і бурштині, іноді дещо спрощуючи їх. Але частіше хрестики з бурштину робили з прямокутним щитком у середохресті і прикрашали циркульним орнаментом. Так само орнаментовано і деякі кам'яні хрестики¹⁶⁵. Цим орнаментом, що, як уважають, імітував дорогоцінні камені на коштовних металевих хрестах, охоче декорували як бронзові, так і кам'яні хрести, що були поширеними в усьому християнському світі¹⁶⁶.

Кам'яні хрестики з привізного каменю (яшми, лазуриту, мармуру та ін.) з металевими (срібними чи золотими) обкладинками на кінцях здобули назву «корсунчиків», оскільки помилково вважали, що переважна їх більшість була виготовлена з кримського мармуру і до Київської Русі потрапила саме з Корсуня (Херсонеса)¹⁶⁷. Деякий час «корсунчиками» називали й прості маленькі кам'яні мармуроподібні хрестики без обкладинок, але зараз доведено, що деякі різновиди таких хрестів насправді виготовляли зі спеціально обробленого пірофілітового сланцю на виробничих поселеннях Овруцького кряжа¹⁶⁸. Існує також думка, що всі хрести з металевими обкладинками з кінця X до XII ст. виготовляли у

¹⁵⁵ Павленко С. Изготовление бусин, крестиков и образков из пирофиллитового сланца на специализированных поселениях средневековой Овручской волости // Славяно-русское ювелирное дело и его истоки: Тезисы докладов международной научной конференции – С.Пб., 2006. – С. 145–148.

¹⁵⁶ Див.: Мусин А. Археология «личного благочестия» в христианской традиции Востока и Запада // Христианская иконография Востока и Запада в памятниках материальной культуры Древней Руси и Византии: Памяти Т. Чуковой. – С.Пб., 2006. – С. 177, 178; Everyday life in Byzantium. – P. 505. – N 694.

¹⁵⁷ Веремейчик Е. Предметы христианского культа XI–XIII вв. на сельских поселениях Черниговского Полесья // Славяно-русское ювелирное дело и его истоки. – С.Пб., 2010. – Рис. 5, 4.

¹⁵⁸ Мусин А. Археология «личного благочестия»... – С. 177, 178.

¹⁵⁹ Гаврилюк О., Ягодинская М. Древнерусские предметы христианского культа Западной Подоллии и Юго-Западной Волины // Археологический вестник. – 2005. – № 12. – С. 135–137. – Рис. 7, 8.

¹⁶⁰ Петрашенко В. Давньоруське село за матеріалами поселення в Канівському Подніпров'ї // Археологія. – 1999. – № 2. – С. 69. – Рис. 7:3; НМІУ, інв. № Мт 819.

¹⁶¹ Ross M. Jewelry, Enamels, and Art of the Migration Period. – Washington, 1965. – Vol. 2. – P. 10. – Pl. XII. – N 6.

¹⁶² Jkonomaki-Papadopoulou Y., Pitarakis B., Loverdou-Tsigarida K. Enkolpia. The Holy and Great Monastery of Vatopaidi. – Mount Athos, 2001. – P. 40. – N 6; Die Welt von Byzanz – Europas östliches Erbe – Glanz, Krisen und Fortleben einer tausendjährigen Kultur / Herausgegeben von Ludwig Wamser. – München, 2004. – S. 315. – N 571.

¹⁶³ Два хрести подібної форми (обсидіановий і стеатитовий) було знайдено у Фессалоніках у похованнях XIV ст. (Everyday life in Byzantium. – P. 505, 566. – N 695, 786).

¹⁶⁴ Архипова Є. Пам'ятки декоративно-ужиткового мистецтва стародавнього Києва. – С. 70. – Рис. 7:6; 8:5.

¹⁶⁵ Див.: Фіголь М. Мистецтво стародавнього Галича. – К., 1997. – С. 193.

¹⁶⁶ Die Welt von Byzanz... – S. 314, 315; Cradle of Christianity / Ed. Y. Israeli, D. Mevorach. – Jerusalem, 2006 [Reprinted 2000]. – P. 142.

¹⁶⁷ Кондаков Н. Русские клады. Исследование древностей великокняжеского периода. – С.Пб., 1896. – Т. 1. – С. 43; Николаева Т., Недошивина Н. Предметы христианского культа // Археология. Древняя Русь. Быт и культура. – М., 1997. – С. 173.

¹⁶⁸ Павленко С. Зазнач. праця. – С. 147; Веремейчик Е. Зазнач. праця.

Києві¹⁶⁹. За спостереженнями О. Мусіна, такі хрести із плагіоклазового порфіриту, знайдені у Старій Рязані, Києві та Новгороді, робили у Новгороді з середини XII ст. по першу третину XIII ст.¹⁷⁰ Але оскільки відомі подібні хрести з металевими обкладинками й з інших видів каменю, питання походження традиції цього виду декору хрестів потребує подальшого вивчення.

Кам'яні хрестики носили як на тілі, так і поверх одягу. Іноді їх знаходять у складі намист. До намиста з Вишгорода входили два кам'яних хрестики¹⁷¹. Унікальною є знахідка округлораменного хреста з кальцифіру XII–XIII ст., від якого зберігся фрагмент із зображенням погруддя Богоматері та частиною хрещатого німба навколо голови розіп'ятого Христа. Така форма хреста, імовірно, виникла під впливом енкалпійонів¹⁷².

Значного поширення на Русі набуло виготовлення металевих хрестів-тілників і енкалпійонів, які відливали зі срібла та бронзи. Про їх масове місцеве виробництво свідчать знахідки кам'яних імітаційних ливарних форм і бракованих виробів. З м'яких порід сланців і доломітизованих мікро-

зернистих вапняків місцеві майстри також робили ливарні форми для виготовлення металевих іконок. Цікаво, що на ступці двобічної формочки для відливання круглої іконки із зображенням Богоматері Милування й Іоанна Хрестителя (?), знайденої біля храму на вул. Володимирській у Києві, місцевий різьбяр творчо поєднав риси орнаментально-декоративного й архаїзованого стилів, які співіснували на початку XIII ст.¹⁷³ Ливарні формочки було знайдено в різних містах Давньої Русі. Багата колекція таких форм походить з Києва¹⁷⁴. Їх виготовлення потребувало ювелірної точності та мистецьких здібностей.

Як бачимо, різьблення іконок і хрестиків у Південній Русі кінця X – першої половини XIII ст. розвивалося в постійному зв'язку з мистецтвом Візантії та сусідніх країн Західної Європи, поступово набуваючи національної самобутності. На жаль, монгольська навала на деякий час зупинила розвиток цього виду творчості, але він знайшов своє продовження в мистецтві Новгороді і Центрально-Руських земель.

Є. АРХИПОВА

¹⁶⁹ Enkolpia: The Holy and Great Monastery of Vatopaidi. – P. 46. – N 9, 10.

¹⁷⁰ Мусин А. Усадьба «И» Неревского раскопа. Опыт комплексной характеристики древностей // Новгородские археологические чтения-2: Материалы науч. конф., посвящ. 70-летию археол. изучения Новгорода и 100-летию со дня рождения основателя Новгородской археол. экспедиции А. В. Арциховского. – Великий Новгород, 2004. – С. 142.

¹⁷¹ Див.: Сидоренко Г. Коллекция крестов-«корсунчиков» В. Е. Гезе – И. С. Остроухова в собрании Государственной Третьяковской галереи // Статрографический сборник. – М., 2003. – Кн. 2. – С. 201–206.

¹⁷² Івакін Г., Пуцко В. Значч. праця. – С. 99, 100. – Рис. 5.

¹⁷³ Пуцко В. Константинополь и киевская пластика на рубеже XII–XIII вв. // Byzantinoslavica. – Praha, 1996. – Т. 37. – С. 383, 384.

¹⁷⁴ Білоусова В. Ливарні форми XII–XIII ст. з колекції НМІУ // Церква Богородиці Десятинна в Києві: До 1000-ліття освячення. – К., 1996. – С. 82, 83, 172–177.

Список ілюстрацій

1. Іконка. Богоматір Одигітрія. XII ст. Херсонес, Крим. Стеатит, срібло; різьблення, розпис, золочення, карбування. НЗ «Херсонес Таврійський». Фото Є. Архипової.
2. Іконка. Свв. Димитрій і Георгій. XI–XII ст. Херсонес, Крим. Стеатит; різьблення, золочення. НЗ «Херсонес Таврійський». Фото Є. Архипової.
3. Іконка. Христос Пантократор. XII ст. Судак, Крим. Стеатит, різьблення. НЗ «Херсонес Таврійський». Оpubліковано у виданні: *Фарбей О.* Судацька фортеця // Національний заповідник «Софія Київська». – К., 2004. – С. 358.
4. Іконка. Христос Еммануїл. XII ст. Чернігів. Кістка, різьблення. Приватна збірка. Фото В. Руденко.
5. Каменя. Христос Пантократор. XI–XII ст. Геліотроп, різьблення. Оправа і зображення Богоматері на зворотному боці XVII ст. Золото, срібло, коштовне каміння; карбування. НКПКЗ. Приватна збірка. Фото Є. Архипової.
6. Каменя. Богоматір. XII ст. Оправа XV ст. Гешир, золото, гранат, кварцова маса; різьблення, скань, інкрустація. МІКУ. Оpubліковано у виданні: Музей історичних коштовностей України: Альбом. – К., 2004. – С. 170.
7. Каменя. Св. Георгій. XIII (?) ст. Яшма, різьблення; оправа – срібло. Оpubліковано у виданні: Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко: Древности Приднепровья. Эпоха славянская (VI–XIII в.). – М., 1902. – Вып. 5. – Табл. XXXVII, 1301.
8. Іконка. Христос Еммануїл. Кінець XII – початок XIII ст. Стеатит, різьблення. Оpubліковано у виданні: Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко: Древности Приднепровья и побережья Черного моря. – К., 1907. – Вып. 6. – Табл. XXXVIII, 1319.
9. Іконка. Христос Еммануїл, що благословляє трьох святих. XII ст. Київ. Стеатит, різьблення. Оpubліковано у виданні: Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко: Древности Приднепровья и побережья Черного моря. – Табл. XXXVIII, 1320.
10. Іконка. Св. Микола. XII ст. с. Кринос, Івано-Франківська обл. (Давній Галич). Стеатит, різьблення. НМЛ. Фото Є. Архипової.
11. Іконка. Св. Феодор Стратилат. XII ст. с. Кринос, Івано-Франківська обл. (Давній Галич). Стеатит, різьблення. ІФКМ. Оpubліковано у виданні: *Фіголь М.* Мистецтво стародавнього Галича. – К., 1997.
12. Іконка. Св. Василь Великий. XII ст. Львівська область. Стеатит, різьблення. Збірка В. Нечитайла. Фото Є. Архипової.
13. Іконка. Свв. Козьма і Даміан. XII ст. Переяслав-Хмельницький. Стеатит, різьблення. Оpubліковано у виданні: *Сикорский М.* Исследования в Переяславе-Хмельницком // Археологические открытия 1979 года. – М., 1980. – С. 337.
14. Іконка. Богоматір Знамення; апостол Іоанн Богослов. XIII ст. Стеатит, різьблення. ДІМ. Оpubліковано у виданні: *Николаева Т.* Древнерусская мелкая пластика из камня XI–XV вв. // САИ. – 1983. – Вып. Е1-60. – Табл. 10, 5.
15. Іконка. Христос Еммануїл. XII ст. Пінськ. Стеатит (?), різьблення. ІІ НАНБ. Оpubліковано у виданні: Пластыка Беларусі XII–XVIII стагоддзяў. – Мінск, 1983. – № 2.
16. Іконка. Св. Онопрій Великий; Явлення янгола прп. Пахомію. Перша половина XIII ст. Стеатит, різьблення. МІК. Фото Є. Архипової.
17. Каменя. Свв. Феодор Тирон і Феодор Стратилат. XII ст. Яшма, різьблення. Оpubліковано у виданні: Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко: Древности Приднепровья и побережья Черного моря. – Табл. XXXVIII, 1326.
18. Іконка. Христос у гробі. Друга половина XII ст. Новгород, РФ. Стеатит; різьблення, золочення. ДІМ. Фото Є. Архипової.
19. Іконка. Христос у гробі. Друга половина XII ст. с. Пекарі, Черкаська обл. (Княжа Гора). Стеатит, різьблення. НМІУ. Фото Є. Архипової.
20. Іконка. Запевнення апостола Хоми. XII ст. с. Пекарі, Черкаська обл. (Княжа Гора). Стеатит; різьблення, золочення. НМВ. Оpubліковано у виданні: *Kruk M., Sulikowska-Caska A., Wotoszyn M.* Sacralia Ruthenica. Early Ruthenian and Related Metal and Stone Items in the National Museum in Cracow and National Museum in Warsaw. – Warszawa, 2006. – II. II, 77.
21. Іконка. Запевнення апостола Хоми. Початок XIII ст. Київ. Стеатит; різьблення, золочення. Оpubліковано у виданні: Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко: Древности Приднепровья и побережья Черного моря. – Табл. XXXVIII, 1327.

22. Іконка. Запевнення апостола Хоми. XII (?) ст. Київ (Десятинна церква). Стеатит (?). Мал. М. Єфимова 1826 р. Фото Є. Архипової.
23. Іконка. Запевнення апостола Хоми. XIII ст. Переяслав-Хмельницький. Глина; штампування. ПКМ. Оpubліковано у виданні: *Пуцко В.* Переяславська теракотова іконка «Запевнення апостола Фоми» // Археологічний збірник Полтавського краєзнавчого музею. – Полтава, 1992. – Вип. 1.
24. Іконка. Розп'яття. XII ст. Стеатит, різьблення. МІК. Фото Є. Архипової.
25. Іконка. Богоматір зі сцени Розп'яття. XI–XII ст. Розквітлий хрест. Кінець XII – перша половина XIII ст. Київ. Стеатит, різьблення. АМ ІА НАНУ. Фото Є. Архипової.
26. Іконка. Розп'яття. Кінець XII – початок XIII ст. с. Крилос, Івано-Франківська обл. (Давній Галич). Стеатит, різьблення. ІФКМ. Фото Є. Архипової.
27. Іконка. Зішестя в пекло. Кінець XII – початок XIII ст. с. Крилос, Івано-Франківська обл. (Давній Галич). Стеатит, різьблення. ІФКМ. Фото Є. Архипової.
28. Ікона. Христос Пантократор. Фрагменти. XII ст. Херсонес, Крим. Стеатит; різьблення розпис, золочення. НЗ «Херсонес Таврійський». Фото Є. Архипової.
29. Ікона. Дванадцять свята (права частина диптиха). XII ст. Київ. Стеатит; різьблення розпис, золочення. АМ ІА НАНУ. Фото Є. Архипової.
30. Ікона. Ісус, що благословляє чи увінчує святих (фрагмент). XII ст. Київ (Михайлівський Золотоверхий монастир). Різьблення, золочення. ІА НАНУ. Фото Є. Архипової.
31. Іконка. Свв. Феодор, Георгій і Димитрій. XII ст. Херсонес, Крим. Стеатит; різьблення, розпис, золочення. НЗ «Херсонес Таврійський». Оpubліковано у виданні: *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261 / Ed. H. C. Evans, W. D. Wixom.* – New York, 1997. – N. 203.
32. Іконка. Св. Георгій. Перша половина XIII ст. с. Трипілля, Київська обл. Стеатит (?), різьблення. МІК. Фото Є. Архипової.
33. Іконка. Св. Гліб (Давид). Кінець XII – XIII ст. Тамань. Жировик, різьблення. ДІМ. Оpubліковано у виданні: *Иоаннисян О., Бобровнищкая И., Мартынова М., Соколова И.* Декоративно-прикладное искусство // 1000-летие русской художественной культуры: Каталог выставки. – М., 1988. – № 287.
34. Іконка. Св. Георгій. Перша половина XIII ст. с. Пекарі, Черкаська обл. (Княжа Гора). Обпалена глина; штампування, випалювання. Оpubліковано у виданні: *Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко. Древности русские. Кресты и образки.* – К., 1900. – Вып. 2. – С. 17. – Табл. XXVII, 305.
35. Іконка. Св. Георгій-змієборець. Перша половина XIII ст. Стеатит, різьблення. МІК. Фото Є. Архипової.
36. Іконка. Іконка-релікварій. Друга половина XII ст. Стеатит, різьблення. МІК. Фото Є. Архипової.
37. Ікона-релікварій XIV ст. зі стеатитовою ставротекою. XII ст. Москва, РФ. Стеатит, дерево, срібло, тканина; різьблення, карбування, золочення. Державний історико-культурний музей-заповідник «Московський Кремль». Оpubліковано у виданні: *Стерлигова И.* Византийские драгоценности в Московском Кремле: XIV столетие // *Московский Кремль XIV столетия: Древние святыни и исторические памятники.* – М., 2009. – С. 382.
38. Іконка-амулет. Богоматір Велика Панагія; св. Стефан. XII ст. Київ (Михайлівський Золотоверхий монастир). Діорит, різьблення. ІА НАНУ. Фото А. Чекановського.
39. Іконка. Апостол Іоанн Богослов (?). XII ст. с. Пекарі, Черкаська обл. (Княжа Гора). Стеатит, різьблення. МІК. Фото Є. Архипової.
40. Іконка. Св. Іоанн Хреститель. XII ст. Київ. Стеатит, різьблення. МІК. Фото Є. Архипової.
41. Іконка. Розп'яття. Перша половина XIII ст. с. Пекарі, Черкаська обл. (Княжа Гора). Сланець, різьблення. Оpubліковано у виданні: *Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко. Древности русские. Кресты и образки.* – С. 17. – Табл. XXVII, 304.
42. Іконка. Свв. Симеон Стовпник і Ставрокій; св. Георгій-Переможець. Перша половина XIII ст.; початок XIV ст. Новгород, РФ. Пірофілітовий сланець, різьблення. АК МДУ. Оpubліковано у виданні: *Николаева Т.* Древнерусская мелкая пластика из камня XI–XV вв. – Табл. 5, 3.
43. Іконка. Св. Савва. Друга половина XII – перша третина XIII ст. Владимир, РФ. Стеатит, різьблення, золочення. Оpubліковано у виданні: *Жарнов Ю., Жарнова В.* Произведения прикладного искусства из раскопок во Владимире // *Древнерусское искусство: Византия и Древняя Русь: К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896–1990).* – С.Пб., 1999. – С. 456, 457.

44. Ікона. Розп'яття; Покладення в гріб. XII ст. Стеатит; різьблення, розпис, золочення. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine...* – N. 105.
45. Іконка. Св. Микола (?). XII ст. Владимир, РФ. Стеатит, різьблення. Оpubліковано у виданні: *Седова М., Мухина Т. Новые находки мелкой каменной пластики во Владимире // Российская археология. – 1999. – № 3. – Рис. 1.*
46. Іконка. Свв. Козьма і Даміан. Перша половина XIII ст. Київ. Сланець, різьблення. АМ ІА НАНУ. Фото Є. Архипової.
47. Іконка. Св. євангеліст Лука і св. Георгій. Кінець XII – перша третина XIII ст. Різьблення. ДЕ. Оpubліковано у виданні: *Томсинский С. Св. євангеліст Лука и св. Георгий // Синай. Византия. Русь. Православное искусство с 6 до начала 20 века: Каталог выставки. – С.Пб., 2000.*
48. Іконка із зображенням хреста. Кінець XII – перша половина XIII ст. с. Чорнівка, Чернівецька обл. Стеатит, різьблення. БЦАД.
49. Іконка. Св. Микола. Кінець XII – початок XIII ст. Чернігівська обл. Пірофілітовий сланець, різьблення. ЧОІМ. Фото О. Черненко.
50. Іконка. Архідиякон і святий. XII ст. Київ. Сланець, різьблення. НМІУ. Фото Є. Архипової.
51. Іконка. Богоматір Одигітрія. Початок XIII ст. с. Крилос, Івано-Франківська обл. (Давній Галич). Сланець, різьблення. ІФКМ. Фото Є. Архипової.
52. Іконка. Святий. Перша половина XIII ст. с. Городище, Хмельницька обл. Сланець, різьблення. ДЕ. Фото А. Пескової.
53. Іконка. Пророк Ілля. Початок XIII ст. с. Городище, Хмельницька обл. Сланець, різьблення. ДЕ. Фото А. Пескової.
54. Іконка. Ісус Христос. Друга половина XII – перша половина XIII ст. с. Чорнівка, Чернівецька обл. Аргіліт (?), різьблення. БЦАД. Фото А. Пескової.
55. Іконка. Св. Микола; Розквітлий хрест. Перша половина XIII ст. с. Городище, Хмельницька обл. Пірофілітовий сланець (?), різьблення. ДЕ.
56. Іконка. Св. Микола. Кінець XII – перша половина XIII ст. с. Пекарі, Черкаська обл. (Княжа Гора). Сланець, різьблення. НМІУ. Фото Є. Архипової.
57. Іконка. Богоматір Милування. Кінець XII – перша половина XIII ст. Київ (садиба Софійського собору). Глина, штампування. МІК. Фото Є. Архипової.
58. Іконка. Богоматір Милування. Кінець XII – перша половина XIII ст. Київ (садиба Петровського). Глина, штампування. НМІУ. Фото Є. Архипової.
59. Святий або свята (?) (фрагмент іконки). XII – перша половина XIII ст. Київ. Глина, штампування. АМ ІА НАНУ. Фото Є. Архипової.
60. Іконка. Богоматір Милування. Кінець XII – перша половина XIII ст. с. Сахновка, Київська обл. Глина, штампування. НМІУ. Оpubліковано у виданні: *Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко. Древности русские. Кресты и образки. – С. 17. – Табл. XXVII, 307.*
61. Іконка. Розп'яття. Кінець XII – перша половина XIII ст. с. Пекарі, Черкаська обл. (Княжа Гора). Глина, штампування. Оpubліковано у виданні: *Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко. Древности русские. Кресты и образки. – С. 17. – Табл. XXVII, 308.*
62. Іконка. Христос на троні. Початок XIII ст. Київ. Сланець, різьблення. МІК. Фото Є. Архипової.
63. Медальйон-оправа для мальованої на металі іконки. Друга половина XII ст. с. Звенигород, Львівська обл. Бурштин, різьблення. АМ ІА НАНУ. Оpubліковано у виданні: *Гупало В. Звенигородські сакралії // Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині. – Л., 2002. – Вип. 8. – Рис. 8, 6.*
64. Медальйон-оправа для іконки (фрагмент). Друга половина XII ст. с. Звенигород, Львівська обл. Бурштин, різьблення. АМ ІА НАНУ. Фото Є. Архипової.
65. Оправа для іконки. Друга половина XII – перша половина XIII ст. с. Чорнівка, Чернівецька обл. Стеатит, різьблення. БЦАД.
66. Хрестики зі стеатиту XI–XII ст.: 1 – підвіска-хрестик. Київ. МІК; 2 – МІК; 3 – селище Шумлай Чернігівської обл. Різьблення. ЧОІМ. Фото Є. Архипової.
67. Хрестики з різних порід каменю і бурштину, різьблення. XI–XIII ст. ІФКМ, МІК, НМЛ, АМ ІА НАНУ. Фото Є. Архипової.
68. Хрестик. Кінець XI – XII ст. Урочище Реутове, Черкаська обл. Пірофілітовий сланець, різьблення. АМ ІА НАНУ. Фото Є. Архипової.

69. Хрестик. Кінець XI–XII ст. Пірофілітовий сланець, різьблення. НМІУ. Фото Є. Архипової.

70. Хрестик. Кінець XI – XII ст. Київ. Бурштин, різьблення. ІА НАНУ. Фото М. Сергеевої.

71. «Хрести-курсунчики» XII–XIII ст.: 1 – Київська обл.; 2 – місце знахідки не відоме. Камінь; різьблення, скань, зернь, карбування. НМІУ. Фото Є. Архипової.

72. Фрагмент гілки хрестика з погруддям Богоматері. XII–XIII ст. Київ (Михайлівський Золотоверхий монастир). Кальцифір, різьблення. ІА НАНУ. Фото Є. Архипової.

73. Стулка ливарної форми для відливання двобічної іконки. Богоматір Милування; св. Іоанн Хреститель (?). Друга половина XII – початок XIII ст. Київ. Сланець, різьблення. НМІУ. Оpubліковано у виданні: Білоусова В. Ливарні форми XII–XIII ст. з колекції НМІУ // Церква Богородиці Десятинна в Києві: До 1000-ліття освячення. – К., 1996. – С. 176. – № 20.

74. Стулка ливарної форми для відливання хреста-енколпіона. XII–XIII ст. Київ. Сланець, різьблення. НМІУ. Оpubліковано у виданні: The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine... – N. 207, A, B.

<http://www.ethnolog.org.ua>



1



2



3



4



5



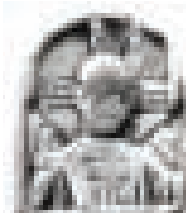
2



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25

26

27



28

29



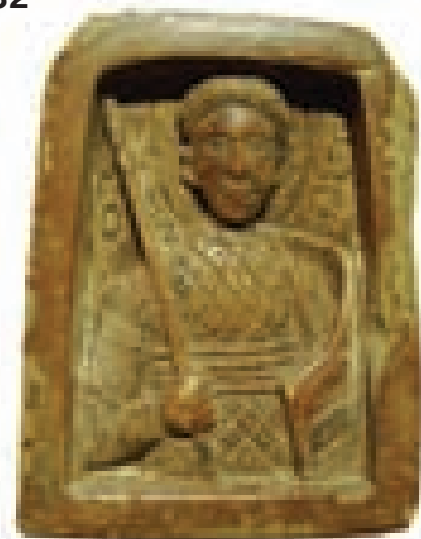
30





31

32



33



34



35



36







38



39



40



41



42



43





45



46



47



48

50



49





51



52



53



54

55



56



57



58



59



60



62



61

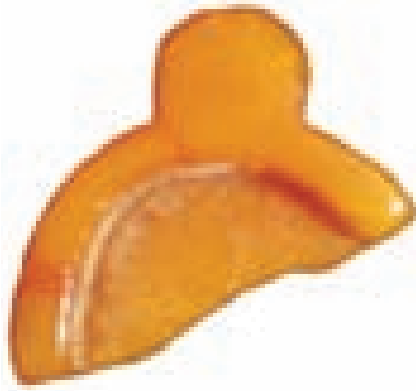




63



64



65



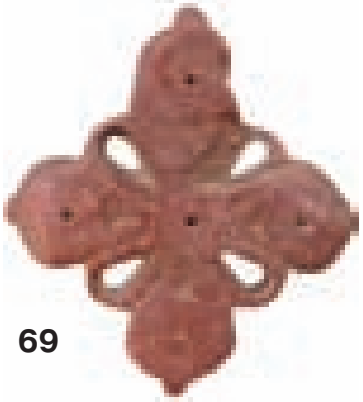
66



68



67



69



70



71

1

2



72



73



74

Гончарство



<http://www.ethnolog.org.ua>

Корчага. XI–XII ст. Київ. Глина; гончарний круг, ритування. НМІУ.
Фото О. Клименко

ГОНЧАРСТВО

Епоха Київської Русі позначена розквітом художніх ремесел, серед яких гончарство посідало провідне місце. Давньоруські майстри досягли значних успіхів у покращенні технології виробництва (ручний та ножний гончарний круг, досконалий випал у горнах, засвоєння полив'яної кераміки тощо), збільшенні асортименту виробів (посуд, пластика, архітектурна кераміка, свічники), розширенні ринків збуту. З погляду організації ремесла гончарство розвивалося в межах усіх видів ремесел, що існували за часів Київської Русі: міське – сільське, вотчинне – посадське – монастирське. У досліджуваній період, на думку деяких вчених, можливо, існувала спеціалізація гончарів за видами продукції. Зокрема, працювали майстри, що виготовляли посуд, іграшку, окрему групу становили так звані «плинфоделатели», які робили плінфу¹.

Упродовж усього періоду існувала істотна різниця між виробами міських і сільських гончарів. Продукція останніх була примітивнішою з погляду технології, асортименту й зовнішнього вигляду. Основні досягнення, пов'язані з впливом прогресивних гончарних регіонів (насамперед Візантії), були засвоєні міськими майстрами і лише частково поширилися в сільську місцевість.

Технологія гончарства включала такі етапи: приготування глиняної маси, формування виробів, їх випалювання. Щодо приготування глиняної маси, то можна лише припустити (за даними археології та етнографічними матеріалами XIX–XX ст.), що добування глини, її заливання водою та вимішування здійснювали відомими з етнографії способами: видалення непотрібних домішок (однак невідомо, чи застосовували такі інструменти, як струг і дріт, характерні для українського гончарства XIX–XX ст.) і вимішування руками на лаві з подальшим розподілом на грудки. Археологи стверджують, що у давньоруський період глину збагачували різноманітними домішками (пісок, тальк, товчені мушлі, жорства, шамот, різана солома), які зменшували жирність глини та зберігали форму виробів під час випалювання².

Майстри формували вироби на гончарному крузі, який почали використовувати, як вважали Б. Рибаків і М. Каргер, у IX–X ст.³ Однак

подальші археологічні дослідження показали, що виготовлення у такий спосіб кераміки в цей час вже мало ознаки ремісничого виробництва, розрахованого на ринок. Засвоєння самої техніки гончарного круга відбулося раніше (приблизно у VIII ст.). Зокрема, у Києві грубу товстостінну кераміку, виконану на легкому гончарному крузі, знаходять разом із ліпною вже в VII–VIII ст.⁴ Поступово «з міських майстерень на князівських та боярських подвір'ях нова техніка почала розповсюджуватися вшир, проникаючи у село»⁵. На зламі IX–X ст. на території України ліпна кераміка майже повністю зникла (окрім роменської культури)⁶. Деякі археологи стверджують, що у період Київської Русі використовували тільки ручний гончарний круг, а ножний набув популярності на території України з XIV ст.⁷ Однак О. Бобринський переконливо довів, що в давньоруський час існувало чотири типи гончарних кругів: 1) ручний із грибоподібним диском; 2) ручний із плоским диском; 3) ножний зі спицями; 4) ножний із підп'ятником⁸.

На ручному посуді формували так звану стрічковою технікою: глиняну масу розкатували на довгі валики, які сплющували й накладали по спіралі, а потім гончар, обертаючи круг лівою рукою, правою загладжував поверхню посудини, заповнюючи пази між глиняними смужками⁹. Поверхню круга посипали піском або попелом, щоб потім було легше знімати посуд. На багатьох посудинах можна побачити застосування стрічкової техніки: у місцях поєднання смужок черепок тонший і ламкий¹⁰. На ножному гончарному крузі посудину формували з одного шматка глини.

Випалювали вироби в печах (сільські гончарі) або у спеціальних горнах (міські ремісники). Горновий випал дає на зламі черепка суцільний вохристий або жовтуватий колір без смуг недопаленої глини¹¹. Б. Рибаків припускає, що горновий випал почали застосовувати наприкінці X – на початку XI ст.¹² Подальші археологічні дослідження підтвердили цю думку: найбільш ранні давньоруські горна датують X–XI ст.¹³

¹ Рибаків Б. Ремесло Древней Руси. – М., 1948. – С. 357.

² Там само. – С. 164.

³ Рибаків Б. Знач. праця. – С. 165; Каргер М. Древний Киев. – М.; Ленинград, 1958. – Т. 1. – С. 414.

⁴ Толочко П. Гончарное дело // Новое в археологии Киева. – К., 1981. – С. 293.

⁵ Рибаків Б. Знач. праця. – С. 342.

⁶ Кучера М. Керамика // Археология Украинской ССР: У 3 т. – К., 1986. – Т. 3. – С. 451.

⁷ Бобринский А. Древнерусский гончарный круг // СА. – 1962. – № 3. – С. 33; Кучера М. Знач. праця. – С. 452.

⁸ Бобринский А. Знач. праця. – С. 47.

⁹ Рибаків Б. Знач. праця. – С. 169.

¹⁰ Кучера М. Знач. праця. – С. 453.

¹¹ Рибаків Б. Знач. праця. – С. 343.

¹² Рибаків Б. Знач. праця. – С. 343.

¹³ Колчин Б. Ремесло // Древняя Русь: Город, замок, село. – М., 1985. – С. 273.

Гончарні горна XII–XIII ст. знайдено у Вишгороді, Білгороді, Донецькому та Райковецькому городищах. Вони належать до двох систем: двоярусні з прямим полум'ям і горизонтальні зі зворотнім полум'ям. Останні досконаліші¹⁴. У Білгороді знайдено й досліджено горна обох систем¹⁵. В одному з них зберігся посуд. У двоярусних горнах у нижній частині розміщувалася топка, угорі – камера для виробів. Вони розділені черенем з отворами, крізь які гаряче повітря потрапляло до випалювальної камери. У горизонтальних горнах топка знаходилася спереду. З неї розжарене повітря через спеціальні канали проходило до випалювальної камери¹⁶. Обидві системи горен пов'язані з пізньоримською традицією¹⁷. Горна першої системи збереглися в Україні до нашого часу.

За технологічними ознаками давньоруську кераміку можна розподілити на неполив'яну (теракотову й димлену), яка продовжувала давні місцеві традиції, та полив'яну (вкриту кольоровими поливами або декоровану розписом кольоровими емаллями).

Асортимент виробів гончарів, особливо міських, був досить різноманітним: кухонний і столовий посуд, рукомії, освітлювальні прилади, дрібна пластика, голосники, облицювальні плитки, писанки.

Посуд використовували для приготування та вживання їжі, зберігання запасів. Хоча столовий глиняний посуд, зокрема миски, не був так широко розповсюджений, як дерев'яний¹⁸. Серед різновидів посуду – горщики (наймасовіша категорія знахідок), глечики, макітри, черпаки, кухлі, миски, блюда, цідильники (так звані «миски-сирниці»), сковороди, покрішки, миски-покрішки, корчаги, корчажки.

Давньоруські горщики переважно мають видовжені пропорції. Їх висота коливається від 7 см до 35 см. У них порівняно невелике денце. Ближче до низу стінки мають конусоподібну форму або трохи заокруглені. Плічка високі, часто круті з різким переходом до вінець. Найширша частина тулуба знаходиться вище середини висоти виробу. Під вінцями (іноді – на плічках у вигляді кільця) розміщували невелике вухо. Найчастіше верхня частина горщиків ширша й масивніша порівняно з невеликим денцем. Другий різновид – це горщики витяг-

нутої кулястої форми з порівняно нешироким устям. Вони також під вінцями мали вухо. Окрім цих двох основних типів трапляються інші поодинокі зразки. Зокрема, у Києві знайдено кілька масивних горщиків із невисокими стінками й підкреслено широким денцем, діаметр якого майже дорівнює ширині устя¹⁹. В експозиції Національного науково-природничого музею НАН України представлений горщик, на вінцях якого розміщено злив для рідини (як на українських ринках пізнішого періоду). Подібну посудину могли використовувати для топлення жиру або для доїння кіз. Вінця давньоруських горщиків невисокі й мають багато варіантів, за якими археологи датують посуд і в окремих випадках намічають регіональні особливості виробів²⁰.

До кухонних горщиків за формою подібні горщики-рукомії. Вони були майже кулястої форми, мали носик і два маленькі вушка (з дірочками для підвішування) на плічках²¹.

Давньоруські глечики досить різноманітні. Найчастіше трапляються зразки з невисокою майже прямою шийкою, плавно заокругленими плічками та конусоподібною придонною частиною тулуба. Деякі глечики були яйцеподібною або видовженою кулястою форми. Окремі з них на шийці мали характерні «валики-пружки». М. Каргер наводить кілька глечиків із кулястим тулубом, порівняно вузькою високою шийкою та масивним вухом. Один із них має широко розгорнуті вінця. У другого вінця вирішені у вигляді валика²². В. Василенко репродукує досить цікавий глечик XII–XIII ст. із кулястим сплюсненим у нижній частині й витягнутим угорі тулубом. Виріб має порівняно вузьку розгорнуту шийку, що завершена масивними профільованими вінцями, видовжене вухо, з'єднане з найширшою частиною тулуба, яка розміщена трохи вище денця. Посудину декоровано хвилястим ритованим орнаментом, виконаним п'ятирядним гребінцем, і покрито зеленою поливою²³.

Трапляються глечики, що нагадують українську тикву з яйцеподібним або кулястим тулубом, високими плічками та вузькою шийкою²⁴. У Національному науково-природничому музеї НАН України експонується верхня частина такої

¹⁴ Рыбаков Б. Зазнач. праця. – С. 352; Колчин Б. Зазнач. праця. – С. 273; Кучера М. Зазнач. праця. – С. 454.

¹⁵ Колчин Б. Зазнач. праця. – С. 273.

¹⁶ Кучера М. Зазнач. праця. – С. 454.

¹⁷ Рыбаков Б. Зазнач. праця. – С. 352.

¹⁸ Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – К., 1974. – С. 21.

¹⁹ Каргер М. Зазнач. праця. – С. 418. – Рис. 97.

²⁰ Рыбаков Б. Зазнач. праця. – С. 171; Толочко П. Зазнач. праця. – С. 298–301; Кучера М. Зазнач. праця. – С. 448–450.

²¹ Каргер М. Зазнач. праця. – С. 419. – Рис. 98.

²² Там само. – Табл. LXXII.

²³ Василенко В. Русское прикладное искусство: Истоки и становление. – М., 1977. – С. 347. – Илл. 153.

²⁴ Каргер М. Зазнач. праця. – С. 419. – Рис. 99.

посудини. Вона має вузьку горловину й порівняно широкі плічка, декоровані ритованими смугами.

За формою до глечиків подібні так звані «голосники», які функціонально належать до будівельної кераміки. У Софії Київській голосниками заповнені пазухи склепінь і кладка куполів храму. Їх нараховують кілька десятків тисяч. Більшість із них не має функції резонаторів і використана виключно для розвантаження склепінь і куполів. Виробництвом такої групи архітектурної кераміки займалася, як вважає М. Каргер, окрема група майстрів, хоча технологія виробництва принципово не відрзнялася від виготовлення посуду. Голосники завжди робили з добре відмуденої глини. Вони мали світлий, добре випалений черепок. На денцях нерідко можна бачити клейма²⁵.

Для зберігання зерна використовували величезні посудини – корчаги. Їхня висота часто перевищувала 70 см, а діаметр тулуба дорівнював 60 см – 62 см. Найчастіше вони мали масивний яйцеподібний тулуб із двома маленькими вухами на плічках, підкреслено маленьке денце та нешироку коротку горловину. Про технологічну досконалість свідчать не тільки великі розміри посудин, а й старанність обробки поверхні черепка та якісний випал. Ці вироби найчастіше закопували в землю до рівня горловини, а вузький отвір прикривали плиткою або цеглиною²⁶. Такі величезні корчаги знайдено під час розкопок у Києві на території Михайлівського монастиря, Софії Київської, на Старокиївській горі, на Подолі²⁷. На вул. Житомирській, 14, окрім корчаги (висота 71 см і найбільший діаметр 62 см), знайдено також великий горщик для зберігання зерна (висота 48 см і найширший діаметр 36 см)²⁸. Виробництво величезних корчаг належить в основному до XII–XIII ст.²⁹

Серед керамічних виробів, які побутували в давньоруський період і використовувалися для зберігання та перевезення вина, олії, хмільного меду, були поширені амфори з червоним черепком. Вони мали яйцеподібну форму, вузьке заокруглене денце й два масивні вуха. Найчастіше майже всю поверхню посудини вкривали характерними поперечними смугами-жолобками. У Давній Русі такі вироби називали «корчагами» («кърчага», «къръчага», «корчага»), про що свідчать письмові джерела та написи, продряпані на поодиноких виробах. Серед написів трапляються: «Мстиславля корчага», «Благодатнеша плона корчага сия» та ін. Амфори-

корчаги знайдено на території багатьох давньоруських міст (Київ, Вишгород, Білгород, Княжа Гора та ін.). Усі знахідки відносяться до домонгольського періоду³⁰. Тривалий час ці вироби вважалися імпортованими. Потім Б. Рибаків спробував довести їх місцеве виробництво на основі аналізу репродукованого фрагмента корчаги з написом, нібито виконаним по сирому черепку³¹. Напис зберігся фрагментарно – «...неша плона корчага си...» – і трактувався дослідниками по-різному: і як напис власника, і як підпис майстра. Б. Рибаків, орієнтуючись на согдійський напис на амфорі VII–VIII ст., розшифрував його як добре побажання: «Благодатнеша плона корчага сия» (тобто «благодатна повна ця корчага»)³². Однак пізніше цей фрагмент було віднайдено серед уламків античної кераміки у фондах Київського музею західного та східного мистецтва й встановлено, що напис був видряпаний власником посудини на поверхні вже випаленого черепка за допомогою гострого предмета, що дало підставу М. Каргеру говорити про неміське виробництво посудини³³. Але водночас масовість знахідок амфор, на думку дослідника, не виключала їх місцеве виробництво³⁴. Пізніше П. Толочко знову стверджував, що напис на київській корчазі, дослідженій Б. Рибаківим, зроблено по сирому черепку. Він згадує ще одну корчагу з написом «Доброго», нанесеним на сирий черепок, і відмічає, що «руські написи, зроблені на амфорах-корчагах до їх випалювання, хоча й зрідка, але зустрічаються»³⁵. Проте дослідник ставить під сумнів їх місцеве виробництво. Це було підтверджено хімічним аналізом, який показав, що червоновохристі амфори були імпортованими й походили, можливо, з Північного Причорномор'я або з Візантії³⁶. Однак П. Толочко не пояснює, яким чином гончарі Північного Причорномор'я або Візантії могли виконати написи кирилицею.

Різновидом столового посуду, призначеного для напоїв, насамперед вина, з яким Б. Рибаків пов'язує термін «корчажець», є посудина невеликого розміру яйцеподібної або кулястої витягнутої форми з вузькою горловиною та двома маленькими вухами. Це так звані «амфорки київського або волинського типу»³⁷.

²⁵ Там само. – С. 464.

²⁶ Там само. – С. 418, 420–422.

²⁷ Там само. – С. 420–422. – Рис. 100, 101, 102.

²⁸ Толочко П. Знач. праця. – С. 286.

²⁹ Там само.

³⁰ Рыбаков Б. Знач. праця. – С. 372.

³¹ Там само. – С. 367–374. – Рис. 101.

³² Там само. – С. 367–374.

³³ Каргер М. Знач. праця. – С. 421–423. Нині ця пам'ятка зберігається в НМІУ.

³⁴ Там само. – С. 424, 425.

³⁵ Толочко П. Знач. праця. – С. 287.

³⁶ Там само. – С. 288.

³⁷ Орлов Р. Прикладне мистецтво: церковне і народне // Історія української культури: У 5 т. – К., 2001. – Т. I. – С. 30.

Миски (не лише цілі, а й фрагменти) в археологічному матеріалі давньоруського періоду представлені у невеликій кількості: адже в Київській Русі після появи токарного верстата столовий посуд виробляли з дерева. Більш ранні миски мали високі, майже рівні конусоподібні стінки й прямі вінця. Другий, пізніший, тип мисок мав профільовані стінки, порівняно широкі відігнуті вінця й нерідко вуха³⁸.

Перераховуючи асортимент виробів давньоруських гончарів Б. Рибаків згадує блюда («опаниця»)³⁹. Їх виробництво пов'язане з візантійською традицією в період її засвоєння⁴⁰. Йдеться про фрагменти блюд із білим або сіруватим черепком, покритим зеленою чи жовтою поливою, які походять із розкопок у Києві та Переяславі. За формою – це відкриті посудини на піддонах із широко розгорнутими стінками (діаметр вінця – від 20 см до 28 см, піддонів – 10 см). Т. Макарова відносить початок їх виробництва до X ст. і проводить аналогії з візантійськими зразками щодо наслідування форм і плямистості поливи. Наші зразки відрізняються характером трактування вінця і способом нанесення поливи: плямистість візантійських зразків була наслідком скупчення нерозчинених часточок барвника. Давньоруські ж гончарі імітували її нанесенням плям за допомогою пензля на покриті поливою блюдо. Т. Макарова стверджує, що місцеве походження цих посудин не викликає сумніву. «Вони є продукцією майстерень, що працювали на руській сировині, але за візантійськими зразками»⁴¹.

Також виготовляли цидильники або друшляки (за термінологією археологів – «миски-сирниці») із товстими, високими, розміщеними під кутом стінками, які в нижній частині мали отвори для витікання сироватки⁴². Їх могли застосовувати не лише для приготування сиру, а й так, як в українській кухні використовують друшляки.

Великі посудини, що нагадують українську макітру, знаходять під час розкопок нечасто⁴³, однак можна говорити про побутування в давньоруський період і цього різновиду кухонного посуду.

Сковорідки були у вигляді товстого круга з низькими берегами. Вони побутували до кінця

XI ст. і, вірогідно, призначалися для випікання хліба та коржів⁴⁴.

Під час розкопок (переважно в Києві) трапляються черпаки (ковші), які Б. Рибаків отожднює з давньоруським «чърпалом» і проводить аналогію зі скіфськими зразками⁴⁵. Вони мають світлий, майже білий черепок.

Поодинокими знахідками є келихи (невеликі посудинки з одним вухом) і покритишки, серед яких виділяють два різновиди: конічні й циліндричні⁴⁶.

В асортименті гончарів значне місце посідали освітлювальні прилади – свічники, світильники, ліхтарі, які привернули увагу археологів наприкінці XIX ст. Однак дослідники не одразу визначили їхнє функціональне призначення, віднісши світильники до ритуальних предметів для жертвоприношення, чарок тощо⁴⁷. Археологи, зокрема М. Каргер, застосовують термін «світильники київського типу» і датують їх X–XIII ст., визначаючи час їх найбільшого розповсюдження XII–XIII ст.⁴⁸ М. Сергєєва давньоруські освітлювальні прилади розподіляє на дві функціональні групи – олійні світильники й свічники⁴⁹.

Серед кількох різновидів олійних світильників найпростіші мали форму мисочки або горщика. У деяких із них на тулубі були отвори⁵⁰.

До складнішого типу олійних світильників належали так звані люстри, які мали високу порожнисту ніжку. Вони були одноярусними (мисочка для олії розміщена на високій ніжці-піддоні) і двоярусними, що склалися з двох мисочок, насаджених на конічний піддон. У верхню, меншу за діаметром, наливали олію й закладали гніт. До нижньої стікала олія й падав нагар від гніту.

Так звані «ліхтарі» (Б. Рибаків називає їх «дорожними фонарями оригінальної конструкції»⁵¹) за формою іноді подібні до глечиків із вухом, закритим верхом і двома отворами на корпусі – великим напівкруглим (призначеним для встановлення свічки й освітлення) і малень-

³⁸ Кучера М. Зазнач. праця. – С. 451, 447. – Рис. 105, 7, 8.

³⁹ Рибаків Б. Зазнач. праця. – С. 355.

⁴⁰ Макарова Т. Поливная посуда: Из истории керамического импорта и производства Древней Руси // САИ. – 1967. – Вып. Е1-38. – С. 37, 38.

⁴¹ Там само. – С. 38.

⁴² Кучера М. Зазнач. праця. – С. 451; Рибаків Б. Зазнач. праця. – С. 173.

⁴³ Рибаків Б. Зазнач. праця. – С. 173.

⁴⁴ Рибаків Б. Зазнач. праця. – С. 173; Кучера М. Зазнач. праця. – С. 451.

⁴⁵ Рибаків Б. Зазнач. праця. – С. 355; Каргер М. Зазнач. праця. – Табл. LXXIII.

⁴⁶ Кучера М. Зазнач. праця. – С. 451.

⁴⁷ Каргер М. Зазнач. праця. – С. 450.

⁴⁸ Толочко П. Зазнач. праця. – С. 292.

⁴⁹ Сергєєва М. Керамічні світильники та свічники XI–XVIII століть з Київщини // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1994. – Опішне, 1995. – Кн. 2. – С. 77–92.

⁵⁰ Там само. – С. 79.

⁵¹ Рибаків Б. Зазнач. праця. – С. 354, 355. – Рис. 97.

ким круглим (для тяги повітря). Але найчастіше за формою «ліхтарі» були подібні до одноярусних люстронів із конічним резервуаром, у якому робили кругле або трикутне віконце й маленький отвір для тяги повітря. Вгорі нерідко розміщувалося блюдце, що дозволяло використовувати їх як одноярусні світильники⁵².

Майстри виконували світильники на гончарному крузі. Найчастіше вони були теракотовими й мали сірий черепок, однак трапляються й покриті зеленою поливою. Декорували їх ритуванням у вигляді смуг, хвилястих ліній, рядів рисок, цяток тощо. Форми світильників, на думку М. Каргера, мають давню традицію, що сягає перших століть нашої ери⁵³.

Давньоруські свічники склалися з гнізда для свічки (часто досить високого), оточеного невеликою «мисочкою» для стікання воску⁵⁴. Такі вироби трапляються переважно під час розкопок храмів і монастирів⁵⁵. Вони не набули значного розповсюдження й використовувалися переважно у церквах, а також зрідка представниками заможних верств населення⁵⁶.

Давньоруські гончарі виготовляли й дрібну пластику, щодо атрибутування якої тривалий час у науковців не було єдиної думки. До домонгольського періоду І. Хойновський, В. Антонович, В. Хвойка, В. Козловська, Б. Рибаків помилково відносили так звані «київські теракоти»⁵⁷. У 1950-х роках Г. Шовкопляс довела, що статуетки із зображенням жінки у високому головному уборі, в яких Л. Динцес і Б. Рибаків вбачали зображення поганської богині⁵⁸, відносяться до XVII–XVIII ст. Цю думку підтримав М. Каргер, однак запропонував розрізнити давньоруський і пізніший матеріал⁵⁹. Археологічні дослідження Києва останніх десятиліть показали різницю між давньоруськими та пізнішими зразками дрібної пластики: вони різняться сюжетами, характером трактування образів і кольором випаленої глини. Зразки XVII–XVIII ст. – теракотові, червоновохристого кольору, виліплені з добре відмудленої маси, старанно змодельовані. Давньоруські

речі – сірого кольору й часто покриті зеленкуватою прозорою поливою⁶⁰.

Серед сюжетів переважають зображення вершників, коней, птахів. Фігурки воїнів-вершників знайдено в Галичі, Вишгороді, Воїні. Надзвичайно цікавий матеріал дають археологічні дослідження Києва другої половини XX ст. Зокрема, під час розкопок 1969 року на схилах Старокиївської гори в культурних шарах X–XI ст. знайдено фрагменти двох скульптурок – чоловіча голова й середня частина тулуба сидячої людини. На останній можна побачити кілька продряпаних хрестиків⁶¹. Унікальну річ 1969–1970 років знайдено на вул. Житомирській, 38. Це скульптурка вершника на коні, датована XII–XIII ст. Вона сірого кольору, покрита жовтувато-зеленкуватою прозорою поливою⁶². І хоча скульптурка має значні втрати, археологи зробили спробу її реконструювати: «перед нами фігурка воїна-вершника. У правій руці він тримає у бойовій готовності спис, а у лівій – повід коня. Кисті рук прокреслені схематично. Моделювання не дає можливості розглядіти чоботи вершника. Сідло не виділене, але його наявність показують потовщення з лівого боку і підпруга на тулубі коня. Вздовж усього тулуба проходять дві паралельні врізні лінії, які, очевидно, є чисто орнаментальними»⁶³. У Києві на території садиби (Десятинний пров. № 5) 1978 року також знайдено фрагмент скульптурки, від якої збереглися кінь (без голови та передніх ніг) і нижня частина тулуба воїна. Зброя коня й деталі одягу вершника намічені ритованими смугами⁶⁴. 1974 року знайдено скульптурну голівку коня XI ст. (Киянівський пров. № 8) із досить детально проробленими ніздрями, очима, деталями збруї⁶⁵. Серію знахідок (три фрагментовані скульптурки вершників: у двох випадках збереглися коні, а постаті вершників утрачені, у третьої вціліла лише голова) доповнює зображення вершника, що походить з Подолу, у якого збереглася голова в шоломі й верхня частина тулуба⁶⁶.

До унікальних зразків давньоруської пластики належить скульптурне доповнення барила,

⁵² Сергєєва М. Зазнач. праця. – С. 81.

⁵³ Каргер М. Зазнач. праця. – С. 451.

⁵⁴ Сергєєва М. Зазнач. праця. – С. 89.

⁵⁵ Петасюк Н. Свічники з Софійського собору в Києві // Археологічні дослідження стародавнього Києва. – К., 1976. – С. 175–178.

⁵⁶ Сергєєва М. Зазнач. праця. – С. 89.

⁵⁷ Каргер М. Зазнач. праця. – С. 452.

⁵⁸ Динцес Л. Русская глиняная игрушка. Происхождение, путь исторического развития. – М.; Ленинград, 1936. – С. 40–47; Рибаків Б. Зазнач. праця. – С. 355, 356.

⁵⁹ Каргер М. Зазнач. праця. – С. 453.

⁶⁰ Толочко П. Зазнач. праця. – С. 290.

⁶¹ Там само.

⁶² Толочко П., Гуцало К. Розкопки Києва у 1969–1970 рр. // Стародавній Київ. – К., 1975. – С. 20, 21. – Рис. 9–10.

⁶³ Там само.

⁶⁴ Толочко П. Зазнач. праця. – С. 291. – Рис. 126.

⁶⁵ Там само. – С. 291, 293. – Рис. 127.

⁶⁶ Івакин Г., Степаненко Л. Раскопки северо-западной части Подола в 1980–82 гг. // Археологические исследования Киева 1978–1983 гг. – К., 1985. – С. 102, 104. – Рис. 28.

на якому сидить чоловік з бородою (походить з городища біля с. Городища на Волині)⁶⁷.

Новою сторінкою в історії гончарства України стала полив'яна кераміка, появу якої дослідники пов'язують із виникненням майстерень з виробництва керамічного декору храмів, насамперед архітектурних облицювальних плиток, і відносять до кінця X ст. У технології полив'яного виробництва вбачають вплив склоробної справи⁶⁸. Найбільш ранні зразки давньоруської полив'яної кераміки – архітектурної та посуду – мають спільні риси з візантійською. Відмінність полягає в тому, що візантійські речі (це в основному посуд, уламки якого у значній кількості знаходять на території міст Київської Русі) покриті прозорою поливою, а давньоруські непрозорою, що пояснюється значним вмістом олова.

Керамічні облицювальні плитки досить повно досліджені науковцями й можуть бути віднесені до найвизначніших досягнень давньоруських майстрів. Їх знаходять на території багатьох міст. Найцікавіші зразки походять із Білгорода. Керамічні плитки застосовували для облицювання підлоги та стін храмів, князівських і боярських палаців. За формою вони були квадратні, прямокутні або трикутні⁶⁹. Розміри коливалися від 10 см до 16 см. Черепок на зламі майже білий або рожевуватий. Найчастіше чільний бік покривали поливою, кольори якої відповідають головним кольорам смальт: жовтий, зелений, брунатний, синій, пурпуровий. Зрідка плитки оздоблювали надполивним розписом: жовтим на пурпуровому або зеленому тлі й навпаки. У розписі комбінували основні кольори. Часто орнамент виконували у вигляді характерних математичних дужок, що нагадує українську фляндрівку. Іноді візерунок утворено хвилястими лініями, петлеподібними елементами, кільцями з крапками в центрі⁷⁰. За складом полива облицювальних плиток подібна до смальти й це не дивно: адже полив'яні плитки найчастіше замінювали смальту в другорядних частинах споруди⁷¹.

Керамічні плитки – продукція перших на Русі майстерень полив'яної кераміки. Саме в них, вірогідно, і виникло виготовлення побутових полив'яних виробів, насамперед посуду⁷². Природно, що і

технологічно, і стилістично цей посуд повинен бути подібним до архітектурної кераміки. Т. Макарова виокремлює три стилістичні групи такого посуду, які відображають особливості роботи перших давньоруських майстерень полив'яної кераміки⁷³. Частина полив'яного посуду своїми формами подібна до візантійських зразків, інші відтворюють форми простого неполив'яного посуду. Ці вироби на зламі мають білий або рожевуватий черепок і покриті яскраво-зеленою непрозорою поливою. Ритований декор у вигляді хвилястих ліній виконано трьох-, п'яти-, шестирядковим гребінцем. Трапляються також вузькі лінії, «кривульки», риси, крапки та мотиви, які нагадують «сосонки» української народної кераміки XIX–XX ст. В асортименті переважають горщики й глечики, що мають характерний валик в основі горловини⁷⁴. До третьої, найменш чисельної групи, належать невеличкі посудинки з яскравою жовтою або зеленою непрозорою поливою, на яку нанесено надполивний розпис брунатного або жовтого кольору⁷⁵.

Найбільшу кількість фрагментів полив'яної кераміки знайдено в Києві, Любечі, Чернігові, Вишгороді, Городську, с. Волоському Дніпропетровської області.

Окрему групу пам'яток становлять писанки – пустотілі глиняні яйця, найчастіше декоровані характерними дужками, що нагадують українську фляндрівку. Т. Макарова виділяє два основні типологічні різновиди писанок, відносячи до першої зразки із зеленою та брунатно-бурою поливою, оздоблені недбало нанесеними хвилястими дугами жовтого й світло-зеленого кольору. Друга група – це технічно досконаліші писанки, характерна ознака яких – металевий полиск гла, виконаного чорною поливою. Їхній декор подібний до попереднього, але чіткіший і вишуканіший⁷⁶.

Таким чином, найсуттєвіший внесок Київської Русі в історію середньовічної полив'яної кераміки – це архітектурні плитки, посуд і писанки, оздоблені надглазурним розписом, а також застосування поливи з металевим полиском, технологія виготовлення якої пізніше була втрачена. Саме в цьому виявилася самотність давньоруської кераміки перших двох століть її розвитку, відмінність від гончарства Візантії, Сходу й Заходу⁷⁷.

У XII–XIII ст. виробництво полив'яної кераміки значно розширилося, що пов'язано із суттєвим нововведенням: для її виготовлення почали застосовувати не лише дефіцитну білу глину, а й ту,

⁶⁷ Кучера М. Зазнач. праця. – С. 453, 454. – Рис. 107, 2.

⁶⁸ Макарова Т. О происхождении поливной посуды на Руси // СА. – 1963. – № 2. – С. 250.

⁶⁹ Про особливості форм та характер набору давньоруських керамічних плиток див. детальніше: Чутова Т. Древнерусские керамические поливные плитки // КСИА. – 1987. – Вып. 190. – С. 13–19.

⁷⁰ Кучера М. Зазнач. праця. – С. 454.

⁷¹ Макарова Т. Поливная посуда. – С. 36.

⁷² Рыбаков Б. Зазнач. праця. – С. 456.

⁷³ Макарова Т. Поливная посуда. – С. 37.

⁷⁴ Макарова Т. О происхождении поливной посуды на Руси. – С. 246.

⁷⁵ Макарова Т. Поливная керамика в Древней Руси. – М., 1972. – С. 9.

⁷⁶ Макарова Т. Поливная керамика... – С. 10.

⁷⁷ Там само.

з якої виробляли простий посуд. Змінився й рецепт поливи: вона стала прозорою й після випалу на тлі сірувато-вохристого черепка мала брудний жовтувато-зелений відтінок⁷⁸. Дослідники давньоруської кераміки, зокрема Т. Макарова, вирізняють стилістичні особливості полив'яних гончарних виробів окремих міст. Серед них – роботи майстрів Києва, Чернігова, Любеча, Вишгорода, Городська на Тетереві, Воїня на Сулі, городища біля хутора Половецького на Росі та деяких інших міст⁷⁹.

Досить цікавим гончарним осередком був Любеч на Чернігівщині, на території якого знайдено понад 400 уламків полив'яного посуду. Вдалося реконструювати 175 зразків різноманітних форм і розмірів. Переважає столовий посуд, оздоблений ритуванням і покритий жовто-зеленою свинцевою поливою⁸⁰.

Надзвичайно цікаву групу пам'яток становлять вироби гончарів Галицько-Волинського князівства. Насамперед це стосується керамічних облицювальних плиток, що походять зі стародавнього Галича й датуються переважно XII ст. Їх знайдено в князівській частині міста на так званому Золотому Току. Плитки використовували для оздоблення стін і підлоги. Переважають теракотові з рельєфним декором, у стилістиці якого відчувається вплив романського мистецтва.

Трапляються й покриті кольоровими поливами. Розмір майже всіх плиток – 16 см × 16 см. Серед мотивів декору, розміщеного в круглому медальйоні, – зображення воїнів, грифонів, левів, птахів – голуба, павича, орла. Останній був, вірогідно, геральдичним знаком одного з галицьких князів⁸¹. Птахи й звірі зображені в русі. Гло заповнене рослинним орнаментом. Популярним було зображення грифона⁸². Археологи припускають, що плитками оздоблювали стіни якоїсь будівлі (можливо, князівського палацу)⁸³.

Таким чином, гончарне мистецтво періоду Київської Русі є одним із найвизначніших явищ в історії української художньої культури доби Середньовіччя. Давньоруські гончарі розвинули традиції слов'янської кераміки, творчо переосмислили досвід тогочасних передових осередків (насамперед Візантії), через які засвоїли античну спадщину (двокамерні горна, полива тощо), і створили власну школу гончарного виробництва, своєрідність якої виявилася не лише у формах та оздобленні простого теракотового посуду, а й у виробництві полив'яної кераміки, як архітектурних плиток, так і побутових речей. У цей період було закладено міцну основу для розвитку українського гончарства наступних періодів.

О. КЛИМЕНКО

Список ілюстрацій

1. Корчага. XI–XII ст. Київ. Глина; гончарний круг, ритування. НЗ «Софія Київська». Фото О. Клименко.
2. Корчага (фрагмент). XI–XII ст. Київ. Глина; гончарний круг, ритування. НЗ «Софія Київська». Фото О. Клименко.
3. Корчага. XI–XII ст. Київ. Глина; гончарний круг, ритування. НМІУ. Фото О. Клименко.
4. Корчага. XI–XII ст. Київ. Глина; гончарний круг, ритування. НМІУ. Фото О. Клименко.
5. Горщик зі скарбом срібних виробів. XI ст. с. Копіївка, Вінницька обл. НМІУ. Фото О. Клименко.
6. Горщик. XI–XII ст. с. Автуничі, Чернігівська обл. Глина; гончарний круг, ритування. НМІУ. Фото О. Клименко.
7. Горщик. Початок XIII ст. Київ (житло художника). Глина, полива; гончарний круг. НМІУ. Фото О. Клименко.
8. Горщик. XII ст. Київ. Глина; гончарний круг, ритування. МІМЗМ. Фото О. Клименко.
9. Горщики. XII–XIII ст. Острог, Рівненська обл. Глина, гончарний круг. НМІУ. Фото О. Клименко.
10. Горщик (фрагмент). X–XIII ст. с. Комарів, Чернівецька обл. Глина, гончарний круг. НМЗУГО. Фото О. Клименко.
11. Горщик. XI–XII ст. с. Автуничі, Чернігівська обл. Глина, гончарний круг. НМІУ. Фото О. Клименко.
12. Горщик. XII ст. Київ. Глина; гончарний круг, ритування. МІМЗМ. Фото О. Клименко.
13. Горщик (фрагмент). XII ст. Київ. Глина; гончарний круг, ритування. МІМЗМ. Фото О. Клименко.
14. Горщик. XII ст. Київ. Глина; гончарний круг, ритування. МІМЗМ. Фото О. Клименко.
15. Горщик. XII–XIII ст. с. Крилос, Івано-Франківська обл. Глина; гончарний круг, ритування. НМІУ. Фото О. Клименко.
16. Горщик. XII ст. Київ. Глина; гончарний круг, ритування. МІМЗМ. Фото О. Клименко.

⁷⁸ Там само.

⁷⁹ Там само. – С. 11.

⁸⁰ Там само.

⁸¹ Лащук Ю. Покутська кераміка. – Опішне, 1998. – С. 32.

⁸² Гончаров В. Художні ремесла // ІУМ: У 6 т. – К., 1966. – Т. 1. – С. 388.

⁸³ Гончаров В. Древній Галич // Вісник Академії наук УРСР. – 1956. – № 1. – С. 61–67.

17. Горщик. XII ст. Київ. Глина; гончарний круг, ритування. МІМЗМ. Фото О. Клименко.
18. Горщик. XII ст. Київ. Глина; гончарний круг, ритування. НМІУ. Фото О. Клименко.
19. Горщик. XII (?) ст. Глина, гончарний круг. НМІУ. Фото О. Клименко.
20. Горщик. X–XIII ст. с. Комарів, Чернівецька обл. Глина, гончарний круг. НМЗУГО. Фото О. Клименко.
21. Горщик. X–XIII ст. с. Комарів, Чернівецька обл. Глина, гончарний круг. НМЗУГО. Фото О. Клименко.
22. Фрагмент денця посудини з клеймом. X – початок XIII ст. Глина. НМІУ. Фото О. Клименко.
23. Фрагмент денця посудини з клеймом. X – початок XIII ст. Глина. НМІУ. Фото О. Клименко.
24. Фрагмент денця посудини з клеймом. X – початок XIII ст. Глина. НМІУ. Фото О. Клименко.
25. Амфора. XII–XIII ст. Глина; гончарний круг, ритування. Крим. НМІУ. Фото О. Клименко.
26. Амфора київського типу. XI–XII ст. Глина; гончарний круг, ритування. НМІУ. Фото О. Клименко.
27. Амфора київського типу (горщик (?)). XI–XII ст. с. Автуничі, Чернігівська обл. Глина, гончарний круг. НМІУ. Фото О. Клименко.
28. Амфора київського типу. XI–XII ст. с. Автуничі, Чернігівська обл. Глина, гончарний круг. НМІУ. Фото О. Клименко.
29. Корчага з написом (фрагмент). XII ст. Київ. Глина; гончарний круг, ритування. НМІУ. Фото О. Клименко.
30. Амфора київського типу. Фрагмент. XI–XII ст. Київ. Глина, гончарний круг. МІМЗМ. Фото О. Клименко.
31. Амфора київського типу. XI–XII ст. Київ. Глина, гончарний круг. НЗ «Софія Київська». Фото О. Клименко.
32. Амфора київського типу. XI–XII ст. Київ. Глина, гончарний круг. НЗ «Софія Київська». Фото О. Клименко.
33. Амфора київського типу. XI–XII ст. Київ. Глина; гончарний круг, ритування. НЗ «Софія Київська». Фото О. Клименко.
34. Амфора київського типу. XI–XII ст. Київ. Глина; гончарний круг, ритування. НЗ «Софія Київська». Фото О. Клименко.
35. Амфора київського типу. XI–XII ст. Київ. Глина, гончарний круг. НЗ «Софія Київська». Фото О. Клименко.
36. Голосник. Київ. Глина, гончарний круг. НЗ «Софія Київська». Фото О. Клименко.
37. Глечик. XI–XII ст. Київ. Глина; гончарний круг, ритування. НМІУ. Фото О. Клименко.
38. Курильниця. XI–XII ст. Київ. Глина, полива; гончарний круг. МІМЗМ. Фото О. Клименко.
39. Глечик. XIII ст. Київ (житло художника). Глина, полива; гончарний круг, ритування. НМІУ. Фото О. Клименко.
40. Світильник. XIII ст. Київ (житло художника). Глина, гончарний круг. НМІУ. Фото О. Клименко.
41. Світильник. XI–XII ст. Київ. Глина, гончарний круг. МІМЗМ. Фото О. Клименко.
42. Посуд. Початок XIII ст. Київ (житло художника). Глина, гончарний круг. НМІУ. Фото О. Клименко.
43. Облицювальні плитки. Фрагменти. X–XII ст. Київ. Глина, полива. НМІУ. Фото О. Клименко.
44. Облицювальна плитка. XII ст. с. Білгородка, Київська обл. Глина, поливи; розпис. НМІУ. Фото О. Клименко.
45. Облицювальна плитка (фрагмент). XII ст. с. Білгородка, Київська обл. (Білгород). Глина, поливи; розпис. НМІУ. Фото О. Клименко.
46. Облицювальна плитка (фрагмент). Київ. Глина, полива. НЗ «Софія Київська». Фото О. Клименко.
47. Облицювальна плитка (фрагмент). Київ. Глина, полива. НЗ «Софія Київська». Фото О. Клименко.
48. Облицювальна плитка (фрагмент). Київ. Глина, полива. НЗ «Софія Київська». Фото О. Клименко.
49. Облицювальні плитки. XII–XIII ст. с. Білгородка, Київська обл. Глина, поливи; розпис. НМІУ. Фото О. Клименко.
50. Писанки. XII–XIII ст. с. Білгородка, Київська обл. Глина, поливи; розпис. НМІУ. Фото О. Клименко.
51. Писанки. XII ст. с. Білгородка, Київська обл. Глина, поливи; розпис. НМІУ. Фото О. Клименко.
52. Брязкальце. XII ст. Глина. НМІУ. Фото О. Клименко.
53. Брязкальце. XII ст. Глина. НМІУ. Фото О. Клименко.







10



11



12



13



14



15

16



17



18



19



20



21





22



23



24

25





26



27



28



29



30



31



32



33



34



35



36



37



38



39



40



41

42





43



44



45



46



47



48



49



50



52



51



53

ХУДОЖНЕ СКЛО



<http://www.ethnolog.org.ua>

Колт з емалевим зображенням. МІКУ.
Знайдений у складі скарбу в Києві в 1949 році на вул. Трьохсвятительській

ХУДОЖНЄ СКЛО

Скло Київської Русі – це складний і дивовижний світ, де співіснують чудові мозаїки, яскраві різноманітні жіночі прикраси та простий посуд. Скляні вироби цього часу можна розглядати з різних боків. З одного боку, це продукція ремесла, і в ній відображені всі особливості скляного виробництва епохи, що змінювалися відповідно до вимог часу й розвитку техніки та технологій виготовлення. З другого боку, це предмети ужиткового мистецтва, що мають власні художньо-естетичні властивості, через які проявляються напрями розвитку художньої культури цього ремесла, центри виробництва та шляхи поширення. За слушним визначенням відомого дослідника скляного виробництва Київської Русі Ю. Щапової, скло – прозора і сяюча субстанція – на перших етапах упровадження Візантією християнства на південно-східних землях втілювало ідею світла, одну з найважливіших частин християнського віровчення, і було нерозривно пов'язане з будівництвом у містах головних храмів і їхнім оздобленням мозаїчними панно на християнські теми¹. Тому поруч із будівництвом великих храмів кінця X – початку XI ст. завжди розміщувалися майстерні склярів, де виготовляли смальту для мозаїк, лампади для освітлення храму, віконниці та, як побічний продукт, інші скляні вироби.

Археологи часто знаходять скляні вироби X–XIII ст. під час розкопок пам'яток давньоруського часу. Вони становлять значну частину артефактів матеріальної та художньої культури в містах і поселеннях. Однак у шарах X–XI ст. трапляються й більш ранні скляні вироби, що були поширені на теренах України в VIII–X ст. Дослідники пов'язують їх з активною торгівлею зі Сходом, колискою склярства. Це переважно скляні намистини різних кольорів і браслети. Іноді в курганах X–XI ст. знаходять скляні шашки та шахи. Вони трапляються також під час розкопок у Києві, Чернігові, на території Нижнього Подніпров'я, на шляху «з варяг у греки» та на Волині². Деякі дослідники пов'язують їх появу з варязькими

найманцями, бо найчастіше їх знаходять у дружинних похованнях (Шестовицький курганний могильник біля Чернігова). За твердженням фахівців, шашки й шахи з'являються на Русі не раніше X ст. і зникають на початку XI ст.³ Імовірно, їх привозили з Північно-Західної Європи, де майстерні з виробництва скла були відомі вже в VIII–IX ст.⁴ Загалом, скляні вироби цього періоду були привізними речами, що потрапляли на терени Південної Русі як зі Сходу, так і з Півночі завдяки торгівлі та були пов'язані з районом традиційного склярства – Середземномор'ям.

Виникненню склярства на Русі сприяв початок храмового будівництва наприкінці X ст. Для оздоблення інтер'єрів перших християнських храмів (насамперед, Десятинної церкви та храму Софії Київської) мозаїками на християнські теми до Києва були запрошені майстри візантійської школи. Візантійські ремісники, які прибували в Київ для виконання князівського замовлення на виготовлення мозаїк, як відомо за Києво-Печерським патериком, зазвичай становили бригади з чотирьох чоловік⁵. Через великий обсяг робіт до складу бригади входили й місцеві робітники, які на перших етапах освоєння нового виду ремесла виконували лише підсобні роботи. Мабуть, кращі з них ставали підмайстрами й поступово набували досвіду в скловиробництві. Оскільки в Київській Русі це був новий, невідомий раніше вид ремесла, візантійці частково привозили із собою вже готову смальту (мусію), барвники та інші необхідні для скловаріння інгредієнти. Для виготовлення смальти на місці візантійські купці також привозили готові агломерати-зливки вже забарвленої скломаси (фрити) у вигляді півовалу в перерізі, які були кінцевим продуктом особливої галузі склярства – варіння заготовок фрити для подальшого виготовлення з них скляних виробів⁶. Ця галузь скляного виробництва, мабуть, була особливо поширена у Візантії під час християнізації Східної Європи та будівництва на її теренах великих храмів з оздобленням внутрішнього простору мозаїками. Зливки в X–XII ст. були предметом торгівлі й використовувалися не лише для виготовлення смальти, а й для інших виробів зі скла. Майже в усіх відкритих під час археологічних досліджень склоробних майстернях знаходять скляні агломерати, що спеклися. Їх знайдено на території Десятинної церкви, у майстерні на подвір'ї Софійського собору, у Києво-Печерській лаврі,

¹ Щапова Ю. Европейские соседи Византии IV–XII вв. (характеристика отношений по находкам стекла) // Славянская археология 1990. Материалы по археологии России. – М., 1995. – Вып. 2. – С. 113.

² Боровський Я., Калюк О. Дослідження Київського дитинця // Стародавній Київ. Археологічні дослідження 1984–1989. – К., 1993. – С. 22; Станкевич Я. Шестовицька археологічна експедиція // АП УРСР. – 1946. – Т. 1. – С. 50–57; Кучинка М., Охріменко Г., Савицький В. Культура Волині та Волинського Полісся княжої доби. – Луцьк, 2008. – С. 143, 154; Козловський А. Историко-культурный розвиток південного Подніпров'я у IX–XV ст. – К., 1982. – С. 147.

³ Корзухина Т. История игр на Руси // СА. – 1963. – С. 80–85.

⁴ Там само. – С. 100.

⁵ Киево-Печерский патерик // Памятники литературы древней Руси. XII век. – М., 1980. – С. 149–151.

⁶ Щапова Ю. Знач. праця. – С. 112.

на Подолі та в багатьох інших містах Київської Русі⁷. На думку дослідників, агломерати використовували в майстернях Києва для виготовлення намистин уже в середині X ст.⁸ Слід зазначити, що спочатку для виготовлення смальти зливки відливали регулярними за формою, майже однакових розмірів, а вже на початку XII ст., зі зменшенням кількості мозаїчних оздоблень у церквах і поступовим переходом до фрескових розписів, греко-візантійські майстри почали використовувати колоті брили звареної фрити для виробництва різних прикрас і посуду. Такі брили знаходять під час археологічних розкопок склярень разом із фрагментами скляних речей і посуду⁹.

Скло для смальти варили в горщиках у спеціальних печах у склоробних майстернях, які розміщувалися на майданчиках поруч із храмами. Для одержання смальти розплавлене скло виливали на кам'яну чи металеву поверхню, розкатували невеликим диском (діаметром 6–10 см і 1,5 см завтовшки) та ще гарячим розрізали на кубики, необхідні для мозаїчного орнаменту, за допомогою ножа й води¹⁰. Склоробні майстерні були багатопрофільними. Тут, як правило, працювали кілька майстрів за різними фахами. Крім смальти, з відходів її виробництва робили намистини, обручки, персні, браслети та полив'яну кераміку. Так, у майстерні XI ст., відкритій В. В. Хвойкою на території Десятинної церкви, поруч знаходилися склярня з великим горном для плавлення металу й скляної маси; піч, у якій випалювали емалеві вироби; верстат для виготовлення стінної та підлогової плитки¹¹. Тут також знайдено шматки кольорових емалей та інструменти для виготовлення колтів, прикрашених перегородчастою емаллю. У майстерні виготовляли різнокольорові намистини, персні й браслети зі скла та видували скляний посуд «з розмалюванням і орнаментом із зелених скляних ниток», а також круглі віконниці¹². На жаль, автор розкопок не описав знайдену ним

майстерню детальніше, тому конструкція печі лишилася невідомою. Серед залишків виробництва було знайдено подвійні тиглі-ливники з перегородкою та рештками полив двох різних кольорів у середині. Усі ці вироби були пов'язані з виготовленням скла.

На Флорівській горі, де в давньоруський час було розташоване ремісниче передмістя, В. Хвойка розкопав ще одну склоробну майстерню. Там, разом із залишками виробництва емалей, відкрито виробництво кольорових агломератів і браслетів¹³.

У відкритих під час розкопок майстернях 80-х років XI ст. в Києво-Печерській лаврі варили золочену й кольорову смальту для прикрашання інтер'єрів і підлоги Успенського собору¹⁴. За описом археологічних досліджень, лаврські майстерні мали кілька дво-, триярусних печей¹⁵. Серед виробів, крім смальти, тут виготовляли ще посуд і круглі віконниці з характерним загнутим краєм («ребром жорсткості»), які відомі також зі знахідок у Києві, Чернігові, Галичі та інших містах Київської Русі. У цій майстерні, на відміну від інших, не виготовляли скляні жіночі прикраси – це, мабуть, пов'язано з тим, що майстерня належала чоловічому монастирю.

У ремісничо-торговельному центрі Києва на Подолі було відкрито скловарний комплекс кінця XI – початку XII ст., де на невеликій ділянці (близько 20 м²) розміщувалося кілька повністю зруйнованих глинобитних горнів¹⁶. Тут виготовляли різнокольорові браслети, персні, намистини та скляний посуд – тонкостінні келихи (лампади) із прозорого скла з маленькими круглими масивними денцями. Особливо цікавою є знахідка в цій майстерні великого запасу свинцю (близько 100 кг), який використовували як окис (сурик) для варіння скла¹⁷.

Упродовж останніх десятиріч XX ст. та на початку XXI ст. на київському Подолі проводили ґрунтовні археологічні дослідження, де під час розкопок було відкрито багато ремісничих центрів. В одному центрі об'єднувалося кілька профільних виробництв – поряд із залізоплавильним, ювелірним, емальювальним тощо відповідне місце посідало й скляне виробництво¹⁸.

⁷ Богусевич В. До історії склоробного виробництва Київської Русі // Нариси з історії техніки. – К., 1957. – Вип. 4. – С. 14–21; Тоцкая И. Производственные комплексы на подворье Софии Киевской // Тезисы докладов 18 конференции ИА АН УССР. – Д., 1980. – С. 169.

⁸ Зоценко В., Гончаров О. Скляні вироби // Церква Богородиці Десятинна в Києві. – К., 1996. – С. 95–100.

⁹ Сагайдак М., Хойма Н. Звіт про розкопки на Подолі по вул. Спаська, 35 у 2008 році // НА ІА НАНУ.

¹⁰ Рожанківський В. Українське художнє скло. – К., 1955. – С. 17.

¹¹ Хвойка В. Древние обитатели Среднего Приднепровья и их культура в доисторические времена. – К., 1913. – С. 70, 71.

¹² Корзухина Г. Новые данные о раскопках В. В. Хвойко на усадьбе Петровского в Киеве // СА. – 1956. – Т. 25. – С. 329.

¹³ Рыбаков Б. Ремесло древней Руси. – М., 1949. – С. 377.

¹⁴ Богусевич В. Мастерские XI в. по изготовлению стекла и смальты в Киеве // КСИИАНУ. – 1954. – Вып. 3. – С. 15–20.

¹⁵ Там само. – С. 14.

¹⁶ Там само. – С. 14, 18.

¹⁷ Рожанківський В. Знач. праця. – С. 17.

¹⁸ Ивакин Г., Степаненко Л. Раскопки в северо-западной части Подола в 1980–1982 гг. // Археологические исследования Киева 1978–1983 гг. – К., 1985. – С. 94, 95.

Тут знайдено велику кількість різноманітних лячок, мисочок, тиглів і дрібних посудин, у яких розгирали кольорове скло для виготовлення емалі. Відходи виробництва та браковані речі збирали, переплавляли в зливки й знову використовували для виготовлення скляних речей і полив. В одному з розкопів знайдено горщик із битим і бракованим посудом і прикрасами, мабуть, зібраними для переплавки.

Під час археологічних досліджень на Райковецькому городищі під Бердичевом знайдено великі брили скляної маси та багато намистин, фрагментів браслетів і скляного посуду¹⁹. Такі прикраси знайдено не лише на городищі, а й на сільських поселеннях поблизу нього. Сліди скляного виробництва – плавлену застиглу скляну масу та різні скляні прикраси – знайдено також під час розкопок давньоруських міст Колодяжина²⁰ на р. Случ та Городська на р. Тетерів²¹.

Про існування склярства на Галицько-Волинських землях свідчать розкопки в с. Вікторів поблизу стародавнього Галича²². У районі розташування боярських дворів XII–XIII ст. у двох пунктах було знайдено значну кількість скляних глиб, фрагментів начиння, плавильні тиглі та скляні посудини й форми, у які їх видували.

У с. Зеленче, давньоруському порту поблизу Теробовлі, було зібрано близько тисячі різнокольорових скляних браслетів і напівфабрикатів²³. Імовірно, десь неподалік, можливо в Теробовлі, також існувало виробництво скла. Зважаючи на те, що в Зеленчому був давньоруський порт, можна припустити, що тут розміщувався склад продукції, приготовленої для продажу. Велику кількість скляних виробів (3254 одиниць) зібрано під час розкопок у давньоруському Звенигороді на р. Білка Львівської області, але залишки склоробного виробництва (печі, шлаки, заготовки, браковані вироби) поки не знайдено²⁴. Тому припускають, що в Звенигород скляні вироби привозили з інших давньоруських міст, насамперед з Києва, де ця галузь ремесла в XI, а особливо в XII–XIII ст. була дуже розвинута й експортувала свої вироби в усі кінці Давньої Русі та

навіть за її межі. Скляні вироби київського походження, особливо браслети та посуд, знаходять у містах на Волині (Ізяслав, Дорогобуж, Луцьк, Володимир-Волинський та ін.)²⁵, у містах і поселеннях Північно-Західної²⁶ та Північно-Східної Русі²⁷, на території Середнього та Південного Подніпров'я²⁸, на шляху «з варяг у греки» та у Волзькій Болгарії²⁹.

Зона поширення склоробної справи виявляється ще більшою, якщо врахувати відомості про керамічні вироби, вкриті скломасою, та пам'ятки емальовального мистецтва. Уже в XI ст. київські та білгородські майстри оздоблювали настінні й підлогові плитки храмів різнокольоровим склом технікою пастилажа, а від XII ст. покриття підлогових плиток поливою стає повсюдним. На жаль, у відкритих під час археологічних досліджень майстернях не збереглися конструкції скловарних печей, оскільки за давньоруською традицією їх будували з глини, тож вони були повністю зруйновані. Конструкції скловарних печей відомі зі спеціального трактату XI ст. про художні ремесла монаха Теофіла з Кельна, де він ретельно описує склоробні печі й процес виготовлення скла, переважно у французькому та німецькому склоробстві³⁰. У своєму трактаті Теофіл розповідає про три типи цегляно-глинобитних печей, що необхідні для виготовлення скляних виробів, та їх функціональне призначення: скловарна, випалювальна і правильна³¹. У першій (найбільшій) печі готували шихту для варіння скла (суміш інгредієнтів для скла: кремнезему, кальцію та інших складових) і варили з неї заготовки для виробів. У другій печі в тиглях розплавляли скло для виготовлення предметів побуту, зокрема посуду. Третя піч призначалася для правлення вже готового видувного посуду й зняття напруги, яка виникає під час швидкого застигання виробу на повітрі, щоб він не був дуже крихким. М. Фармаковський на основі описів печей із трактату Теофіла зробив їхню реконструкцію³². Однак неможливо

¹⁹ Гончаров В. Райковецькое городище. – К., 1950. – С. 129–131.

²⁰ Гончаров В. Древний Колодяжин // КСИИМК. – М., 1951. – Вып. 41. – С. 49–53.

²¹ Гончаров В. Райковецькое городище.

²² Довженко В. Селища и городища в окрестностях древнего Галича // КСИИМК. – 1955. – Вып. 4. – С. 66.

²³ Janusz B. Zabytki przedhistoryczne Galicji wschodniej. – Lwów, 1918. – S. 106.

²⁴ Свешников И. Древнерусский город Звенигород и его торговые связи с Востоком // Славянская археология 1990. Материалы по археологии России. – М., 1995. – Вып. 2. – С. 43–57.

²⁵ Щапова Ю. Літописний Дорогобуж в період Київської Русі. До історії населення Західної Волині в X–XIII століттях. – Рівне, 1996. – С. 93–96;

²⁶ Щапова Ю. Стекланые бусы древнего Новгорода // МИА. – 1956. – № 55. – С. 166–177.

²⁷ Львова З. Стекланые бусы Старой Ладogi // АСГЭ. – 1968. – Вып. 10. – С. 64–94.

²⁸ Петрашенко В. Древнерусское село (по материалам поселений у с. Григоровка). – К., 2004. – С. 100–106; Козловський А. Знач праця. – С. 72–75.

²⁹ Моця А., Халиков А. Булгар – Киев. Пути, связи, судьбы. – К., 1997. – С. 80–86.

³⁰ Безбородов М. Стеклоделие в Древней Руси. – Минск, 1956. – С. 70.

³¹ Там само. – С. 71.

³² Там само. – С. 72, 73.

з'ясувати, чи відповідали цьому описові скловарні печі на наших землях. Оскільки, за описом Богусевича, у Києво-Печерській майстерні були розміщені дво-, триярусні глинобитні печі, то, імовірно, київські майстри використовували одну піч для кількох операцій.

Цей короткий огляд склоробних майстерень дає певне уявлення про розвиток і поширення скляного виробництва на теренах Київської Русі. Знайдені в майстернях агломерати, напівфабрикати та вироби зі скла є матеріалом для широкого дослідження цієї галузі ужиткового мистецтва X–XIII ст., яка від XII ст. посідає важливе місце в торгівлі та експорті виробів у регіони Київської Русі та інші держави.

Першою та найважливішою сторінкою в історії вітчизняного склярства стало масове виробництво різнобарвної смальти для мозаїк. З метою досягнення художнього ефекту виготовляли мозаїчне скло різних ступенів прозорості й розмірів. Мозаїчні зображення викладали зі шматочків кольорової смальти, що мали форму кубиків, прямокутних призм чи були неправильної геометричної форми. Для облич і відкритих частин тіла використовували дрібні непрозорі шматочки смальти, а з більших прозорих складали одяг, орнаменти й тло. Набір смальти виконували по вапняному розчину під різними кутами до поверхні зображення, що створювало враження глибини та яскравості мозаїчних композицій завдяки відбиванню променів світла в різних напрямках. Цьому сприяла й багата палітра кольорів і відтінків³³. Під час роботи з мозаїками візантійські ремісники навчили місцевих підмайстрів варити найпростіше свинцево-кремнеземне скло для виготовлення смальти (PbO+SiO). Двокомпонентна смальта була першим виробом зі скла київських майстрів. Це скло було густим, непрозорим, довго застигало й використовувалося переважно для викладення мозаїчних підлог і, мабуть, другорядних мозаїк у храмах.

Стіни першого християнського храму, Десятинної церкви, були вкриті мозаїчними фігурами зі смальти зеленого, темно-синього, золотого, червоного та чорного кольорів, а мозаїчні набори підлоги викладені переважно з мармурових, шиферних і вапнякових плиток і лише в деяких місцях доповнені кубиками смальти зеленого, темно-червоного, жовтого та чорного кольорів³⁴. Важко сказати, чи брали київські ремісники участь у варінні смальти (мусії) для прикрашання стін Десятинної церкви, але свинцево-кремнеземна смальта для деяких другорядних мозаїк собору

³³ Безбородов М. Зазнач. праця. – С. 152, 153.

³⁴ Самохатко Н. Фрагменти підлоги Десятинної церкви // Церква Богородиці Десятинна в Києві. – К., 1996. – С. 60.

(«Севастійські мученики», орнаменти на колонах) та підлоги в храмі Софії Київської, за твердженням фахівців, була зроблена саме київськими майстрами³⁵. Серед матеріалів колекції підлоги у фондах Софійського заповідника зберігаються фрагменти керамічних плиток, знайдених під час розкопок Десятинної церкви, вкритих темно-зеленою, світло-зеленою, жовтою, жовтою з темно-зеленими плямами та коричневою поливами³⁶, якими, мабуть, замінювали мозаїчні орнаменти під час ремонту храму в XII–XIII ст.

За хімічним складом шихта для виготовлення смальти XI – початку XII ст. була двох основних рецептів київських склоробів (свинцево-кремнеземна і калійно-свинцево-кремнеземна) та візантійського, близького до античного рецепту (натрієво-кальцієво-кремнеземна). Смальною, за хімічним складом подібною до київської та візантійської, викладено мозаїки Михайлівського Золотоверхого собору в Києві, Борисоглібської церкви в Чернігові, Михайлівського собору в Переяславі, де поруч із храмом відкрито склоробну майстерню XI ст.³⁷ Зазвичай смальту для підлоги робили прямокутною (3-4,5 см × 3-4,5 см) і трикутною. Відрізняється вишуканістю мозаїчна підлога в Благовіщенському соборі в Чернігові, що був споруджений у 1186 році. Ця поліхромна декоративна композиція, притаманна візантійському мистецтву, зображує Дерево життя, обабіч якого розміщено павичів у круглому медальйоні з геометричним орнаментом. Зберігся лише фрагмент із зображенням павича в медальйоні. Цей мозаїчний килим було набрано смальною коричнево-червоного, зеленого, темно- і світло-жовтого, фіолетового й чорного кольорів. Контури птахів викладено вузькими чорними кубиками смальти, клюв – червоними, тіло – зеленими. Павича зображено на фіолетово-жовтому тлі. Майстерність виконавця полягала не лише у вільному володінні кольорами, а й у надзвичайно копійчому підборі необхідних для зображення кубиків смальти з великої кількості різноманітних за формою шматків³⁸.

Майже не збереглися мозаїчні орнаменти в Успенському соборі Києво-Печерської лаври. Однак у відкритій під час розкопок на території лаври скловарній майстерні знайдено залишки скляної смальти, якою прикрашали інтер'єри й підлогу Успенського собору. Тут, крім глухої, інтенсивно забарвленої кольорової смальти, виго-

³⁵ Лазарев В. Мозаики Софии Киевской. – М., 1980. – С. 155–159; Лазарев В. Новые данные о мозаиках и фресках Софии Киевской // ВВ. – М.; Ленинград, 1956. – Т. 10. – С. 161–177.

³⁶ Самохатко Н. Зазнач. праця. – С. 60.

³⁷ Сікорський М. Скловарна майстерня XI ст. у Переяславі-Хмельницькому // Дослідження з слов'яноноруської археології. – К., 1976. – С. 146–150.

³⁸ Рожанківський В. Зазнач. праця. – С. 20.

товляли мусію з прозорого скла, яку позолочували методом накладання на ще гарячий скляний диск золотої фольги, або за допомогою пензля покривали диск змішаним із водою золотим порошком, а затим випалювали в печі. У наборі мозаїк золочена смальта, якою зазвичай викладали тло зображень, вирізнялася багатими ефектами завдяки заломленню світла в товстому шарі скла. Під час розкопок майстерні було зібрано залишки обрізків від золочених скляних дисків. Було також виявлено велику кількість скляного браку. На думку Ю. Щапової, у цій склярні київські ремісники проводили експерименти для створення нових рецептів скломаси та поліпшення її забарвлення³⁹.

Масове виробництво різнобарвної смальти для викладання настінних і підлогових мозаїк храмів Київської Русі в XI–XII ст. вказує на великий досвід візантійських і київських склоробів у застосуванні різних барвників і готуванні скляного матеріалу, який у руках художників перетворювався на шедеври мистецтва. Майже двісті років – від часу побудови Десятинної церкви (989 р.) до спорудження чернігівського Благовіщенського собору (1186 р.) – процвітало мистецтво мозаїки. Це був період найвищої економічної та політичної могутності Київської держави. У подальшому, в період феодалної роздробленості, створення дорогих мозаїк припинилося, і вже в середині XII ст. їх майже повністю замінили фрескові розписи. Зменшується кількість оздоблених мозаїками інтер'єрів і у Візантії, візантійські майстри переселяються у Венецію, де попит на мозаїки існує й у XIII–XIV ст. Київські майстерні з виготовлення смальти для мозаїк перекваліфікувалися на виробництво інших видів скляних речей. Однак археологи досить часто знаходять кубики смальти в поселеннях і невеликих містах, що може свідчити про використання її для прикрашання інтер'єрів домівок або місцевих церков.

У першій чверті XI ст. в Києві спочатку, мабуть, як побічний продукт виготовлення смальти, починають робити скляні намистини, каблучки, вставки в персні, скляні браслети й поливу для покриття керамічних плиток підлоги й облицювання стін. Під час виготовлення смальти лишалися застигли фрагменти й обрізки скляної маси, яку збирали, розплавляли та робили з неї різні невеликі вироби, насамперед намистини, скляні персні, та скляну пасту для вставок у персні на зразок вставок із бурштину, гірського кришталю та інших напівкоштовних каменів.

Поширеним видом декоративного мистецтва монгольської Русі було виготовлення полив'яних плиток. Двокомпонентне свинцево-

кремнеземне скло, яке робили для мозаїк, використовували й для покриття керамічних плиток. Керамічні плитки, вкриті поливою, після випалу в горні орнаментували з тиглів гарячою розплавленою непрозорою скляною масою візерунками в техніках пастилажа та фляндрування. Такими плитками поступово замінили мозаїчні підлоги в храмах. Вони виглядають яскравіше за підлогову мозаїку, простіші у виготовленні та довготриваліші. Серед матеріалів колекції підлогових плиток у фондах Софійського заповідника зберігаються фрагменти керамічних плиток із розкопок на території Десятинної церкви, вкритих різнокольоровою поливою в техніці пастилажа, подібно до поливи підлогових плиток XI ст. в храмі Святої Софії (другий поверх) та полив'яних плиток із розкопок у Білгороді Київському.

Такими самими техніками пастилажа й фляндрування покривали порожнисті іграшки-писанки з брязкальцями всередині. Археологи знаходять писанки під час розкопок багатьох пам'яток Київської Русі. За якістю поливи їх поділено на дві групи: з буро-чорною з металевими блискітками та з брунатною або зеленою (жовтою) поливою без блискіток. Такі вироби зазвичай розписані по поливі жовтим або зеленуватим візерунком із дужок, смуг або безладних ліній. Очевидно, виробництво писанок виникло як побічне при виготовленні архітектурно-декоративної кераміки – плиток для підлоги. Спочатку їх покривали поливою способом занурювання. Потім орнаментували з лячки горизонтальними смугами гарячої густої поливи різних кольорів і розтягували цю поливу гострим інструментом, проводячи ним вертикальну лінію по смугам уверх і вниз. Таким скобоподібним орнаментом оздоблено майже всі писанки, знайдені під час розкопок, хоча подекуди трапляються вироби з горизонтальними смугами, не розтягнутими у вертикальних напрямках. Такі писанки були розповсюдженими в XI–XII ст. на всій території Давньої Русі та навіть за її межами. Пізніше, під назвою фляндрування, скобоподібний орнамент широко застосовували в орнаментативній українському посуду XVIII–XIX ст. Однак цей орнамент був відомий здавна й досить широко використовувався в скляному виробництві давнього Єгипту, Сходу, Візантії. У ісламському середньовічному мистецтві він існував під назвою «гребінцевий»⁴⁰.

³⁹ Щапова Ю. Новые материалы к истории мозаик Успенского собора в Киеве // СА. – 1975. – № 4. – С. 209–222.

⁴⁰ Ettinghausen R., Grabar O., Varilun Jenrins-Madina. Sztuka i architektura islamu 650–1250. – Warszawa, 2007. – S. 254; Большая иллюстрированная энциклопедия древностей. – Прага, 1984. – С. 140; Шелковников Б. Художественное стекло. – Ленинград, 1962. – Табл. 1.

Поступово, почавши з наслідування візантійських намистин і перснів, давньоруські майстри в другій чверті XI ст. перейшли до виготовлення скляних браслетів, емалей, а дещо пізніше – до виготовлення віконниць і скляного посуду. У цей період сформувалася київська художня школа склярства й було зроблено новий крок у розвитку скляного виробництва південноруських земель. Склярі київських майстерень відкрили новий рецепт калійно-свинцево-кремнеземного ($K_2O + PbO + SiO_2$), так званого кристалевого скла жовтуватого відтінку (основна ознака київського скла), що в подальшому дозволило виготовляти тонкий високоякісний посуд, який мав мелодійний дзвін. На відміну від склярів приморських держав, які використовували соду або золу морських рослин, київські склярі почали застосовувати золу континентальних дерев, а пізніше поташ (проміту, очищену й висушену золу). Таке скло є надбанням київських склоробів і ніде, крім території Київської Русі, не трапляється.

Цьому крокові передував період самостійного пошуку й експериментів у технологічних варіантах складання шихти, варіння скляної маси та її забарвлення, оскільки греко-візантійські майстри не поспішали ділитися знаннями з технології скляного виробництва зі своїми учнями. Прикладами можуть бути відкриті під час археологічних досліджень склоробна майстерня в Києво-Печерській лаврі, де було знайдено багато скляного браку від виробництва смальти й посуду, та майстерня біля Софії Київської, у якій проводили експерименти з виготовлення посуду й поливи для керамічних плиток⁴¹.

Асортимент скляних виробів у добу Київської Русі був досить різноманітним: скляні прикраси (намистини, обручки, персні, вставки в персні, підвіски, браслети), емалі та інші дрібні речі, які виготовляли переважно зі свинцево-кремнеземного скла, а в подальшому і з калійно-свинцево-кремнеземного; кубки-лампади; полив'яні підлогові плитки; посуд, який видували вільно; популярні віконниці, які виготовляли у техніці видування.

Однією з найпоширеніших жіночих прикрас у Київській Русі було скляне намисто. У X – на початку XI ст. на південноруських землях були поширеними, одно- і багаточастинні лимонки-пронизи, зонні циліндричні, динеподібні та еліпсоїдні рубчасті, золочені та сріблені намистини й рублений бісер близькосхідного походження. Усі вони були виготовлені зі скляних

трубочок за загальною схемою й технікою. Скляні заготовки-трубочки нагрівали, і коли скло ставало м'яким, за допомогою щипців з фігурними вирізами формували намистини⁴².

Намистини X ст., особливо вічкові та пластичні, вирізняються яскравістю кольорів і ретельністю оброблення. Серед них трапляються намистини, зроблені в техніці мілефіорі, та мозаїчні, притаманні близькосхідному виробництву VIII–IX ст. Результати візуально-морфологічної експертизи намистин, знайдених під час розкопок Десятинної церкви в Києві, показали, що більшість зразків X – початку XI ст. належать до імпорту зі східних провінцій Візантійської імперії – Сирії, Середземномор'я, Центральної Азії, причому імпорт переважає в більш ранні часи і зменшується в XI ст., коли припиняється торгівля зі Сходом⁴³. У зв'язку з цим збільшується обсяг надходжень з Візантії та підвищується кількість намистин київського походження з греко-візантійських майстерень. У VIII–IX ст. всі намистини на території Подніпров'я були близькосхідного походження⁴⁴. Не змінилася ця ситуація і в X ст. За результатами розкопок на Подолі в Києві, обсяг скляних виробів, зокрема й намистин, які виготовляли на місці з імпортних напівфабрикатів, у X ст. становив майже 100 %, у XI ст. – 80 %, а наприкінці XI – XII ст. – 20 %⁴⁵. За зовнішнім виглядом вони майже не відрізняються від східних зразків, але виготовлялися вже шляхом навивання на стрижень. Зникають намистини, виконані в техніці мілефіорі та мозаїчні. Змінюється і кольорова гама намистин: замість масового виробництва жовтих лимонки і багаточастинних пронизів з'являються сині пастові та золочені намистини – такі кольори характерні для візантійської палітри. Золочені намистини, на відміну від псевдозолочених VIII–IX ст., які покривали срібною фольгою та зверху наносили світло-коричневе скло⁴⁶, роблять за технікою, аналогічною до виготовлення золотої мозаїки: намистину вкри-

⁴¹ Щапова Ю. Новые материалы... – С. 215–220; Климовський С. Софія Київська і початок склоробства на Русі // Нові дослідження давніх пам'яток Києва. – К., 2003. – С. 122–126.

⁴² Щапова Ю. Стекло Киевской Руси. – М., 1972. – С. 178, 179.

⁴³ Зоценко В., Гончаров О. Зазнач. праця. – С. 98.

⁴⁴ Школьникова И. Стекланные украшения конца I тысячелетия н. э. на территории Поднепровья // СА. – 1978. – № 1. – С. 97–104.

⁴⁵ Зоценко В., Брайчевська О. Ремісничі осередки XI–XII ст. на київському Подолі // Стародавній Київ. Археологічні дослідження 1984–1989 рр. – К., 1993. – С. 77, 79.

⁴⁶ Школьникова И. Зазнач. праця; Сафарова И. Бусы в составе погребального инвентаря (по материалам курганной группы Суходол) // Тверь, тверская земля и сопредельные территории в эпоху средневековья. – Тверь, 2003. – С. 27–40.

вають золотою фольгою, яку закріплюють тонким шаром прозорого скла шляхом занурювання намистини в рідке розплавлене скло. Такі намистини віднайдені в похованнях кінця X ст. Вони були поширені і в XI ст.

Для перших вітчизняних намистин використовували свинцево-кремнеземне скло, з якого робили смальту для мозаїк і поливу для плиток. Це так зване довге скло, яке повільно застигало й давало майстрові змогу виконувати додаткове декорування. найдешевшими були неякісно зроблені намистини із силікату, які робили окремо та розписували в техніці пастилажа. У середині XI ст. з'являються місцеві намистини з темного скла з пластичним візерунком, виготовлені греко-візантійцями в київських майстернях. Круглі намистини жовтого й зеленого кольорів київського виробництва, виготовлені за простою рецептурою, з'являються на межі X–XI ст. і до XII ст. поширюються по всій території Київської Русі. Намистини були недешевими, не кожен міг їх придбати. За розцінками XI ст., ціна однієї скляної намистини дорівнювала трьом грамам срібла або одній шкурці куниці, а за свідченням Ібн Фадлана, одна зелена намистина коштувала один дирхем⁴⁷. За жменю намистин можна було отримати значну кількість хутра, яка на Сході коштувала досить дорого.

Найбільше цінували золотоскляне намисто, яке поступало на територію Київської Русі в X–XI ст. шляхом «з варяг у греки» з Візантії через Булгар у Київ. На кордоні Київської Русі, так званому першому «перевалочному» пункті караванного шляху Булгар-Київ, у Гочево й далі на Посем'ї трапляється багато золочених намистин, які потрапляли сюди безпосередньо від візантійських купців або через кочовиків південноруського степу. У похованнях у Полтавській губернії В. Хвойка зібрав колекцію намистин, серед яких більше 50-ти були золотоскляними⁴⁸. Це циліндричні та бітрапецієподібні намистини, вкриті по всій поверхні тонкою золотою фольгою, а іноді – з непокритою золотом скляною каймою. На деяких намистинах помітні сліди стику фольги. За класифікацією Ю. Щапової, їх датують кінцем X – XI ст.⁴⁹ У набір скляного намиста давньоруського часу зазвичай входили металеві порожнисті бубонці та намистини з каміння й бурштину або кілька великих скляних намистин (від однієї до трьох штук). Бубонці та

одна кам'яна намистина є і в цій колекції. До складу колекції також належать зонні намистини, жовтий і темно-коричневий бісер, жовто-коричнева підвіска у вигляді конуса з непрозорою скляною пасти, а також намистини, зроблені із силікату. Ці намистини із силікату вкрито поливою бірюзово-блакитного кольору методом занурювання та прикрашено зверху опуклими вічками жовтуватого кольору, що наносилися на поверхню намистини технікою пастилажа. Сюди також відносяться темно-сині ребристі намистини, забарвлені кобальтом. Їх усього дві, вони крупніші за інші. Одна з них циліндрична, друга – майже кругла. Як правило, дві-чотири такі намистини були в складі намиста селянки середнього достатку⁵⁰. Одна ребриста намистина із силікату – більшого розміру, має округлі, м'яких обрисів ребра і також вкрита поливою бірюзово-блакитного кольору.

Подібні намистини походять з колекції, знайденої під час розкопок у давньоруському Іскоростені (сучасне м. Коростень), і датуються X–XI ст. Ця колекція намистин репрезентує ранні зразки близькосхідного походження, що хронологічно тяжіють до IX–X ст. Вони зроблені з витягнутої скляної трубки за допомогою щипців. Це жовті лимонки, білі з перламутровим відблиском і темно-сині одночастинні, двочастинні та тричастинні пронизки з непрозорою скляною пасти. Крім пронизок, у колекції багато іризованих з перламутровим відблиском циліндричних гранованих, круглих і овальних намистин різних розмірів. У колекції, що нині зберігається в Коростенському музеї, є незначна кількість вічкових намистин і намистин з рельєфним пластичним візерунком. Такі намистини зафіксовано під час розкопок поховань на Михайлівській горі в Києві⁵¹. В одному із жіночих поховань кінця X – XI ст. знайдено намисто з 32-х прикрас. У намисті було 15 скляних намистин: 9 з них – зонні монохромні; 3 – темні зонні з інкрустацією хвилястими смугами жовтого та зеленого кольорів; 2 – з вертикальними кольоровими смугами; 1 – з ребристою поверхнею. Вісім намистин були кам'яні та гранчасті сердолікові, одна – куляста кришталева. До складу намиста входили також одна бронзова пронизка та сім срібних бубонців⁵². У другому похованні серед 26-ти прикрас у намисті 19 були скляними намистинами, імовірно, близькосхідного походження, з яких 12 – ребристі, 4 – зеле-

⁴⁷ Херрман Й. Славяне и норманны в ранней истории балтийского региона // Славяне и скандинавы. – М., 1986. – С. 81, 82.

⁴⁸ Матеріали з розкопок В. В. Хвойки та С. А. Мазараки 1902 р. могильника кінця X – початку XI ст. при с. Бровари Полтавської губернії / Фонди НКПІКЗ.

⁴⁹ Щапова Ю. Стекло Киевской Руси. – С. 87.

⁵⁰ Сафарова И. Зазнач. праця. – С. 30.

⁵¹ Івакін Г., Козюба В., Поляков С. Поховання X–XI ст. на Михайлівській горі в Києві // Нові дослідження давніх пам'яток Києва. – К., 2003. – С. 93–103.

⁵² Там само. – С. 94.

ні зонні, 1 – синя чотирнадцятигранна, 1 – зелена вічкова з білими вічками та блакитними крапками на них. Одна зонна пастова намистина була помаранчевого кольору⁵³. В інших похованнях до складу намиста входили кілька скляних намистин, переважно зелених, жовтих і синіх кольорів (зонні, ребристі, округлі, циліндричні); огранені кам'яні та намистини з бурштину, а також металеві бубонці або привіски⁵⁴.

Колекцію з різноманітних намистин (близько 150 штук) зібрано під час розкопок давньоруського могильника в Чернігові⁵⁵. Колекція містить 12 типів намистин, які датують кінцем X – XII ст. Серед них трапляються близькосхідні лимонки – жовтого кольору та смугасті, виготовлені з витягнутих трубок за допомогою щипців (X – початок XI ст.); грановані; ребристі округлі; циліндричні темно-синього та блакитного кольорів; діжкоподібні; бітрапецієподібні; ребристі з металевою прокладкою та каймою по краях; зонні синього й світло-зеленого кольорів; зелені ягідкоподібні початку XII ст.; вічкові чорні з опуклими вічками та війками, що трапляються повсюдно й датуються IX – початком XI ст.; вічкові гладенькі; багаточастинні іризовані та безбарвні прозорі пронизи, що датуються X – початком XI ст.

Скляне намисто Середнього Подніпров'я вирізняється різноманітністю та яскравістю кольорів і за своїми художньо-орнаментальними характеристиками переважно відноситься до виробництва київських майстерень. Значну колекцію (100 одиниць) зібрано під час розкопок на поселенні Григорівка, що на Канівщині⁵⁶. Усі намистини виготовлені шляхом навивання, іноді їх піддавали додатковій обробці: пресуванню (рибоподібні), декоруванню – нанесенню пластичного рисунку та вічок. Намистини з колекції загалом датують XI–XIII ст., хоча більшість із них належить до XII–XIII ст. За класифікацією Ю. Щапової⁵⁷, серед них можна виокремити зонні багаточастинні, бісер рублений, зонні, з рельєфним пластичним візерунком і рибоподібні, золочені, вічкові. Найбільше серед знайдених намистин зонних і бісеру, дещо менше гладких, інкрустованих і з рельєфним пластичним візерунком. Трапляються поодинокі золочені та рибоподібні намистини. Більшість намистин із пластичним візерунком

походить з греко-візантійських майстерень Києва. Намистини з невеликими трикутними вічками були поширені в VIII–X ст. на Лівобережжі й характерні для салтівської культури⁵⁸. Поодинокі знахідки бісеру блакитного кольору близькосхідного походження за аналогією до інших пам'яток датують VIII–IX ст.⁵⁹

Скляні намистини Південного Подніпров'я також можна поділити за класифікацією Ю. Щапової на кілька типів: зонні, бочкоподібні з інкрустацією та без неї, еліпсоїдні ребристі, циліндричні, гвинтоподібні та рублений бісер синього кольору⁶⁰. Вони трапляються поодинокі на пам'ятках і ніде не становлять жодного набору. Більшість намистин Нижнього Подніпров'я належить до масового виробництва київських майстерень⁶¹. Серед них вирізняються чотири дископодібні намистини зі щільної жовтої пасти та скляні грушеподібні підвіски, що не мають аналогій⁶².

Намистини галицько-волинських земель за основними типами також належать до київського виробництва, але на цій території багато знахідок і візантійського імпорту, а саме: скляне намисто галицького Звенигорода та зонні трапецієподібні намистини з Олешківської ротонди, що датовані XII–XIII ст.⁶³ Намистини літописного Дорогобужа із шару XII – першої половини XIII ст. переважно одноколірні: кулясті – синього, жовтого кольорів; кулясто-сплющені – зеленого, жовтого й коричневого кольорів; біконічна – жовта; бісер – зелений; грановані – сині, а також призматичні біпірамідальні та плоскі округлі⁶⁴. Зібрано й кілька намистин з вічками, зокрема бочкоподібну коричневу з жовтими вічками й кулясті сплющені – зелена та чорна із жовтими вічками; та одну велику кольору слонової кістки з пластичним чорним орнаментом, що також датовані XII–XIII ст.⁶⁵ У шарі X–XI ст. знайдено зелену та

⁵³ Івакін Г., Козюба В., Поляков С. Зазнач. праця. – С. 97.

⁵⁴ Там само. – С. 99, 100.

⁵⁵ Сохацький В., Валькова Т. Бусы черниговского грунтового некрополя // Археологічні старожитності Поднесення. – Чернівці, 1995. – С. 140–143.

⁵⁶ Петрашченко В. Зазнач. праця. – С. 100, 101.

⁵⁷ Щапова Ю. Стекло Киевской Руси. – С. 178, 179.

⁵⁸ Пархоменко О. Поховальний інвентар Нетайлівського могильника VIII–X ст. // Археологія. – 1983. – Вип. 43. – С. 84.

⁵⁹ Львова З. Стекланные бусы Старой Ладоги // АСГЭ. – 1968. – Вып. 10. – С. 64–94.

⁶⁰ Щапова Ю. Стекланные бусы древнего Новгорода. – С. 166–177.

⁶¹ Козловський А. Зазнач. праця. – С. 73.

⁶² Там само. – С. 75.

⁶³ Свешников И. Древнерусский город Звенигород и его торговые связи с Востоком // Славянская археология 1990. Раннесредневековый город и его округа. – М., 1990. – С. 51.

⁶⁴ Прищепя Б., Никольченко Ю. Літописний Дорогобуж в період Київської Русі. До історії заселення Західної Волині в X–XIII століттях. – Рівне, 1996. – С. 93–96; Щапова Ю. Стекло Киевской Руси. – С. 91.

⁶⁵ Щапова Ю. Стекланные бусы древнего Новгорода. – С. 176.

синю кулясті ребристі намистини, які за Щаповою датують X–XI ст.⁶⁶ Подібні намистини виявлені в похованнях у с. Броварки Полтавського повіту та в Іскоростені.

Слід зазначити, що на теренах південноруських земель імпортоване скляне намисто було досить поширеним серед жіночого населення заможного прошарку, починаючи з VIII–IX ст. У X ст. це був переважно імпорт з територій Близького Сходу та Середньої Азії, але трапляються й намистини провінційних візантійських майстерень. Деякі дослідники вважають, що скляні вироби (намистини) виготовляли в київських майстернях із напівфабрикатів (агломератів) уже в середині X ст. Наприкінці X ст., коли торговельні відносини зі Сходом припинилися, їхнє місце поступово зайняли східновізантійські намистини та намистини київського виробництва греко-візантійських, а наприкінці XI ст. і вітчизняних майстерень, що поширились у XII ст.

Окрему категорію прикрас становлять скляні браслети. За висновками дослідників, вони з'являються на території Київської Русі, насамперед у Києві. В XI ст. як побічний продукт – їх робили із залишків скломаси в майстернях з виготовлення смальти. Однак на теренах Київської Русі вже в шарах X ст. фіксують браслети близькосхідного походження. Переважно це поодинокі фрагменти, які трапляються під час розкопок давньоруських міст. Більшість із них зібрано в Києві. Поширення браслетів вітчизняного виробництва на південноруських землях сягає найвищого рівня наприкінці XII – у першій половині XIII ст. і переривається після монгольського нашествия, хоча в північних районах їх ще продовжують певний час виготовляти й після навали (Новгород). Можна сказати, що на території нашої країни немає такого кургану, давнього селища чи городища, де б не було знайдено скляні браслети чи їхні різнокольорові фрагменти. Ці прикраси носили жінки, дівчата й навіть діти – переважно міські жителі. Загальне побутування браслетів, без сумніву, було пов'язане з язичницькими традиціями Давньої Русі⁶⁷. З поширенням християнства на теренах Київської Русі та забороною язичництва, вони замінювали металеві браслети-наручі, невід'ємний атрибут язичницьких русалій, зберігаючи в прихованій формі їхню символіку. Поступово символічне значення втрачалося, але збереглася традиція носити браслети поверх рукавів сорочок, що водночас робило їх і прикрасами. Ці вироби були поширені на Північно-Західній Русі протягом XI–XIII ст. і навіть у XIV ст., коли

християнська релігія вже встигла витіснити більшість язичницьких культів.

Зазвичай браслети носили по кілька штук на одній руці, на що вказують знахідки в жіночих похованнях⁶⁸. У шарах X – початку XI ст. під час розкопок давньоруських міст трапляються переважно браслети імпортованого виробництва. Це, в основному, плоско-опуклі браслети Близького Сходу й браслети візантійського та провінційновізантійського походження. Більшість візантійських браслетів, які потрапляли на терени Київської Русі, однакові за формою та кольором. Це зазвичай сині, забарвлені окисом кобальту, вироби різного рівня збереженості, що вказує на їхню належність до двох різних шкіл: столичної та провінційної⁶⁹.

Браслети столичної школи відрізняються якістю й прозорістю скла, що зберігає чистий колір виробів. Вони виготовлені методом лиття, коли смуги скла викладають на плиту й формують конфігурацію браслета під дією поверхневого натягання – нижній бік залишається плоским, а верхній стає опуклим⁷⁰. Більшість таких браслетів додатково прикрашали розписом золотом і кольоровими емаллями, надавали їм іншої форми в перерізі: квадратної, трикутної, складнопрофільованої. Найчастіше браслети були синього кольору та розписані золотим рослинно-геометричним орнаментом східновізантійського напрямку. Іноді трапляється сітчастий орнамент у поєднанні з орнаментальним рисунком, подібним до арабської в'язі. Найбільша їх кількість у шарах кінця X – початку XI ст. Поступово, з розвитком місцевого (київського) виробництва браслетів, вони витісняють імпортовані вироби з вітчизняного ринку, і вже в другій половині XII ст. східновізантійські зразки становлять незначну частину загальної кількості браслетів. Однак вони переважають серед знахідок у південно-східних районах Давньої Русі та в Північному Причорномор'ї⁷¹. У провінційних східновізантійських і греко-візантійських майстернях Києва браслети виготовляли переважно методом витягування скляних паличок із розплавленої маси, лиття застосовували рідше, і такі браслети майже не прикрашали додатково⁷². У цих майстернях

⁶⁶ Прищепя Б., Никольченко Ю. Знач. праця. – С. 94, 95.

⁶⁷ Рожанківський В. Знач. праця. – С. 19.

⁶⁸ Безбородов М. Знач. праця. – С. 103.

⁶⁹ Щапова Ю. Очерки истории древнего стеклоделия. – М., 1983. – С. 176, 177.

⁷⁰ Там само. – С. 175, 176.

⁷¹ Львова З. Стекланные браслеты и бусы Саркела – Белой Вежи // МИА. – 1960. – № 75. – С. 308–320; Щапова Ю. Стекланные изделия средневековой Тмутаракани // Керамика и стекло древней Тмутаракани. – М., 1963. – С. 102–133.

⁷² Щапова Ю. Очерки истории древнего стеклоделия. – С. 176.

часто виготовляли кручені браслети з кількох скляних джгутів та виті, які робили шляхом навивання на стрижень. Слід зазначити, що браслети київського виробництва виготовляли за спрощеною схемою: удавано кручені, удавано виті та гладкі, що мали круглий переріз.

Для виготовлення перших браслетів, як і намистин, вітчизняного виробництва використовували свинцево-кремнеземне скло, з якого робили смальту для мозаїк і поливу для плиток. Оскільки спочатку браслети виготовляли з відходів виробництва, то якість багатьох із них не відповідала вимогам споживачів скляних прикрас. Вони були непрозорі, мутного кольору. Тому часто такі браслети покривали різнобарвними малопрозорими скляними масами шляхом занурювання в розплавлене скло або прикрашали обвиванням кількома (однією–трьома) скляними нитками яскравих кольорів, що збільшувало їхню кольорову різноманітність і підвищувало попит на них.

Вітчизняні браслети виробляли, як і браслети провінційних візантійських майстерень, зі скляних паличок-заготовок методом витягування розм'яклого скла. Їх формування відбувалося шляхом повторного нагрівання скляної палички в печі до м'якості й обертання її навколо круглої форми. Це добре описано в трактаті монаха Теофіла в главі XXXI, де він зазначає, що ліворуч від печі мав стояти стовбур товщиною з руку, укопаний у землю, на який надягали скляну сформовану паличку⁷³. Її краї в місці стику розплющували й накладали один на другий. Сучасні дослідження на Подолі в Києві показали, що майстерні спеціалізувалися на виготовленні браслетів різних кольорів, які, мабуть, відповідали попиту замовників на браслети в різних регіонах. Так, у розкопаній майстерні на вулиці Волоській трапляються переважно браслети коричневого та блакитного кольорів⁷⁴. А в шарах того самого часу в розкопі на вулиці Щекавицькій переважають браслети бузкового (фіолетового) та болотяного забарвлення⁷⁵. У XII ст. зі зменшенням імпорту й збільшенням кількості браслетів київського виробництва, які вже виготовляли за смаками широких верств населення, значно поширюються яскравість і різнобарвність браслетів – у попередні часи ці якості, мабуть, стримувалися вишуканістю візантійських виробів, що були зразками для місцевих майстрів. Це зауважено фахівцями під час дослідження

колекцій браслетів з Ізяслава, Любеча, Вишгорода та інших давньоруських міст⁷⁶.

Серед знахідок переважають скляні браслети шести основних кольорів: фіолетового, бірюзового, блакитного, жовтого, зеленого та брунатно-чорного. Досить різноманітні й форми: гладкі, кручені, плоско-опуклі, рубчасті, виті тощо. Браслети, розписані іншими фарбами, як правило, привізні з Причорномор'я або Візантії. Вони побутували поряд із київськими протягом усього їх існування. В XI ст. майстерні з виготовлення браслетів виникають у Любечі, Новгороді, Смоленську, Полоцьку, Старій Рязані. Браслети поширюються на південно-руських землях і стають основним предметом експорту з київських майстерень у міста Київської Русі. Скляні вироби перевозили в горщиках. Один із таких горщиків знайдено під час розкопок у Києві. У горщики також склали браковані й розбиті вироби для подальшої переплавки і вторинного використання.

У провінційні міста та поселення південно-руських земель більшість браслетів поступали з Києва. Найпоширенішим це явище стає в другій половині XII – XIII ст. Так, більшість браслетів давньоруського Дорогобужа відносяться до імпорту з київських майстерень і датуються XII–XIII ст.⁷⁷ Колекція складається з розповсюджених на всіх пам'ятках основних типів браслетів: круглих гладких, кручених, витих, рубчастих жовтого, коричневого та фіолетового кольорів. Вирізняється один плоско-опуклий браслет завширшки 1,2 см синього кольору, інкрустований жовтою пастою та розписаний фарбою чорнильного кольору. Поверхню прикрашено візерунком з овалів і хвиль. Подібні браслети трапляються в Києві⁷⁸, Воїні⁷⁹, у Новгороді їх знаходять у шарах XI – першої половини XII ст.⁸⁰ Вони зазвичай виготовлені у візантійських майстернях або в київських майстернях греко-візантійськими майстрами.

Браслети Канівського узбережжя за асортиментом мало відрізняються від браслетів Дорогобужа⁸¹. З 200 фрагментів, зібраних на

⁷³ Безбородов М. Зазнач. праця. – С. 218, 219.

⁷⁴ Сагайдак М. Давньокиївський Поділ. – К., 1991. – С. 124.

⁷⁵ Ивакин Г., Степаненко Л. Зазнач. праця. – С. 93.

⁷⁶ Шапова Ю. Мастерская стеклодела в Любече // Славяне и Русь. – М., 1988. – С. 230–238; Пекарская Л., Зоценко В. Археологические исследования древнерусского Вышгорода в 1979–1981 гг. // Археологические исследования Киева 1978–1983 гг. – К., 1985. – С. 131.

⁷⁷ Прищепя Б., Никольченко Ю. Зазнач. праця. – С. 94.

⁷⁸ Сагайдак М. Зазнач. праця. – С. 102.

⁷⁹ Довженко В., Гончаров В., Юра Р. Древньоруське місто Воїнь. – К., 1965. – С. 91. – Табл. XVII, 8.

⁸⁰ Полубояринова М. Стекланые браслеты древнего Новгорода // МИА. – 1963. – № 117. – С. 175, 178.

⁸¹ Петрашенко В. Зазнач. праця. – С. 103–106.

поселенні біля с. Григорівка, 7 % (переважно плоско-опуклі) відносяться до імпорту з київських греко-візантійських майстерень. Більшість із них – круглі в перерізі, гладкі, виті й кручені. Частина кручених браслетів перевита золоту або червоною скляними нитками. Усі браслети знайдено в шарах другої половини XII – XIII ст. Їхні розміри коливаються від 4 см до 6 см. Переважають кручені браслети шести вказаних вище основних кольорів⁸².

Під час розкопок на поселенні Ліскове на Чернігівщині виявлено велику кількість браслетів (373 одиниці), серед яких лише незначний відсоток належить до імпорту (в основному, сині, забарвлені кобальтом). Кольорова гама браслетів Ліскового близька до кольорів браслетів колекції з Любеча, звідки вироби могли постачати на поселення, оскільки на той час у Любечі вже існувала майстерня з виготовлення браслетів⁸³.

Браслети з окраїнного давньоруського міста Дінця відрізняються від браслетів інших міст насамперед кольоровою гамою – переважає чорний колір (55 %) ⁸⁴, що, на думку дослідників, не є випадковим. У визначенні кольорової гами браслетів, мабуть, важливу роль відіграла місцева традиція колориту жіночого одягу та її витоки ⁸⁵. Дослідники пов'язують домінування чорного кольору з племенем *Севера* («северянами»), назва якого, можливо, походить від іранського «сеу», що означає «чорний» ⁸⁶. А воно, у свою чергу, походить від племені скіфського періоду, люди якого носили чорний одяг ⁸⁷.

Наприкінці XII – у XIII ст. в кольоровій гамі браслетів Київської Русі значно збільшується кількість зелених і фіолетових відтінків. Більшу частину браслетів, зафіксованих на пам'ятках міського типу, становлять кручені, дещо менше круглих гладких. Незначна частина має жовту, червону, бірюзову й чорну обвивки (від однієї до трьох ниток). Зовсім мало трапляється браслетів імпортного походження, серед яких переважають плоско-опуклі без орнаменту та з орнаментом, нанесеним золоту фарбою. Іноді зна-

ходять браслети квадратних, трикутних у перерізі форм. Більшість імпортних браслетів походять зі східновізантійських провінцій, Причорномор'я, а також греко-візантійських майстерень Києва, які виготовляли прикраси за технологічними рецептами візантійських шкіл. Розміри браслетів коливаються від 4 см до 7 см у діаметрі, іноді трапляються діаметром до 10 см, які, мабуть, одягали на передпліччя. 60 % браслетів свинцево-кремнеземні. Слід зазначити, що взагалі браслети діаметром 8–10 см у незначній кількості трапляються майже на всіх пам'ятках давньоруського часу. При аналізі розмірів браслетів у Вишгороді та Києві дослідники відзначають постійність співвідношення діаметра браслета та діаметра його перерізу (10:1)⁸⁸. На думку авторів, ця закономірність відображає певний модуль міцності виробів, який сформувався в процесі виробництва браслетів.

За останніми даними археологічних досліджень, скляні браслети в значній кількості трапляються і на сільських поселеннях. Так, у міжріччі Десни та Дніпра на 27 сільських поселеннях знайдено близько 600 скляних браслетів, з яких лише 6 %, за результатами хімічного та спектрального аналізів, належать до імпорту з Візантії та Причорномор'я⁸⁹. Більша частина походить з майстерень Києва. Незважаючи на неповноту дослідження регіону, ці знахідки спростовують поширене в літературі твердження, що скляні браслети побутували лише в містах⁹⁰. Безумовно, значна частина скляних виробів потрапляла на сільські поселення не лише безпосередньо з Києва, а й з інших міст Київської Русі, де вже існували майстерні з виробництва браслетів, які, однак, повторювали технологічні й технічні прийоми столичних майстрів і майже не відрізнялися за стилістичними ознаками. Тому досить складно виокремити інші школи виробництва браслетів. На думку деяких дослідників, свинцево-кремнеземні браслети в сільських поселеннях виготовляли склярі, які вкривали скляною поливою керамічні плитки. Адже попит на браслети значно зріс, і міські майстерні не могли його задовольнити. Майстер, який умів приготувати скляну складову поливи для плиток, міг і виготовити з неї за нескладною технологічною схемою найпростіші вироби. Тому у віддалених від основних міських центрів пунк-

⁸² Там само. – С. 106.

⁸³ *Шекун О., Веремейчик О.* Давньоруське поселення Ліскове. – Чернігів, 1999. – С. 58–60; *Щапова Ю.* Мастерская стеклодела в древнем Любече. – С. 235.

⁸⁴ *Дьяченко А., Лапчинская Л., Щапова Ю.* О химическом составе и происхождении стеклянных браслетов Донецкого городища // На юго-востоке Древней Руси. – Воронеж, 1996. – С. 67, 68.

⁸⁵ Там само. – С. 68.

⁸⁶ *Рыбаков Б.* Русские земли по карте Идриси 1154 г. // КСИИМК. – М., 1952. – Вып. 43. – С. 3–44; *Седов В.* Славяне Верхнего Поднепровья и Подвинья. – М., 1970. – С. 174.

⁸⁷ *Рыбаков Б.* Геродотова Скифия. – М., 1979.

⁸⁸ *Пекарская Л., Зоценко В.* Знач. праця. – С. 131.

⁸⁹ *Веремейчик Е.* Предметы южного импорта на сельских поселениях междуречья низовин Десны и Днепра // Сугдейский сборник. – К.; Судак, 2004. – С. 400, 401.

⁹⁰ *Щапова Ю.* Стекло Киевской Руси. – С. 104; *Древняя Русь. Быт и культура.* – М., 1997. – С. 80.

тах могли існувати місцеві браслетні майстерні на базі виробництва полив'яних плиток⁹¹.

Основним джерелом надходження скляних браслетів до пам'яток Нижнього Подніпров'я (444 фрагменти) також був Київ⁹². Більшість браслетів прості, гладкі, зеленого та блакитного кольорів (52,9 %), менше жовтих, фіолетових, коричневих браслетів. Кручені браслети становлять 42,3 %, квадратні з канелюрами – 1,4 %. Діаметр джгута коливається від 0,3 см до 0,9 см. Кінці їх сплюснені в місці з'єднання. Лише п'ять фрагментів плоско-опуклих браслетів синього кольору з позолотою походять з Причорномор'я⁹³. Більшість браслетів зібрано в шарах XII – першої половини XIII ст. Як бачимо, на периферії Київської Русі переважають простіші браслети київського виробництва та зовсім мало браслетів імпортного походження. Частина круглих гладких і кручених браслетів були перевиті тонкими нитками інших кольорів: жовтого, білого, зеленого, червоного. За своїми характеристиками знайдені браслети дуже подібні до браслетів Середнього Подніпров'я.

Наявність скляних браслетів на розкопках по всій території Давньої Русі XII–XIII ст. привела деяких дослідників до думки, що майже кожне більш-менш розвинуте давньоруське місто мало власну майстерню, де виготовляли та ремонтували скляні браслети.

Слід зазначити, що кольорова гама браслетів у різних містах не завжди відповідала гамі київських браслетів, хоча за техніко-технологічними характеристиками вони були ідентичні. Переважання того чи іншого кольору залежало від смаків і традицій регіонів. У формуванні кольорової гами браслетів давньоруських міст, мабуть, значну роль відігравала місцева традиція кольорів жіночого одягу. Навіть у київських майстернях робили браслети з різними наборами кольорів, відповідно до смаків замовників. Часто для виготовлення браслетів використовували браковане скло болотного або коричневого кольорів, яке не мало необхідний для мозаїк колір. Такі браслети прикрашали різнокольоровими скляними нитками по поверхні.

Предметами торгівлі, що мали попит серед населення, були також різні дрібні вироби зі скла: персні, каблучки, вставки в персні, підвіски тощо. Їх виготовлення починається в XI ст. разом із виготовленням браслетів і, ймовірно, також спочатку було пов'язане із залишками

свинцево-кремнеземної скломаси від смальти. Першу групу цих прикрас становлять персні й каблучки, які, аналогічно до браслетів, поділяються за формою і технікою виготовлення на плоско-опуклі імпортні та круглі в перерізі, переважно вітчизняні. Робили їх, як і браслети, методами лиття чи витягання зі скляних стрижнів.

Майже на кожній пам'ятці давньоруського часу трапляються в незначній кількості персні та каблучки, переважно круглі в перерізі, іноді кручені, подібно до браслетів. Найчастіше вони зроблені недбало, нерівні в діаметрі та досить великі за розмірами (1,9–2,2 см), що дозволяє зробити припущення щодо їх призначення, в основному, для чоловіків. Під час розкопок на Подолі в Києві зібрано фрагменти скляних каблучок бірюзового, фіолетового, синього, зеленого та брунатного кольорів⁹⁴. Значно рідше трапляються вироби візантійського виробництва, плоско-опуклі в перерізі. Одну таку каблучку жовтого прозорого кольору, прикрашену сегментоподібними заглибленнями, знайдено під час розкопок на Подолі⁹⁵.

Широко розповсюдженими на південноруських землях були також скляні різнокольорові вставки в металеві персні, причому в Києві їх виготовляли в майстернях разом із перснями, а в інші міста ввозили на продаж окремими партіями, часто без оправ. Їх виготовляли переважно в склярнях на Подолі в Києві та експортували в інші міста й поселення, хоча можна припустити, що частину таких вставок виробляли й на місцях, зважаючи на простоту їх виготовлення. Вставки робили методом вільного лиття на поверхню краплі розплавленого забарвленого скла, де вона повільно застигала. Можливо, такі вставки формували за контурами щитка персня, оскільки в майстернях на Подолі разом знаходили і вставки, і персні⁹⁶.

Значну кількість скляних виробів вітчизняного та візантійського імпорту, зокрема перснів і вставок у металеві персні (переважно бронзові), знайдено на складі скляної продукції XII ст., призначеної для продажу, у давньоруському місті Звенигороді, де візантійський імпорту становить 25 % від усіх скляних виробів⁹⁷. Варті уваги звенигородські знахідки медальйонів із зеленого та жовтого скла візантійського походження, вкритих на лицьовому боці зернистим орнаментом із християнською символікою. На лицьовому

⁹¹ Калюк А. Об экспорте стеклоделательного ремесла из киевской земли в середине второй половины XII в. // Чернигов и его округа в IX–XIII вв. – К., 1988. – С. 90.

⁹² Козловський А. Знач. праця. – С. 72.

⁹³ Щапова Ю. Стекло Киевской Руси. – С. 82–120.

⁹⁴ Зоценко В., Браичевська О. Знач. праця. – С. 77–79; Ивакин Г., Степаненко Л. Знач. праця. – С. 92.

⁹⁵ Сагайдак М., Хомайка Н. Знач. праця.

⁹⁶ Ивакин Г., Степаненко Л. Знач. праця. – С. 95, 101. – Рис. 16.

⁹⁷ Свешников И. Знач. праця. – С. 54.

боці одного з таких медальйонів круглої форми міститься рельєфне зображення рівностороннього хреста в квадрифолії, оточеного картушем з опуклих ліній⁹⁸. Ще один медальйон, знайдений у Звенигороді, опублікував М. Грушевський⁹⁹. На його лицьовому боці рельєфно зображено букви «ХС» (Христос). Подібні знахідки унікальні та більше ніде не траплялися. Слід зазначити, що через місто проходили прямі торговельні шляхи з Візантії до Білорусі та з Перемишля до Польщі, які оминали Київ, – це пояснює велику кількість візантійського імпорту в Звенигороді¹⁰⁰.

Скляні персні й каблучки на пам'ятках Південного Подніпров'я, як і на решті території Київської Русі, значно бідніші. Усього знайдено вісім фрагментів¹⁰¹. Це переважно кручені та гладкі круглі в перерізі фрагменти зеленого, темно-синього та невизначених темних кольорів каблучки та вставки в персні (одна фіолетового кольору, друга – невизначеного кольору), які, мабуть, як і браслети, ввозилися з Києва. Кілька фрагментів скляних перснів і каблучок зафіксовано на лівобережному й правобережному Кічкаських поселеннях і на острові Хортиця, зокрема фрагменти витого кільця з потовщеннями на кінцях і фрагмент гладенького персня з темного скла діаметром 1,9 см¹⁰².

До скляного виробництва частково відносять і емальовальну справу. Київські майстри успадкували цю техніку від Візантії та досягли в ній виняткової віртуозності. Техніка перегородчастої емалі давньоруського часу була досить складною – на золоте тло напаявали по контуру рисунка тонкі золоті перегородки, а простір між ними заповнювали різнокольоровими непрозорими емальми. Для емалей використовували вже забарвлені скляні агломерати візантійського рецепту з обов'язковим додаванням свинцю, які купували у греко-візантійських скловарів¹⁰³. Заготовку потрібного кольору спочатку розігрівали, кидали у воду, щоб вона розкололася на дрібні шматочки, потім розтирали в порошок у ступці, промивали водою та розкладали по окремим посудинам, прикриваючи мокрою тканиною. До того, як засипати в чарунки емалі різних кольорів, їх перевіряли на плавкість, щоб температура плавлення була однаковою для всіх кольорів. Порошок «втягували» у зрізане навскіс гусяче перо, а потім за допомогою тонкого дротика вишкрібали

його з пера та засипали в необхідні чарунки¹⁰⁴. Затим прикрасу поміщали в піч і розплавляли скло, щоб воно заповнило всю чарунку. Така техніка дуже копітка й потребує терпіння та якісного виконання. У відомому трактаті XI ст. монаха Теофіла про ремесла досить докладно описується процес покриття емальми прикрас. Особливу увагу автор приділяє поліровці емалевої поверхні виробу після його виготовлення. Готовий виріб спочатку довго труть об мокрий м'який камінь, поки з-під емалі не з'являться перегородки. Потім його до блиску полірують точильним каменем. Затим по черзі труть давнім черепком, свинцевою пластиною, козиною шкірою, поки одна половина, змочена водою, не буде відрізнитися від другої сухої половини¹⁰⁵. В описаному в трактаті Теофіла методі при поліровці виробу активну роль відіграє слина майстра, якою він постійно змочує поверхню емалі¹⁰⁶. Якщо ця частина роботи буде виконана неякісно, емаль з часом тьмяніє, втрачає колір і викришується, що можна побачити на деяких давньоруських емальованих виробах.

В XI ст., за часів Ярослава Мудрого, виникають школи емальовального мистецтва, які також наслідують візантійські сюжети й композиції. Більшу частину предметів з емальми знайдено серед скарбів Києва та Київщини. За стилем виконання й кольоровою гамою вони належать до окремої школи, яка сформувалась у Києві. Пізніше виникли й інші центри, що відрізнялися від київської школи і за стильовими ознаками рисунка зображень, і за кольорами емалей (рязанські, володимирські, новгородські та інші емалі).

Не зупиняючись на описах зображень на прикрасах, стилістичних особливостях рисунка й техніці виконання, розглянемо саме кольорову гаму, яка притаманна конкретним емальованим школам Київської Русі, насамперед київській школі¹⁰⁷. Для київських емалей характерна певна різнобарвність: яскравий синій колір, до якого додано як основні темно-червоний і білий. Як додаткові кольори використовували зелений, коричневий, чорний, жовтий, тілесний, подекуди трапляються бірюзовий і блакитно-попелястий. Варті уваги колти зі скарбу 1887 року з Києва з огорожі Михайлівського монастиря¹⁰⁸. Фігури сиринів – птахів із жіночими голівками – гармонійно розміщені на золотому тлі. Крила та хвосты сиринів розмежовані смужками емалі червоного й синього кольорів, а смуга з червоної емалі обля-

⁹⁸ Там само.

⁹⁹ *Грушевський М.* Звенигород галицький // ЗНТШ. – 1899. – Т. 31. – С. 23–28. – Табл. II, 24.

¹⁰⁰ *Свешников И.* Знач. пр. – С. 55.

¹⁰¹ *Козловський А.* Знач. пр. – С. 107–113.

¹⁰² Там само. – С. 74.

¹⁰³ *Макарова Т.* Перегородчатые эмали Древней Руси. – М., 1975. – С. 16, 17.

¹⁰⁴ Там само. – С. 16.

¹⁰⁵ Там само. – С. 17.

¹⁰⁶ Там само. – С. 129.

¹⁰⁷ *Макарова Т., Плетнева С.* О центрах эмальерного дела Древней Руси // Славяне и Русь. – М., 1968. – С. 98–112.

¹⁰⁸ Там само. – С. 23. – Табл. 1. – Поз. 1–2.

мовує все тіло птаха. Так само майстерно сформовано композицію на зворотному боці, що складається з пагона, вписаного в квадрифолій, а потім у коло. У роги закомпоновано пагони лози з окремих пелюсток. Кольорова гама побудована на поєднанні червоного, синього, світло-зеленого й білого кольорів, доповнених чорним і рожевим.

Слід зазначити, що якщо в зображеннях святих і архангелів ще присутня стриманість канонічних візантійських кольорових гам, то у світських сюжетах у всій повноті проявляється смак київських емальювальників, їхня схильність до яскравості кольорів та строкатості, притаманних Сходу, які поширюються в XII ст. У цей період емальювальна справа виходить за межі Київської землі. Виникають окремі школи в Рязані, Володимирі, Новгороді, які відрізнялися від київської і стильовими ознаками рисунка зображень, і кольорами емалі.

У першій половині XI ст. київські майстри опанували техніку видування і почали виробляти скляний посуд з калійно-свинцево-кременеземного скла, досягнувши найвищого рівня професіоналізму в XII – на початку XIII ст. Слід зазначити, що цей рецепт скла використовували лише на території Київської Русі й лише в Києві, тому київський скляний посуд експортували в усі міста та поселення давньоруських територій. Жодне інше місто не освоїло цей вид скляного виробництва, за винятком Галича, де знайдені форми, в яких видували скляний посуд.

Збереглося зовсім небагато вцілілих скляних посудин X–XIII ст. Однак фахівцям вдалося зробити реконструкцію більшості типів скляного посуду¹⁰⁹. Одні з перших скляних виробів київського виробництва – прості за формою гостродонні кубки-лампадки. Вони мали вузьке важке дно й досить тонку воронкоподібну форму, що потоншувалася до вінець. Діаметр вінець сягав 9–10 см, висота – до 12 см. Кубок зручно було тримати в руці, але, подібно до рога, неможливо поставити, не спорожнивши його. На першому етапі виготовлення таких кубків їхньою єдиною прикрасою було власне скло жовтуватого відтінку, що створювало гру кольорів – від густо-жовтої частини біля дна до прозорого жовтуватого відтінку у верхній частині.

Прототипом цих посудин, мабуть, були скляні лампадки культового призначення, які привозили з Візантії в Київ для храмових християнських богослужінь (Десятинна церква, Софійський собор). Такі лампадки візантійського походження знайдено під час розкопок у давньоруському Звенигороді¹¹⁰. Реконструйована лампадка синьо-

го кольору мала стрункі пропорції (дно – 1,2 см, висота – 12,8 см, діаметр вінець – 9,2 см) і була декорована вузькою скляною ниткою такого самого кольору, яка обвивала посудину по спіралі вгору, створюючи ребристість поверхні. Край вінець лампадки мав потовщення. У Звенигороді було також знайдено кубки-лампадки київського походження. Одна з них, жовтуватого кольору, була менших розмірів, більш приземистих пропорцій і також мала потовщення по краю вінець. Іноді кубки-лампадки мали хвилеподібне оздоблення тулуба, що утворювалося шляхом обертання скляної маси навколо осі складовної трубки. Під дією центробіжної сили ця маса спіралью закручувалася. У процесі видування хвилі розтягувалися догори, а всередині зникали зовсім. Фрагменти таких посудин знайдено під час розкопок у середньовічному Булгарі, куди вони потрапляли з Києва через шлях «з варяг у греки»¹¹¹. Найбільшу кількість фрагментів кубків виявлено під час розкопок на Подолі в Києві¹¹². Трапляються вони і на Волині, Чернігівщині та Нижньому Подніпров'ї¹¹³. За спостереженням Ю. Щапової, гостродонні кубки з'явилися у Києві в першій чверті XI ст.¹¹⁴ На Подолі їх фіксують у шарах від XI до середини XIII ст.¹¹⁵ У Вишгороді гостродонні кубки становлять майже 40 % усього скляного посуду¹¹⁶. Перші такі вироби не були орнаментовані, та вже на початку XII ст. їх почали покривати декором у вигляді скляних ниток різних кольорів, які наліплювали на ще гарячий виріб.

Простішими у виготовленні були кулеподібні пляшечки з довгими шийками, схожі на сучасні лабораторні колби. Іноді вони виглядають як прості скляні кулі, у інших випадках мають плоске приплющене денце¹¹⁷. У таких посудинах шийка найчастіше необроблена, просто відбита від складовної трубки. Вони невеликих розмірів і, мабуть, слугували для зберігання ліків і парфумів.

Прості у виготовленні нестійкі кубки конічної форми з округлим дном та обробленими лише вінцями датують XI ст. Такі кубки та їхні фраг-

¹⁰⁹ Щапова Ю. Художественное стекло Древней Руси // Древнерусское искусство. – М., 1972. – С. 352.

¹¹⁰ Сवेशников И. Знач. пр. – С. 50, 55.

¹¹¹ Моця А., Халиков А. Знач. пр. – С. 80–86; Валуцкина С. Русское стекло Билярского городища // Путь из Булгара в Киев: Тезисы докладов научной конференции. – Казань, 1991. – С. 30–32.

¹¹² Сагайдак М. Знач. пр. – С. 106.

¹¹³ Прищепина Б., Никольченко Ю. Знач. пр. – С. 96; Шекун О., Веремейчик О. Знач. пр. – С. 58, 60; Козловський А. О. Знач. пр. – С. 72–76.

¹¹⁴ Щапова Ю. Стекло Киевской Руси. – С. 52; Щапова Ю. Художественное стекло Древней Руси. – С. 350.

¹¹⁵ Сагайдак М. Знач. пр. – С. 106, 107.

¹¹⁶ Пекарская Л., Зоценко В. Знач. пр. – С. 131.

¹¹⁷ Рожанківський В. Знач. пр. – С. 23.

менти В. Хвойка знайшов під час розкопок на території Десятинної церкви та опублікував у збірці Ханенків¹¹⁸. Подібні посудини було знайдено й у давньоруському Звенигороді, причому одна з них, зеленуватого кольору, – київського походження, а друга, із синього непрозорого скла, – візантійського виробництва¹¹⁹. Пізніше до дна кубків почали приплавляти скляну смужку для підвищення їхньої стійкості. Такі посудини знайдено в багатьох містах південноруських земель, їх навіть завозили з Києва в далекий Булгар¹²⁰. Кубки були різних розмірів, з прозорого, ледь жовтуватого або зеленуватого скла, найчастіше опуклі, піддон нерідко мав вигляд припавленої петельки. Їх декоративність, як і гостродонних кубків, полягала переважно у відтінках кольору й контрасті між насиченим дном і тонким прозорим верхом посудини. Деякі фрагменти оздоблені накладними скляними нитками коричнево-червоного, світло-зеленого чи бірюзового кольорів. Прототипами таких кубків також були візантійські вироби, але вони найчастіше зроблені з непрозорого кольорового скла.

Подальший розвиток форми демонструє циліндрична склянка, що трохи розширюється догори. На київському Подолі такі посудини трапляються в шарах кінця XI – XII ст.¹²¹ Незважаючи на товсті стінки й загальний «важкуватий» вигляд посудини, помітно, що майстер вільно володів технікою видування. Дно таких склянок, як правило, увігнуте всередину та заокруглене в місці переходу до стінок, стінки майже прямі, край вінець загорнутий назовні. Склянки прикрашали різнокольоровими скляними нитками, розміщеними горизонтально навколо тулуба, чи вертикальними скляними наліпами. Іноді орнаментальні смуги наносили темною фарбою. Вінець посудин утворювалися переважно шляхом загибання краю посудин всередину чи навпаки – назовні, коли утворювався своєрідний широкий манжет, що надавав посудині вишуканішого вигляду.

У XII ст. поширюється основний тип посуду – келихи з подвійним кільцевим дном. Повсюдно, у містах і на поселеннях, під час розкопок трапляються їхні залишки, переважно це фрагменти денця. Келихи різних розмірів і мають різні конфігурації стінок. У частини з них стінки конусоподібно розширені доверху, денце невелике, подвійне. Ці посудини подібні до гостродонних кубків, але мають ширше подвійне дно, яке роби-

ли за допомогою шаблонів, що з'явилися на початку XII ст.¹²² Більшість із них трапляється в шарах XI – початку XII ст. під час розкопок у Києві¹²³. Однак фрагменти денця таких келихів трапляються під час розкопок майже всіх давньоруських пам'яток. Серед уламків тонкостінних келихів на поселенні Ліскове на Чернігівщині знайдено фрагменти чотирьох кільцевих піддонів. Майже всі вони з прозорого скла жовтуватого відтінку і мають гладку поверхню. Один із келихів реконструйовано. Це широко відкрита конусоподібна посудина 9 см заввишки, яка завершується складнопрофільованими вінцями діаметром 8 см і має вузьке кільцеве денце діаметром 4 см¹²⁴. Денце увігнуте і сформоване разом із посудиною. Особливо варті уваги тонкостінні тюльпаноподібні келихи з подвійним денцем, яке одночасно є ніжкою посудини. Фрагменти таких келихів знайдено в Києві, Новгороді, городищі Слободка на землі в'ятичів¹²⁵.

Про широке побутування такого посуду в XII–XIII ст. свідчать масові знахідки денця і фрагментів стінок під час розкопок у багатьох містах на території України¹²⁶. У Вишгороді було зібрано близько сотні подібних денця. У жіночому похованні другої половини XII ст. Успенського собору в давньоруському Галичі знайдено вцілілу тюльпаноподібну посудину заввишки 7,2 см¹²⁷. Завдяки цій знахідці було отримано зразок для відтворення форм інших подібних келихів, які, якщо судити за денцями, були майже однакового розміру. Вони вміщували близько 200 мл напою¹²⁸. Об'єм і ніжку келиха виготовляли кількома прийомами з однієї заготовки скла за допомогою шаблону. Дно подвійно сплюснене по краях, його нижня частина увігнула всередину. Невеликий перехват розділяє дно та верхню частину посудини. Така форма питного посуду XI–XIII ст. зручна для вжитку й нескладна для виготовлення. Узагалі, такі посудини мали масивні круглі подвійні денця, досить тонкий перехват і округлі розширені доверху стінки. У цьому посуді приділяли увагу, головним чином, прозорості

¹¹⁸ Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко: Древности Приднепровья. Эпоха славянская (VI–XIII вв.). – К., 1902. – Вып. 5. – С. 58; Боровський Я., Калюк О. Знач. праця. – С. 32.

¹¹⁹ Свешников И. Знач. праця. – С. 52–54.

¹²⁰ Моця А., Халиков А. Знач. праця. – С. 80–86.

¹²¹ Сагайдак М. Знач. праця. – С. 86.

¹²² Шапова Ю. Художественное стекло Древней Руси. – С. 352, 353.

¹²³ Сагайдак М. Знач. праця. – С. 87.

¹²⁴ Шекун О., Веремейчик О. Знач. праця. – С. 18, 19.

¹²⁵ Шапова Ю. Стекло Киевской Руси. – С. 53; Никольская Т. Городище Слободка XII–XIII вв. – М., 1987. – Рис. 73, 9, 11; 74, 6.

¹²⁶ Мезенцева Г. Древньоруське місто Родень. Княжа гора. – К., 1968. – С. 113. – Табл. XXVII. – Поз. 2.

¹²⁷ Пастернак Я. Старий Галич. Археологічно-історичні дослідження у 1850–1942 рр. – Краків; Л., 1944. – С. 139, 140. – Рис. 48.

¹²⁸ Рожанківський В. Знач. праця. – С. 25, 26.

матеріалу, тому такі келихи робили переважно гладкими, без додаткової обробки¹²⁹.

У другій половині XII ст. київські склярі освоїли видування в одночастинну форму, з'явилися склянки й келихи, прикрашені рельєфним вдавненим хвилястим орнаментом, утвореним вертикальними жолобками. Видуту в ребристу форму посудину виймали з форми складувною трубкою та продовжували видувати, унаслідок чого ребра перетворювалися на опуклі хвилі, розширені догори. Потім посудину перехоплювали на понтію, відбивали від складувної трубки та оформлювали її вінця. Майже всі уламки такого посуду належать виробам із жовтого прозорого скла, що вказує на київське виробництво.

На території Нижнього Подніпров'я знайдено небагато скляного посуду. Він презентований дрібними маловиразними фрагментами різних посудин жовтуватого та жовтувато-зеленого кольорів, вкритих патиною. Серед них лише вісім фрагментів денця дають певне уявлення про форму й розміри посудин, що мають аналогії в багатьох давньоруських містах, насамперед у Києві¹³⁰. Це фрагменти конічних посудин, посудини з увігнутим дном діаметром 4 см, а також нижня частина гостродонного кубка заввишки 1,6 см та фрагмент денця з невеликим валикоподібним піддоном.

Уявлення про побутування в давньоруському Києві близькосхідного та візантійського скляного посуду дають знахідки фрагментів художнього скла, які часто трапляються під час археологічних розкопок. Судячи з їх різноманітності, з Візантії та її провінцій привозили тонкостінні кубки, флакони, чаші, посудини для парфумів та інші предмети з безколірного, молочно-білого, синього, блакитного і червоно-фіолетового скла, розписаного червоною, зеленою й білою емаллями та золотом, а також прикрашені по стінкам горизонтальними скляними нитками білого та світло-зеленого кольорів. Як приклад, можна розглядати знахідку сферичної чаші в урочищі Гончарі та Кожум'яки. Вдалося зробити її графічну реконструкцію. Чашу виготовлено зі скла молочного кольору з розписом золотом і червоною емаллю – орнаментальними смугами з хвилеподібним мотивом і медальйоном, обабіч якого зображено рослинні гілки та птахів, можливо, соколів¹³¹.

Найближчою аналогією розглянутого виробу є скляні чаші з Новогрудка (Білорусь)¹³², куди вони потрапляли, імовірно, через Звенигород з

Коринфа чи сирійських провінцій Візантійської імперії, звідки наприкінці XII – на початку XIII ст. на Русь ввозилися унікальні скляні посудини. Безперечно, подібний посуд був зразком для місцевих майстрів-склоробів. Про це свідчать знахідки на території Києво-Печерського монастиря скляних посудин із місцевої сировини, які за формою подібні до візантійського посуду. Останнім часом багато фрагментів імпортного посуду знайдено під час розкопок на Подолі в Києві. Більшість із них зроблено з матового скла блакитного, синього, вишневого та яскраво-зеленого кольорів і прикрашено світлими скляними нитками або розписано золотом, що властиво для посуду синього кольору (колір, характерний для візантійських скляних виробів). Асортимент досить різноманітний. Привертає увагу фрагмент чарки із безбарвного скла з прямими стінками, що кріпилася до окремо виготовленої ніжки. Зовні чарка прикрашена гравірованим лускоподібним орнаментом¹³³. Загалом чарки на ніжці були характерні для культур Кавказу, Північного Причорномор'я, Близького Сходу і Середньої Азії¹³⁴. На давньоруських пам'ятках вони майже не трапляються, хоча в скловарній майстерні Києво-Печерської лаври знайдено кілька відбитих ніжок зеленуватого кольору від подібних посудин (зберігаються у фондах ІА НАНУ). Мабуть, у цій майстерні місцеві склярі намагалися робити такі посудини.

Серед знахідок імпортного художнього посуду привертають увагу фрагменти стінок посудин, орнаментованих розписами емаллю й золотом. Так, на одному фрагменті невизначеної за типом посудини синього кольору (мабуть, чаші, оскільки вона орнаментована з обох боків) орнамент складався з дископодібних фігур із вписаними в них рослинними паростками і був виконаний білою емаллю, позолоченою методом гарячого емалювання¹³⁵. На другому фрагменті, що був вінцем келиха або чаші з прозорого блакитного скла, орнамент нанесено таким самим способом у вигляді трьох прямих ліній світло-зеленого й білого кольорів, дві нижні з яких технікою прочосу наверх (скобоподібний орнамент) об'єднані через певні відстані з верхньою лінією, утворюючи овальні сегменти різних розмірів¹³⁶. Орнамент виконано недбало, у деяких місцях лінії не з'єднуються, що свідчить про невисоку якість декорування виробу. Така техніка емалювання притаманна склоробам східновізантійських провінцій, які, імовірно, виготовляли не дуже якіс-

¹²⁹ Рожанківський В. Знач. праця. – С. 25, 26.

¹³⁰ Козловський А. О. Знач. праця. – С. 72–76.

¹³¹ Івакін Г. Нова знахідка візантійського скла у Києві // Археологія. – 1991. – № 2. – С. 142–145.

¹³² Декоративна-прикладное мастацтва Беларусі XII–XVIII старогоддзяў. – Мінськ, 1984. – С. 105.

¹³³ Зоценко В., Брайчевська О. Знач. праця. – С. 80, 81.

¹³⁴ Там само. – С. 81.

¹³⁵ Зоценко В., Брайчевська О. Знач. праця. – С. 81.

¹³⁶ Там само.

ний дешевший посуд для продажу середнім прошаркам населення східнослов'янських земель.

Зовсім по-іншому виглядають фрагменти посудин, також знайдених під час розкопок на Подолі в Києві. На одному з них зображено типовий для візантійського декоративно-ужиткового мистецтва рослинний орнамент золотом на склі синього кольору. На іншому фрагменті, також синього кольору, золотом зображено павича з прокресленими голкою деталями¹³⁷. Це поширений у візантійському мистецтві мотив, що бере початок в античних мозаїках. Привертає увагу фрагмент флакона з непрозорого синього скла, орнаментований інкрустованими прочосами білого кольору, які живописно розтягувалися під час видування посудини. Цей орнамент походить з Давнього Єгипту, де ним прикрашали скляні погребальні урни; він відомий у римському мистецтві та в середньовічному мистецтві східновізантійських провінцій¹³⁸. Найцікавішими є фрагменти скляної чаші з напівпрозорого скла молочного кольору із зображенням тварин (імовірно, пантер), орієнтованих у один бік. Зображення виконано методом гарячого емалювання. Контур фігур зроблено червоною емаллю, середину – зеленуватого й рожевого кольорів. Тло над тваринами заповнено стеблинами, що в'ються, листками, бруньками й дрібними рисочками, що нагадують арабську в'язь – прийом, характерний для декоративного мистецтва ісламського світу. Поверхню, по якій ідуть тварини, оформлено двома горизонтальними смугами, між якими розміщено стрічку рослинного орнаменту. Контур рисунка також виконано червоною емаллю. Середину горизонтальних смуг вкрито зеленою емаллю, а середину рослинного орнаменту – золотом. Надзвичайно витончена й точна лінія рисунка зображень вражає передачею внутрішньої суті тварин, м'якої грації тіла з напругою постагі, готової в будь-який момент до стрибка. На жаль, скло вкрито легкою патиною, яка злущується разом з орнаментом. Стильові ознаки рисунка, засоби оздоблення, притаманні мініатюрам і декоративному мистецтву ісламських країн, вказують на походження зі східновізантійських провінцій¹³⁹.

Фрагменти імпортного посуду трапляються й на сільських поселеннях. Так, на поселенні Нижнього Подніпров'я Ігрень 8 знайдено фрагменти скляної посудини з якісного прозорого скла, на вінцях помітні сліди позолоти, що вказує на ймовірність її походження з візантійських провінцій¹⁴⁰. На поселенні Ліскове на

Чернігівщині знайдено фрагмент блюда діаметром 20 см з напівпрозорого темно-зеленого скла, прикрашений зсередини по краю вінця коричневою смугою завширшки 3 см¹⁴¹. Покриття скляних виробів смугами коричневого люстру вперше трапляється на кераміці, мальованій люстром, і скляному посуді Єгипту раннього періоду Аббасидів (VIII ст.)¹⁴².

Зразками для виготовлення вітчизняних скляних посудин для пиття були візантійські вироби, однак київський посуд мав свої особливості. По-перше, його забарвлення було натуральним – жовтуватого і зеленуватого кольорів – і для більшості посуду виконувало водночас декоративну функцію. По-друге, посуд видували переважно вільним способом і лише наприкінці XII ст. почали використовувати одночастинні форми, а в першій половині XIII ст., перед монгольською навалою, – двочастинні. По-третє, основним способом декорування посуду були припавлені скляні нитки коричнево-червоного та бірюзового кольорів.

Розглянемо ще один вид скляного виробництва Київської Русі – віконне скло. Воно з'явилося у Київській Русі разом із будівництвом храмів і на перших етапах розвитку склярства, мабуть, його привозили з Візантії або виготовляли на місці греко-візантійські майстри за візантійськими рецептами й технікою. Це були невеликі прямокутні віконниці, які виготовляли методом відливки й пресування у формі. На це вказують округло потовщені краї віконниць та їхня рівна гладка поверхня. Віконниці X ст. з розкопок Десятинної церкви були прямокутними та круглими, діаметром 11–14 см і завтовшки 1–3 мм, прозорі, блакитного кольору, з дрібними баньками повітря, розтягнутими по колу¹⁴³.

З появою в першій половині XI ст. видувного скла набули поширення круглі віконниці діаметром 12–17 см, які виготовляли в київських майстернях методом вільного видування. Вони були переважно жовтого кольору, на що впливав склад скла: київське калійно-кремнеземне скло мало жовтуватий відтінок, а візантійське скло із вмістом натрію було прозоре чи блакитного кольору. Віконниці використовували не лише в храмах, а й у палацах та боярських садибах. Їх видували в склярнях «лунним способом», на що вказують круглі обриси та специфічна фактура поверхні з концентричними, ледь помітними хвилястими

¹³⁷ Сагайдак М., Хомайка Н. Зазнач. праця.

¹³⁸ Шелковников Б. Художественное стекло. – Ленинград, 1962. – Рис. 1.

¹³⁹ Ettinghausen R., Grabar O., Varilun Jenrins-Madina. Op. cit. – S. 204–208.

¹⁴⁰ Козловський А. Зазнач. праця. – С. 72–76.

¹⁴¹ Шекун О., Веремейчик О. Зазнач. праця. – С. 60.

¹⁴² Ettinghausen R., Grabar O., Varilun Jenrins-Madina. Op. cit. – S. 208.

¹⁴³ Архипова Є. Будівельні матеріали Десятинної церкви // Церква Богородиці Десятинна в Києві. – К., 1996. – С. 58.

нерівностями¹⁴⁴. Видувши спочатку еліпсоїд зі скла, майстер до його дна прикріплював понтію, відділяв еліпсоїд від складувної трубки та швидко обертав його навколо осі. Під дією центробіжної сили еліпсоїд набував вигляду приплюснutoї посудини з великим круглим дном. Цю посудину-заготовку зрізали горизонтально за допомогою гарячої скляної нитки та кількох крапель води. Відділена таким чином нижня частина заготовки мала форму плоскої чаші. На кам'яній чи залізній поверхні у випалювальній камері віконниця набувала плоского вигляду з трохи хвилястою поверхнею, а її стінки загинали характерним бортиком («ребром жорсткості») 0,5–0,7 см завширшки за допомогою шматка мокрого дерева¹⁴⁵. Посередині цього диска, у місці кріплення понтії, залишалося потовщення – «пупок», який по можливості згладжували. Скло було відносно прозоре, з легким зеленуватим або жовтуватим відтінком.

Такі віконниці вставляли у свинцеві рами по шість–вісім штук у одне вікно. Залишки свинцевих рам під час розкопок церков і палаців знаходять разом із фрагментами віконниць. Склили переважно храми та княжі й боярські тереми. У руїнах київських палат X–XI ст., на Ярославів дворіщі, серед розкопок княжих жител Чернігова, Галича, Білгорода, Звенигорода та в багатьох інших містах Київської Русі, де були побудовані церкви, – всюди під час археологічних досліджень знаходять круглі віконниці чи їхні уламки¹⁴⁶.

Використовували також дерев'яні рами. У деякі з них, крім круглих віконниць, з боків вставляли дрібніші трикутні та інших форм маленькі віконниці¹⁴⁷. Знахідка на давньоруському поселенні Ліскове на Чернігівщині квадратної віконниці з тонкого скла візантійської рецептури (Na-K-Ca-Si) розміром 3 см × 3 см зі зрізаними кутами свідчить про використання скляних віконниць і на поселеннях, причому візантійського походження¹⁴⁸. Поблизу знайдено смальту зі свинцево-кремнеземного скла темно-зеленого та темно-вишневого кольорів.

У XII ст. на західних територіях Київської Русі оформлення монументальних споруд збагатилося орнаментальними вікнами з різнокольорових віконниць. Поблизу давнього Галича відкрито залишки двоповерхового будинку, очевидно, княжої гридниці, яка згоріла в 1240 році. Серед руїн було знайдено значну кількість фрагментів

різнобарвного віконного скла – жовтого, зеленого та червоного¹⁴⁹. Це, очевидно, залишки вітражів, які на той час широко використовували в європейських країнах для оформлення романських храмів. На території Київської Русі вітражі так і не поширилися. Можливо, тому що ця техніка виготовлення скла була складною, і давньоруські майстри не встигли її опанувати до монгольської навали. Вона називається технікою глазурування склом, тобто поверхню скла покривають прозорим шаром іншого кольору¹⁵⁰. У майстерні Києво-Печерської лаври, розкопаній у 1951 році В. Богусевичем, було знайдено фрагменти віконниці фіолетового кольору, забарвленої окисом марганцю. Однак скло було зварене за античним (візантійським) рецептом і не було глазуроване.

Як уже зазначалося, скляні віконниці були переважно в храмах, князівських і боярських хоробах. У напівземлянкових житлах простого населення замість скла використовували риб'ячі міхури, спеціально оброблену тонку шкуру тварин, проолієне полотно або слою, які натягували чи вставляли в маленькі віконця для освітлення приміщення взимку¹⁵¹. У теплі періоди використовували «волокове вікно», яке закривали («заволокували») у холодну пору дошкою, що поступово, з поширенням скляних вікон, трансформувалась у ставні, якими закривалися вікна на ніч.

Підводячи підсумки розвитку скляного виробництва в Київській Русі, зазначимо, що воно посідає значне місце в історії розвитку вітчизняного декоративно-ужиткового мистецтва. Склярство з'явилося на території Київської Русі наприкінці X – на початку XI ст. у Києві й на перших етапах свого розвитку повністю залежало від греко-візантійських ремісників. Поступово, навчившись у майстернях греко-візантійських склярів виготовляти просте свинцево-кремнеземне скло та робити з нього смальту, намистини, браслети, київські майстри шляхом експериментів у першій половині XI ст. винайшли новий рецепт вітчизняного скла ($K_2O + PbO + SiO_2$), у якому замість дефіцитних соди чи золи морських рослин використовували золу континентальних дерев, яка містила калій. Цей рецепт був винаходом київських склярів і ніде, крім території Київської Русі, не використовувався. Він дозволив київським майстрам виготовляти вітчизняний видувний посуд і віконниці, конкуруючи з імпортними скляними речами і прикрасами на теренах Давньої Русі й поступово витісняючи їх з вітчизняного ринку.

¹⁴⁴ Тищенко О. Декоративно-прикладне мистецтво східних слов'ян і давньоруської народності. – К., 1983. – С. 76, 77.

¹⁴⁵ Рожанківський В. Зазнач. праця. – С. 25.

¹⁴⁶ Там само.

¹⁴⁷ Безбородов М. Зазнач. праця. – С. 218, 219.

¹⁴⁸ Шекун О., Веремейчик О. Зазнач. праця. – С. 60.

¹⁴⁹ Гончаров В. Древній Галич // Вісник АН УРСР. – К., 1956. – № 1 (240). – С. 66.

¹⁵⁰ Большая иллюстрированная энциклопедия древностей. – С. 125.

¹⁵¹ Рожанківський В. Зазнач. праця. – С. 25.

З Києва – центра склоробства – скляні вироби розповсюджувалися по всій території Давньої Русі, зокрема на Західну, Північно-Західну й Північно-Східну Русь, а також на Південне Подніпров'я і навіть Волзьку Болгарію. Ще в першій половині XI ст., за результатами археологічних досліджень у Києві, 80 % скляних виробів були імпортного походження, а вже в XII–XIII ст. цей показник зменшується до 20 %. Особливо це стосується прикрас (намистин, каблучок, вставок у персні тощо), насамперед браслетів. Вітчизняні різнокольорові браслети були яскравішими за візантійські й більше відповідали смакам широких соціальних верств населення Київської Русі. Попит на них у XII–XIII ст. був таким великим, що в міста Київської Русі з Києва, крім браслетів, також поставляли заготовки (зливки) скляної маси для їх виготовлення на місцях, оскільки київські майстри не були в змозі виконувати всі замовлення. У багатьох містах виникали власні майстерні з виготовлення й ремонту браслетів. Аналогічна ситуація склалась і для емальовальної справи, яка найменше залежала від скловаріння, оскільки отримувала скло в зливках. Тому вже в XII ст. з'являються окремі школи з виготовлення емальованих прикрас у Новгороді, Рязані та інших містах Давньої Русі.

Виробництво видувного посуду та віконниць не поширилося за межі Києва, і до монгольської навали він лишався єдиним центром виготовлення виробів цієї категорії (археологи поки не знайшли майстерень з виготовлення посуду в інших містах). Київський посуд, повторюючи асортимент візантійських виробів, вирізнявся простішими декоруваннями і формою, оскільки його видували переважно вільним способом. Він, в основному, не забарвлений і найчастіше декорований наплавленими скляними нитками бірюзового й коричнево-червоного кольорів. На початку XII ст. київські склярі почали використовувати шаблони, а пізніше – одночастинні форми. Київський посуд був, як і прикраси, дешевшим за імпортний і популярнішим серед населення. Для задоволення значного попиту розширили мережу майстерень з виробництва скла. На сьогодні в Києві археологи відкрили вже більше десяти майстерень, що свідчить про розвиток склярства в напрямі виготовлення виробів для обслуговуван-

ня потреб широких соціальних верств населення та орієнтацію на вільну торгівлю.

Поширювався скляний товар відомими шляхами: «з варяг у греки», який проходив через Київ і йшов до Булгару, та водним Дніпровським шляхом на Південне Подніпров'я, який мав велике значення для внутрішньої торгівлі Київської Русі. Водним Дніпровським шляхом купці легко діставалися до порогів, де переважно й лишали товар. Потім торговці дрібним товаром розносили його місцевими шляхами, що підтверджується скупченням скляних виробів у північних районах Південного Подніпров'я та їхніми поодинокими знахідками на півдні. Імпортний скляний товар, який потрапляв до Київської Русі таким самим чином, осідав переважно в Києві, а вже звідти розходився регіональними шляхами з торговцями, але існували й інші шляхи його просування на західні та північно-західні землі. Один із таких шляхів ішов з Візантії, минаючи Київ, угору по Дністру до Галича, через Звенигород, де розгалужувався на північний захід до Перемишля і по Західному Бугу до Білорусі. У Звенигороді, мабуть, розміщувалися склади продукції, на що вказує величезне скупчення скляних виробів, значна частина яких візантійського походження (25 %). У Києві кількість продукції візантійського походження становила 10 %. На прикладі розвитку скляного виробництва Київської Русі можна простежити поступовий перехід від вотчинного ремесла, що обслуговувало феодалську верхівку у X–XI ст., до виробництва для потреб різних соціальних прошарків міських і сільських мешканців у XII–XIII ст.

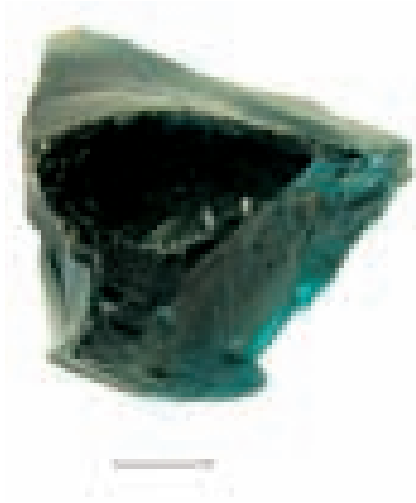
Розвиток склярства відбувався в межах загального розвитку ремесел і ужиткового мистецтва Київської Русі, але відносно візантійського скляного виробництва склярство було перспективним, однак провінційним ремеслом, що тільки наближалось до свого розквіту. Перед монгольською навалою рівень професійної майстерності київських склярів значно підвищився, і вони почали видувати ужитково-художній посуд у двочастинні форми. Проте монгольська навала зупинила подальший розвиток склярства, хоча деякі види скляного виробництва (виготовлення полив'яних керамічних плиток і посуду) існували й після навали та стали підґрунтям для відродження вітчизняного склярства в XVI–XVII ст.

Л. ВІНОГРОДСЬКА

Список ілюстрацій

1. Агломерат для виготовлення скляних виробів. XII–XIII ст. Київ (Поділ). КЦАК ІА НАНУ.
2. Горщик зі скляним боєм. XII ст. Київ (Поділ). КЦАК ІА НАНУ.
3. Смальта. XI ст. Київ. КЦАК ІА НАНУ.
4. Плита підлоги. XI ст. Київ (Софійський собор). Шифер, різнокольорова смальта. Фото Л. Виногородської.
5. Плитки й фрагменти підлоги. XI ст. Київ; с. Білгородка, Київська обл. Глина полива; пас-тилаж, фляндрівка.

6. Фрагменти скла від золочених пластин для виготовлення смальти. XI – початок XII ст. Київ (майстерня в Києво-печерській Лаврі). НФ ІА НАНУ. Фото Л. Виногородської.
7. Плитка для підлоги. XI – початок XII ст. Київ (Софійський собор). Глина, полива; пастилаж. Фото А. Чекановського.
8. Підлога (фрагмент). XI – початок XII ст. Київ (Софійський собор). Глина, полива; пастилаж. Фото А. Чекановського.
9. Плита підлоги (фрагмент). XI ст. Переяслав-Хмельницький, Київська обл. Шифер; інкрустація смальтою.
10. Писанки. XI–XII ст. Київ. Глина, полива; пастилаж, фляндрування. 1 – Оpubліковано у виданні: *Толочко П.* Київська Русь. – К., 1996. – С. 182; 2 – Київ (Поділ). КЦАК ІА НАНУ.
11. Намистини. X–XI ст. Київ (Десятинна церква). Скло; формування, витягування, рублення, мілефіорі. Оpubліковано у виданні: *Зоценко В., Гончаров О.* Скляні вироби // Церква Богородиці в Києві. – К., 1996. – С. 95–100.
12. Намистини. XI–XII ст. Київ (Поділ). Скло. КЦАК ІА НАНУ.
13. Намистини. XII–XIII ст. Київ (Поділ). Скло; пастилаж. КЦАК ІА НАНУ.
14. Намистини. XI–XIII ст. Київ (Поділ). Скло; пастилаж, витягування. КЦАК ІА НАНУ.
15. Намистини. XI ст. с. Броварки, Полтавська обл. Скло; пастилаж, витягування, рублення. НКПІКЗ.
16. Намистини. X–XII ст. Коростень, Житомирська обл. Скло; формування, витягування, рублення. Фото з архіву Б. Звіздецького.
17. 1 – намисто; 2 – зонні багаточастинні намистини; 3 – бісер рублений; 4 – зонні намистини; 5 – намистини з рельєфним пластичним візерунком і рибоподібні; 6 – золочені намистини; 7 – вічкові намистини. XI–XIII ст. с. Григорівка, Черкаська обл. Скло. Оpubліковано у виданні: *Петрашенко В.* Древнерусское село (по материалам поселений у с. Григоровка, Черкасская обл). – К., 2005. – С. 103–106.
18. Браслети. X–XII ст. Київ (Поділ). Кольорове скло; витягування, лиття. КЦАК ІА НАНУ.
19. Браслети. X–XI ст. Київ (Десятинна церква). Скло; лиття, розпис. Оpubліковано у виданні: *Зоценко В., Гончаров О.* Скляні вироби.
20. Браслети, каблучки. XI–XII ст. Київ (Поділ). Скло; витягування, лиття, розпис. КЦАК ІА НАНУ.
21. Браслети. XII–XIII ст. с. Григорівка, Черкаська обл. Скло; витягування, обмотування кольоровою скляною ниткою. Оpubліковано у виданні: *Петрашенко В.* Древнерусское село...
22. Колт. XI–XII ст. Київ (Михайлівський монастир). Кольорова емаль. Оpubліковано у виданні: *Макарова Т.* Перегородчатые эмали Древней Руси. – М., 1975. – С. 23.
23. Посуд. XI–XIII ст. Скло. Оpubліковано у виданні: *Щапова Ю.* Художественное стекло Древней Руси // Древнерусское искусство. – М., 1972. – С. 352.
24. Посуд київського (2, 4–8, 10–14) та візантійського (1, 3) походження; 5–6 – склянки з кольоровими нитями й наліпками; 7–8 – склянки, орнаментовані фарбою; 9 – тюльпаноподібний келих; 10, 11 – келихи на піддоні; 12–14 – кубки гостродонні. XI–XIII ст. 1–4 – Звенигород, Львівська обл.; 5, 6, 10–14 – Київ; 9 – Галич, Львівська обл. Скло; видування, наліпка, фарбування. Оpubліковано у виданнях: *Свешников И.* Древнерусский город Звенигород и его торговые связи с Востоком // Славянская археология. Раннесредневековый город и его округа. – М., 1990. – С. 51; *Моця А., Халиков А.* Булгар – Киев. Пути, связи, судьбы. – К., 1997. – С. 80–86.
25. Посуд (фрагменти). XI – початок XII ст. Київ (Поділ). Скло; видування. КЦАК ІА НАНУ.
26. Посуд (фрагменти). XI–XII ст. Київ (Поділ). Скло; видування, обмотування кольоровою скляною ниткою. КЦАК ІА НАНУ.
27. Посуд. XI ст. Київ. Скло; видування, ліплення. Оpubліковано у виданні: *Рожанківський В.* Українське художнє скло. – К., 1955.
28. Денце посудини на піддоні. XII–XIII ст. Київ (Поділ). Скло; видування, ліплення. КЦАК ІА НАНУ.
29. Посуд (фрагменти). XI–XII ст. Київ (Києво-Печерська лавра). Скло; видування, обмотування кольоровою скляною ниткою. НФ ІА НАНУ.
30. Посуд. XI–XIII ст. Київ (Десятинна церква). Скло; видування, обмотування кольоровою скляною ниткою, формування. Оpubліковано у виданні: *Церква Богородиці Десятинна в Києві.* – К., 1996. – С. 203.
31. Імпортний посуд (фрагменти). XI–XII ст. Київ (Поділ). Скло; видування, розпис, фляндрування, обмотування кольоровою ниткою. КЦАК ІА НАНУ.
32. Чаша візантійського походження. XII–XIII ст. Оpubліковано у виданні: *Івакін Г.* Нова знахідка візантійського скла у Києві // Археологія. – 1991. – № 2. – С. 142–145.
33. Посудина східновізантійського походження (фрагменти). XI–XII ст. Київ (Поділ). Скло; видування, розпис кольоровими фарбами. КЦАК ІА НАНУ.
34. Віконниця (фрагмент). XI–XII ст. Київ (Поділ). Скло. КЦАК ІА НАНУ.
35. Етапи виготовлення круглої віконниці. Оpubліковано у виданні: *Рожанківський В.* Українське художнє скло...
36. Рама віконна (фрагмент). XII–XIII ст. Дерево; різьблення. Оpubліковано у виданні: *Безбородов М.* Стеклоделие в Древней Руси. – Минск, 1956.



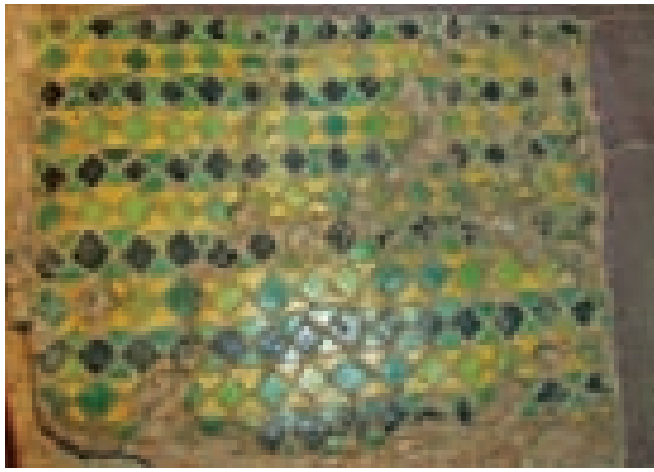
1

2



3





4



6



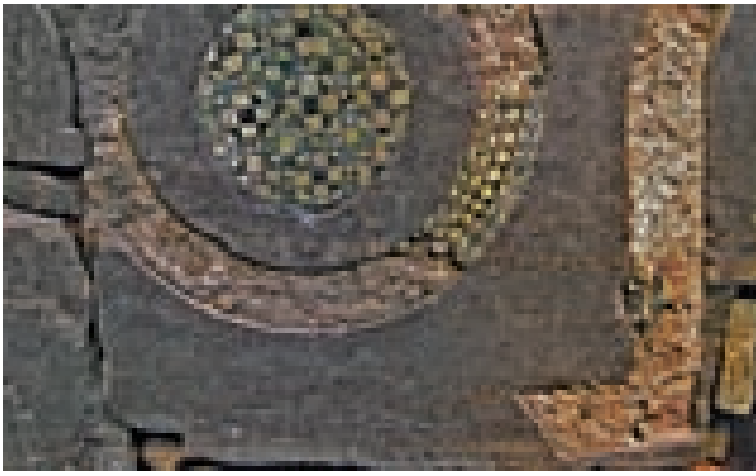
5



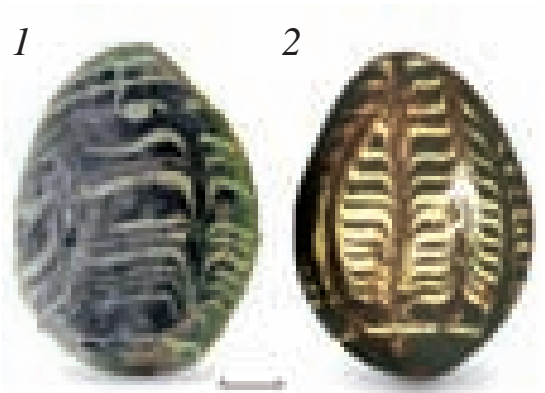
7



8



9



10



11

12



13



14



16



15



17

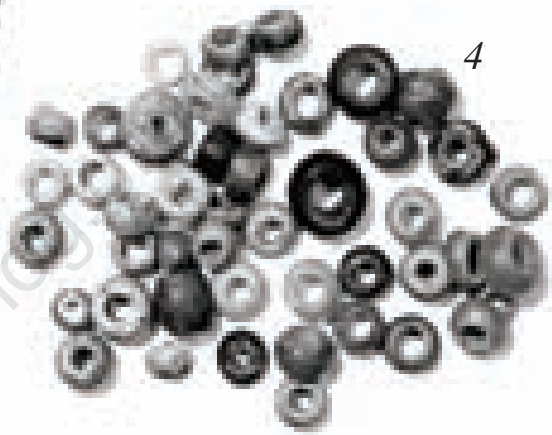
1



2



3



4



5

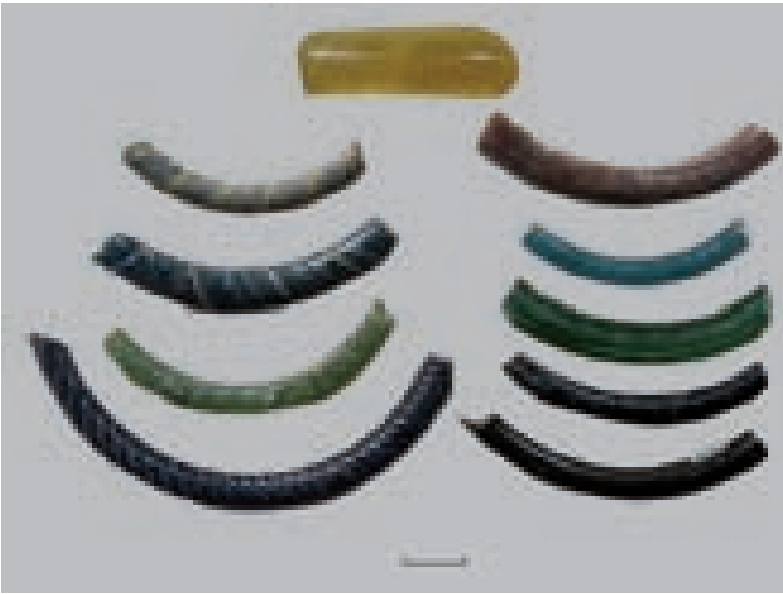


6



7

18



20



21



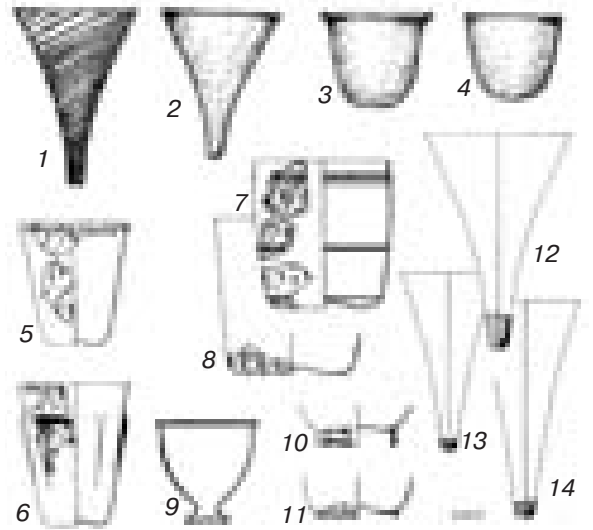


22





23



24



25



26



27



28

29



30



31



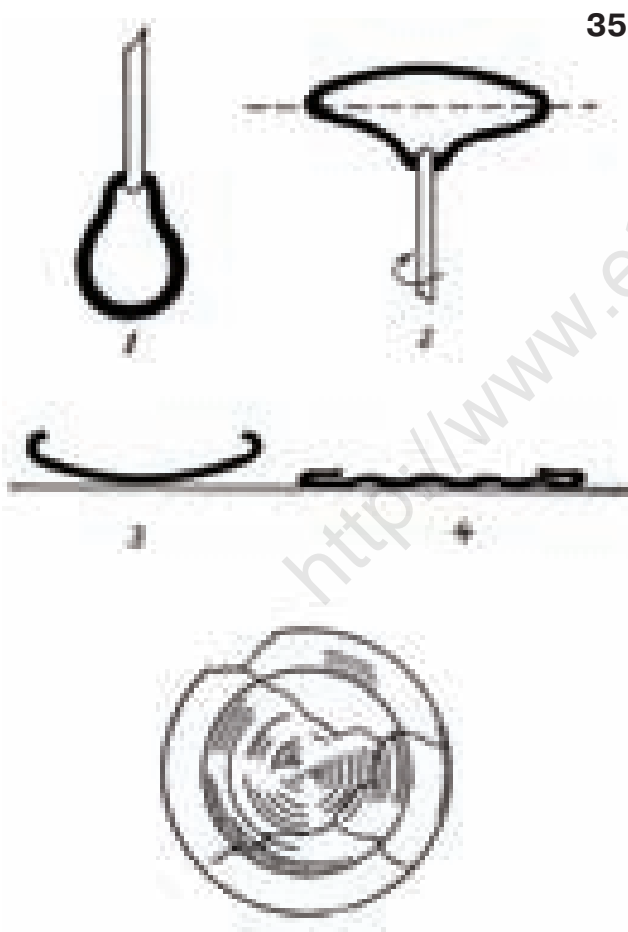
32



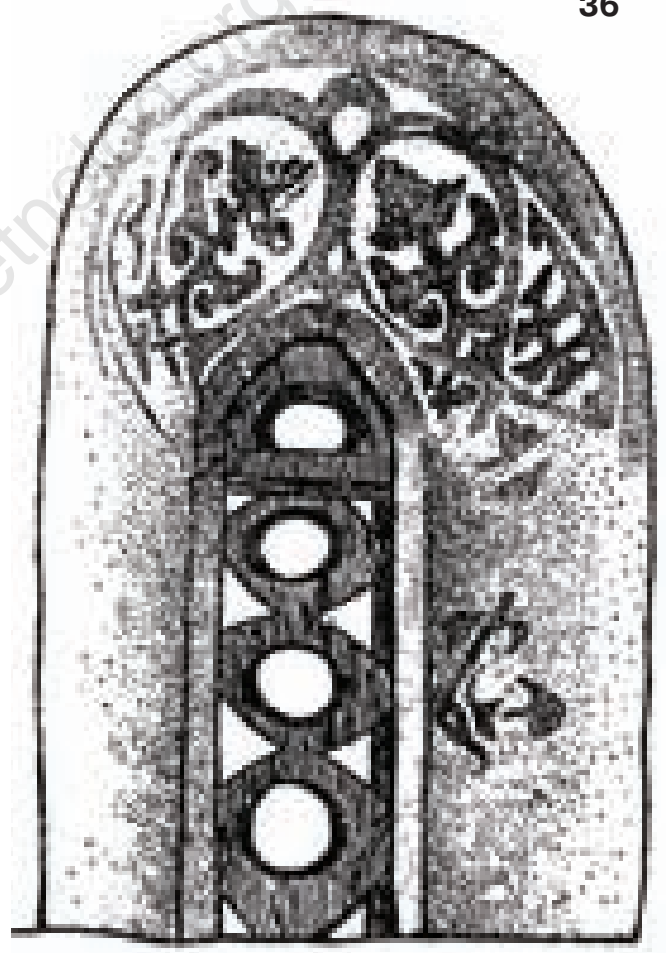
33



34



35



36

Металева пластика



<http://www.ethnolog.org.ua>

Нагрудний хрестик. VII–VIII ст. Поховання, с. Гладківка, Херсонська обл.
Золото; кування, дифування. МІКУ. Оpubліковано у виданні: *Хардаєв В.*
Пам'ятки ювелірного мистецтва епохи середньовіччя IV–XIV ст. //
Золота скарбниця України. – К., 1999. – С. 45. – Іл. 71

МЕТАЛЕВА ПЛАСТИКА

Металеві художні вироби Княжої доби посідають особливе місце в цілісній системі українського декоративного мистецтва. Більшість із них, виготовлених з дорогоцінних, кольорових і чорних металів та сплавів, вражає багатством художніх форм і майстерністю виконання. Високий розвиток давньоруського металообробництва був підготовлений багатомісцевими місцевими традиціями, витвореними упродовж III–I тис. до н. е. – I тис. н. е. Як відомо, освоєння й художня обробка металів на теренах сучасної України має понад п'ятитисячолітню історію еволюції, що сягає епохи міді, бронзи й заліза. Зокрема, технологічні відкриття й технічні навички трипільських майстрів, особливо поява ливарництва (у пізньому Трипільлі), сприяли винайденню гарячого кування міді. Дослідження мідних виробів трипільських майстрів, зокрема сокири з Карбунського скарбу, свідчать, що вони зроблені руками досвідчених ковалів¹. Розігрівання й лиття з міді сприяло виникненню та інтенсивному розвитку бронзоливарництва, а згодом технологічного, технічного й художнього освоєння заліза упродовж VII–VI ст. до н. е. Початок залізного віку, тобто винайдення заліза й витіснення ним бронзи на теперішніх українських землях збігається з початком скіфської епохи². Скіфські ливарники й ковалі заліза, міді та золота залишили відомі всьому світові зразки високохудожніх металевих виробів. Зокрема, багато залізних предметів, передусім різних видів наступальної (мечів, кинджалів, сокир, списів) та захисної (щитів, шоломів, панцирів, бойових поясів) зброї і кінської зброї – вудил, стремен, псаліїв тощо, знайдених у Більському (Полтавщина) і Люботинському (Харківщина) городищах та на Кам'янському поселенні на Дніпрі, засвідчують досить широкий асортимент кованих, у тому числі й художніх, виробів. Їх виготовлення та оздоблення, зазвичай у звіриному стилі, було можливе за наявності технологічно розвинутого металообробництва, забезпеченого застосуванням найрізноманітніших пластич-

них виражальних засобів³. Свої витвори, зокрема предмети та елементи зброї і зброї, скіфські майстри декорували зображенням голівок птахів, часто звернених одна до одної голів орла чи його кігтів. Наприклад, дві орлині голови прикрашають руків'я меча з Чигиринської могили⁴.

Свідченням високохудожнього ювелірного мистецтва є численні археологічні пам'ятки, зокрема ритуальні предмети, жіночі й чоловічі прикраси: нагрудні намиста і гривни, начільні пластини та скроневі підвіски, сережки, персні, браслети, оздоба зброї і зброї – шоломів, руків'їв і піхов мечів, кінської голови та вузди, коштовні посудини у вигляді рогоподібного ритона й чаші-кратера тощо. Знайдені при розкопках багатих поховань можновладців, зокрема поблизу сіл Велика Знам'янка, Гюнівка, Велика Білозерка, Корніївка, у Гаймановій Могили (біля с. Балки), у Мелітопольському кургані на Запоріжжі, а також поблизу багатьох населених пунктів Київської, Черкаської, Сумської, Херсонської, Миколаївської, Дніпропетровської, Донецької областей та в Криму, вони є свідченням того, що протягом VIII–III ст. до н. е. вироби ювелірного мистецтва на південно-східних теренах сучасної України були дуже поширеними і вирізнялися надзвичайно високим художнім рівнем. Довершеним витвором скіфської тореvтики є всесвітньо відома золота пектораль з кургану Товста Могила поблизу м. Орджонікідзе⁵.

Прийшли сарматські майстри (II ст. до н. е. – IV ст. н. е.) збагатили місцеві традиції художнього металу засобами поліхромії, зокрема в оздобленні прикрас, холодної зброї та інших виробів давньої тореvтики дорогоцінними і напівкоштовними каменями та кольоровим склом⁶.

Упродовж перших століть I тис. металообробництво «східнослов'янських племен»⁷, забезпечене як привізною (золотом, сріблом), так і місцевою сировиною у вигляді мідних і залізних родовищ та наявними технічними й художніми традиціями, продовжує невпинно розвиватися. Свідченням цього є існування понад двадцяти міст, що вже у IX–X ст. були великими культурними центрами з розвинутим ремеслом.

³ Граков Б. Скифы. – М., 1971. – С. 35–93.

⁴ Там само. – С. 76, 77; Боньковська С. Ковальство на Україні XIX – початку XX століття. – К., 1991. – С. 6, 7.

⁵ Підви́соцька О. Ювелірне мистецтво України раннього залізного віку // Золота скарбниця України. – К., 1999. – С. 30–34.

⁶ Рыбаков Б. Ремесло древней Руси. – М., 1948. – С. 41; Граков Б. Скифы; Боньковська С. Зазнач. праця. – С. 6–8; Підви́соцька О. Зазнач. праця. – С. 36.

⁷ Рыбаков Б. Зазнач. праця. – С. 81.

¹ Рындина Н. Металлография в археологии // Археология и естественные науки. – М., 1965. – С. 119, 127.

² Граков Б. Старейшие находки железных вещей в Европейской части территории СССР // СА. – 1958. – № 4. – С. 5; Бондар М. Пам'ятки стародавнього минулого Канівського Придніпров'я. – К., 1959. – С. 3.

Серед них вирізняються Київ, Вишгород, Любич, Переяслав, Чернігів, Галич та ін.

Про значний розвиток і високий художній рівень місцевого металообробного мистецтва Х–ХІІІ ст. розповідають численні писемні джерела. Так, арабський мандрівник аль Маруді, відвідавши Русь наприкінці Х ст., відзначав широке застосування у місцевих храмах церковних дзвонів⁸. Визначний німецький монах-ювелір Теофіл, який вивчав різноманітні ремесла в багатьох країнах Заходу і Сходу, саме Русь, а не будь-який із центрів Західної Європи, за професійним і художнім рівнем металопластики ставив на друге місце після Візантії. Зокрема, у трактаті про середньовічне декоративно-ужиткове мистецтво Теофіл Пресвітер зазначив: «Якщо ти уважно вникнеш (у «Записку». – С. Б.), то дізнаєшся, що саме в старанності (високому технічному виконанні і художньому рівні. – С. Б.) емалей та різноманітності черні відкрила Русь»⁹.

Значному розвитку металообробного мистецтва Княжої доби сприяли також багатівкові політичні, торговельні та культурні відносини із сусідніми країнами Сходу і Заходу, Півночі та Півдня. Так, південно-східним шляхом з країн Середньої Азії, Закавказзя і Кавказу у Тмутаракань, Переяслав, Київ, Чернігів, а також у Галич, потрапляли не лише готові вироби, а й благородні метали, дорогоцінні самоцвіти та напівкоштовні камені¹⁰. З великоморавського, каролінгсько-оттонського, романського та готичного Заходу в Галич, Київ, Чернігів, Суздаль та інші міста Давньої Русі завозили художні вироби західно-європейського металообробного ремесла¹¹.

Литі і ковані, золоті і срібні, мідні і бронзові, оздоблені сканню та зерню, коштовними каменями, різнобарвними емаллями, мідно- і срібнозолочені, інкрустовані й інші вироби художньої металопластики потрапляли в Русь з Антіохії, Константинополя, Фессалонік (Солуні) та інших ремісничих центрів Візантійської імперії¹². Ювелірні вироби, потрапивши на давньоруські землі Галицької і Київської Русі, зокрема різноманітні прикраси, зброя, елементи військового спорядження вершника та упряжі бойового коня, твори церковного призначення, дорогоцінний посуд тощо, слугували зразками для засвоєння найкращих мистецьких здобутків світової торевтики. Таким чином, географічне положення України-Руси, що безпосередньо межувала з Південною, Західною і Північною Європою, Балканами, Кавказом і Закавказзям, Середньою і Малою Азією та іншими країнами, політичні, торговельні та культурні відносини, усіляко підтримувані матримоніальними зв'язками з королівськими дворами та імператорськими династіями тощо, сприяли надзвичайно інтенсивному проникненню, поширенню, а відтак засвоєнню чужоземного металообробного мистецтва та його розвитку на місцевому ґрунті. Цей еволюційно-формотворчий процес означений складним і довготривалим шляхом – від механічного «списування» у вигляді предметів-гібридів, синкретичного накладання та поступового засвоєння новітніх технологій, технічних і декоративних прийомів з невідворотним взаємопроникненням мистецьких традицій аж до рівноцінного співіснування та розвитку у творах давньоруських майстрів. Вершиною багатівкового творчого осмислення художніх виражальних засобів стали срібноковані з позолотою лики язичницьких богів з каменями-самоцвітами в очницях, як, наприклад, літописного Перуна, встановленого поряд із Даждьбогом, Хоросом, Стрибогом, Сімарглом і Мокошшю у Києві, та срібнокованого ідола, знайденого, за переказами, у Чернігові¹³.

⁸ *Брайчевский М.* Утверждение христианства на Руси. – К., 1989. – С. 61.

⁹ *Vrepohl E.* Theophilus Presbyter und die Mittelalterliche Goldschmiedekunst. – Leipzig, 1987. – P. 7.

¹⁰ *Гончаров В.* Художні ремесла // ІУМ: У 6 т. – К., 1966. – Т. 1. – С. 364; *Орлов Р.* Прикладне мистецтво: церковне і народне // Історія української культури. – К., 2001. – С. 923, 926, 936; *Фіголь М.* Мистецтво старокняжого Галича. – К., 1997. – С. 203–206.

¹¹ *Даркевич В.* Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе (X–XIV вв) // САИ. – Вып. Е1-57; *Dekan J.* Velká Morava. Doba a umění. – Praha, 1980; *Грбар А.* Крещение Руси в истории искусства // Владимирский сборник. 988–1938. – Белград, 1938. – С. 85, 86; *Лазарев В.* Искусство средневековой Руси и Запад (X–XI ст.) // XIII Международный конгресс исторических наук. Москва, 16–23 августа 1970 г. – М., 1970. – С. 2; *Боньковська С.* Дарохранильний священний посуд (до питання походження й типології) // Студії мистецтвознавчі. – 2003. – Чис. 3. – С. 30–43.

¹² *Кондаков Н.* Русские клады. Исследование древностей Великокняжеского периода. – С.Пб., 1896. – Т. 1; *Толстой И., Кондаков Н.* Русские древности в памятниках искусства. – С.Пб., 1897. – Вып. 5; *Петров Н.* Указатель церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. – К., 1897; *Бочаров Г.* Художественный металл Древней Руси X–XIII веков. – М., 1984. – С. 7.

¹³ Літопис руський: за Іпатським списком / Пер. Л. Є. Махновець. – К., 1989. – С. 19. – Іл. 27 (Л. 47), – С. 47; *Гончаров В.* Зазнач. праця. – С. 382; *Травкіна О.* Царські врата Борисоглібського собору Чернігова // Родовід. – 1995. – № 12. – С. 99, 100.

Дослідження металевих виробів Княжої доби, здійснені Б. та В. Ханенками, Н. Кондаковим, М. Макаренком, Б. Рибаківим, Г. Корзухіною, В. Василенком, Г. Бочаровим, Т. Ніколаєвою та іншими зарубіжними й українськими вченими¹⁴, привели до висновку, що їх висока технічна якість і художній рівень були забезпечені ремісничою організацією праці та фахової підготовки майстрів. Зокрема, Б. Рибаків одним із перших довів, що давнє русько-українське металообробництво розвивалося у вигляді міського, помісно-вотчинного (в окремих князівських чи боярських маєтностях-вотчинах) та локального сільського ремесла. П. Толочко, поглибивши дослідження, вказав на значний розвиток давньоруського ремесла в церковно-монастирських майстернях¹⁵.

Водночас писемні джерела, в яких згадуються «уноти, майстри всяции бежаху из татар», а також технічні умови виробничих процесів, за яких обов'язковою є участь майстра, наприклад коваля, і помічника-молотобойця, дозволяють зробити висновок, що в давньоруському металообробництві існував розвинутий інститут учнівства, який забезпечував підготовку кваліфікованих майстрів високого професійного рівня. Це сприяло розвитку вузьких спеціалізацій, передусім металургів і ливарників, ковалів, ювелірів, зброярів та ін. Водночас, наприклад, серед зброярів вирізнялися мечники, щитники, шоломники, бронники та стрільники. Змішану техніку гарячого кування, холодного клепання та слюсарної обробки при виготовленні своєї продукції застосовували інструментальники, замочники і ключники. Однак збірна назва «ковалів заліза, золота і срібла», яких Данило Галицький прикликав звідусіль у «стольний» Холм¹⁶, вказує на те, що універсальним технічним прийомом художньої обробки металів упродовж Княжої доби було невіддільне від ливарництва ковальство – його технічні прийоми і виражальні засо-

би у вигляді гарячого кування, торсування, згину тощо. Цьому сприяли значні поклади залізної руди та розвиток на їх основі місцевої металургії. До найдавніших творів давньоруської металевої пластики належать литі та ковані художні вироби. Серед них розрізняють різні види наступальної та захисної зброї, зокрема литі руків'я та ковані леза мечів і кинджалів, наконечники стріл; спорядження бойового коня – водила, псалії, стремена і підкови; елементи військового обладунку дружинника – кольчуги, щити, шоломи та остроги, а також нагрудні жіночі й чоловічі, зокрема князівські, відзнаки тощо. До найдавніших із них належить виготовлена з кованого дроту (із загнутими гачками на закінченнях) шийна гривна з Копіївського скарбу (X ст.); кований меч з гравірованим авторським підписом майстра Людоти (1000 р.); сталевий, покритий сріблом та оздоблений позолотою і гравірованим тератологічним орнаментом бойовий топірець Андрія Боголюбського; декорований, у вигляді тетраморфного Деісусного Чину та «чільної» постаті архангела Михаїла шолом Ярослава Всеволодовича, який пов'язують також з іменем Мстислава Юрійовича (XII ст.) тощо¹⁷.

Таким чином, високохудожні твори, знайдені при розкопках давньоруських міст та їх дитинців, язичницьких капищ і християнських святинь, укріплених городищ і ремісничих майстерень, серед скарбів та в окремих похованнях тощо, вказують на те, що вже протягом X–XII ст. місцеві майстри володіли найпередовішими на той час технологіями Заходу і Сходу, технічними прийомами виготовлення й декору металевих виробів. А за майстерністю окремих способів оздоблення, наприклад, за «технікою емалі, розписом золотом по міді, технікою зерні і скані, виготовленням якнайтонших ливарних форм руські майстри, – як зазначає Б. Рибаків, – випередили своїх західноєвропейських побратимів»¹⁸.

Одним з найпоширеніших і найрозвинутіших видів металообробного ремесла Княжої доби було виготовлення металевих виробів способом художнього лиття за глиняною (IX–X ст.), восковою (X–XI ст.) та кам'яною (XI–XIII ст.) моделями. Серед них виокремлюють декоровані

¹⁴ Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко: Древности русские. Кресты и образки. – К., 1899. – Вып. 1; Толстой И., Кондаков Н. Знач. праця; Макаренко Н. Выставка церковной старины в музее барона Штиглица // Старые годы. Ежемесячник для любителей искусства и старины. – С.Пб., 1915. – Июль-август. – С. 14–81; Корзухина Г. Русские клады IX–XIII вв. – М.; Ленинград, 1954; Василенко М. Русское прикладное искусство – М., 1977; Николаева Т. Древнерусская мелкая пластика XI–XVI веков. – М., 1968; Бочаров Г. Знач. праця.

¹⁵ Рыбаков Б. Знач. праця. – С. 501–522; Бліфельд Д. До питання про ремесло та ремісників у Київській Русі // Археологія. – 1983. – № 2. – С. 28–40; Толочко П. Київська Русь. – К., 1996. – С. 178–187; Орлов Р. Знач. праця. – С. 922.

¹⁶ Літопис руський... – С. 418.

¹⁷ Рыбаков Б. Знач. праця. – С. 234, 235; Прикладное искусство и скульптура // История культуры Древней Руси: В 2 т. – М., 1951. – Т. 2. – С. 434; Гончаров В. Знач. праця. – С. 362, 378; Янин В. Патрональные святые и атрибуция древнерусских художественных произведений // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Искусство и культура. – М., 1973. – С. 267; Бочаров Г. Знач. праця. – С. 120, 124–134; Боньковська С. Ковальство України. – С. 11.

¹⁸ Рыбаков Б. Знач. праця. – С. 521.

слов'янською плетінкою і східною пальметою руків'я мечів з Києва і Карабчиева; мідні з позолотою, оздоблені псевдозерню булави, знайдені в Києві, Вишгороді, на Княжій горі біля Канева та під час розкопок Городського, Колодяжинського та Райковецького городищ; численні знахідки амулетів-змійовиків із зображеннями Богоматері, архістратиґа Михаїла, Козьми і Дем'яна, Бориса і Гліба та інших святих Христової церкви на лицевому боці та Медузи Горгони – на зворотному тощо¹⁹.

З поширенням та утвердженням християнства в Русі-Україні металопластика збагатилася новітніми формами та виражальними засобами. Серед найдавніших творів художнього лиття, що сприяли ранній християнізації населення Київської і Галицької Русі, були натільні, сховані під ношею місіонерів, неофітів та паломників, а також наперсні хрестики і хрестоподібні енколпії, різнотипні нагрудні іконки тощо, які потрапляли в Руські землі з країн Сходу і Заходу, Півдня і Півночі²⁰.

Мідні, бронзові та срібні двостулкові, з'єднані шарнірами, хрестоподібні артосоарії і панагіари, мощовики і ставротеки часто покривали «паленим золотом» та оздоблювали рельєфно литими, інкрустованими срібним і золотим дротом, гравірованими з черню із позолотою, а також живописними емалевими зображеннями Небесних покровителів, святих великомучеників, однак найчастіше – у вигляді триморфного деїсуса або розп'яття на лицевому боці та Богоматері з архангелами і євангелістами – на зворотному²¹.

Досконало володіючи технікою відливу за восковою, глиняною та кам'яною формами-матрицями, русичі досягали художньої досконалості при виготовленні найрізноманітніших

предметів – від творів дрібної металопластики аж до монументальних форм, таких як церковні панікадила, навколо- або надпрестольні ківорії тощо. Свідченням цього є нагрудні хрести та іконки з рельєфними зображеннями Спасителя, Богоматері у поставі Оранти, Ассунти або Одигітрії (X–XI ст., XI–XIII ст.); бронзові кадильниці зі старокняжого Галича (XI–XII ст.) та з «майстерні художника» у Києві (XIII ст.), кацеї з Галича (XII ст.), Чернігова та літописного Ізяслава (друга половина XII ст.) Художньою досконалістю серед них вирізняються відлиті майстром Константином ажурна арка, очевидно, надпрестольного ківорія з м. Вщиж біля Чернігова із зображеннями нетлінних феніксів; бронзовий хорос, знайдений на Хоревій вулиці у Києві тощо²².

Свідченням надзвичайно високого рівня давньоруського художнього литва є місцеве виготовлення церковних дзвонів, про які згадується у записках арабського мандрівника аль Маруді, який відвідав Русь наприкінці X ст., та у списках «Літопису Руського»²³. У 1257 р. Данило Галицький, за свідченням «Галицько-Волинського літопису», вилив дзвони для збудованого ним храму Св. Іоанна Златоуста у Холмі, «Дивного звуку дзвони» у 80-х роках XIII ст. для церкви Георгія (Побідоносця) у Любомлі відлив благочестивий князь Володимир Васильович²⁴. Однак найдостовірнішим свідченням високорозвинутого давньоруського дзвоноливарництва Княжої доби є дзвони та численні уламки від них, знайдені в Києві, літописному Городську на Житомирщині та серед інших археологічних старожитностей²⁵.

Художній аналіз творів давньоруської металопластики засвідчує не лише чудове володіння майстрами найрізноманітнішими способами лиття й кування, а й оздоблення металевих виробів карбуванням, гравіруванням, різнобарвними емалями, інкрустацією кольоровими металами тощо. Такий високий розвиток металообробного мистецтва був забезпечений наявністю вже досить розвинутих місцевих художніх традицій і їх готовністю до засвоєння найпереводіших мистецьких надбань чужоземної ювелірної практики. Так, уже в VIII ст. на терито-

¹⁹ Рыбаков Б. Знач. праця. – С. 245–277; Гончаров В. Знач. праця. – С. 379; Орлов Р. Знач. праця. – С. 933, 946.

²⁰ Залеская В. Связи средневекового Херсонеса с Сирией и Малой Азией в X–XII веках // Восточное Средиземноморье и Кавказ IV–XVIII вв.: Сборник статей. – Ленинград, 1988. – С. 93–104; Седов В. Об одной группе древнерусских крестов // Древности славян и Руси. – М., 1988. – С. 63–67; Боньковська С. «Галицькі» енколпії: до питання генезису іконографічних типів // НЗ. – 1998. – № 4. – С. 408–414; Тищенко О. Дрібна пластика з зображенням Бориса і Гліба // Археологія. – 1984. – № 46. – С. 48.

²¹ Кондаков Н. Знач. праця. – С. 94–97; Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко. Знач. праця; Куницький В. Близькосхідні енколпії на території Південної Русі // Археологія. – 1990. – № 1. – С. 106–116; Корзухина Г. О памятниках «корсунского дела» на Руси (по материалам медного литья) // ВВ. – 1959. – Т. 14. – С. 129–137.

²² Кондаков Н. Знач. праця. – С. 43–46; Рыбаков Б. Знач. праця. – С. 251–260; Гончаров В. Знач. праця. – С. 379; Орлов Р. Знач. праця. – С. 933, 946, 949.

²³ Брайчевский М. Знач. праця. – С. 61; Літопис руський... – С. 205, 229, 295.

²⁴ Літопис руський... – С. 418, 448; Жолтовський П. Художнє лиття на Україні. XIV–XVIII ст. – К., 1973. – С. 5, 6.

²⁵ Выезжев Р. Колокола древнего Городеска // КСИА. – 1959. – Вып. 9. – С. 104–107.

рії України досить широко застосовували розвинуту під впливом іранського та арабського декоративно-ужиткового мистецтва надзвичайно кропітку ювелірну техніку виготовлення та оздоблення металевих виробів ажурною та накладною сканню. Так, техніка накладної, так званої глухої, скані була відома місцевим майстрам уже з другої половини I тис. до н. е. Сканню оздоблювали передусім різноманітні прикраси. Однак особливого розвитку декорування металевих виробів сканним орнаментом набуло з X ст., тобто з відкриттям техніки волочення дроту. До цього часу дріт на Русі витягували способом кування²⁶.

До складних і трудомістких способів оздоблення творів давньоруської металоластики належить зернь. Про дуже раннє засвоєння русичами ювелірної техніки зерні свідчать скроневі підвіски з Києва та Монастирська, у декорі яких, за твердженням дослідників, простежується великоморавська традиція²⁷. До найдавніших творів художнього металу Давньої Русі належать «зерньові» жіночі прикраси – намистини, скроневі підвіски тощо, знайдені на Волині, Подніпров'ї, Побужжі та на Десні²⁸. Їх відносять до місцевих виробів перехідного (від язичницького до християнського) періоду розвитку декоративно-ужиткового мистецтва IX–X ст. Зокрема, волинська традиція прикрас із зерні, у виготовленні яких простежується європейська художня традиція Чехії і Польщі, зумовила, за твердженням дослідників, інтенсивний розвиток ювелірної техніки серед інших племен, які заселяли тогочасні руські землі²⁹.

До високомистецьких зразків художньої металоластики Княжої доби належать сережки з Копіївського скарбу (X ст., с. Копіївка на Вінничині), оздоблені зерню у вигляді китиць винограду. У витонченому оздобленні деяких київських колтів кількість металевих зерняток сягає п'яти тисяч³⁰.

Водночас дослідження художніх особливостей більшості творів художнього металу Давньої Русі привели до висновку, що, прикрашаючи свої вироби, руські майстри не обмежувалися однією технікою, а найчастіше застосовували різні декоративні засоби. Наприклад, дуже поширеним при виготовленні творів ювелірного мистецтва було поєднання скані із зерню. Такий спосіб оздоблення відомий під назвою «філі-

грань». Свідченням високопрофесійного володіння філігранню є золоті та срібні лунниці й сережки, персні та браслети, намистини й гудзики з Хар'ївського скарбу (с. Харівка, Путивльського р-ну на Сумщині). У їх декорі переважають притаманні для язичницької мистецької традиції геометричні мотиви. Трикутники, квадрати й ромби в органічному поєднанні з фігурками місяця, зірочок та солярного мотиву у вигляді кола, що символізують небесні світила, є свідченням дуже раннього походження виробів, характерних для пізньоязичницького декоративно-ужиткового мистецтва³¹. Водночас у декорі пізніших філігранних виробів Княжої доби, зокрема коштовних скроневих підвісок, пернів тощо, дуже виразно простежується поступовий перехід від магічних мотивів язичницьких міфологічних уявлень до символічно-образної системи християнського світогляду.

Найвищого розвитку декорування металевих виробів філігранню досягло у давньоруському мистецтві XI – першої половини XIII ст. Застосування філіграні при виготовленні художніх виробів руськими майстрами збагачувало декор металевих виробів пластикою неспокійних ліній орнаментальних мотивів, викладених крученими, спіралеподібними, торсованими тощо дротиками та світло-тіньовими ефектами вкраплених серед них золотих і срібних кульок³².

Численні твори давньоруської торевики – оправи турячих рогів, фібули, колти й діадеми, зміювики і хрестоподібні енколпії, пластинчасті й дротяні браслети, «срібні» убори князівсько-боярської верхівки тощо засвідчують дуже давнє й досконале володіння русичами мистецтвом оздоблення срібних виробів технікою черні.

За твердженням дослідників, зародження, формування та розквіт давньоруської школи виготовлення срібних виробів та їх декорування черню простежується в Середньому Подніпров'ї³³. Прикладом дуже раннього застосування черні на теренах Київської Русі є срібноковані, оздоблені гравіруванням і черню «ладозької сокири», бронзові руків'я мечів з Києва та Карабчієва. У їх декорі чітко прочитується поєднання орнаментальних черньових мотивів «загальнослов'янського» плетива зі східною пальметою³⁴. Гравірованими три- і п'ятипелюстковими пальметами з наступним

²⁶ Рыбаков Б. Знач. праця. – 330, 331; Гончаров В. Знач. праця. – С. 362.

²⁷ Орлов Р. Знач. праця. – С. 936.

²⁸ Корзухина Г. Русские клады IX–XIII вв. – С. 65; Орлов Р. Знач. праця. – С. 936.

²⁹ Орлов Р. Знач. праця. – С. 936.

³⁰ Гончаров В. Знач. праця. – С. 362, 363.

³¹ Там само. – С. 362.

³² Рыбаков Б. Знач. праця. – С. 330–342; Орлов Р. Знач. праця. – Т. 1. – С. 933.

³³ Гончаров В. Знач. праця. – С. 370, 373; Орлов Р. Знач. праця. – С. 936, 954–959.

³⁴ Кирпичников А. Древнерусское оружие // САИ. – М., 1966. – Вып. Е1-36. – С. 36; Орлов Р. Знач. праця. – С. 925, 933.

чернінням оздоблено псалії «чернігівського типу»³⁵, срібні з позолотою і черню наконечники піхов із садиби Десятинної церкви (перша половина XI ст.)³⁶, київські, галицькі та володимиро-суздальські пластинчасті браслети, декоровані тератологічними орнаментальними мотивами та антропоморфними зображеннями людських фігур, виконані технікою гравірування та черні³⁷.

Дослідження художніх особливостей черньових металевих виробів, здійснені зарубіжними та українськими вченими, зокрема Б. Рыбаковим, В. Гончаровим, Т. Макаровою, П. Орловим та іншими³⁸, дають підстави стверджувати, що в розвиткові ювелірної техніки черні, відомої на території давньої України вже в X ст., простежуються два основні періоди. Для першого з них, поширеного в X–XII ст., характерне суцільне заповнення тла, на якому чітко прочитується срібний гравірований рисунок. До найраніших творів, оздоблених таким способом, належать срібні ритони (оправи) турячих рогів (посуду для пиття) з Чорної Могили у Чернігові (середина X ст.). Більший з них декоровано поєднанням карбування й черні. В орнаментальному вирішенні простежується органічне поєднання елементів звіриного стилю, відомого зі скіфських часів, і рослинних мотивів у вигляді плетива лілієподібних пальмет³⁹.

Оправу меншого рогу декоровано розвиненим рослинним орнаментом країв, виконаних черню. Центральну частину ритона оздоблено багатфігурною композицією складного переплетення антропоморфних, орнітологічних, зооморфних зображень у вигляді двох чоловічих постатей і жінки, двох орлів, півня та вовка у поєднанні з фантастичними драконами, грифонами тощо. На місцеве походження меншої оправу вказує характерний для X ст. мотив у вигляді сплетених чотирьох стилізованих лілій (кринів).

Схожим криноподібним орнаментом, виконаним черню, оздоблено срібні застібки з кургану Гульбище; бронзові бляшки кінської зброї з Шестовицького могильника; держак меча з

Києва тощо. До цієї групи творів належать і браслети-наручі з Білої Вежі (друга половина XI ст.) та Києва (кінець XII – початок XIII ст.). Перший із них оздоблений срібним плетивом стрічкового орнаменту, малюнок якого чітко прочитується на поверхні півциліндричних пластин, суцільно вкритих черню. У прямокутних та аркоподібних рамках браслетів з Києва, означених гравірованим орнаментом або псевдозерню, серед химерного плетива елементів рослинного орнаменту у вигляді витіювато гнutoї лози розміщені кентаври, крилаті леви і барси, птахи, людські постаті тощо. За стильовими особливостями вони нагадують малюнки заставок і початкових літер рукописних списків богослужбових книг, знайдених у Києві⁴⁰.

Наприкінці XII і до середини XIII ст. у декорі срібних виробів переважає так звана контурна чернь у вигляді вдавлених (у більшості гравірованих) контурів чорного малюнка, зображеного на полірованому срібному тлі. До високохудожніх зразків оздоблення металевих виробів контурною черню належать срібний пластинчастий браслет-наруч із с. Молотове на Львівщині (XII–XIII ст.). Він складається з двох, з'єднаних шарнірами півциліндричних частин. На кожній із них в аркоподібних рамках, означених псевдозерневим орнаментом, розміщені людська постать, фігурки птахів та рослинний мотив, що нагадує розквітлий хрест⁴¹. Таким чином, у декорі «галицького» срібнокованого наручного браслета виразно простежується складний процес послідовної еволюції художніх засобів, виражений рівноцінним співіснуванням у творах місцевої металопластики язичницьких традицій у вигляді окремих орнаментальних мотивів з новітніми символічними образами християнського мистецтва.

Досить часто, особливо при оздобленні атрибутів князівської влади, прикрас та бойового спорядження дружинної верхівки, зокрема металевих елементів зброї, як, наприклад, топірця Андрія Боголюбського тощо, давньоруські майстри, підкреслюючи коштовність виробів, уміло поєднували чернь із позолотою, досягаючи збагачення кольорової гами, підсиленої контрастом чорного й золотого тонів⁴².

Художній аналіз оздоблених черню окремих елементів військового обладунку дружинників та спорядження бойового коня, зброї, творів нумізматики та сфрагістики, нагрудних відзнак, різноманітних прикрас та інших типів і типологічних груп давньоруської металопластики, здій-

³⁵ Бліфельд Д. Зазнач. праця. – С. 30–41. – Табл. 9; Орлов Р. Зазнач. праця. – С. 925.

³⁶ Орлов Р. Зазнач. праця. – С. 334.

³⁷ Рыбаков Б. Зазнач. праця. – С. 320–375; Гончаров В. Зазнач. праця. – С. 373–375; Орлов Р. Зазнач. праця. – С. 924.

³⁸ Рыбаков Б. Зазнач. праця. – С. 320–330; Гончаров В. Зазнач. праця. – С. 370, 373, 375; Макарова Т. Зазнач. праця.; Орлов Р. Зазнач. праця. – С. 959–954.

³⁹ Толстой И., Кондаков Н. Зазнач. праця. – С. 67; Гончаров В. Зазнач. праця. – С. 364; Орлов Р. Зазнач. праця. – С. 929, 954; Бочаров Г. Зазнач. праця. – С. 12.

⁴⁰ Гончаров В. Зазнач. праця. – С. 374; Орлов Р. Зазнач. праця. – С. 957.

⁴¹ Гончаров В. Зазнач. праця. – С. 391.

⁴² Бочаров Г. Зазнач. праця. – С. 120, 124.

снений українськими та зарубіжними вченими, є свідченням того, що руські майстри Княжої доби досконало володіли, а то й були винахідниками обох способів декорування черню. Очевидно, що досягнення «давньоруської школи» оздоблення срібних виробів черню, зародження, формування та розквіт якого простежується, за твердженням Р. Орлова, у Середньому Подніпров'ї⁴³, мали значний вплив на розвиток західноєвропейського ювелірного мистецтва. Підтвердженням цього є письмові свідчення німецького ювеліра Теофіла Пресвітера.

Водночас семипроменеві скроневи кільця, хрестоподібні підвіски, ранньокиївські нагрудні хрести з емалевими зображеннями стилізованих хрещатих мотивів тощо вказують на дуже раннє володіння давньоруськими майстрами мистецтвом виімчастої фініфті, або емалі, – однієї з найскладніших технік художнього оздоблення ювелірних виробів⁴⁴.

За твердженням В. Гончарова, фініфть була відома східним слов'янам ще в середині I тис., а на теренах України – уже в II–V ст.⁴⁵ Свідченням цього є нагрудні хрести і панагії із зображеннями жовтою емаллю різноманітних хрестоподібних мотивів у вигляді прямих і косих хрестиків, розквітлого хреста та окремих іконних образів християнських святих тощо⁴⁶.

З другої половини X ст. виімчаста фініфть поступово витісняється візантійською технікою перегородчастої (перетинкової) емалі. Її особливий розвиток, означений винятковою майстерністю виготовлення та багатством художньо-образної системи емалевих виробів, припадає на другу половину XI – першу половину XIII ст. Фініфтевими фарбами з різноманітними орнаментальними геометричними, рослинними та антропоморфними мотивами оздоблювали сережки й колти (скроневи підвіски, що у вигляді масивних медальйонів підвішувалися до головного жіночого убору), діадеми й намиста, нагрудні та наплічні відзнаки (різноманітні енколпії, барми), евангеліарії, напрестольні хрести й інші металеві вироби.

Характерним декором вирізняються художні емалі раннього періоду XI – першої половини XII ст. До них належать сережки, колти та інші художні вироби, знайдені в київських скарбах, зокрема на Великій Житомирській вулиці (1880 р.) поблизу Софійського собору (1885 р.),

на Старокиївській горі біля Десятинної церкви (1936 р.), у містечку Мирополь на Житомирщині та біля с. Сахнівка поблизу Канева. У їх декорі переважають зображення у вигляді попарно розміщених казкових діво-птахів, міфологічних сиринів, фантастичних феніксів, голубів та інших птахів. Об'єднувальним композиційним елементом цих орнітологічних мотивів є, як правило, круглі або чотирипелюсткові розети; динамічно гнуті стебла аканта або виноградної лози; квіти у вигляді стилізованих лілій. Вони символізують, за твердженням дослідників, праслов'янський образ «Дерева життя»⁴⁷.

У колористичному вирішенні зображених у профіль або тричвертному повороті птахів та розвернутих у фас із зверненими одне до одного ликами фантастичних створінь переважає гама насичених синього, зеленого, червоного, жовтого та білого кольорів. У поєднанні зі світло-зеленими, тілесно-охристими, зелено-голубуватими напівтонами вони виразно прочитуються на золотому тлі підвісок – колтів, сережок, круглих елементів нагрудних барм тощо⁴⁸. Так, в оздобленні окремих колтів зі скарбу, знайденого у 1876 році біля Десятинної церкви, крім основних чотирьох, характерних для киеворуських емалей, наявні також чорний та бірюзовий кольори. Серед підвісних прикрас скарбу трапляються також колти із зображеннями на лицевому боці жіночої голови, увінчаної короною. На другому боці розміщені, як правило, емалеві фігурки голубів з голівками, повернутими до центрального мотиву «Дерева життя»⁴⁹. Високою майстерністю й художньою досконалістю вирізняються колти київського скарбу (1949). Зворотний бік круглих підвісок оздоблений, як правило, геометризаними мотивами у вигляді розет, заповнених насиченими синьою, червоною, білою і жовтою емалевими фарбами. На лицевому боці у круглих рамках сканного дроту та прикрашених перлами променях, що розходяться від нього, зображені жіночі голівки в коштовних коронах. Виразність ликів, тонко змодельованих витонченим зіставленням різнокольорових емалевих розтяжок, підкреслено чорним волоссям зачісок⁵⁰.

Отже, в оздобленні киеворуських емалевих прикрас раннього періоду переважають праслов'янські міфологічні мотиви у вигляді дівоптахів, «Дерева життя», місяця тощо, пов'язані з язичницькими магічними уявленнями про обереги щастя, родючості й добробуту, добра і зла,

⁴³ Орлов Р. Зазнач. праця. – С. 936.

⁴⁴ Рыбаков Б. Зазнач. праця; Дольницька М. Емаль // Мистецтво. – Л., 1932; Гончаров В. К. Зазнач. праця. – С. 364; Орлов Р. Зазнач. праця. – С. 926.

⁴⁵ Гончаров В. Зазнач. праця. – С. 364.

⁴⁶ Малъм В. А. Крестики с эмалью // Славяне и Русь. – М., 1968. – С. 113–117.

⁴⁷ Гончаров В. Зазнач. праця. – С. 368.

⁴⁸ Там само. – С. 368–370.

⁴⁹ Гончаров В. Зазнач. праця. – С. 368; Бочаров Г. Зазнач. праця. – С. 56.

⁵⁰ Гончаров В. Зазнач. праця. – С. 366, 368.

тепла та світла. У декорі пізніших емалевих виробів, створених під впливом візантійської художньої металопластики, щораз частіше з'являються антропоморфні зображення. Однак на ґрунті місцевих традицій вони не витісняють, а спочатку, співіснуючи з первісними, згодом «вживаються» в єдиному декоративному – композиційному, колористичному та символічно-образному вирішенні творів.

До високохудожніх творів давньоруського емалювальництва Княжої доби належить діадема із Сахнівського скарбу. Вона складається з п'яти великих кивотоподібних і двох менших трапецієподібних золотих пластин, оздоблених ідентично скомпонованими геометричними та стилізованими рослинними мотивами. Лише на центральній пластині розміщена чоловіча фігура, за твердженням дослідників, – Александра Македонського, з короною на голові та булавою і рабдосом у піднятих руках – символами влади, підкресленої фігурками грифонів, запряжених у колісницю⁵¹. Колористичне зіставлення, зокрема поєднання характерних для киеворуської фініфті синього, червоного, зеленого, білого й, особливо, жовтого кольорів у її оздобленні дає підстави віднести діадему до порівняно ранніх місцевих творів XI ст., а не до виробів XII ст. У цьому зв'язку можна припустити, що коштовна діадема слугувала, за прикладом вінченосних візантійських імператорів, короноподібною відзнакою світської влади одного з давньоруських київських князів, не виключено – Володимира Великого або котрогось із його синів, зокрема Ярослава Мудрого.

До дещо пізніших ювелірних виробів належить аналогічна за структурою, кількістю подібно трактованих (п'яти кивотоподібних і двох трапецієподібних) пластин діадема, знайдена в Києві⁵². Вершину кожної із кивотоподібних пластин декоровано перлиною, нанизаною на загнутий гачком дротик. Низ діадери прикрашено гранатовими, як одяг первосвященника Аарона, «слізками», які чергуються з квадрифолічними підвісками, що, за християнською символікою, знаменують світло Христової віри, поширюваної євангелістами у всі сторони світу.

На церковне призначення діадери вказують також зображення постатей святих Деісусного Чину – Христа Спасителя й розміщених обабіч

нього вшанувально-возвеличувальних Богоматері та Іоанна Предтечі, молитовно-умиротворених архангелів Гавриїла й Михаїла, а також верховних апостолів Павла й Петра, які виступають співслужителями Божественної літургії.

Загальна композиція деісуса, дещо пожвавлена піднятими у євхаристійній молитві руками святих Небесної і Земної церкви, наближає його до іконографії святительського чину, розміщеного серед монументального декору вівтаря та більшості святих, зображених у наосі Софії Київської, і водночас наближається до постави золотошитих Оранти з двома архангелами і п'ятьма фігурами, знайдених під час розкопок соборного храму Премудрості Божої⁵³.

Однак характерна для візантійського та раннього візантійсько-руського християнського мистецтва статичність постатей, зображених на діадемі, повністю компенсується колористичним вирішенням іконообразів. Послідовне застосування й тонке зіставлення широкої гами інтенсивно насичених кольорів священничих риз, зокрема гарячої кіноварі гіматія і глибокого синього кольору хітона Ісуса Христа, яскраво-червоного мафорію і синьої сорочки Агіосоритисси, червоних з голубим лорів архангелів, синьо-зеленого із зеленим хітона з голубим плащем апостола Павла тощо, створює враження ритмічного руху, підсиленого молитовними жестами святих. Багатство колористичного вирішення дещо видовжених постатей святих, поодинокі розміщених у центрі кожної з кивотоподібних пластин, чітко прочитуються на широкому полі золотого тла, значно підсилюють урочисто-монументальне звучання доктринального чину.

Водночас кожна з постатей означена виписаними гарячою кіновар'ю супровідними графемами, що вирізняються характерним для давньоруської писемності поєднанням старослов'янської і грецької палеографії⁵⁴. Це дає підстави віднести діадему до найдавніших місцевих виробів XI ст., а то й першої його половини, що збігається з періодом формування руського алфавіту під час правління Володимира Великого та визнаного книжника – Великого князя київського Ярослава-Георгія Мудрого.

Зважаючи на зображення поліморфного деісуса, у вигляді священних образів Небесної і Земної церкви, що є символічно іконним відображенням доктринального чину – визначальної догми Христової церкви про святу Безкровну

⁵¹ Гончаров В. Зазнач. праця. – С. 372; Бочаров Г. Зазнач. праця. – С. 54, 55.

⁵² Толстой И., Кондаков Н. Зазнач. праця. – С. 19, 20. – Табл. 8; Рыбаков Б. Зазнач. праця. – С. 382; Толочко П. Про приналежність і функціональне призначення діадери і барм в Древній Русі // Археологія. – К., 1963. – Т. 15. – С. 145; Бочаров Г. Зазнач. праця. – С. 58–61; Василенко В. Зазнач. праця. – Ил. 121.

⁵³ Кара-Васильєва Т. Шедеври церковного шитва України (XII–XX століття). – К., 2000. – С. 13. – Іл. 4.

⁵⁴ Кондаков Н. Зазнач. праця. – С. 147.

жертву і таїство Святого причастя⁵⁵, є підстави вважати, що діадема, імовірно, служила не звичайною княжою, а короноподібною відзнакою, яку присвоювали за особливі заслуги перед церквою. Подібна діадема вінчає голову Єфросинії Полоцької на її печатці. Тому можна припускати, що подібні корони-діадеми могли стати зразками для найдавніших архієпископських головних відзнак Княжої доби.

За твердженням дослідників, діадему – короноподібну прикрасу, очевидно, високородних княжних, бояринь, колишніх дружин і вдів князів і княжичів, ймовірно чернечого сану, одягали разом з бармою⁵⁶. У результаті дослідження художніх особливостей та функціонального призначення, зокрема способу прикріплення до одягу, вчені прийшли до висновку, що барми слугували оплічними прикрасами. Як і діадеми, їх пов'язували з князівськими відзнаками⁵⁷. Однак у зверненні митрополита Іларіона до Ярослава Мудрого, особливою відзнакою Великого князя Київського вважалася гривна, тобто нагрудна, а не оплічна прикраса. Гривни виготовляли з масивного крученого, торсованого або сплетеного ланцюжками золотого, срібного чи срібнозолоченого дроту. Зазначені в писемних джерелах барми, зокрема з Княжої гори біля Канева, та знайдені в давньоруських скарбах у Києві серед коштовностей Сахнівського городища і Старорязанського сховища, а також уцілілі окремі елементи від них виготовлені, як правило, у вигляді кількох (з'єднаних шарнірами або підвішених на ланцюжках) круглих або квадратнолічневих медальйонів.

Крім форми структурних елементів, переважно золотих медальйонів, обрамлених орнаментально викладеним сканним дротом, додатково оздобленим перлами, дорогоцінними й напівкоштовними каменями тощо, спільними в художньому вирішенні цих творів ювелірного мистецтва є зображення поліморфного Деїсусного Чину. Священні образи євхаристійно-передпричасної молитви виконані, як правило, технікою перегородчастої фініфті. У колористичному зіставленні переважають біла, синя, червона й зелена барви. Найчастіше ці основні, характерні для киеворуського емальовальництва кольори та їх напівтони, органічно поєднані, як, наприклад, на бармі із Сахнівського городища з дорогоцінними самоцвітами і напівкоштовним камінням – рубінами, сапфірами, сма-

рагдами, бірюзою, сардоніксом та білосніжними перлами.

З огляду на іконографію, у вигляді антропоморфного символічно-образного відображення євхаристійно-передпричасної молитви, вони, як і деїсусні короноподібні митри-діадеми, могли служити священничими інсигніями. Зокрема, на бармі із Сахнівського городища, що біля Канева, зображено класичний пентаморфон у вигляді поясних образів святих Небесної церкви – Христа Спасителя, Богоматері Агіосоритисси, Іоанна Предтечі та архангелів Гавриїла й Михаїла. Таким чином, іконографічне трактування євхаристійного тайнодійства, звершуваного святими Небесної церкви, вказує на пряме церковно-обрядове, а саме богослужбове призначення оплічної відзнаки. Це дає підстави стверджувати, що коштовні давньоруські барми Княжої доби із зображенням святих доктринального чину могли слугувати богослужбовими відзнаками високосановних священнослужителів Христової церкви. Не виключено, що їх символічно-образна система стала протографом іконографічного репертуару пізньосередньовічних, ренесансних, барокових тощо золототканих священничих фелонів⁵⁸.

Деїсусний Чин барми з Кам'яного Броду на Волині, яку дослідники за художньо-стильовими і стилістичними особливостями вважають місцевим художнім виробом XIII ст.⁵⁹, доповнено святими Земної церкви. Співслужителями Божественної літургії виступають верховні апостоли Павло і Петро. Водночас зображення князів-страстотерпців Бориса і Гліба – канонізованих святих Київської помісної церкви серед іконообразів доктринального чину, під час якого звершується визначальна догма Христового віровчення, вказує на те, що прикраса, імовірно, єпископського сану була виготовлена з нагоди освячення храму, зведеного на честь князів-великомучеників (близько 1021 р.), або для урочистої події їх канонізації (за різними джерелами між 1020–1041 роками) чи перенесення їх мощів до новозбудованого кам'яного храму «в літо 6580» (1072), тобто протягом XI ст.

Отже, барми-фелони, як і діадеми-митри, оздоблені різнокольоровими емальми, філігранню, перлами та коштовними каменями, за символічно-образним відображенням доктринального чину деїсусної молитви належать, найімовірніше, до священничих наперсних, а не

⁵⁵ Боньковська С. Священний посуд Княжої доби. Тектоніка, іконографія, символіка // Мистецтвознавство '02. – Л., 2003. – С. 35–50.

⁵⁶ Толочко П. Про приналежність і функціональне призначення діадем... – С. 154–159.

⁵⁷ Там само. – С. 154–156.

⁵⁸ Кара-Васильєва Т. Літургійне шитво України XVII–XVIII ст. Іконографія, типологія, стилістика. – Л., 1995. – С. 65–78. – Іл. 2–4, 6–8; Кара-Васильєва Т. Шедеври церковного шитва України. – С. 21. – Іл. 6–10.

⁵⁹ Гончаров В. Зазнач. праця. – С. 372, 373.

князівських оплічних відзнак. Їхні художні особливості, зокрема декор у вигляді зображень поясних, погрудних або у повний зріст деісусних святих, органічно вписаних у кивотоподібні щитки-пластини на діадемах або у круглій дисци медальйонів на бармах, обрамлених декоративно розвинутими філігранними рамками-обідками, каменями-самоцвітами тощо, колористична багатобарвність іконообразів, які виразно прочитуються на золотому тлі, є свідченням того, що в XI ст. мистецтво перегородчастої емалі у Київській Русі досягло значного розвитку.

До високохудожніх зразків русько-українського емальовальництва Княжої доби належить панагіар – хрестоподібний нагрудний релікварій, що зберігається в київському Музеї історичних коштовностей України⁶⁰.

Зазначимо, що різнотипні панагіари у вигляді призматичної, круглої, овальної, хрестоподібної тощо коробочки ще з ранньохристиянських часів служили для «переховування» Богородичного хліба (панагії) – частинок артоса, освяченого на честь Всесвятої Богоматері – Небесної покровительки чернечого духовенства та його осідків – скитів і монастирів⁶¹. Отже, зображення на лицевому боці енколпіона Богоматері у поставі Оранти – символічного образу Христової церкви у «невтомній молитві» є основною ознакою чернечої інсигнії.

Срібна з позолотою пластина із зображенням Панагії з київського музею кінця XIX – початку XX ст. оправлена в релікварій у вигляді з'єднаного шарнірами двостулкового, чотирикінцевого, злегка видовженого та з прямими обрисами нагрудного хреста. Емалева постать Всесвятої Богоматері із супровідними написами М-Р О-У та погрудним зображенням архангела Михаїла в узголів'ї розміщені на золотому тлі заглибини у вигляді хреста. По периметру золоту площину обрамлено широким бордюром, багато оздобленим коштовними самоцвітами, «посадженими» між завитками есоподібних орнаментальних мотивів, викладених сканним золотим дротом.

Колористичне рішення іконообразу Пречистої Богородиці вирізняється контрастним і водночас тонким зіставленням глибоких синьої, зеленої, червоної та інтенсивно насиченої голубої емалей, підкреслених гарячою кіновар'ю, що

чітко прочитуються на широкому полі золотого тла хрестоподібної заглибини.

Монументальність образу підсилена драперіями одягу, зокрема глибокого зеленого кольору хітона, що довгими складками, підкресленими з лівого боку вертикальними золотими перегородками (перетинками), спадає аж до попітра, на якому стоїть Богоматір Оранта. Водночас, пластично облягаючи злегка відставлену вперед праву ногу, він створює враження руху, підсилюючи динамічність молитовного жесту Панагії.

Темно-синій із золотисто-пурпуровим асистом мафорій щільно облягає груди Богородиці і за спиною вільними кінцями аж до колін спадає вздовж її витонченої постаті. Святість Божої Матері підкреслена золотим хрестиком, чітко окресленим на лобній частині мафорію, червоним взуттям, а також усіяним перлами попітром, на якому возвеличується Панагія (Всесвята).

Пречистий образ Оранти, оточений золотом хрестоподібного тла, підсилений наприкінці XIX – на початку XX ст. нетлінними субстанціями у вигляді коштовних самоцвітів – рубінів, діамантів та смарагдів. За заповідями Старого Заповіту, розвинутими у Новому Заповіті, вони означають чистоту і непорочність Діви Марії, її безмежну любов до Господа та всепрощаючу мужність Страждальної Матері⁶². Сапфіри, вкраплені в символічно-образну систему орнаментального декору золотого тла Всесвятої, що за християнською метафорологією символізують священний образ Господа Бога у триєдиній Трійці, Його всепроникаючого світла Слави Христа Спасителя і Святого Духа, увінчують доктринальний евхаристійний чин панагіара.

Отже, основним у символічно-образному осмисленні творів давньоруської сакральної металоластики, зокрема дароносних енколпіїв для Богородичного хліба, є відображення Божественного світла осяїної слави Предвічного Господа, возвеличеного молитвою Христової Церкви у вигляді монументальної постаті Богородиці Панагії.

Очевидно, аналогічні або подібні дорогоцінні хрестоподібні релікварії для артоса, освяченого на честь Панагії, служили священною архієрейською – єпископською, архімандричою, митрополічною тощо нагрудною відзнакою. Представники нижчого сану чернечої спільноти для Богородичного хліба носили менш коштовні дароносні енколпіони. Свідченням цього є іконографіч-

⁶⁰ *Starchenko O.* The Treasure-House of Ukraine // Welcome to Ukraine. – К., 1996. – N 3. – P. 25; *Хардаєв В.* Пам'ятки ювелірного мистецтва епохи Середньовіччя IV–XIV ст. // Золота скарбниця України. – К., 1999. – С. 157. – Іл. 104.

⁶¹ *Кондаков Н.* Иконография Богоматери: В 2 т. – С.Пб., 1915. – Т. 2. – С. 137; *Боньковська С.* Иконография «евхаристийной молитвы» у сакральной металоластикі. До питання генезису // НЗ. – 2003. – № 1–2. – С. 195, 196.

⁶² *Гуптало Данило* (св. Димитрій Ростовський). Руно орошенное. – Чернигов, 1909. – Лист 76; *Боньковська С.* Символ нетлінності в образній системі сакральної металоластики // Матеріали V Конгресу Міжнародної асоціації українців (26–29 серпня 2002). Історія: 36. наук. ст. – Чернівці, 2004. – Ч. 2. – С. 510.

ний репертуар численних, в основному бронзових і мідних, іноді з позолотою, рідше – срібних панагіарів з рельєфно литим, гравірованим, суцільно покритим черню або інкрустованим золотим дротом, образом Богоматері Оранти або Одигітрії на лицевому та Христа Спасителя – на протилежному боці нагрудних інсигній IX–XIII ст., віднайдені серед численних археологічних старожитностей⁶³.

Художній аналіз творів давньої русько-української металопластики дає підстави стверджувати, що одним із найпотужніших формотворчих джерел розвитку художнього металообробництва Княжої доби було спочатку спорадичне, а згодом повсюдне утвердження християнської віри та її естетичних цінностей у Київській Русі. Цей процес супроводжувався дуже раннім проникненням у східнослов'янські землі творів релігійного, передусім декоративного, мистецтва. Прикладом цього є ливарна формочка нагрудних хрестиків, знайдена поблизу с. Чернівка (Чернівецька обл., IV ст.), церковне начиння, зокрема дискос єпископа Патерни з Перещепинського скарбу на Полтавщині (Візантія, V ст.), священний дискос для Небесного Брашна з Крилоса біля старокняжого Галича (VII ст.), сирійсько-палестинські, царгородські, великоморавські та «скандинавського» типу численні нагрудні хрести та різноманітні енколпії (IX–XI ст.), каролінгсько-оттонські євангелярії, романські дарохранильні кивоти, підсвічники, коштовні цати (дробниці) священничих риз (VIII–XII ст.) тощо⁶⁴.

Найдавніші писемні згадки про принесене з чужоземних країн, зокрема княгинею Ольгою з Царгорода та Балкан, Володимиром Великим з Корсуна Кримського, Данилом Галицьким з Угорської землі тощо, а також виготовлене місцевими київськими й галицькими майстрами коштовне начиння, яке застосовували в церковних літургійних обрядах Княжої доби, знаходимо у Лаврентіївському, Іпатському та інших списках Літопису Руського⁶⁵. Завдяки

прославленню князівських чеснот і їхніх діянь, пов'язаних з будівництвом та оздобленням храмів, маємо змогу відтворити всю пишноту й багатство тогочасних церковних церемоній та супровідних літургійно-обрядових атрибутів – євхаристійних євлогіїв, дарохранильних єрусалимів, різноманітних хрестів, кадьниць, дзвонів тощо. Серед них особливе місце належить дорогоцінним «богослужбовим», «чесним» або «священним» посудинам, виняткове значення яких виражене в їх семантичному трактуванні. Зокрема, митрополит Іларіон у «Слові про закон і благодать», написаному між 1037–1043 р. і виголошеному при освяченні собору св. Софії в Києві, вказує на всечесне начиння, яким обдарував храм Ярослав Мудрий: «Съ всякою красотою украси златомъ и серебромъ и каменіемъ драгымъ, и съсуды честными»⁶⁶. Дорогоцінним золотим і срібним з позолотою, з камінням дорогим, «служебним» начинням обдаровував церкви боголюбивий волинський князь Володимир Василькович⁶⁷ та інші можновладці – князі, бояри, а також високосановні ієрархи.

Однак через втрату великої кількості дорогоцінних творів давньоруської металопластики внаслідок незліченних половецьких, монгольських, московських, польських, угорських тощо розбоїв та «інспекторських експедицій», а також протягом «безгрошового» періоду XI – першої половини XIV ст., коли «старе», особливо срібне начиння переплавляли у злитки – тогочасні предмети торгового обміну⁶⁸, важко встановити походження й різноманітність художніх металевих виробів Княжої доби та їх розвиток на місцевому ґрунті. У зв'язку з цим важливою джерельною базою є збережені до нашого часу твори давньоруської торевтики, багато з яких через певні історичні обставини зараз перебувають у ризницях храмів та музейних колекціях інших країн.

Як відомо, утвердження християнства на давньоруських землях проходило в нерозривному зв'язку з поступовим засвоєнням уже сформованих Вселенською церквою богослужбових обрядів, що супроводжувалось активним запозиченням та послідовним розвитком літургійного начиння й передусім євхаристійно-обрядових

⁶³ Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко. Зазнач. праця. – К., 1900. – Вып. 2. – Табл. 19. – Лл. 223, 230–231; Куницький В. Зазнач. праця. – С. 106–116; Залесская В. Зазнач. праця. – С. 93–104; Орлов Р. Зазнач. праця. – С. 941–945.

⁶⁴ *Dekan J.* Op. cit. – Taff. 121–127; *Брайчевский М.* Зазнач. праця. – С. 23; *Даркевич В.* Зазнач. праця; *Банк А.* Византийское искусство в собраниях Советского Союза. – Ленинград; М., 1966; *Лазарев В.* Зазнач. праця. – С. 2; *Фіголь М.* Зазнач. праця. – С. 203–206; *Боньковська С.* «Галицькі» енколпії: до питання генезису... – С. 408–414.

⁶⁵ Літопис руський... – С. 37, 67, 417–419, 420; *Срезневский И.* Словарь древнерусского языка. – М., 1995. – Т. 1. – Ч. 2. – С. 1347.

⁶⁶ *Срезневский И.* Зазнач. праця. – Т. 3. – Ч. 1. – С. 834.

⁶⁷ Літопис руський... – С. 447, 448.

⁶⁸ *Даркевич В.* Зазнач. праця. – С. 62; *Боньковська С.* Іконографія «Причастя апостолів» як джерело дослідження найдавніших типів священного посуду Княжої доби // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Сер. «Мистецтвознавство». – Т., 2002. – № 2 (9). – С. 89, 90.

посудин. Так, досліджуючи походження потирів і дискосів, дароносиць і дарохранильниць, необхідних для звершення святої Безкровної жертви і таїнства Святого причастя та «переховування» Чесних дарів, ми встановили, що найдавніші типи священних євлогіїв, які застосовувались у місцевих храмах, були чужоземного походження. У вигляді місійних «принесів», дарунків і, нерідко, воєнних трофеїв, а також шляхом торговельних, дипломатичних і матримоніальних зв'язків тощо вони потрапляли в Київську Русь з розвинутих уже до цього часу близькосхідних, балканських та західноєвропейських центрів сакральної металевої пластики⁶⁹.

Разом з тим, невелика кількість пам'яток не дає можливості напевне стверджувати якого походження євхаристійні атрибути переважали в найдавніших храмах Княжої доби. Невідомо також, які типи богослужбового начиння, розвиваючись під впливом попередніх, домінували в місцевих літургійних обрядах. Адже навіть побіжні дослідження священних посудин, зображених у євхаристійних сюжетах монументального оздоблення храмів та в окремих мініатюрах Літопису Руського, їх порівняльний аналіз з тогочасними творами чужоземної сакральної металопластики вказують на надзвичайну різноманітність мистецьких впливів⁷⁰.

У цьому плані особливо цінним для нас є малюнок втрачених до нашого часу срібних потира й дискоса, знайдених у 1824 р. на Боричевому узвозі в Києві⁷¹. За стилістикою супровідних літер імен святих Н. Кондаков відносить їх до «руських» виробів XII–XIII ст.

⁶⁹ Літопис руський... – С. 36, 65, 67; *Бобринский А.* Отчет о раскопках Киевской губернии в 1912 году // ИАК. – 1914. – Вып. 54. – С. 1, 2. – Табл. 1. – Рис. 1, 2а; С. 2. – Табл. III. – Рис. 3; Табл. VIII. – Рис. 17а, б; *Bank A.* L'art Byzantin dans les musées de L'Union Sovietique. – Leningrad, 1985. – S. 281, 282. – Табл. 66–68; *Пастернак Я.* Старий Галич. – Івано-Франківськ, 1995. – С. 181. – Рис. 1–3; *Фіголь М.* Знач. праця. – С. 113; *Даркевич В.* Знач. праця. – С. 62; *Лазарев В.* Знач. праця. – С. 6, 9, 22–24; *Боньковська С.* Євхаристійні символи на священному посуді як первісні образи християнської іконографії // Мистецтвознавство. IV Міжнародний конгрес українців (Одеса, 26–29 серпня 1999). – О.; К., 2001. – С. 36; *Боньковська С.* Дарохранильний священний посуд... – С. 30–43; *Боньковська С.* «Галицькі» енкаліпони: до питання генезису... – С. 408–414; *Боньковська С.* Іконографія «Причастя апостолів»... – С. 88–93.

⁷⁰ *Боньковська С.* Іконографія «Причастя апостолів»... – С. 88–93; *Кондаков Н.* Заметки о миниатюрах Кенигсбергского списка начальной летописи // Радзивилловская или Кенигсбергская летопись. – С.Пб., 1902. – Ч. 2. – Лист 90.

⁷¹ *Кондаков Н.* Русские клады. – С. 97–100.

Водночас дослідник зазначає: «...якщо вірити рисункові, виконаному із знанням технології, то ми маємо [...] явно руську роботу за візантійським зразком і повинні вважати цей потир найдавнішим руським [...] виробом»⁷².

Поглиблене дослідження пластичних особливостей євхаристійної чаші з Боричевого узвозу привело до висновку, що за тектонікою київський потир сягає близькосхідних та розвинутих на їх основі візантійсько-царгородських традицій. Разом з тим, за формою окремих структурних елементів, особливо келиха та седеса, він є проміжним між «східновізантійським» (X–XI ст.) і «західноєвропейським», зокрема ранньороманським (IX–X ст.), типом євхаристійних чаш⁷³.

На яскраво виражені формотворчі впливи «західної» металопластики, особливо у трактуванні священних образів, вказує також перший дослідник київського євхаристійного посуду Н. Кондаков. Звернувши увагу на «незвичну... для Візантії», а поширену «у XII ст. на Заході і далі на Півночі», «надто випуклу (рельєфну. – С. Б.) техніку медальйонів...»⁷⁴, дослідник зауважує, що у трактуванні священних образів відчутні значні впливи західноєвропейської металопластики.

У зв'язку з цим, поряд із засобами пластичного вирішення, дуже важливим є символічно-догматичне трактування священних образів, зображених на євхаристійній чаші. Так, на келихові київського потира, у круглих медальйонах, розмічених під «епіграфічним» фризом з грецьким написом «Пийте з неї всі...», викарбувані погрудні зображення благословляючого Спасителя, Возвеличувальної Богородиці, Предтечі та Іоанна Златоуста. Тетраморфний ряд рівномірно розмічених між собою священних образів нагадує «мусійний» фриз п'ятнадцяти емалевих зображень «збірного кола святих» чину Пресвятої євхаристії, зображених на срібному келихові візантійської чаші імператора Романа (середина X ст.)⁷⁵. Отже, в образному трактуванні святої Безкровної жертви і Святого причастя простежується безпосередній вплив візантійської іконографії євхаристійного чину. Очевидно, саме це дало підстави Н. Кондакову стверджувати, що євхаристійний посуд з Боричевого узвозу належить до найдавніших руських виробів, виготовлених за візантійським зразком⁷⁶.

⁷² Там само. – С. 100.

⁷³ *Боньковська С.* Священний посуд Княжої доби... – С. 35–50.

⁷⁴ *Кондаков Н.* Русские клады. – С. 100.

⁷⁵ *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843 – 1261 / Ed. by H. C. Evans, W. D. Wixsom. – New York, 1997. – P. 70, 71.*

⁷⁶ *Кондаков Н.* Русские клады. – С. 99.

У цьому плані на особливу увагу заслугове іконографія благословляючого Христа Спасителя. Так, на відміну від «латинського» (католицького – з тонзурою на голові. – С. Б.) образу Верховного священнослужителя, розміщеного на передвітарній підпружній арці у Софії Київській, Ісус Христос на «києвоборичевському» потирі зображений з густим, симетрично розділеним в обидва боки волоссям та проділом, що завершується каплеподібною «слізкою». За напрямом довгих, що спускаються за спину, та акуратно викладених локонів і клиноподібною бородою доктринальний образ Спасителя на євхаристійній чаші дуже нагадує зображення Небесного Літурга триморфного деїсуса, розміщеного у вівтарі Софії Київської, тобто трохи нижче під іконним образом селібруючого Христа Священника. Отже, з огляду на богослужбове призначення євхаристійної чаші, можна стверджувати, що Спаситель на київському потирі зображений у поставі узагальненого образу первосвященника Новозавітної церкви, який благословляє, освячує Божі дари, й водночас здійснює таїнство Святого причастя.

Досліджуючи походження, розвиток та безпосереднє призначення богослужбового посуду, дуже важливим є символічно-догматичне прочитання зображених на ньому іконних образів у контексті літургійної обрядовості, розбудованої християнським богослов'ям. Очевидно, саме тому Н. Кондаков, стверджуючи місцеве, а не «грецької роботи», походження потира, дещо детальніше зупиняється на стилістичних особливостях іконографічного декору. Найдоказовішими серед них дослідник вважає не по-східновізантійськи «характерну повноту, грубуватість» ликів святих, «сплутане» волосся на головах, а також не «по-грецьки» трактований сувій у лівій руці Іоанна Хрестителя. Але найбільше «видає» його невізантійське походження, на думку дослідника, «святительський одяг Іоанна Златоустого»⁷⁷.

Разом з тим, включення образу отця церкви до святих євхаристійного чину, вказує на те, що київські потир з диском були призначені

для священнодійства під час відправи Златоустівської Служби Божої, тобто упродовж майже всього церковного року (ймовірно, за виключенням літургії Передосвячених дарів та особливо урочистої Служби Божої Василя Великого). Отже, Іоанн Златоуст з освячувально-причащальним жестом десниці на київському потирі є символічним образом архієрея, який разом зі святими Небесної церкви – Богоматір'ю та Іоанном Предтечею – служить Великому Літургу Христу Спасителю.

Це дає підстави стверджувати, що найважливішими ознаками обрядового призначення богослужбового посуду є священні образи, зображені на ньому. Підтвердженням цього є іконографічні особливості образу Богоматері на потирі й дискосі з повернутими до глядача долонями. Цей тип возвеличувальної Богородиці, яку Н. Кондаков називає «Возвишеною» або «Вознесенною» (від латин. – *Assunta*), з'явився, за твердженням дослідника, у постіконоборчий період як один з «діалогових» образів догматичних сюжетів «Вознесення Господнього» та «Зішестя Святого Духа». Свідченням цього є емалевий образ Богоматері Ассунти з двома архангелами обабіч, зображений у поліморфному євхаристійному чині верхнього регістру срібної оправи причащальної чаші імператора Романа (940 р.)⁷⁸. Однак особливого розвитку образ Возвищеної Богоматері, поряд з традиційним до цього часу типом Оранти, набуває упродовж XI–XII ст.⁷⁹

Водночас зображення Богородиці Ассунти на бармах (з Рязанського скарбу), єпископських печатках та «цатах» святительських риз і, особливо, на священному посуді⁸⁰ вказує на те, що цей образ безпосередньо пов'язаний з відправою Божественної літургії. Він служить не звичайною відзнакою високосановного священнослужителя Христової церкви, а виразом найвищої радості і внутрішньої гармонії, за Н. Кондаковим, умиротвореної євхаристійної молитви. Отже, Вознесенна Богородиця з піднятими перед грудьми руками, тобто у поставі вдячно-возвеличувальної євхаристійної молитви, зображена на «києвоборичівських» дискосі і потирі, «служить» символічним образом Христової церкви, виголошеної Спасителем перед хвилиною встановлення святої Безкровної жертви. Таким чином, символічно-образне трактування умиротвореного образу Вознесенної Богородиці, порівняльний аналіз

⁷⁷ Там само. – С. 100. Зазначимо, що подібна постать св. отця церкви, зокрема в облаченні з квадратним вирізом навколо шиї, що нагадує, на думку Н. Кондакова, одяг «латинських» священнослужителів, зображена у мозаїчному святительському чині Софії Київської. Тоді як у багатьох творах західноєвропейського, зокрема оттонського та романського християнського, мистецтва X–XIII ст. образи «католицьких» (означених тонзурою) святих та священнослужителів зображені в ризах з круглим вирізом. Отже, «невізантійське» трактування святительських риз Іоанна Златоуста на київському потирі не є визначальним щодо встановлення генезису іконографії образу.

⁷⁸ *The Glory of Byzantium*. – P. 71.

⁷⁹ Кондаков Н. Иконография Богоматери: В 2 т. – С.Пб., 1914. – Т. 1. – С. 352–356. Н. Кондаков тлумачить цей жест як вираження найвищої внутрішньої гармонії та умиротвореної молитви.

⁸⁰ Там само. – С. 26, 51, 306, 307, 363–365.

іконографічних особливостей, особливо її пластичне вирішення тощо, дають можливість стверджувати досить раннє походження «києво-боричівського» богослужбового посуду та його застосування у храмах Давньої Русі.

Водночас система розміщення священних образів на потирі дає можливість припустити, що в іконографічній програмі давньоруських священних євлогіїв, що застосовувались у богослужбових обрядах Київської помісної церкви Княжої доби, превалювало поліморфне трактування Пресвятої Євхаристії. Зокрема, канонічні образи селібруючого Христа Великого Літурга і Пречистої Богородиці у вигляді символічного образу євхаристійної молитви Христової церкви доповнюються Предтечею Хрестителем та святигельським чином Іоанна Златоуста. В образному трактуванні святої Безкровної жертви і таїнства Святого причастя на київському потирі простежується безпосередній вплив візантійської іконографічної традиції, у той час як за пластичним вирішенням святих тетраморфного євхаристійного чину відчутний значний вплив західноєвропейської сакральної металопластики.

Отже, у формуванні священних євлогіїв, знайдених у київському скарбі, їх архітектоніки, форм окремих структурних елементів та стилістичних особливостей іконних образів доктринального чину дуже тісно переплелися візантійсько-православні та римо-католицькі іконографічні традиції з явним переважанням пластичних виражальних засобів західноєвропейської англопластики. Такі «необмежені» пошуки оригінальних типів євхаристійного посуду та священних образів на ньому були можливими лише в умовах глибокої віротерпимості, наявності якої в період утвердження християнства в Руських землях відзначають майже всі дослідники української християнської культури. Підтвердженням цього є дискос і дароносні енколпії зі збірки Ханенків; наскрізь пророманські причащальні потир і дискос, знайдені в ризниці Переславль-Залеського Успенського собору; великі кратероподібні «києво-софійський» та «михайлівський» потири, дарохранільні ерусалими та рипіди з ризниці Софії Новгородської тощо⁸¹.

⁸¹ Толстой И., Кондаков Н. Знач. праця. – С.Пб., 1899. – Вып. 6. – С. 162, 163; Покровский Н. Древняя ризница Софийского Новгородского собора. Кратеры // Труды XV Археологического съезда в Новгороде. 1911 г. – М., 1914. – С. 59, 60; Пуцко В. Переяславский клад 1912 г. // КСИА. – 1993. – Вып. 208. – С. 90–92; Орлов Р. Знач. праця. – С. 947, 948; Боньковська С. Церковна металопластика у системі християнського декоративного мистецтва. З історії розвитку і методів дослідження // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. – 2004. – Вып. 5. – С. 138.

Таким чином, на основі історіографічних джерел, збережених малюнків та речових пам'яток церковної металопластики можемо стверджувати, що євхаристійний посуд та інше богослужбове начиння, яке застосовували у найраніших храмах Давньої Русі-України було чужоземного походження. Однак поступово на місцевому ґрунті під впливом візантійської іконографічної традиції і виражальних засобів західноєвропейської металопластики формуються нові типи священних потирів і дискосів, дароносиць і дарохранільних кивотів, рипід і кадильниць, Вічних лампад і хоросів тощо. Їх тектоніка, декор, зокрема іконографічна програма, розвиваючись у загальному руслі тогочасного християнського мистецтва, відповідали тогочасній символічно-догматичній інтерпретації священних образів євхаристійного чину та інших богослужбових церемоній, отже, літургійно-обрядовим вимогам київської церкви. У розвитку металевих виробів церковно-обрядового призначення простежується складний формотворчий процес, що об'єднує в собі виражальні засоби всіх видів декоративного мистецтва, починаючи від архітектонічного вирішення окремих просторово розвинутих структур, тектоніки і пластики конструктивних елементів, їх оздоблення тощо аж до символічно-образного відображення іконографічної програми літургійної чинопоследовності, розвинутої на основі християнської догматики. Протягом століть мистецтво церковної металопластики акумулювало в собі найрізноманітніші формотворчі ідеї великих художніх стилів, їх технічні, пластичні та образотворчі виражальні засоби. У цьому розумінні, воно є синтезом стильових і стилістичних особливостей ужиткового (яке ми схильні називати церковно-обрядовим) та образотворчого християнського мистецтва.

Історико-генетичний, художній та порівняльний аналіз усієї системи металевих виробів Княжої доби, починаючи від творів дрібної металопластики до монументальних, від різноманітних прикрас, нагрудних відзнак та оберегів, монет і вислих печаток, зброї, елементів військового спорядження вершника і бойового коня, предметів побуту тощо й, особливо, розвинутої системи декоративно-обрядових виробів церковного призначення, є свідченням того, що руські майстри Княжої доби досконало володіли передовими технологіями, технічними способами та художніми виражальними засобами обробки чорних, кольорових, дорогоцінних металів і сплавів та виготовлення з них високомистецьких творів. Так, художні металеві вироби Княжої доби засвідчують високий рівень давньо-руського художнього лиття, кування, штампування та ювелірного мистецтва. Майстерне володіння

виражальними засобами гравірування і карбування, черні і філіграні, золочення та інкрустації, виїмчастої і перегородчастої емалі тощо можливі за наявності багатівікових місцевих традицій, забезпечених функціонуванням постійно діючих ремісничих майстерень. Професійна організація праці й підготовки майстрів та витворені на цій основі високохудожні традиції давньоруського металообробного мистецтва, перервані монгольською ордою, стали підґрунтям пізньосередньовічного та наступних періодів розвитку української металопластики – одного з невід’ємних складників національної художньої культури.

Такий високий розвиток давньоруського художнього металообробництва був підготовлений багатівіковими місцевими традиціями, корені яких сягають III–I тис. до н. е. Цей довготривалий еволюційний процес позначений складним шляхом формотворення – від механічного повторення, синкретичного накладання та поступового засвоєння новітніх технологій, технічних прийомів і художніх виражальних засобів до рівноцінного співіснування традицій,

їх взаємопроникнення та розвитку в давньоруських виробках. Успішному засвоєнню і творчому переосмисленню мистецького досвіду чужоземної металопластики та її розвитку на місцевому ґрунті сприяло передусім географічне положення України-Русі, що безпосередньо межувала з Південною, Західною і Північною Європою з одного боку, Візантією та прилеглими до неї країнами Кавказу, Закавказзя, Середньої і Малої Азії, Балкан та інших держав – з другого, а також широкі політичні, торговельні та культурні відносини, усіяко підтримувані матримоніальними зв’язками з королівськими та імператорськими династіями тощо. Одним з найпотужніших формотворчих джерел розвитку художнього металообробництва Княжої доби було утвердження в Київській Русі християнства та його естетичних цінностей, яке супроводжувалося дуже раннім проникненням у руські землі творів релігійного, передусім церковного декоративно-обрядового мистецтва.

С. БОНЬКОВСЬКА

<http://www.ethnolog.org.ua>

Список ілюстрацій

1. Браслет. I ст. Курган «Соколова Могила», с. Ковалівка, Миколаївська обл. Золото, сердолік, скло; кування, зернь, скань, інкрустація. МІКУ. Оpubліковано у виданні: *Підвисоцька О.* Ювелірне мистецтво України раннього залізного віку // *Золота скарбниця України.* – К., 1999. – С. 33. – Іл. 55.
2. Нагрудний хрестик. VII–VIII ст. Поховання, с. Гладківка, Херсонська обл. Золото; кування, дифування. МІКУ. Оpubліковано у виданні: *Хардаєв В.* Пам'ятки ювелірного мистецтва епохи середньовіччя IV–XIV ст. // *Золота скарбниця України.* – К., 1999. – С. 45. – Іл. 71.
3. Меч. IV–V ст. Золото, залізо, гранат; кування, дифування, зернь, скань, інкрустація. МІКУ, Оpubліковано у виданні: *Хардаєв В.* Пам'ятки ювелірного мистецтва... – С. 38. – Іл. 62.
4. Інтер'єр кузні. IX–X ст. Екімауцьке городище на Дністрі. Оpubліковано у виданні: *Бунин А., Саваренская Т.* История градостроительного искусства. – М., 1979. Реконструкція Г. Федорова і Г. Щукіна.
5. Меч (фрагмент). Кінець X – початок XI ст. Київ (поховання біля Золотих воріт). Срібло, золото, залізо; кування, гравірування, карбування, інкрустація. Оpubліковано у виданні: *Хардаєв В.* Пам'ятки ювелірного мистецтва... – С. 63. – Іл. 109.
6. Ріг тура. X ст. Київ. Ріг, срібло; карбування, гравірування, чернь, золочення. Оpubліковано у виданні: *Рыбаков Б.* Русское прикладное искусство X–XIII веков. – Ленинград, 1971. – С. 6. – Ил. 1.
7. Колт (київське виробництво). XII ст. Княжа гора, с. Пекарі, Черкаська обл. Київ. Золото, емаль; дифування, штампування, скань, перегородчаста емаль. МІКУ. Оpubліковано у виданні: *Хардаєв В.* Пам'ятки ювелірного мистецтва... – С. 55. – Іл. 91.
8. Барма (київське виробництво). Кінець XI – перша половина XII ст. с. Сахнівка, Черкаська обл. Золото, емаль, перли, сердолік, халцедон; дифування, перегородчаста емаль, інкрустація. Оpubліковано у виданні: *Хардаєв В.* Пам'ятки ювелірного мистецтва... – С. 52. – Іл. 88.
9. Арка від напрестольного ківорія (київське виробництво). Майстер Константин. XI – початок XII ст. с. Вщиж, Брянська обл. (РФ). Мідь, лиття. Оpubліковано у виданні: *Рыбаков Б.* Русское прикладное искусство... – С. 88. – Ил. 120.
10. Потир. Деїсис: Богоматір Ассунта, Христос Великий Літург, Свв. Іоанн Предтеча, Іоанн Златоуст. Кінець X – початок XI ст. Київ. Срібло, карбування. Оpubліковано у виданні: *Кондаков Н.* Русские клады. Исследование древностей Великокняжеского периода. – С.Пб., 1896. – Т. 1. – С. 97, 99. Мал. Н. Кондакова.
11. Потир і дискос. Кінець X – початок XI ст. Київ. Срібло, золото; лиття, карбування, гравірування, золочення. Знайдені 1824 р. у Києві. Оpubліковано у виданні: *Кондаков Н.* Русские клады... – С. 97, 99. Мал. Н. Кондакова.
12. Хрест Марка Печерника. 1090 р. Київ. Мідь; дифування, гравірування, чернь. НКПІКЗ. Оpubліковано у виданні: *Ревны О.* Cross Enkolpion // *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261 / Ed. H. C. Evans, W. D. Wixom.* – New York, 1997. – P. 302, 303. – Pl. 205.
13. Панагіар. XI ст. Київ. Золото, емаль; перегородчаста емаль.
14. Напрестольний хрест (Єфросинії Полоцької). Майстер Богша. 1161 р. Київ. Срібло, золото, емаль, дорогоцінні камені, перли; прегородчаста емаль, золочення. Оpubліковано у виданні: *Василенко М.* Русское прикладное искусство – М., 1977. – Ил. 122.
15. Мстиславове євангеліє (оклад). 1103–1117 рр. Київ. Срібло, золочення, скань; перегородчаста емаль. НМІУ. Оpubліковано у виданні: *Запаско Я.* Пам'ятки книжкового мистецтва: Українська рукописна книга. – Л., 1995. – С. 32, 33.
16. Сюжет «Причастя апостолів» (фрагмент). Перша половина XI ст. Київ. Смальта, мозаїка. НЗ «Софія Київська».
17. Мініатюра «Поставлення Іларіона на митрополита у Святій Софії». Середина XI ст. Оpubліковано у виданні: *Радзивилловская летопись: Факсимильное воспроизведение рукописи: Текст. Исследование. Описание миниатюр / Отв. ред. Н. Кукушкина.* – С.Пб.; М., 1994. – Кн. 1–2.
18. Потир (київське виробництво). XI – перша третина XII ст. Переславль-Залеський (вітвар Спасо-Преображенського собору). Срібло, золото; лиття, дифування, гравірування, золочення. Державна оружейна палата Московського Кремля. Оpubліковано у виданні: *Писарская Л.* Русское искусство XII–XV веков // *Государственная оружейная палата Московского Кремля.* – М., 1969. – Ил. 13.
19. Дискос. X – початок XI ст. Київ. Мідь; лиття, гравірування, золочення. Оpubліковано у виданні: *Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко: Древности Приднепровья (эпоха славянская VI–XIII в.).* – К., 1902. – Вып. 5. – С. 32. – Табл. 11. – Рис. 249.

1



2



3





5



7



6



<http://www.ethnolog...>

8



9





12



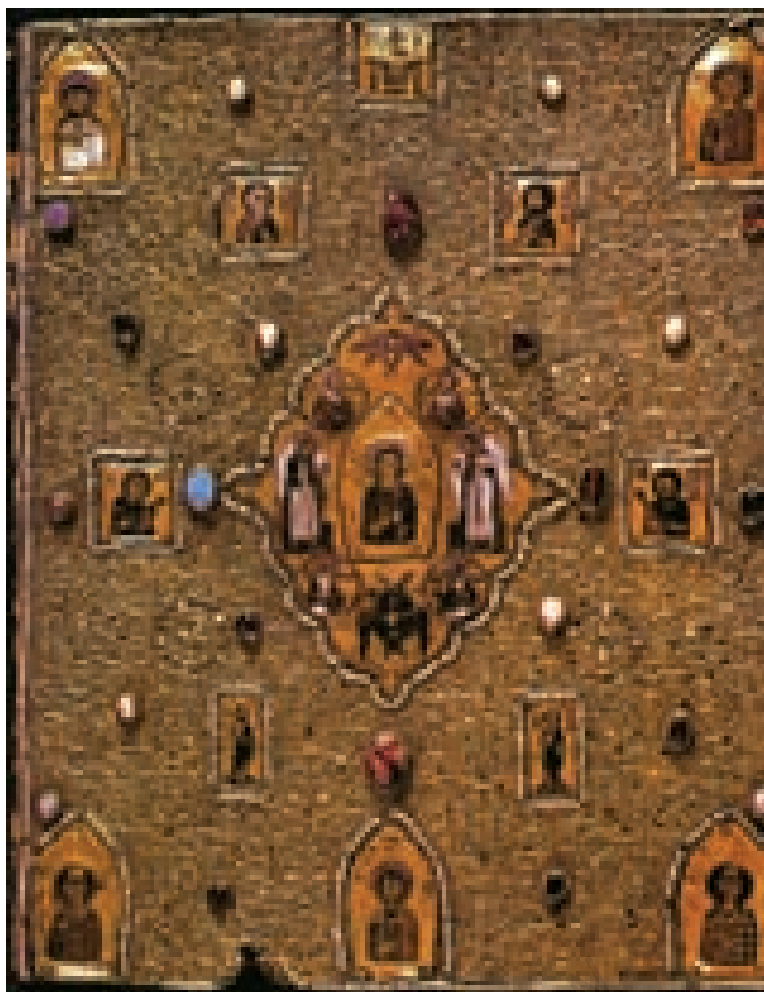
13



14



15



16



17



18



19



Розділ 4
ДЕКОРАТИВНЕ
МИСТЕЦТВО
ПІЗНЬОГО
СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

<http://www.etnolog.org.ua>

<http://www.ethnolog.org.ua>

Вишивка і гаптування



<http://www.ethnolog.org.ua>

Богородиця. Чин «Моління» Золочівського фелона (фрагмент).
Кінець XV ст. м. Золочів, Львівська обл.
Золоті, срібні та шовкові нитки; гладь, шов «у прикріп». НМЛ

ВИШИВКА І ГАПТУВАННЯ

Золотна вишивка України-Русі була тим живильним ґрунтом, на якому формувалося й розвивалося гаптування у наступні часи.

У XIV–XV ст. терени України стали ареною політичних, соціальних і релігійних битв, унаслідок чого відбувся перерозподіл українських земель.

Важливу роль у розвитку соціально-економічного і культурного життя відігравали братства, що виникли в ряді міст наприкінці XVI – на початку XVII ст.

Поширенню високоякісних гаптованих виробів сприяли цехи, перші згадки про які припадають на XIV ст. Так, у 1346 році ткацький цех виник у Самборі, у XIV ст. – у Володимирі-Волинському, наприкінці XIV ст. – у Львові. У цехах існувала чітка система навчання, суворі правила складання іспиту на здобуття звання майстра. Відомо, що за програмою 1535 року у львівському православному українсько-вірменському цеху гаптарів кандидат у майстри повинен був виготовити в складній техніці кілька високохудожніх рушників і скартину, майстер із гаптування – вигаптувати «святий образ».

Імовірно, спочатку гаптарі входили до ткацького цеху, про що свідчать львівські міські акти 1397 року. А вже в XVII ст. їх було так багато, що у 1658 році вони утворили окреме братство, своєрідну мистецьку академію. У цеху працювали вірмени й українці. Вищим «утвором майстра» вважали гаптовану ікону.

Існують відомості про гаптарський цех у Львові, де виробляли коштовне опорядження для коней. Гаптарі, які виготовляли речі повсякденного вжитку і для церкви, входили й до кушнірського, кравецького та інших цехів.

У львівських міських актах під 1425 роком згадується цех кравців, хоча вже з 1406 року їх налічувалося не менше шістнадцяти¹.

У XVI–XVIII ст. для оздоблення одягу застосовували, крім золотих і срібних, шовкові нитки з місцевої сировини. До найдавніших центрів шовківництва належать Броди, Львів, Сокаль, Унів, Золочів, Станіслав².

Серед ремісників вирізнялися виробники дорогого різновиду голубого шовку «блатату» – «блататники» та «єдвабники». Найпоширенішим шитвом у XVII ст., особливо плащаниць, була техніка «єдвабним швом».

Значну роль у розвитку гаптарства в Україні відігравала торгівля. Існували постійні торговельно-економічні контакти між Києвом, Львовом, Володимиром, Кам'янцем-Подільським, Луцьком, Галичем. Ці міста стояли на головних торговельних шляхах і мали розвинену економіку. XV–XVII століття – період інтенсивного обміну товарами між білоруськими й польськими містами – Пінськом, Мінськом, Слуцьком, Замостям, Любліном, Варшавою. Постійно підтримувався активний товарообмін між Півднем і Сходом. Ці контакти відбувалися в Константинополі, Сучаві, Судаку. Зі Сходу в Україну завозили коштовні тканини, шовк, перли, з південних і західних земель – сап'ян. З України на південні та східні торги вивозили одяг, полотно, шапки, сукно різних сортів, що надходили до Львова, Володимира, Луцька, Кам'янця-Подільського з Польщі, Німеччини, Чехії та Фландрії.

Мистецтво монастирського шитва – одне з визначних явищ національної культури, характерне для православного світу. Воно розвивалося на тлі важливих соціально-економічних, політичних процесів в історії України.

Твори гаптування XIV–XVI ст. засвідчують довершеність технічних засобів виконання, цілком сформовану художню систему іконографічних сюжетів, поширених в усіх місцевостях України у XVII ст. Така усталеність певних сюжетів, їхня художня досконалість, варіативність мистецьких вирішень, а головне – яскраво виражена національна самобутність – усе це підтверджує тривалість попереднього розвитку гаптарства.

Шедевром українського шитва XV ст. слід вважати так званий золочівський фелон. Збереглося одинадцять постатей із композиції «Деїсус», вирізаних із невідомого зразка, можливо пелени, і нашитих на фелон, який походить із церкви св. Миколая м. Золочева. Ця пам'ятка вражає надзвичайною вишуканістю художньо-стилістичних засобів шитва та є неперевершеним зразком «живопису голкою». Кожна з одинадцяти фігур – Спаса, Богоматері, Іоанна Предтечі та інших – вражає індивідуальністю у вирішенні художнього образу, витонченістю пропорцій, тонким моделюванням облич. Загальне враження гармонійності, ясності підсилюється стриманим колоритом, побудованим на вишуканому зіставленні золотих і срібних ниток, забарвлених шовком пурпурного, яскраво-блакитного, вохристого, синьо-чорного

¹ Кісь Я. Промисловість Львова у період феодалізму (XIII–XIX ст.). – Л., 1968. – С. 94.

² Голод І. Міське ремесло Західної України XIV–XVIII ст. / Курс лекцій. – Л., 1994. – С. 81.

кольорів. Це створює дивовижні переливи й сполучення барв, надає постатям ошатного вигляду. Декоративність поверхні шитва, його мерехтливість і рухомість досягаються різноманітністю швів гаптування, віртуозним володінням живописною технікою гладі різнокольоровим шовком. Створюється враження, наче фігури з надзвичайною майстерністю намальовані голкою.

Золочівський фелон демонструє безперервність давньоруських традицій шитва, яскраво виявлених у гаптуванні XIII ст. із Софійського собору.

Привертає увагу художня довершеність зображень. Видовжені, стрункі фігури, витончені силуети, підкреслено граціозні жести рук, характерні атрибути – сувій Іоанна Хрестителя, зерцало в руках архангелів, Євангеліє – в апостолів і святих. Кожна з фігур вражає індивідуальністю виконання й глибокою психологічністю художнього образу. Їх вирізняє витонченість пропорцій, тонке моделювання облич. Центральна фігура – Пантократор, який сидить на престолі й двоперстно благословляє (зображений у гімантії). Його іконографія має прямі аналогії з іконописом України й Росії XV ст. Обличчя архангелів сповнені високої духовності й поетичності. Вони зображені із зерцалами, одягнені у біло-кремові далматики з орарями, що виблискують золотим шитвом. Такі типи одягу архангелів характерні для українського іконопису XV ст., оскільки вже у XVI ст. в українських деісусах архангели зображені тільки у хітонах і гіматіях. Іоанна Хрестителя зображено в рідкісному варіанті – як проповідника, з розгорнутим сувоєм, у мілоті й гіматії, з оголеними ногами; має аналогії з українськими іконами (Деісус із Ванівки).

Обличчя святих із високим чолом і широко розміщеними очима утворені швом «за формою» дуже дрібними стібками з тонким нюансуванням світлотіньових співвідношень. Як зазначав Іларіон Свенціцький, колористика шитва нагадує «насичені тони київських мозаїк і давніх емалей»³. Створюється враження, що фігури з надзвичайною майстерністю намальовані голкою, як пензлем. До того ж привертає увагу трактовка бганою одягу святих, зокрема апостола Петра. Вони виконані із заломами й відповідними пробілами як на українських іконах того часу. Тобто складки шили темними нитками по середині, і білими по краях. Виникає відчуття, що так сміливо, іконописно моделювати форму технікою вишивки й досягти такої переконливої глибини почуттів, яку бачи-

мо у ликах золочівських святих, міг лише художник-іконописець⁴. Детальний мовний і палеографічний аналіз вишитого тексту на Євангелії, що тримає Христос, виявив волинське походження пам'ятки⁵. А іконографічні аналогії з українським іконописом підтверджують попередню атрибуцію пам'ятки, зроблену І. Свенціцьким, як таку, що належить до кінця XV ст.

Українські плащаниці – це справжні шедеври шитва. Плащаниця – велике чотирикутне полотнище із шовку або оксамиту із зображенням Ісуса Христа після зняття його з хреста. Вона символізує хресний подвиг Сина Божого в ім'я спасіння людей. На плащаницях зображують сцени «Оплакування», «Покладення до гробу». Це відтворення сюжету, описаного в Євангелії Марка. Навколо зображення вишивають тропар з Великої суботи. Увечері у Велику п'ятницю Йосиф Ариматейський отримав у Пілата дозвіл зняти розп'яте тіло Христа. Разом із Никодимом вони кладуть тіло Спасителя на камінь помазання. Зображують також Богородицю, Марію Магдалину та Іоанна Богослова. Обабіч – ангели з рипідами, іноді зображують жон мироносиць – Марію Якову та Марію Клеопову. Сцена «Оплакування» на плащаницях поступово переходить у сцену «Покладення до гробу».

Унікальною пам'яткою є плащаниця першої половини XV ст. з церкви Архангела Михаїла із с. Жирівка, яка зберігається у Національному музеї у Львові. У 1909 році її привіз до музею з експедиції по Львівщині Вадим Щербаківський. Але до того, як вона потрапила до колекції музею, з нею мали можливість ознайомитися на виставці у Львові 1888 року, а потім її було опубліковано в каталозі та альбомі цієї виставки⁶. Сюжет «Оплакування» трактований лаконічно, виразно, без зайвих деталей. У центрі – розпростерте мертве тіло Христа в оточенні чотирьох ангелів із рипідами, Богородиці та Іоанна Богослова. Уся сцена просякнута глибо-

³ Свенціцький І. Іконопись Галицької України XV–XVI віків. – Л., 1928. – С. 22.

⁴ Сидор-Ошуркевич О. Пам'ятки сакрального гаптування XV–XVI століть у збірці Національного музею у Львові // ЗНТШ. – 1998. – Т. ССXXXVI. Праці Комісії образотворчого мистецтва. – С. 426.

⁵ Там само.

⁶ Шараневич І. Каталог археологически-библиографической выставки в Ставропигийском институте во Львове, открытой 10 октября 1888 г., а имеющей быть закрытой 12 января 1889 г. по н. с. – Л., 1888. – С. III. – Ч. 48; Шараневич И. Отчет из археологически-библиографической выставки в Ставропигийском институте, открытой 28 сентября (10 октября) 1888 г., закрытой 16 (28) фев(уария) 1889 г. и опись фотографически снятых предметов той же выставки. – Л., 1889. – Табл. XXVII/3.

ким сумом – сповнений скорботи образ Богоматері, яка тримає на колінах голову Христа, припавши обличчям до його щоки.

Композиція плащаниці ілюструє один із найдавніших іконографічних ізводів «Оплакування», що пов'язаний із візантійською традицією і був поширений у країнах візантійського впливу, зокрема на Балканах. Гама плащаниці, шитої колірними шовками, дуже стримана й водночас вишукана. Вона побудована на зіставленні білих, вохристих і золотисто-жовтих тонів, звучання яких підсилено малиновим тлом. На початку XIX ст. усі зображення було вирізано по контуру й перенесено на нову основу з малинового бродату, аналогічного за кольором до попереднього ⁷. Атрибуція цієї плащаниці виявляє подібність її малюнка до ікон архангелів із Дальови XV ст. і, можливо, пов'язана з перемишльським малярським осередком, де працював іконописець, який створив для неї малюнок ⁸.

Для гаптування використовували сухозлітку, або прядене золото, скані нитки – блискучою смужкою золота перевивали зелені, червоні або чорні нитки шовку, срібну – найчастіше

поєднували з блакитною. Таке поєднання давало цікаві колористичні ефекти, надзвичайно вишукані переливи. Різним був також і шовк – сканий, тобто кручений, некручений, шемаханський та ін. Сухозліткою шили технікою «у прикріп» або «за лічбою». Через те, що металева нитка була не гнучкою, її не проколювали крізь тканину, як це робили у XII–XIII ст. у техніці «в прокол», а накладали поверх і закріплювали шовковою ниткою. При цьому на блискучій поверхні залишалися короткі рисочки, крапочки, утворюючи різноманітні геометричні візерунки, складну світло-тіньову гру поверхні. На виробі XVI–XVII ст. «закріпки» найчастіше мали вигляд різноманітних поєднань ромбів, прямокутників, хвилястих ліній, що створювало суцільний візерунок. Оскільки гаптування передбачало лінійно-площинне відтворення зображень, то постаті, різноманітні предмети, деталі архітектури, орнаментальні мотиви створювали силуетно, з розподілом частин тіла, вбрання, різними площинами узорів. Це створювало підкреслену графічність малюнка.

Т. КАРА-ВАСИЛЬЄВА

⁷ Сидор-Ошуркевич О. Знач. праця. – С. 420, 421.

⁸ Там само. – С. 422.

Список ілюстрацій

1. Плащаниця. Перша половина XV ст. с. Жирівка, Львівська обл. Адамашок, шовкові нитки, сухозлітка; шов «по формі». НМЛ.
2. Деталь плащаниці. Перша половина XV ст. с. Жирівка, Львівська обл. Адамашок, шовкові нитки, сухозлітка; шов «по формі». НМЛ.
- 3–5. Христос Пантократор з предстоячими Богородицею та Іоанном Предтечею. Чин «Моління» Золочівського фелона. Кінець XV ст. м. Золочів, Львівська обл. Золоті, срібні та шовкові нитки; гладь, шов «у прикріп». НМЛ.
- 6, 7. Апостол Петро, Архангел. Чин «Моління» Золочівського фелона. Кінець XV ст. м. Золочів, Львівська обл. Золоті, срібні та шовкові нитки; гладь, шов «у прикріп». НМЛ.
- 8, 9. Микола Мирлікійський, Василій Великий, Іоанн Златоуст. Чин «Моління» Золочівського фелона. Кінець XV ст. м. Золочів, Львівська обл. Золоті, срібні та шовкові нитки; гладь, шов «у прикріп». НМЛ.
- 10, 11. Іоанн Златоуст, Григорій Двоєслов. Чин «Моління» Золочівського фелона. Кінець XV ст. м. Золочів, Львівська обл. Золоті, срібні та шовкові нитки; гладь, шов «у прикріп». НМЛ.
- 12, 13. Архангел і апостол Павло. Чин «Моління» Золочівського фелона. Кінець XV ст. м. Золочів, Львівська обл. Золоті, срібні та шовкові нитки; гладь, шов «у прикріп». НМЛ.



1

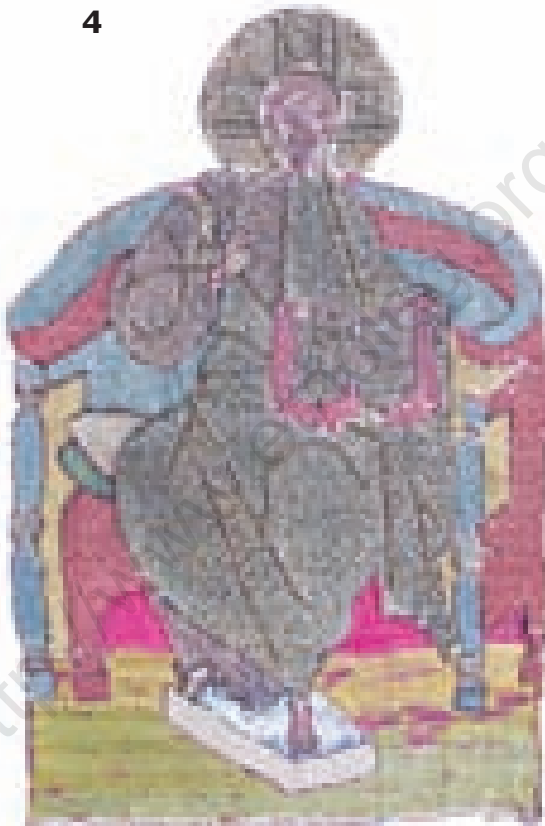
2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



Художне ткацтво



<http://www.ethnolog.org.ua>

Ікона «Різдво Богородиці» (фрагмент). Кінець XV – початок XVI ст.
Нова Весь, тепер – територія Польщі. НМЛ. Опубліковано у виданні: Українська
ікона XIV–XVIII ст. Із збірки Національного музею у Львові. – Л., 1999. – С. 158

ХУДОЖНЄ ТКАЦТВО

Процеси розвитку ткацтва в Україні в XIV–XVI ст. продовжували тенденції, сформовані школою художнього ремесла попередніх періодів, зокрема Київської Русі.

Ткацтво на Україні, як і на інших європейських теренах, посідало значне місце серед інших художніх ремесел, а в пізньому середньовіччі набула виразності його суспільна диференціація. На основі натурального господарства та з метою задоволення власних потреб розвивалося традиційне сільське ткацтво, найменш підвладне впливам певних історичних стилів чи закордонних віянь, зі сталими архаїчними техніками й технологіями тканин і традиційними незмінними способами їх декорування.

З розвитком міст в Україні й потужним сплеском цехового ремесла загальноєвропейського характеру, в самостійну галузь виокремилася міське художнє ткацтво, де найповніше виявилися техніко-технологічні та стилістичні новації, що були співзвучні із загальноєвропейськими процесами. Так, із XIV ст. починають вдосконалювати знаряддя прядіння й ткацтва, зокрема вжиток упродовжують самопрядку («візок», «коловороток») та остаточно по всій території України – горизонтальний ткацький верстат, що уможливило ширше розмаїття орнаменталізації тканин і тканих виробів у їхній структурі.

Найдавніші згадки про ткацькі цехи на українських землях, зокрема на Західній Україні, де міста отримали Магдебурзьке право, тобто систему місцевого самоврядування, і відповідно набули стрімкого розвитку ремесла, згідно з писемними джерелами датують другою половиною XIV ст.

Так, найдавнішим вважається створення ткацького цеху в Самборі на Львівщині (1376 р.). У 1445 році існував ткацький цех у Львові, очевидно, створений раніше, оскільки в архівних джерелах давніших часів львівських ткачів названо «цеховими майстрами»¹. Відповідно розвивають свою діяльність у XVI ст. ткацькі цехи в багатьох містечках Галичини й Волині.

У Києві цехове ремесло розвивається пізніше, відомо, що 1552 року там нараховувалося більше двадцяти ремісничих об'єднань різного професійного спрямування².

¹ Сидорович С. Художня тканина західних областей УРСР. – К., 1979. – С. 19.

² Жолтовський П. Декоративно-ужиткове мистецтво XIV – першої половини XVI ст. // ІУМ: У 6 т. – К., 1967. – Т. 2. – С. 402.

Організація діяльності найдавніших ткацьких цехів в Україні ґрунтувалася на звичайовому праві, що було оформлене ще за Київської Русі та на економічно-правових відносинах, укладених «Руською Правдою». Згодом пріоритетними для діяльності цехів стали статути, що лягли в основу діяльності ремісничих цехів по всій Середньовічній Європі. До найстаріших в Україні відносять статути цехів «полотняників» у Львові (1469 р.) та пізніший статут «челядників» для цього самого цеху, затверджені радою міста Львова³.

Статути містили найрізноманітніші настанови щодо організації діяльності цеху, нормативні акти, які регулювали відносини всередині громади цеху, громадські та суспільні відносини ієрархічного характеру між членами цеху. Зразком для наслідування таких нормативних актів слугували переважно статути західноєвропейських вільних ремісників, зокрема тих, які провадили свою діяльність і в Україні.

Архівні джерела подають свідчення про те, що, окрім італійських «magistri in arte textoria» (магістрів мистецтва ткання), 1408 року у Львові заснував майстерню «Gregor, textor armenicalis» (Грегор, вірменський ткач)⁴. У пошуках роботи до українських міст приїжджали ткачі не лише з країн Західної Європи, а й зі Сходу й налагоджували тут своє виробництво.

Архівні джерела початку XVII ст. подають відомості про вироби місцевих ткачів із «турецької» нитки, вірогідно, з імпортованого шовку, що є свідченням місцевого виготовлення шовкових тканин.

З писемних пам'яток, що стосуються розвитку ремесел відомо, що на початку XVII ст. у Львові з'явилося шість шовківників. Однак до сьогодні немає конкретних відомостей про те, чи належали вони до того чи іншого ремісничого цеху⁵.

1634 року ткачі-вірмени Яків Якубович, Яків Агопса та інші подали судовий позов на місцевих ткачів за підроблення їхніх виробів, зокрема махранів, коциків тощо із турецьких ниток⁶. Вірмени виграли судовий процес, а вельмишановна міська влада погодилася з тим, що для процвітання міста та його мистецтва важливо щоб іноземці виготовляли свої товари й таким чином примножували славу міста. Але шовкоткацьких цехів чи майстерень в Україні до середини XVII ст. не зафіксовано.

³ Сидорович С. Зазнач. праця. – С. 19.

⁴ Mańkowski T. Orient w polskiej kulturze artystycznej. – Wrocław; Kraków, 1959. – S. 97.

⁵ Кісь Я. Промисловість Львова у період феодалізму (13–19 ст.). – Л., 1968. – С. 106 / ЦДІА, ф. 52, оп. 3, спр. 658.

⁶ Mańkowski T. Op. cit. – S. 105.

Основні умови вступу до цехового братства – громадянство в даному місті, відповідний матеріальний статус та позитивні рекомендації поважних міщан. Але найголовнішою вимогою було виконання кандидатом «майстерської штуки» і складання перед цеховою радою своєрідного іспиту, який повинен був виявити його фахове знання й практичне вміння в галузі ткацтва⁷.

Ткач, який прагнув здобути звання майстра, повинен був виконати «шедевр», тобто конкурсний твір. За цеховою програмою 1535 року львівського цеху ткачів від кандидата в майстри вимагалось зробити велику скатертину з білої вовни завдовжки в п'ять ліктів «взором у рожі та волічкові смуги» або технікою «лицарського вузла», а також два рушники: один оздоблений хрестиками, а другий – «узором з обводами»⁸.

Такий ретельний відбір майстрів-ремісників сприяв підвищенню якості цехових виробів і створенню конкуренції між майстрами. Окрім того, від майстра вимагалось виконання ряду приписів стосовно моральних та етичних норм, порушення яких суворо каралося цеховим кримінальним кодексом, причому за більшість провин карали грошовими штрафами й так званими «каменями воску», які використовували для цехових потреб або жертвували на розвиток церкви.

Подібно до загальноєвропейських середньовічних цехових стандартів, вагома частка діяльності цехової майстерні відводилася на тривалий та якісний практичний вишкіл майбутніх майстрів. Так, після здобуття учнівства практикант проходив акт «визволення» – він згідно зі своїми практичними навичками здобував звання «товариша» або «челядника». Челядники проходили своєрідне стажування в майстра, але його праця вже оплачувалася⁹.

З розширенням діяльності ткацьких цехів в Україні та розмаїттям текстильних виробів поступово провадиться вужча спеціалізація цехового виробництва. З практики більшості ткацьких цехів відомо, що основу їхніх колективів становили «полотники», «полотнярі», тобто ткачі полотна, і ткачі вовняних тканин – «вовнярі». Цехові ткачі полотна за специфікою своєї діяльності були найближчі до традиційного сільського ремесла й продовжували його традиції за допомогою новітніх технічних можливостей. Так, наприклад, львівський ткач у середині XVI ст. разом із підмайстром міг

виткати за п'ять–шість днів не більше 100 ліктів тканини – близько 73 м¹⁰.

У зв'язку з великою часткою імпорту, меншою мірою розвивалися в Україні цехи сукнярів. До того ж, починаючи з XIV ст., західноєвропейські сукнярі з тих чи інших текстильних осередків виборювали собі право на збут своєю продукції на Русі та в країнах Балтики.

Архівні джерела подають відомості про імпорт англійського валяного сукна на Русь у XIV ст., але його частка на східноєвропейському ринку, у порівнянні з німецьким, була досить незначною. Також меншу частку імпорту в XV ст. складало на Русі сукно фламандське¹¹.

Сукно місцевого виробництва значно поступалося своїм західноєвропейським аналогам. Тяжке, грубе сукно, яке виготовляли в Україні ще за часів Київської Русі мало назву серм'яга. Його не фарбували, воно було кольору натуральної вовни. Але з підвищенням рівня виробництва, зокрема цехового ремесла, у XIV–XVI ст. його почали обвалювати, вибілювати та фарбувати.

Примітно, що колорит верхнього сукняного одягу міщан чітко регламентувався королівськими настановами з метою суспільної диференціації в порівнянні з дворянством. Так, королівською заборонаю 1496 року міщанкам дозволялося шити вовняні сукні лише в темних кольорах із хутра, на відміну від дворянок, що мали право носити коштовні шовкові, золототкані строї, або ж використовувати для пошиття одягу сукно світлих тонів¹².

Допоміжними у виробництві сукна були професії сукновалів – «фолошарів» чи «валильників», назви яких пов'язані з процесом замочування та валяння сукна у воді з метою його ущільнення. Фолошари та валильники селилися на околицях міст, були позацеховими ремісниками й задовольняли потреби місцевих ткачів-суконників. В історичних джерелах згадуються також українські майстри «постригачі», які займалися обробкою грубого товстого сукна, підстригали та вирівнювали його ворсисту поверхню. Однак навіть у такому важливому центрі цехових ремесел, як Львів переважно виготовляли грубе сукно і місцева «постригальня», організована 1425 року, не була перевантажена замовленнями¹³.

З розширенням асортименту тканин та способів їх декорування виокремлювалися з-поміж

⁷ Сидорович С. Зазнач. праця. – С. 19.

⁸ Логвин Г. Вишивання і гаптування // ІУМ: У 6 т. – К., 1967. – Т. 2. – С. 402.

⁹ Сидорович С. Зазнач. праця. – С. 20.

¹⁰ Цит. за: Голод І. Міське ремесло Західної України XIV–XVIII ст.: Курс лекцій. – Л., 1994. – С. 75.

¹¹ Nahlik A. Tkaniny welniane importowane i miejscowe Nowgorodu Wielkiego X–XV wieku. – Wrocław; Warszawa; Kraków, 1964. – S. 112.

¹² Gutkowska-Rychlewska M. Historia ubiorów. – Wrocław; Warszawa; Kraków, 1968. – S. 305.

¹³ Цит. за: Голод І. Зазнач. праця. – С. 77.

інших і цехи «гаптярів», «позументників», «вибійників». В особливо складному становищі перебували майстри-вибійники, які не входили до ткацьких цехів і об'єднувалися з малярами, друкарями та ін.

Згідно з традицією вибивання тканин, започаткованою за часів Київської Русі, у XIV–XV ст. вибійники належали до цехів різьбярів, що обумовлювалося процесом набивання візерунка на тканину олійними фарбами за допомогою дерев'яної дошки. Згодом, коли розвинулося багатоколірне вибивання – «малювання формами», вибивання вважалося малярською технікою, тоді ж вибійники почали об'єднуватися вже з різниками та друкарями образів. Тому майстрів-вибійників часто, називали «малярами»¹⁴.

Подекуди розбіжності в діяльності майстрів ткацьких професій, що працювали у відокремлених цехах призводили не лише до гострої конкуренції, але й до неможливості ведення вільного ремесла та збуту продукції. Тому позацехові майстри оселялися за межами міста й провадили свою діяльність, оминаючи загальні міські закони. Таких ткачів називали «партачами»; їх часто переслідували, судили та конфіскували майно. До причин виникнення хвилі позацехового ремесла в українських містах XVI ст. дослідники зараховують і релігійний аспект.

На думку Я. Кіся, причини виникнення позацехового міського ремесла у Львові значно відрізнялися від інших тогочасних європейських міст. Позацехове ремесло, так звані «партачі» (*a-parte confraternitatis*), – загальновідоме явище у виробничому житті феодального міста не лише на українських землях, а й у багатьох країнах Європи. Однак його суть і причини виникнення на українських землях були іншими, ніж у Західній Європі. Історично першою причиною виникнення позацехового ремесла, зокрема у Львові, були національно-релігійні перешкоди. Ремісників-українців, вірмен, євреїв та інших нехатоликів обмежували, а іноді й зовсім не допускали до цехових організацій. За дослідженнями Я. Кіся, з матеріалів скарг цехів і міського управління на львівського старосту й шляхту (1600 р.) відомо повний список позацехових ремісників Львова, серед яких 21 ткач¹⁵.

Незважаючи на королівський привілей Речі Посполитої від 20 травня 1572 року, який забезпечував українцям вільний доступ до цехів, ради західноукраїнських міст порушували права нехатолицького ремісництва. Подекуди цехи ставали своєрідними кастовими організаціями й у другій половині XVI ст. почали зане-

падати, поступаючись мануфактурному способу виробництва.

Створення цехів у містах на українських землях, пожвавлена торгівля та міграція майстрів – усе це дало змогу наблизити цехове декоративно-ужиткове мистецтво до загальноєвропейських часових та художньо-стилістичних стандартів, звичайно, з урахуванням місцевого елемента в декоруванні творів. Головними замовниками були міщани – поляки, українці, вірмени, євреї, німці, значна частина яких проживала в середньовічних українських містах. У селах твори декоративно-ужиткового характеру виготовляли на замовлення заможних селян та землевласників, що також істотно впливало на їхні художні особливості.

Безпосередніх пам'яток художніх тканин XIV–XVI ст., виготовлених цеховими ремісниками, не збереглося, але завдяки писемним та іконографічним джерелам можемо окреслити їхній асортимент і частково орнаментацию.

Найбільшу частку продукції ткацьких цеховиків складало полотно, а також готові вироби з нього – скатерті («обруси»), рушники, сорочки, перемітки. Полотно місцевого виробництва не лише задовольняло потреби місцевих мешканців, його експортували в європейські країни. У європейській середньовічній історіографії часто згадується так зване «полотно руське», що є свідченням його високої якості та популярності в Європі.

До асортименту продукції цехових ремісників входили також загальноновживані текстильні вироби одягового та декоративного призначення. Так, у реєстрах Батурина за 1593 рік згадуються ткані візерунчасті рушники, скатертини, «наволоки», «постіль», «сервети» та інші вироби, прикрашені ручною вишивкою, гаптуванням і кольоровою вибійкою¹⁶.

Ткані вироби часто згадували в своїх етнографічних описах іноземці, що подорожували українськими землями в добу Середньовіччя. Так, посол Франції Жільбер де Ланноа, який 1421 року побував на західних землях України – у Судовій Вишні, Львові, Белзі, Луцьку, Кам'янці й Кременці, у своїх спогадах серед подарунків, які отримав від польського короля й Великого князя литовського називає «руську постіль», «руські чаші» і «руські вишивані рушники»¹⁷.

Ще один відомий французький військовий інженер, який подорожував українськими землями, у своєму «Описі України», який опублікували 1650 року, зазначав: «В Україні запорізькій ви знайдете людей, що вміють усі ремес-

¹⁴ Сидорович С. Зазнач. праця. – С. 20.

¹⁵ Кісь Я. Зазнач. праця. – С. 106.

¹⁶ Цит. за: Голод І. Зазнач. праця. – С. 77.

¹⁷ Цит. за: Сидорович С. Зазнач. праця. – С. 18.

ла, потрібні для громадського життя. Жінки прядуть льон і вовну, тчуть для свого вжитку полотно і сукно»¹⁸.

За кількістю тканин і тканих виробів у середньовіччі оцінювали майнову спроможність міщан. Багато назв тканин і тканих виробів трапляється в люстраціях маєтків громадян українських міст та чисельних описах майна. Із шовкових привозних тканин часто згадуються атлас, камка, тафта, адамашка, які використовували для пошиття одягу міщан. Про коштовні перські й турецькі оксамити, алтабаси та золотні тканини йдеться в описах одягу та інтер'єрів феодальної верхівки.

З-поміж інших назв привозних тканин і місцевих виробів часто згадуються обруси, рушники, жіночі головні убори – перемітки, околисті фартухи та ін. Виготовлення полотна було пріоритетною галуззю текстильного виробництва на українських землях у XIV–XVI ст., до того ж не лише цехового, а особливо сільського домашнього. Часто ткані вироби селян потрапляли на ринки міст і подекуди створювали конкуренцію цеховим, про що свідчать описи товарів, які 1583 року продавали у львівських крамницях. Так, згадується «домашнє полотно» та «грубе полотно підгірське» (з Прикарпаття), а також «руські серпанки», або «рубки», – рушникоподібні прозорі перемітки, жіночі головні убори, виткані з найтоншої лляної, рідше конопляної пряжі¹⁹.

Окрім згаданих способів виробництва тканин, на українських землях в умовах феодального способу господарства розвивалося вотчинне або двірське ткацтво, пов'язане із земельними володіннями феодалів – вотчинами. Зокрема, у кожному маєтку феодала діяли ремісничі майстерні на основі примусової праці селян-кріпаків, які відбували панщину. Виготовлення тканин для потреб феодального двору, а пізніше й на продаж, було провідною галуззю вотчинних господарств.

Перші відомості про двірське ткацьке виробництво, а посередньо й домашнє ремісничє селянське ткацтво західних земель, містять архівні джерела XIV ст., але повніші й конкретніші дані маємо від XVI ст.²⁰

У вотчинних ткацьких майстернях виготовляли тканини та вироби із лляних, конопляних

і вовняних ниток, залежно від кількості сировини в певному регіоні або феодальному маєтку. Сировина надходила до вотчинного двору як данина від населення.

Зокрема, у документах люстрацій королівських маєтків XVI ст., де описано обов'язки селян, зазначено, що селяни Галицького, Дрогобицького та Белзького староств зобов'язані були здавати до панського двору по 10–12 «горсток» прядива – наряденого лляного чи конопляного волокна²¹. Подекуди данину збирали у вигляді готової лляної чи конопляної пряжі.

Асортимент тканин та виробів, які виготовляли у вотчинних маєтках, був ширшим від домашнього ткацтва, але вироби вотчинних майстерень здебільшого задовольняли потреби місцевого ринку.

З метрових тканин, які використовували на пошиття одягу найпоширенішим було полотно («платно») різного ґатунку. Асортимент декоративно-ужиткових виробів традиційно складала рушники (ужиткові, декоративні, ритуальні) і скатерті – «обруси», декоровані способом ткацтва чи за допомогою вишивки.

Із лляної та конопляної пряжі різного ґатунку виготовляли також хустки, перемітки, частини поясного жіночого одягу (спідниці, фартухи, плахти). Декорували такі вироби частково в структурі тканини, або ж за допомогою вишивки чи вибійки.

Інтер'єрні тканини, які виготовляли українські ремісники у середньовіччі – це покривала, обруси, декоративні завіси-опони чи заслони. Опона – загальноновживаний термін, відомий у літописних джерелах ще з XI ст., і на думку дослідників, означав декоративну настінну тканину, що могла бути тканною, вишиваною чи гаптованою. Її використовували переважно в церковних інтер'єрах. Натомість у XVI ст. опонами називали килимові вироби, якими оздоблювали маєтки багатших верств населення²².

До інтер'єрних тканин, особливо в підкарпатських селах, належали й «гуни» – вовняні узорні тканини, які, на думку дослідників, використовували як килими, покривала і, можливо, накидки для одягу²³.

З другої половини XVI ст. в архівних джерелах трапляються згадки про виготовлення килимів у панських маєтках. Найдавнішу згадку про ткачів килимів датують 1533 роком; у ній йдеться про «Юрка-коверника, невольника», «Федора-коверника, невольника», що належали княгині Марії Гольштанській. З описів відомо про кили-

¹⁸ Боплан Гійом Левассер де. Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що тягнуться від кордонів Молдовії до границь Трансильванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і ведення воен / Переклад з фр. Я. І. Кравця, З. П. Борисюк. – К., 1990. – С. 114.

¹⁹ Никорак О. Українська народна тканина. – Л., 2004. – С. 77.

²⁰ Сидорович С. Зазнач. праця. – С. 18.

²¹ Цит. за: Сидорович С. Зазнач. праця. – С. 18.

²² Poppe A. Materiały do dziejów tkaniny staroruskiej. – Wrocław; Warszawa; Kraków, 1964. – S. 112.

²³ Сидорович С. Зазнач. праця. – С. 18.

ми з «різними квітами – два по блакитному полю, два по білому, один – по жовтому, а п'ять – по чорному»²⁴. Але самих пам'яток українського килимарства XVI ст. не збереглося. Згідно з писемними згадками, побутування вовняних килимів було поширеним в Україні ще з давньоруського періоду, і мали вони назву ковер, коверець. Натомість у XVI–XVII ст. коврами, коверцями називали лише ворсові килими, а гладкоткані – турецьким терміном «гілім», чи «килим», що означав покривало, накидку на постіль та ін. Очевидно, сільські та вотчинні ткачі виготовляли килими в XIV–XVI ст. для власних потреб і декорували їх нескладними смугастими візерунками кількох кольорів. Натомість багатші верстви населення, зокрема дворяни та міщани, послуговувалися широким розмаїттям східних килимів, які привозили на українські землі вірменські та перські купці.

Про кількість перських шовкових килимів, які в кінці XVI – XVII ст. належали деяким польським магнатам, зазначено в реєстрах скарбничого Острозьких у Дубні на Волині (1616 р.), де серед інших виокремлено групу «великих аджамських килимів» та «шовкових, перетканих золотом».

Відомості щодо побутування на західноукраїнських землях східних килимів подає польський дослідник В. Лозінський. За його словами, у XVII ст. в Польщі вже не було жодного заможного дому, в якому б не було по кілька килимів. Так, «після смерті старости Кросненського Кароля Фрідріха шовкових східних килимків залишилось два, по воєводі Волзькому Станицькому – вісім, каштелян галицький Сантер обвішав ними стіни своїх кімнат; пані Косаковська у своєму палаці у Станіславі мала оббиту шовковими килимками комнату»²⁵.

До Європи довозили переважно шовкові килимки перського виробництва, а назва «аджамські», застосована до першої згаданої групи, свідчить про те, що їх було привезено з Туреччини, бо слово «adzam» має арабське походження й у перекладі з турецької означає «чужоземний», тобто перський.

Саме під впливом розкішної квіткової орнаментики перських і турецьких килимів розвивалося українське килимарство в XVII ст.

Художньо-стилістичні особливості тканин, які виготовляли в Україні в XIV–XVI ст., можна простежити лише на основі опосередкованих джерел, зокрема пам'яток малярства, у яких чітко простежується специфіка компо-

вання орнаментальних мотивів. Колористична гама, способи виготовлення тканин і виробів та специфіка матеріалу, на жаль, залишається невідомою. Джерельною базою орнаментики тканин XIV–XVI ст. є іконопис, стінопис, гравюра та зразки портретного малярства.

З портретного малярства відомі одягові тканини, вірогідно, італійського виробництва. Але часто важко відрізнити орнаментацию італійської тканини від східної, особливо, коли «художник орнамент тканини спрощував і стилізував»²⁶.

Одним із нетрадиційних зразків застосування коштовної шовкової тканини як тла є портрет-конклюдія Костянтина Корнякта 1603 року, що зберігається у Львівському історичному музеї. Портрети, в яких шовкове тло залишалось не розписаним названо «конклюдіями», вони зберігалися в родині померлого. Переважно конклюдії писали на атласному фоні білого та рожевого кольорів.

У згаданому живописному полотні постать і розп'яття виконані олійними фарбами із застосуванням світлотіні, а до тла – орнаментованої тканини фіолетового кольору – не доторкалися²⁷. Орнаментация цієї тканини позначена стилістикою відродження й свідчить про її італійське походження – це венеційський оксамитичний атлас, де суцільне гладке блискуче тло заповнене стилізованими мотивами тюльпана за схемою хвилеподібної сітки.

В українському парадному портреті початку XVII ст. одягові тканини є свідченням суспільного статусу власника, його заможності, а також, можливо, не місцевого виробництва.

Так, на портреті Софії Острозької (кінець XVI ст.) маляр детально відтворив специфіку декоративного оздоблення найдрібніших деталей строю. Жінку зображено в однотонній оксамитовій корсетці, яка оздоблена дрібним візерунком у вигляді семипелюсткових розет – квітів ромашки, по якому рясніють ряди намиста з перлів. На голові портретованої – мереживний чепець, перевитий золотими нитками (атрибут заміжньої жінки) і прикрашений дорогоцінними каміннями оксамитовий беретик із завершенням у вигляді діадеми. Форма костюма, крій тяжіє до загальноєвропейської моди XVI ст., натомість у декоративному оздобленні строю помітними є традиції української народної вишивки, зокрема орнаментальні квіткові мотиви, запозичені з місцевої флори. Багатство прикрас, виразне декоративне звучання також свідчать про впливи народного мистецтва на формування загального ансамблю костюма портретованої.

²⁴ Логвин Г. Знач. праця. – С. 402.

²⁵ Łoziński W. Życie polskie w dawnych wiekach (XVI–XVIII). – Kraków, 1969. – Wyd. 3. – S. 126.

²⁶ Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. – К., 1969. – С. 78.

²⁷ Там само. – С. 79.

Орнаментация та колорит тканин формують загальний образ української красуні у відомому портреті Роксолани (Насті Лісовської з Рогатина) кінця XVI – початку XVII ст. невідомого художника. Хоча зображення дівчини в чоловічому турецькому одязі, зокрема тюрбані, – плід творчої уяви митця, в орнаментативній горловині сорочки портретованої можна простежити нескладний геометричний візерунок, що був характерним для місцевих виробів.

Загалом художні тканини в українському портретному малярстві кінця XVI ст. позначені стилістикою європейського відродження та східними орнаментальними мотивами. Ймовірно, вони були не місцевого виготовлення, але декор коштовних привозних тканин часто ставав зразком для наслідування чи копіювання не лише в інших видах декоративного мистецтва, а творчо перефразовувався місцевими народними майстрами в традиційних тканинах і виробах.

Більшим національним колоритом та локальними стилістичними особливостями, що й до сьогодні вирізняють народне мистецтво певних етнографічних регіонів України, позначені художні тканини, що широко представлені в українському монументальному малярстві та іконописі XIV–XVI ст., здебільшого західних регіонів України. Хоча християнська традиція й передбачає зображення канонізованих образів святих та чітку іконографію євангельських сюжетів, однак в українській середньовічній іконі обличчя святих набувають виразних національних рис; малярі-іконописці одягають їх у традиційний одяг місцевого населення, а євангельські сцени тяжіють до побутового жанру малярства із реальними тогочасними інтер'єрами.

Так, важливим композиційним і змістовим навантаженням позначені в українському іконописі тканини: меншою мірою одягови, адже строї святих здебільшого зберігали античну (а згодом – візантійську) традицію, та інтер'єрні – іконографічні (велум, мандиліон²⁸ «Рушник Вероніки») і найрізноманітніші вироби ужиткового характеру (покривала, обруси, покрови та ін.). Подекуди, поряд з індивідуальною творчою манерою потрактування образів святих, орнамента тканин в українських іконах визначала приналежність творів до певного мистецького осередку, а подібні композиційні прийоми декорування тканин, орнаментальні схеми та мотиви ще й сьогодні трапляються в традиційному народному ткацтві певних етнографічних регіонів.

²⁸ Чудотворний Мандиліон (Αγιον Μανδύλιον з гр. μανδύας – убрус, плащ) – особливий тип зображення Христа, що представляє його лик на тканині або рушнику.

Найбільшу частку тканин у монументальному малярстві та іконописі XIV–XVI ст. складають однотипні рушникоподібні тканини та покривала білого кольору із декором у вигляді ритмічного чергування кольорових смуг, здебільшого червоного та чорного кольорів. Смуғастим декором оздоблені скатерті, обруси, які є складовою сюжетних композицій «Тайна вечеря» з відомих пам'яток монументального малярства XIV ст., фресок церкви Св. Миколи в Горянах та розписів каплиці Св. Трійці в Любліні.

Ймовірно, більшість представлених у малярстві та іконописі обрусів декорували за допомогою вишивки. Так, скатерть на фресці «Тайна вечеря» горянської ротонди оздоблена поперечним смуғастим декором, що сформований із вузьких смуг та широкої центральної, суцільно заповненої орнаментом у вигляді ромбовидної сітки, що нагадує вишивку. Подібним ритмом смуг, зокрема широкою центральною та вузькими боковими, орнаментовано обрус на фресці «Тайна вечеря» майстра Андрія з Любліна. До того ж напівсферичне окреслення столу, заломлення складок на скатерті та смуги декору не лише творять центр симетрії композиції, а й надають сцені виразно драматичного звучання.

В українському іконописі смуғастим декором оздоблювали також рушникоподібні велуми – тканини, які були елементом християнської іконографії, однак їх зображували перекинутими між архітектурними формами на другому плані сюжетних композицій, що символізувало зв'язок Старого і Нового завітів у християнському віровченні. Червоний велум вказує на те, що дія відбувається в інтер'єрі зображуваної споруди²⁹.

Найдавніші зразки такого типу тканин відомі з монументального малярства, зокрема із церкви Св. Онуфрія Лаврівського монастиря (на Львівщині), і датовані XV ст. В «Акафісті Богоматері» велум є важливим композиційним елементом, що об'єднує симетричну композицію з центральним зображенням – іконою «Марії з Немовлям». Поперечносмуғаста композиція, якою декоровано велум, побудована на ритмічному повторенні нескладного мотиву двох синіх смуг різної товщини. Подібний за орнаментативністю велум можна побачити в іконі «Різдво Богородиці» із с. Ванівка на Лемківщині (XV ст.).

Смуғасті або білі неорнаментовані тканини – обов'язковий елемент композиції в іконографії поширеного в Україні «Спаса Нерукотворного»³⁰,

²⁹ Гладышева Е. В., Нерсисян Л. В. Словарь-указатель имен и понятий по древнерусскому искусству. – М., 1991.

³⁰ Спас Нерукотворный (від Спаситель + гр. Αχειροποίητος) – не руками створений.

де лик Христа зображено на тлі тканини, яку тримають ангели. Варіативність орнаменталізації тканин у «мандиліонах» українських іконописців XIV–XVI ст. не обмежується ритмом і колоритом смуг, у декор уводяться орнаментальні мотиви й композиції, характерні для традиційного мистецтва певного локального іконописного осередку. Більшість ікон «Спас Нерукотворний» походять із Карпатського регіону, відповідно орнаменталізація мандиліонів співзвучна геометричній орнаменталізації народного мистецтва підкарпатського регіону.

Чіткими ритмічними смугами червоного та чорного кольорів декоровано мандиліон «Спаса Нерукотворного» з церкви Різдва Богородиці в с. Терло (Старосамбірщина) XV ст. Тканина та її декор у цьому творі не несуть змістового навантаження, а лише доповнюють лик Христа. Більшою декоративністю позначені мандиліони початку XVI ст., що походять із підкарпатського регіону. Так, у «Спасі Нерукотворному» із церкви в Бориславі (XVI ст.) композицію орнаменталізації тканини вирішено у вигляді бордюру по нижньому краю виробу. Це нескладна стрічкова композиція, утворена рядом ромбоподібної сітки, у яку вписано дрібні елементи: крапочки, кільця. По верху кайми зображено ряд трилисників червоного та синього кольорів. Саме поле мандиліону суцільно засіяне дрібними розетковими мотивами, що побудовані з крапочок.

Ще рясніше декоровано мандиліон у Нерукотворному образі XVI ст. з Бойківщини. Тут майстри іконописці зобразили відмінну орнаменталізацію лицевої та виворітної сторін тканини. Еволюцію поперечносмугастого типу орнаменталізації на вивороті тканини доповнено введенням у композицію рослинних орнаментальних мотивів у вигляді спіралеподібних завитків аканта, а лицеву сторону тканини суцільно засіяно дрібними трилисниками червоного й синього кольорів. Рослинна орнаменталізація на відвороті мандиліону та на тисненні ковчега ікони ідентична.

Багато смугастих тканин-покривал зображено на іконах «Різдва Марії» та «Різдва Богородиці». Імовірно, орнамент такого типу тканин утворений способом ткацтва. Можна припустити, що це були килимові вовняні вироби типу сучасних верет, джерг, традиційних для підкарпатського регіону. Колорит таких покривал в українському іконописі переважно підпорядковувався загальній кольоровій гамі, де переважали різні відтінки червоних і брунатних тонів. Подекуди покривала були білого кольору й нагадували орнаменталізацію скатертей-обрусів у вигляді смугастих бордюрів.

Більшою декоративністю та яскравим колоритом вирізнялися тканини, зображені народними майстрами іконописцями. Унікальний приклад суцільно декорованої тканини-покривала на ложі Анни можемо побачити на лемківській

іконі «Різдво Марії» (кінець XV ст.) із с. Нова Весь. У поперечні смуги червоного кольору на тлі білої тканини народні майстри вдало ввели стрічкові композиції з рядів кілець, кружалець та крапкових розет, а саме тло тканини ніби всипане дрібними хрестиками, сваргами та зірочками з простих елементів. Орнаменталізація цієї тканини є яскравим свідченням природного художнього чуття народних іконописців, які за допомогою найпростіших орнаментальних елементів – крапок, ліній та кіл – створили гармонійну цілісну композицію. Примітно, що на відміну від професійних іконописців, які лейтмотивом свого твору обирали «святий образ», де тканини не набирали змістового навантаження в композиції твору, народні майстри однаково оцінювали важливість передачі і «святого», і «побутового» в іконі.

Частково можна простежити певні стилістичні зміни в орнаменталізації одягових тканин, які представлені в українській іконі XIV–XVI ст. Як уже згадувалося, згідно з візантійською традицією, одяг «святих» в іконописі відповідав християнській іконографії, звідси – варіативність декорування одягових тканин зводилася до орнаменталізації окремих неканонізованих типів одягу, зокрема сорочок у маленького Ісуса Христа в іконах «Одигітріях», жіночих головних уборів та одягу мирян у житійних сценах святих; меншою мірою – одягу сучасників із оповідальних сцен «Страшного суду».

Так, сорочка Ісуса Христа, представлена на відомій Волинській іконі XIV ст., декорована нескладним візерунком у вигляді кілець із крапочками та трикутничків, що суцільно заповнюють тло тканини. Подібний композиційний прийом застосовано в Красівській Богоматері XIV ст., але тут поле сорочки всіяне нескладними мотивами трилисника і, традиційно для українських сорочок, фризивним орнаментом декоровано верхню частину рукава.

Нескладні розеткові орнаментальні мотиви кількох кольорів на набедренних пов'язках Ісуса Христа в сценах «Хрещення» представлені на підкарпатських іконах XVI ст., де маляр «розсіює» по полю тканини трилисники, сформовані крапковими елементами чорних та охристих тонів.

Еволюція орнаментики в тканинах, що представлені в українському іконописі середини XVI ст., позначена переходом від найпростіших геометричних мотивів до рослинної орнаментики. Подекуди на тканинах трапляються рослинні орнаменти, подібні до оздоб рукописів XVI ст. (Ікона «Св. Микола» кінця XVI ст. із с. Либохора на Дрогобиччині)³¹.

³¹ Логвин Г. Зазнач. праця. – С. 405.

Отже, із другої половини XVI ст. як у професійному цеховому, так частково й у традиційному народному ткацтві помітними стають впливи європейського ренесансного мистецтва, що відобразилися в творчій інтерпретації орнаментики західноєвропейського відродження на місцевому ґрунті. Завдяки потужному імпорту східних тканин на терени України в другій половині XVI – на початку XVII ст. в українських художніх тканинах з'являються мотиви лотоса, граната, гіацинта та інших квіткових мотивів, що не копіювалися місцевими ткачами,

а набували традиційних місцевих форм та насиченого колориту.

Загалом розвиток художнього ткацтва в Україні наприкінці XVI ст., поряд з іншими видами декоративно-ужиткового мистецтва, окрім загальноєвропейського художньо-стилістичного контексту, набув виразних національних рис із певними локальними особливостями, що були обумовлені традиційним мистецтвом певного локального осередку.

Л. ЦИМБАЛА

Список ілюстрацій

1. Портрет-конклюдія Костянтина Корнякта. 1603 р. ЛІМ. Опубліковано у виданні: *Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст.* – К., 1969.
2. Портрет Роксолани невідомого художника. Кінець XVI – початок XVII ст. ЛІМ. Опубліковано у виданні: *Білецький П. Український портретний живопис...*
3. Фреска «Тайна вечеря» (фрагмент). XIII–XIV ст. Церква Св. Миколи, с. Горяни, Закарпатська обл. Опубліковано у виданні: *ІУМ.* – К., 1967. – Т. 2. – С. 162.
4. Фреска «Тайна вечеря» (фрагмент). XIV ст. Каплиця Святої Трійці, Люблін, Польща. Опубліковано у виданні: *Różycka-Bryżek A. Freski Bizantyńsko-ruskie Fundacji Jagielly w kaplicy zamku Lubelskiego.* – Lublin, 2000. – S. 72.
5. Фреска «Марія з Немовлям» (деталь). XV ст. Церква Св. Онуфрія, с. Лаврів, Львівська обл. Опубліковано у виданні: *ІУМ.* – Т. 2. – С. 181.
6. Ікона «Нерукотворний образ». XV ст. Церква Різдва Богородиці, с. Терло, Львівська обл. НМЛ. Опубліковано у виданні: *Українська ікона XIV–XVIII ст. Із збірки Національного музею у Львові.* – Л., 1999. – С. 23.
7. Ікона «Нерукотворний образ» (фрагмент). Остання чверть XVI ст. Борислав, Львівська обл. Опубліковано у виданні: *Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ: Альбом.* – Хмельницький, 2004. – С. 61.
8. Ікона «Нерукотворний образ». Остання чверть XVI ст. Бойківщина. НМЛ. Опубліковано у виданні: *Українське народне малярство XIII–XX ст.: Альбом.* – К., 1991. – С. 24.
9. Ікона «Різдво Богородиці» (фрагмент). Кінець XV – початок XVI ст. Нова Весь, тепер – територія Польщі. НМЛ. Опубліковано у виданні: *Українська ікона XIV–XVIII ст. Із збірки Національного музею у Львові.* – С. 158.
10. Ікона «Богоматір Одігітрія Волинська» (фрагмент). Перша половина XIV ст. Покровська церква, Луцьк. Опубліковано у виданні: *Український іконопис XII–XIX ст.* – С. 37

1



2







4

5





6



7



8

10





Вбрання



<http://www.ethnolog.org.ua>

Портрет Беати Острозької. Копія XVII ст. з оригіналу 1539 р.
Острог, Рівненська обл.

ВБРАННЯ

Вбрання в Україні в XIV – середині XVI ст. розвивався на основі попередніх давньоруських форм. Упродовж XIII ст. у вбранні знаті ще зберігалися східні елементи. А вже в XIV–XV ст. візантійський одяг знаті поступово зник з ужитку, однак тканини з візантійським візерунком ще побутували. На строях знатної частини суспільства цього періоду, особливо західних областей України, позначалися контакти з Польщею та Угорщиною. Далі, у XV–XVI ст., в українському вбранні чітко простежується соціальна диференціація. Литовські, польські та угорські магнати, що входили до правлячої верхівки, одягалися у свої національні строї. Українська знать схилилася до зразків іноземної моди, поєднуючи в одязі елементи самотнього українського вбрання з польсько-литовськими та угорськими. Вбрання ж селян тривалий час залишалося традиційним.

У різних історичних документах того часу (скаргах купців, протоколах судових спорів) зафіксовано, що в Україну приїздили купці з різних Європейських держав. Зокрема, це засвідчує документ від 1320 року з м. Володимира: «Протекційний універсал Володимирського князя Андрія Юрійовича торунським купцям на право безмитної торгівлі у Володимирі»¹, та від 1324 року: «Лист Ради м. Володимира до Ради м. Штральзунда з підтвердженням належності до Володимирської міської громади купців Бертрама і Миколая Русинів, товари яких після корабельної аварії затримані у Штральзунді»². Штральзунд – німецьке місто на узбережжі Балтійського моря навпроти Рюгена, яке в другій половині XIII ст. увійшло до торговельного союзу міст, відомого з 1356 року під назвою Німецької Ганзи³.

Про пересування купців з товаром свідчить документ від 1563 року, написаний у Луцьку: «Скарга купця з Кафи Теміра Гречанина на Хорлупського урядника маєтку Луцького і Острозького владики Марка Жоравницького про напад і пограбування під час переїзду з Луцька на Острозький ярмарок»⁴. У 1565 році в Луцьку написаний «Декрет Луцького підстарости про передачу на поруки служебнику Віленського намісника Афендію Тахтамишовичу двох греків-купців із

Трапезунда, звинувачених у виїзді з Вільна до Луцька без попередньої сплати своїх боргів»⁵.

Цікавим є документ, у якому йдеться про торгівлі зв'язки Волині з Туреччиною, написаний у Луцьку в 1569 році: «Скарга пінського купця Петра Андруховича на кременецьких митників про незаконну конфіскацію у нього у Крем'янці везеного з Туреччини шовку»⁶. Є згадки й про шотландців. Від 1616 року у Володимирі складено «Скаргу слуги Володимирського міського уряду Павла Подвойського на купців-шотландців з м. Замостя»⁷.

У XV–XVI ст. одягові ремесла розвивалися інтенсивніше, ніж у попередні часи. Уривок із «Хроніки Львова» Дениса Зубрицького про будівництво й назви оборонних веж у місті та передачу їх у відання ремісничих цехів вказує на те, що в 1445 році у Львові працювали кушніри, хутровики, ткачі, шапники, шевці, золотники, голкари⁸. З 1550 року в цехових документах м. Ковеля (тепер Волинська обл.) згадано ремісників-«шапочників»⁹. У джерелах XIV–XV ст. поширений термін «шапка»¹⁰.

У всіх містах і містечках України проживали ремісники, котрі виготовляли ту чи іншу складову частину вбрання. Ремісники згадуються в українських щедрівках:

«... Сидять особе, все ремісники,
Все ремісники, самі шевцове,
Ой ладять, ладять червін-сафіян,
Все ремісники, самі кравцеве.
Ой ладять, ладять дорогу шубу...
Сидять особе, все ремісники,
Все ремісники, самі ткачеві
Ой ладять, ладять дорогий завій...»¹¹.

Крім цього, багато матеріалів і складових частин одягу завозили в Україну з інших держав. У грамоті молдавського господаря Олександра Доброго львівським купцям на торговельні пільги під 1408 роком згадується сукно, «шолк», «камха»,

¹ Торгівля на Україні XIV – середині XVII століття: Волинь і Наддніпрянина / Упоряд. В. М. Кравченко, Н. М. Яковенко. – К., 1990. – С. 17.

² Там само.

³ Там само. – С. 342.

⁴ Там само. – С. 5.

⁵ Там само. – С. 109.

⁶ Там само. – С. 13.

⁷ Там само. – С. 8.

⁸ Історія Львова в документах і матеріалах / Упоряд. У. Я. Єдлінська, Я. Д. Ісаевич, О. А. Купчинський та ін. – К., 1986. – С. 23.

⁹ Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской Епархии // Волынские епархиальные ведомости. – Почаев, 1898. – 21 августа. – С. 907.

¹⁰ Словник староукраїнської мови XIV–XV ст.: У 2 т. – К., 1978. – Т. 2 – С. 554; див. також числені документальні згадки: Каталог пергаментних документів Центрального державного історичного архіву УРСР у Львові: 1233–1799 / Каталог склали О. А. Купчинський, Е. Й. Ружицький. – К., 1972. – № 439, 824, 837.

¹¹ Золотослов. Поетичний космос Давньої Русі / Упорядкув., передм. та пер. М. Москаленка. – К., 1988. – С. 72, 73.

а також верхній одяг – сукня: «А имається поставити ціну сукні у Сочаві, яко во Львові»¹².

Крам зі Сходу привозили купецькі каравани. З Києва такий караванний шлях ішов Дніпром до Кафи. Михайло Литвин у 1550 році у своєму творі «Про звичаї татар, литовців і московитів» з оцінкою ролі Києва як головного центру транзитної торгівлі з країнами Сходу писав: «Київ наповнений чужоземними товарами, бо немає відомішого, коротшого і надійнішого шляху, ніж ця стародавня і загальновідома у всіх своїх звивинах дорога, що веде з чорноморського порту, тобто з міста Кафи через Таврійські ворота до Таванської переправи на Борисфені, а звідти через степи до Києва; по ній з Азії, Персії, Індії, Аравії, Сирії везуть на північ у Москву, Псков, Новгород, Швецію і Данію дорогоцінне каміння, шовк і золоте ткання [...] Тому трапляється, що в непоказних київських хижках [...] з'являються дорогі цінні шовки, коштовності, соболіні та інші хутра [...] в такій кількості, що я й сам, бувало, бачив там шовк, дешевший за полотно у Вільно...»¹³.

Зі Львова каравани відправлялися до Туреччини дорогою на Глиняни, Золочів, Скалу, Теробовлю, Кам'янець, Хотин і далі на південь до Константинополя¹⁴. В Україну зі Сходу ввозили велику кількість шовкових тканин, коштовних поясів, гудзиків, прикрас, взуття. Крім шовку згадуються в документах різноманітні сукна – голландське (фалендиш), англійське, французьке, моравське, італійське тощо, а також окремі види вбрання. Зокрема, цікавий з цього приводу витяг 1552 року з документів ревізії Черкаського замку. В ньому згадано тканини – камка олександрійська на золоті, шовк, саф'ян, верхній одяг – чамліт, шуба лисяча, шапка – «шлькь лисячий»¹⁵.

Цінний матеріал про одяг і тканини міститься в скарзі 1565 року луцьких митників на острозького купця Івана Плескача, у якій згадано: «вісім сувоїв фарбованого ліонського сукна, шість голубих сувоїв каразії, шість сувоїв чорного дебського сукна, чотири сувої костенського сукна, три сувої коленського полотна, сувої грубого полотна [...], шапки чорні і червоні – черлені з ковпаками шість коп. [...], газука з чорного утерфіну, лисячим хутром підшита, однорядок з блакитного ліонського сукна, з шнурами і убане, делія з адамашки чорної [...] гуня біла стара і два згортки турецької

простої тканини, шкірки білок подільських і чотири заячі, одну тхорячу і шалі старі великі...»¹⁶. Назви тканин найчастіше пов'язані з містами Західної Європи, Арабського Сходу чи регіонами, де їх виготовляли: «коленське» (кельнське), «ліонське» (ліонське), моравське, сілезьке, «адамашка» (шовк дамаський), бурський (шовк із турецького м. Бурси), «гарас» (тканини, виготовлені у м. Арас у Франції), сукно іпрське (виготовлене у бельгійському м. Іпр), кафинське (привезене з Кафи), «попрське» (сукно, виготовлене у бельгійському м. Поперінг) та ін.

Міста Київ, Черкаси, Львів, Володимир-Волинський та інші мали право «складу». Кожний купець із країн Сходу зобов'язаний був зупинитися у Львові й тут виставити свій товар для продажу. Після двох тижнів, якщо товар залишився, купець мав право везти його далі. У результаті цього всі найцінніші товари Сходу Польща та сусідні країни отримували через Львів¹⁷. Тому міста, у яких було право «складів», можна вважати центрами розповсюдження моди. У XVI ст. у містах активізувалася торгівля готовим одягом, який виготовляли ремісники, об'єднані в цехи.

Вироби місцевих майстрів купували не лише міщани, а й шляхтичі та їхні заможні слуги. Селяни в переважній більшості виготовляли одяг для себе за давнім звичаєм натурального господарства, тобто в домашніх умовах. Їхнє вбрання в XVI ст. залишалося ще традиційним. На нього не мала суттєвого впливу іноземна мода XVI ст.

Комплекс вбрання складався з натільного, поясного, плечового (нагрудного), верхнього одягу, головних уборів, взуття, доповнень та прикрас. Якщо пригадати розвиток ноші від найдавніших часів, то стане зрозуміло, що такий комплекс – велике надбання матеріальної культури українців, яке увібрало, як цінну спадщину, досягнення потужної праці всіх попередніх поколінь. Цей комплекс вже ідеально пристосований до сучасних умов природного життєвого середовища з його змінами теплих і холодних пір року і навіть денними змінами холоду, тепла й вологи. Друга характерна ознака структурної будови убаневого комплексу – його поділ на чоловічий і жіночий варіанти, а всередині їх – ще й на дівочий, юнацький та дитячий. Кожна група нош складається з кількох предметів, які мають своє функціональне призначення й характерні ознаки крою та декору.

Селянське чоловіче вбрання. Українські селяни XIV – середини XVI ст. носили білу полотняну сорочку. Святкова сорочка була прикрашена білою або червоно-чорною вишивкою з елементами геометричного чи рослинного характеру. Це можемо побачити в українському живописі кінця XVI ст.,

¹² Історія Львова в документах і матеріалах. – С. 20, 21.

¹³ Торговля на Україні... – С. 77, 78.

¹⁴ Крип'якевич І. Побут: Торги та ярмарки // Історія української культури / За заг. ред. І. Крип'якевича. – К., 1994. – С. 103.

¹⁵ Торговля на Україні... – С. 78.

¹⁶ Там само. – С. 111, 112.

¹⁷ Історія Львова в документах і матеріалах. – С. 374.

зокрема на іконі «Страсті Христові»¹⁸. Низ сорочки заправляли в штани. На Поліссі, в західних областях України сорочку носили навипуск.

Поясне вбрання – штани із широким та вузьким кроєм штанин – робили з полотна, а на зиму із сукна. Вузькі штани носили в західних областях України. Стан підперезували вовняним в'язаним, тканим або купованим вовняним поясом. Найпоширенішим верхнім вбранням слугували свита (гуня), опанча, кобеняк із домашнього сукна.

Опанча й кобеняк мали відлогу (каптур, богородиця, кобка). У сучасному вбранні ця деталь називається капюшоном. У заможних селян побутував довгий верхній одяг із довгими рукавами й складками в стані, з купованого сукна (чумарка, чемерка, чемліт). Своєрідним було вбрання в Карпатах. На Гуцульщині носили короткий до стегон сердак, який виготовляли з домашнього сукна – чорного, червоного, сірого. Особливість його полягає в тому, що його надзвичайно гарно декорували вишивкою, шнурами, вовняними кульками, китицями. Сердак накидали на плечі, не вдягаючи руки в рукави. На Лемківщині носили сукняну чугу (чуганя), котра мала довгі, зашиті внизу рукави, бо чугу носили також накинутою на плечі, а рукави її іноді використовували як кишені. Чуга вирізнялася великим прямокутним коміром-галереєю. У негоду ним прикривали голову. Крім захисної функції, галерея виконувала функцію естетичну. Її оздоблювали поперечними тканими смугами, на яких могли бути «кривулі» або ромби. Внизу галерея завершувалася довгими декоративними тороками – «свічками»¹⁹.

Ремісники, цехові майстри, незаможні міщани носили свити, чемліти, опанчі, кобеняки. Серед усіх верств суспільства побутував зимовий одяг – кожух – обов'язкова річ в умовах досить суворих українських зим. Недарма він часто згадується у приказках, байках, оповідках-фразеологізмах.

Була то дорога річ і, як цінність, слугувала предметом бартеру, передавалася в спадок. У місті кожухи часто покривали сукном. Побутували довгі й короткі кожухи. В Карпатському регіоні були поширені короткі безрукавки, котрі надзвичайно багато оздоблювали аплікацією зі шкіри, каплями, блискучими металевими накладками, шкіряними плетінками, кісками, китицями, вишивкою.

Головні убори були різноманітні. Зубожілі селяни й бідніше міське населення носили шапки з повсті, дешевих куплених на ярмарку тканин і смушку. У смушевих шапках зображені пастухи на іконі XVI ст. із с. Серета (тепер с. Вовче Турківського р-ну на Бойківщи-

ні)²⁰. У XVI ст. в Україні найрозповсюдженішою шапкою серед селян і міщан була висока смушева шапка-кучма: «Далемь кучму себе пошити з чорных смушков»²¹ – читаємо в Житомирській актовій книзі. Розповсюдженим взуттям були личаки (Полісся), постоли та чоботи.

Жіноче вбрання XIV – середини XVI ст. розвивалося, як і чоловіче, на основі давньоруських форм. Жіночий селянський стрій включав довгу полотняну сорочку, вовняні обгортку, плахту, запаску, фартух. Святкову сорочку оздоблювали вишивкою або тканиям. Крій сорочки, очевидно, був таким, як і в наступні століття.

Поясним вбранням слугувала обгортка – прямокутний шматок ткани чорної або вишневої тканини, якою обгортали стегна. Її шили коротшою від сорочки, щоб не закривати вишитий низ. У документах XVI ст. згадується плахта. Це два полотнища, зшиті вздовж до половини. Зшите полотнище було ззаду, а незшите двома смугами спадало на боки й вільно сходилося спереду. Зверху одягали фартух – попередницю. За кольором попередниці були різні, їх добирали до барви плахти. У XVI ст., крім плахти, селянки носили поверх сорочки дві запаски – прямокутні полотнища із зав'язками зверху, одну одягали спереду, другу – ззаду, або тільки спереду. В західній Україні переважали запаски та обгортки, в Буковині й Поділлі – горботки.

У жінок, як і в чоловіків, були популярними теплі хутряні або сукняні безрукавки, верхнє вбрання – довгі сукняні свити. Від чоловічих вони відрізнялися багатшим оздобленням. Селянки носили короткі куртки (літник, капота)²². В описах майна згадується юпка – короткоподе вбрання з рукавами й складками на спині. Її шили з черкесину, китайки, байки.

Жінки оздоблювали своє вбрання вишивкою, аплікацією, мережкою. Одяг дівчат відрізнявся від жіночого насиченішим колоритом. Різнилися й головні убори дівчат і жінок. Дівчата, на відміну від жінок, не ховали волосся, а заплітали його в одну або дві коси, які спускали на спину чи укладали вінкоподібно на голові. Звичним щоденним дівочим головним убором, як і в попередні історичні часи, була смуга тканини або вишита стрічка. Її пов'язували так, щоб волосся на тім'ї залишалось відкритим²³. До начільної пов'язки ззаду прикріплювали стрічки, а над

¹⁸ НМЛ. – Інв. № 22955.

¹⁹ *Стельмащук Г., Худик Г., Дмитриків Д.* Одяг // Лемківщина: У 2 т. – К., 1999. – Т. 1. Матеріальна культура. – С. 324–346.

²⁰ *Гошко Ю.* Населення Українських Карпат XV–XVIII ст.: Заселення. Міграції. Побут. – К., 1988. – С. 160.

²¹ *Батюк Л.* Назви одягу в «Актовій книзі Житомирського міського уряду кінця XVI ст.» // Питання історії української мови. – К., 1970. – С. 23.

²² ДІМ. – Фонд тканин. – Інв. № Т-80, Т-726.

²³ *Січинський В.* Чужинці про Україну. – Л., 1991. – С. 33.

скронями застромляли квіти. У свята дівочий стрій доповнювали вінком із квітів. Його носили тільки повнолітні дівчата. Вінок – знак цнотливості дівчини, тому збезчещена дівчина, за народними етичними нормами, не мала права його одягати. Складними були весільні вінки. Зокрема весільні головні убори на твердих основах-обручах, прикрашених не тільки квітами, а й пір'ям, стрічками, намистинами. У різних місцевостях України вінки мав свої особливості.

Жіночий головний убір включав чимало деталей: під намітку одягали кибалку, очіпок, хустку. Спочатку волосся намотували на кибалку, яка мала вигляд твердого або м'якого кільця, обручика, іноді із закритим сіткою верхом. Очіпок (чепець, чіпок) – це пошита з тканини шапочка, яку жінки після весілля не знімали на людях. Від форми та висоти кибалки й очіпка залежала форма головного убору, який містив ще намітку або обрус. Починаючи від XV–XVI ст., на мініатюрах усе частіше зображували жінок у намітках (перемітка, ручник, серпанок). Намітка – це довгий прямокутний шматок полотна 45-50 см завширшки та 3-5 м завдовжки. Способи пов'язування наміток можна побачити на іконах XV–XVI ст., а також в українському портретному живописі. Намітка була дуже популярним головним убором. Вона часто згадується в українському давньому фольклорі – колядках, щедрівках, піснях²⁴.

Дуже поширеним жіночим головним убором була хустка. З колядок довідуємося, що дівчина вишивала хустки на весілля:

«Красная панна по світлиці ходить,
По світлиці ходить, хусточку шие.
Єдную шила, біллю білила,
Другую шила, все чорним шовком,
Третью шила сріблом да золотом»²⁵.

У давніх документах зазначено, що хустки були з тонкого кельнського полотна, шиті шовком, шовкові, вовняні, хустки рябі турецькі. Їх пов'язували різними способами: кінцями під підборіддям, кінцями назад, на тім'ї, чалмоподібно.

Різноманітним було і взуття на Україні – личаки, постолі, черевики, чоботи.

Вбрання селян вирізнялося переважно білим забарвленням. Білими були сорочки, штани, запаски, свити. Це загальнослов'янський звичай. Крім білого, верхнє вбрання виготовляли також із сукна природних темних коричневих кольорів і різних відтінків сірого. Яскравими могли бути такі компоненти, як пояс, ткане поясне жіноче вбрання, головні убори дівчат. Дуже ошатно декорували вишивкою всі предмети ноші. Але не

завжди вишивка була яскравою. Всюди в Україні паралельно з яскравою вишивкою побутувала вишивка білими нитками по білому полотну, чорними або червоними й чорними нитками. Верхній одяг також оздоблювали вишивкою, вовняними шнурами, кульками, китицями. Довжина селянського вбрання сягала нижче колін. Святковий стрій могли шити довшим. У Карпатському регіоні, в порівнянні з вбранням інших етнографічних регіонів, убраневий комплекс значно коротший, пристосований до життя в горах і найефектніше, найбагатше декорований на всіх складових частинах.

Одяг української знаті XIV–XVI ст. і надалі розвивався в руслі змін у західноєвропейській моді. У першій половині XVI ст. у багатьох країнах Західної Європи ще також побутувало традиційне вбрання. В Україні продовжували носити давні традиційні однорядки й корзни, які на початку XVII ст. почнуть замінити на шати, запозичені поляками з Німеччини, Угорщини, Іспанії, Італії під назвами цуг, кабатів, страдеток, делій тощо²⁶. Заможні міщанки й селянки ще носили давні сорочки, плахти, запаски, спідниці, літніки, опашні, хоч уже й послуговувалися беретами, феретами, фордигалами²⁷. Мода в Україні поширювалася кількома шляхами. Основні з них – це спілкування та контакти в містах з іноземними послами, купцями. У XIV–XVI ст. їх приїздило в Україну дуже багато. Документально підтверджено торговельні контакти з Польщею, містами узбережжя Балтійського моря, Туреччиною, Шотландією, Чехією, Грецією та ін.

Важливими осередками розповсюдження моди були загальнодержавні сейми та повітові сеймики – в Галичині з XV ст., а на Волині та Київщині – із середини XVI ст. Люди вищих станів (шляхта, заможні городяни) одягалися дуже розкішно: у «пресвітлії златотканії шати, рисі, соболє, сличнії кармазини і дорогії шкарлати»²⁸.

Їхнє вбрання було пошите з дорогих тканин і урізноманітнювалося за кроєм. Його оздоблювали золотими мереживом і тасьмою, коштовними пряжками, гудзиками, дорогим хутром. Яскравим прикладом можуть слугувати костюми князів Острозьких, які зображені на портретах. Для їхнього вбрання характерні окремі риси одягу, що побутували ще в період України-Русі в поєднанні з тодішньою новочасною модою. Зокрема, на портретах Костянтина Івановича

²⁶ Костомаров Н. Исторические произведения. – К., 1989. – С. 121.

²⁷ Там само. – С. 123.

²⁸ Транквіліон-Ставроецький Кирило ... Лікарство... розкошником того світа правдивое. Піснь вдячная при банькетах панських // Українська література XVII ст. – К., 1987. – С. 274. Кармазин – дороге темно-коричнєве сукно; шкарлат – один із найдорожчих гатунків тонкого малинового сукна.

²⁴ Золотослов. Значч. праця. – С. 119.

²⁵ Там само. – С. 179.

Острозького (1460–1530) маляр одягнув князя в дороге довге вбрання на зразок жупана. Але цей одяг має елементи західноєвропейського костюма стилю доби Відродження, що проявляється у «надутих» широких рукавах і декорі на них²⁹.

На портреті князя Острозького Костянтина Костянтиновича (сина Костянтина Івановича) бачимо давньоукраїнське (давньоруське) вбрання – жупан, оздоблений коштовними гудзиками від шиї до талії, коштовний пояс. Верхнє вбрання – розповсюджена в той час у Західній Європі шуба – «шаубе» з широкими рукавами. Тобто, бачимо поєднання традиційного вбрання з компонентами західноєвропейської моди доби Відродження³⁰.

Олександра Острозького зображено на портреті в традиційному вбранні, яке носили князі, а згодом носитимуть і козацькі старшини, – синій жупан і накинуто на плечі пурпурова кирея³¹.

Це саме бачимо й на портреті Януша Вишневецького. На ньому – червоний жупан, облямований золотом, золоті гудзики, дорогий, зіставлений зі срібних ланок пояс. Верхній одяг – кирея, підбита дорогим горностаєвим хутром.

На портретах інших князів, зокрема князя Михайла Борисовича (1453–1505), який володів землею в Луцькому повіті, бачимо жупан, підперезаний поясом. Жупан прикрашений багатьма коштовними гудзиками. На плечі накинуто дорога князівська кирея, підбита горностаєвим хутром³².

Тобто, старше покоління князів, зокрема Острозьких, дотримувалося в одязі традицій. А от молоді князі, як видно з портретного живопису, могли вбиратися на зразок західноєвропейської моди. Ставалося це тоді, коли декотрі князі переходили з православної віри в католицьку й займали відповідальні посади в Польщі.

Різноманітні документи XVI ст. свідчать, що вбрання заможних чоловіків включало дві сорочки – верхню та нижню. Верхню часто виготовляли із фламандського або кельнського полотна, вишивали білою, сірою або золотою ниткою. Поясним вбранням слугували штани із тонкого привізного сукна. У західних землях України вони були вужчими, а в східних – просторішими. Верхній одяг заможних міщан і шляхти – це різноманітне сукняне вбрання: сукман, жупан, кунтуш, однорядка, ферезія, делія. Одяг без рукавів – кобеняк із відлогою (каптуром), кирея. Сукман – сукняне довге вбрання з довгими рукавами, суцільнокроєною спинкою та клинами з боків. Переважно це вбрання було синього кольору і носили його міщани. Сукман

декорували шовковими шнурами, зокрема, у реєстрах згадується сукман із моравського сукна з нашитими на нього чорними та червоними шовковими шнурами³³. Заможні жителі містечок носили сермяги. Цей одяг за кроєм нагадує селянську свиту. Він довгий, нижче колін, пошитий із грубого сермяжного сукна. Сермяги та кожухи належали до найпоширеніших предметів торгівлі на міських торговцях³⁴. Гардероб заможних міщан включав жупани – довгий сукняний або оксамитовий одяг. Траплялися такі вироби з візерункової тканини, перетканої срібною або золотою ниткою. Жупан шили з двома клинами (вусами) з боків, довгими рукавами і коміром-стійкою. На грудях його заціпали на густо розміщені гудзики або гачки. Гудзики були кулястої форми з дорогих металів і гарно оздоблені.

Зверху на жупан надягали кунтуш – сукняний або парчевий одяг із довгими рукавами. Його особливість – прорізи навпроти ліктя, які в Україні у верхньому одязі були характерними ще в XIII ст. У ці прорізи просовували руки. Низ рукава вільно звисав. Поширеним верхнім одягом була ферезія, яку носили в парі із жупаном. Ферезія – дорогий вільного крою одяг із широкими рукавами, коштовними гудзиками й золотими петлями на грудях. Крім функціонального навантаження, ці петлі відігравали роль декору. Ферезію носили накинутою на плечі. У XV – середині XVII ст. ще побутували давні прямоспинні плащі. Однак тепер їх уже не називали корзном, вони фігурують у різних джерелах як кирея, делія. Їх, як і колись, заціпали на правому плечі коштовною оздобою (клямрою, аграфою) або стягували золотим шнуром із золотими китицями. Якщо одяг заціпали не на плечі, а під шиєю, то його називали мантією, а з 80-х років XV ст. – шубою³⁵. Делія, кирея, мантія мали великий хутрянний комір. Це вбрання підбивали дуже дорогим хутром (куниці, соболя, горностає), прикрашали золотими або срібними шнурами. Верх часто був із привізного сукна, рельєфного оксамиту, алтабасу. Делію й кунтуш можемо побачити на іконі «В'їзд у Єрусалим», написаній у 1570-ті роки, що знаходиться в Національному музеї міста Львова. Менш заможні носили плащоподібний одяг із дешевих матеріалів, з відлогою (каптуром).

Серед українського міщанства побутувала сукняна однорядка – довгополий однобортний одяг із довгими рукавами, такого самого типу ярмак, опанча – вільного крою з широкими рукавами. Опанчу шили з широким коміром³⁶. На цей одяг часто надягали безрукаву накидку-бурку, довгий

²⁹ *Стельмащук Г.* Давнє вбрання на Волині: етнографічно-мистецтвознавче дослідження. – Луцьк, 2006. – С. 83.

³⁰ Там само.

³¹ Там само.

³² Там само.

³³ *Сас П.* Феодальные города Украины в конце XV – 60-х годах XVI вв. – К., 1989. – С. 79.

³⁴ Там само. – С. 77.

³⁵ *Bartkiewicz M.* Polski ubior do 1864 roku. – Wrocław, 1979. – С. 35, 36.

³⁶ ЦДІАЛ. – Ф. 25, оп. 1, спр. 2, арк. 246.

одяг зі шкіри або сукна. Подекуди плащоподібне вбрання називали гунею, а вбрання з каптуром – киреєю. На початку XVII ст. галицькі міщани носили фалендишовий доломан³⁷ – короткий плащ-накидка з довгими рукавами, в документах часто названо словом східного походження – каптан.

Головними уборами в чоловіків були шапки. Незаможні міщани носили шапки із сукна, полотна, смуху. Заможні міщани й шляхта вбиралися в дорогі ковпаки й шапки, різноманітні за формою та матеріалом: круглі оксамитові шапки, сукняні ковпаки, підбиті лисячим, соболеним, куничим хутром. Міські багатії також носили шапки-шлики з гострим або опуклим наголовком із дорогого привізного сукна та хутряною лисячою або кунічою облямівкою. В актових книгах трапляються короткі описи згаданих шапок: «шлик фалондишовий чорний, лисицею бурюю підшитий»; «шлик лиси(и) сукном люнським червоним критий»³⁸, «шлик соболь(й) кармазиновий»³⁹ (дороге темно-коричневе сукно). Опис шапок знаходимо в творах Івана Вишенського, котрий виступав проти панської розкоші. Він писав, що пани дуже часто змінюють шапки: «... вбирають, котра краща й на голові ліпше стоїть, – глядачам приподобується, косичку або перце припнувши»⁴⁰. Тут іде мова про сукняну шапку-магерку, що побутувала в Угорщині й Польщі, а також і на українських землях. Шапка з алтабасу, адамашки називалася мормулка.

Стан підперезували різноманітними поясами: шовковими, вовняними, шкіряними, прикрашеними металевими накладками, срібними або золотими, коштовним камінням.

Найпоширенішим взуттям були чоботи з високими й низкими халявами (боти).

Отже, чоловіче вбрання української шляхти, заможних городян надзвичайно багате й барвисте. У ньому домінували різні відтінки червоного, синій, зелений кольори сукон та різноманітні тканини із золотими візерунками. Вбрання розкішно декорували коштовними гудзиками, мереживом, комірами, прикрашеними перлами, золотою тасьмою, сап'яном, вишивкою та шовковими й золотими нитками технікою косої гладі. Одяг князів і магнатів найчастіше виготовляли різних відтінків червоного кольору. Червоний і малиновий кольори згодом переважатимуть у верхньому вбранні гетьманів і козацької старшини.

Одяг заможних українських шляхтянок і городянок вирізнявся дорогими різноманітними тканинами. На його виготовлення використовували

ли алтабас, брокат, камку, китайку, фаландиш, оксамит, шовк. Заможні городянки, як і селянки, носили сорочку, плахту, запаску, фартух. З портретного живопису можемо визначити як одягалися волинські княгині. Зокрема, збереглися копії портретів Софії Острозької, вродженої Тарнавської, дружини князя Костянтина Костянтиновича Острозького; портрет Беати Острозької (копія з оригіналу 1539 р.), вродженої Костелецької, дружини князя Іллі Острозького та портрет княгині Раїни Вишневецької, дочки молдавського господаря. Вишневецькі та Острозькі мали родинні зв'язки. Княгині одягнуті у вишиті сорочки з комірцем-стієчкою⁴¹. Верхнє вбрання на Беаті та Софії – дорогі сукні (кот), які носили жінки в Західній Європі, у тому числі Чехії та Польщі, у добу Відродження. Одяг Раїни Вишневецької має більше традиційних рис. На ній, очевидно, станок (ліф) пришитий до спідниці. Верхнє вбрання не наслідує моду стилю Відродження. Можливо, це жупиця. Для точного визначення потрібно бачити крій спинки. Жіноча жупиця була легшою від жупана й мала пряму спинку без клинів⁴².

Головні убори княгинь – це золоті сітки на волоссі, у княгині Раїни сітка складнішої форми й швидше нагадує плетену хустину, скріплену кінцями на потилиці. Зверху на сітку одягнуті очіпки з дорогими коштовними оздобами. У Беаті й Софії – у формі невисоких плоских маленьких шапочок, а у Раїни – у вигляді берета. На грудях золоті ланцюги, разки перлів та інші коштовності.

У руках Раїна тримає молитовник. Маляр підкреслює її належність до православної віри. Тому й одяг у неї зберігає традиційні риси⁴³.

У гардеробі городянок були окремі речі, які зазвичай носили заможні жінки. З реєстру предметів, викрадених у луцького міщанина, можна скласти уявлення про жіночі сорочки. Одну з них виготовлено з тонкого кельнського полотна, перетканого золотою ниткою. Найчастіше сорочки вишивали гладдю чорним або сірим шовком на грудях, по низу рукавів і подолку. В реєстрі згадується сорочка з тонкого кельнського полотна (кошулька) з довгими рукавами, прикрашеними вишивкою в техніці косої шиття⁴⁴.

Заможні городянки носили поясне вбрання – плахти, виткані з дорогих вовняних, шовкових, золотих ниток, а зверху – фартушок, часто вишитий гладдю, як і сорочка. У XVI ст. плахти дуже часто згадуються в реєстрах речей повсюдно в Україні, окрім Карпатського регіону, де, як і раніше, побутували обгортки й запаски.

³⁷ ЦДІАЛ. – Ф. 52, оп. 2, спр. 53, арк. 706. Фалендиш – гатунок тонкого англійського або голландського сукна.

³⁸ Батюк Л. Знач. праця. – С. 23.

³⁹ Лохвицька ратушна книга другої половини XVII ст. – К., 1986. – С. 32.

⁴⁰ Цит. за: Крип'якевич І. Побут.

⁴¹ Белецкий П. Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. – Ленинград, 1981. – С. 21, 22.

⁴² Там само.

⁴³ Там само.

⁴⁴ Сас П. Знач. праця. – С. 78.

Важливим компонентом жіночого строю в XVI ст. став нагрудний одяг – корсетка. Його шили зі шнуванням спереду. Очевидно, цей компонент вбрання поширився із Західної Європи, зокрема з Франції та Італії. Корсетку шили з тонкої вовняної тканини голубого, зеленого, синього, червоного кольорів, з великим овальним викотом на грудях, оздоблювали золотою тасьмою. Спереду її зашнуровували. У знатних жінок корсетка, зазвичай, була пришита до спідниці.

Верхній одяг шляхтянок і заможних городянок вражає великою кількістю асортименту: сукня, байбарак, каптан, кавтан, жупан, сукман, кунтуш, капота, футерко, шуба. Улюбленим верхнім одягом міщанок і шляхтянок була сукня. Про неї дуже часто згадується в народних давніх колядках та щедрівках: «А в тім домі красна паня, за сто злотих сукня на ній, ... Щедрий вечір, добрий вечір»⁴⁵.

Сукня – довгий сукняний на підкладці одяг із рукавами, виложистим коміром або великим викотом. Сукні вишивали шовком або оздоблювали кольоровим шнуром, тасьмою. Трапляється в документах того часу й байбарак – одяг із незшитими полами від горловини до низу. Його виготовляли з тонкої вовняної тканини й обшивали тасьмою або дорогим хутром, найчастіше бобровим. Поширеним серед міщанок був каптан – одяг із фалдами, що повторює крій свити з прохідкою. Найчастіше його шили із синього, зеленого або малинового сукна із шалеподібним коміром і манжетами на рукавах. Підкладку робили з білого або червоного шовку. Поли каптана, комір, вилоги на рукавах облямовували парчею.

Верхнім жіночим одягом слугував також і жупан. Шили його з тонкого сукна блакитного, зеленого, темно-коричневого кольорів, із двома клинами-вусами. Їх оздоблювали золотим шнуром або позументом. Іноді цими оздобами обшивали всі шви на жупані. Комір жіночого жупана виложистий, його прикрашали темним оксамитом, іноді були коміри з бобрового хутра. Відвороти на грудях обшивали парчею або оксамитом.

Кунтуш був не тільки чоловічим, а й жіночим вбранням. Знаємо, що чоловічий кунтуш мав розрізи в ліктювій частині рукава, і чоловіки носили кунтуш поверх жупана. Жіночий кунтуш мав додаткові вузькі рукави з іншого матеріалу та кольору. Отже, жіночий кунтуш мав дві пари рукавів. З історії строю відомо, що одяг з «фальшивими» другими рукавами побутовув у період, коли в мистецтві Західної Європи утвердився готичний стиль. Тоді ж довгі й фальшиві рукави поширилися в Польщі та Русі⁴⁶. Кунтуш шили з темно-малинового, бурячкового, зеленого оксамиту або алтабасу – дорогої

золототканної, срібнотканної тканини. Комір кунтуша – шалеподібний, викладений, як і манжети на рукавах, дорогим хутром. Підкладка – хутряна. У талії кунтуш застібали коштовною оздобою. Побутувала серед міщанок і капота. Своім кроєм і виглядом вона подібна до жупана. Носили її в західних областях України. Капота відрізнялася від жупана коміром, надто довгим, широким, заокругленим – із сивого смуху. Смухом обшивали поли й подолок. Шили капоту з темного сукна.

У холодну пору року шляхтянки й заможні городянки одягали футерко. Це зелена або іншого кольору шуба з довгими рукавами, підбита дорогим хутром (лисиці, куниці, білки). Її носили накинутою на спину, не вдягаючи руки в рукави. Комір зв'язували кольоровими стрічками або золотим шнуром. Шубу також прикрашали дорогими гудзиками: срібними, золотими, з коштовним камінням. В одному з архівних документів зазначено, що волинська шляхтянка віддала під заставу луцькому лихварю дві шуби. Одна з них була покрита бурячковою адамашкою й облямована лисячим хутром. Друга шуба пошита із волоського сукна й підшита хутром чорної лисиці⁴⁷. Верхнє жіноче й чоловіче вбрання часто оздоблювали типовою прикрасою, поширеною ще в XIII ст., – петлицями з тасьми (нерідко золотої, завширшки 3 см – 5 см) або зі шнура. Їх нашивали на грудях лише до стану в чоловічому одязі та по всій довжині піл у жіночому. Довжина петлиць становила приблизно 12 см – 15 см. У верхньому вбранні до середини XVII ст. не було прорізнних петель, а лише так звані навісні або повітряні – петлиці. Майже все верхнє вбрання, крім зимового, не мало пришитих комірів, їх робили пристібними.

Головні убори жінок були дуже дорогими. Найпопулярніший головний убір, яким пов'язували голову, – прямокутної форми рантух. З архівних матеріалів відомий головний убір рубок – смуга напівпрозорої тканини, очевидно, те саме, що й намітка. Заможні жінки носили тканицю – вишиту над чолом хустку. Найпопулярнішими жіночими головними уборами були очіпки з дорогих матеріалів, прикрашені вишивкою, перлами, дорогоцінним камінням. Гардероб однієї з багатих міщанок включав очіпки з моравського сукна з високим ворсом. Один із них мав закочену околицю довкола голови, прикрашену срібними гудзиками й золотими трояндами; другий очіпок – «блищачий» з мереживами, виготовлений із тканини, перетканної золотими й срібними нитками; третій – «блищачий» без мережив; четвертий – зі смугою чорного оксамиту й золотим мереживом; п'ятий – в'язаний, із використанням золототканної тканини⁴⁸. Старші пані поверх

⁴⁵ Золотослов. Значч. праця. – С. 73.

⁴⁶ *Turska K.* Ubior dworski w Polsce w dobi pierw-
szych Jagiellonow. – Wrocław, 1987. – С. 114.

⁴⁷ ЦДАЛ. – Ф. 44, оп. 1, спр. I, арк. 383–384.

⁴⁸ *Голобуцкий В.* Запорожское козачество. –
К., 1957. – С. 51.

очіпка носили шовкову зав'язку, а зверху – тонку прозору білу намітку, оздоблену на вужчих кінцях тканням або вишивкою. Заможні пані носили ті самі головні убори, які були модними й у інших європейських державах. Головні убори оздоблювали різноманітним мереживом, вишлетеним із золотої, срібної ниток, із білого, чорного, сірого шовку. В XVI ст. мереживо було дуже розповсюдженим в Італії, Іспанії, а в XVII ст. – у Франції та Фландрії, де його виготовляли. У дівчат і жінок в Україні не вийшло з ужитку й старовинне чільце, або брамка. Дівоче чільце мало вигляд обручика, яким притримували волосся. Доньки вельмож у Києві та інших великих містах носили на голові оксамитові стрічки, гаптовані золотом і прикрашені перлами й самоцвітами. У документах згадуються дві перлові брамки, одна – на золототканій венеціанській тканині, друга – на оксамиті⁴⁹. У жіночому головному уборі чільце (брамка) поєдналось з головним убором і творило його форму (бавниця, яку в Опіллі носили окремо, околиця в очіпку і т. п.). Жіночу брамку оздоблювали над чолом. Дуже популярними, судячи з архівних джерел, були хустки з різноманітних матеріалів та з багатим декоруванням, барвисті та однотонні, вишиті шовком, срібними, золотими нитками.

Жіноче взуття – сап'янові чоботи та черевики із різноманітних матеріалів.

На початку XVII ст. на ринках українських міст, що славилися своїми ярмарками, можна було купити різні види взуття: «чоботи з простого турецького сап'яну, бачмаги з простого сап'яну, бачмаги турецькі, чижми з простого сап'яну, козлові чоботи чорні, черевики жіночі»⁵⁰.

Прикраси заможних жінок були дуже дорогими й різноманітними. Крім одягових прикрас – гудзиків, мережив, шнурів, вишивки, – були поширені накладні: пояси, намисто, сережки, персні, браслети, розмаїті канаки (шнурки із перлів або дорогоцінного каміння), фаворки (кольорові стрічки)⁵¹, розкішні коміри з перлів.

Отже, вбрання XIII–XVI ст. розвивалося на основі попередніх давньоруських форм. У ньому й надалі залишалися такі складові частини, як біла полотняна сорочка, біле полотняне жіноче й чолові-

че поясне вбрання, біла свита у селян, плащ корзно, який у XVI ст. трансформувався в накидку – керою у знаті, верхня сорочка знаті перетворилася на жупан. У цей історичний період, як і в попередні часи, носили кожух, мантію (шубу, делію); чоботи, постолі; особливо багато залишилося традиційних головних уборів – дівочі чільця, жіночі рантухи й намітки, чоловічі повстані й смушеві шапки.

Стрій, як і раніше, мав становий характер і відповідав соціальному рангові його носія. Станова різниця проявлялася передусім у якості тканин, символіці кольорів, а також у конструкції окремих предметів носі. Золото, пурпур, золототкані, барвисті шовкові тканини, дорогі хутра – й надалі привілей представників високої або найвищої ієрархії.

Однак, з плином часу одяг змінювався. На вбрання впливали економічні, політичні, соціальні фактори. У згаданий період асортимент вбрання розширився. Це сталося й завдяки виникненню окремих деталей, складових частин під впливом естетичного ідеалу часу. Від XIII – до XVI ст. естетичний ідеал також змінювався. У період середньовіччя в більшості країн Західної Європи запанував у мистецтві готичний стиль. У містах України, як і в містах інших західноєвропейських держав, під впливом готичного стилю набуло популярності взуття з трохи задертими носками. З'явилося вбрання з надто довгими рукавами й прорізами на них. Відбуваються деякі зміни в прикрасах і доповненнях. Змінюється форма пряжок, фібул, хрестиків.

У XIV–XV ст. на костюмі позначилися контакти з Польщею й Угорщиною. Період Ренесансу майже не торкнувся еволюції українських строїв. Цей стиль позначився лише на окремих деталях вбрання переважно вищих верств суспільства. У деяких жіночих строях став модним шнурований ліф із довгою широкою спідницею, що було характерним тоді для західноєвропейської моди. Одяг для української знаті шили із привізних тканин, модних для доби Відродження в Італії, Іспанії, Франції, Польщі. Отже, українське національне вбрання XIII–XVI ст. еволюціонувало в єдиному руслі загальноєвропейських процесів, котрі відбувалися в матеріальній культурі.

Г. СТЕЛЬМАЩУК

Список ілюстрацій

1. Князь Костянтин Іванович Острозький (1460–1530) вбраний у шубу, головний убір берет, взуття – чоботи. НХМ РБ, інв. № ЗЖ–127.
2. Портрет князя Костянтина Костянтиновича Острозького. Копія XIX ст. з оригіналу XVI ст.
3. Портрет невідомого. Початок XVII ст. На шляхтичеві червона шуба, прикрашена коштовними гудзиками.
4. Портрет Раїни Вишневецької. Кінець XVI – початок XVII ст.
5. Портрет Софії Острозької. Копія XVIII ст. з оригіналу XVI ст.
6. Портрет Беати Острозької. Копія XVII ст. з оригіналу 1539 р. Острог, Рівненська обл.

⁴⁹ ЦДІАЛ. – Ф. 25, оп. 1, спр. 8, арк. 11.

⁵⁰ Торгівля на Україні... – С. 77, 78.

⁵¹ *Łoziński W.* Patrycja i mieszczaństwo lwowskie w XVI–XVII wieku. – Lwów, 1890. – S. 175, 176.

1



2





3



4



5



6

Різьблення по дереву. Меблі



<http://www.ethnolog.org.ua>

Шафка. XVI ст. Галичина. Дерево, різьблення. МЕХП ІН НАНУ

РІЗЬБЛЕННЯ ПО ДЕРЕВУ. МЕБЛІ

Унаслідок монгольської навали було спустошено значну частину давньоруських земель. Найбільшого руйнування зазнало Середнє Подніпров'я, де разом з містами було знищено численні осередки, майстерні й артілі художніх ремесел, а також зразки художньої обробки дерева. У Києві та його передмістях до нападу монголів у часи Київської Русі було відомо чимало дерев'яних рублених і, очевидно, оздоблених різьбленням церков. Дослідник української архітектури І. Могитич писав, що існування церков на Україні-Русі ще від епохи Аскольда не викликає сумніву. У Ніконовському літопису згадано про церкви, поставлені в Києві патріархом Фотієм, у «Повісті временних літ» є відомості про церкву Святого Миколи на Аскольдовій могилі, яку М. Брайчевський датує щонайпізніше 882–890 роками¹. З числа храмів, збудованих за часів правління княгині Ольги на особливу увагу заслуговує дерев'яний собор Святої Софії, зведений 952 року², на місці якого в 1017 році Ярослав Мудрий збудував мурований собор. Згадані церкви та багато інших були дерев'яними, а отже – результатом майстерної роботи теслярів. У літописах уміщено й певні іконографічні матеріали – мініатюри із зображенням найважливіших подій з історії Давньої Русі, серед яких чимало свідчень про діяльність деревообробників. Наприклад, у Радзівіллівському літопису XIII (XV) ст. зображено епізод закладення Білгорода, церкви Богородиці Пирогощі в Києві князем Мстиславом Володимировичем, а також Києва князем Ярославом Мудрим та ін.³ Навіть ці умовні зображення історичних подій дають певне уявлення про переважання зрубної техніки дерев'яного зодчества, що підтверджують окремі археологічні відкриття. Наприклад, під час розкопок на Контрактовій площі в Києві було відкрито два добре збережених зруби X ст.⁴

Масовим типом житла трудового люду давньоруських міст були однокамерні будинки, які майже не відрізнялися від сільських хат. Заможні верстви населення будували житла з великою кількістю приміщень, а палаци-«хороми» (великі житлові комплекси) бояр і князів складалися з

багатьох зрубів-клітей. Над комплексом князівських чи боярських хоромів часто височів «терем» – невелике приміщення для відпочинку та розваг. Такі терми зображено на мініатюрах Радзівіллівського літопису, а дерев'яну модель терема X–XI ст. у вигляді відкритої з чотирьох боків вежі із шатровим завершенням було знайдено під час розкопок у Новгороді⁵.

У давньоруському будівництві дотримувалися кількавікової традиції зведення дерев'яних оборонних укріплень. Так, ще давні слов'яни убезпечували свої городища й поселення дерев'яними стінами й частоколами, зміцненими земляними валами. Зразком укріплень X–XII ст. може слугувати Білгород – могутнє місто-фортеця, першу згадку про яке датують 980 роком.

Асортимент дерев'яної побутової та господарської продукції на київських ринках представлений відбірними столярними, бондарськими, токарними й теслярськими виробами, які користувалися попитом завдяки не лише функціональним, а й естетичним рисам. Вироби мали високий технічний рівень виготовлення й декорування художнім різьбленням, точенням, профілюванням, золоченням тощо. Серед інших продуктивних осередків художньої обробки дерева Київської Русі відомі також Чернігів, Переяслав, Білгород, Любеч, Галич та ін. Але більшість тогочасних дерев'яних будівель і виробів з дерева було знищено під час повсюдних пожарищ і розорень, унаслідок чого до нашого часу майже не збереглося оригінальних творів художнього дерев'яного різьблення тієї епохи.

Майстри з обробки дерева («древодельці», «плотники», «кораблетворящі», «мостники», «лучники», «огородники» та ін.)⁶ згадуються майже в усіх писемних джерелах XI–XIII ст. Деревообробка ввійшла в нову систему міського ремесла й посіла в ній важливе місце, а назви професій свідчать про основні її види та напрями. З монументальних – це будівництво церковних і житлових будівель, зведення мостів, мостіння вулиць, виготовлення стінобитних пристроїв, кораблів і лодій. Літописи донесли до нас ці та інші назви давніх видів водного транспорту, якими активно послуговувалися русичі. Розмах дерев'яного будівництва дав потужний імпульс до розвитку теслярства, яке чи не найкраще було організоване в артілі. Роль теслярів-будівничих була важливою, оскільки їхні монументальні творіння зафіксовані в давньоруських літописах. Першим відомим давньоруським будівничим був Микола Ждан, чия артіль спорудила в XI ст. дерев'яний храм у Вишгороді під Києвом.

¹ Могитич І. Нариси архітектури української церкви. – Л., 1995. – С. 5.

² Огієнко І. Українська Церква. – К., 1993. – С. 22.

³ Літопис руський: за Іпатським списком / Пер. Л. Є. Махновець. – К., 1989. – С. 69, 89, 187.

⁴ Голочко П. Киев и Киевская земля в эпоху феодальной раздробленности XII–XIII вв. – К., 1973. – С. 72.

⁵ Історія українського мистецтва: У 6 т. – К., 1966. – Т. 1. – С. 142.

⁶ Станкевич М. Українське художнє дерево. XVI–XX ст. – Л., 2002. – С. 87.

Пам'яток художнього різьблення епохи Київської Русі майже не збереглося. Сучасні відомості ґрунтуються переважно на іконографічному матеріалі, на аналогах різьбленого оздоблення виробів з кістки та рогу, скупих відомостях у літописах. Так, у літопису Нестора йдеться про те, що князь Володимир поставив скульптури богів поза подвір'ям терему: дерев'яного Перуна з посрібленою головою та золоченими вусами, Хорса, Дажбога, Стрибога, Симаргла і Мокош⁷. Можливо, з дерева різьбили й маленькі скульптурки богів, яким молилися вдома, про що відомо з мініатюри «Руси присягають Перуном» (факт договору князя Олега з греками 907–909 рр.) із Радзівіллівського літопису. Літописець свідчить, що «Олега і мужів його водили вони [греки. – *І. Г.*] до присяги по руському закону. Клялися ті оружжям своїм, і Перуном, богом своїм, і Волосом, богом скоту. І утвердили вони мир»⁸.

Художнім різьбленням оздоблювали й дерев'яні предмети інтер'єру. Меблі для князів і бояр мали особливо вишуканий вигляд, найвірогідніше, серед них була продукція як імпортного, так і місцевого виробництва. Дуже часто визначити походження виробів важко, адже доводиться по-слугувуватися знову-таки небагатьма літописними та іконографічними джерелами. До того ж необхідно врахувати й те, що зображення декорованих меблів на мініатюрах XI–XII ст. могли мати запозичення з візантійських (східних) і романських (західних) ілюстративних взірців. У давньоруських писемних джерелах згадуються такі види меблів, як «стіл», «столец», «престол», «стулья». Ліжка мали кілька назв: «ложе», «постіль», «кровать», «одр» (ложе, яке використовували в поховальному ритуалі). У скринях («коробичях») зберігали одяг. Масивний стіл на важких ніжках, подібних до колон-стовпів, зображено на мініатюрі «Обід у Вишгороді» з Радзівіллівського літопису. З мініатюр відомо про характер декорування окремих видів меблів. Особливою красою та багатством декору вирізнялися престоли, прикрашені різьбленням, інкрустацією, слоновою кісткою, золоченням тощо, як це видно, наприклад, на мініатюрах «Христос у славі, що вінчає на царство Ярослава Ізяславича та Ірину» і «Богородиця на троні» з Трирського Псалтиря (1078–1087). На мініатюрі «Євангеліст Лука» з євангелія Добрилового (1164) бачимо різьблений стілець (орнаментальні мотиви грецького та східного типів) і пюпітр для книг на точеній витій ніжці. На однойменній мініатюрі з Остромирового євангелія (1056–1057) зображено розкішний стілець із м'якою подушкою східного типу, пишним

орнаментом прикрашено спинку, ніжки та верхню частину. Звичайно, меблі простіших типів або з побуту біднішого люду декорували менше, для їх оздоблення часто використовували профілювання та плоску різьбу.

Розвиток художнього різьблення в епоху Київської Русі сприяв урізноманітненню та вдосконаленню різних різьбярських технік. Так, М. Станкевич виокремлює серед них п'ять основних: плоске різьблення геометричних мотивів для декорування переважно господарських і побутових виробів; рельєфне різьблення з використанням засобів транспорту тощо; контррельєфне (виїмчасте) різьблення для виготовлення форм для відтиску, наприклад, керамічних плит із зображеннями воїнів, вершників, орлів, грифонів тощо з доповненням композицій рослинним орнаментом; ажурне різьблення для оздоблення плоских архітектурних деталей, інколи меблів; кругле різьблення для виготовлення скульптури, а також різноманітних фігурних прикрас, дитячих іграшок тощо⁹. Отже, широкий ужиток і високий рівень розвитку художнього різьблення свідчать про його важливе місце в художній культурі Київської Русі.

Традиції художнього різьблення епохи Київської Русі продовжували зберігати своє значення. Здобутки, творче переосмислення провідними майстрами впливів античного, візантійського, а частково й романського мистецтва, розвиток на міцному ґрунті народної культури – усе це активно сприяло його відродженню в нових умовах і на нових етапах розвитку українського декоративно-вжиткового мистецтва.

Західна і Південно-Західна Русь менше ніж Середнє Подніпров'я потерпала від монгольської навали, та й залежність від Золотої Орди тут була не такою відчутною, тому саме сюди перемістилися центри художнього ремесла. У Галицько-Волинському літопису близько 1257 року описано як князь Данило Галицький, будуючи Холм, «став прикликати приходнів – німців і русів, іноплеменників і ляхів»¹⁰. Але найголовніше те, що літописець виокремлює серед прийшлих людей насамперед ремісників – «юнаків [очевидно, “учнів”, підмайстрів. – *І. Г.*], «майстрів», які втікали від татар. Серед них «сідельники і лучники, і сагайдачники, і ковалі заліза, і міді, і срібла»¹¹. Ремісники становили більшість населення Холма, з їх появою «настало пожвавлення, і наповнили вони дворами навколо города, поле і села»¹².

⁹ Станкевич М. Зазнач. праця. – С. 93, 94.

¹⁰ Галицько-Волинський літопис / Автор вступу і упоряд. Р. М. Федорів. – Л., 1994. – С. 101.

¹¹ Там само.

¹² Там само.

⁷ Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. – Л., 1969. – С. 10.

⁸ Літопис руський... – С. 19.

У згаданому літопису знаходимо й кілька скупих, але важливих згадок про виробництво холмських різьбярів. Так, у церкві Пресвятої Приснодіви Марії, спорудженій 1260 року, привезена з Угорщини чаша з багряного мармуру стояла перед «дверима церковними, що їх називають царськими», цілком можливо, прикрашеними різьбленням; у хрещальні церкві був «вирізаний з гарного дерева і позолочений зсередини і ззовні [ківорій¹³? – І. Г.], диву подобен»¹⁴. Там само зазначено ім'я талановитого холмського майстра Авдія – скульптора та різьбяра по каменю¹⁵. Можливо, він не менш талановито виконував і різьбу по дереву.

Серед інших західноруських міст, які в XIII ст. стали осередками художніх ремесел, можна назвати Галич, Кременець, Кам'янець, Луцьк, Володимир і, зрозуміло, Львів, якому судилося відіграти важливу роль як у формуванні нових художніх якостей деревообробки, так і в появі та утвердженні її нових організаційних принципів. Як і в більшості видів ремесел, у царині обробки дерева новою формою організації виробництва стали цехи, діяльність яких ґрунтувалася на досвіді західноєвропейських, передусім німецьких, цехів і цехових корпорацій. Появу цехової форми ремесла на території України датують переважно серединою або другою половиною XIV ст., що підтверджено тогочасними документами. Наприклад, у найстарішій міській книзі Львова, написаній одразу після пожежі 1381 року, зазначено 23 ремісничі професії та імена ремісників (1382–1389 рр.), серед яких уперше згадується представник деревообробних ремесел – майстер-бондар¹⁶, який володів «міським правом», тобто правом мати на території Львова майстерню, виконувати замовлення та збувати власну продукцію на міських ринках. У документах за 1385 рік згадується бондар Ничко, а за 1388 рік – Петро Солтис. Приблизно в 1483 році у Львові було організовано цех, до якого входили бондарі, токарі, теслярі, стельмахи та колодії, а окремий бондарський цех утворено лише 1606 року¹⁷. Також активними осередками бондарства були Буськ, Галич, Кам'янець, Коломия, Рогатин.

На Волині бондарі так само входили до складу розгалужених за професіями цехів, які функціонували в Луцьку, Володимирі, Дубні, Торчині, Оли-

ці, Кременці та інших містах і містечках. Основною продукцією були бочки різної ємкості та призначення: для солі, вина, пива, риби тощо. Також бондарі виготовляли дерев'яні миски, ложки, відра, вулики й навіть ванни. Зберігся датований 1601 роком статут львівських цехових бондарів, у якому зазначено зміст так званого «шедевра» – перелік виробів, обов'язкових для здобуття підмайстром статусу та прав цехового майстра. До бондарського «шедевра» входили: велика дубова броварна бочка на п'ять ліктів, дубова ванна з ясеневими обручами, гарнець із соснової деревини з чотирма ясеневими обручами та медова бочка з ялини¹⁸.

Стельмахи виготовляли сани, вози, а також різні деталі до них. Матеріал для гнуття (одна з основних виробничих операцій) ободів коліс, дуг, полозів стельмахи обробляли («парили») у спеціальних «парнях», після чого підганяли всі деталі та збирали сани або вози. Окремі деталі прикрашали різьбленням. Стельмахи фігурували у цехових документах багатьох українських міст і містечок XV–XVI ст., однак окремих організацій вони, як правило, не створювали, а здебільшого об'єднувалися з деревообробниками інших професій. Наприклад, у Львові вони працювали разом з токарями, бондарями, столярами, колодіями (остання третина XV ст.), а згодом до них приєдналися різьбярі, гравери і навіть склярі (кінець XVI ст.). Збереглися й імена деяких стельмахів, переважно XVI ст. Наприклад, у міських документах Дрогобича, Красностава, Добротвора (Львівщина) згадані Ян Чортопут, Пилип, Труш, у Львові – Михно Стельмах із Краківського передмістя, у Рогатині – Мартин та ін.¹⁹

Вироби цехових майстрів деревообробки фігурували переважно на місцевому ринку, який згодом став об'єктом дедалі гострішої боротьби з майстрами споріднених професій з інших міст, а також навколишніх сіл. Це було зумовлено історичними, соціальними та економічними особливостями розвитку України, зокрема вже згадуваними змінами в структурі та виробничій організації міського ремесла. До цього слід додати зміни, що намітилися в естетичних смаках замовників і майстрів, які після відчутного послаблення зв'язків із християнським Сходом (унаслідок монгольської навали, а також після першого (1204 р.) та другого (1453 р.) занепаду Візантійської імперії) дедалі частіше почали звертатися до джерел народної культури, а також до новачій західноєвропейського мистецтва.

Для розвитку художньої обробки дерева в XIV–XVI ст. ці особливості мали неабияке значення. Адже дерево залишалося одним з найужив-

¹³ Конкретно тип виробу літописець не називає. Припущення щодо ківорія знаходимо в сучасних перекладах, наприклад у Літопису Руському за Іпатським списком у перекладі Л. Махновця (К., 1989. – С. 420).

¹⁴ Галицько-Волинський літопис. – С. 103.

¹⁵ Там само. – С. 102.

¹⁶ Pomniki dziejowe Lwowa z archiwum miasta. Najstarsza Księga miejska 1382–1389. – Lwów, 1892. – Т. 1. – С. 689, 700.

¹⁷ Кісь Я. П. Промисловість Львова у період феодалізму (XIII–XIX ст.). – Л., 1968. – С. 140, 141.

¹⁸ Там само. – С. 141.

¹⁹ Жерела до історії України-Руси: У XVI т. / Під ред. М. Грушевського. – Л., 1895–1924. – Т. III. – С. 1–6, 311–340.

ваніших матеріалів у царинах будівництва, виготовлення предметів інтер'єру й церковного призначення. Взяти для прикладу теслярство – одне з найтрадиційніших і розвиненіших українських ремесел. Ще в Галицько-Волинському літопису згадано високу вежу в Холмі, «зроблену з тесаного дерева» на кам'яній основі, яка була «вибілена як сир і сяяла на всі сторони»²⁰. У Львові, який одним з перших серед українських міст почали активно забудовувати кам'яними спорудами, упродовж XIII–XV ст. все ж таки домінували дерев'яні будівлі. Додамо, що до XVI ст. існували дерев'яні укріплення Володимира-Волинського, дерев'яним був і місцевий замок. У Житомирі 1544 року було зведено замок із сосни²¹. Майже всі міста й містечка мали власних теслярів, які входили до об'єднаних цехових організацій. Так, у Львові теслі тривалий час працювали разом з іншими деревообробниками, і лише в 1605 році утворили власний цех²². У Києві теслярський цех документально зафіксовано наприкінці XV ст., у Чернігові, Лебедині, Полтаві – з XVI–XVIII ст. Частими також були випадки, коли теслярі створювали цехові братства разом з мулярами, виконуючи спільні будівельні замовлення. Відомим було луцьке братство теслярів, яке очолював українець Ілько Панько²³. Відомо, що луцькі теслярі 1562 року скеровувалися підскарбієм Великого князівства Литовського О. Воловичем для ремонту дерев'яного замку в Києві, а також споруджували (середина XVI ст.) через річку Стир 600-метровий дерев'яний міст – унікальну дерев'яну споруду в Україні того часу²⁴.

У XV–XVI ст. активніше почало розвиватися декорування дерев'яних архітектурних елементів і деталей. Стовпи й кронштейни часто прикрашали профілюванням, покрівлю, а іноді й стіни, вкривали гонтом, який створював ефект декоративної фактури; мотивами розет і хрестів майстерно різьбили одвірки церков і дзвіниць. Серед таких різьблених одвірків найдавніші, уцілілі до нашого часу, містяться у дзвіниці церкви с. Потелич на Львівщині (1597 р.). Різьблення на одвірках традиційно було «відмінне від різьблення на сволоках, карнизах і скобах своїм масштабом, воно значно дрібніше, бо розраховане на сприйняття зблизка», справедливо зауважував П. Юрченко²⁵. Деяко пізніші пам'ятки архітек-

турного різьблення дають можливість виявити і деяку регіональну відмінність формотворення та декорування. Так, для східних областей України типовою була шестикутна форма церковних одвірків, для західних – чотирикутна. Основою композиції різьбленого оздоблення було переважно зображення хреста в обрамленні пелюсткових розеток, а також інші, здебільшого геометричні, мотиви, інколи написи, дати, імена господарів²⁶. Різьблення в центральних областях України і на Слобожанщині поєднувало архаїчні геометричні мотиви з рослинними, на Півдні орнаментальний світ художнього різьблення доповнювали ще й зображеннями птахів і звірів. Враховуючи традиційність і тривалість функціонування усталених форм і мотивів, можна провести певну аналогію між зазначеними прикладами XVII–XVIII ст. з архітектурним різьбленням аналізованого періоду.

У XVI ст. сволоки в міських кам'яницях оздоблювали, як правило, виїмчастим різьбленням, рідше – поліхромним малюванням. До найвідоміших прикладів належать різьблені балки у будинку № 17 на площі Ринок у Львові. Три з них декоровано тригранно-виїмчастою різьбою з використанням геометричних мотивів (переважно «вихрових» розет), а решту оздоблено лише профілюванням. Подібні сволоки виявлено під час реконструкції та ремонту й інших львівських будинків, зокрема № 3 на вул. Сербській, № 10 на вул. Староєврейській, № 22 на вул. Вірменській²⁷.

На Гуцульщині центральну частину сволоків прикрашали геометричним різьбленням, переважно мотивом багатокінцевого хреста, заповненого ромбоподібним «кільчастим письмом», розетами («ружками»), зубцями. На Бойківщині різьблення на одвірках у вигляді орнаментальних смуг нагадувало вишивку на рукавах сорочок або рушніках. Для церков Лемківщини (найбільш ранні з уцілілих датовано XVII ст.) характерними були вирізьблені солярні знаки у вигляді хвилястих ліній на балках стелі, поперечних косих смуг у верхній частині одвірків, ромбів на дверях і, звичайно, розет. Різьблений орнамент у вигляді розет був найрозповсюдженішим у декоративних композиціях сволоків, знаменуючи, очевидно, їхні основні функціонально-змістові та символічні характеристики. О. Тищенко припускав, що тут знайшов продовження давній варіант орнаментування черняхівської кераміки, зокрема, маючи на увазі мотив «косого хреста» (т. зв. «язичницького крижа») ²⁸.

²⁰ Галицько-Волинський літопис. – С. 102.

²¹ АЮЗР. – К., 1859–1914. – Ч. VII. – Т. 1. – С. 141, 142.

²² Кісь Я. П. Зазнач. праця. – С. 112.

²³ Цеховые уставы городов Украины. Методические рекомендации. – Д., 1986. – С. 24.

²⁴ Михайлюк О. Г., Кічий І. В. Історія Луцька. – Л., 1991. – С. 13, 24.

²⁵ Юрченко П. Дерев'яне зодчество України (XVIII–XIX ст.). – К., 1949. – С. 68.

²⁶ Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М. Декоративно-прикладне мистецтво. – Л., 1993. – С. 181.

²⁷ Станкевич М. Зазнач. праця. – С. 100.

²⁸ Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.): Навч. посібник. – К., 1992. – С. 18.

Слід зауважити й те, що збереження в художньо-му арсеналі українських митців епохи середньовіччя більш давніх орнаментальних форм і мотивів є характерним для більшості видів українського ремесла й мистецтва XV–XVI ст.

Наприкінці XVI ст. теслярі почали застосовувати пиляні («терті») дошки, які, як досконаліший матеріал, поступово замінили колоті або тесані. Використання переважно ручної праці визначало й неабияку чисельність теслярів, особливо допоміжних робітників. Тому в багатьох теслярських цехах підмайстрів та учнів налічувалося у декілька разів більше, аніж майстрів. Наприклад, у Львові навіть було створено самостійну цехову організацію підмайстрів теслярського ремесла. Варто сказати, що українські майстри в царині теслярства стійко утримували провідну роль, оскільки навіть у таких центрах католицького цехового ремесла, як Львів, до цеху теслярів українців приймали нарівні з поляками²⁹.

Інтенсивність розвитку теслярського ремесла та значний обсяг дерев'яного будівництва сприяли розвиткові допоміжних промислів, пов'язаних із виготовленням дерев'яних заготовок. Як правило, зосереджувалися вони у сільських районах, серед яких вирізняються карпатські й підкарпатські села у Галичині. Відомо, що у 1592 році селяни Самбірської округи заготовляли й постачали дерево на будівництво замку в Самборі³⁰. Мешканці сіл Рибне й Кути щорічно давали по два дерева з двору, із сіл Вікторів і Вістова таку саму кількість дерева привозили до замку Галича, а з міста Калуша – по одному дереву з двору на міський «тартак» (лісопилку)³¹.

Крім заготовів великих деталей, поширеним було виробництво гонту й драниці для покриття житлових, господарських та культових споруд. З документів 1565–1566 років відомо, що мешканці с. Вікторів Галицького староства постачали по 1000 гонтин із двору, а сусіднє с. Вістов – по 3000 гонтин щорічно³². Найбільшим постачальником цього матеріалу була Бойківщина, де такі села, як Климець і Сможе, виготовляли щорічно по мільйону гонтин, а с. Сприня – 142 000 гонтин, м. Старий Самбір разом із навколишніми селами – два мільйони щорічно, села Турківського району – півтора мільйони і т. д.³³

Сільські деревообробні ремесла та промисли дедалі більше відокремлювалися від сільського гос-

подарства та перетворювалися фактично на самостійні культурно-виробничі галузі. Сільські теслярі, бондарі, столярі, стельмахи виготовляли та постачали на місцеві ярмарки (постійні або сезонні) дерев'яний посуд, сани, вози й деталі до них у широкому асортименті. До того ж вироби сільських майстрів були виконані на високому художньому рівні, що пов'язано з багатими традиціями народного мистецтва й тактовним врівноваженням функціональних та естетичних якостей виробу.

До кращих досягнень у розвитку українського художнього дерева належить церковне різьблення. На жаль, творів XIII–XVI ст. майже не збереглося, є лише окремі унікальні приклади, які дають певне уявлення про загальні тенденції розвитку різьбярського мистецтва України у сакральній царині. До них належить іконостас-складень із Кам'янець-Подільського, датований приблизно кінцем XV – початком XVI ст. Твору притаманний особливо витончений стиль середньовічного плоского різьблення, а іконографія, за висловом Г. Логвина, відбила істотні історичні зміни в житті українського народу³⁴. Конструктивно цей переносний іконостас складається зі ступок, які мають чотири горизонтальних ряди (реєстри) зображень. Основний, більш виразний і масштабний, третій ряд зображає монументальну сцену «Моління» («Деїсус»), обабіч якої розміщені зображення апостолів, архістратига Михаїла, Покрови та ін. Другий ряд – це євангельські сцени (основні релігійні празники) «Благовіщення», «Різдва», «Хрещення» та ін. Обрамленням слугують горизонтальні ряди зображень святих мучеників з пальмовими гілками та святих отців церкви. Незважаючи на мініатюрні розміри кам'янець-подільського складня, його іконографія та структура фактично відображають сутність і основний зміст традиційного українського іконостаса.

З уцілілих пам'яток художнього церковного різьблення XIV–XVI ст. на особливу увагу заслуговують ручні дерев'яні хрести. Ці мініатюрні, канонічно вивірені твори відображали розвиток власне малих, але напрочуд змістовних і художньо довершених форм різьбярського мистецтва. Увага дослідників до різьблених середньовічних христів традиційно зумовлена й тим, що вцілілих творів збереглося дуже мало. До рідкісних пам'яток XV ст. належить чотирикінцевий нап্রেстьольний хрест, який, як вважають, був створений у майстерні Києво-Печерської лаври і належав київському митрополиту Макарію³⁵. Хрест вирізьблено з кипарисового дерева й прикрашено срібними накладками, але найбільшу його естетичну вартість складають шість тонко вирізьбле-

²⁹ Charewiczowa L. Lwowskie organizacje zawodowe z czasów Polski przedrozbiorowej. – Lwów, 1929. – S. 120.

³⁰ Гошко Ю. Г. Промисли і торгівля в Українських Карпатах XV–XIX ст. – К., 1991. – С. 65.

³¹ Жерела до історії України-Руси. – Т. I. – С. 20–23, 71, 75, 84.

³² Там само. – С. 94–96.

³³ Там само. – С. 71.

³⁴ Історія українського мистецтва: У 6 т. – К., 1967. – Т. 2. – С. 112, 113.

³⁵ Станкевич М. Знач. праця. – С. 2.

них мініатюр. Окремо слід зауважити надзвичайну гармонійність і врівноваженість усіх ramen хреста. Ще один хрест XV–XVI ст. з дванадцятьма різьбленими мініатюрами походить з Галичини, найімовірніше, зі Львова. Майстерність виконання сцен «Розп'яття», «Зняття з Хреста», «Умивання ніг», «Причастя» та інших дає підставу припустити, що автором був професійний різьбяр, можливо, з кола цехових майстрів-«сніцерів».

На окрему увагу заслуговує художнє різьблення іконостасів, у яких гармонійно поєднувалися малярство, пластичне багатство орнаментів, розмаїття сюжетів ікон, архітектурного ордеру з іншими тектонічними елементами. Художня естетика, зокрема практика орнаментального різьблення іконостаса, його конструктивна довершеність, архітектурний лад і образно-змістове наповнення мають давні витоки. Ще у візантійських церквах IV–VI ст. невисокі мармурові парапети, що виконували функцію вівтарної перегородки, було прийнято прикрашати рельєфними зображеннями хрестів, хризм, птахів. Певний вплив на формування системи декорування справила й давня практика оздоблення простору (інтерколумній) між колонами центральних і бічних нав, а також обабіч амвона, розкішними шовковими завісами (катепетасмами), перетканими зображеннями левів, грифонів тощо³⁶.

Про вівтарні перегородки в українських храмах відомо небагато. Про одну з них згадано в Києво-Печерському Патерику. У Київському Софійському соборі є мармурові фрагменти (п'ять капітелей, дві бази, дві пілястри) вівтарної, як вважають – давньої, перегородки. Низьку перегородку зображено на мозаїці «Євхаристія» у Київському Михайлівському Золотоверхому монастирі. Щодо XIII ст. подібне свідчення, датоване 1259 роком, маємо в Іпатіївському літопису, де йдеться про перегородку з іконами в Золотоустівській церкві у Холмі³⁷, а в Галицько-Волинському літопису згадано царські врата 1260 року в Холмській церкві Пресвятої Приснодіви Марії³⁸.

На розвиток українського іконостасного різьблення справили вплив кілька чинників. Зокрема йдеться про впливовість ідейної та іконографічної програми власне українського іконостаса. Другий чинник пов'язаний з найдавнішими традиціями різьблення по дереву, які в процесі розвитку українського сакрального мистецтва активно адаптувалися, еволюціонували й застосовувалися для оздоблення різноманітних витворів церковного

вжитку і, зрозуміло, для різьблення іконостасів. Третій – це сторонні східні та західні впливи, переважно відбиті в орнаментальних мотивах, у розвитку декоративної пластики іконостасів.

Середньовічні українські іконостаси не вцілили. Можна припустити, що різьблений декор не відігравав провідної ролі у формуванні їхнього художнього образу, оскільки більшість фактів і наукових версій стосуються розпису, золочення й лаконічного профілювання або різьблення. Виняток становили хіба що центральні (царські) врата, які, очевидно, і в XIV–XV ст. оздоблювали виразніше й вишуканіше. Певним свідченням можуть слугувати царські врата іконостаса із с. Домажир на Львівщині, датовані серединою XVI ст., за іншою версією – кінцем XV ст.³⁹ Різьбленням і гравіюванням з використанням рослинних стилізованих мотивів оздоблено лише раму врат, верхні ажурні завитки-галузки явно пізнішого походження.

Видатним твором, про який зібрав певні відомості М. Петров, а за ним С. Таранушенко, був різьблений іконостас Успенського собору Києво-Печерської лаври. За твердженням професора М. Петрова, споруджено його було коштом князя К. Острозького (помер у 1533 р.), тобто не пізніше початку XVI ст. Через сто років Павло Алеппський бачив і зафіксував лаврський іконостас «як чудовий, але вже старий». Іконостас не зберігся (згорів у 1718 р.), але було виготовлено його литу зменшену копію (складень), яка, важко сказати наскільки точно, відтворює і структуру, і різьблений декор. Щоправда, певна частина різби, як видно з фотографії литої копії, пізнішого походження, тому що іконостас у 1685 році було ґрунтовно відремонтовано або, можливо, перероблено. С. Таранушенко цілком слушно писав, що невідомий майстер-різьбяр, який виконав декорацію лаврського іконостаса наприкінці XVII ст., перебував «під сильним впливом барокового стилю»⁴⁰. Про це свідчить, зокрема, різьблене оздоблення, яке бачимо на світлині кінця XIX ст., насамперед царських врат, обрамлення ікон намісного ряду, колонок, що членують Деїсусний Чин і трапезієподібне табло «Розп'яття з пристоячими» угорі іконостаса. Різьблення набуло пластичніших, глибших рельєфних форм, що підтверджують і численні гравюри того часу, які справляли помітний вплив на декорування іконостасів. Адже саме українській книжковій гравюрі були властиві особливі лаконізм і виразність мистецької мови.

Окремі фрагменти іконостасів, що зберігаються в НМЛ, свідчать про те, що в другій половині XVI ст. в іконостасному різьбленні відбувся про-

³⁶ Україна и Молдовия. Справочник-путеводитель / Авт. и состав. Г. Логвин. – М., 1982. – С. 25.

³⁷ Таранушенко С. Український іконостас // ЗНТШ. – 1994. – Т. ССХХVII. Праці Секції мистецтвознавства. – С. 142.

³⁸ Галицько-Волинський літопис. – С. 103.

³⁹ Станкевич М. Зазнач. праця. – С. 100, 101.

⁴⁰ Таранушенко С. Зазнач. праця. – С. 146.

пес поступової заміни простих геометризованих орнаментальних композицій, виконаних переважно плоскою різьбою або контурним гравіюванням, складнішою декорацією. Відчутнішою стала перевага об'ємної пластичної мови, набули розвитку елементи рослинного характеру, чітко визначився потяг до втілення не лише засобами іконопису, а й різьбленого декору монументальної, величної ідеї. Щоправда, про це свідчать переважно царські врата іконостасів.

Дотичним є досвід орнаменталізації тла ікон, більшість з яких свого часу входила до іконостасних ансамблів. Приблизно з XV ст. починають використовувати стосовно тла, німбів, обрамлення ікон гравіювані геометричні орнаменти. У другій половині XVI ст. пластичність декору підсилюється, поряд із давнішими техніками гравіювання, плоского різьблення по дереву або механічного відтиску на левкасі, засобами справжньої техніки різьблення, появою рельєфного рослинного орнаменту. Про це свідчать, зокрема, збережені різьблені фрагменти ікон XVI ст. із зображеннями Марії та архангела Гавриїла (Благовіщення) із Долини Івано-Франківської області. В орнаменталізації обрамлень ікон поєднано рослинні мотиви, зокрема граната, лускоподібні форми, виті різьблені колонки, на які оперто аркоподібні орнаментовані верхні частини. У другій половині XVI ст. різьблене оздоблення ікон та рам набуває особливо високого рівня та пластичної виразності, про що свідчить, зокрема, плоскорельєфне різьблення з використанням крупних рослинних мотивів на іконі «Христос Пантократор» (1565 р.) із Долини.

На Україні оригінальних пам'яток меблярства XIV–XV ст. не збереглося, а тому єдиним, часто умовним, джерелом залишаються зображення на іконах. Про меблеві вироби XVI ст. є більше відомостей. Слід зазначити, що в українському меблярстві тривалий час панували форми і декор народних меблів. Імпортні вироби були рідкісними та надто дорогими, навіть для заможної верстви населення. О. Левицький, описуючи панський побут волинського містечка Кобрини XVI ст., згадує «липові лавки, лави-услони, дубове ложко», і зазначає їх максимальну наближеність до традиційних народних меблів⁴¹. В інвентарному списку майна навіть таких можновладців, як князі Острозькі згадується лише кілька коштовних меблевих виробів, зокрема «стілець інкрустований слоновою кісткою» і «мармуровий столик»⁴², які цінувалися нарівні з ювелірними виробами.

Поступово відбувалося розширення асортименту меблів, формувалися їхні художні риси. Коло замовників поповнили, особливо в XVI ст., багаті купці, майстри міських цехів. Попит на меблі

західного взірця дав поштовх спочатку до їх наслідування українськими столярами, а невдовзі – до творчого переосмислення та створення нових синтезованих витворів меблевого мистецтва. Наприкінці XVI ст. художню якість українських міських меблів характеризувало багатство пластичних форм, фігурних і орнаментальних прикрас. Наприклад, скриню львівської роботи кінця XVI ст. (ЛІМ) оздоблено об'ємним різьбленням, у декоративній композиції переважають античні мотиви, улюблене львівськими майстрами зображення левів, маскарони та рослинні орнаменти. Поступово, але потужно й виразно, розвиваються ренесансні мотиви, які на першому етапі еволюції особливо цікаво поєднувалися з уже усталеними середньовічними (до речі, і народними) архітектурно-декоративними формами. На прикладі кількох стільців зі збірок львівських музеїв можна помітити, що столярі кінця XVI ст. особливого значення надавали не лише міцності та зручності, а й елегантності виробу. Стільці на скісних ніжках стали наступним етапом після середньовічних, обладнаних двома дошками-підпорами. Основним художнім елементом була багато оздоблена різьбленням (рельєфним або ажурним) спинка стільця, часто у вигляді маскарона, доповненого рослинними та архітектурними орнаментальними мотивами. Стілець кінця XVI ст. (ЛІМ) із горизонтальними планками належить саме до таких виробів. Його художні якості ґрунтуються на чіткій архітектоніці, пропорційності та врівноваженості декоративних елементів.

Розвиваються й нові техніки декорування меблів. Наприклад, інтарсія, яка знайшла особливо вдале застосування в оздобленні різних за формою та конструкцією скринь з інтер'єру заможних міських палаців і кам'яниць. Інтарсія виникла як суто столярна техніка декорування на противагу різьбленню та розпису. Як результат, зазначав І. Сенів, виникла техніка «накладної інтарсії» – вирізування орнаментальних мотивів з фанери і наклеювання їх на поверхню меблевого виробу⁴³. Здебільшого утворювали розкішні декоративні композиції, у випадку орнаменталізації скринь – насамперед, на фасадному боці.

Основними виробниками меблів були столярські цехи, до складу яких входили майстри виняткового, як свідчать регламентації цеху й досконалості виробів, рівня. Хоча столярі фігурують у документах більшості українських міст і містечок, однак детальних відомостей про столярні цехи XV–XVI ст. збереглося не так багато. Якщо звернутися до історії цехового ремесла Львова, то, за вцілілими документами, столярів-майстрів навіть у XVI ст. було не більше п'яти-шести осіб. Досить

⁴¹ Історія українського мистецтва. – Т. 2. – С. 414.

⁴² Там само.

⁴³ Там само. – С. 415.

довго вони не утворювали окремого цеху, майже до середини XVI ст. працювали в одній корпорації з деревообробниками інших професій. Цікаво, що подібна ситуація була характерною і для такого визнаного європейського центру ремесла та мистецтва, як Краків, де на початку XVI ст. виробники меблів належали до спільного з різьбярми, малярми, ювелірами й токарями цеху⁴⁴. Перший столярний цех на території України було створено у Львові 1585 року, до складу якого увійшло шість-вісім майстрів з підмайстрами. Статутні цехові правила були досить суворими: навчання тривало не менше чотирьох років, майстер міг навчати лише одного учня та керувати не більше як трьома підмайстрами⁴⁵. Львівські столярі були дуже впливовими, їхні вироби слугували взірцями для майстрів Руського, Волинського, Подільського воеводств і Покуття. Польські дослідники, такі як С. Сеницький, І. Колачковський, Б. Машковська, свого часу наголошували, що роль львівського меблярства була досить помітною починаючи із XVI ст. не лише у Галичині, а й на території всієї Речі Посполитої, і цей вплив відчувався аж до початку XIX ст. Тоді львівські столярі успішно конкурували навіть з віденськими майстрами⁴⁶.

Українські меблі XIV–XV ст., як відомо виключно з іконографічних джерел, були переважно масивними, громіздкими. На іконах і книжкових мініатюрах часто трапляються зображення крісел-тронів (ікони «Христа Вседержителя», «Богородиці», «Царя Саула» та ін.), ліжок («Різдво

Марії»), стільців (зображення євангелістів), столів тощо. Щоправда, необхідно враховувати, що зображені на іконах XV–XVI ст. меблі не завжди і не обов'язково точно й детально копіювали тогочасні вироби. Часто в них присутні вільне трактування форм, невідповідні часові декоративні моменти, повторення більш ранніх взірців, які міцно увійшли до іконографії українського іконопису.

Отже, українське художнє дерево XIII–XVI ст., навіть з урахуванням незначної кількості вцілілих творів, можна охарактеризувати як одну з найрозвиненіших галузей цехового ремесла та декоративно-вжиткового мистецтва. Художня обробка дерева, навіть в умовах розорення давньоруських земель після монгольської навали, зберегла основні ресурси для розвитку.

Твори українських майстрів постійно збагачувалися технологічними й художніми новаціями, які творчо переосмислювалися, поєднувалися з місцевими традиціями і, як результат, цілком витримували конкуренцію з провідними європейськими цехами та майстернями.

Художнє різьблення, одночасно з активним ужитком профілювання, випалювання, розпису, інкрустації, інтарсії та інших технік, залишалося основним виразником власне мистецьких властивостей дерева та непересічної майстерності українських різьбярів. Саме їхній талант, натхнення й творча праця сприяли розквіту художньої обробки дерева в Україні наступного ренесансного періоду.

І. ГОЛОД

Список ілюстрацій

1. Зображення дерев'яного трону. Ікона «Моління з чином». XV ст. с. Ванівка, Польща. Дошка липова, левкас, яєчна темпера; золочення. НМЛ.
2. Різьблене тло ікони (фрагмент) «Пантократор з Апостолами». Майстер Дмитрій. 1565 р. Долина, Івано-Франківська обл. Дошка липова, левкас, яєчна темпера; золочення. НМЛ.
3. Зображення дерев'яного трону. Ікона «Деїсус». Друга половина XVI ст. с. Коростно, Польща. Дошка липова, левкас, яєчна темпера; золочення.
4. Зображення дерев'яного стола. Ікона «Страсті Господні» (фрагмент). XV ст. Дошка липова, левкас, яєчна темпера. НМЛ.
5. Хрест ручний, напрестольний київського митрополита Макарія (?). XV ст. Кипарис, срібло; плоске й ажурне різьблення. Втрачений.
6. Крісло. XVI ст. Львів. Дерево; столярство, токарство, профілювання. МЕХП ІН НАНУ.
7. Стіл. XVI ст. Львів. Дерево; столярство, токарство, профілювання. МЕХП ІН НАНУ.
8. Іконостас-складень. XV–XVI ст. Кам'янець-Подільський. Дерево. ЦДІАУ.
9. Деталь іконостаса-складня. XV–XVI ст. Кам'янець-Подільський. Дерево. ЦДІАУ.
10. Скриня. XVI ст. Галичина. Дерево, різьблення. МЕХП ІН НАНУ.
11. Скриня. XVI ст. Галичина. Дерево, інтарсія. МЕХП ІН НАНУ.
12. Скриня-стіл. Кінець XVI ст. Галичина. Дерево, інтарсія. МЕХП ІН НАНУ.
13. Шафка. XVI ст. Галичина. Дерево, різьблення. МЕХП ІН НАНУ.

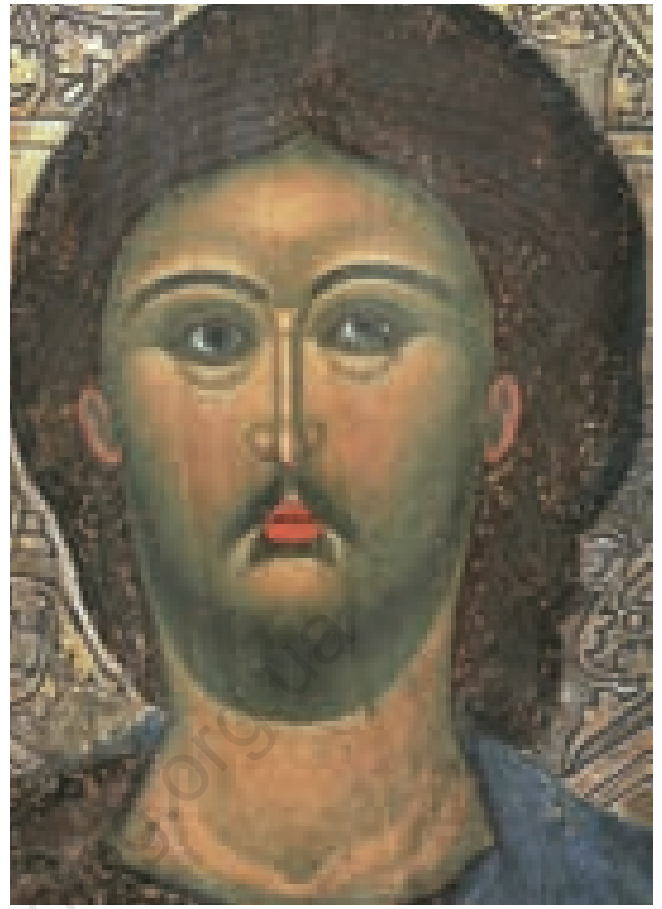
⁴⁴ *Reinfuss R.* Meblarstwo ludowe w Polsce. – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1977. – S. 45.

⁴⁵ *Кісь Я. П.* Зазнач. праця. – С. 143.

⁴⁶ *Maszkowska B.* Z dziejów polskiego meblarstwa. – Warszawa; Kraków, 1984. – S. 20.



1

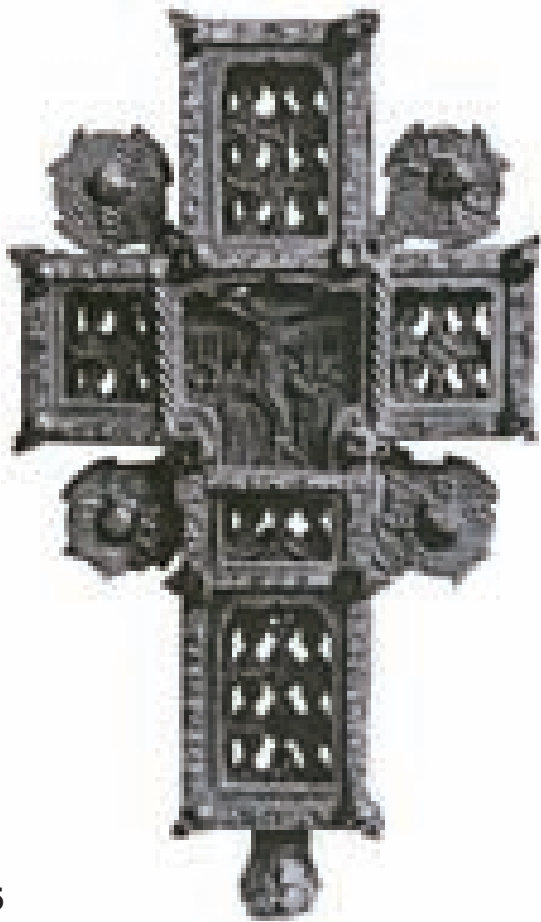


2

3







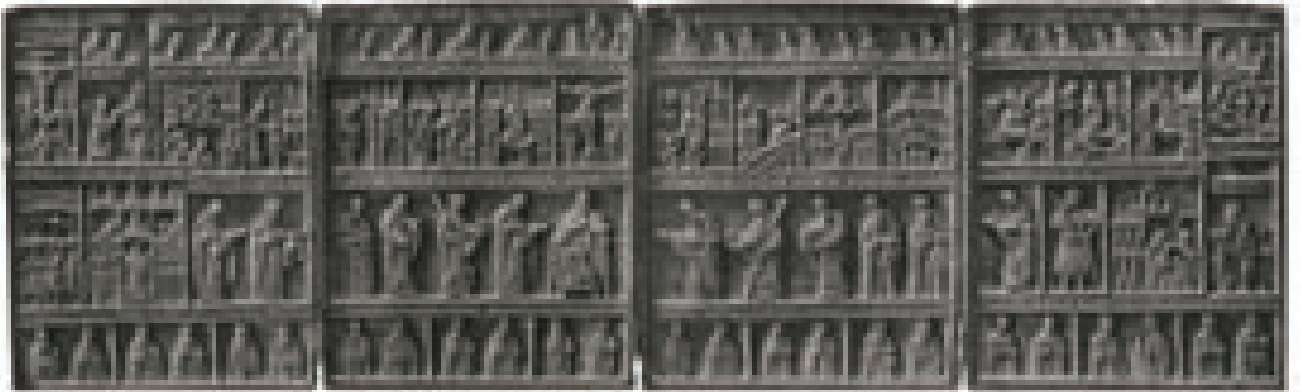
5



6



7





10

11





12



13

Гончарство



<http://www.ethnolog.org.ua>

Кухоль. XIV–XV ст. Київ. Глина; гончарний круг, ритування, відбитки штампа,
димлення. НМІУ. Фото О. Клименко

ГОНЧАРСТВО

Під час монгольської навали гончарство зазнало значних втрат, особливо це стосується міського ремесла, головні центри якого були знищені. Ремісники гинули, потрапляли в рабство або змушені були тікати в сільську місцевість, збагачуючи знання сільських майстрів своїми досягненнями. Наприклад, у літописний Городськ, що був розташований у землях древлян, у XIII ст. переїхало багато людей, які рятувалися від татар. Саме цим і пояснюють археологи скупчення тут великої кількості майстерень і помешкань ремісників. Серед них були й гончарі, які виготовляли полив'яну кераміку¹. Таким шляхом, як вважає Т. Макарова, в Городську міг з'явитися прийом обливання виробів кольоровим ангобом перед покриттям поливою, що дозволяє провести аналогії між полив'яними виробами Городська й Вишгорода².

Саме сільське гончарство, яке не зазнало суттєвих втрат і тому частково зберегло здобутки попереднього періоду, стало основою для відродження керамічного виробництва. На поселеннях післямонгольського часу, розташованих неподалік від Києва (Бортничі, Вишеньки, Козятин, Проців), археологи виявили гончарні вироби, які стилістично пов'язані з керамікою XII – першої половини XIII ст., що свідчить про продовження традицій доби Київської Русі³.

Однак значну частину досягнень давньоруського гончарства так і не було відроджено: виробництво поліхромних архітектурних плиток, оздоблених розписом різнокольоровими емальми, амфорок «київського типу», величезних корчаг для зберігання зерна, писанок тощо. Водночас протягом розглядуваного періоду українські гончарі засвоїли й розробили низку нових художньо-технологічних засобів, важливих для подальшого розвитку кераміки⁴. У формах і навіть декорі багатьох виробів відчуваєть-

ся вплив дерев'яного й металевих посуду, а також орієнтація на західноєвропейське цехове гончарство.

Застосування на українських землях поливи під час монгольської навали припинено не було. Виробництво полив'яної кераміки розвивалося безперервно, що переконливо довів О. Тищенко⁵. Вчений вважав, що й традиція створення давньоруських поліхромних полив'яних плиток також не була втрачена повністю й мала продовження в архітектурі Волині⁶. Однак, як зауважує О. Кошовий, «виробництво полив'яних плиток підлоги в XIV–XVII ст. розвивалося дуже повільно [...]. Квадратні і шестикутні керамічні плитки використовувалися у надзвичайно обмежених кількостях»⁷.

У другій половині XV – першій половині XVI ст. в міському цеховому гончарстві почали ширше використовувати поливу. У сільському ремеслі цей процес затримався до більш пізнього часу. Поливою (зеленою, жовтою, брунатою) вкривали переважно столовий посуд. Кухонний продовжували робити неполив'яним. Найчастіше він мав чорний або сірий черепок, рідше – сірувато-жовтуватий. Поступово зменшується кількість димлених виробів, оздоблених ритуванням і відбитками штампа, поширюється розпис у техніці описки, яким оздоблюють теракотовий посуд, зростає питома вага полив'яної кераміки⁸.

Час після монгольської навали позначений швидким відродженням і розвитком міст. Важливу роль у міському гончарстві розглядуваного періоду відігравали цехи, що виникли в XIV ст. спочатку на західноукраїнських землях і протягом наступних століть – по всій Україні⁹.

Швидкому відродженню гончарства сприяло скорочення виготовлення дерев'яного столового посуду, який замінив керамічний. Крім того, гончарне виробництво, на відміну від інших ремесел, майже не залежало від наявності металевих інструментів¹⁰.

Технологія гончарного виробництва, як і в попередній період, складалася з таких головних етапів: добування глини, приготування глиняної маси, формування й декорування виробів із подальшим покриттям поливою (або

¹ *Вьезжев Р.* Раскопки «Малого городища» летописного Городеска // КСИАУ. – 1960. – № 10. – С. 134, 135; *Гончаров В.* Розкопки древнього Городська // АП УРСР. – 1952. – Т. 3. – С. 182.

² *Макарова Т.* Поливная посуда: Из истории керамического импорта и производства Древней Руси // САИ. – М., 1967. – Вып. Е1–38. – С. 53.

³ *Омельченко Ю., Тесленко І., Чміль Л.* Українська надніпрянська кераміка XIV–XVIII ст.: Методичні рекомендації. – К., 1994. – С. 8.

⁴ *Тищенко О.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – К., 1992. – С. 46.

⁵ Там само. – С. 42, 43.

⁶ Там само. – С. 47.

⁷ *Кошовий О.* Будівельна кераміка України. – К., 1988. – С. 81, 82.

⁸ *Лащук Ю.* Кераміка // ІУМ: У 6 т. – К., 1967. – Т. 2. – С. 389–399; *Омельченко Ю., Тесленко І., Чміль Л.* Зазнач. праця. – С. 9, 10.

⁹ *Лащук Ю.* Кераміка // Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. – Л., 1969. – С. 43.

¹⁰ *Тищенко О.* Зазнач. праця. – С. 33.

без нього) та їхній випал. Про спосіб приготування глиняної маси можемо говорити на основі етнографічних матеріалів XIX–XX ст. і лише частково завдяки археологічним дослідженням. Глину подрібнювали, заливали водою й старанно вимішували, видаляючи непотрібні домішки. Достеменно невідомо, чи застосовували для обробки глини струг, пересікання дротом та викачування глини на лаві з подальшим розподілом на грудки. Однак можна припустити, що ці основні для української народної кераміки етапи приготування глиняної маси існували вже в ті далекі часи. Деякі археологи вважають, що в післямонгольський період склад глиняної маси був іншим, ніж за доби Київської Русі¹¹: вона стала щільнішою, з домішками дрібного піску¹².

У цей період ножний гончарний круг, так званий «шльонський» (спицевий або карусельного типу), поступово витіснив ручний (спочатку в містах, пізніше – у сільській місцевості). Шльонський гончарний круг складається з двох дисків (верхнього й нижнього), з'єднаних спицями й насаджених на нерухому вісь. Обертаючи нижній диск ногами, гончар на верхньому диску, який рухається завдяки спицям, що з'єднують обидва диски, формує виріб з одного шматка глини. Декор у техніці риткування або за допомогою відбитків штампа виконували одразу після виточування виробу, який потім зрізали з круга й підсушували. Потім здійснювали випал, для чого, як і в попередні часи, застосовували двокамерні горна¹³. Достеменно невідомо, яким способом здійснювали нанесення поливи – сухим чи вологим. Можна припустити, що гончарі застосовували сухий спосіб: свинець розмелювали, змішували з кварцовим піском і натрушували на виріб, змащений речовиною, здатною затримувати порошок на поверхні виробу. О. Тищенко зауважує, що в досліджуваній період гончарі застосовували як свинцеві, так і безсвинцеві поливи, хоча останні в майбутньому поширення не набули¹⁴. Свинцеві поливи використовували досить обмежено. На окремих зразках трапляється прийом оздоблення, який пізніше в українському народному гончарстві отримав назву «крайкування». Задля

економії поливи та зміцнення черепка в найбільш уразливому місці, її наносили по краях вінець посудини – глечика, горщика або миски. Місця нанесення поливи вкривали білим ангобом, що підсилювало декоративний ефект і підкреслювало колір поливи, який не зливався із сіруватим тлом черепка¹⁵. Одним із найдавніших зразків посуду із застосуванням прийому «крайкування» є фрагмент таріля XV ст. із жовтуватим черепком, знайдений у с. Білгородка¹⁶.

Асортимент виробів українських гончарів протягом досліджуваного періоду поступово розширювався і на середину XVI ст. став досить різноманітним: архітектурна кераміка, посуд, побутові вироби, пластика.

У другій половині XIII – XV ст. ще продовжували робити на повільному гончарному крузі товстостінний посуд з короткими й трохи розгорнутими вінцями, м'яко наміченими плічками, оздобленими ритованими смугами, «кривульками», відбитками зубчастого коліщатка¹⁷. Паралельно виготовляли посудини з тонким добре випаленим черепком, чітким силуетом і більш виразним декором¹⁸. Їх виконували на ножному гончарному крузі.

Як і в усі періоди, найпоширенішим різновидом кухонного посуду в цей час був горщик, який мав кілька варіантів щодо розмірів і характеру форм¹⁹. Форми більшості виробів пов'язані з давньоруською традицією: вони наближені до яйцеподібних посудин доби Київської Русі. Поступово їхні пропорції стали стрункішими, плічка опуклішими, зменшився розмір денця²⁰. У горщиків кінця XIII – XV ст. Л. Виноградська відмічає зміни в конфігурації верхньої частини посудини й виокремлює три основні групи. Для першої характерне збільшення товщини вінця ззовні, своєрідне профілювання основи, яка стає коротшою й конусоподібно розширюється до плічок. Горщики цієї групи порівняно приземкуваті й оздоблені вузькими смугами, «кривулькою», рядами насічок або заглиблень, виконаними паличкою. Черепок сірий або світло-сірий. Горщики другої групи мають світлий, майже білий черепок, дещо витягнуту по вертикалі форму, опуклі плічка. Доволі масивні вінця часто оздоблені зачіпами. Декор у вигляді ритованих

¹¹ Сиром'ятников О., Балакін С. Пізньосередньовічна українська кераміка із Києво-Печерської Лаври // Археологічні дослідження пам'яток українського козацтва. – К., 1993. – С. 131; Омельченко Ю., Тесленко І., Чміль Л. Зазнач. праця. – С. 12.

¹² Виноградська Л. До історії керамічного і скляного виробництва на Україні у XIV–XVIII ст. // Археологія. – 1997. – № 2. – С. 129.

¹³ Тищенко О. Зазнач. праця. – С. 33.

¹⁴ Там само.

¹⁵ Там само. – С. 43.

¹⁶ Там само. – С. 37, 43. – Іл. 30.

¹⁷ Омельченко Ю., Тесленко І., Чміль Л. Зазнач. праця. – С. 8.

¹⁸ Там само.

¹⁹ Беляева С. Южнорусские земли во второй половине XIII–XIV в. (По материалам археологических исследований). – К., 1982. – С. 67, 68.

²⁰ Лащук Ю. Кераміка // ІУМ: У 6 т. – С. 389.

смуг і ліній розміщено на плічках, зрідка він займає частину тулуба. Часто горщики цієї групи зсередини вкривали зеленою поливою²¹. Теракотові з червоно-вохристом черепком горщики третьої групи вирізняються потовщеними конусоподібними або заокругленими вінцями, на внутрішній поверхні яких розміщується жолобок. Декор складається з вузьких ритованих смуг або зовсім відсутній²².

Покришки другої половини XIII – початку XV ст. мають потовщені береги кількох варіантів і кільцеподібні вуха²³.

У XV–XVI ст. форми горщиків стають виразнішими. Пропорційне співвідношення їхніх конструктивних елементів дозволило археологам виокремити кілька регіональних груп. Зокрема, на території сучасної Чернігівщини горщики більш приземкуваті й широкогорлі, на Поділлі вони мали порівняно стрункі пропорції з похилими плічками й нависаючими вінцями²⁴. У декорі переважають смуги геометричного орнаменту, виконаного ритованням та відбитками штампа. Часто зсередини вироби вкривали поливою (переважно зеленого кольору).

У другій половині XV – XVI ст. асортимент кухонного й столового посуду значно розширився. У цей час, окрім горщиків та покришок, виробляли глечики, тикви, ринки, сковорідки, макітри, миски, тарілі, кухлі, чарки, приставки тощо.

Продовжували виготовляти глечики, які використовували для молока та інших рідин. Доволі цікавим зразком є виріб із ритованим зображенням людської голови (НІЕЗ «Переяслав»)²⁵.

Зрідка трапляються вузькогорлі посудини, які в українській народній кераміці мають назву «тиква» або «банька». О. Тищенко згадує тикву з Волинського краєзнавчого музею (м. Луцьк), яку можна віднести до розглядуваного періоду²⁶.

Макітроподібні посудини відомі на території України з давніх часів. У післямонгольський період дослідники розрізняють макітри, високі стінки яких широко розгорнуті й майже випрямлені вгорі та миски-макітри із широко розгорнутими стінками та відігнутими вінцями²⁷.

З кухонних видів посуду трапляються також ринки та сковорідки з ручкою-«тулійкою».

Серед столового посуду найрозповсюдженішими були миски. Можна виокремити кілька

варіантів їхніх форм: 1) миски із заокруглено розгорнутими стінками; 2) миски, стінки яких мають ребро; 3) миски, що походять від миски-покришки: «з плескуватим денцем та красиво розробленими, витягнутими назовні вінцями»²⁸.

Полумиски, як вважає О. Тищенко, з'являються в українській кераміці в XIV ст. і походять від металевих посуду²⁹. Однак, на нашу думку, цей тип посуду має аналогії в давньоруському періоді й може бути генетично пов'язаним із візантійськими тарілями, зв'язок яких із металевим першоджерелом також не виключається. Характерною рисою цього різновиду посуду є широко розгорнута (горизонтально або під ледь помітним кутом) верхня частина стінок. Вузькі вінця підняті вгору або вирішені у вигляді валика.

Виготовляли в цей час і тарілі (блюда), в яких О. Тищенко вбачає подібність до металевих прототипів і виводить їхнє походження від форми полумиска³⁰. Однак, на нашу думку, форму таріля також доцільно пов'язувати з візантійською традицією.

До столового посуду належать соусники, які О. Тищенко, посилаючись на Івана Вишенського, називає приставками. Це невеликі за розмірами й різні за формою посудинки, в яких подавали на стіл соуси, приправи, спеції тощо. Для зручності в користуванні приставки мали від двох до шести ручок³¹.

Серед посуду для пиття трапляються кухлі, келихи, чарки. Одним із найдавніших зразків є кухоль, знайдений на горі Киселівка в Києві (НМІУ), який датують XIV–XV ст.³² Він має темно-сірий, майже чорний черепок, за формою наближений до металевих посудин, вгорі та внизу по краях декорований двома смугами геометричного орнаменту. Келихи за формою подібні до давньоруських зразків. Чарки мають розгорнуті вгорі стінки й круглу ніжку³³.

До побутових предметів, які виготовляли гончарі в післямонгольський час, належать зразки письмового приладдя, скарбнички, світильники.

Збереглася надзвичайно цікава скарбничка з декором, виконаним у техніці описки червоновохристом ангобом (НМІУ)³⁴.

Продовжували виготовляти освітлювальні прилади, відомі в Україні від давньоруських часів. Це свічники й олійні світильники (каган-

²¹ *Виноградська Л.* Зазнач. праця. – С. 129.

²² Там само. – С. 129, 130.

²³ *Беляева С.* Зазнач. праця. – С. 77; *Сиром'ятников О., Балакін С.* Зазнач. праця. – С. 131.

²⁴ *Виноградська Л.* Зазнач. праця. – С. 130.

²⁵ *Тищенко О.* Зазнач. праця. – С. 38, 39. – Іл. 34.

²⁶ Там само. – С. 38.

²⁷ Там само. – С. 34.

²⁸ Там само. – С. 36.

²⁹ Там само.

³⁰ Там само. – С. 36, 37.

³¹ Там само. – С. 37, 38. – Іл. 31, 32.

³² *Тищенко О.* Зазнач. праця. – С. 39. – Іл. 35;

Лащук Ю. Кераміка // ІУМ: У 6 т. – С. 389.

³³ *Тищенко О.* Зазнач. праця. – С. 40. – Іл. 36, 37.

³⁴ *Тищенко О.* Зазнач. праця. – С. 41. – Іл. 38.

ці), які були теракотовими, димленими й полив'яними³⁵.

Серед дитячих іграшок цього періоду, які трапляються надзвичайно рідко, можна згадати брязкальце у вигляді кульки з наліпами, вкритої безсвинцевою поливою блакитного кольору. Воно походить із с. Комарівка (Південне Придніпров'я); датують XIV ст. (фонди ІА НАН України)³⁶.

Важливою галуззю архітектурної кераміки від другої половини XIV ст. стало кахлярство.

В Україні перші груби для обігрівання приміщень з'явилися ще за часів Київської Русі³⁷. Згодом для збереження тепла в стіни печі почали вставляти кахлі, які з'явилися в другій половині XIV ст. спочатку в галицько-волинських землях і на кінець XIV ст. розповсюдилися на території Середньої Наддніпряни³⁸. Поступово кахляна піч набула більшого значення в оформленні інтер'єрів заможних верств населення.

Щодо виникнення та еволюції кахель в Україні в мистецтвознавчій літературі існує два погляди. О. Тищенко вважав, що українські кахлі є закономірним розвитком давньоруських облицювальних плиток, які «отримали» румпу й стали застосовуватися для облицювання печей³⁹. Друга теорія (її прибічником був Ю. Лащук, який підтримував погляди західноєвропейських дослідників) полягає в тому, що розвиток кахель в Україні відбувався таким самим шляхом, як і в Західній Європі – від горщиківих і мискових, які вмуровували в стінки печі отвором назовні, до кахель у вигляді плитки з румпою, отвір якої звернений до стіни⁴⁰. Дослідники молодшого покоління, зокрема Л. Виногородська, О. Попельницька та А. Колупаєва приєднуються до думки Ю. Лащука⁴¹. При цьому А. Колупаєва заува-

жує: «Розвиток кахель на українських землях, очевидно, мав певні особливості, пов'язані з місцевими традиціями, спадщиною давньоруської будівельної кераміки»⁴².

Найдавніші українські кахлі (XIV–XV ст.), так звані горщикоподібні (горщиківі), були циліндричної, трохи розгорнутої вгорі форми й мали круглий, квадратний, трикутний або у вигляді квадрифолія чи багатопелюсткової розети отвір. Наприкінці XV – на початку XVI ст. виникли нішеподібні (гратчасті) кахлі, форма яких подібна до горщиківих, але отвір доповнено пластиною з прорізним орнаментом. Паралельно з'явилися мископодібні (мискові) кахлі з невисокими, широко розгорнутими стінками, денця яких іноді оздоблювали рельєфним декором. Усі ці кахлі вмуровували в стіни печі отворами назовні. Від кінця XV – початку XVI ст. гончарі почали створювати плиткові (коробчасті) кахлі, які поступово витіснили мискові. Плиткові кахлі складаються з прямокутної або квадратної глиняної пластини, оздобленої рельєфним декором, та коробчастого виступа – румпи. Їх вмонтовували чільною стороною назовні, а румпою до вогню⁴³.

Кохлі розглядуваного періоду були переважно теракотовими. Окремі найдавніші полив'яні зразки датують другою половиною XV ст. Про ширше використання поливи для покриття чільного боку кахель можна говорити від середини XVI ст.⁴⁴ Найчастіше тогочасні зразки мали сірий, сірувато-сталевий або світлий сірувато-вохристий черепок. Румпи довгий час залишалися підкреслено широкими, що зайвий раз доводить їхній зв'язок із давніми горщиківими або мисковими кахлями. Чільний бік кахлів був квадратним або прямокутним, наближеним до квадрату. Поверхня його рівна або складалася з двох увігнутих частин, розташованих під кутом. Нерідко кахлі мали рамку – вузьку чи широку профільовану. Пояскові кахлі були прямокутної, видовженої по горизонталі, форми й мали опуклий чільний бік. Декор виконували у високому рельєфі. Вважається, що його особливості формувалися під впливом різьблення по дереву⁴⁵: форми для відтискування лицьового боку кахлів найчастіше вирізали з дерева, однак відомі також теракотові й металеві⁴⁶.

³⁵ Тищенко О. Зазнач. праця. – С. 41, 42. – Іл. 40, 41; Сергеева М. Керамічні світильники та свічники XI–XVIII століть з Київщини // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1994. – Опішне, 1995. – Кн. 2. – С. 77–92; Виногородська Л. Зазнач. праця. – С. 135.

³⁶ Тищенко О. Зазнач. праця. – С. 40, 41. – Іл. 39.

³⁷ Лащук Ю. Кераміка // ІУМ: У 6 т. – С. 393.

³⁸ Лащук Ю. Кераміка // ІУМ: У 6 т. – С. 393; Виногородська Л. Зазнач. праця. – С. 136; Колупаєва А. Українські кахлі XIV – початку XX ст. Історія. Типологія. Іконографія. Ансамблевисть. – Л., 2006. – С. 69.

³⁹ Тищенко О. Зазнач. праця. – С. 46, 47.

⁴⁰ Лащук Ю. Кераміка // ІУМ: У 6 т. – С. 394.

⁴¹ Виногородська Л. Кахлі Середнього Подніпров'я XIV – середини XVIII ст.: Автореф. дис. ... канд. іст. наук. – К., 1993; Виногородська Л. До історії керамічного і скляного виробництва... – С. 136, 137; Попельницька О. Зібрання кахель XIV–XVIII століть Національного музею історії України: огляд колекції, історія формування // УКЖ. – 2005. – № 1–4; Колупаєва А. Зазнач. праця. – С. 76–94.

⁴² Колупаєва А. Зазнач. праця. – С. 73.

⁴³ Виногородська Л. До історії керамічного і скляного виробництва... – С. 136, 137; Попельницька О. Зазнач. праця. – С. 83; Колупаєва А. Зазнач. праця. – С. 76, 94.

⁴⁴ Колупаєва А. Зазнач. праця. – С. 70.

⁴⁵ Тищенко О. Зазнач. праця. – С. 47.

⁴⁶ Колупаєва А. Зазнач. праця. – С. 87, 88.

У декорі найдавніших українських кахлів трапляються геометричні, рослинно-геометризовані, рідше – рослинні та зооморфні мотиви. Часто зображували людей, вершників, сюжетні й геральдичні композиції. У декорі ранніх українських кахель фігурні зображення переважають над орнаментальними⁴⁷. У вирішенні декору кахлів розглядуваного періоду, що походять із Кам'янця-Подільського, Львова, Чернівців, Ужгорода, Хотина та інших міст, відчувається вплив готики⁴⁸. Трапляються обрамлення, що нагадують елементи готичної архітектури (уламок кахлі з Хотина, ЧКМ)⁴⁹.

Серед мотивів декору плиткових кахель – різноманітні зубці, трикутники, ромби, розети, криноподібні елементи. Типовою є центрична композиція з розетою в центрі. На більш ранніх зразках розета виконана в підкреслено високому рельєфі, а другорядні елементи – у невисокому. В цьому плані показовими є кахлі з колекції НІАЗ «Кам'янець».

На одному зі зразків центр великої чотирипелюсткової розети вирішений у вигляді напівсфери з нанесеною на неї шестипелюстковою розетою, утвореною радіально розміщеними смугами з маленькими колами. Пелюстки великої розети вирішені у вигляді великих витягнутих трикутників, між якими – спарені списоподібні елементи. Кахля має обрамлення у вигляді профільованої рами, на скошеній частині якої розміщено зубці з рисками⁵⁰. Трапляються також кахлі з багатопелюстковою розетою, обрамленою квітами або трилисниками, доповненими зубцями, виконаними в невисокому рельєфі⁵¹.

Подібне розміщення орнаментальних мотивів бачимо й на вкритій зеленою поливою кахлі XVI ст., що походить із Луцького замку⁵². Декор, виконаний у порівняно невисокому рельєфі, має центричну композицію: багатопроменева розета, вписана в квадрат, у кутах якого – геометризовані рослинні мотиви, що нагадують «сосонки». Широке обрамлення кахлі заповнене зубцями.

Досить поширений також тип композиції, утвореної рельєфними смугами, що розподіляють поверхню кахлі на ромби, квадрати,

шестикутники тощо, в яких розташовані дрібні елементи. На теракотовій кахлі з Острозького замку – це різні варіанти криноподібних мотивів⁵³.

У XVI ст. часто трапляються й рослинні мотиви: фрагмент кахлі із с. Білгородка, вкритий зеленою поливою⁵⁴, теракотова кахля з Потелича (МЕХП ІН НАНУ, збірка П. Лінинського)⁵⁵.

Серед зооморфних мотивів найпопулярнішим є зображення лева. У НМУНДМ експонується унікальна кахля XV ст., що походить із Києва, із зображенням лева з видовженим тулубом, відкритою пащею та хвостом, завершеним криноподібним елементом. Зображення виконано в підкреслено високому рельєфі. Рослинні мотиви, що доповнюють зооморфний мотив (розетка над головою звіра та гілки), виконані в невисокому рельєфі. Подібна кахля кінця XV ст. зберігається в НМІУ⁵⁶. Аналогічне зображення лева (однак із повернутою назад головою) наявне на кахлі з Язловецького замку на Тернопільщині (також XV ст.)⁵⁷. Зображення лева на теракотовій кахлі другої половини XV – початку XVI ст. із с. Підгороддя Івано-Франківської області (МЕХП ІН НАНУ, збірка П. Лінинського) вирішене дещо інакше: у звіра компактний тулуб, порівняно високі лапи і намічена експресивними рисками-заглибинами грива⁵⁸.

Часто на кахлях трапляються зображення людських постатей: теракотова кахля з Луцького замку із зображенням чоловіка з топірцем, якого О. Тищенко ототожнює зі степовиком-татариним⁵⁹; кахля з Кам'янця-Подільського із зображенням чоловіка з вусами й у капелюсі, що нагадує блазнівський ковпак із трьома рогами-китицями. Він грає на дуді⁶⁰. Відомі кахлі із зображенням вершників⁶¹.

Друга половина XIII – XVI століття – один із найменш досліджених періодів у історії українського гончарства. Археологи наголо-

⁴⁷ Там само. – С. 89.

⁴⁸ *Лащук Ю.* Кераміка // *ІУМ: У 6 т. – С. 395; Данченко Л.* Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – К., 1974. – С. 42; *Колупаєва А.* Зазнач. праця. – С. 93.

⁴⁹ *Лащук Ю.* Кераміка // *ІУМ: У 6 т. – С. 395.*

⁵⁰ Там само. – С. 394. – Іл. 280.

⁵¹ *Лащук Ю.* Кераміка // *ІУМ: У 6 т. – С. 395; Колупаєва А.* Зазнач. праця. – С. 86, 87, 94.

⁵² *Тищенко О.* Зазнач. праця. – С. 48. – Іл. 50; *Колупаєва А.* Зазнач. праця. – С. 86.

⁵³ *Лащук Ю.* Кераміка // *ІУМ: У 6 т. – С. 395; Тищенко О.* Зазнач. праця. – С. 48. – Іл. 51.

⁵⁴ *Тищенко О.* Зазнач. праця. – С. 48. – Іл. 52.

⁵⁵ *Івашків Г.* Декор української народної кераміки XVI – першої половини XX століття. – Л., 2007. – С. 64.

⁵⁶ А. Колупаєва датує обидві кахлі XV–XVII ст., Л. Данченко – XV ст. (Див.: *Колупаєва А.* Зазнач. праця. – С. 92; *Данченко Л.* Зазнач. праця. – С. 39, 42).

⁵⁷ *Лащук Ю.* Кераміка // *ІУМ: У 6 т. – С. 395.*

⁵⁸ *Тищенко О.* Зазнач. праця. – С. 52. – Іл. 58; *Колупаєва А.* Зазнач. праця. – С. 88; *Івашків Г.* Зазнач. праця. – С. 303.

⁵⁹ *Тищенко О.* Зазнач. праця. – С. 50, 51. – Іл. 55.

⁶⁰ *Лащук Ю.* Кераміка // *ІУМ: У 6 т. – С. 395. – Іл. 282; Колупаєва А.* Зазнач. праця. – С. 93.

⁶¹ *Колупаєва А.* Зазнач. праця. – С. 89, 91.

шують, що це «час згасання давньоруських культурних традицій та водночас період генезису нових, що становлять основу національної української культури. В культурно-історичному відношенні це типовий випадок добре відомої археологам ситуації “міжкультурного переходу”, коли процес повільного еволюційного розвитку культури змінюється процесом стрибкоподібної зміни її складу та

вигляду»⁶². Це перехідна доба, коли ще зберігаються, але поступово згасають давньоруські традиції, відбувається переорієнтація зв'язків зі Сходом (через Візантію) на Західну Європу, формуються нові традиції, створюється фундамент для подальшого розквіту гончарства доби Ренесансу та Бароко.

О. КЛИМЕНКО

Список ілюстрацій

1. Горщик. XV–XVI ст. Глина, гончарний круг. НМІУ. Фото О. Клименко.
2. Горщик. XV–XVI ст. Глина, ангоби; гончарний круг, розпис. НМІУ. Фото О. Клименко.
3. Посудина. XIV–XVI ст. Глина, полива; гончарний круг. НМІУ. Фото О. Клименко.
4. Кухоль. XIV–XV ст. Київ. Глина; гончарний круг, ритування, відбитки штампа, димлення. НМІУ. Фото О. Клименко.
5. Ємність для зберігання ртуті (?). XI–XVI ст. Глина, гончарний круг. НМІУ. Фото О. Клименко
6. Світильник. XV–XVI ст. Глина, гончарний круг. НМІУ. Фото О. Клименко.
7. Кахля. XIV ст. Київ. Глина, відтискання у формі. НМІУ. Фото О. Клименко.
8. Кахля. XV ст. Київ. Глина, відтискання у формі. НМУНДМ. Фото О. Клименко.
9. Кахля. Кінець XV ст. Київ. Глина, відтискання у формі. НМІУ. Фото О. Клименко.
10. Кахля (фрагмент). XV–XVI ст. Глина, відтискання у формі. НМІУ. Фото О. Клименко.
11. Кахля (фрагмент). XV–XVI ст. Глина, відтискання у формі. НМІУ. Фото О. Клименко.
12. Кахля. XVI – початок XVII ст. Київ (?). Глина, відтискання у формі. НМУНДМ. Фото О. Клименко.
13. Кахля. XVI – початок XVII ст. Київ (?). Глина, відтискання у формі. НМУНДМ. Фото О. Клименко.
14. Кахля. XV ст. Збараж, Тернопільська обл. Глина, відтискання у формі. МЕХП ІН НАНУ. Оpubліковано у виданні: *Івашків Г. Декор української народної кераміки XVI – першої половини XX століття. – Л., 2007. – С. 420.*
15. Кахля. XV–XVI ст. с. Підгороддя, Івано-Франківська обл. Глина, відтискання у формі. МЕХП ІН НАНУ. Оpubліковано у виданні: *Івашків Г. Декор української народної кераміки... – С. 44.*
16. Кахля. XV–XVI ст. Збараж, Тернопільська обл. Глина, відтискання у формі. МЕХП ІН НАНУ. Оpubліковано у виданні: *Івашків Г. Декор української народної кераміки... – С. 43.*
17. Кахля. XVI ст. с. Підгороддя, Івано-Франківська обл. Глина, відтискання у формі. МЕХП ІН НАНУ. Оpubліковано у виданні: *Івашків Г. Декор української народної кераміки... – С. 218.*
18. Кахля. XVI ст. с. Потелич, Львівська обл. Глина, відтискання у формі. МЕХП ІН НАНУ. Оpubліковано у виданні: *Івашків Г. Декор української народної кераміки... – С. 64.*
19. Кахля. XVII ст. Київ. Глина, відтискання у формі. МІМЗМ. Фото О. Клименко.
20. Кахля. XV–XVI ст. Львів. Глина, відтискання у формі. МЕХП ІН НАНУ. Оpubліковано у виданні: *Івашків Г. Декор української народної кераміки... – С. 58.*
21. Кахля. Друга половина XV – початок XVI ст. с. Підгороддя, Івано-Франківська обл. Глина, відтискання у формі. МЕХП ІН НАНУ. Оpubліковано у виданні: *Івашків Г. Декор української народної кераміки... – С. 303.*
22. Кахля. XV–XVI ст. Львів. Глина, відтискання у формі. МЕХП ІН НАНУ. Оpubліковано у виданні: *Івашків Г. Декор української народної кераміки... – С. 43.*

⁶² Сиром'ятников О., Балакін С. Зазнач. праця. – С. 129



1



2



3



4



www.ethnolog.



9



10

11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



ХУДОЖНЕ СКЛО



<http://www.ethnolog.org.ua>

Кубок. XV–XVI ст. Київ. Скло; видування. Опубліковано у виданні:
Рожанківський В. Ф. Українське художнє скло. – К., 1959. – С. 24. – Рис. 2

ХУДОЖНЄ СКЛО

У першій половині XIII ст. розвиток склярства Київської Русі позначився значними професійними успіхами майстрів. Крім виготовлення мозаїчного скла та прикрас, було засвоєно техніку видування скляного посуду й віконниць, чому сприяло відкриття київськими склоробами нового складу шихти для варіння скла. Перед монгольською навалою міські склороби вже видували скляний посуд в одночастинні та двочастинні форми. Археологи знаходили такі форми під час розкопок у Києві та Галичі. До нового складу шихти замість соди чи золи морських рослин, що містила натрій, додали золу місцевих континентальних дерев із вмістом калію, яку можна було добувати в необмеженій кількості на теренах Київської Русі (використовували здебільшого хвойні дерева, на відміну від західноєвропейського склярства, де переважало використання бука). Це дозволило київським склоробам більше не залежати від імпортової сировини та розширити місцеве виробництво, оскільки попит на скляні вироби непинно зростає. Однак і свинець, який був потрібний для варіння скла, також ввозили з інших країн. Із розширенням виробництва зросла потреба у свинці. Для зменшення вмісту окису свинцю (PbO) у шихті почали використовувати поташ, який отримували шляхом вилугування золи завдяки її ретельній промивці та подальшій сушці. Достовірно не відомо, коли почали застосовувати поташ на південноруських теренах, але дослідники українського скляного виробництва стверджують, що він увійшов у вжиток ще до монгольської навали¹.

Як відомо, скло отримують шляхом сплавлення кварцу з окисами різних металів. До складу скла входять склоподібні частини (кварц), лужні топні (окис натрію або калію), а також стабілізатори (окис кальцію або свинцю), які забезпечують нерозчинність силікатів. Основну частину (70 % – 75 %) становить двоокис кремнію (SiO₂), який отримують із кварцового піску. Другий компонент – окис кальцію або свинцю – робить скло хімічно стійким і посилює його блиск. Третім компонентом є луги, необхідні для плавлення та створення скляних виробів (16 % – 17 %), – це окис натрію (Na₂O) чи калію (K₂O). При варінні скла їх використовують у вигляді соди (Na₂CO₃) або поташу (K₂CO₃), які при високій температурі

легко розкладаються на окиси. Окиси інших металів потрапляли в шихту через їхню природну присутність у початкових компонентах².

Содове скло (Na₂O + CaO + SiO₂), яке застосовували ще в Давньому Єгипті, – м'яке, легко плавиться, світле, чисте й просте в обробці. Свинцеве скло (K₂O + PbO + SiO₂) – м'яке і плавке, але досить важке. Воно має сильний блиск і високий показник заломлення світла, що спричинює гру світла на поверхні. Таке скло київські майстри виготовляли до монгольської навали, його також називали кришталевим. Поташне скло (K₂O + CaO + SiO₂) – більш тугоплавке й пластичне, має сильний блиск³. Його також називають лісовим склом, тому що сировину для виготовлення брали в лісі, й таке скло мало зеленуватий колір, оскільки спочатку в шихту додавали неочищену або малоочищену золу, яка містила багато залізистих домішків, які й надавали склу зеленого відтінку. Слід зазначити, що лісове скло в Європі варили ще в XII–XIII ст. і, мабуть, із заходу технологія його виготовлення поширилася на терени України. На відміну від давньоруського скла, у шихту європейського замість окису свинцю додавали вапняк (пізніше – вапно чи крейду). Саме таке скло варили українські склороби в гутах у XVI, а можливо, і в XV ст. Виготовлення цього скла вимагало великої кількості деревини (на один кілограм поташу – одну тону деревини), тому, коли в Європі виникла проблема із сировиною, у XVII ст. в Англії вперше в історії скловаріння почали використовувати вугілля⁴.

Після монгольської навали склоробне ремесло, як і інші ремесла на території південноруських земель, на певний період занепало. В археологічних шарах середини – другої половини XIII ст. скляні вироби київського походження відсутні. Багато ремісників потрапили в полон, інші втекли у безпечніші місцевості. Особливо був спустошений Київ, де, за свідченням італійського монаха П'єтро Карпині, який відвідав місто в 1245 році, збереглося лише 200 будинків⁵. Хоча археологічні дослідження останніх десятиліть на Подолі та в інших місцях Києва показують, що в період після монгольської навали розвиток ремесла тривав. Подекуди трапляються скляні вироби (наприклад, фрагмент товстостінного скляного кубка темно-зеленого кольору, знайдений на Подолі в Києві), що подібні до гутних виробів пізнішого часу і, можливо, датуються серединою XIII ст.

¹ Безбородов М. А. Стеклоделие в Древней Руси. – Минск, 1956. – С. 215; Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – К., 1992. – С. 66.

² Большая иллюстрированная энциклопедия древностей. – Прага, 1984. – С. 123.

³ Там само.

⁴ Там само. – С. 124.

⁵ П'єтро Карпині де Іоанні. Історія монголів. – С.Пб., 1911. – С. 25.

У провінціях і сільських місцевостях, яких не торкнулася монгольська навала, також протягом кількох десятиліть (мабуть, до кінця XIII ст.) продовжували виготовляти скляні браслети та полив'яну кераміку. Це стосується таких регіонів, як Полісся, Волинь, а також західних територій України. Археологічні знахідки на пам'ятках Середнього та Нижнього Подніпров'я цього періоду дозволяють говорити про збереження давньоруського склярства протягом певного часу й у центральних регіонах України⁶. Ці знахідки нечисленні (випадкові плями поливи на горщиках, фрагменти полив'яних предметів і скляних браслетів тощо), але вони вказують на існування в цих місцях скловаріння, хоч і обмеженого в асортименті та обсязі. Так, під час археологічних досліджень на території Зарубського монастиря XI–XVI ст. (колишне с. Монастирок Канівського району Черкаської області), що в подальшому став Трахтемирівським Успенським козацьким монастирем, знайдено фрагменти горщиків зі світлої глини середини – другої половини XIII ст. з плямами світло-зеленої свинцевої прозорої поливи на стінках і денці⁷. Це свідчить про існування тут місцевого гончарного виробництва та виготовлення скляної маси для покриття виробів. Поруч з керамікою знайдено два фрагменти кручених скляних браслетів сіро-болотного та сіро-блакитного кольорів у погано збереженому стані. На цій самій території на давньоруському поселенні поблизу с. Григорівка, що продовжувало існувати після монгольської навали, у житлі середини – другої половини XIII ст. знайдено фрагмент білоглиняного горщика, вкритого з обох боків світло-зеленою прозорою поливою⁸. Під його вінчиком містився круглий отвір, зроблений, мабуть, під час ремонту посудини, яку на той час використовували як прикрасу, оскільки зі зруйнованого Києва, що в давньоруський час був постачальником скляних виробів і скломаси для виготовлення поливи, цей товар уже не поступав.

Фрагменти столового полив'яного посуду та скляні браслети знаходять на поселеннях післямонгольського періоду на Чернігівщині, але такі знахідки поодинокі і їх не завжди можна атрибутивати як предмети місцевого виробництва. Так, на поселенні «Пойма», у заповненні

спаленого житла другої половини XIII–XIV ст. поблизу с. Шестовиця разом із керамікою того часу, вкритою зеленою поливою та з плямами поливи на зовнішніх стінках, що говорить про існування скловаріння на цьому поселенні, знайдено фрагменти скляного браслета і білоглиняного тонкостінного кубка на піддоні⁹. Стінки кубка трохи розширюються догори. Він був покритий з обох боків зеленою непрозорою поливою і прикрашений опуклими «шишечками» ззовні стінок. За конструктивними ознаками та орнаментальними особливостями кубок подібний до скляних виробів західноєвропейського походження. Такими характерними «шишечками» оздоблювали в XIV–XV ст. скляні кубки й склянки конічної форми в Німеччині, Чехії та інших європейських країнах¹⁰.

Перед монгольською навалою на західних землях України під впливом романського мистецтва починають прикрашати вікна різнобарвним вітражним склом жовтого, зеленого, червоного кольорів, що підтверджується археологічними знахідками такого скла серед розкопаних руїн двокамерного будинку поблизу давнього Галича, який згорів у 1240 році, та інших пам'яток¹¹. У середині – другій половині XIII ст. за літописними відомостями виробництво скла продовжувало існувати на галицько-волинській землі. Про це є згадки в кількох місцях Галицько-Волинського літопису¹². Зокрема, згадується, що при оздобленні церкви в Холмі, яку збудував Данило Галицький у 1259 році, використовували кольорове скло високої якості, так зване вітражне скло, виконане в техніці глазурування, коли зовнішню або внутрішню поверхню віконниці вкривають прозорим кольоровим рідким склом: «окна з украшени стклы римскими»¹³. Імовірно, вітражне скло для церкви було доставлене із Західної Європи, де ним широко прикрашали вікна романських храмів. Однак на території південноруських земель таке скло не поширилося, обмежившись переважно територією, Галицької Русі, хоча в XVII ст. П. Алепський під час своєї подорожі Україною згадує про

⁶ *Виногородська Л. І.* Звіт про роботу Трахтемирівського загону у 1994 році / НА ІА НАНУ. – 1995. – С. 12; *Козловський А. О.* Историко-культурний розвиток південного Подніпров'я у IX–XV ст. – К., 1982. – С. 72–76.

⁷ *Виногородська Л. І.* Зазнач. праця.

⁸ *Петрашенко В. О.* Звіт про археологічні дослідження у с. Григорівка Канівського р-ну в 1988 р. / НА ІА НАНУ. – 1989.

⁹ *Шекун А. В.* Отчет об охранных археологических исследованиях в зоне строительства соединительной автомобильной дороги вокруг города Чернигова у с. Шестовица в 1986 г. // НА ІА НАНУ. – С. 5, 6.

¹⁰ Большая иллюстрированная энциклопедия древностей. – Прага, 1984. – С. 131; *Kruppe J.* Garncarstwo warszawskie w wiekach XIV i XV. – Wrocław; Warszawa; Kraków, 1967. – S. 185. – Rys. 94.

¹¹ *Гончаров В. К.* Древній Галич // Вісник АН УРСР. – К., 1956. – № 1 (240). – С. 66.

¹² Літопис руський: за Іпатським списком / Пер. Л. Є. Махновець. – К., 1989. – С. 418.

¹³ Там само.

вітражні вікна в Уманському замку¹⁴. Слід зазначити, що на західноєвропейських картинах і малюнках XV–XVI ст. вікна в багатьох міських будинках уже засклені чотирикутними та шестикутними віконницями¹⁵. На теренах України під час археологічних розкопок також іноді трапляються фрагменти не круглих віконниць, але такі знахідки поодинокі. У більшості палаців і будинків вікна склали круглими віконницями ще й у XVIII ст., а в селянських житлах їх використовували й у XIX ст., що засвідчує малюнок Т. Г. Шевченка¹⁶.

На території Нижнього Подніпров'я, де на культуру значно впливало кочове населення, у другій половині XIII – XIV ст., коли зникають скляні вироби київського походження, з'являються намистини зі скляної пасти (так звані вічкові) і предмети з кашину золотоординського походження, вкриті поливою¹⁷. Однак подекуди під час розкопок на поселеннях Нижнього Подніпров'я трапляються також фрагменти кубків (денця зі стінками) із прозорого скла, прикрашені опуклими «шишечками»¹⁸. Вони невеликі (діаметром 5-6 см), авторами розкопок їх датують XIV ст. Судячи з опису, вони нагадують вищезгадані вкриті поливою керамічні посудини з Чернігівщини і подібні до західноєвропейських скляних кубків XIV–XV ст.¹⁹

Вічкові скляні намистини було знайдено на територіях замчищ XIV–XV ст. на Поділлі (с. Пилява Хмельницької області, с. Сокильці Вінницької області та ін.)²⁰. Намистина із Сокилецького замчища – витягнутої форми, інкрустована вічками з війками іншого кольору²¹. Такі намистини, як правило, трапляються разом із сережками у вигляді знака питання, що характерне для археологічних шарів золотоординського періоду. Під час розкопок замку в м. Старокостянтинів Хмельницької області в шарі другої половини XIII – XV ст. знайдено

таку сережку з нанизаним на неї рубленим бісером непрозорого молочно-блакитного кольору діаметром близько 2 мм²². Намистину округлої форми з розкопок городища в с. Пилява зроблено зі скляної пасти темно-синього, майже чорного кольору й прикрашено орнаментом у вигляді плетінки, виконаним у техніці інкрустації смужками з пасти білого кольору²³.

У другій половині XIII ст. місцеві ремісники продовжують виробництво скляних браслетів на північноруських землях (Новгород, Смоленськ, Москва, Полоцьк). Останні знахідки цих виробів датують серединою XIV ст.²⁴ На південноруських землях у міських склоробних майстернях, зокрема в Києві, унаслідок навали виробництво скляного посуду та віконниць припинилося, однак продовжували існувати майстерні з виробництва свинцево-кременеземної поливи для керамічних виробів, що засвідчують нечисленні археологічні знахідки виробів, вкритих поливою. Зокрема, на території Києво-Печерської лаври в житлі другої половини XIII ст. знайдено фрагменти посуду, вкритого зеленою поливою²⁵. На подвір'ї Воскресенської церкви, поряд із лаврою, у заповненні житла XIV ст. також зафіксовано кераміку з патьоками темно-зеленої поливи із зовнішнього боку²⁶. Ці знахідки свідчать про існування в районі монастиря скляного виробництва – можливо, найпростішого, лише для покриття керамічних виробів. Отже, можна вести мову про збереження в XIII–XIV ст. у містах і поселеннях технології виготовлення свинцево-кременеземного скла, з якого в подальшому в XVII–XVIII ст. почнуть знову виготовляти калійно-свинцево-кременеземне (кришталеве) скло за київським рецептом, але вже з використанням марганцю для висвітлення та надання прозорості.

Фрагменти керамічного посуду, вкритого, як правило, зеленою поливою, археологи знаходять під час розкопок споруд XIV–XV ст. Так, під час розкопок замку в с. Зіньків Хмельницької

¹⁴ *Алетский П.* Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века. Описанное его сыном архидиаконом Павлом Алепским. Чтения в московском обществе истории и древностей России. – М., 1897. – Вып. 2. От Днестра до Москвы. – С. 42.

¹⁵ *Kruppe J.* Op. cit. – S. 173. – Rys. 86.

¹⁶ *Рожанківський В. Ф.* Українське художнє скло. – К., 1959. – С. 51.

¹⁷ *Козловський А. О.* Знач. праця. – С. 72–76.

¹⁸ Там само – С. 72.

¹⁹ *Kruppe J.* Op. cit. – S. 185. – Rys. 94.

²⁰ *Виноградська Л.* Историко-археологічні дослідження поблизу с. Пилява Хмельницької області (до локалізації місця Пилявецької битви) // Археологія. – 1997. – № 1. – С. 102.

²¹ *Кучера М. П.* Отчет о раскопках средневекового городища у с. Сокольцы на Ю. Буге в 1961 г. // НА ІА НАНУ. – 1961/7. – Рис. XIII, 3.

²² *Виноградська Л. І.* Археологічні дослідження давньоруських шарів в м. Старокостянтинів у 2001–2003 рр. // Літописний Губин в контексті історії Болохівської землі XII–XIII ст. – К.; Хмельницький; Кам'янець-Подільський; Старокостянтинів, 2004. – С. 48–59.

²³ *Виноградська Л. І.* Историко-археологічні дослідження поблизу с. Пилява... – С. 102.

²⁴ *Щапова Ю. Л.* Стекло Киевской Руси. – М., 1972. – С. 193.

²⁵ *Гончар В. Н.* Хозяйственно-бытовой комплекс XIII–XIV вв. (По материалам исследований на территории Киево-Печерской лавры) // Духовная культура древнего населения Украины. Тез. докл. науч.-практ. конф. – К., 1989. – С. 27.

²⁶ *Загребельний О., Балакин С.* Археологічні дослідження на подвір'ї Воскресенської церкви // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. – К., 1999. – С. 108.

області в заповненні споруди XIV–XV ст. знайдено сковорідку-латку на трьох ніжках (ринку), яка була вкрита зсередини поливою темно-зеленого кольору по червоному черепку²⁷. Фрагменти горщиків, вкритих салатною поливою по світлому черепку, знайдено в житлах XIV–XV ст. в Новгороді-Сіверському²⁸.

Як бачимо за знахідками, у середині XIII – XIV ст. і, мабуть, XV ст. на теренах України склоробна справа існувала в найпростішому вигляді. У невеликих примітивних майстернях у містах та на поселеннях, де склороби оселялися, тікаючи від монголів, варили двокомпонентне скло для виготовлення поливи керамічних виробів (посуд та підлогові плитки).

У законодавчих актах Великого князівства Литовського XIV–XVI ст. неодноразово згадуються гутники та склярі, що засвідчує наявність у ті часи на території князівства, до якого входила й Україна, склярень і гут. Слід зазначити, що при згадці «склярів», мабуть, ішлося про склоробів, майстерні яких, як і в давньоруські часи, розміщувалися в містах, і які виготовляли поливу для архітектурно-декоративної кераміки (кахлі, підлогові плитки) та керамічного посуду. Деякі дослідники вважають, що оскільки райони на північ від Києва були менш спустошені монголами, порівняно із Середнім Подніпров'ям, виробництво скла на Поліссі та в Північно-Західній Русі пережило монгольську навалу і, мабуть, стало базою, на якій розвинулося українське гутництво й виникли перші склоробні мануфактури²⁹. Слід зазначити, що вже в XIII ст. під час розквіту давньоруського склярства, коли попит на скляний посуд і віконниці зростав, виникла необхідність здешевлення процесу виробництва скла. Цього було досягнуто шляхом часткового вилученням зі складу скломаси для виготовлення посуду й віконниць дорогого та дефіцитного свинцю й заміни його поташем. Пізніше свинець повністю замінили вапном. Вилучивши свинець зі складу скла, міські майстри подолали одні з найбільших труднощів на шляху до масового виробництва віконного скла та посуду. Однак для виготовлення поташу та подальшого варіння скломаси із суміші поташу, піску й вапняку потрібно було багато деревини, тому склярні почали розташовувати в лісах, ближче до джерел палива й сировини. Для додаткового отримання

поташу склороби збирали золу й попіл у місцевому населення, розраховуючись за принесену сировину скляними виробами. Цей процес зафіксовано в документах XVIII ст.³⁰ На нашу думку, він існував і в XVI ст.

Не можна однозначно стверджувати, коли точно з'явилося гутне виробництво на території України, але, імовірно, воно виникло в західних регіонах під впливом європейського гутництва. Мабуть, тому перші гуті зафіксовані в джерелах саме на цих територіях. Польський дослідник С. Моравський на основі архівних матеріалів фіксує існування скловарного виробництва на околицях м. Новий Санч (нині територія Польщі) у 1493 році³¹. Відомий дослідник українського склярства В. Рожанківський вважає, що таких майстерень на цій території було чимало і пояснює це впливом втікачів із Середнього Подніпров'я та Лівобережжя, серед яких були й склярі, які організували місцеві скловарні³². Однак на околицях Нового Санча та інших міст Західної України зафіксовано вже новий вид скляного виробництва – гуті, а не міські склярні, характерні для киеворуського часу.

Назва «гута» походить від німецького слова «Hütte», що означає будинок, у якому міститься скловарна піч і відбувається процес виготовлення скляних виробів. У пічці, що мала форму зрізаного конуса чи купола, в глиняних посудинах при температурі 1000°C – 1200°C варили скломасу із суміші кварцового піску, поташу та вапняку. Для плавкості та підвищення якості скла в скломасу додавали фриту. Поряд із цією піччю в західноєвропейських склярнях XI–XIII ст., як правило, була ще одна – правильна, у якій готовий виріб нагрівали до м'якості й підправляли його форму. Водночас таким повільним розігрівом знімали напругу у склі. Пізніше фіксують кількаярусні печі, що поєднували функції обох описаних вище³³. Нині немає відомостей про існування в українських гутах двох печей – імовірно, користувалися однією, подібно до західноєвропейських скловарних виробництв, що зображені на гравюрах.

Частково процес видування скляного посуду ми можемо побачити на одній з таких гравюр із зображенням гутної мануфактури XV–XVI ст., де показано деякі операції з виготовлення скляного посуду³⁴. Вони, мабуть, не дуже відрізня-

²⁷ *Виногородська Л. І.* Розкопки замку у с. Зінків Хмельницької області // Нові дослідження пам'яток археології козацької доби в Україні. – К., 1996. – С. 35–39.

²⁸ *Виногородська Л. І.* До питання про хронологію середньовічної кераміки Новгород-Сіверського // Археологія. – К., 1988. – Вип. 61. – С. 37–47.

²⁹ *Тищенко О. Р.* Зазнач. праця. – С. 66, 67.

³⁰ *Петрякова Ф. С.* Українське гутне скло. – К., 1975. – С. 23; *Модзалевський В.* Гуті на Чернігівщині. – К., 1926. – С. 61, 62.

³¹ *Рожанківський В. Ф.* Зазнач. праця. – С. 34.

³² Там само.

³³ *Безбородов М. А.* Зазнач. праця. – С. 215.

³⁴ *Щапова Ю.* Очерки истории древнего стеклоделия. – М., 1983. – Вкладка.

лися від аналогічних операцій в українських гутах. Посередині приміщення, яке мало три стіни, подібно до кузні, було розташовано велику скловарну піч купольної конструкції, споруджену із цегли та потиньковану. Вона мала каркас, викладений цеглою, що розділяв її на секції. У середніх секціях розміщені ніші, у яких на вогні в горщиках варилося скло. Навколо печі біля кожної секції зображено майстрів зі складувними трубками на різних стадіях процесу видування посуду: один майстер (справа) набирає скло в трубку; другий (зліва) обертає трубку навколо осі зі скляним пузирем; третій (справа) формує виріб на плоскому гладкому камені, що лежить на підлозі; четвертий, мабуть, закінчив виготовлення посудини й тримає в руці трубку вже без скляного пузиря. Довколо на підлозі лежать форми для видування посудин, залізні кліщі, фрагменти битого та бракованого посуду. Праворуч на передньому плані зображено ящик із готовим посудом і браком. За його вмістом можна уявити, який посуд виготовляли в цій гуті – це круглі колби з вузьким довгим горлом і склянки на піддоні, прикрашені «шишечками». Як бачимо на гравюрі, під час роботи досить велика частка посуду розбивалася – такий посуд ставав браком і в подальшому, мабуть, його додавали в горщики зі скломасою як фритту. Це поліпшувало якість скла та пришвидшувало процес варіння. На задньому плані зображення помітні стовпи, що підтримували дах відкритої частини приміщення, а можливо отвору, що закривався на ніч. Готовий посуд розносили замовникам або несли на ринок для вільного продажу в спеціальних дерев'яних етажерках, які кріпили за плечами на ремнях. Слід зазначити, що на гравюрі в плавильній ніші помітно два відділення. Одне, у глибині, де стоїть горщик зі скломасою, відділяється від переднього отвором, який за необхідності, мабуть, закривали заслінкою – коли виріб треба було піддати правленню чи вогневій поліровці. Можна припустити, що в зображеній на гравюрі скловарні всі процеси виконували в одній печі. Описи печей з подібними відділеннями трапляються і в українських документах XVIII ст.³⁵

Основними робочими інструментами гутника, за етнографічними відомостями, були порожниста металева складувна трубка 1,0-1,5 м завдовжки з мундштуком на кінці, на одну третину обшита деревом – для набирання з горщика скломаси; металеві ножиці для відрізання скляної маси та кріплення її до трубки; довгі пінцетоподібні кліщі з металу для витягування

й формування скляної маси; сікач для відсікання виробу від трубки; дерев'яна ложка у формі коклюшки для розрівнювання скломаси, яку набирають³⁶. Форму виробу створювали шляхом вільного видування заданого зразка майстром, вона залежала від його художнього смаку або від матриці, в яку за допомогою описаних інструментів видували скляний виріб. Декорування поверхні виробу також виконували за допомогою трубки, коли на ще гарячу поверхню наплавляли скляну масу у вигляді різноманітних плоских або об'ємних фігур іншого чи того самого кольору³⁷. Потім виріб кріпили на понтію, за допомогою якої формували (ліпили) вінця посудини. Це відбувалося так: понтію (залізний стрижень) одним кінцем занурювали в горщик із розплавленим склом, потім цим кінцем її прикріплювали до дна видутої посудини, таким чином виріб перехоплювали та відбивали від складувної трубки. Відбитий від трубки край обробляли як вінця посудини, а також виконували необхідне декорування. Після цього виріб відбивали від понтії та несли в піч для підправлення. На дні виробу від понтії зазвичай лишався виступ, який усували механічним шляхом – шліфівкою³⁸.

Перші ознаки відродження вітчизняного склярства відомий дослідник В. Рожанківський вбачає в продукції українських гут XV ст.³⁹ Однак відомостей про них в історичних джерелах не збереглося, а скляні речі цього періоду майже не трапляються під час археологічних досліджень. Тому важко вести мову про скляні вироби вітчизняного виробництва XV ст. Імовірно, гутництво прийшло в Україну із Заходу і поступово поширювалося країною, просуваючись на Середнє Подніпров'я та Лівобережжя та формуючи там великі осередки XVII–XVIII ст.

Перші відомі письмові згадки про гуті в Західній Україні датуються серединою XVI ст.⁴⁰, хоча, як зазначалося вище, за документами гута в Новому Санчі датується кінцем XV ст. На Київщині, Полтавщині, Чернігівщині відомості про гуті з'являються лише в XVII ст. У польських архівних матеріалах збереглася інформація про існування в середині XVI ст. гут на західних землях України, що були ближчими до території Західної Європи, переважно на Львівщині – у районах Старого Галича, Белза,

³⁵ Петрякова Ф. С. Знач. праця. – С. 16.

³⁶ Шелковников Б. А. Художественное стекло. – Ленинград, 1962. – С. 12.

³⁷ Там само. – С. 13.

³⁸ Там само.

³⁹ Рожанківський В. Знач. праця. – С. 20.

⁴⁰ Калениченко Л. Гутне скло на Україні. – К., 1947. – С. 42.

Потелича⁴¹. За цими документами, більшість гут існувала недовго – від кількох до десяти років. Згодом їхнє розташування змінювалося, що пов'язано з використанням сировини (дрова, кварцовий пісок і вапняк) на певному місці, оскільки виробництво скла потребувало багато палива для виготовлення поташу, необхідного для шихти та для варіння скла. Тому завжди поряд із гутою розміщувалася буда – виробництво поташу з деревинної золи. Причому за документами наявність буд на території України фіксується раніше, ніж власне гут. Так, відомо, що вже в середині XVI ст. з України, зокрема з Волині, з маєтків Острозького, Сангушка та інших власників земель вивозили попіл в досить великій кількості, мабуть, для виготовлення скла, у західні країни, насамперед у Польщу до Гданська, де був попільний двір⁴². Лише через одну Вроцлавську водну митницю протягом 1546–1576 років було провезено велику кількість попелу⁴³. І тільки в останній чверті XVI ст. в документах з'являються свідчення про проведення разом із попелом і «лісового товару», а саме скляних виробів⁴⁴. Це дає підстави вести мову про недостатню розвиненість гутного виробництва в цей період і його незначні обсяги, що задовольняли потреби лише землевласників та мешканців навколишніх поселень. Через певний час ліс навколо гут і буд випалювали, звільнену площу (майдан) використовували для землеробства, а гуту переносили на інше місце. Лише деякі гуті існували протягом тривалого часу, наприклад гуті під Потеличем, що зафіксовано в джерелах від середини XVI і протягом усього XVII ст., але їх також пересували з одного місця на інше навколо міста⁴⁵.

Географія гутництва насамперед пов'язана з лісами як джерелами палива та кварцовим піском – основним складником скломаси. Тому гуті розташовувалися в західних і північно-західних районах Правобережної України, багатих на таку сировину. Як слушно зазначила дослідниця Ф. Петрякова, гутні промисли (саме так їх слід називати, оскільки вони вже не є міським ремеслом, але і не становлять мануфактуру) на перших етапах свого розвитку в Україні в XV–XVI ст. мали доволі складну структуру, що була пов'язана не лише зі склярством, адже

воно ще не досягло того ступеня розвитку, аби бути єдиним джерелом доходів, тому склярі займалися частково й хліборобством, й іншими господарчими справами⁴⁶. Гуті функціонували не весь рік, а посезонно, із перервами на літні сільськогосподарські роботи та ремонт скловарних печей, які зазвичай були невеликих розмірів, зроблені з глини й тому швидко руйнувалися. Гуті належали до системи господарства натурального типу, їхній зв'язок із ринком не був постійним, він мав певною мірою стихійний характер, оскільки скляні вироби здебільшого виготовляли для потреб обмеженого кола споживачів – власників землі⁴⁷.

Ініціатива щодо заснування гут на території України, на відміну від західноєвропейських гутмануфактур із розвиненими ринковими відносинами, часто належала орендарям-відкупникам, які зналися на гутній справі та вміли організувати скляне виробництво. Торгівля гутним склом не виходила за межі місцевого ринку. Оскільки гуті були невеликих розмірів (одна–дві печі на кілька горщиків зі скломасою), то залишки скляного начиння, що не забирали для своїх потреб власники землі та гуті, розповсюджувалися округою. Власники земель (монастирі, магнати, феодалі), центральна та міська влада охоче підтримували гутників, оскільки це виробництво набирало силу, а скляні вироби та віконниця, необхідна при будівництві палаців, монастирських споруд і церков, користувалися дедалі більшим попитом, а отже, були прибутковими для власників. У Європі в XIV–XV ст. зможна верхівка суспільства (зокрема й феодалі з території Волині та Поділля) користувалася венеціанським склом, що набуло поширення в цей період. Однак воно було тонким, крихким і дорого коштувало, тому використовувалося в основному на урочистих прийомах. Для домашнього вжитку послуговувалися склом місцевого гутного виробництва, яке почало активно розвиватися в європейських країнах у XIII–XV ст. На теренах України його розвиток почався в XV–XVI ст., насамперед у Західній і Північно-Західній Україні.

Певні відомості про економічне та правове становище українських гутників XVI ст. містяться в польських архівних матеріалах. Оскільки гутники на теренах України, як і все сільське населення, повністю залежали від власника землі, то вони були зобов'язані платити власнику натуральний або грошовий податок (чинш) за надану їм можливість користуватися угіддям з лісом та іншими пільгами. Нерідко обидві плати поєднувалися. Так, гута в с. Панківе на Львівщині сплачувала такий чинш: «6 злотих, 12 грошів,

⁴¹ Jablonowski A. Polska XVI wieku // Źródła dziejowe. – Warszawa, 1903. – Т. 18. – Cz. 2. – S. 459, 460.

⁴² Торгівля в Україні XIV – середини XVII століття. Волинь і Наддніпрянина. – К., 1990. – С. 84, 88, 96, 97, 104, 128, 142, 149, 151, 161–168, 193.

⁴³ Там само. – С. 161–164.

⁴⁴ Там само. – С. 193.

⁴⁵ Tarnawski A. Działalność gospodarcza Jana Zamojskiego, kanclerza i hetmana w. kor. (1572–1605). – Lwów, 1935. – S. 246.

⁴⁶ Петрякова Ф. С. Зазнач. праця. – С. 16.

⁴⁷ Там само.

скляниць 500 і шиб, скільки потрібно власнику»⁴⁸. Гута в с. Небилове сплачувала «скляниць та скла на оболони, скільки потрібно пану воєводі»⁴⁹. Із цих цитат бачимо, що в XVI ст. в гутах виготовляли в основному скляниці та шибки (круглі віконниці). Однак у першому випадку йдеться про шибки, а в другому – про «скло на оболони», де, мабуть, під «оболонами» розуміють вікна, які склали пласким прямокутним або іншої форми склом, виготовленим «холявним» способом. На Заході цей спосіб виник ще в XII ст., а в XV–XVI ст. більшість вікон у міських будинках склали саме таким чином, що засвідчують картини художників того часу. Майстер видував великий циліндр – «холяву», закриту з обох боків складувної трубки півсферами-ковпаками⁵⁰. Потім обидві півсфери відрізали від циліндра та проводили вздовж «холяви» розпеченим залізним прутом, аби утворилася тріщина. Розколоту таким чином «холяву» клали в піч, розігрівали та розгортали за допомогою залізного прута в скляний пласт, після чого за допомогою шматка дерева, змоченого водою, його вирівнювали і розгладжували⁵¹.

Можливий ще один варіант тлумачення цитати про «оболони»: на «оболони» гутник видавав зливки звареної скломаси, з якої вже в місті в склярні виготовляли прямокутне віконне скло, що різали на частини потрібних розмірів. Узагалі, «оболони» – це давня польська назва, що означала плівку, насамперед органічного походження (тваринний міхур), або проолієний папір, які натягували на віконний отвір⁵². Пізніше ця назва поширилась і на скляні віконниці не круглої форми. Уживання такої назви в середині XVI ст. свідчить про збереження, поряд зі скляними віконницями, традиційного способу затягнення вікон плівкою, що застосовувався в звичайних хатах. Ці відомості цікаві ще й тим, що засвідчують виготовлення в Україні вже в середині XVI ст. плаского скла для вікон, яке робили разом із шибками круглої форми⁵³. Слід зазначити, що під час розкопок замків на теренах України в шарах XIV–XV ст. фрагменти скляних віконниць не трапляються, але вже в шарах XVI–XVII ст. вони обов'язково присутні.

Пам'ятки українського гутного скла XV–XVI ст. фіксують під час археологічних досліджень переважно у вигляді фрагментів, які

в деяких випадках дають можливість реконструювати форму виробу та створюють загальне уявлення про асортимент і мистецькі особливості скляних виробів того періоду⁵⁴. Асортимент виробів українських гут складався в основному з посуду для пиття та віконниць. Скляний посуд XV–XVI ст., що подекуди трапляється на теренах України серед археологічного матеріалу, згадується в історичних джерелах під загальною назвою «скляниці» (посуд для пиття).

Уперше скляниці були зафіксовані В. Хвойкою та І. Хойновським під час розкопок на території Десятинної церкви в Києві⁵⁵. Значну частину було знайдено І. Хойновським на місці великокнязівського двору й зараховано ним до киево-руського часу⁵⁶. Розкопки проводилися на неналежному науковому рівні, тому не було проведено стратиграфічного аналізу нашарувань і не прив'язано до нього знахідки, зокрема скляні вироби. Багато з них було датовано XII–XIII ст., хоча вони значно відрізнялися від давньоруського скляного посуду за зовнішнім виглядом і, мабуть, технікою й технологією виготовлення. На відміну від тонкостінних давньоруських посудин природного жовтуватого кольору тюльпано-подібних, конічних та інших форм, прикрашених іноді наліпленими тонкими скляними нитками, ці скляні вироби мають товсті стінки, позначені недосконалістю виготовлення й декорування. Їхні пропорції та архітектоніка незграбні, що свідчить про недостатнє володіння майстрами формою та матеріалом. За своїми якостями ці вироби репрезентують уже інший етап розвитку скляного виробництва. При їхньому виготовленні використовували загальновідомий досвід техніки видування та застосовували деякі прийоми ручного формування, зокрема пластичної обробки скла в гарячому стані за допомогою відповідних інструментів, що було притаманно й давньоруському склоробству. Однак головною відмінністю цього виробництва була нова технологія (зі складу шихти було вилучено свинець, замість якого використовували вапняк, а згодом вапно).

Загальне тлумачення назви «гутне скло» – це скло, яке декорують у гарячому стані біля скловарної печі. Були й інші способи декорування скляних виробів XV–XVI ст. (гравірування, розпис емальми тощо), які виконували не обов'язково біля печі та найчастіше застосовували у міських склярнях. На теренах України досі не виявлено

⁴⁸ *Tarnawski A.* Op. cit. – S. 246.

⁴⁹ *Materiały do dziejów rolnictwa w Polsce w 16 i 17 wieku // Muzeum Konstantego Swidzińskiego.* – Warszawa, 1876. – Т. 2. – S. 390.

⁵⁰ *Шелковников Б. А.* Зазнач. праця. – С. 12.

⁵¹ Там само.

⁵² *Петрякова Ф. С.* Зазнач. праця. – С. 14.

⁵³ Там само. – С. 15.

⁵⁴ Там само.

⁵⁵ *Хвойка В. В.* Древние обитатели Приднепров'я и их культура в доисторические времена. – К., 1913. – С. 70, 71.

⁵⁶ *Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко: Древности Приднепровья. Эпоха славянская (VI–XIII вв.).* – К., 1902. – Вып. 5. – С. 58.

скляних виробів XV–XVI ст. місцевого походження, декорованих у такі способи, хоча під час розкопок замків трапляється скляний посуд цього періоду західноєвропейського походження, оздоблений саме таким чином. Так, під час розкопок замку Ракочі під Меджибожем знайдено фрагменти бокала венеціанського походження, декоровані гравіруванням алмазним різцем. Але вже у другій половині XVII – XVIII ст. таке оздоблення займає відповідне місце в українському склярстві. Відсутність знахідок, оздоблених описаним способом, у культурному шарі XVI ст., можливо, спричинене нестачею в місцевих склярів професійних навичок з декорування або тим, що розбитий скляний посуд у той час збирали для виготовлення фрити та додавання її в шихту. Це полегшувало процес варіння скломаси та покращувало якість скла, оскільки часто невміло підібраний склад шихти перешкоджав якісному проварюванню скляної маси. Тому, мабуть, у культурних нашаруваннях XVI ст. майже не трапляються фрагменти скляних виробів.

За якістю скла українські вироби XV–XVI ст. відповідали рівню тогочасного гутного скляного виробництва в інших середньоевропейських країнах. У товстих стінках скляниць було багато бульбашок повітря, оскільки вони не встигали піднятися на поверхню густої скляної маси, яка швидко застигала. Колір гутних виробів залежав від природних властивостей сировини (піску, вапняку), кількості оксиду заліза в піску та середовища, в якому варилося скло. Якщо сировина містила незначну кількість оксиду заліза, одержували прозоре, безбарвне скло⁵⁷. Оскільки скло частіше варили у відновному середовищі, його колір був переважно зеленим. Рідко середовище було окислювальним, тоді скло набувало жовтого або жовто-коричневого забарвлення. Іноді скло варили в змішаному середовищі – тоді його колір мав відтінки від болотяно-зеленого до зеленувато-коричневого⁵⁸. Такі кольори часто були притаманні давньоруським скляним браслетам, коли порушувалася технологія їхнього виготовлення.

Форми українського скляного посуду визначалися його функціональним призначенням, особливостями матеріалу й техніки видування, розвиток якої був повільним. Тому методи роботи майстрів над художніми формами предметів загального вжитку були досить сталими й не вирізнялися високим мистецьким рівнем.

У XV–XVI ст. на теренах України, як і в європейських країнах, виготовляли насамперед посуд для пиття. Асортимент його був досить скромним. Оскільки зразками для українських скляниць були європейський скляний і метале-

вий питний посуд та керамічні вироби для пиття, з метою порівняння зробимо короткий огляд середньоевропейського скляного посуду XIV–XVI ст.

Основним типом питного посуду в Європі були кубки, що набули широкого вжитку в XIV–XVI ст. поряд з аптечним і алхімічним скляним посудом. У XIV–XV ст. кубки робили невеликих розмірів, але в XVI ст. їхній об'єм значно збільшився. Поступову зміну розмірів питного посуду та розширення його асортименту можна спостерігати на картинах і малюнках тогочасних малярів. Так, на картині І. Босха кінця XV ст. (Нідерланди) на столах стоять в основному келихи простої форми й невеликих розмірів⁵⁹. Лише дві постаті тримають у руках відкриті чаші з тонкими ніжками та круглими плоскими денцями. На іншому малюнку останнього десятиліття XV ст. (Чехія) ми бачимо різноманітніший скляний посуд⁶⁰. Тут і прості, без декору, кубки з розширеними доверху стінками, і кубки, прикрашені «шишечками». Окремо слід звернути увагу на два високі, стрункі келихи з тонкого, мабуть, венеціанського скла або його підробок з гут Німеччини або Богемії, де від початку XVI ст. створювали так звані венеціанські гуті, які мали власні секрети варіння скла. Однак скляна маса підробок була не така рафінована, тонка й чиста, як оригіналів з острова Мурано, вона не могла приховати дефекти неякісного лісового гутного скла. Тому такі гуті існували зазвичай недовго й швидко переключувалися на потреби широких кіл бюргерів, які надавали перевагу пиву, а не вину, і замість струнких бокалів частіше використовували кубки та кухлі. Зокрема, це підтверджує малюнок першої половини XVI ст., де зображено корчму зі столами, на яких стоїть скляний посуд для пиття. На великому столі бачимо кубки великих розмірів і різних форм: прості, без декору, приземкуваті широко відкриті кубки на піддоні з вузької скляної смужки; не декоровані високі кубки з розширеними до верху стінками; високі кубки з вертикальними стінками, прикрашені в нижній частині опуклими наліпами; витончені келихи лійкоподібної форми з вузьким перехватом у нижній частині та маленьким плоским дном. Привертають увагу великі пивні кухлі з вертикальними стінками, гладкі та декоровані посередині смугою наліплених «шишечок». На столі також зображено скляний дзбан для напоїв приземкуватої форми з товстою круглою в перерізі ручкою, оформленою волютоподібно в місцях кріплення до тулуба. На маленькому столі зображено невелику склянку та великий кухоль з

⁵⁷ Тищенко О. Р. Значч. праця. – С. 69.

⁵⁸ Там само. – С. 114.

⁵⁹ Kruppe J. Op. cit. – S. 164. – Rys. 77.

⁶⁰ Ibid. – S. 165. – Rys. 78.

трапещієподібними стінками й металевою кришкою. Як засвідчує малюнок, асортимент скляного посуду для пиття значно розширився. Наприкінці XV ст. у Німеччині виникає новий тип посудин для пиття – так званий рюмер, що пізніше поширився усією Європою та потрапив на Україну.

Зазначені типи скляного посуду трапляються серед археологічних знахідок і на теренах України, особливо під час розкопок замків і великих міст. Зокрема, можна виокремити кілька найпоширеніших типів.

До найбільш ранніх належать скляні кубки, описані вище. За морфологічними ознаками їх можна віднести і до першої половини XIII ст., і до середини – другої половини XIII ст. Вони зроблені з поташного скла і за конструкцією нагадують лійкоподібні гостродонні кубки киево-руського часу, але мають, на відміну від попередніх кубків з маленьким рівним дном зі слідом від понтії, увігнуте в середину дно діаметром 4-5 см. Стінки кубків у придонній частині трохи розширюються донизу. Відтворити загальний вигляд кубків за знайденими фрагментами неможливо, однак аналогічні кубки трапляються на теренах Білорусі. Вони досить високі, товстостінні з розширеними до верху стінками та не мають прикрас.

Своєрідним варіантом питного посуду є керамічні кубки XIV–XV ст. на піддоні, декоровані опуклими «шишечками» і вкриті зеленою поливою з обох боків, що імітують скляні кубки, поширені в XIV–XV ст. у Європі. Можливо, такі імпортовані скляні кубки на той час побутували серед заможних верств населення й стали зразком для керамічних підробок, що опосередковано підтверджує думку деяких дослідників про відсутність на теренах України виготовлення скляних речей у XIV–XV ст.

Кубки, знайдені під час розкопок на Старокиївській горі в Києві, за конструктивними ознаками подібні до кубків з європейських країн кінця XV – початку XVI ст. (Чехія, Німеччина), але їхній декор відрізняється від європейських виробів. Основною декоративною ознакою таких кубків є оздоблення стінок і дна товстими скляними смужками, наліпленими в гарячому стані і розчленованими на сектори гострим предметом. Таким є невеликий за розміром кубок із незграбною формою та недосконалим декором, що складається зі скляних джгутів, накладених навколо посудини гарячим способом. Джгути покладені невміло, у нижній частині під ними наліплені скляні пелюстки, також незграбні та перекошені. Дно обгорнуте скляним джгутом, який скляр намагався розділити на пелюстки. Лише розширена назовні верхня частина кубка не була декорована.

Інший конусоподібний кубок із вузьким маленьким денцем нагадує давньоруські лійкоподібні кубки, які не можна було ставити, поки вміст недопитий. Він декорований у нижній частині вертикальними скляними дрютами, які на середині кубка закінчуються невміло розчленованою на сектори товстою скляною смужкою, що горизонтально обгортає кубок.

На ще одному кубку, високому, з товстого неякісного скла, подібними стрічками рясно вкрито майже всю поверхню. Без декору лише вінця, розширені до верху, із заокругленим краєм, трохи ввігнутим усередину. Денце кубка для стійкості обгорнуте округлим скляним джгутом, поділений ножом на пелюстки різної форми, які ніби «виростають» із-під дна і завершують низ посудини. Деяко незграбний вигляд посудини позначений своєрідністю та індивідуальною гармонійністю пропорцій і декору. Як бачимо, на небагатьох збережених до нашого часу скляних посудинах українські скляри в XVI ст. намагалися вдосконалити і прикрасити поки ще незграбні скляні вироби своїми засобами, що тяжіють до насиченого, важкого оздоблення, притаманного традиційним смакам населення. Це ми бачимо ще в давньоруських скляних виробках, що вирізняються строкатістю і яскравими кольорами прикрас.

Звернемо увагу на новий декоративний засіб, що в подальшому буде широко вживатися в українському скляному виробництві XVII–XVIII ст. Це обгорнення дна посудин пелюсткоподібною скляною смужкою. Такий елемент декору походить від західноєвропейського керамічного посуду. Подібне оформлення з'являється на глиняних дзбанах і кухлях наприкінці XV ст. в Німеччині, Нідерландах та інших країнах Середньої Європи. Його ми також бачимо на картинах І. Босха, Брейгеля-старшого та ін. Цей декоративний пластичний елемент у подальшому був використаний для прикрасення скляних виробів і поступово в XVI–XVII ст. поширився на теренах України.

Ще один кубок – неорнаментований, зовсім простий за формою з товстими й трохи розширеними доверху стінками, придонна частина розширена донизу а саме дно увігнуте всередину, подібно до келихів XV–XVI ст. на зазначених вище малюнках. Такий тип кубків використовували, мабуть, у шинках і корчмах для широкого вжитку. Подібні кубки археологи фіксують на теренах України в шарах XVI–XVII ст. (більш точно датування встановити не вдається).

Наступним типом питного посуду є склянки, що з'явилися на теренах України в XVI ст., але широкого вжитку набули в XVII–XVIII ст. Вони мали переважно конічну форму без прикрас. У більш ранніх була важкувата, але стій-

ка нижня частина. У пізніших – розширена нижня частина, відігнуті вінця, досконалі пропорції. Тут можна виокремити нові прийоми пластичного декорування. Крім вищеописаного розчленованого на пелюстки скляного джгута навколо дна, фіксуються наліплені медальйони у вигляді невеликих плоских розеток, а пізніше – із геральдичним зображенням орла та інших образів. Їх, як правило, розташовували в нижній половині склянки.

Серед скляного питного посуду, знайденого під час розкопок Луцького замку, є фрагменти й цілі посудини, що датуються XVI–XVIII ст. У колекції є різні типи посуду. Майже всі посудини, які можна віднести до XVI ст., виготовлені із зеленого лісового скла. Тут є кубки з трохи розширеними доверху стінками, декоровані на денцях скляним джгутом і не декоровані, кубки-келихи конічної форми з вузьким денцем. Привертає увагу кубок, виготовлений зі скляної маси, що варилася в кисневому середовищі (у відкритому посуді). Він має просту конструкцію, дещо розширені догори стінки з прозорого скла жовтуватого кольору та обгорнутий навколо денця розчленованим на пелюстки скляним джгутом.

Кухлі з'являються на теренах України в XVI ст., насамперед на західних територіях – сюди вони потрапляють з Німеччини та Чехії, де фіксуються від кінця XV ст. Їхніми прототипами були керамічні та металеві кухлі, які широко вживалися в Європі в бюргерському середовищі, в корчмах і шинках. Вони були високі, циліндричної форми, звужені доверху. В Україні такі кухлі поширилися у XVII–XVIII ст. У XVI ст. вони побутували здебільшого у формі конічних кубків-келиків із маленьким дном, до яких приліплювали ручку. Такі вироби трапляються іноді під час розкопок замків. Зокрема, подібні кухлі та їхні фрагменти було знайдено під час розкопок замку в Луцьку. Один із них має форму конічного кубка з маленьким плоским дном, до якого приєднана велика ручка з товстого скляного дроту. Вона приліплена до посудини в гарячому стані способом, подібним до вживаного в кераміці. Прямокутна форма ручки з різкими згинами у верхній та нижній частинах повторює напрямок конічної стінки кубка та, крім основної конструктивної функції, є прикрасою виробу, гармонійно поєднуючись із його архітектонікою. На верхньому зламі ручки кухлі часто мають округлий виступ – у металевому прототипі це механізм для відкривання покривки, який у скляному варіанті перетворився на декоративний елемент. Прямокутний згин у нижній частині ручки, що приліплена майже до дна посудини, слугує також для стійкості виробу. Пізніші кухлі часто мають піддон із розчленованим на пелюстки

джгутом або плескувате дно з широким піддонном, профільованим за допомогою шаблона. Усі кухлі мають ручки з різкими зламами.

У XVI ст. на теренах України входять у побут чарки на тонкій ніжці та з плоским круглим дном, походження яких пов'язують із посудинами для пиття під назвою «рюмер», що виникли в XV ст. в Німеччині та Богемії. Під час розкопок археологи знаходять фрагменти таких чарок. Цілі зразки знайдено в Києві під час розкопок на території Десятинної церкви. Одна з чарок приземкувата на високій кільцевій ніжці конусоподібної форми з тонким перехватом, що з'єднує ніжку з об'ємом. Її об'єм нагадує за формою давньоруські келихи на піддоні. Ззовні від основи до середини стінок виріб прикрашено вертикально розміщеними джгутами – наліпами з гачкоподібно загорнутими назовні кінцями.

Так само декоровано й другу чарку, яка має іншу форму і пропорції. Її об'єм повторює форму конусоподібних кубків, а ніжка більш плоска.

У XVI ст. з'являється посуд для зберігання рідин. Серед таких виробів привертає увагу товстостінний, невеликого розміру (13 см заввишки) флакон із безбарвного скла, мабуть, для парфумів. Тулуб овальної форми розташований на невеликому товстому нерозчленованому піддоні, а зверху поступово переходить у високу конічну шийку, обгорнуту спіралью розміщеним тонким скляним джгутом. Поверхню тулуба рясно оздоблено скляними пелюстками з необробленими краями, що високим рельєфом виступають назовні, вона нагадує декор описаних вище кубків. Ця пам'ятка свідчить про те, що майстрам ще не вдалося досягти органічного поєднання форми й декорування. Інша з таких посудин – дуже маленька пляшка (11 см), незграбна за формою, виготовлена з недостатньо провареної скломаси. Вона позбавлена пластичного декорування.

До ранніх виробів можна віднести посудину у формі баклаги, знайдену на Київщині. Її форма також досить незграбна. Кулястий тулуб зверху переходить у вузьке горло, що завершується недбало зробленими вінцями, а посередині перехоплене вузьким скляним пояском із поперечними заглибинами, зробленими за допомогою коліщатка. Від пояса до тулуба приліплена ручка. На пізніших баклагах спостерігається органічніше з'єднання ручки з горлом: без пояса, із вдало виконаними вінцями⁶¹. Скляна баклага, хоч і виникла на основі керамічної, однак з часом набуває форми і гармонійні пропорції, які відповідають властивостям скла⁶². Надалі з'являються пляшки більшого розміру, що мають форму циліндра, який зверху плавно переходить

⁶¹ Тищенко О. Р. Зазнач. праця. – С. 69.

⁶² Там само.

у конус і завершується майстерно виконаними вінцями.

Серед посуду для напоїв трапляються глечики (дзбанки). Типовим є один із екземплярів, знайдених у Києві. Він має м'яко окреслений, але невміло зроблений біконічний тулуб, що переходить у широку шийку, перехоплену накладною смужкою, орнаментованою за допомогою коліщатка. Денце підсилене пластично розробленим джгутом. Шийка й тулуб з'єднані вигнутою ручкою, круглою в перерізі. Першоджерелом форми є подібні керамічні дзбанки XVI ст., вкриті, як правило, зеленою поливою з обох боків⁶³. Фрагменти таких керамічних дзбанків археологи часто знаходять у шарах XVI ст. Інший дзбанок з колекції скляних виробів з Луцького замку нагадує східні посудини для вина з вузьким високим горлом, що розширюється до вінець і крутим овальним вигином переходить у широкий округлий тулуб. Посередині горло перехоплене вузьким скляним дротом. Пропорції дзбанка неможливо встановити, оскільки тулуб майже повністю відбитий.

Дуже цікавими є знахідки товстостінних скляних виробів із зеленого скла з розкопок у Луцьку. Рідкісна форма посудин з вузьким довгим тулубом і короткою шийкою, що переходить в округлі вінця, не має аналогій. Можливо, вони належать до специфічного аптечного чи алхімічного посуду.

Форми посудин гутники часто запозичували з інших видів художніх ремесел і творчо їх перероблювали. Так, на малюнку зі Сваричівського Євангелія XVI ст. зображено каламар, який за формою вінець нагадує античні арибали, відомі за знахідками на Півдні України, та німецький скляний посуд XVI ст.⁶⁴ Такий каламар зроблений із безбарвного скла і прикрашений вертикальними скляними джгутами, накладеними від низу посудини до плічок, подібно до декору на скляному посуді киеворуського часу. Прийом декорування посуду скляними джгутами був притаманний і художньому склу XVI ст.

Ще один цікавий скляний виріб було знайдено під час розкопок на Канівщині поблизу с. Монастирок. Це скляний гладунець, яким прасували текстильні речі. Він невеликого розміру 3,5 см діаметром, видутий із трубки (зберігся слід від відбивання трубки). Це яскравий приклад застосування скляних виробів у побуті. Такі гладунці були відомі в XIII ст. в західноєвропейських країнах⁶⁵.

Підбиваючи підсумки щодо розвитку скляного виробництва другої половини XIII – середини XVI ст. на теренах України, незважаючи на незначну кількість пам'яток, можна твердити, що воно розвивалося поступово, спочатку спираючись на досягнення киеворуського склярства, а згодом (XV–XVI ст.) – на європейські зразки.

Після монгольської навали виготовлення посуду та віконниць на українських землях призупинило свій розвиток, однак тривало виготовлення в обмеженому обсязі найпростішого свинцево-кремнеземне скла для керамічного посуду і покриття підлогових плиток. Доказом існування в українських містах у XIII–XIV ст. скляного виробництва, можливо, й спрощеного, є знахідки під час археологічних досліджень (Київ, Чернігів, Новгород-Сіверський, Трахтемирів, Зіньків та ін.) керамічних виробів, вкритих поливою та з плямами поливи на стінках. Професійні здобутки місцевих склоробів у цей період дуже незначні. Головна їхня заслуга полягає в тому, що вони зберегли частину досягнень киеворуського склярства, традиції та культуру обробки скляної маси і власне технологію скловаріння, чим продовжили історію вітчизняного склоробства. Це сприяло розвитку виробництва полив'яного посуду та кахлів пізнішого часу та розквіту в XVII–XVIII ст. української майоліки й кришталевому скляному посуду. Так, документи XVIII ст. фіксують діяльність склярів, що спеціалізувалися лише на кришталевому склі⁶⁶.

Поступово, розвиваючись уже на основі гутного промислу, в XV–XVI ст. виробництво скляного посуду продовжувало оволодівати конструктивною формою, органічно поєднуючи її з пластичним декоруванням. На шляху до такого гармонійного поєднання було зроблено важливі кроки. Зразками для розвитку українського гутництва слугували вироби західноєвропейських мануфактур та їхня технологія варіння скла на основі поташу, піску й вапна (калійно-вапняно-кремнеземне скло). Високий попит на гутний посуд і віконниці дозволяв спеціалістам з професійними навичками ставати вільними склярами, які могли найматися на роботу в гуті зі своїм інструментом. У документах XVII–XVIII ст. такі гутники вже часто згадуються поіменно. Мабуть, цей процес почався в середині – другій половині XVI ст.

Асортимент скляних виробів українських гут XV–XVI ст. був не широким. Основним матеріалом для гутних виробів до середини XVIII ст. було зелене скло різних відтінків, з якого виготовляли кубки, прикрашені фігурними скляними смужками по всьому тулубу або лише знизу. Денця найчастіше мали піддон або обгортку по

⁶³ Там само. – С. 114.

⁶⁴ Большая иллюстрированная энциклопедия древностей. – С. 143; Тищенко О. Значч. праця. – С. 113, 114.

⁶⁵ Щапова Ю. Л. Стекло Киевской Руси. – С. 193.

⁶⁶ Петрякова Ф. С. Значч. праця. – С. 18–20.

краю з профільованої смужки у вигляді пелюсток. У XVI ст. з'являються кухлі, чарки на тонких ніжках з круглим пласким дном і посуд для зберігання рідини й напоїв, що в XVII–XVIII ст. фіксується у величезній кількості під час археологічних досліджень по всій території України.

Дальший розвиток українського гутного скла, обумовлений пластичними властивостями скла, що відкривали можливості для створення нових форм посуду та різноманітних варіантів їхнього

пластичного декорування, відбувався, головним чином, шляхом оволодіння доцільною формою виробів, засвоєння досягнень сусідніх країн та удосконалення організації виробництва українських гут⁶⁷. Зростання попиту на скляний посуд у середині XVI ст. викликало помітне розширення асортименту посуду та поліпшення його ужиткових і художніх якостей.

Л. ВІНОГРОДСЬКА

Список ілюстрацій

1. Кубок. XIII ст. Київ (Поділ). Зелене скло; видування. КЦАК ІА НАНУ.
2. Келих. XIV–XV ст. Чернігівщина. Глина, зелена полива.
3. Кубок. XIV – початок XV ст. Чехія. Скло. Оpubліковано у виданні: *Kruppe J. Garncarstwo warszawskie w wiekach XIV i XV. – Wrocław; Warszawa; Kraków, 1967. – S. 185. – Rys. 94.*
4. Скляні оболони чотирикутної форми у вікнах західноєвропейських будинків. Фрагмент картини І. Босха початку XVI ст. Оpubліковано у виданні: *Kruppe J. Garncarstwo warszawskie w wiekach XIV i XV. – S. 173. – Rys. 86.*
5. 1 – віконниця круглої форми. XVI–XVII ст.; 2, 3 – скляні наліпи на склянках. XVI–XVII ст. Пилявецький замок, Хмельницька обл.; 4 – намистина. XIII–XIV ст. Сокілецький замок, Вінницька обл.; 5 – намистина. XIII–XIV ст. Пилявецький замок, Хмельницька обл. Скло, скляна паста, пастилаж. Оpubліковано у виданнях: *Виногородська Л. І. Історико-археологічні дослідження поблизу с. Пилява, Хмельницька обл. (до локалізації місця Пилявецької битви) // Археологія. – 1997. – Вип. 1. – С. 102; Кучера М. М. Отчет о раскопках средневекового городища у с. Сокольцы, Винницкая обл. на Ю. Буге в 1961 г. (зберігається в НА ІА НАНУ, 1961/7. – Рис. XIII, 3).*
6. Західноєвропейська скляна мануфактура. XV–XVI ст. Оpubліковано у виданні: *Щанова Ю. Очерки истории древнего стеклоделия. – М., 1983. – [Обкладинка].*
7. Кубки. XV–XVI ст. Київ. Скло; видування. Оpubліковано у виданні: *Рожанківський В. Ф. Українське художнє скло. – К., 1959. – С. 24. – Рис. 2.*
8. Кубок. XV–XVI ст. Київ. Скло; видування, ліплення. Оpubліковано у виданні: *Українське народнє мистецтво: Кераміка і скло. – К., 1974. – Іл. 156.*
9. Бокал (фрагмент). XV–XVI ст. Меджибіж, Хмельницька обл. (Замок Ракочі). Скло; видування, гравірування.
10. Скляні стопи для пиття. Фрагмент картини І. Босха кінця XV ст. Оpubліковано у виданні: *Kruppe J. Garncarstwo warszawskie w wiekach XIV i XV. – S. 164. – Rys. 97.*
11. Зображення скляного посуду. Малюнок кінця XV ст. Оpubліковано у виданні: *Kruppe J. Garncarstwo warszawskie w wiekach XIV i XV. – S. 165. – Rys. 78.*
12. Скляний посуд (на столах у корчмі). Малюнок XVI ст. Оpubліковано у виданні: *Dąbrowska M. Kafle i piece kaflowe w Polsce do końca XVIII wieku. – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź, 1987. – S. 148. – Rys. 24.*
13. Кубок і склянка. XVI ст. Київ. Скло; видування, ліплення. Оpubліковано у виданні: *Рожанківський В. Ф. Українське художнє скло. – С. 41. – Рис. 6.*
14. Посуд. XVI–XVII ст. Луцьк Скло; видування, ліплення. Державний історико-культурний заповідник «Старий Луцьк».
15. Чарки. Київ. Скло; видування, ліплення. Оpubліковано у виданні: *Рожанківський В. Ф. Українське художнє скло. – С. 41. – Рис. 6.*
16. Посуд для зберігання рідини. XVI–XVII ст. Скло; видування, ліплення. Оpubліковано у виданнях: *Рожанківський В. Ф. Українське художнє скло. – С. 41. – Рис. 6; Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.) – К., 1992. – С. 113.*
17. Дзбан. XVI–XVII ст. Волинь. Скло; видування, ліплення.
18. Посуд. XVI–XVII ст. Луцьк. Скло; видування, ліплення. Державний історико-культурний заповідник «Старий Луцьк».
19. Каламар. XV–XVI ст. Оpubліковано у виданні: *Українське народнє мистецтво... – Рис. 157.*
20. Гладунець. XVI–XVII ст. Урочище Монастирьок, с. Трахтемирів, Черкаська обл. Скло; видування. Фото Л. Виногородської.

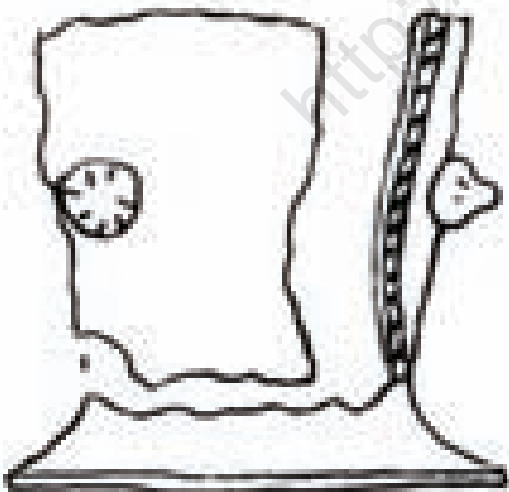
⁶⁷ Тищенко О. Р. Зазнач. праця. – С. 69.



1



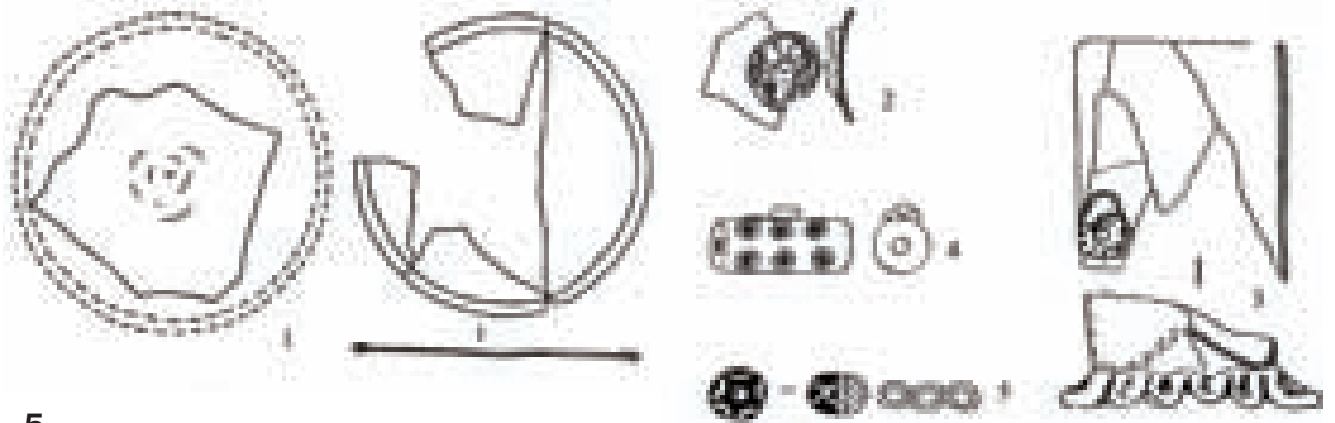
3



2



4



5



6



7



9



8



10





13



15

14



16



17



18



19



20



Сакрална металева пластика



<http://www.ethnolog.org.ua>

<http://www.ethnolog.org.ua>

Потир. XVI ст. Львів (?). Срібло, емаль, золото; лиття, виїмчаста емаль, карбування, гравірування, золочення. МІКУ. Фото Д. Клочка

САКРАЛЬНА МЕТАЛЕВА ПЛАСТИКА

Історична, економічна й релігійна, особливо церковно-адміністративна ситуація, що склалася в Україні-Русі в другій половині XIII – на початку XVI ст., не сприяла розвитку металообробного мистецтва, у тому числі золотарства. Розграбування Руського Єрусалима північно-східними князями, не менш спустошлива навала монгольської орди та пізніші спорадичні як ординські, так і татарські напади, послідовні експедиції московських емісарів, що не припинялися й протягом пізніших часів, значно загальмували розвиток металообробного мистецтва з центром у Києві. До занепаду місцевого художнього металообробництва, передусім ювелірного мистецтва, долучилися й інші, не менш важливі фактори, зокрема відсутність місцевої сировини та нестабільність постачання дорогоцінних, напівкоштовних мінералів і металів, а також переманювання ковалів міді, срібла й золота удільними князями. Залишати неспокійну колишню могутню столицю багатьох ювелірів, а також ливарників і ковалів змушував страх перед ординським полонем.

Водночас послідовний розвиток мистецьких традицій Київської Русі, передусім духовно-естетичних досягнень помісної церкви, простежується на західно-руських землях, які ще ціле століття – упродовж другої половини XIII – першої половини XIV ст. – відстоювали свою незалежність. Зазначимо, що перемишльсько-галицьке церковне будівництво, розвиваючись у руслі візантійських і киеворуських традицій, водночас зазнавало значного впливу раніше християнізованих Македонії, Болгарії, Великої Моравії, а згодом Чехії і Польщі. Через Полоцькі й Галицько-Волинські землі, які безпосередньо межували із західноєвропейськими країнами та їхнім художнім світом, у русько-українські землі, а отже, у храми потрапляли твори каролінгської, оттонської, романської та ранньої готичної металевої пластики з Нижньої Лотарингії, Вестфалії, Нижньої Саксонії, з Кельна і Ліможа та інших розвинених ремісничих центрів¹.

Тож місцеве металообробництво, зокрема лудвісарство (художнє лиття), ковальство та золотарство, взаємозбагачене художнім досвідом Сходу і Заходу, продовжувало розвиватися в загальному руслі європейських формотворчих ідей та їхніх виражальних засобів. Свідченням синхронного розвитку західно-руського декоративно-вжиткового мистецтва з тогочасними передовими напрямами художнього металу є зображення романського, готичного та проторенесансного богослужбового начиння та конструктивно-зміцнювальних архітектурних елементів у графічних джерелах, передусім у сюжетах монументального і станкового іконопису. Підтвердженням надзвичайно високого розвитку місцевого церковного мистецтва в пізньому середньовіччі є те, що саме русичів-іконописців (співпрацюючи у спільному цеху з ювелірами, вони переважно були й хорошими золотарями), а не німецьких чи італійських майстрів, нерідко «закликали польські королі для малярських робіт навіть найголовніших костьолів, бо своїх польських майстрів тоді, у XIV–XV ст., ще зовсім не було»².

Своєю продукцією славилися й русини-золотарі, які в XIV–XV ст. переважали у місцевих ремісничих братствах та пізньосередньовічних цехах. Підтвердженням цього є те, що, наприклад, у Перемишлі наприкінці XV ст. у церковному металообробництві саме «ювеліри-русини, за актовими книгами, становили більшість серед (цехових. – С. Б.) майстрів»³.

Свідченням високого розвитку західного русько-українського ювелірного мистецтва, передусім у Львові, є документальні та історіографічні дані про наявність у стародавньому місті збірного металообробного цеху⁴ та майстрів-русинів, які до 1535 року – часу виходу декрету короля Сигізмунда «не приймати і не допускати (некатоликів. – С. Б.) до ніяких (будь-яких) цехів і ремесел»⁵ – працювали в ньому. Зокрема, про трьох львівських золотарів згадується у найдавнішій міській книзі, укладеній після пожежі готичного Львова 1381 року. У 1384 році у Львові працював русин Яцко Золотар. В. Лозинський, досліджуючи історію львівського ювелірного мистецтва, зазначав, що в середньовічному місті працю-

¹ *Грбар А.* Крещение Руси в истории искусства // Владимирский сборник. 988–1938. – Белград, 1938. – С. 85, 86; *Даркевич В.* Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе (X–XIV вв.) // САИ. – 1966. – Вып. Е1–57. – С. 9, 22–24, 58, 59, 63, 64; *Лазарев В.* Искусство средневековой Руси и Запад (X–XI ст.) // XIII Международный конгресс исторических наук. Москва, 16–23 августа 1970 г. – М., 1970. – С. 20; *Боньковська С.* «Галицькі» енкалпіони: до питання генезису іконографічних типів // НЗ. – 1998. – № 4. – С. 408–414.

² *Грушевський М.* Історія України-Руси: В 11 т. – К., 1990. – Т. 6. – С. 371; *Жолтовський П.* Живопис // Нариси українського мистецтва. – К., 1966. – С. 50–52.

³ *Вержицький Л.* Чаша або потир // Виставка археологічна польсько-руська, влаштована у Львові у 1855 р. – Л., 1855. – С. 12.

⁴ *Кісь Я.* Промисловість Львова у період феодалізму (XIII–XIX ст.). – Л., 1968. – С. 52.

⁵ Там само. – С. 70.

вали й «русинські» ювеліри. Серед них найвідомішим був Ячко Русин (*Jaczko aurifaber ruthenus*)⁶.

1425 року у Львові існувало дев'ять цехів. Серед 28 львівських металообробників XIV–XV ст. у магістратських та цехових книгах згадуються імена таких українців, як Николай (1383 р.), Миколай (1415 р.), Симон (1418 р.), Лаврентій (1460 р.), Матвій (1483 р.) та Валентин (1492 р.). У XV – на початку XVI ст. львівські золотарі відповідали за оборону частини міських мурів⁷.

Проте унаслідок численних пограбувань і контрибуцій творів художньої металопластики XIV – початку XVI ст. у збірках українських музеїв майже не збереглося. Однак переконливим доказом значного розвитку галицько-руського готичного ювелірного мистецтва є верхня частина срібної кадильніці, знайдена серед руїн ротонди св. Іллі (XII ст.) у Крилосі біля старокняжого Галича. За готичною шпилеподібною накривкою та антропоморфним декором, зокрема гротескними півфігурами святих з піднятими в молитві руками тощо, дослідники датують її XIV–XV ст.⁸

Визначною пам'яткою староруського готичного мистецтва є відлитий 1341 року львівським майстром Скорою дзвін, що й досі «служить» у кафедральному соборі Св. Юрія⁹. Імовірно, саме одним із послідовників «галицько-львівської школи» був відлитий дзвін, датований 1473 роком, що «донедавна» (до 30-х років XX ст.), як стверджує В. Січинський, висів у сутківецькій церкві-твердині на Поділлі. Наприкінці XV ст. у Львові біля Краківських воріт було споруджено першу міську людвісарню. А вже на початку XVI ст. ліярницька майстерня, яка також належала міському урядові, існувала біля Галицьких воріт. Водночас інтенсивне «промислово-церковне життя» було зосереджене також і в Жовківському передмісті¹⁰. Очевидно, саме там, поряд з чужин-

цями, переважно німцями, відливали дзвони для русько-українських храмів майстри-русини.

Прикладом високохудожніх творів пізньосередньовічної дрібної пластики XIV–XV ст. є дароносні панагії та інші нагрудні відзнаки, передусім різноманітні хрести, литі іконки, а також літургійні дзвоники (сигнатурки) та інші твори церковного художнього металу, знайдені не тільки у старокняжому Галичі і навколишніх селах, а й на Київщині та в інших регіонах киеворуських земель¹¹. Зокрема, на панагіях XIV–XVI ст. – патріарших панагіях і чернечих хрестах-релікваріях, очевидно, під постійно зростаючим впливом візантійської іконографії Пресвятої євхаристії переважає ікона «Знамення» у вигляді поясного образу або у повний зріст Богородиці з євхаристійно знаменуючим Еммануїлом перед грудьми¹².

Хрестоподібні панагії, вірогідно, слугували похідними дароносними євлогіями представників чернечого чину, в тому числі архімандритів. Водночас митрополити, архієпископи та єпископи для Богородичного хліба могли застосовувати круглі панагії, подібні до дароносного євлогія кінця XIV ст. із Симонового монастиря (зі збірки ДРМ)¹³ та аналогічного типу нагрудні євлогії, що зберігаються у збірках українських музеїв, зокрема серед творів церковного художнього металу НМЛ. Вона має вигляд двох, закріплених шарніром, мисочок з розвиненим іконографічним репертуаром – поясным Знаменням Пресвятої Богородиці і Старозаповітної Трійці на внутрішніх увігнутих площинах. На зовнішніх стулках релікварія зображено розп'ятого Ісуса Христа з пристоячими, а на спідній – святих Христової церкви¹⁴.

Прикінцевий запис однієї з версій Малописьменного літопису, відомий як «Хроніка Траски», свідчить про те, що Ян Казимир тільки після першого збройного походу на Галицько-Волинське князівство 1340 року (другий відбувся 1349 р.), напавши на Львів, спалив замок і прихопив із собою велику здобич у вигляді «скарбу давніх князів». Серед цих коштовнос-

⁶ *Loziński W.* Złotnictwo lwowskie. – Lwów, 1912. – S. 18, 59, 70.

⁷ *Жолтовський П.* Художнє лиття на Україні. XIV–XVIII ст. – К., 1973. – С. 120; *Петренко М.* Українське золотарство XVI–XVIII ст. – К., 1970. – С. 15; *Кісь Я.* Зазнач. праця. – С. 52.

⁸ *Фіголь М.* Мистецтво старокняжого Галича. – К., 1997. – С. 112; *Посадська Д.* Ювелірне мистецтво // Національний музей у Львові: Альбом. – К., 2005. – С. 249.

⁹ *Petruszewicz A.* Przegląd archeologiczny. Materiały historyczne. – Lwów, 1883. – Cz. 2. – S. 128–133; *Bońkowski J.* Opisanie miasta Lwowa przez Jana Alnpecka, Radca Lwowskiego // Pamiętnik Lwowski. – Lwów, 1816. – T. 1. – S. 15, 16; *Пеленський Й.* Дзвони на Україні-Руси // Діло. – 1910. – Чис. 126; *Щурат В.* Патріарх українських дзвонів // Діло. – 1915. – Чис. 113; *Жолтовський П.* Художнє лиття на Україні. – С. 7; *Фіголь М.* Зазнач. праця. – С. 198; *Боньковська С.* Дзвони України // Наше життя. – Нью-Йорк, 1998. – № 4. – С. 3.

¹⁰ *Badecki K.* Średniowieczne ludwisarstwo lwowskie we Lwowie. – Lwów, 1921. – S. 11.

¹¹ *Рындина А. В.* Об одной группе каменных икон XIV века // Памятники культуры. Новые открытия. – М., 1978. – С. 225–229; *Фіголь М.* Зазнач. праця. – С. 194, 195; *Боньковська С.* «Галицькі» енкалпіони... – С. 408–414; *Боньковська С.* Художній метал Княжої доби // Студії мистецтвознавчі. – 2006. – Чис. 3. – С. 19–39; *Хардаєв В.* Пам'ятки ювелірного мистецтва епохи Середньовіччя IV–XIV ст. // Золота скарбниця України. – К., 1999. – С. 60. – Іл. 102; С. 61. – Іл. 106.

¹² Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко: Русские древности. Кресты и образки. – К., 1899. – С. 25. – Табл. 9. – Ил. 127, 128.

¹³ *Николаева Т.* Прикладное искусство Московской Руси. – М., 1976. – С. 169–175. – Ил. 58, 59.

¹⁴ Зберігається в НМЛ. ДМ – 175. – Инв. № 3073.

тей було «кілька золотих хрестів», золота ставроетка «з великою частиною Христового хреста, дві дорогі корони, коштовна риза й крісло, прикрашене золотом»¹⁵. Очевидно, як після першого, так і після другого збройних нападів з наступним остаточним завоюванням Польщею галицьких земель наприкінці XIV ст. подібна доля спіткала й церковні старожитності, що зберігалися в ризницях місцевих храмів не лише у Львові, а й у Холмі, Перемишлі, Белзі та інших містах. Тому на підставі збережених автентичних творів церковного художнього металу, історіографічних джерел та архівних документів, досліджених М. Грушевським, В. Лозинським, Я. Кісем, П. Жолтовським та іншими вченими, можна припустити, що серед коштовностей, щедро офірованих Яном Казимиром упродовж 1340–1360-х років у польські костьоли¹⁶, крім, наприклад, діадем і хрестів, з дробниць яких виготовили дорогі цінні хрест¹⁷ та інших щирозлотих потирів, були виробі сакральної металоластики руських (львівських та перемишльських) ювелірів. За стилістичними особливостями декору польське походження деяких із них досить проблематичне. Підтвердженням цього є й те, що ще на початку XV ст., зокрема протягом 1407–1419 років, у завойованому Польщею Львові у престижному ювелірному ремеслі «на вісімнадцять майстрів (шість вірменів та одинадцять німців) був лише один поляк»¹⁸. Очевидно, у тогочасній католицькій державі місцевих золотарів (як і іконописців) також було небагато, бо навряд чи в загарбаних провінціях це особливо престижне й прибуткове ремесло залишило б у руках чужинців – німців і вірменів.

Через брак артефактів найважливішим джерелом встановлення богослужбових атрибутів для здійснення евхаристійного тайнодійства у тогочасних місцевих храмах є символічно-історична та літургійно-обрядова редакція останньої таємної вечері Ісуса Христа з учнями. До яскраво виражених пізньосередньовічних сюжетів належать «Таємна вечеря» і «Причастя апостолів», зображені серед мініатюр Київського

Псалтиря, списаного 1379 року протодияконом Спиридоном під безпосереднім керівництвом, а то й за участю митрополита Кипріяна. Так, у «Святому причасті» Христос Небесний Літург дає пити апостолам освячене вино з порівняно великого глекоподібного потира. За обрисами він значно відрізняється від киеворуських евхаристійно-причащальних чаш, зображених в аналогічних вівтарних сюжетах Софії Київської, Золотоверхого Михайлівського і псковського Преображенського соборів, як також у храмі Спаса на Наредиці біля Новгорода. Відмінний він і від священного євлогія з Боричевого узвозу в Києві і з ризниці Переславль-Залеського Спасо-преображенського собору, за нашими даними, – причащального потира якщо не Ярослава Мудрого, то котрогось із його прямих спадкоємців. І лише за місткістю, тобто за розмірами, він наближається до киево-софійського і золотомихайлівського кратерів, однак за обрисами – нагадує офферторні (від латин. *offertoria* – «принос») амфори, поширені в ранньохристиянських, зокрема палестинсько-сирійських та пізніших візантійських богослужбових обрядах.

Водночас за округлими стінками та невисоким і широким устям «києво-псалтирський» священний євлогій дуже подібний до причащального потира в руках Спасителя, вигантуваного на плащаниці з храму Богородиці Панагуди в Солуні (XIV ст.), та дзбанкоподібної чаші, що її підтримує лівою рукою св. Анастасія на однойменній іконі візантійського походження XIV ст.¹⁹

Порівнюючи форму потирів, зображених у горянській «Таємній вечері» й у «Святому причасті» Київського Псалтиря (кінець XIV ст.) та на візантійській іконі «Свята Анастасія» (XIV ст.)²⁰, змальованих, очевидно, з бачених у місцевих храмах, а також, зважаючи на географію їхнього побутування, можемо припустити, що для звершення евхаристійного тайнодійства у пізньосередньовічних як візантійських, так і русько-українських храмах застосовували дзбанкоподібні євлогії зі звуженим круглим устям. Вони слугували богослужбово-канонічними (жертвопринесими) і водночас великими (*maiores*) потирами для причастя Чесними дарами церковної громади. Генезис подібних літургійно-обрядових євлогіїв

¹⁵ Грушевський М. Історія України-Руси: В 11 т. – К., 1993. – Т. 4. – С. 25.

¹⁶ Kloczowski J. Kościół katolicki a kultura artystyczna w gziędach Polski przedrozorowej // Skarby sztuki sakralnej wiek X–XVIII. – Warszawa, 1999. – S. 26–28; Bochak A., Paqaczewski J. Dary złotnicze Kazimierza Wielkiego dla kościołów polskich // Rocznik Krakowski. – Kraków, 1934. – Т. 25. – S. 44–77; Samek J. Polskie złotnictwo. – Wrocław etc., 1988. – II. 2.

¹⁷ Фіголь М., Фіголь О. Історія Галича. – Л., 2000. – С. 178.

¹⁸ Łoziński W. Ormiański epilog lwowskiej sztuki złotniczej // Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce. – Kraków, 1906 – Т. 7. – S. 241.

¹⁹ Кондаков Н. Македония. Археологическое путешествие. – С.Пб., 1909. – Ил. 81, 83, 84; Степовик Д. Історія української ікони X–XIX століть. – К., 1996. – Іл. 13.

²⁰ Логвин Г. Монументальний живопис XIV – першої половини XVI ст. // ІУМ: У 6 т. – К., 1967. – Т. 2 – С. 159; Wamser H. Die Welt von Byzanz – Europas östliches Erbe. Glanz, Kristen und Fortleben einer tausendjährigen Kultur. – München, 2004. – Abb. 189; Степовик Д. Зазнач. праця. – С. 147. – Іл. 13.

сягає палестинсько-сирійських, розвинених візантійським середньовіччям, традицій.

Поряд з ними для звершення євхаристійного жертвоприношення на Святому Престолі застосовували чаші значно менших розмірів. У письмових джерелах їх називають служебними або малими (*minores*) євлогіями. Свідченням цього є потир у руках Христа Священника, зображений у сюжеті «Причастя апостолів» серед фрескових розписів монументального оздоблення каплиці Пресвятої Трійці в Любліні (1418 р.)²¹.

Дослідження стильових особливостей люблінського Святого причастя, здійснені українськими й зарубіжними вченими, дають можливість припустити, що в місцевих, передусім західноруських, храмах застосовували проготичні євхаристійні чаші у вигляді дзвоноподібних, стрімко звужених донизу келихів, встановлених на високих стоянах-руків'ях.

Як продовження цієї традиції є зображення контрренесансних (маньєристичних) євхаристійних потирів у дещо пізніших іконописних творах, наприклад у сюжеті «Рай Господній» на іконі «Страшний суд» з Малої Горожанки на Львівщині (кінець XVI ст.) та у клеймі «Таємна вечеря» з пентаморфона «Страсті Христові» із с. Білі Ослави на Івано-Франківщині (кінець XVI ст., НМЛ). Це свідчить про досить значне побутування маньєристичних (проготичних за архітектонікою) священних євлогіїв у місцевих, зокрема галицьких, храмах, що було неможливим без наявності вже усталеного підґрунтя.

Підтвердженням цього є тогочасні подібні за формою коштовні «мшальні келіхи» з латинських (католицьких) храмів як у Польщі, так і в Україні²². Оскільки Галичина на той час перебувала під владою католицької Польщі та зважаючи на рівень тогочасного польського ювелірного ремісництва, одним з найрозвинутіших ремісничих центрів якого був захоплений Львів, є всі підстави вважати, що подібного типу євхаристійні чаші застосовували і в місцевих русько-українських храмах. Найяскравішим підтвердженням цього є срібнозолочений потир²³. Дослідники церковного декоративно-обрядового мистецтва вважають його твором української сакральної ангіопластики XVI ст.²⁴

Проте детальніший аналіз архітектонічних особливостей євхаристійної чаші привів нас до висновку, що за формою структурних елементів вона тяжіє до значно давніших ангіопластичних виробів. Так, за дзвоноподібним келихом з різко звуженими донизу стінками вона нагадує форму золотого євлогія першої половини XI ст. з поховання Бенедиктинського собору в Тиньчи (Ту́нцзу, Польща)²⁵, що до 1096 року був форпостом «слов'янського обряду» на східних землях Польщі, Світлого потира в мініатюрі «Висвячення Іларіона на митрополита» Радзівіллівського списку Літопису Руського (середина XI і не пізніше XIII–XV ст.), готичного «мшального келіха» 1351 року, пожертвованого королем Казимиром до монастирського костюлу в Тжемешне²⁶, і Господньої чаші в «Причасті апостолів» Святотроїцької каплиці в Любліні, розписаної 1418 року волинськими майстрами, а також пізніших євхаристійних євлогіїв другої половини XV – початку XVI ст. з Берутова й Жагані на Сльонску²⁷.

Польський дослідник Я. Самек вагається щодо ймовірного місця виготовлення потира з Тжемешного, однак зауважує, що до найрозвинутіших золотарських центрів тогочасної Польщі, крім Кракова і Познані, належав Львів²⁸. У цьому контексті видається цілком можливим, що пожертвована королем священна чаша, виготовлена в середині XIV ст., може бути виробом львівських золотарів.

Однак потир з МІКУ за круглою стопою, низеньким, ледь опуклим седесом без цоколя тяжіє до пізньороманських і водночас готичних сакральних євлогіїв другої половини XIII–XIV ст.²⁹ Зауважимо, що таке накладання (синкретичність) традиційних і новітніх форм, технік оздоблення та інших виражальних засобів у творах металевої пластики, як і інших видів декоративного мистецтва, було властиве кожному з перехідних періодів еволюції художніх стилів.

На середньовічне походження київського потира вказує також пластично розвинутий нодус у вигляді сплюснутої кулі з нанизаними по периметру круглими медальйонами. За пластикою він дуже подібний до яблук романської чаші фундації Конрада Мазовецького з Плоцька

²¹ Логвин Г. Значч. праця. – С. 173; *Różycka-Bryżek A.* Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku Lubelskiego. – Warszawa, 1983. – S. 103.

²² Samek J. Op. cit. – S. 48. – Rys. 39; *Regulska G.* Gotyckie złotnictwo na Śląsku. – Warszawa, 2001. – S. 47–61. – Il. 1, 2, 7, 8.

²³ Зберігається в МІКУ, НДМ-1748.

²⁴ *Полушко Г.* Розквіт українського золотарства в козацьку добу XVI–XVIII століть // Україна – козацька держава. Ілюстрована історія українського козацтва. – К., 2004. – С. 893.

²⁵ *Machowski M.* Sztuka romańska w Polsce // *Sztuka świata.* – Warszawa, 1993. – S. 441.

²⁶ Samek J. Op. cit. – S. 24, 25. – Tabl. 2.

²⁷ *Regulska G.* Op. cit. – Kat. 1 – Il. 24; Kat. 124. – Il. 77.

²⁸ Samek J. Op. cit. – S. 19.

²⁹ Ibid. – Il. 5, 7; *Chrzanowski T.* Polska sztuka sakralna. – Kraków, 2002. – Il. 8; *Regulska G.* Op. cit. – Il. 1, 5–8; *Урешова Л.* Золотое и серебряное дело // Большая иллюстрированная энциклопедия древностей. – Прага, 1982. – С. 256. – Ил. 327, 330.

(близько 1240 р.), пожертвованого Яном Казимиром дорогоцінного тжемешненського потира (1351 р.) та розвинутих на їх основі центральних нодусів польських проготичних «мшальних келіхів» першої половини XVI ст.³⁰

Принагідно зазначимо, що польсько-латинська сакральна пластика початку XVI ст. в основному продовжує розвиватися, особливо в локальних художніх центрах, у руслі готичних виражальних засобів, не зазнаючи впливів раннього італійського Відродження. І лише від другої третини XVI ст. як ренесансні з Італії, так і маньєристичні вироби з Німеччини, передусім з Нюрнберга, проникають і в польські святині³¹. Тож закономірно, що твори проготичної ангиопластики у галицько-руських храмах, що наприкінці XIV ст. опинилися в межах католицької держави, знаходять широке побутування. При цьому не треба забувати про те, що через брак витіснених з міського виробництва золотарів-українців, церковні громади православних і греко-католицьких (з візантійсько-руським обрядом) храмів необхідні для богослужіння літургійно-обрядові атрибути замовляли нерідко в місцевих цеховиків, серед яких уже на той час переважали католики. Однак ювеліри, виготовляючи твори сакральної металопластики для руських храмів, були змушені врахувати побажання замовників.

У цьому контексті резонними є думки польських учених. Зокрема Я. Самек, досліджуючи художні особливості польського золотарства, покликаючись на праці В. Лозинського, зазначає, що у творах львівської готичної пластики простежується значний вплив місцевих виражальних засобів у вигляді «елементів, характерних для руського мистецтва»³². Водночас це є доказом того, що руські майстри, які в XIV–XV ст. кількісно переважали в місцевому металообробництві, успішно засвоїли кращі здобутки тогочасної західноєвропейської – як пізньороманської, так і готичної торевтики.

Позаяк львівських (ні польських, ні русько-українських) золотарських творів XIV – першої половини XVI ст. в Україні майже не збереглося, можна лише припустити, що до основних руських ознак належав передусім іконографічний декор. Підтвердженням нашого припущення є оздоблення українськими майстрами пізніших «готизованих» церковно-обрядових виробів, зокрема напрестольного хреста А. Касіяновича (Львів, 1638 р.).

Очевидно, саме за відображенням евхаристійного тайнодійства русько-готичні священні євлогії

відрізнялися від латино-католицьких «мшальних келіхів». Свідченням цього є іконографічний репертуар львівсько-київського потира. Так, у кожному з медальйонів, як і на яблуках «конрадового» та «казимирового» келіхів, розміщено лики святих. Однак на відміну від восьми горельєфних образів «мніхів» (монахів), розміщених на нодусі польської чаші та фініфтевих Спасителя й Богоматері начебто в оточенні євангелістів на «казимировому», у шести медальйонах евхаристійного євлогія з МІКУ зображено емалеві лики шестиморфного деїсуса – Ісуса Христа, Богоматері, Іоанна Предтечі, двох архангелів з коротко стриженим волоссям та Іоанна Златоуста. Образ Отця Церкви підкреслено видовженим лицем, залисною і довгою бородою.

Як ми з'ясували, розміщення серед деїсусних святих Небесної церкви одного із вселенських учителів і літургістів, особливо на священних потирах і дарохранільних кивотах, символізує спільну відправу Божественної літургії. У цьому контексті зображення Іоанна Златоуста на тогочасному руському потирі не випадкове. Оскільки саме упорядкування златоустівської Служби Божої, поряд зі зведеними Студійським і Староєрусалимським уставами, є однією з ключових розв'язаних проблем у зредагованому царгородським патріархом Філотеєм (1354–1376 рр.) Новоєрусалимському уставі.

Через брак більшої кількості автентичних творів як готичної, так і проторенесансної і маньєристичної сакральної металопластики важко щось напевне стверджувати про іконографічний декор священних євлогіїв XIV – першої половини XVI ст. Однак оздоблення згаданих нами евхаристійної чаші з МІКУ, дароносних енколпіїв – пустотілих наперсних хрестів і круглих панагіарів та інших збережених творів, наприклад напрестольного хреста та ікони зі збірки НМЛ, можна припустити, що відображенням евхаристійного тайнодійства на тогочасних священних дискосах і потирах, крім поліморфного деїсуса, могли бути: старозавітна Трійця, Христос Літург і Богоматір Оранта або Знамення у вигляді Богородиці з евхаристійно знаменуючим Еммануїлом перед грудьми.

Підтвердженням нашого припущення є поясне зображення всеблагословляючого Христа Еммануїла, вигравіруваного на накривці широкої дископодібної дарохранільниці. Виготовлений 1527 року мідний з позолотою дарохранільний євлогій, знайдений на християнському кладовищі київського дитинця³³, належить до рідкісних

³⁰ Samek J. Op. cit. – S. 15. – II. 5; Regulska G. Op. cit. – II. 38, 62, 77, 78, 89.

³¹ Samek J. Op. cit. – S. 92–95.

³² Ibid. – S. 102, 103.

³³ Боровський Я., Калюк О. Дослідження київського дитинця // Стародавній Київ. Археологічні дослідження. 1984–1989. – К., 1993. – С. 38, 37. – Рис. 30.

творів ранньої ренесансної сакральної ангіопластики першої третини XVI ст. Він є свідченням високого художнього рівня місцевої торевтики, розвинутої внаслідок другого впливу балкано-італійської провізантійської іконографічної традиції. Імовірно, що подібні проторенесансні священні євлогії з аналогічним декором застосовували й у давніших русько-українських храмах у другій половині XV – першій половині XVI ст. – завершального середньовічного й водночас перехідного до ренесансу періоду.

Однак, зважаючи на розпочату митрополитом Кипріяном († 1406 р.), але до кінця так і не здійснену літургійну реформу, очевидно, домінуючим іконографічним мотивом у декорі священних євлогіїв залишається розвинута давньоруською добою доктринальна ікона «Моління». Свідченням цього є семиморфний деїсус, розміщений на початковій сторінці Київського Псалтиря, ілюмінованого під керівництвом владики, де земними співслужителями Всевишньої літургії в мініатюрі виступають ап. Петро і св. Павло.

Доктринальний чин іконостасів XV – початку XVI ст., наприклад із с. Ванівка біля Перемишля (XV ст.), що є дидактично-роз'яснювальним відображенням іконографічної програми євхаристійних священних євлогіїв (потирів, дискосів і дарохранильниць), також вказує на те, що символічно-образним відображенням визначальної догми Христової церкви у XIV – першій половині XVI ст. є поліморфне трактування деїсусної молитви. Однак найпереконливішим свідченням нашого припущення є поліморфний деїсус, нашитий на опліччі фелона (імовірно, з катапетасми) з храму Св. Миколая м. Золочева на Львівщині³⁴. Адже, за твердженням Т. Кара-Васильєвої та нашими пізнішими дослідженнями, саме «коло сюжетів» церковних риз – воздухів, покрівців, палиць, катапетасм, елементів священничого облачення, передусім епитрахилій і фелонів, є символічно-образним відображенням певних чинів Пресвятої літургії, тобто іконографії звершуваного священнослужителем євхаристійного тайнодійства, як також євлогіїв, необхідних для відправи Всевишньої літургії.

Отже, на підставі священних євлогіїв, зображених в іконографічних творах, та євхаристійного потира з МІКУ, найімовірніше, львівського походження, можна припустити, що в місцевих пізньосередньовічних храмах застосовували готичні за архітектонікою богослужбові чаші,

виготовлені під впливом західноєвропейської сакральної ангіопластики. Водночас емалевий декор срібнозолоченого євлогія, прочитаний у контексті символічно-образного трактування літургійного канону Служби Божої на тогочасних священничих ризах, віддзеркалений у доктринальному чині низьких іконостасів, дає можливість стверджувати, що, на відміну від латинської католицької традиції, найпоширенішим декором проготичних євхаристійних чаш залишається візантійсько-руське трактування Пресвятої євхаристії у вигляді возвеличувально-благальної деїсусної молитви.

Ми неодноразово зазначали, що важливим графічним джерелом встановлення найпоширеніших дискосів і потирів є історична редакція Святої трапези. Пригадаємо, що в основу іконографії сюжету покладено достовірне свідчення євангелістів у Новому Заповіті (Матвій, 26:20-29; Марко, 14:12-25; Лука, 22:7-2; Іоанн, 13:21-27), а також апокрифічні оповіді, які мають розповідний, найбільше наближений до реальних обставин характер. Таким чином, зображені в сюжеті священні євлогії є, як правило, змальованими з творів сакральної ангіопластики, які застосовують для звершення святої Безкровної жертви і тайнства Святого причастя в місцевих храмах на кожному з етапів еволюції літургійних обрядів та виражальних засобів відповідних художніх стилів. Тому історична редакція останньої вечері Небесного Учителя з учнями є одним з найдостовірніших іконографічних джерел з'ясування генезису та здійснення художньо-порівняльного аналізу найпоширеніших в українських храмах євхаристійних євлогіїв пізньої середньовічної доби.

У цьому контексті надзвичайно цінним є встановлений на круглому столі великий дискос, зображений на мініатюрі «Таємна вечеря» Київського Псалтиря³⁵. За місткістю, архітектонікою та формою структурних елементів він подібний до євхаристійного блюда, зображеного в аналогічному сюжеті Пурпурного Кодексу (VI – початок VII ст.). Однак порівняно з «россанським» «києво-псалтирський» дискос є значно витонченішим за пропорціями. Конусоподібної форми миса євхаристійного блюда з різко звуженими донизу стінками та плавно вигнутими назовні вінцями встановлена на невисоку і тоненьку біля піддона підставку. Вся поверхня випсаного кіновар'ю, отже, дорогоцінного, найімовірніше, змальованого з автентичного твору дискоса, покрита, очевидно,

³⁴ Кара-Васильєва Т. Шедеври церковного шитва України (XII–XX століття). – К., 2000. – С. 14. – Іл. 6. Одинадцять постатей святих, імовірно, вирізані, за припущенням Т. Кара-Васильєвої, з пелени, можливо, з катапетасми.

³⁵ Логвин Г. Н. Знач. праця. – Іл. 106; Сліпченко Н. Стінопис церкви св. Миколая в Горянах // Вісник інституту Укрзахідпроектреставрація. – Л., 1997. – Ч. 6. – С. 130.

коштовними каменями, ледь означеними кольоровими вкрапленнями.

За видовженою сплюснутою формою з гострими з двох боків закінченнями, що, на наш погляд, є ознакою широких берегів миси, та загнутими вниз вінцями «псалтирський» дискос наближається до трьох аналогічних евхаристійних блюд, зображених у вже згаданий «Таємній вечері» Горянської ротонди, побудованої в XIII ст. та розписаної лише на початку, точніше упродовж 30-х років, XIV ст.³⁶ На основі іконографічних особливостей Г. Логвин стверджує, що фрески горянського храму Св. Миколая стилістично пов'язані з італійським проторенесансом та розвиненими на його основі «тірольською» (західна гірська частина Австрії) і «чеською» мистецькими школами³⁷. При цьому вчений наголошує, що історична редакція Святої трапези «нагадує італійські фрески, на яких апостоли розташовувалися фронтально за столом»³⁸.

Тому, на думку Г. Логвина, священні євлогії, зображені в горянській «Таємній вечері», намальовані під впливом північно-італійського проторенесансу, а також подібний до них «києво-псалтирський» дискос належать до найдавніших місцевих типів проторенесансної сакральної ангіопластики. Імовірно, що подібне евхаристійно-обрядове начиння – архітектонічно розвинені евхаристійні миси, дзбанкоподібні офферторні і схожі до глеків великі та малі кубкоподібні причащальні потири, вежеподібні релікварії, найімовірніше, дарохранильніці, зображені в сюжеті «Таємної вечері» на фресці горянського храму Св. Миколая, були поширеними літургійно-церемоніальними атрибутами в західних русько-українських храмах XIV ст.

Водночас у клеймі «Таємної вечері» на іконі «Страсті Христові» із с. Здвижень біля Лісько (початок XV ст.) зображено дискос, який за структурою подібний до «києво-псалтирського». На основі стильових особливостей ікони та на підставі архітектонічних ознак евхаристійної миси можемо припустити, що у формуванні священного євлогія, зображеного в сюжеті останньої вечері Ісуса Христа з апостолами, виявився складний процес взаємопроникнення ранніх візантійських, візантійсько-руських, південних та південно-західних – як афонських і балкано-македонських, так і північноіталійських ангіопластичних традицій.

Подібним до «росанського» та «києво-псалтирського» є великий дискос з покладе-

ною зверху рибиною, намальований волинським майстром на круглому столі в сюжеті «Таємна вечеря» серед уже згаданих фресок Святотроїцької каплиці Люблінського замку (Польща, 1418 р.)³⁹.

Символічне трактування прообразу Тіла Господнього у вигляді Небесної риби на люблінському священному блюді вказує на тісний зв'язок з галицькою, київською, балканомакедонською та європейською іконографічними традиціями XIV ст., що засвідчені горянськими, псалтирською а також «чеськими» і «словацькими» проторенесансними евхаристійними мисами, зображеними в сюжеті «Остання вечеря» у храмах Штітніка (Словацьчина, 1360–1380 рр.) і в костьолі Ясіони (Польща, третя чверть XIV ст.)⁴⁰. Унаслідок небережності творів сакральної металопластики найдостовірнішими джерелами виявлення поширених типів богослужбових атрибутів складного завершального періоду пізнього середньовіччя і перехідної до ренесансу доби є малярські твори кінця XV – першої половини XVI ст. До таких іконографічних джерел належить зображення Святого причастя на Царських вратах із с. Домажир біля Яворова, що на Львівщині (НМЛ)⁴¹. Так, у сцені причастя апостолів Спаситель, як і в Софії Київській, обома руками тримає Господній потир, що має вигляд досить глибокого келиха з ледь розширеними й загнутими назовні вінцями. За параболічними обрисами келиха він нагадує київський потир, знайдений на Боричевому узвозі. Однак за значно видовженішими, ніж на попередньому, стінками, тобто за глибиною келиха, «домажирська чаша» наближається до потира в руках Христа Священника, зображеного серед фресок монастирського храму в Болжано (1514 р.)⁴².

Принадібно зазначимо, що, за твердженням В. Січинського, церковно-обрядові атрибути, зображені в іконописних творах, малярі змальовували, як правило, з уже існуючих, тобто поширених у тогочасних місцевих храмах, «зразків [...] з тогочасного оточення»⁴³. Тому можна припустити, що на основі зображеного у домажирському Святому причасті евхаристійного потира в русько-українських храмах уже на рубежі XV – початку XVI ст. застосовували

³⁶ Логвин Г. Знач. праця. – Іл. 106; Сліпченко Н. Знач. праця. – С. 130, 134.

³⁷ Логвин Г. Н. Знач. праця. – С. 159.

³⁸ Там само.

³⁹ Логвин Г. Знач. праця; Różycka-Bryżek A. Op. cit. – Іл. 72.

⁴⁰ Kliś Z. Pasja. Cykle pasyjne Chrystusa w średniowiecznym malarstwie ściennym Europy Środkowej. Kraków, 2006. – S. 307. – Іл. 46a; S. 312. – Іл. 56 с.

⁴¹ Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. – К., 1970. – С. 28, 184. – Рис. 6.

⁴² Różycka-Bryżek A. Op. cit. – Іл. 105.

⁴³ Січинський В. Архітектура в стародруках «Збірки Національного музею у Львові». – Л., 1925. – С. 19.

новітні ренесансні тюльпаноподібні, за визначенням Л. Вержбицького, священні чаші. Підтвердженням цього є подібний за обрисами срібно-золочений потир зі збірки МІКУ (інв. № ДМ-7867). Порівнюючи його з аналогічними західноєвропейськими творами, наприклад, «мшальними келихами» кінця XV – початку XVI ст. з польських костюлів, ми прийшли до висновку, що за архітектонікою, формою структурних елементів, зокрема тюльпаноподібним келихом, а також ажурним декором євхаристійна чаша, імовірно, львівського походження, належить до виробів не пізніших першої половини XVI ст. Це дає підстави стверджувати, що українська сакральна ангіопластика розвивалася синхронно у стильовій єдності з тогочасним європейським, передусім італійським, ренесансним церковно-обрядовим мистецтвом.

Водночас значного поширення в місцевих храмах набувають пізньоготичні й «дюрерські» (з пластично трактованою – карбованою або дифованою – поверхнею посудин у вигляді півсферичних або ложкоподібних випуклостей) твори сакральної ангіопластики, що потрапляли на українські терени із західноєвропейських ремісничих центрів, в основному з Німеччини (Нюрнберга, Бамберга та Аугсбурга). Подібні за пластикою церковно-обрядові посудини могли виготовляти й у місцевих цехах майстри-чужоземці, зокрема німці та чехи. Однак поступово, творчо переосмислюючи досвід іноземних майстрів та стилеві особливості новітніх формотворчих ідей, місцеві золотарі на ґрунті глибоких художніх традицій Княжої доби створюють оригінальні типи священних євлогіїв, архітектоніка, пластика і декор яких відповідають канонічним вимогам літургійної чинопоследовності за візантійсько-руським богослужбовим обрядом. Переконаливим підтвердженням органічного засвоєння художнього досвіду західно-

європейської ангіопластики є потири, зображені у «Причасті апостолів» на надвратній іконі-диптисі із с. Клесів біля Сарн на Рівненщині (перша половина XVI ст.), а також срібно-золочені львівської роботи кадильниця (1541 р.), напрестольні хрести і готична лампада зі львівського храму Параскеви П'ятниці (друга половина XVI ст.), що зберігаються в МІКУ.

Отже, на основі історико-генетичного дослідження, художнього та порівняльного аналізу автентичних творів і богослужбових атрибутів, зображених у літургійно-обрядовому трактуванні та в історичній редакції Святої трапези, з одночасним застосуванням гіпотези, реконструкції та герменевтики, ми прийшли до висновку, що впродовж пізнього середньовіччя та неоднозначного, перехідного до ренесансу, періоду в русько-українських як православних, так і греко-католицьких храмах для здійснення євхаристійного жертвоприношення і жертвоспоживання застосовували різнотипні за архітектонікою і декором священні євлогії. Їхнє функціонування в богослужбових обрядах у вигляді великих дискосів та офферторних і євхаристійно-канонічних потирів та, особливо, іконографічний репертуар вказують на те, що Українська помісна церква протягом цього складного часу за догматичною спрямованістю, культурою богослужіння і літургійно-обрядовим життям, отже, духовністю церковної громади, залишалася єдиною. А художні особливості творів сакральної ангіопластики другої половини XIV – першої половини XVI ст., сконденсувавши кращі традиції художнього металу Княжої доби, збагачені новітніми здобутками стильових виражальних засобів західноєвропейських формотворчих ідей, стали підґрунтям еволюції українського декоративно-обрядового мистецтва наступних віків.

С. БОНЬКОВСЬКА

Список ілюстрацій

1. Мініатюра «Тайна вечеря». Київський псалтир. 1397 р.
2. Мініатюра «Причастя апостолів». Київський псалтир. 1397 р.
3. Кадильниця (фрагмент). XIV ст. с. Кринос, Івано-Франківська обл. (ротонда Св. Іллі). Срібло, лиття. НМЛ. Опубліковано у виданні: *Фіголь М.* Мистецтво стародавнього Галича. – К., 1997. – С. 112.
4. Дзвін. Майстер Яків Скора. 1341 р. Львів (Собор Св. Юра). Бронза, лиття. Опубліковано у виданні: *Жолтовський П.* Художнє лиття на Україні. XIV–XVIII ст. – К., 1973. – С. 6.
5. Потир. XVI ст. Львів (?). Срібло, емаль, золото; лиття, виїмчаста емаль, карбування, гравірування, золочення. МІКУ. Фото Д. Клочка.
6. Потир (фрагмент іконографічного репертуару, св. Іоанн Златоуст). XVI ст. Львів (?). Золото, виїмчаста емаль. МІКУ. Фото Д. Клочка.
7. Потир (фрагмент рослинного декору седеса). XVI ст. Львів (?). Золото, карбування. МІКУ. Фото Д. Клочка.

1



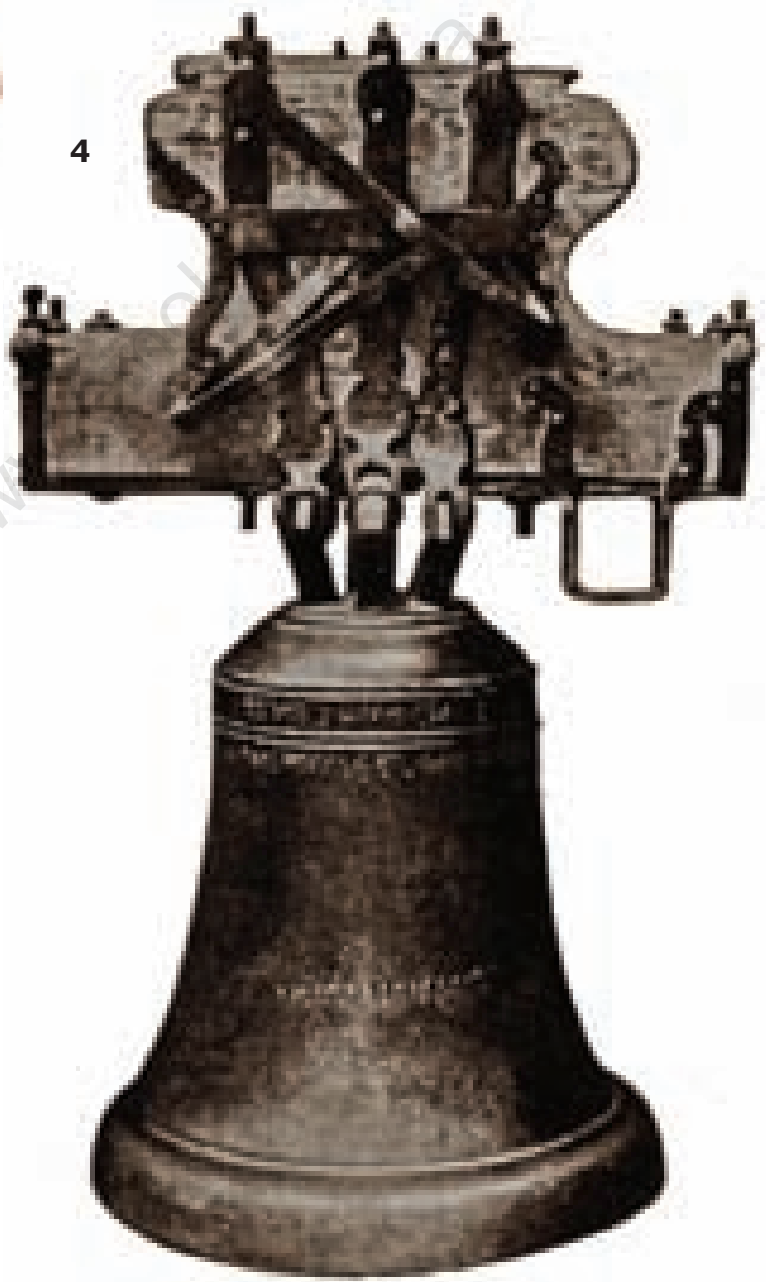
2



3



4





6



7



Післямова

В Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України започатковано видання «Історія декоративного мистецтва України» у п'яти томах, у якому представлено розвиток цієї галузі культури від перших проявів, ще за доісторичних часів, до сьогодення.

До першого тому «Історії декоративного мистецтва України» ввійшли теми й сюжети, що стосуються розвитку декоративного мистецтва з найдавніших часів (доби пізнього палеоліту) до епохи середньовіччя. Це величезний відтинок історії людства, протягом якого територію майбутньої України населяло (часом змінюючи, часом співіснуючи й успадковуючи культурні досягнення один одного) багато племен, народів, етнічних груп. Суспільства, представлені на сторінках цього видання, мали різне етнічне походження, культурні традиції та антропологічний склад. Деяким з них пощастило розвинутися в яскраві цивілізації, тоді як інші залишили по собі скромну культурну спадщину. Звісно, охопити подібне культурне багатство єдиним поглядом, як і оповісти строкату історію мистецьких виявів сотень, не завжди пов'язаних генетичною спадковістю, людських колективів, в одній книзі неможливо. Автори тому і не прагнули об'єднати все розмаїття культурних висловлювань у монологічному викладі. Найімовірніше, вони намагалися передати всю палітру декоративного мистецтва хронологічно дуже віддалених (між собою і від нас) культур, не уникаючи контрастів, суперечливих моментів та перерв у розвитку.

Дослідження історії декоративного мистецтва на вітчизняних теренах починається від завершального етапу становлення первісної (розумної) людини (40–10 тис. років до н. е.). Завершується том епохою середньовіччя, до того ж у його «довгій» версії, яка включає й XVI ст., природно, постає питання, яке відношення має декоративне мистецтво палеолітичних мисливців, енеолітичних землеробів (трипільська культура) чи кочівників Східноєвропейських степів (скіфи, сармати) до української культури. Що саме, крім очевидного факту розміщення на одній території, робить його частиною історії саме українського декоративного мистецтва? Відповіді тут можуть бути різними: від найпростішого переконання, що хронологічна послідовність робить останніх мешканців території спадкоємцями всіх попередніх надбань, до більш софістикованих теорій про ретроспективне ідеологічне «присвоєння» сучасною культурою минулого. Утім, здається, й історичні дисципліни також пропонують свою відповідь. Справді, археологічні та писемні джерела свідчать, що стародавнє населення України впродовж тисячоліть не було етнічно чи культурно однорідним. Міграції тут були звичайним явищем, демографічні катастрофи – не поодинокими, культурні перерви – частими. Проте вони ніколи не призводили до повної зміни населення чи способів його існування. Певна його частина завжди лишалася на своїх обжитих територіях. Тим самим забезпечувалася історична і, що для нас важливо, культурна безперервність, тривалість і трансляція певних культурних феноменів. Ця відповідь – з тих «еволюційних» пояснень, що близькі типу мислення археологів.

Утім, мистецтво, декоративне зокрема, має власну логіку розвитку, не тотожну до інших історичних феноменів. Тут давні, а часом і дуже віддалені, форми (на відміну від суспільств, що їх породили) не бувають назавжди втрачені. Знання про давнє декоративне мистецтво, апеляція до нього сьогодні, використання його в нових культурних реаліях роблять його частиною живої мистецької історії сучасності. Історикам добре відомий феномен «віднайдення традиції», коли, здавалося б, давно віджили культурні феномени – одяг, предмети вжитку, архітектурні форми – потрапляють у фокус інтенсивних культурних та ідеологічних переживань, повертаючись (у зміненіх та оновлених обрисах) до актуального мистецтва. Історія України двох останніх століть знала кілька подібних романтичних «віднайдень традиції»: у середині – другій половині XIX ст. та на початку XX ст. Ми є свідками розгортання третього етапу.

Отже, перший том «Історії декоративного мистецтва України», що охоплює величезний історичний період – від доби пізнього палеоліту до середньовіччя – є свідченням того, що українська художня творчість досягла за цей тривалий проміжок часу високого рівня розвитку, а окремі твори є гідним внеском до скарбниці європейського та світового мистецтва.

П. ТОЛОЧКО

СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

АБСОЛЮТНИЙ ВІК – в археології – час події, період існування археологічної *культури*, пам'ятки відносно прийнятої системи літочислення, встановлений за допомогою методів інших наук. В археології України його визначають у роках відносно християнської системи літочислення, тобто «до» і «після» Різдва Христова або до і після нової ери (н. е.). Абсолютний вік пам'яток трипільської *культури* визначають за допомогою радіовуглецевого методу (метод С14), методу археомагнітного датування.

АКАНТ (АКАНФ) – декоративний мотив у вигляді листків трав'янистої рослини акант; виник в античному мистецтві і є складовою *орнаменту* корінфських *капітелей*, *акротеріїв*; характерний для декору фризів та карнизів.

АКРОПОЛЬ – громадський і релігійний центр античного міста, святилище божеств-покровителів.

АКРОТЕРІЙ – скульптурна прикраса у вигляді різних зображень над кутами *фронту* архітектурної споруди, декоративне навершя *стел*.

АЛАБАСТР – флакон для духмяної олії, парфумів видовженої заокругленої форми із широкими плоскими вінцями й округлим дном. Прикрашали *орнаментом*.

АМАЗОНКИ – легендарні жінки-воїниці.

АМОН – в єгипетській міфології – бог сонця.

АМУЛЕТ – предмет, який оберігає від лиха.

АМФОРА – антична глиняна посудина з опуклим звуженим донизу тулубом, вузьким горлом та двома ручками, яку подекуди прикрашали розписом. А. використовували для зберігання й транспортування вина та олії.

АМФОРІСК – флакон для духмяної олії, який повторює в мініатюрі форму *амфори*.

АНАЛОЙ – маленький високий стіл, на який під час богослужіння в православному храмі кладуть *Євангеліє*, хрест та ікони.

АНГЕЛИ – безтілесні, створені Богом надприродні істоти, що повідомляють людям його волю.

АНГОБ – тонкий шар рідкої глини, яким покривали поверхню сформованого керамічного виробу перед випалюванням. У керамічному виробництві А. застосовували для оздоблення столового посуду, зооморфної та антропоморфної *пластики*.

АНДРОГІН – сакральний образ, що поєднує ознаки як чоловічої, так і жіночої статі. Відповідає уявленню про божество як вищу досконалу істоту, яка поєднує в собі всі мож-

ливі сенси та опозиції, у тому числі чоловіче та жіноче.

АНТЕФІКС – скульптурна прикраса з мармуру або теракоти у вигляді *пальмети* або щита з рельєфом уздовж карнизу античної споруди.

АНФЕМІЙ – стрічковий *орнамент*, побудований на ритмічному чергуванні *пальмет* або стилізованого листя лотоса, лілій тощо.

АПОКРИФ – твір християнської літератури, який не був визнаний офіційною церквою тому, що опис чи пояснення релігійних сюжетів не відповідали канонічним поглядам. Іноді А. називають твір, походження якого невідоме.

АПОЛЛОН – у грецькій міфології – олімпійський бог, син Зевса і Лето, брат Артеміди.

АПОСТОЛИ – мандрівні проповідники в первісному християнстві. А. церква називає переважно лише 12 найближчих учнів Ісуса Христа, які були обрані ним самим для поширення його ідей. На фелонах з деісусними композиціями неодмінним було зображення апостола Павла з мечем та Петра з ключами по обидва боки від Христа.

АПОТРОПЕЙ – різноманітні вироби й зображення, яким приписували магичні властивості відвертати всілякі нещастя й оберігати від ворожих сил.

АРГІМПАСА – у скіфській міфології – божество родючості, полювання, володарка тварин, покровителька багатих.

АРИБАЛ – флакон для духмяної олії, кулеподібної форми, із широкими дископодібними вінцями та коротким горлом.

АРТЕМІДА – у грецькій міфології – сестра Аполлона, цнотлива богиня-мисливиця, покровителька усіх диких тварин, родючості.

АРХЕОЛОГІЧНА КУЛЬТУРА – одне з основних понять в археології, уведене до наукового обігу в ХІХ ст. Під археологічною культурою найчастіше розуміють сукупність археологічних знахідок і комплексів, артефактів на певній території і в певний час.

АРХОНТИ – вищі державні діячі у давньогрецьких державах.

АСИ – римські мідні монети; нумізмати умовно так назвали й ольвійські литі бронзові круглі монети.

АСКЛЕПІЙ – у грецькій міфології – син Аполлона, бог-лікар.

АТТІС – у грецькій міфології – бог фрігійського походження, пов'язаний з культом Кібели.

АФРОДИТА – у грецькій міфології – богиня кохання та краси.

АХІЛЛ – у грецькій міфології – один з видатних героїв Троянської війни.

БАРЕЛЬЄФ – низький рельєф скульптурного зображення, який виступає над площиною тла менше ніж на половину свого об'єму.

БАРМИ (ОЖЕРЕЛЛЯ) – парадне опліччя князів.

БІКОНІЧНІ ПОСУДИНИ – назва форми посуду, вживана у фахових працях трипільської культури (трапляється іноді також термін «двохконусні» посудини). Такі посудини мають верхню та нижню частини, виконані у формі зрізаних конусів, які поєднані широкими основами. Появу та поширення Б. П. можна віднести до етапу Трипільля ВІІ (кінець V тис. до н. е.), коли опуклотілі посудини поступово витісняють типи кераміки з гострим ребром. Виготовляли Б. П. за допомогою глиняних шаблонів та стрічковим способом. У місцях стику конуси з'єднували з внутрішньої сторони за допомогою глиняних джгутів або смужок.

БОВИН – назва зображень великої рогатої худоби або тура у зооморфній *пластиці* трипільської культури. Термін запропонований В. Балабіною для визначення зооморфної пластики. Зображення великої рогатої худоби, поширені в трипільських матеріалах, традиційно визначають як образ бика, але, як правило, стать великої рогатої худоби на мальованих зображеннях або *скульптурі* не позначено. Іноді зооморфні фігурки виконані досить умовно, або настільки пошкоджені, що неможливо достовірно встановити вид худоби. У таких випадках користуються терміном бовиновид.

БУКРАНІЇ – символічне зображення голови або рогів великої рогатої худоби. Символ поширений у Трипільлі-Кукутені з раннього етапу. Б. завершували ручки керамічних черпаків, спинки теракотових стільців-тронів, дахи моделей храмів, оздоблювали різноманітний посуд.

ВБРАННЯ (СТРІЙ, УБРАННЯ, НАРЯД-ДЯ, ШАТИ) – народний термін на означення сукупності предметів ноші з тканин, хутра, шкіри, а саме: одягу, головних уборів, взуття, прикрас дібраних за функціональним призначенням і об'єднаних у єдиний ансамбль згідно зі звичаєвими нормами та вимогами народної етики й естетики. Комплекси В. виготовляють, враховуючи стать, вік, суспільний стан духовно-світоглядні погляди людей, а також погодно-сезонні умови.

ВЕЛИКА СКІФІЯ – територія степової та лісостепової України, де мешкали і яку контролювали кочові скіфи від VII ст. до н. е. до початку III ст. до н. е.

ВЕРТИКАЛЬНИЙ ТКАЦЬКИЙ ВЕРСТАТ – тип ткацького верстата. Вертикально поставлена рама, на яку натягують нитки основи.

ВІВТАР – підвищення для жертвоприношення. У перших християнських церквах В. був стіл, за яким відбувалася вечерня Любові (агапа); потім В. почали називати ту частину храму (звичайно вищу), де знаходився стіл, на якому відбувалася безкровна жертва евхаристії.

ВІНОК – головний убір дівчат. Мав символічне, оберегове значення, знак незайманої дівчини, нареченої. На Україні відомий від найдавніших часів.

ВОЗДУХ (ВОЗДУХИ, ВОЗДУХА) – у православному богослужінні – найбільший з трьох *покровів* для покриття Святих Дарів, що готуються для Причастя зі Святими Тайнами Тіла і Крові Христа в літургійних посудинах – дискосі та потирі.

ВОЛЮТА – пластичний архітектурний елемент, декоративний мотив у формі спіралі або завитка з кружком у центрі.

ВОТИВНИЙ – той, що приносили на *вівтар* Богу з подякою чи посвятою. Подання, дар. В. предмет, як правило, – скульптурне або живописне зображення чи коштовний виріб ужиткового мистецтва.

ГАПТУВАННЯ – мистецтво шитва золотом, сріблом, різнокольоровим шовком. Г. оздоблювали одяг заможної частини суспільства, предмети побуту.

ГАРПОКРАТ – в єгипетській міфології – одна з іпостасей Гора, сина Ісиди та Осириса.

ГЕЛІОС – давньогрецький бог сонця.

ГЕОГЛІФ – зображення, виконане на ґрунті.

ГЕРА – у грецькій міфології – верховна давньогрецька богиня, сестра й одночасно головна дружина Зевса.

ГІМАТІЙ – прямокутний довгий шматок тканини – плащ, який одягали поверх хітона.

ГІМНАСІЙ – комплекс споруд або приміщень для фізичного виховання юнаків і підготовки для спортивних змагань.

ГІНЕКЕЙ – жіноча частина будинку.

ГІПОКАМП – міфологічна істота – морський кінь з риб'ячим хвостом.

ГЛАДЬ – техніка вишивання, яку виконують за попередньо переведеним на тканину малюнком тісно прикладеними один біля одного стібками, розташованими або в одному напрямку – вертикальному чи горизонтальному, або в різних напрямках відповідно до малюнка.

ГЛПТИКА – мистецтво різьблення на кольорових коштовних і напівкоштовних каменях, а також на склі та слонової кістці. Твори Г. називають гемами. Якщо рельєф геми заглиблений, її називають інталією, якщо опуклий – камеєю. Поширені камеї з багатошарових каменів.

ГОЙТОСІР – у скіфській міфології – бог сонця та світла, хранитель стад.

ГОЛОСНИКИ – глиняні посудини, за формою подібні до глечика, замуровані у стіни та склепіння давньоруських храмів; виконували функцію резонаторів, а також розвантажували вагу склепін та куполів.

ГОРЕЛЬЄФ – високий скульптурний рельєф, який виступає над площиною тла більше ніж на половину глибини зображення.

ГОРИТ – парадний футляр для лука та стріл, прикрашений золотими пластинами.

ГРИФОН – крилата фантастична істота з головою орла (інколи лева) і тулубом лева.

ДВНАДЕСЯТИ СВЯТА – ікони, що ілюструють події життя Христа і Богоматері; вони становлять головну частину святкового ряду (чину) *іконостаса*.

ДВОБІЧНІ ГРЕБЕНІ – гребені, у яких зубці розміщені з двох боків, як правило, з одного боку – рідко, а з другого – густо.

ДЕІСУС – ікона або композиція з трьох ікон, трьох фігур, на яких зображують Христа (посередині) і звернутих до нього в молитовних позах Богоматір та Іоанна Предтечу.

ДЕЛЯ – давній верхній плечовий одяг із широким коміром, підбитий хутром.

ДЕМОС – народ, населення грецького поліса.

ДІНОС – велика посудина для змішування вина з водою.

ДІОНІС – у грецькій міфології – бог плодородних сил землі, рослинності, виноробства та виноградарства.

ДОЛЬМЕН – давня похоронна споруда з величезних кам'яних брил і плит, поставлених вертикально й покритих однією або декількома плитами зверху.

ЕДИКУЛА – архітектурне обрамлення порталу або ніші, яке утворене колонами або пілястрами, які увінчані *фронтоном* і спираються на підніжжя.

ЕНКОЛПІОН – невеликий *ковчег* прямокутної або круглої форми із зображенням хреста, усередині якого містяться частинки освяченої проскури або мощів святих.

ЕПІСТИЛЬ – в *іконостасах* православних храмів – горизонтальна балка з розміщеними на ній іконами.

ЕРГАСТЕРІЙ – майстерня металурга.

ЕРОТ – давньогрецький бог кохання, син бога війни Ареса та *Афродіти*, завжди супроводжував свою матір.

ЄВАНГЕЛІЄ – книга про життя, дії та вчення Ісуса Христа.

ЄВЛОГІЇ – кошики, миси тощо для роздавання благословенного хліба після відправи Божественної літургії. Згодом Є. почали називати священні потири, дискоси, дарохранильніці й дароносиці.

ЄВХАРИСТІЯ – кульмінаційна мить літургії, під час якої відбувається куштування хліба і вина, які символізують Тіло і Кров Христову.

ЄПИТРАХІЛЬ – знак священницького сану: обрядове облачення православного священника, що вдягається на шию. Є. – символ благодаті Святого Духа. Вузька смужка, завширшки 15–20 см, найчастіше з оксамитної тканини.

ЖЕРТВОПРИНОШЕННЯ – релігійний обряд, під час якого за допомогою предметів з особливим священним статусом установлюються відношення між людиною й вищими силами. При цьому об'єкт жертвування переходить зі сфери мирського до сфери сакрального. Жертвуванню відповідають різні форми жертвовної дії: возливання, підношення, закляння, культова трапеза, спалення, урочиста мовна обіцянка, яка супроводжує ритуал тощо.

ЖУПАН (КАПТАН, ЧЕРКЕСКА) – чоловічий і жіночий верхній плечовий одяг, за кроєм подібний до *свити*.

ЗАПАСКА – давній незшиваний тканий поясний жіночий одяг, складався із двох різних за розміром і кольором домотканин: задня (задниця, *плахта*) – більша, накладалася ззаду, зав'язувалася спереду; передня – менша (*попередниця*, *запаска*), накладалася спереду, зав'язувалася ззаду. З. підперізували в стані зав'язками. Попередницю вдягали також до *плахти*, як *фартух*.

ЗЕРНЬ – вид ювелірної техніки, що полягає в напаюванні на поверхню металеві основи виробу дрібних кульок (гранул) золота, срібла чи міді.

ІОАНН ХРЕСТИТЕЛЬ – за Євангеліями, пророк, який провістив прихід Христа, був його предтечею (попередником). Здійснював водне хрещення, хрестив і самого Ісуса у водах Йордану. Був страчений за наказом правителя Галілеї Ірода Антипи.

ІОАНН ЗЛАТОУСТ – видатний візантійський церковний діяч і богослов, проповідник, один із отців церкви, патріарх Константинополя (398–404). Його праці: цикл бесід на книги Біблії, «Про реакцію Юліана», «Хто страждає, страждає сам через себе», «Про священство», Літургія св. Іоанна Златоуста.

ІКОНОГРАФІЯ – у середньовічному християнському мистецтві – усталена система зображення певного персонажа, події, трактовки сюжету.

ІКОНОСТАС – стіна-перегородка з кількох рядів ікон, що відокремлює *вівтар* від основної частини храму.

ІНДИТЬЯ – один з видів *покровів* на престол. Нижній *покров* – сорочка – означає *плащаницю*, якою було оповито тіло Христа Йосифом, при покладанні його до Гробу Господнього. Верхній *покров* – *індитья* (лат. «одяг») – означає, за церковною традицією, славу Бога, що сидить як цар на престолі. І. має хрещату композицію. Вишивали зверху і на тому боці, що був повернутий до храму. Композиції – «Розп'яття», «Голгофа», *Деїсус*.

ІНКРУСТАЦІЯ – декорування виробів врізаними вглиб зображеннями або *орнаментом* з каменю, дерева, перламутра.

ІНТАРСІЯ – вид *інкрустації*, виконаної на дерев'яних предметах зі шматочків дерева інших пород.

ІСІДА – в єгипетській міфології – богиня родючості, води й вітру, символ жіночності, родинної вірності, богиня мореплавства.

КАБАТ – 1) верхній короткополий (до стегон), з рукавами, чоловічий і жіночий одяг із домотканого сукна, з великим вирізом на грудях. Оздоблений вишивкою, стрічками. К. пошнуркований (Сокаль, Львівська обл.); 2) верхній короткополий (нижче стану) з рукавами одяг чорного, червоного, синього, голубого, білого сукна, білого полотна, вишитий поліхромною вишивкою квіткового *орнаменту* (Яворівщина, нині Львівська обл.) технікою *гладі*; 3) жіноча блузка з домотканого полотна або байки (Стрийщина, Львівська обл.); 4) полотняна спідниця (Лемківщина); 5) вовняна спідниця (Лемківщина).

КАДИЛО – посудина для куріння ладану під час богослужіння.

КАЇРНИ – кам'яні закладки.

КАЛАФ – жіночий головний убір у вигляді плетеного кошика.

КАМКА – вимита на берег і звалена у великі жмути морська трава яку використовували для перекриття поховальних споруд.

КАНЕЛЮРИ – умовна назва способу орнаментування кераміки, вертикальні жолобки на колоні, пілястрі, а також виробих з глини, які утворювали вдавнення глини у стінки посуду.

КАНФАР – столова посудина для питва у вигляді кубка з двома ручками на високій ніжці-підставці.

КАПТЕЛЬ – верхня частина колони, пілона або пілястри, на яку безпосередньо спирається архітрав (балка) або п'ята балки.

КАПОТ – 1) жіноче короткополе святкове й весільне вбрання з чорної тонкої вовняної тканини. Силует прилягаючий. На полах накладні кишені в «зуби». На спинці до стану три декоративні шви – пошво. Від стану донизу виробу три складки – фалди. Поли, низ К. обшиті оксамитом – майшестером (Житомирська обл.); 2) різновид жіночого плаття; 3) довгий без підкладки дорожний одяг з домотканого валяного сукна, одягали поверх *кожуха* (Полтавська обл.); 4) довгий верхній чоловічий одяг у талію зі зборками, широким коміром з домотканого сукна (Західна Волинь, Бойківщина).

КАПОТА – 1) різновид верхнього чоловічого й жіночого вільного сукняного одягу з коміром-стійкою. На спинці три-чотири фалди з боків. Верхня пола прикривала нижню. Застібали на петлі й шовкові гудзики; 2) верхній довгий сукняний одяг галицьких міщан, просторіший від *жупана* (Тернопільщина); 3) плащ із від-

логою (капюшоном) – міщанський верхній одяг; 4) чоловічий і жіночий одяг відповідно із широкими й дрібними фалдами; підперізували *крайками*; жіночі обшивали чорною тасьмою (Львівська обл.); 5) верхній сукняний одяг у талію, зі зборками, широким шалеподібним коміром; 6) чоловіча верхня куртка з домотканого сукна (Лемківщина).

КАТАПЕТАСМА – завіса Царських врат. У XVI–XVII ст. К. щедро гаптували сюжетними сценами та орнаментальними композиціями. Відкриття або закриття К. має в літургії певну символіку, пов'язану з викупною жертвою Христа.

КЕНТАВР – у грецькій міфології – міфічна істота з чоловічою головою й тулубом коня.

КЕРСЕТКА – жіноча прямоспинна безрукавка з доморобних матеріалів.

КИБАЛКА – складова жіночого головного убору – півкільце, кільце, обручик, виготовлені з льону, конопель та обшиті тканиною, з лубу, будь-якого штивного матеріалу. Накладали на волосся під *очіпок*, *хустку*, *намітку*. К. походить від дівочої начільної пов'язки; крім практичної функції, виконує оберегову.

КИВОТ (ДАРОХРАНИЛЬНИЦЯ) – місце для зберігання ікон, оформлене дерев'яною рамою під склом чи слюдою або у вигляді *ковчега* з дверцятами.

КИРЕЯ – 1) стародавній чоловічий плащ, різновид верхнього парчевого, сукняного одягу, підбитого дорогим хутром. Накидали на спину й скріплювали на шиї аграфою або зав'язували золотими шнурками, які закінчувалися золотими китицями. Поширена була серед козацької верхівки; 2) довгий суконний, широкий одяг із капюшоном; 3) одяг прямоспинного крою зі вставними клинами по боках.

КІБЕЛА – мати богів, покровителька відродження природи.

КІЛК – широка чаша з двома горизонтально розміщеними ручками для питва вина.

КІМАТІЙ – різновид архітектурного *орнаменту*, у вигляді смуги рельєфних напівовалів.

КІФАРА – давньогрецький струнний щипковий музичний інструмент.

КЛЕПАНЯ – назва зимової шапки на Гуцульщині та Покутті.

КЛОБУК – головний убір князів у Київській Русі.

КЛУАЗОНЕ – у мистецтві кольорових емалей по металу – перегородчаста техніка.

КОБЕНЯК (КИРЕЯ, СІРЯК) – найпоширеніший український верхній одяг; носили зимою поверх *кожуха*. Головна особливість К. – капюшон-відлога, кобка, каптур, бородиця (богородиця).

КОВЧЕГ (ДАРОХРАНИЛЬНИЦЯ) – скриня для зберігання реліквій або предметів бого-

служіння; заглиблення на всю площу ікони до рамки.

КОЖУХ – зимовий верхній хутрянний одяг українців. Шили за таким самим кроєм, як і верхній одяг із сукна. К. носили в усіх регіонах і всі верстви суспільства.

КОЛТИ – давня жіноча прикраса, яку прикріплювали нижньою частиною до *рясни*. К. мали форму сережок, їх прикрашали з обох боків. На лицьовому боці був складний декор, а на зворотному – простіший, як правило, рослинний. Поширені К. із зображенням *грифонів*, птахів, сиринів (друга половина XI ст.). У XIII ст. на колтах почали зображувати святих (Київ, Чернігів, Володимир, Рязань).

КОРАЛИ (КОРАЛІ) – намисто з коралів. Також К. називали «добре», «справжнє», «дороге», «щире» намисто. К. мали різні кольори й відтінки – від блідо-рожевого до бордового. Найбільшу, центральну, намистину на кожній низці огортали сріблом.

КОРЗНО (КОРЗНА) – давній різновид верхнього одягу, який носили поверх каптана. Скріплювали на плечі *фібулою* (Київська Русь).

КОРОПЛАСТИКА – теракотові *статуетки* задріпорованих жіночих фігур.

КОРЧАГА – 1) велика посудина для зберігання зерна; заввишки 70 см і більше з найширшим діаметром тулуба близько 60-62 см, з масивним яйцеподібним тулубом, двома маленькими вухами на плічках, порівняно маленьким денцем та нешироким коротким горлом; 2) давньоруська назва *амфори*; корчаги-амфори мають яйцеподібну форму тулуба, вузьке заокруглене денце й два масивні вуха; використовували для зберігання та перевезення вина, олії, хмільного меду; найчастіше майже всю поверхню посудини вкривали характерними поперечними смугами-жолобками.

КОРЧАЖЕЦ – різновид давньоруського столового посуду невеликого розміру яйцеподібної або кулястої витягнутої форми з вузькою горловиною та двома маленькими вушками; використовували для напоїв, насамперед вина; археологи такі посудини ще називають «амфорками» і виокремлюють два головні типи – київський та волинський.

КОСТЮМ – сукупність і співвідношення предметів одягу, прикрас, знаків розпізнавання, зачісок, косметики, головних уборів, взуття, які поєднуються у цілісний ансамбль силою дії життєвих функцій (практичної, знакової, естетичної, соціальної, регіональної). К. є виразником соціальної та індивідуальної характеристики людини, її віку, статі, характеру, естетичного смаку. Див. *вбрання*.

КРАЙКА – *пояс*, витканий з різнобарвних вовняних ниток, яким притримували в талії

спідницю, *запаску*, *плахту*. К. дівчата й жінки підперізували верхній одяг.

КРАТЕР – велика відкрита посудина для змішування вина з водою.

КРИВУЛЬКА – назва одного з найпопулярніших мотивів в українському гончарстві у вигляді хвилястої лінії.

КРЕПДА – штучне укріплення схилів могольного насипу по колу чи за периметром.

КРОМЛЕХ – споруда, складена з великих, окремо поставлених каменів, які утворюють одне або кілька концертних кіл.

КРОТАЛИ – музичний інструмент на зразок кастаньєт.

КСОАН – найдавніше примітивне, найчастіше дерев'яне, зображення божества чи обоженного героя.

КУКУТЕНЬ – археологічна *культура* доби енеоліту (4600–3500 рр. до н. е.) на території Південно-Східної Європи (сучасна територія Румунії, Молдови, Західної України та Південної Угорщини). Епонімна пам'ятка – поселення Кукутень (Румунія). Частина культурного комплексу (культурно-історичної спільності) Аріушд-Кукутень-Трипілля.

КУЛЬТУРА – сукупність матеріальних і духовних надбань, комплекс характерних інтелектуальних і емоційних рис суспільства, що включає не лише різні мистецтва, а й спосіб життя, основні правила людського буття, системи цінностей, традицій і вірувань. К. є механізмом адаптації суспільства до умов природного середовища. В археології використовується зазвичай як синонім поняття «*матеріальна культура*».

КУЛЬТУРНИЙ ШАР – шар ґрунту зі слідами людської життєдіяльності: будівельне сміття, викинуті або загублені предмети.

КУНТУШ – 1) верхній чоловічий одяг із тонкого синього, малинового, зеленого сукна, парчі, прикрашений мереживом, золотим позументом; 2) верхній одяг знатних жінок, заможних міщанок і селянок.

КУРГАН – штучний земляний пагорб або складніша архітектурна споруда з використанням дерева, каміння, дерну, зведена над одним або кількома похованнями. Серед причин, які спонукали стародавнє населення насипати кургани, дослідники називають соціально-економічні та світоглядні. Перші кургани пов'язані з освоєнням степу та переходом до різних форм скотарства, другі – з ідеєю надгробка, пам'ятника померлим. Кургани насипали в різні історичні періоди багатьох племен. Традиція будувати земляні насипи над похованнями виникла у степах Євразії близько 5 тис. років тому одночасно з пірамідами у Єгипті, *менгірами* у Бретані, *дольменами* на Кавказі. Поховання під курганами характерні для пам'яток усатівської культури.

КУРОС – фронтальна статуя оголеного юнака-атлета, а також Аполлона.

КУСАНЬ – короткополий жіночий одяг з домашнього білого грубого сукна. Комірць-стійка обшитий чорним шнурком. Таким самим шнурком оздоблювали й кінець верхньої поли, а також спинку. Шви спинки прикрашали шістьма китичками – бубляхами з чорних ниток. Довжина К. 106 см (Волинь).

КУЦАН – жіноче короткополе вбрання з коричневого доморобного сукна, тканого наполовину з льняних (основа) і вовняних (поробок) ниток. Спинка приталена, комір виложистий (заввишки – 9 см, завдовжки – 47 см), кишені поперечні. Застібають на ліву сторону на три гудзики, зроблені з червоного шнура. Комір, поли, спинка, кишені, рукави оздоблені вовняним червоним шнуром. Довжина К. 67 см, ширина (по поділці) – 138 см (Волинь).

ЛАБІРИНТ – кам'яна чи ґрунтова викладка у формі спіралі.

ЛАГІНОС – святковий глечик для вина з однією ручкою та вузькою шийкою.

ЛАТУХА – чоловіча й жіноча *свита* з хорошого білого домашнього сукна, оздоблена вовняним голубим і зеленим шнуром і такого самого кольору вовняними кульками – «шишками», «бубляхами». Л. шили з прямою спинкою і вставленими з боків клинами – «крилами» (Волинське Полісся).

ЛЕКІФ – глечик з однією ручкою та вузькою шийкою для ароматичних масел і заупокійного культу.

ЛІТНИК (ЛЕТНІК) – 1) вовняна домоткана святкова спідниця у поздовжні пасочки; 2) жіночий верхній одяг з легкої тканини (Волинь, Полісся). Літне легке вбрання (Одещина, Миколаївщина). Прямоспинний жакет з рукавами, з чорного сукна, без оздоб (Вінниччина, Одещина). Літнячка, жіночий одяг (Полтавщина, Київщина). Біла *хустка* (Лемківщина).

ЛІТУРГІЯ – християнське церковне богослужіння, під час якого здійснюється «таїнство евхаристії».

ЛОКАЛЬНА ГРУПА (ВАРІАНТ) ПАМ'ЯТОК – поняття в археології для визначення певної групи різночасових типів пам'яток, які поширені на певній території. У структурі археологічної культури група (варіант) пам'яток є середньою ланкою між типом пам'яток (які є одночасними) та археологічною культурою, що охоплює всю сукупність територіально та хронологічно пов'язаних типів пам'яток. На практиці в наукових працях, які стосуються трипільської культури, поняття «локальна група» і «тип пам'яток» іноді використовують як синоніми.

МАГІЯ – сукупність обрядів і ритуалів, пов'язаних з вірою в можливість людини впли-

вати на природний хід подій, докільця, живих істот; спілкування з надприродними силами.

МАТЕРІАЛЬНА КУЛЬТУРА – сукупність предметів, виготовлених людиною. Віддзеркалює механізм адаптації суспільства до умов природного середовища практичною діяльністю людини. Включає речові результати діяльності людей. Для доісторичного періоду М. К. є джерелом для реконструкції та вивчення духовної культури певних суспільств.

МАФОРІЙ – довге верхнє покривало, що закривало голову й плечі Богоматері.

МЕАНДР – геометричний *орнамент* у вигляді ламаної безперервної Г-подібної або хвилеподібної лінії.

МЕГАЛІТ – давня споруда (III–II тис. до н. е.), складена з великих блоків грубо оббитого каменю.

МЕНПІР – природний чи оброблений кам'яний стовп, установлений вертикально; культовий пам'ятник епохи енеоліту та бронзового віку.

МЕТРОПОЛІЯ – материнський поліс, батьківщина, вітчизна.

МИСКИ-СИРНИЦІ – в археологічній літературі так називають цидильники або друшляки давньоруського періоду.

МІКСАМОРФНЕ ЗОБРАЖЕННЯ – зображення, яке поєднує в собі риси людини та звіра (птаха).

МІЛЕФІОРИ – декоративна техніка оздоблення скляних виробів, заснована на античній традиції, однак використовувалася ще в Давньому Єгипті. У зовнішню поверхню скляного виробу в гарячому стані вплавливали скляні різнокольорові нитки чи пластинки, які розплавлялися, утворюючи строкаті квітки.

МОДІУЛУС – один з типів давньогрецьких кухлів.

МОНОХРОМНИЙ РОЗПИС – розпис посуду трипільської культури чорною або темно-коричневою фарбою по помаранчевому, жовто-гарячому фону, іноді з окремими елементами поліхромії – деякі деталі намальовано червоною або білою фарбою. Відомий з етапів Трипілья VI – VII, найпоширеніший на етапах Трипілья VII, C1 та CII. Типовий для усіх локально-хронологічних груп. Композиції мальованого *орнаменту* дуже різноманітні, насичені знаками-символами.

МУСІЯ (СКЛЯНА СМАЛЬТА) – різнокольорові скляні кубики для викладання мозаїчних зображень.

НАМІТКА – головний убір заміжньої жінки у формі довгого рушника, орнаментованого червоними смужками на вузьких кінцях, виконаних технікою перебірного ткання або вишивкою.

НАЧІЛЬНА СТРИЧКА – головний убір, який дівчата носили до повноліття.

НАЧІЛЬНИК – дівочий головний убір-обруч, до якого прикріплювали над чолом бубонці та різної форми металеві підвіски. Побутовав з давніх часів: від енеоліту до наших днів (*чільце* й *чулок*). Крім естетичної, виконував оберегову функцію.

НЕКРОПОЛЬ – буквально «місто мертвих». Кладовище в античних поселеннях.

НЕРЕЇДИ – у грецькій міфології – морські божества, дочки Нерей та Океаніди Доріди.

НИКЕФЕРОС – та, що несе Перемогу.

НИМБ – умовне позначення сяяння навколо голови у вигляді кола; символ святості має різницю при зображенні Бога-Отця, Богоматері, ангелів.

НЮБА – у грецькій міфології – дочка Тантала, дружина царя Фів Амфіона.

НЮБІДИ – діти *Нюби*.

НОМАДИ – кочовики.

ОБРУС (УБРУС) – 1) головний убір на зразок *намітки* (Львівщина, Тернопільщина); 2) велика біла *хустка*, яку носять на плечах (Полісся); 3) старовинна *хустка* прямокутної форми з полотна домашнього виготовлення (Карпати).

ОВИ – яйцеподібний *орнамент*, що використовували в античному мистецтві та архітектурі

ОВИД – назва зображення барана або вівці. Термін, запропонований В. Балабіною для визначення зооморфної пластики трипільської культури, необхідний для встановлення виду худоби, бо статі тварин у скульптурних зображеннях часто не позначена. Зооморфні фігурки іноді виконані досить умовно або надто пошкоджені. У таких випадках користуються терміном *бовин/овид*.

ОДИПТРИЯ (*грец.* «Путівниця») – один з головних типів зображення Богоматері з Немовлям, що сидить на її лівій руці. Назва походить від константинопольського монастиря Одигон.

ОДНОБІЧНІ ГРЕБЕНІ – гребені, у яких зубці розміщені з одного боку.

ОДНОРЯДКА (ОДНОРЯДОК) – верхній чоловічий одяг з голубого ліонського («ліонського») сукна, оздоблений шнурами.

ОЖЕРЕЛЛЯ – комір різного призначення, який прикріплювали до одягу гудзиками з кольорових металів.

ОЙКУМЕНА – населений світ, сукупність заселених людьми областей землі.

ОЙНОХОЙЯ – глечик з однією ручкою для рідини, що мав один або три стоки на вінчику.

ОКРАВКА (ОКРАЙКА) – 1) домотканий вовняний жіночий *пояс* у три пальці завширшки; *окрайка* (Полтавщина); 2) широкий домотканий *пояс* різних кольорів із шерсті (Житомирщина); 3) *крайка* вовняна для закріплення *запасок* (Закарпаття); 4) тканий вовняний чоловічий *пояс* (Буковина).

ОЛЬПА – глечик з однією ручкою для вина.

ОПАНЧА (ОПАНЧІННА, ЄПАНЧА, КИРЕЯ) – верхній чоловічий сукняний одяг із капюшоном. 1) різновид верхнього одягу із домотканого сірого сукна (Бойківщина, Гуцульщина, Волинь, Східне Поділля); 2) довгий сукняний сюртук зі зборками, з коміром, облямований чорнобілим шнуром; 3) плащ із сірого сукна, ззаду зі зборками й пелериною, який носили вїйт, дяк, заможні селяни; 4) різновид сукняного верхнього чоловічого й жіночого одягу; 5) жіночий одяг із домотканого полотна.

ОПАШЕЛЬ (ОПАШЕНЬ) – старовинний просторий, довгополий жіночий і чоловічий плечовий одяг з вузькими рукавами до зап'ястя, перед коротший від спинки; виготовляли з атласу, бархату, камки; носили поверх кафтанів, інколи наопашки.

ОРАНТА – зображення Богоматері в молитовній позі, з піднесеними догори руками.

ОРНАМЕНТ – візерунок, побудований на ритмічному чергуванні різноманітних зображень, які можуть бути великомасштабними й дрібномасштабними, стилізованими й натуралістичними, мати різне походження, складатися з певних мотивів:

- антропоморфний – у вигляді спрощених зображень людських фігур або їхніх частин у статичному або динамічному стані;

- геометричний – візерунки у вигляді чітких геометричних фігур, їхніх різних поєднань, крапок, ламаних, зигзагоподібних або ліній, що перетинаються чи утворюють специфічні композиційні мотиви;

- зооморфний – у вигляді стилізованих зображень різних тварин;

- орнітоморфний – зі стилізованих зображень птахів;

- рослинний або фітоморфний – стилізація листків, квіток, плодів, гілок, пагінців тощо;

- тератологічний – у вигляді примхливо переплетених зооморфних і рослинних мотивів, куди укомпоновані зображення казкових драконів, химер, фантастично поєднаних мотивів фауни і флори.

ОРНАМЕНТ РОЗПИСНИЙ (МАЛЬОВАНИЙ) – спосіб оздоблення керамічних виробів візерунком за допомогою фарб.

ОРНАМЕНТ ПРОКРЕСЛЕНИЙ – спосіб нанесення заглибленої орнаменталізації, коли по сирій поверхні посудини наносять продряпану лінію різної ширини або отримують жолобки шляхом вдавлення глини у товщу стінок посудини. Лінії П. О. заповнювали білою пастоподібною фарбою. Крім керамічного посуду, П. О. використовували для декору антропоморфної пластики.

ОРНАМЕНТ ЦИРКУЛЬНИЙ (ВІЧКОВИЙ) – орнамент у вигляді кола з крапкою у середині, який створюють за допомогою циркуля.

ОЧПОК – головний убір заміжньої жінки у вигляді шапочки, пошитої з бавовняної, вовняної чи шовкової тканини. Побутували О. в'язані з ниток, а старовинні О. в багатих українках були парчевими.

ОЧКУР (УЧКА́Р, УЧКУРНЄ, ОЧКУРКА, ОЧКУРНЯ) – 1) вишитий вузенький комір сорочки (Житомирщина); 2) шнурок або пояс, яким затягують *штани* або шаровари.

ОЧКУРНИК – зшитий верхній край *штанів*, через який проходить *очкур* (Гуцульщина).

ПАВЛО – один із християнських апостолів. У «Діяннях св. апостолів» повідомляється, що він народився в малоазійському м. Тарсі в іудейській фарисейській сім'ї. Поряд з єврейським ім'ям Савл, мав і римське Павел. Після явлення йому Христа, який покликав до апостольського служіння, став ревним християнином, «відважним проповідником Євангелія серед язичників», за що був удостоєний, разом із Петром, звання «першOVERХОВНОГО апостола». За твердженням церковної історії, П. загинув мученицькою смертю в 64 р. в Римі під час гонінь на християн.

ПАВОЛОКА – шовкова тканина, виткана золотою або срібною ниткою.

ПАЛЕНЕ ЗОЛОТО – вогневе покриття металеві поверхні розчином золота у ртуті. Під час нагрівання ртуть випаровується, а золото зв'язується з металом основи. Одна з найдавніших технік золочення поверхні художніх виробів тонким шаром золота з метою оздоблення або захисту від окислення. Техніка П. З. була відома у Київській Русі. Упродовж Княжої доби відкритий спосіб часткового золочення металевих виробів відомий під назвами «золотої наводки» або «коричневого лаку». Золочення широко застосовують у декоративному мистецтві та архітектурі, особливо при виготовленні металевих виробів церковного літургійно-обрядового призначення.

ПАЛЬМЕТА – живописний або скульптурний мотив у вигляді симетрично розташованого пальмового листа.

ПАН – у грецькій міфології – божество черід, лісів та полів.

ПАНАГІЯ – образ Пречистої Богородиці у поставі вшанувально-возвеличувальної молитви. Панагією спочатку називали проскуру, освячену на честь Богоматері, а згодом різнотипні похідні *релікварії*, у яких її зберігали. П. належить до найвищих архієрейських відзнак, символізує «обов'язок носити у своєму серці Господа Ісуса й покладати надію на заступництво Пречистої Богоматері». *Релікварії* з частинками Богородичного Тіла називають панагіарами персонажів, сюжетних сцен і символів релігійного та богословсько-догматичного змісту.

ПАНОПЛІЯ – повний комплект озброєння.

ПАНТЕОН – усі божества, яких вшановували в місті або державі.

ПАНТОКРАТОР – іконографічний образ Христа, характерний репрезентативним зображенням його як імператора Всесвіту. Зображували П. на чолі небесної ієрархії, частіше – під склепінням храму. В українському гаптуванні образ П.-Вседержителя набув поширення в XVI–XVIII ст. в оздобленні фелонів. Образ П. має риси не тільки могутнього й суворого володаря світу, а й розумного вчителя, отця – священника. Його зображують на троні; лівою рукою він тримає Святе Письмо, а правою – благословляє.

ПАПАЙ – у скіфській міфології – небесний бог-творець.

ПАСТИЛАЖ – техніка оздоблення скляних виробів, коли гарячу скляну густу масу наносять на скляну поверхню з лячки, унаслідок чого утворюються вільні чи задумані майстром узорі.

ПАТЕРА – жертвне блюдо для узливань, різновид жертвних дзеркал.

ПЕКТОРАЛЬ – нагрудна прикраса царів, вельмож. Виготовляли з бронзи або золота з емаллями та коштовними каменями. П. у формі півмісяця має назву лунула. Проте не кожному нагрудну прикрасу називали пектораллю, а лише ту, яку мали право носити найвищі сановники в стародавньому світі, скажімо, єгипетські фараони, римські імператори, давньоруські князі.

ПЕЛЕНА – у церковному вжитку – загальна назва для групи орнаментальних тканин. Функціонально розрізняють: напестольні завіси (між колонками ківорія), *катанетасми* (завіси Царських врат), тканини для підстелення під богословські предмети, а також підвісні П., які підвішували під ікони. Сюжет гаптованого або вишитого зображення на П. збігався із сюжетом ікони або ж мав зображення Голгофського хреста. Символіка підвісних П. відповідала церковним уявленням, що ікони є святинями, їх не можна торкатися голими руками. Свята ікона повинна розміщуватися не на голій стіні або *аналої*, а на особливому *покрові* – пелені. Цей звичай продовжував церковну традицію, за якою сучасники Христа підкладали свій одяг на шляху Господа під час його святкового входу до Єрусалима.

ПЕЛІКА – невелика столова посудина для рідини, подібна до глечика.

ПЕТРО – один із 12 апостолів, найближчий учень Христа. Будучи рибалкою на ім'я Симон, він разом зі своїм братом Андрієм першими відгукнулися на заклик Ісуса. В Євангеліях говориться про те, що П. тричі зрікся свого вчителя, опісля каявся в цьому. Після вознесіння Ісуса П. став

першим учителем християнської віри, проповідував її під час своїх подорожей. Наприкінці життя оселився в Римі. Церковна історія наділила його титулом першого Римського єпископа. У 67 р. за наказом імператора Нерона П. було страчено. На українських фелонах XVII–XVIII ст. П. зображували з ключами у руках.

ПЕТРОГЛІФ – малюнок, зроблений на камені.

ПІКСИДА – туалетна коробочка з дерева, кістки, металу, теракоти; посудина для ароматичних духмяних масел і притирань.

ПІФОС – давньогрецька велика яйцеподібна посудина для зберігання зерна, води, вина, яку вкопували в землю.

ПЛАСТИКА – 1) мистецтво виготовлення об'ємних тривимірних за формою творів з відносно м'яких, пластичних матеріалів способом ліплення або лиття; 2) рельєфність, об'ємні якості художньої форми в скульптурі, зображенні на площині, що відповідають змісту та скульптурі споруди.

ПЛАТ – 1) старовинний жіночий головний убір – *хустка* прямокутної форми; 2) чотирикутний шматок полотна, який використовують як *хустку* (Полісся); 3) назва фартуха (Закарпаття); 4) широка спідниця білого кольору (Закарпаття).

ПЛАХТА – жіночий поясний одяг (Надніпрянина, Слобожанщина, Південь України), який виготовляли з двох полотнищ – гривок півтора–два метри завдовжки, які зшивали приблизно наполовину або на дві третини, після чого перегинали удвоє так, щоб зшита частина охоплювала фігуру ззаду, а незшиті – крила, криси – вільно звисали по боках. Назви П. за формою *орнаменту*: кватирчаста, хрещата, картата, копитаха, баклажка, підочкова. Назви П. за малюнком: степова рожа, стовпаті, мотилівка, реп'яхівка, гвоздичкова, рачкова, грушівка, кривуляста. За способом ткання: закладанка, проста, човникова. Побутували півплахти без крил. Їх здебільшого носили незаміжні.

ПЛАЩАНИЦЯ, ВОЗДУХ, ЕШТАФІОН – полотно із шовку або оксамиту з живописним гаптованим зображенням сцени покладення Христа до гробу. Найдавніша українська плащаниця із с. Жирівка датована першою половиною XV ст.

ПЛІНФА – у візантійській і давньоруській архітектурі – широка плоска цегла майже квадратної форми (30 см × 40 см × 3,5 см).

ПОКРОВ – оздоблена тканина, що вкриває святі предмети. П., які застосовують для богослужбових посудин під час літургії, мають спеціальні назви – *воздух*, хрещатий покривець, сударій. Спеціальними П. вкривають престол (сорочка, *індитья*), *раки* з мощами святих.

ПОЛІС – місто; місто-державна, до складу якого входили місто та його сільська округа; цивільна громада.

ПОЛОТНЯНКА – різновид літньої *свити*, пошитої з полотна. Поширена по всій Галицькій рівнині. П. можна прати. В особливих випадках її вдягали зимою поверх суконної *свити*, що надавало одягові святкового вигляду.

ПОНТЯ – металевий стрижень, що кріпиться до дна видувного виробу, поки той не відділений від складувної трубки. Після прикріплення П. виріб відокремлюють від трубки й продовжують формування посудини та її вінець. Після закінчення формування посудину відбивають від П. та знову кладуть у піч для вогневого полірування.

ПОПЕРЕДНИЦЯ (ПЕРЕДНИК, ХВАРТУХ) – назва жіночого поясного *вбрання*. Носили з *плахтою*, спідницею. П. робили як з купованої тканини (крамної), так і з тканин домашнього виготовлення.

ПОСЕЛЕННЯ – в археології це залишки (сліди) існування давнього поселення у вигляді руїн будівель та інших об'єктів. Загальним терміном «поселення» на стадії опису результатів розкопок можуть називати рештки поселень різних типів – сіл, міст, містечок тощо.

ПОСТОЛИ – 1) взуття, виготовлене зі шкіри; 2) взуття, сплетене з лика; 3) взуття, сплетене з конопляних вовняних шнурків.

ПОЯС – невід'ємна складова жіночого й чоловічого народного строю. П. виконував багато функцій: практичну, оберегову, обрядову, естетичну. Старовинні П. були плетені, згодом – ткані з вовни, льону, конопель, а також виготовлені зі шкіри.

ПРОТОМА – декоративний елемент у формі передньої частини тіла чи голови тварини (часто фантастичної) або людини; трапляється переважно у стародавньому мистецтві.

ПСАЛІЙ – елемент вузди, призначений для її кріплення до оголів'я; найчастіше П. мали вигляд стрижнів або дисків різної конфігурації.

РАКА – гробниця, ковчег для мощів.

РЕАЛІСТИЧНА ПЛАСТИКА – категорія антропоморфної пластики, характерна для трипільської культури. До Р. П. відносять антропоморфні статуетки, виконані в натуралістично-схематичному стилі з реалістично модельованими деталями.

РЕЛІКВАРІЙ – у римо-католицькій церкві – *ковчег* для зберігання мощів святих. Їх почали використовувати досить рано. *Ковчеги* різної форми виготовляли з дорогих матеріалів і прикрашали.

РИТОН – посудина у вигляді рогу.

РЯСНИ – елемент головного убору жінок Давньої Русі. Мали форму довгого ланцюга,

стрічки, які від кокошника опускали на груди. Старовинні Р. виготовляли із золота, срібла, згодом бісеру; завершувалися колтами. Р. XI–XIII ст. могли бути у вигляді пустотілих неорнаментованих циліндрів, очевидно, це щоденні прикраси. Святкові Р. мали ланки, укладені з плоских круглих або квадратних пластинок, на яких зображували мотив Дерева життя, проростаюче насіння, тобто аграрно-заклинальну символіку (XII–XIII ст.). Святкові Р. княгинь і бояринь прикрашали перегородчастою емаллю. Кількість бляшок (ланок) – від 10 до 12. Квадратні бляшки, очевидно, пізніші, бо на них уже бачимо християнський розквітлий хрест.

САКРАЛЬНИЙ – священний.

САТИР – у грецькій міфології – демон родючості, супутник бога Діоніса.

СВАСТИКА (СВАРГА) – символічний знак у вигляді хреста із зігнутими під кутом кінцями. Один із ключових елементів знакової системи. Існують десятки варіантів зображення С. Термін «свастика» («svastika») походить з двох санскритських коренів: іменника «благо», «пов'язане з благом» і дієслова «бути», тобто «благу бути», «добру бути». В арійському лексиконі значення поняття «свастика» трактується як «добре укриття» або, ширше, «оберіг». В українській традиції С. називають «сваргою», пов'язуючи її з богом неба Сварогом, у давніх слов'ян – Даждьбогом. Найдавніше зображення С. відносять до верхнього палеоліту. На теренах України зображення С. відоме від доби енеоліту.

СВИТА (СВИТА, СЕРМ'ЯЖИНА, СЕРНЕГА, СЕРНЯГА, СВИТКА, ЮПКА, ГУНЯ, ГУНЬКА, КАПОТА) – старовинне українське жіноче й чоловіче вбрання. С. шили до двох вусів, згодом додали третій посередині, унаслідок чого зникла вузька не розрізана в стані спинка (прохідка, застібок); потім стали додавати ще вуса-клини – до п'яти-восьми.

СВИТОВЕ ДЕРЕВО – (ДЕРЕВО ЖИТТЯ, ШАМАНСЬКЕ ДЕРЕВО) – характерний для міфопоетичного мислення образ, який втілює універсальну концепцію світобудови.

СЕРАПІС – у грецькій міфології – бог родючості, пов'язаний із загробним культом, уважався богом мертвих тощо.

СЕРДАК – чоловічий і жіночий сукняний короткополий одяг, який носили на Гуцульщині. Мав давній крій із прямою спинкою. До перегнутого полотнища з пазушним розрізом вставляли з боків клини. Шили з невеликим коміром-стійкою, довгими рукавами. С., як і інші компоненти гуцульського вбрання, розкішно декорували вишивкою, вовняними шнурами, кольоровими китицями, які чіпляли біля коміра. Частіше С. носили наопах.

СЕРЕЖКИ – старовинні українські дівочі й жіночі прикраси для вух, відомі від найдавні-

ших часів (давньоруське – усерязь); кільце, підвіска – вид ювелірних виробів, вушні підвіски.

СЕРПАНОК – 1) святковий головний убір заміжньої жінки; виготовляли із льняної тканини прямокутної форми, зав'язували поверх очіпка; те саме, що й *намітка*, але з тонкого, прозорого білого, зеленого, сірого льняного полотна; 2) легке жіноче покривало на голову.

СИЛЕН – у грецькій міфології – демон родючості, втілення стихійних сил природи.

СИМВОЛ – образ, у якому закодовано суть певного явища. У дослідженнях щодо трипільської культури вживається як: 1) образ, який вказує на загальний зміст; 2) алегоричний образ; 3) будь-який знак у широкому сенсі. Символи трипільської культури поділяються на графічні (*розписний* та *заглиблений орнамент*) і речові (*антропоморфні* й *зооморфні* пластика та посуд, моделі будівель, об'ємні символи тощо). Найпоширеніші символи пов'язані з Місяцем і Богинею, серед них – *антропоморфні*, *зооморфні*, *орнітоморфні*, *міксаморфні* зображення, знаки – символи води, змії, рослинності, які утворюють знакові системи в межах складних орнаментальних композицій або складають піктограми.

СИМПОСІЙ – спільний бенкет групи чоловіків, на який запрошували флейтистів і танцівниць.

СИРИНГА – багаторядна сопілка.

СІТУЛА – посуд у вигляді цебра.

СКАНЬ – техніка оздоблення металевих виробів та їхніх окремих структурних елементів, у вигляді орнаментальних мотивів тощо, способом напаювання на металеву основу кованих або волочених гладких з потовщенням чи з насічкою, кручених, торсованих срібних або золотих тоненьких творів художньої металопластики. Застосовують також ажурну С. у вигляді наскрізно-площинної або просторово розвинутої композиції, виконаної з тоненьких дротиків. Оздоблення художніх виробів способом напаювання золотих або срібних дротиків на металеву поверхню творів або їхніх окремих структурних елементів називають накладною або глухою сканню.

СКАРБ – набір цінних і престижних предметів, схованих у будинках, на поселеннях або просто неба.

СКІФОС – застільна глибока чаша для питва.

СКРОНЕВІ КІЛЬЦЯ – жіноча прикраса, подібна до сережки, але більша й важча. Закріплювали на скронях, заплітаючи у волосся, або підвішували до головного убору, шкіряного, металевого, тканого обручика. С. К. були поширені на Україні ще в добу неоліту. Найхарактернішими стали для слов'янок XII–XIII ст. У XII–XIII ст. в Києві та сусідніх містах поширилися трибусинні (як і сережки) С. К.

СКУЛЬПТУРА – 1) вид просторового мистецтва, створення об'ємних, тривимірних зображень, які витесують із каменю, вирізьблюють із деревини, відливають із бронзи, гіпсу та інших матеріалів, виліплюють із глини, пластиліну, воску тощо.

СОЛЯРНИЙ ЗНАК – знак, що пов'язаний із сонячною символікою.

СОРОЧКА – один з найдавніших видів нательного шитого одягу. Основні типи українських С.: у перекид, з поличками (вставка у плечовій частині), з гесткою. Частини С.: станок, підточка (додільна сорочка суцільна, з однорідного полотна, без підточки), рукави, чохла, комір, вишита манишка, розріз-пазуха.

СТАВРОТЕКА – *ковчег* для зберігання часток Хреста Господня.

СТАТЕР – золота або срібна монета.

СТАТУЕТКА – керамічна антропоморфна або зооморфна фігурка. У трипільській культурі С. були сакральними предметами, які використовували в обрядах.

СТЕЛА – вертикальна кам'яна плита прямокутної чи фігуративної (антропо-зооморфної) форми. Поверхню С. часто прикрашали різноманітними вигравіруваними чи рельєфними зображеннями.

СТРАТИЛАТ – воєнний титул у Візантії (від VI ст.).

СТРІЧКА (ЗАСТІЖКА, ПОЛТИЧКА, ЖИЧКА, ГЕРАСІВКА) – 1) шматок шовкової або вовняної, бавовняної стрічки чи крайки червоного або блакитного кольору – у парубків і молодих чоловіків, зеленого й чорного – у старших чоловіків С. слугувала для стягування, заціпання коміра. Іноді її заміняв звичайний шнурок з барвистої вовни або ниток з кутасиками або вузликами на кінцях; 2) кольорові стрічки до дівочого й весільного *вінка*; 3) стрічка, яку дівчата кладуть на волосся поперек голови вище чола.

СФІНКС – міфічна істота з головою жінки й тулубом лева.

ТАМГА – знак власності або належності в іранців та тюрків.

ТЕМЕНОС – огорожена священна ділянка, святилище.

ТЕРАКОТА – вид кераміки, різноманітні виробу з обпаленої глини, найчастіше зображення божеств, людей, тварин, птахів, архітектурних деталей.

ТЕСЕРА – кругла гральна шашка.

ТИКВА – вузькогорла посудина яйцеподібної або кулястої видовженої форми; в українському гончарстві XIX–XX ст. побутували такі регіональні назви: *банька*, *кубушка*, *корчага*, *канта*.

ТИП ПАМ'ЯТОК – поняття, яке вживають в археології для визначення певної групи одночасних археологічних пам'яток (поселень, мо-

гильників, поховань) з однотипними рисами, які поширені на певній території. Є практичною конкретизацією поняття «археологічний комплекс пам'яток».

ТІХЕ-ФОРТУНА – у римській міфології – богиня щастя, випадку та удачі.

ТОРЕВТИКА – мистецтво рельєфної художньої обробки виробів з металу, переважно шляхом карбування й тиснення; рідше – обробка литих виробів.

ТРИПЛЛЯ – епонімна пам'ятка трипільської культури. Вживається як назва археологічної культури – трипільської – у цілому. 1896–1897 рр. В. Хвойко проводив археологічні дослідження поселень доби енеоліту в околицях містечка Трипільля Київської губ. (нині с. Трипільля Обухівського р-ну Київської обл.). У Національному музеї історії України зберігаються матеріали з розкопок В. Хвойки під шифром «Трипільля», які можуть бути віднесені до етапу VI–VII.

ТРИПІЛЬСЬКО-КУКУТЕНСЬКА СПІЛЬНОСТЬ – сукупність археологічних культур доби енеоліту – раннього бронзового віку, представлена пам'ятками культур Прекукутень, Кукутень та трипільської культури. Інший варіант назви – культура Кукутень-Трипільля (або Трипільля-Кукутень). Територія поширення – від Румунського Прикарпаття до Дніпра, переважно в лісостеповій смузі. До трипільсько-кукутенської спільності входять: на території Молдови та України – культура Трипільля, на території Румунії – культури Прекукутень (синхронна етапу А Трипільля), Кукутень (синхронна етапам від VI до CI), Городиштя-Фолтешть (синхронна етапу CII та усатівській культурі). У межах трипільського компонента спільності розрізняють понад 40 локально-хронологічних варіантів, груп пам'яток, *типів пам'яток*.

ТУЛУБ (ТУЛУП) – широкий прямоспинний, довгий (до землі) з подовженими рукавами й великим коміром дорожній кожух (південь України). На Черкащині Т. був святковим одягом. Його шили з коміром-стійкою або відкладним, виложистим. Манжети, комір, праву полу й низ облямовували смушком або іншим хутром.

УБРАНЄ – 1) загальна назва комплексу одягу; 2) святковий одяг із червоного або синього сукна; 3) *жупани* (Бойківщина); 4) *штани* з тонкого сукна – кармазини; 5) сині шаровари (Буковина).

ФАЛАР – округла чи овальна напівсферична бляха – прикраса кінської вуздечки.

ФІАЛА – чаша для uzливання на честь богів.

ФІБУЛА (СКОБА, ЗАЖИМ, ЗАКОЛЮВАЧ) – металева застібка для одягу у вигляді булавки або заколки / шпильки зі щитком, який іноді мав багате оздоблення.

ФІЛІГРАНЬ – ювелірна техніка оздоблення ажурно-сканних творів або орнаментальних мотивів, викладених на глухій поверхні виробів, у вигляді есо- та спіралеподібних джгутиків, завитків, зміюк тощо, збагачених зерню – напаяними металевими кульками. Виконані та оздоблені таким способом твори називають філігранними.

ФІНІФТЬ, ЕМАЛЬ – техніка декорування ювелірних виробів способом нанесення на їхню поверхню тонкого шару білого або кольорового скла. Один із виражальних засобів оздоблення художніх творів, виготовлених із золота, срібла, міді та скла. За способом нанесення та закріплення на поверхні виробів розрізняють емаль виімчасту (коміркову), перегородчасту (перетинчасту), рельєфну та розписну (живописну). Виімчастою емаллю заповнюють заглиблені місця малюнка, попередньо виконаного на поверхні виробу способом різьблення (гравірування), карбування, штампування або ж лиття. Перегородчастою емаллю заповнюють місця орнаментальної, іконографічної тощо композиції, утвореної на поверхні виробу шляхом припаювання (на торець) тонких металевих пластинок. Емалеві фарби бувають прозорі й глухі (непрозорі), різноманітного кольору, яскравих і ніжних тонів. У поєднанні з коштовними й напівдорогоцінними каменями вони збагачують кольорову гаму декоративних ювелірних виробів.

ФЛЯНДРУВАННЯ (ФЛЯНДРІВКА) – одна з найпопулярніших в українському гончарстві технік підполивного розпису, яку виконували кольоровими ангобами по сирій обливці з подальшим розтягуванням спеціальним гачком або паличкою. Давньоруські гончарі створювали подібний орнамент різнокольоровими поливами в техніці надполивного розпису по сирій емалі.

ФРОНТОН – трикутна площина, яка увінчує фасад будівлі.

ФУТЕРКО – жіночий верхній одяг із синього фабричного сукна, підбитий шкурками кроликів, чорним або сивим смушком, з великим шалеподібним каракулевим коміром і манжетами – обновою (Східна Галичина). На Ф. пришивали комір із хутра сибірських лисиць, що покривав всю спину до талії.

ХІТОН – грецька назва спіднього одягу у вигляді довгої сорочки з вовни або льону; чоловічий і жіночий одяг, який складається із прямого полотнища тканини, що драпірується на фігурі.

ХТОНІЧНИЙ – належний до підземного світу.

ХУСТКА (ХУСТИНА, ХУСТИЦЯ) – загальна назва жіночого головного убору чотирикутної або прямокутної форми з будь-якої тканини.

ЦИСТА – поховальна споруда, викладена з кам'яних брил (кам'яна скриня).

ЧАМАРА (КАПОТА) – верхній чоловічий сукняний одяг. Від *капоти* відрізняється багатшим оздобленням. Комір-стійку, шви у талії, фалди і кишені облямовували тасьмою. На грудях запинали на повітряні довгі петлі й гудзики. Поперечні петлі із золотої тасьми виконували не лише практичну функцію, а й естетичну.

ЧЕМЕРКА – верхнє чоловіче вбрання з домашнього сірого сукна, нижче колін. Спинка в талії відрізна. Нижня її частина в талії зібрана в складочки, рясована. Передні поли суцільнокроєні й застібаються на гачки (гаплики) і петлі від коміра до пояса. Верхня пола, шви на спині, прорізи кишень і рукави внизу обшиті смугою чорного оксамиту (Рівненщина). На Волині Ч. виготовляли із фабричного сукна, з виложистим коміром і лацканами. Шили її двобортною. На грудях, нижче лацканів і до пояса, пришивали два ряди гудзиків, які з'єднувалися й заціпалися впоперек покладеним шнуром, який на кінцях мав повітряні петлі у вигляді декоративних трилисників.

ЧЕРКЕСКА – чоловічий одяг із домашнього сукна, нижче колін. Спинка зі швом посередині. Нижня частина спинки рясована. Комірець маленький, виложистий. Передні поли суцільні, застібалися збоку від коміра до пояса на великі гачки й петлі. Комір, поли, прорізи кишень і рукави внизу обшиті чорною тасьмою та прикрашені чорними випуклими гудзиками й петлями (петлицями) з такої самої тасьми. Верхня частина Ч., до пояса, на підкладці з домашнього полотна (Луцький р-н Волинської обл.).

ЧЕРНЬ (НІЄЛО) – техніка художнього оздоблення, що полягає в нанесенні на поверхню срібних виробів графічного малюнка шляхом розплавлення чорного сплаву, до якого входять сірчані окиси срібла, міді та свинцю. Розрізняють два способи Ч. Перший із них полягає у тому, що чорневою масою заповнюють тло. При застосуванні другого способу – чорневою масою заповнюють вдавлений контур малюнка, який чітко прочитується на світлому тлі срібного виробу.

ЧІЛЬЦЕ – головний убір дівчат, частина святкового й весільного *вінків*. Ч. відоме в Україні від найдавніших часів і пов'язане з дохристиянськими віруваннями. Це символ Сонця, сонячного диска. Знак того, що молода перебуває під опікою самого божества. На Гуцульщині використовують до наших днів. Ч. з підвісками над чолом або набране – зладоване з кількох (восьми-десяти) щільно укладених латунних (у давнину срібних, мідних) бляшок, обов'язково пишно орнаментованих і парного числа. Ч. становило основу весільного головного убору, створюючи враження сяючої (золотої) корони. Ще й донині подібний весільний головний убір побутує у Верховинському районі.

«**ЧОРНОБРИВЦІ**» – 1) жіночі короткі чобітки, обшиті у верхній частині халаяв каракулем (Київське Полісся); 2) жіночі чоботи, орнаментовані на швах і закаблуках (Слобожанщина).

ЧУГА (ЧУТАНЯ) – верхній сукняний чоловічий одяг на Лемківщині. Ззаду мав прямокутний довгий комір – галерею, що закривав усю спину. Комір викінчувався тороками (свічками). Цей одяг мав довгі зшиті внизу рукави, які також закінчувалися тороками. Ч. носили накинутою на плечі. Зшиті внизу рукави слугували кишеньками.

ЧУМАРКА (ЧУМАРЧИНА, ЧЕМЕРЧИНА, ЧИНАРКА, ЧИНАРЧИНА) – 1) верхній одяг для молоді, виготовлений із фабричного синього сукна на хутрі або підкладці (Кіровоградщина); 2) сукняний сірий, завдовжки до колін, однобортний одяг у талію; застібався на гапчики; 3) верхній одяг, підшитий ватною підкладкою (Полтавщина); 4) верхній чоловічий одяг з підрізом у талії й зборками, пошитий із фабричного синього сукна (Чернігівщина).

ШАПКА НА ЗАВІСАХ – чоловіча смушева циліндрична шапка із суконним синім або зеленим наголовком та розрізом ззаду або збоку. У кількох місцях розріз скріплювали (два-три рази) зеленими (Волинь), червоними (Поділля) стрічками-завісами. У південній частині Волині ці Ш. мали назву – шапка, мазниця, у північно-західних районах Східної Галичини – шапка на завісах. Відома ще й назва – крисатка, яку подає Д. Зеленін. У білорусів – капуза.

ШЕЛЕМОК – літня конусоподібна шапка із грубого домотканого сукна (Полісся).

ШЕЛОМКА – кругла найчастіше сіра шапка.

ШИТВО ЗОЛОТНЕ – техніка шитва, яку виконують сухозлотицею – тонким золотим чи срібним дротиком, який скручували із шовковою ниткою й накладали на поверхню шитва. Поділяється на дві групи: «*шитво у прикріп*» і «*шитво у прокол*».

ШИТВО У ПРИКРІП – техніка шитва, за якої золоті нитки накладають рядами на площину тканини й поперемінно прикріплюють до неї дрібними стібками тонкої шовкової нитки. Певний порядок прикріплень утворює узор *золотного шитва*.

ШИТВО У ПРОКОЛ – техніка шитва, яка вирізняється тим, що нитку пропускають крізь тканину через отвори зроблені попередньо шилом. Поширена в X–XII ст., їй на зміну приходять техніка *у прикріп*.

ШИХТА – суміш компонентів для варіння скла (наприклад: пісок + окис свинцю + зола).

ШЛИК – 1) невисока чоловіча зимова шапка (14-16 см) зі сферичним наголовком із чорного сукна. Мала навушники з чорного смуха (Рахівщина) або вишиті чорними нитками пельчатим швом, який імітував каракуль. Зверху на шапці навхрест нашитий червоний шнур, на маківці червона китичка (Гуцульщина); 2) висока конічна шапка – голуба, рідше червона з хутряною околицею – ковніром.

ШОЛОМОК (МАГЕРКА) – повстяна чоловіча шапка, якою в другій половині XIX ст. послуговувалися на етнографічній межі з білорусами. На Поліссі Ш. виготовляли з повсті, виплітали із валу, грубих вовняних ниток. Форма Ш. нагадує усічений паралельно основі конус, на якому зверху покладений невеликий кружечок. Тулію шапки робили темно-коричневою, кружечок – білим. Верхню частину тулії прикрашали довкола зеленими або синіми вовняними шнурками, а нижній край – червоними. Околицю шапки оздоблювали двома паралельними рядами шнурків. Інколи між ними вишивали різноманітні геометричні елементи: трикутники, круги, півкруги. Ш. робили не тільки з круглим, а й з квадратним верхом.

ШТАНИ (ГАЧІ, СПОДНІ, ШАРОВАРИ) – поясний чоловічий одяг. Існує два типи Ш.: 1) штани вузькі «до паска»; 2) штани широкі «до очкура».

ШУБА (ШУБКА) – зимовий одяг з хутра лисиці, куниці, соболя, бобра тощо.

ЮПІТЕР – верховне божество римлян, бог неба, світла, грози.

ЯЛОМОК (ЙОЛОМОК) – чоловіча шапка із валяного сукна, циліндричної форми, завужена доверху.

ЯРМУЛКА – чоловіча шапка, пошита з домашнього сукна: чорного, білого, сірого, коричневого. Денце шапки плоске, прямокутне (18 см × 20 см), висота – 12-16 см. Центр денця декорували вовняною червоною китицею або кантом. Кути прямокутника виступали за край околиці, яку робили з іншого за кольором сукна (якщо денце біле, то околиця сіра або коричнева). Верхній край околиці декорували двома рядами червоного або синього шнурка. На Волині інколи застосовували для декорування околиці зелений шнур і синьо-червону вишивку – кривульку, ключку.

БІБЛІОГРАФІЯ

Абрамова З., Григорьева Г. Верхнепалеолитическое поселение Юдиново. – С.Пб., 1997. – Вып. 3.

Абрамова З., Григорьева Г., Кристанцен М. Верхнепалеолитическое поселение Юдиново. – С.Пб., 1997. – Вып. 2.

Аверенцев С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне и древняя Русь. Западная Европа. – М., 1973.

Алексеев А. Нашивные бляшки из Чертомлыкского кургана // Античная торевтика. – Ленинград, 1986.

Алексеев А. Гребень из кургана Солоха и скифские цари V–IV веков до н. э. // АСГЭ. – 2003. – Вып. 36.

Алексеев А., Мурзин В., Ролле Р. Чертомлык (Скифский царский курган IV в. до н. э.). – К., 1991.

Алексеев Л. Художественные изделия косторезов из древних городов Белоруссии // СА. – 1962. – № 4.

Алексеева Е. Античные бусы Северного Причерноморья // САИ. – 1982. – Вып. Г 1–12.

Алексеева И. Курганы эпохи палеометалла в Северо-Западном Причерноморье. – К., 1992.

Алеппский П. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века. Описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским // Чтения в московском обществе истории и древностей России. – М., 1897. – Вып. 2. От Днестра до Москвы.

Андрух С., Тоцев Г. Могильник Мамай-Гора. – Запорожье, 2004. – Кн. 3.

Античная скульптура / Т. Матковская, Е. Зинько, Е. Иллариошкина. – К., 2004.

Античні держави Північного Причорномор'я // Давня історія України: У 3 т. – К., 1998. – Т. 2.

Античные памятники Северо-Западного Причерноморья. – К., 2001.

Антоненко Б. и др. О результатах работы Ивановской археологической экспедиции // Некоторые вопросы археологии Украины. – К., 1977.

Антонов А. Топор бородинского типа из погребения КМК у с. Балабино // Проблемы изучения катакомбной культурно-исторической общности (ККИО) и культурно-исторической общности многоваликовой керамики (КИОМК). – Запорожье, 1998.

Антонович Д. Український орнамент // Українська культура. Лекції за ред. Д. Антоновича. – К., 1993.

Аполлон: Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь. – М., 1997.

Артеменко И. Племена Верхнего и Среднего Поднепровья в эпоху бронзы. – М., 1967.

Археология Украинской ССР. – К., 1986. – Т. 2. Скифо-сарматская и античная археология.

Архипова Е. Каменные иконки Южной Руси: утраты и приобретения // Archeologia Abrahamica. Исследования в области археологии и художественной традиции иудаизма, христианства и ислама / Ред.-сост. Л. А. Беляев. – М., 2009.

Архипова Е. Будівельні матеріали Десятинної церкви // Церква Богородиці Десятинна в Києві. – К., 1996.

Архипова Е. Нові знахідки візантійських стеатитових іконок в Україні // Студії мистецтвознавчі. – 2004. – Чис. 3 (7).

Архипова Е. Дрібна скульптура Київської Русі (з приводу статті В. Пуцка «Київська пластика початку XIII ст.») // Студії мистецтвознавчі. – 2005. – Чис. 3 (11).

Архипова Е. Пам'ятки декоративно-ужиткового мистецтва стародавнього Києва (за матеріалами розкопок 2001–2002 рр.) // Археологія. – 2006. – № 1.

Архипова Е. Кам'яні іконки: образ і функція. Візантійська традиція у Давній Русі // Студії мистецтвознавчі. – 2007. – Чис. 3 (19).

Архипова Е., Мовчан І. Нові знахідки виробів прикладного мистецтва в Києві (за результатами розкопок 1998 р.) // Археологія. – 2002. – № 4.

Арциховский А. Одежда // История культуры Древней Руси. – М.; Ленинград, 1948. – Т. 1.

Асташова Н. Костяные изделия средневекового Смоленска // Средневековые древности Восточной Европы. Труды ГИМ. – М., 1993. – Вып. 82.

Ауліх В. Зимнівське городище – слов'янська пам'ятка VI–VII ст. н. е. в Західній Волині. – К., 1972.

АЮЗР: В 8 ч., 40 т. – К., 1859–1914.

Бабенко Т., Бредис Н., Клочко Л. Фрагменты ткани из мужского захоронения в Большом Рыжановском кургане // Materiały i sprawozdania Rzeszowskiego Ośrodka Archeologicznego. – Rzeszyw, 1999. – Т. 20.

Багрій Р., Петегирич В. Скарб срібних виробів Княжої доби із Сокаля на Львівщині // Studia archaeologica. – 1993. – № 1.

Бакалова Е. Реликвии у истоков культа святых // Восточнохристианские реликвии / Авт.-сост. А. М. Лидов. – М., 2003.

Балабина В. Фигурки животных в пластике Кукутени-Триполья. – М., 1998.

- Балагури Э.* Население Верхнего Потисья в эпоху бронзы. – Ужгород, 2001.
- Бандрівський М.* Про «поганські камені» в Карпатах // Археологія. – 1989. – № 3.
- Бандрівський М.* Клепані казани і дволезові сокири: щодо витоків релігійних уявлень на заході Українського Лісостепу в пізній період епохи бронзи // Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині. – Л., 2007. – Вип. 11.
- Банк А.* Византийское искусство в собраниях Советского Союза. – Ленинград; М., 1966.
- Банк А.* Прикладное искусство Византии IX–XII вв. Очерки. – М., 1978.
- Барская Н.* Сюжеты и образы древнерусской живописи. – М., 1993.
- Батюк Л.* Назви одягу в «Актовій книзі Житомирського міського уряду кінця XVI ст.» // Питання історії української мови. – К., 1970.
- Безбородов М.* Стеклоделие в Древней Руси. – Минск, 1956.
- Белецкий П.* Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. – Ленинград, 1981.
- Белов Г.* Стеклоделательная мастерская в Херсонесе // КСИА. – 1969. – Вип. 116.
- Белозор В.* О проявлениях звериного стиля в киммерийскую эпоху // Проблемы скифо-сибирского культурно-исторического единства. – Кемерово, 1979.
- Беляев Л.* Пространство как реликвия: о назначении и символике каменных иконок Гроба Господня // Восточнохристианские реликвии / Авт.-сост. А. М. Лидов. – М., 2003.
- Беляева С.* Южнорусские земли во второй половине XIII–XIV в. (По материалам археологических исследований). – К., 1982.
- Берзина С.* Производство гипсовых изделий на Боспоре // Археология и история Боспора. – Симф., 1962. – Вип. 2.
- Беседин В.* Микенский орнаментальный стиль эпохи бронзы в Восточной Европе // Археология Восточноевропейской Лесостепи. – Воронеж, 1999. – Вип. 13.
- Беспалый Е.* Курган I в. н. э. из г. Азова // СА. – 1985. – № 4.
- Беспалый Е.* Курган сарматского времени у города Азова // СА. – 1992. – № 1.
- Бессонова С.* Религиозные представления скифов. – К., 1983.
- Бибиков С.* Раннетрипольское поселение Лука-Врублевская на Днестре: К истории ранних земледельческо-скотоводческих племен на юго-востоке Европы // МИА. – М.; Ленинград, 1953. – № 38.
- Бибиков С.* Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта. – К., 1981.
- Бідзіля В.* Дослідження Гайманової Могили // Археологія. – 1971. – № 1.
- Білан М., Стельмащук Г.* Український стрій. – Л., 2000.
- Білан С.* Князь і дружина IX–XII ст. Іконографія, стрій, типологія, художній образ. – Л., 2006.
- Білецький П.* Український портретний живопис XVII–XVIII ст. – К., 1969.
- Білозор В.* Киммерійський період // Історія української культури. – К., 2001. – Т. I.
- Білоусова В.* Культурні речі з колекції «Десятинна церква» НМІУ // Церква Богородиці Десятинна в Києві: До 1000-ліття освячення. – К., 1996.
- Білоусова В.* Ливарні форми XII–XIII ст. з колекції НМІУ // Церква Богородиці Десятинна в Києві: До 1000-ліття освячення. – К., 1996.
- Блаватский В.* История античной расписной керамики. – М., 1953.
- Блаватский В.* Имена мастеров искусства в Северном Причерноморье // Античная археология и история. – М., 1985.
- Блаватский В.* Об искусстве Боспора // Античная история и археология. – М., 1985.
- Бліфельд Д.* До питання про ремесло та ремісників у Київській Русі // Археологія. – 1983. – № 2.
- Бобринский А.* Отчет о раскопках Киевской губернии в 1912 году // ИАК. – 1914. – Вип. 54.
- Бобринский А.* Древнерусский гончарный круг // СА. – 1962. – № 3.
- Богусевич В.* Археологічні розкопки в Києві на Подолі в 1950 р. // Археологія. – 1954. – Т. IX.
- Богусевич В.* Мастерские XI в. по изготовлению стекла и смальты в Киеве // КСИАУ. – 1954. – Вип. 3.
- Богусевич В.* До історії склоробного виробництва Київської Русі // Нариси з історії техніки. – К., 1957. – Вип. 4.
- Богусевич В.* Книжкова мініатюра // ІУМ: У 6 т. – К., 1966. – Т. 1.
- Болтрик Ю.* Святылище Арея в урочище Носаки // Археологические исследования на Украине в 1976–1977 гг. – Ужгород, 1978.
- Большая иллюстрированная энциклопедия древностей.* – Прага, 1984.
- Бондар М.* Пам'ятки стародавнього минулого Канівського Придніпров'я. – К., 1959.
- Боньковська С.* Ковальство на Україні XIX – початку XX століття. – К., 1991.
- Боньковська С.* «Галицькі» енколпіони: до питання генезису іконографічних типів // НЗ. – 1998. – № 4.
- Боньковська С.* Дзвони України // Наше життя. – Нью-Йорк, 1998. – № 4.
- Боньковська С.* Євхаристійні символи на священному посуді як первісні образи християнства

- янської іконографії // Мистецтвознавство. IV Міжнародний конгрес україністів (Одеса, 26–29 серпня 1999). – О.; К., 2001.
- Боньковська С.* Іконографія «Причастя апостолів» як джерело дослідження найдавніших типів священного посуду Княжої доби // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Сер. «Мистецтвознавство». – Т., 2002. – № 2 (9).
- Боньковська С.* Дарохранильний священний посуд (до питання походження й типології) // Студії мистецтвознавчі. – 2003. – Чис. 3.
- Боньковська С.* Іконографія «євхаристійної молитви» у сакральній металопластиці. До питання генезису // НЗ. – 2003. – № 1–2.
- Боньковська С.* Священний посуд Княжої доби. Тектоніка, іконографія, символіка // Мистецтвознавство'02. – Л., 2003.
- Боньковська С.* Символ нетлінності в образній системі сакральної металопластики // Матеріали V Конгресу Міжнародної асоціації україністів (26–29 серпня 2002). Історія: Зб. наук. ст. – Чернівці, 2004. – Ч. 2.
- Боньковська С.* Церковна металопластика у системі християнського декоративного мистецтва. З історії розвитку і методів дослідження // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. – 2004. – Вип. 5.
- Боньковська С.* Художній метал Княжої доби // Студії мистецтвознавчі. – 2006. – Чис. 3.
- Боплан Гійом Левассер де.* Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що тягнуться від кордонів Молдовії до границь Трансільванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і ведення воєн / Пер. з фр. Я. І. Кравця, З. П. Борисюк. – К., 1990.
- Борисфен – Березань. Начало античной эпохи в Северном Причерноморье. – С.Пб., 2005.
- Боровський Я.* Світогляд давніх киян. – К., 1992.
- Боровский Я., Архипова Е.* Новые произведения мелкой пластики из древнего Киева (по материалам раскопок) // Южная Русь и Византия. – К., 1991.
- Боровський Я., Калюк О.* Дослідження Київського дитинця // Стародавній Київ. Археологічні дослідження 1984–1989 рр. – К., 1993.
- Борак О., Герасимчук О.* Веретено та пряслиця у слов'янській міфологічній традиції // НТЕ. – 1990. – № 1.
- Боцаров Г.* Резьба по кости в Новгороде (X–XV века) // Древний Новгород. История. Искусство. Археология. – М., 1983.
- Боцаров Г.* Художественный металл Древней Руси X–XIII веков. – М., 1984.
- Брайчевский М.* Утверждение христианства на Руси. – К., 1989.
- Брайчевська О.* Фрески Кирилівської церкви XII ст. як джерело для вивчення давньоруського одягу // Археологія. – 1983. – № 42.
- Брайчевська О.* Давньоруський чоловічий костюм X–XIII ст. (за археологічними, писемними та образотворчими джерелами): Автореф. дис. ... канд. іст. наук. – К., 1992.
- Брайчевська О.* Вироби дрібної пластики, монети і актові печатки як джерело для вивчення чоловічих головних уборів давньоруського часу // Старожитності Південної Русі. – Чернівці, 1993.
- Братченко С.* Донецька катакомбна культура раннього етапу. – Луганськ, 2001. – Ч. 2.
- Братченко С.* Прадавня Слобожанщина: Сватівські могили-кургани III тис. до н. е. та майдани // Матеріали та дослідження з археології Східної України. – Луганськ, 2004. – Вип. 2.
- Братченко С.* Катакомбне «бароко» з овами та петлями в системі орнаменталізації // Матеріали та дослідження з археології Східної України. – Луганськ, 2007. – Вип. 7.
- Бровендер Ю.* Находки деталей конской упряжи в контексте Донецкого горно-металлургического центра эпохи поздней бронзы // Матеріали та дослідження з археології Східної України. – Луганськ, 2007. – Вип. 7.
- Будина О., Шмелева М.* Город и народные традиции русских. – М., 1989.
- Буйских С.* Фигурные сосуды дионисийского круга из Золотого Мыса // Северное Причерноморье в эпоху античности и средневековья. – М., 2006.
- Бунин А., Саваренская Т.* История градостроительного искусства. – М., 1979.
- Бунятян К.* Поховальні звичаї та курганна архітектура // Історія української культури: У 5 т. – К., 2001. – Т. 1.
- Бурдо Н.* Змія в ранньотрипільських орнаментах та міфах // Краткие сообщения Одесского археологического общества. – О., 1999.
- Бурдо Н.* Жіноча фігурка з Володимирівки // Археологічні відкриття в Україні 1999–2000 р. – К., 2001.
- Бурдо Н.* Теракота трипільської культури // Давня кераміка України. – К., 2001. – Ч. 1.
- Бурдо Н.* Керамічні моделі саней трипільської культури // УКЖ. – 2003. – № 1.
- Бурдо Н.* Сакральний світ трипільської цивілізації // ЕТЦ. – К., 2004. – Т. I.
- Бурдо Н.* Тимківський комплекс сакральних речей // ЕТЦ. – К., 2004. – Т. II.
- Бурдо Н.* Керамические модели построек трипольской культуры // Матеріали та дослідження

дження з археології Східної України. – Луганськ, 2005. – Вип. 4.

Бурдо Н. Трипілья у контексті цивілізаційного процесу // ЗНТШ. – 2007. – Т. 258. Праці Археологічної комісії.

Бурдо Н., Видейко М. Типы раннетрипольской керамики и ее орнаментации в междуречье Днестра и Южного Буга // Северное Причерноморье: Материалы по археологии. – К., 1984.

Вагнер Г. Скульптура Древней Руси. – М., 1969.

Вагнер Г. Проблема жанров в древнерусском искусстве. – М., 1974.

Валиуллина С. Русское стекло Билярского городища // Путь из Булгара в Киев: Тезисы докладов научной конференции. – Казань, 1991.

Василенко В. Русское прикладное искусство: Истоки и становление. I век до н. э. – XIII век н. э. – М., 1977.

Васильев В. К вопросу о сарматских жертвенниках кочевников Южного Приуралья // Уфимский археологический вестник. – Уфа, 1998. – Вып. 1.

Васіна З. Український літопис вбрання. Науково-художні реконструкції. – К., 2003. – Т. 1.

Ваулина М. Деревянный саркофаг из кургана Юз-Оба // Культура и искусство античного мира. – Ленинград, 1971.

Вейцман К. Диптих слоновой кости из Эрмитажа, относящийся к кругу императора Романа // Византийский временник. – М., 1971. – Т. 32.

Веремейчик Е. Предметы христианского культа XI–XIII вв. на сельских поселениях Черниговского Полесья // Славяно-русское ювелирное дело и его истоки. – С.Пб., 2010.

Веремейчик Е. Предметы южного импорта на сельских поселениях междуречья низовин Десны и Днепра // Сугдейский сборник. – К.; Судак, 2004.

Вержбицкий Л. Чаша або потир // Виставка археологічна польсько-руська, влаштована у Львові у 1855 р. – Л., 1855.

Византийский Херсон: Каталог выставки / Отв. ред. И. С. Чичуров. – М., 1991.

Византийский Херсон: Каталог выставки. Синай. Византия. Русь. Православное искусство с 6 до начала 20 века: Каталог выставки. – С.Пб., 2000.

Виноградов Ю. О смысле изображений на большом лекифе Ксенофанта // Боспорские исследования. – Симф.; Керчь, 2006.

Виноградов Ю., Щеглов А. Образование территориального Херсонесского государства // Эллинизм: экономика, политика, культура. – М., 1990. – Т. 1.

Виноградова Н. Племена Днестровско-Прутского междуречья в период расцвета трипольской культуры: Периодизация, хронология, локальные варианты. – Кишинев, 1983.

Виногородська Л. До питання про хронологію середньовічної кераміки Новгород-Сіверського // Археологія. – 1988. – Вип. 61.

Виногородська Л. Кахлі Середнього Подніпров'я XIV – середини XVIII ст.: Автореф. дис. ... канд. іст. наук. – К., 1993.

Виногородська Л. Розкопки замку у с. Зіньків Хмельницької області // Нові дослідження пам'яток археології козацької доби в Україні. – К., 1996.

Виногородська Л. До історії керамічного і скляного виробництва на Україні у XIV–XVIII ст. // Археологія. – 1997. – № 2.

Виногородська Л. Історико-археологічні дослідження поблизу с. Пилява Хмельницької області (до локалізації місця Пилявецької битви) // Археологія. – 1997. – № 1.

Виногородська Л. Археологічні дослідження давньоруських шарів в м. Старокостянтинів у 2001–2003 рр. // Літописний Губин в контексті історії Болохівської землі XII–XIII ст. – К.; Хмельницький; Кам'янець-Подільський; Старокостянтинів, 2004.

Вишневская Н. Ремесленные изделия Джигербеята. – М., 2001.

Внуков С., Коваленко С. Мегарские чаши с городища Кара-Тобе // Эллинистическая и римская керамика в Северном Причерноморье. – М., 1998.

Воробьев Е. Семантика и датировка черниговских капителий // Средневековая Русь. – М., 1976.

Воронин Н. Владимир. Боголюбово. Суздаль. Юрьев-Польской: Спутник по древним городам Владимирской земли. – М., 1965.

Выезжев Р. Колокола древнего Городеска // КСИА. – 1959.

Выезжев Р. Раскопки «Малого городища» летописного Городеска // КСИАУ. – 1960. – № 10.

Высоцкий С. Светские фрески Софийского собора в Киеве. – К., 1989.

Вязьмитина М. Портретная эмблема из Золотой Балки // Ольвия. – К., 1975.

Гаврилюк О., Ягодинская М. Древнерусские предметы христианского культа Западной Подолии и Юго-Западной Волины // Археологический вестник. – 2005. – № 12.

Гадло А. Новый памятник тмутараканского времени из Приазовья // СА. – 1965. – № 2.

Гайдукевич В. Боспорское царство. – М.; Ленинград, 1949.

Галицько-Волинський літопис / Автор вступу і упоряд. Р. М. Федорів. – Л., 1994.

- Ганіна О. Античні бронзи з Піщаного. – К., 1970.
- Герцигер Д. Четыре фигурных сосуда из Ольвии // Художественная культура и археология античного мира. – М., 1976.
- Герцигер Д. Об одном фигурном сосуде из Пантикапея // Сообщения Государственного Эрмитажа. – 1981. – Вып. XLVI.
- Гершкович Я. Про кам'яні поховальні споруди зрубної культури Північно-Східного Приазов'я // Археологія. – 1982. – Вип. 41.
- Гершкович Я. Фигурные поясные пряжки культуры многоваликовой керамики // СА. – 1986. – № 2.
- Гершкович Я. Планування і архітектура поселень. Демографічні характеристики розвитку стародавніх племен. Побут та одяг // Історія української культури: У 5 т. – К., 2001. – Т. 1.
- Гладилін В. До питання про вік наскельних рисунків Кам'яної Могили // Археологія. – 1964. – Т. 16.
- Гладышева Е., Нерсесян Л. Словарь-указатель имен и понятий по древнерусскому искусству. – М., 1991.
- Голобуцкий В. Запорожское козачество. – К., 1957.
- Голод І. Міське ремесло Західної України XIV–XVIII ст.: Курс лекцій. – Л., 1994.
- Голубева Л. Киевский некрополь // МИА. – 1949. – Вып. 11.
- Голубева Л. Игольники восточноевропейского севера X–XIV вв. // Вопросы древней и средневековой археологии Восточной Европы. – М., 1978.
- Гончар В. Хозяйственно-бытовой комплекс XIII–XIV вв. (По материалам исследований на территории Киево-Печерской лавры) // Духовная культура древнего населения Украины. Тез. докл. науч.-практ. конф. – К., 1989.
- Гончаров В. Райковецьке городище. – К., 1950.
- Гончаров В. Древний Колодяжин // КСИИМК. – М., 1951. – Вып. 41.
- Гончаров В. Роботи Волинської експедиції 1948 р. // АП УРСР. – 1952. – Т. III.
- Гончаров В. Розкопки древнього Городська // АП УРСР. – 1952. – Т. 3.
- Гончаров В. Древній Галич // Вісник Академії наук УРСР. – 1956. – № 1.
- Гончаров В. Художні ремесла // ІУМ: У 6 т. – К., 1966. – Т. 1.
- Гонак В. Железообрабатывающее ремесло // Археология Украинской ССР: У 3 т. – К., 1986.
- Горбунова К. Краснофигурные килики из раскопок ольвийского теменоса // Ольвия. Теменос и агора. – М.; Ленинград, 1964.
- Горбунова К. Аттические вазы группы St.-Valentin // Труды ГЭ. – 1972. – Т. XIII.
- Горбунова К. Чернофигурные аттические вазы в Эрмитаже. – Ленинград, 1983.
- Горелик А. Памятники Рогаликско-Передельского района. Проблемы финального палеолита Юго-Восточной Украины. – К.; Луганск, 2001.
- Горелик А., Тарасенко Н. Женское изображение на ретушере из палеолитического местонахождения Рогалик VIIa на Северском Донце // Древние культуры Подонцовья. – Луганск, 1993. – № 1.
- Гороховский Е. Хронология ювелирных изделий первой половины 1 тыс. н. э. Лесостепного Поднепровья и Южного Побужья. – К., 1988.
- Гошко Ю. Населення Українських Карпат XV–XVIII ст.: Заселення. Міграції. Побут. – К., 1988.
- Гошко Ю. Промисли і торгівля в Українських Карпатах XVI–XIX ст. – К., 1991.
- Грабар А. Крещение Руси в истории искусства // Владимирский сборник. 988–1938. – Белград, 1938.
- Граков Б. Старейшие находки железных вещей в Европейской части территории СССР // СА. – 1958. – № 4.
- Граков Б. Скифы. – М., 1971.
- Граков Б. Памятники скифской культуры между Волгой и Уральскими горами // Евразийские древности. – М., 1999.
- Грач Н. Гребень и ожерелье из кургана Куль-Оба (две реконструкции) // Античная торевтика. – Ленинград, 1986.
- Грач Н. Пластинчатые браслеты из кургана Куль-Оба // ВДИ. – 1994. – № 1.
- Гриднева Ю. Археологические ткани Софии Киевской в свете византийской традиции // Искусство христианского мира. – М., 2007. – Вып. 10.
- Грушевський М. Звенигород галицький // ЗНТШ. – 1899. – Т. 31.
- Грушевський М. Історія України-Руси: В 11 т. – К., 1990. – Т. 6.
- Гудкова А., Новицкий Е. Изделие из кожи с орнаментом из ямного погребения № 7 у с. Холмское // Древности Северо-Западного Причерноморья. – К., 1981.
- Гуляева Н. Памятники с изображением гладиаторов-самнитов из собрания Эрмитажа // Сообщения Государственного Эрмитажа. – С.Пб., 2001. – Вып. LIX.
- Гупало В. Звенигородські сакралії // Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині. – Л., 2002. – Вип. 8.
- Гупало К. Обработка дерева, кости и камня // Новое в археологии Киева. – К., 1981.

- Гупало К., Толочко П.* Давньокиївський Поділ у світлі нових археологічних досліджень // Стародавній Київ. – К., 1975.
- Гуревич А.* Проблемы генезиса феодализма в Западной Европе. – М., 1970.
- Гуревич Ф.* Древний Новогрудок. – Ленинград, 1981.
- Гусев С.* Ворошилівська модель житла // ЕТЦ. – К., 2004. – Т. II.
- Гущина И.* Янчокракский клад // МИА. – 1969. – № 169.
- Гущина С.* Народна іграшка (з археологічної колекції Білоцерківського краєзнавчого музею) // Юр'ївський літопис. – Біла Церква, 2006. – № 5.
- Давидан О.* Гребни Старой Ладого // АСГЭ. – 1962. – Вып. 4.
- Давидан О.* О времени появления токарного станка в Старой Ладогe // АСГЭ. – 1970. – Вып. 12.
- Давня історія України: У 2 кн. / Толочко П. П., Козак Д. Н., Крижацький С. Д. та ін. – К., 1995. – Кн. 2.
- Давня історія України: У 3 т. – К., 1997. – Т. 1.
- Данилова Е., Корпусова В.* Катакомбное погребение с трепанированным черепом в Крыму // СА. – 1981. – № 1.
- Данченко Л.* Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – К., 1974.
- Даркевич В.* Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе (X–XIV вв) // САИ. – 1966. – Вып. Е1-57.
- Даркевич В.* Светское искусство Византии: Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X–XIII века. – М., 1975.
- Даркевич В., Борисевич Г.* Древняя столица Рязанской земли. – М., 1995.
- Дашевська О., Голенцов А.* Західнодонузлавський курган доби бронзи // Археологія. – 2003. – № 3.
- Дедюхина В.* Позолота в системе декоративного искусства // Россия и восточно-христианский мир: Средневековая пластика. Древнерусская скульптура. – М., 2003. – Вып. 4.
- Дергачев В.* Кэрбунский клад. – Кишинев, 1998.
- Дзиговский А., Островерхов А.* Стеклопосуда как историческое явление в памятниках скифо-сарматского времени Украины, Молдовы и Российского Подонья (VI–IV в. н. е.). – О., 2000.
- Дзис-Райко Г., Черняков И.* Золотая чаша Вылчотрыновского типа из Северо-Западного Причерноморья // СА. – 1981. – № 1.
- Динцес Л.* Русская глиняная игрушка. Происхождение, путь исторического развития. – М.; Ленинград, 1936.
- Довженко Н.* Проблеми дослідження найдавніших мегалітичних пам'яток України // Праці Центру пам'яткознавства. – К., 1993. – Вип. 2.
- Довженко Н., Солтис О.* О традиции изображения «стоп» в погребальном обряде катакомбных культур Северного Причерноморья // Катакомбные культуры Северного Причерноморья. – К., 1991.
- Довженко В.* Селища и городища в окрестностях древнего Галича // КСИАУ. – 1955. – Вып. 4.
- Довженко В., Гончаров В., Юра Р.* Давньоруське місто Воїнь. – К., 1966.
- Дольницька М.* Емаль // Мистецтво. – Л., 1932.
- Драган М.* Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. – К., 1970.
- Древности Геродотовой Скифии. – С.Пб., 1866. – Вып. 1.
- Древняя Русь. Быт и культура. – М., 1997.
- Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей в XIV–XVI вв. – М.; Ленинград, 1950.
- Дьяченко А., Лапчинская Л., Щапова Ю.* О химическом составе и происхождении стеклянных браслетов Донецкого городища // На юго-востоке Древней Руси. – Воронеж, 1996.
- Дэкаратьвна-прыкладное мастацтва Беларусі XII–XVIII старогоддзяў. – Мінськ, 1984.
- Евсеева Л. М.* Византийские иконы proskynesis в служебном обиходе // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. – С.Пб., 1994.
- Есипенко А.* Раннетрипольское поселение Александровка // Материалы по археологии Северного Причерноморья. – 1957. – Вып. 1.
- Ефименко П.* Первобытное общество. – Ленинград, 1938.
- Ефимова Л.* Шитая пелена «Распятие с предстоящими» XII века в собрании Исторического музея // Русское искусство XI–XIII веков. – М., 1986.
- Жарнов Ю.* Две каменные иконки домонгольского времени из Владимира-на-Клязьме // Российская археология. – 1999. – № 3.
- Жарнов Ю., Жарнова В.* Произведения прикладного искусства из раскопок во Владимире // Древнерусское искусство: Византия и Древняя Русь: К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896–1990). – С.Пб., 1999.
- Жерела до історії України-Руси: В XVI т. / Під ред. М. Грушевського. – Л., 1895–1924. – Т. III.
- Живкова Л.* Четвероевангелието на цар Иван Александър. – София, 1980.
- Жолтовський П.* Живопис // Нариси українського мистецтва. – К., 1966.

- Жолтовський П.* Декоративно-ужиткове мистецтво XIV – першої половини XVI ст. // ІУМ: У 6 т. – К., 1967. – Т. 2.
- Жолтовський П.* Художнє лиття на Україні. XIV–XVIII ст. – К., 1973.
- Журавлев Д.* Западная сигиллата в Северном Причерноморье // Древности Боспора. – М., 2006. – Т. 10.
- Журавлев Д., Ильина Т.* Терракотовые статуэтки // На краю ойкумены. Греки и варвары на северном берегу Понта Эвксинского. – М., 2002.
- Журавлев Д., Ломтадзе Г.* Изделия из гипса и кости // На краю ойкумены. Греки и варвары на северном берегу Понта Эвксинского. – М., 2002.
- Журавлев Д., Ломтадзе Г.* Изделия из металла // На краю ойкумены. Греки и варвары на северном берегу Понта Эвксинского. – М., 2002.
- Забелина В.* Импортные «мегарские» чаши из Пантикапея // СГМИИ. – М., 1984. – Вып. 7.
- Забелина В.* Миф в декоративном искусстве Рима (на примере светильников I–III вв.) // Жизнь мифа в античности. Материалы научн. конф. «Випперовские чтения – 1985». – М., 1988. – Вып. XVIII.
- Загребельний О., Балакин С.* Археологічні дослідження на подвір'ї Воскресенської церкви // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. – К., 1999.
- Зайцев Ю., Мордвинцева В.* Ногайчинский курган в Степном Крыму // ВДИ. – 2003.
- Зайцев Ю., Мордвинцева В.* Датировка погребения в Ногайчинском кургане. Диалог с оппонентом // Древняя Таврика: Археологические исследования. – Симф., 2007.
- Зайцева К.* Ольвийская расписная керамика эллинистической эпохи // Художественная культура и археология античного мира. – М., 1976.
- Зайцева К.* Свинцовые изделия 4–2 вв. до н. э. местного производства Ольвии // Эллинистические штудии в Эрмитаже. – С.Пб., 2004.
- Закирова И.* Косторезное дело Болгара // Город Болгар. Очерки ремесленной деятельности. – М., 1988.
- Залеская В.* К вопросу о датировке некоторых групп сирийских культовых предметов // Палестинский сборник. – 1971. – Вып. 23 (86).
- Залеская В.* Связи средневекового Херсонеса с Сирией и Малой Азией в X–XII веках // Восточное Средиземноморье и Кавказ IV–XVIII вв.: Сборник статей. – Ленинград, 1988.
- Залеская В.* Костяные эпистилии так называемой «группы императора Романа» // Научная конференция памяти Алисы Владимировны Банк (1906–1984): Тезисы докладов. – С.Пб., 1996.
- Залеская В.* Икона с изображением Христа Вседержителя // Синай. Византия. Русь. Православное искусство с 6 до начала 20 века: Каталог выставки. – С.Пб., 2000.
- Залеская В.* Образ Георгия-воина в мелкой пластике Палеологовского времени // Византия в контексте мировой истории: Материалы научной конференции, посвященной памяти А. В. Банк. – С.Пб., 2004.
- Запаско Я.* Орнаментальне оформлення рукописної книги. – К., 1960.
- Запаско Я.* Українське народне килимарство. – К., 1973.
- Запаско Я.* Пам'ятки книжкового мистецтва: Українська рукописна книга. – Л., 1995.
- Захарук Ю.* Глиняний амулет из с. Кошиловцы: К вопросу о трипольской пластике полимастического характера // СА. – 1960. – № 2.
- Збенович В.* Зооморфные мотивы в росписи керамики культуры Триполье-Кукутень // Археология. – 1998. – № 4.
- Зверуго Я.* Древний Волковыск. – Минск, 1975.
- Золота скарбниця України.* – К., 1999.
- Золото степу* // Археологія України. – К.; Шлезвіг, 1991.
- Золотослов.* Поетичний космос Давньої Русі/Упорядкув., передм. та пер. М. Москаленка. – К., 1988.
- Зоценко В., Брайчевська О.* Ремісничий осередок XI–XII ст. на Київському Подолі // Стародавній Київ. Археологічні дослідження 1984–1989 рр. – К., 1993.
- Зоценко В., Гончаров О.* Скляні вироби // Церква Богородиці Десятинна в Києві. – К., 1996.
- Зубарь В.* Некрополь Херсонеса Таврического I–IV вв. н. э. – К., 1982.
- Зубарь В., Рыжов С., Шевченко А.* Новый погребальный комплекс Западного некрополя Херсонеса // Античные древности Северного Причерноморья. – К., 1988.
- Ивакин Г., Степаненко Л.* Раскопки в северо-западной части Подола в 1980–1982 гг. // Археологические исследования Киева 1978–1983 гг. – К., 1985.
- Иванова А.* Черты местного стиля в деревянной резьбе Боспора римского времени // Труды ГЭ. – 1945. – Т. I.
- Иванова А.* Искусство античных городов Северного Причерноморья. – Ленинград, 1953.
- Иванова А.* Художественные изделия из дерева и кости // АГСП. – М.; Ленинград, 1955.

- Ильина Ю.* Хиосская керамика конца VII – начала VI века до н. э. из раскопок на острове Березань // Труды ГЭ. – 1997. – Т. XXVIII.
- Ильинская В.* Культовые жезлы скифского и предскифского времен // МИА. – 1965. – № 130.
- Иоаннисян О., Бобровницкая И., Мартынова М., Соколова И.* Декоративно-прикладное искусство // 1000-летие русской художественной культуры: Каталог выставки. – М., 1988.
- Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки: В 3 т. – М., 1977. – Т. 2, 3.
- Искусство Древней Греции и Рима в собрании Эрмитажа. – Ленинград, 1975.
- Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской Епархии // Волынские епархиальные ведомости. – Почаев, 1898. – 21 августа.
- Ивакин Г.* Нова знахідка візантійського скла у Києві // Археологія. – 1991. – № 2.
- Ивакин Г., Козюба В., Поляков С.* Поховання X–XI ст. на Михайлівській горі в Києві // Нові дослідження давніх пам'яток Києва. – К., 2003.
- Ивакин Г., Пуцко В.* Пам'ятки пластичного мистецтва з розкопок Верхнього Києва 1998–2001 рр. // Археологія. – 2005. – № 4.
- Ивашків Г.* Декор української народної кераміки XVI – першої половини XX століття. – Л., 2007.
- Історія Львова в документах і матеріалах / Упоряд. У. Я. Єдлінська, Я. Д. Ісаєвич, О. А. Купчинський та ін. – К., 1986.
- Історія українського мистецтва: У 6 т. – К., 1967.
- Йолкіна А.* Тканини і золоте шиття із Соколової Могили // Золото Степу. Археологія України. – К.; Шлезвіг, 1991.
- Кадеев В.* Херсонес Таврический. Быт и культура (I–III вв. н. э.). – Х., 1996.
- Казанский Н.* Маска в погребальном обряде Восточного Средиземноморья // Балтославянские культурные и археологические древности. Погребальный обряд. – М., 1985.
- Каковкин А.* Византийский памятник прикладного искусства с коптской тематикой // Научная конференция памяти Алисы Владимировны Банк (1906–1984): Тез. докл. – С.Пб., 1996.
- Калачник Ю.* Два ожерелья из Херсонеса (об эллинистических традициях в римском ювелирном искусстве) // Эллинистические штудии в Эрмитаже. – С.Пб., 2004.
- Калашник Ю.* Перстень-печать из херсонесского склепа № 1012 // ΣΥΣΣΙΤΙΑ. Памяти Юрия Викторовича Андреева. – С.Пб., 2000.
- Калениченко Л.* Гутне скло на Україні. – К., 1947.
- Калюк А.* Об экспорте стеклоделательного ремесла из киевской земли в середине второй половины XII в. // Чернигов и его округа в IX–XIII вв. – К., 1988.
- Калядзінскі Л.* Касцяныя вырабы з раскопак дзяцінца леталіснага Слуцка XII–XIII ст. // Матэрыялы па археалогіі Беларусі. – Мінск, 2006. – Вип. 12. Археалогія эпохі сярэднявкоўя.
- Кандиба О.* Шипинці. Мистецтво та знаряддя неолітичного селища. – Чернівці, 2004.
- Канторович А.* Ранний железный век // Археология: Учебник. – М., 2006.
- Кара-Васильева Т.* Літургійне шитво України XVII–XVIII ст. Іконографія, типологія, стилістика. – Л., 1995.
- Кара-Васильева Т.* Шедевры церковного шитва України (XII–XX століття). – К., 2000.
- Кара-Васильева Т.* Історія української вишивки. – К., 2008.
- Каргер М.* Археологические исследования Древнего Киева. Отчеты и материалы (1938–1947 гг.). – К., 1950.
- Каргер М.* Древний Киев. Очерки по истории материальной культуры древнерусского города. – М.; Ленинград, 1958. – Т. 1.
- Каришковський П.* До питання про дату ольвійського декрету на честь Протогена // Археологія. – 1968. – Т. 21.
- Каталог пергаментних документів Центрального державного історичного архіву УРСР у Львові: 1233–1799 / Каталог склали О. А. Купчинський, Е. Й. Ружицький. – К., 1972.
- Киево-Печерский патерик // Памятники литературы древней Руси. XII век. – М., 1980.
- Кирпичников А.* Древнерусское оружие // САИ. – 1966. – Вып. Е1-36.
- Кирпичников А.* Снаряжение всадника и верхового коня на Руси IX–XIII в. // САИ. – 1973. – Вып. Е1-36.
- Кирпичников А.* Военное дело на Руси в XIII–XV ст. – Ленинград, 1976.
- Кифишин А.* Древнее святилище Каменная Могила. Опыт дешифровки протошумерского архива XII–III тысячелетий до н. э. – К., 2001.
- Кияшко В.* К вопросу о молоточковидных булавах // Донские древности. – Азов, 1992.
- Кісь Я.* Промисловість Львова у період феодалізму (XIII–XIX ст.). – Л., 1968.
- Клейн В.* Иноземные ткани, бытовавшие в России до XVIII века и их терминология // Сборник Оружейной палаты. – М., 1925.
- Климовський С.* Софія Київська і початок склоробства на Русі // Нові дослідження давніх пам'яток Києва. – К., 2003.
- Клочко Л.* Скіфський костюм // Золото степу. Археологія України. – К.; Шлезвіг, 1991.

- Клочко Л., Васина З.* Костюм предскифско-го времени на территории современной Украины // *Kimmerowie, scythowie, sarmaci.* – Kraków, 2004.
- Книпович Т.* Основные линии развития искусства городов Северного Причерноморья в античную эпоху // АГСП. – М.; Ленинград, 1955.
- Книпович Т.* Художественная керамика в городах Северного Причерноморья // АГСП. – М.; Ленинград, 1955.
- Кобылина М.* Изображения восточных божеств в Северном Причерноморье в первые века нашей эры. – М., 1978.
- Ковалева И.* Север Степного Поднепровья в среднем бронзовом веке (по данным погребального обряда). – Д., 1981.
- Ковалева И.* Социальная и духовная культура племен бронзового века (по материалам Левобережной Украины). – Д., 1989.
- Ковалева И.* Зеленогайский комплекс антропоморфной пластики // Курганы энеолита – бронзового века в криворожском течении Ингульца. – Д., 2004.
- Коваленко В.* Новые византийские находки из Чернигова и его округа // Русь на перехресті світів (міжнародні впливи на формування Давньоруської держави) IX–XI ст. – Чернігів, 2006.
- Коваленко В., Моця А., Сытый Ю.* Археологические исследования Шестовицкого комплекса в 1998–2002 гг. // Дружинні старожитності Центрально-Східної Європи VIII–XI ст. – Чернігів, 2003.
- Коваленко В., Пуцко В.* Византийская резная иконка из Чернигова // СА. – 1990. – № 1.
- Ковальова І.* Конеголовий скіпетр з колекції історико-археологічного музею корпорації «Веесві» // Матеріали та дослідження з археології Східної України. – Луганськ, 2007. – Вип. 7.
- Ковпаненко Г.* Сарматское погребение 1 в. н. э. на Южном Буге. – К., 1986.
- Ковпаненко Г.* Сарматська жриця із Соколової Могили // Золото Степу. Археологія України. – К.; Шлезвіг, 1991.
- Козловський А.* Историко-культурний розвиток південного Подніпров'я у IX–XV ст. – К., 1982.
- Козуб Ю.* Фігурна посуда з Ольвії // Археологія. – 1973. – № 8.
- Колупаєва А.* Українські кахлі XIV – початку XX ст. Історія. Типологія. Іконографія. Ансамблевисть. – Л., 2006.
- Колчин Б.* Топография, стратиграфия и хронология Неревского раскопа // МИА. – 1956. – № 55.
- Колчин Б.* Железообрабатывающее ремесло Новгорода Великого // МИА. – 1959. – № 65.
- Колчин Б.* Новгородские древности. Деревянные изделия // САИ. – М., 1968. – Вып. Е1-55.
- Колчин Б.* Новгородские древности. Резное дерево // САИ. – 1971. – Вып. Е1-55.
- Колчин Б.* Хронология новгородских древностей // Новгородский сборник. 50 лет раскопок Новгорода. – М., 1982.
- Колчин Б.* Ремесло // Древняя Русь: Город, замок, село. – М., 1985.
- Колчин Б., Хорошев А., Янин В.* Усадьба новгородского художника XII в. – М., 1981.
- Кондаков Н.* Русские клады. Исследование древностей Великокняжеского периода. – С.Пб., 1896. – Т. 1.
- Кондаков Н.* О научных задачах истории древнерусского искусства. – С.Пб., 1899.
- Кондаков Н.* Заметки о миниатюрах Кенигсбергского списка начальной летописи // Радзивилловская или Кенигсбергская летопись. – С.Пб., 1902. – Ч. 2.
- Кондаков Н.* Изображения русской княжеской семьи в миниатюрах XI века. – С.Пб., 1906.
- Кондаков Н.* Македония. Археологическое путешествие. – С.Пб., 1909.
- Кондаков Н.* Иконография Богоматери: В 2 т. – С.Пб., 1914–1915. – Т. 1, 2.
- Кондаков Н.* Греческие изображения первых русских князей // Сборник в память святого равноапостольного князя Владимира. – Петроград, 1917.
- Копейкина Л.* Золотые бляшки из кургана Куль-Оба // Античная торовтика. – Ленинград, 1986.
- Корзухина Г.* Русские клады IX–XIII вв. – М.; Ленинград, 1954.
- Корзухина Г.* Новые данные о раскопках В. В. Хвойко на усадьбе Петровского в Киеве // СА. – 1956. – Т. 25.
- Корзухина Г.* О памятниках «корсунского дела» на Руси (по материалам медного литья) // ВВ. – 1959.
- Корзухина Т.* История игр на Руси // СА. – 1963.
- Королюк В., Литаврин Г., Флоря Б.* Древняя славянская этническая общность // Развитие этнического самосознания славянских народов в эпоху раннего средневековья. – М., 1982.
- Корпусова В.* Восточногреческая расписная керамика // Культура населения Ольвии и ее округа в архаическое время. – К., 1987.
- Корпусова В.* Коринфская керамика // Культура населения Ольвии и ее округа в архаическое время. – К., 1987.
- Костенко В.* Комплекс с фаларами из с. Булаховка // Курганные древности степного Поднепровья. – Д., 1978.

- Костенко В.* Раннесарматский период в истории Северного Причерноморья // Древности степного Поднепровья (III–I тыс. до н. э.). – Д., 1982.
- Костомаров Н.* Исторические произведения. – К., 1989.
- Кошовий О.* Будівельна кераміка України. – К., 1988.
- Кривоцова-Гракова О.* Бессарабский клад. – М., 1949.
- Крип'якевич І.* Галицько-Волинське князівство. – К., 1984.
- Крип'якевич І.* Побут: Торги та ярмарки // Історія української культури / За заг. ред. І. Крип'якевича. – К., 1994.
- Крутилов В.* Литейные формы // Древнейший теменос Ольвии Понтийской. – Симф., 2006.
- Круц В., Чабанюк В., Чорновіл Д.* Ранок землеробського світу. Пам'ятки трипільської культури на Тальнівщині. – К., 2000.
- Круц С. та ін.* Обличчя людини доби бронзи // Золото Степу. Археологія України. – К.; Шлезвіг, 1991.
- Крылова Л.* Керносовский идол (стела) // Энеолит и бронзовый век Украины. – К., 1976.
- Кубышев А., Нечитайло А.* Кремневый скипетр Васильевского кургана // Новые памятники ямной культуры степной зоны Украины. – К., 1988.
- Кубышев А., Симоненко О.* Скіфські та сарматські пам'ятники Таврії // Золото степу. Археологія України. – К.; Шлезвіг, 1991.
- Кузнецова Т.* «Ποτήριον» Скифского логоса Геродота // Петербургский археологический вестник. – 1993. – № 4.
- Кульбака В., Качур В.* Соматичні культури бронзового віку півдня Східної Європи. – Маріуполь, 1998.
- Кульбака В., Качур В.* Соматика: рослина, напій, божество. – Маріуполь, 2003.
- Культура населення античних держав Північного Причорномор'я // Історія української культури: У 5 т. – К., 2001. – Т. 1.*
- Кунина Н.* Сирийские выдутые в форме стеклянные сосуды из некрополя Пантикапея // Памятники античного прикладного искусства. – Ленинград, 1973.
- Кунина Н.* Античное стекло в собрании Эрмитажа. – С.Пб., 1997.
- Кунина Н.* О боспорском стеклоделии в I–III вв. н. э. // Боспор и античный мир. – Нижний Новгород, 1997.
- Кунина Н.* Стекланный скульптурный портрет из Нимфея // ΣΥΣΣΙΤΙΑ. Памяти Юрия Викторовича Андреева. – С.Пб., 2000.
- Кунина Н.* Стекло и цветной камень в античности // ВДИ. – 2001. – № 2.
- Куницький В.* Близькосхідні енкаліпсії на території Південної Русі // Археологія. – 1990. – № 1.
- Кучера М.* Древній Пліснеськ // АП УРСР. – 1962. – Т. XII.
- Кучера М.* Кераміка // Археологія Української ССР: У 3 т. – К., 1986. – Т. 3.
- Кучинко М.* Волинська земля X – середини XIV ст. – Луцьк, 2000.
- Кучинко М., Охріменко Г., Савицький В.* Культура Волині та Волинського Полісся Княжої доби. – Луцьк, 2008.
- Куштан Д., Лисенко С.* Стеатитові кухлі доби пізньої бронзи із Середнього Подніпров'я // Кам'яна доба України. – К., 2005. – Вип. 7.
- Лазарев В.* Новые данные о мозаиках и фресках Софии Киевской // ВВ. – М.; Ленинград, 1956. – Т. 10.
- Лазарев В.* Мозаики Софии Киевской. – М., 1963.
- Лазарев В.* Искусство средневековой Руси и Запад (X–XI ст.) // XIII Международный конгресс исторических наук. Москва, 16–23 августа 1970 г. – М., 1970.
- Лазарев В.* Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон // Византийская живопись. – М., 1971.
- Латышев В.* Раскопки Н. И. Веселовского в 1916–1917 гг. // Сообщения Государственной академии истории материальной культуры. – Ленинград, 1926. – Т. 1.
- Лашук Ю.* Кераміка // ІУМ: У 6 т. – К., 1967. – Т. 2.
- Лашук Ю.* Кераміка // Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. – Л., 1969.
- Лашук Ю.* Покутська кераміка. – Опішне, 1998.
- Лев Диакон.* История / Под ред. Г. Литаврина. – М., 1988.
- Литвиненко Р.* Колесный транспорт эпохи бронзы евразийской Степи и Лесостепи (учебное пособие к спецкурсу). – Донецк, 1997.
- Литвиненко Р.* Деревянная посуда культуры Бабино // Донецкий археологический сборник. – Донецк, 2004. – Вып. 11.
- Літопис руський: за Іпатським списком / Пер. Л. Є. Махновець. – К., 1989.*
- Логвин Г.* Вишивання і гаптування // ІУМ: У 6 т. – К., 1967. – Т. 2.
- Логвин Г.* Монументальний живопис XIV – першої половини XVI ст. // ІУМ: У 6 т. – К., 1967. – Т. 2.
- Логвин Г.* 3 глибин. Гравюри українських стародруків XVI–XVIII ст. – К., 1990.
- Лосева Н.* Аттическая краснофигурная керамика Пантикапея // СГМИИ. – 1984. – Вып. 7.

- Лосева Н.* Аттический краснофигурный стамнос, найденный в Керчи // СГМИИ. – 1984.
- Лысенко П.* Археологическое изучение древнего Берестья // Древнерусское государство и славяне. – Минск, 1983.
- Лысенко С.* Смычковые фибулы на памятниках белозерской культуры Украины // Матеріали та дослідження з археології Східної України. – Луганськ, 2006. – Вип. 5.
- Ляшко С.* Нові матеріали про культ бика в епоху ранньої бронзи // Археологія. – 1987. – Вип. 58.
- Ляшко С.* Деревообрабатывающее производство в эпоху бронзы // Ремесло эпохи энеолита-бронзы на Украине. – К., 1994.
- Львова З.* Стекланные браслеты и бусы Саркела – Белой Вежи // МИА. – 1960. – № 75.
- Львова З.* Стекланные бусы Старой Ладого // АСГЭ. – 1968. – Вып. 10.
- Макаревич М.* Об идеологических представлениях у трипольских племен // ЗОАО. – 1960. – Т. 1.
- Макаренко М.* Маріюпільський могильник. – К., 1933.
- Макаренко Н.* Выставка церковной старины в музее барона Штигица // Старые годы. Ежемесячник для любителей искусства и старины. – С.Пб., 1915. – Июль-август.
- Макаров Н., Захаров С.* Три каменных образка из Белоозера // Российская археология. – 1995. – № 1.
- Макарова Т.* О происхождении поливной посуды на Руси // СА. – 1963. – № 2.
- Макарова Т.* Поливная посуда: Из истории керамического импорта и производства Древней Руси // САИ. – 1967. – Вып. Е1-38.
- Макарова Т.* Поливная керамика в Древней Руси. – М., 1972.
- Макарова Т.* Перегородчатые эмали Древней Руси. – М., 1975.
- Макарова Т.* Черневое дело Древней Руси. – М., 1986.
- Макарова Т., Плетнева С.* О центрах эмальерного дела Древней Руси // Славяне и Русь. – М., 1968.
- Максимова М.* Резные камни // АГСП. – М.; Ленинград, 1955.
- Максимова М.* Боспорская камнерезная мастерская // СА. – 1957. – № 4.
- Максимова М.* Миниатюрная группа на феодосийских серьгах // Труды ГЭ. – 1958. – Т. 2.
- Максимова М.* Фрагмент костяного перстня из Ольвии // СА. – 1958. – № 28.
- Малиновская Н.* Колчаны XIII–XIV вв. с костяными орнаментированными обкладками на территории Евразийских степей // Города Поволжья в средние века. – М., 1974.
- Маловицкая Л.* Сарматское искусство // Искусство первобытного общества и древнейших государств на территории СССР. – М., 1971.
- Мальм В.* Крестики с эмалью // Славяне и Русь. – М., 1968.
- Манцевич А.* Курган Солоха. Публикация одной коллекции. – Ленинград, 1987.
- Маркевич В.* Позднетрипольские племена Северной Молдавии. – Кишинев, 1981.
- Маркевич В.* Далекое – близкое. – Кишинев, 1985.
- Маркевич В.* Антропоморфизм в художественной керамике культуры Триполье-Кукутень // Памятники древнейшего искусства на территории Молдавии. – Кишинев, 1989.
- Марковин В.* Дольмены Западного Кавказа. – М., 1978.
- Матейко К.* Український народний одяг. – К., 1977.
- Махортых С.* Киммерийцы Северного Причерноморья. – К., 2005.
- Мачинский Д.* Пектораль из Толстой Могилы и великие женские божества Скифии // Культура Востока. Древность и раннее средневековье. – Ленинград, 1978.
- Мащенко Е.* Структура стада мамонтов из Севского позднеплейстоценового местонахождения // Труды ЗИН РАН. – 1992.
- Медынцева А.* Подписные шедевры древнерусского ремесла. Очерки эпиграфики XI–XIII вв. – М., 1991.
- Медынцева А.* Мастерская Тудора // Российская археология. – 1999. – № 3.
- Мезенцева Г.* Древньоруське місто Родень. Княжа гора. – К., 1968.
- Мельник А.* Раскопки на Криворожье. Краткая информация 1964–1995 гг. – Кривой Рог, б. г.
- Мельник Е.* Раскопки в земле Лучан, произведенные в 1897 и 1898 гг. // Труды XI Археологического съезда. – М., 1901.
- Мелюкова А.* Скифия и фракийский мир. – М., 1979.
- Минасян Р.* Техника изготовления золотых и серебряных вещей из Чертомлыцкого кургана // Алексеев А., Мурзин В., Ролле Р. Чертомлык (Скифский царский курган IV в. до н. э.). – К., 1991.
- Минасян Р.* О способе изготовления металлических сосудов с рельефными изображениями в скифскую эпоху (кубок из Частых курганов) // Жречество и шаманизм в скифскую эпоху. Материалы междунар. конф. – С.Пб., 1996.
- Минасян Р.* Ювелирное литье Древней Греции // Ювелирное искусство и материальная культура. – С.Пб., 2001.
- Миролюбов М.* Памятники письменности и религиозного культа из раскопок древнего Изяславля // Труды ГЭ. – 2004. – Т. 30.

- Мирошина Т.* Греческие головные украшения Северного Причерноморья // КСИА. – 1983. – № 174.
- Михайлов Б.* Петроглифы Каменной Могилы на Украине. – Запорожье, 1994.
- Михайлов Б.* Кам'яна Могила – світова пам'ятка древньої культури в Україні. – К., 2003.
- Михайлюк О., Кічий І.* Історія Луцька. – Л., 1991.
- Мицик В.* Священна країна хліборобів: міста й селища Трипільської цивілізації у міжріччі Південного Бугу і Дніпра та околиць. – К., 2006.
- Мовша Т.* Медные украшения из Киева // КСИИМК. – 1957. – Вып. 70.
- Мовша Т.* Скарб прикрас з пізньотрипільського поселення в с. Цвіклівці // Археологія. – 1965. – Т. 18.
- Мовша Т.* Антропоморфные сюжеты на керамике культур Трипольско-Кукутенской общности // Духовная культура древних обществ на территории Украины. – К., 1991.
- Модзалевський В.* Гути на Чернігівщині. – К., 1926.
- Мозолевський Б.* Товста Могила. – К., 1979.
- Мозолевський Б.* Скифские курганы в окрестностях г. Орджоникидзе на Днепропетровщине // Скифия и Кавказ. – К., 1980.
- Мозолевський Б., Пустовалов С.* Курган «Довга Могила» з групи Чортomla // Культурологічні студії. – К., 1999. – Вип. 2.
- Молев Е.* Рельефные медальоны из Китая // Античный мир и археология. – 2002. – Вып. 11.
- Моление Даниила Заточника* // Памятники литературы Древней Руси XII века. – М., 1980.
- Мордвинцева В.* Сарматские фалары и некоторые вопросы истории и культуры сарматов // Проблемы истории и культуры сарматов. – Волгоград, 1994.
- Мордвинцева В., Хабарова Н.* Древнее золото Поволжья. – Симф., 2006.
- Моця А., Халиков А.* Булгар – Киев. Пути, связи, судьбы. – К., 1997.
- Мошкова М.* Назначение каменных жертвенников и «савроматская» археологическая культура // Скифы и сарматы в VII–III вв. до н. э. Палеоэкология, антропология и археология. – М., 2000.
- Мошкова М., Смирнов К.* Савроматы и сарматы в Волго-Донском междуречье, Южном Приуралье и Северном Причерноморье // Степи Европейской части СССР в скифо-сарматское время. – М., 1989.
- Музей історичних коштовностей України:* Альбом. – К., 2004.
- Мурзин В.* Происхождение скифов: основные этапы формирования скифского этноса. – К., 1990.
- Мурзін В.* Кіммерійці // Давня історія України. – К., 1994. – Кн. 1.
- Мусин А.* «Камень аспиден зелен»: Об одной группе древнерусских крестов из порфирита // Российская археология. – 2003. – № 3.
- Мусин А.* Усадьба «И» Неревского раскопа. Опыт комплексной характеристики древностей // Новгородские археологические чтения-2: Материалы науч. конф., посвящ. 70-летию археол. изучения Новгорода и 100-летию со дня рождения основателя Новгородской археол. экспедиции А. В. Арциховского. – Великий Новгород, 2004.
- Мусин А.* Археология «личного благочестия» в христианской традиции Востока и Запада // Христианская иконография Востока и Запада в памятниках материальной культуры Древней Руси и Византии: Памяти Т. Чуковой. – С.Пб., 2006.
- Мусин А., Петров М.* Комплекс христианских древностей с раскопа Посольский-2006 в Великом Новгороде и вопросы хронологии византийских изделий из стеатита // Вестник Новгородского государственного университета им. Я. Мудрого. Сер. «Гуманит. науки». – Великий Новгород, 2006. – № 38.
- Національний музей у Львові. 100 років:* Альбом. – К., 2005.
- Неверов О.* Дексамен Хиосский и его мастерская // Памятники античного прикладного искусства. – Ленинград, 1973.
- Неверов О.* Группа эллинистических бронзовых перстней в собрании Эрмитажа // ВДИ. – 1974. – № 1.
- Неверов О.* Античные инталии в собрании Эрмитажа. – Ленинград, 1976.
- Неверов О.* Итальянские геммы в некрополях Северопонтийских городов (К вопросу об итальянском импорте в Северное Причерноморье) // Из истории Северного Причерноморья в античную эпоху. – Ленинград, 1979.
- Неверов О.* Металлические перстни и печати // АГСП. – М., 1984.
- Неверов О.* Металлические перстни эпохи архаики, классики и эллинизма из Северного Причерноморья // Античная тореветика. – Ленинград, 1986.
- Неверов О.* Оттиски печатей на керамических изделиях из Северного Причерноморья // Античное Причерноморье. Сборник статей по классической археологии. – С.Пб., 2000.
- Нидерле Л.* Быт и культура древних славян. – Прага, 1924.
- Николаева Т.* Древнерусская мелкая пластика XI–XVI веков. – М., 1968.

- Николаева Т.* Прикладное искусство Московской Руси. – М., 1976.
- Николаева Т.* Древнерусская мелкая пластика из камня XI–XV вв. // САИ. – 1983. – Вып. Е1-60.
- Николаева Т., Недошивина Н.* Предметы христианского культа // Археология. Древняя Русь. Быт и культура. – М., 1997.
- Никорак О.* Українська народна тканина. – Л., 2004.
- Николаева Т.* Історія українського костюма. – К., 1996.
- Новикова Л.* Маска и культура // Реконструкция древних верований: источник, метод, цель. – С.Пб., 1991.
- Новицкая М.* Узорные ткани трипольской культуры // КСИАУ. – 1960. – Вып. 10.
- Новицкая М.* Вышивки золотом с изображением фигур, найденные при раскопках в Софии Киевской // София Киевская. Материалы исследований. – К., 1973.
- Новицкий Е.* Монументальная скульптура древнейших земледельцев и скотоводов Северо-Западного Причерноморья // Вестник Одесского охранного археологического центра. – О., 1990. – Вып. 2.
- Новицька М.* Гаптування в Київській Русі // Археологія. – 1965. – Т. XVIII.
- Овчинников Е.* Антропоморфна пластика з реалістичними рисами з Буго-Дніпровського межиріччя // ЕТЦ. – К., 2004. – Т. I.
- Одесский археологический музей АН УССР. – К., 1983.
- Ольховский В.* Погребально-поминальная обрядность населения степной Скифии (7–3 вв. до н. э.). – М., 1991.
- Ольховский В.* Монументальная скульптура населения западной части евразийских степей эпохи раннего железа. – М., 2005.
- Омельченко Ю., Тесленко Г., Чміль Л.* Українська наддніпрянська кераміка XIV–XVIII ст.: Методичні рекомендації. – К., 1994.
- Онайко Н.* Античный импорт в Приднепровье и Побужье в VII–V вв. до н. э. // САИ. – 1966. – Вып. Д1-27.
- Онайко Н.* Античный импорт в Приднепровье и Побужье в IV–II вв. до н. э. // САИ. – 1970. – Вып. Д1-27.
- Онайко Н.* Об отражении монументального искусства в боспорской торевтике (мастера куль-обских подвесок) // Проблемы античной археологии и культуры: Докл. XIV Междунар. конф. античников социалистических стран «Эйрене». – Ереван, 1979.
- Орлов Р.* Давньоруська вишивка XIII ст. // Археологія. – 1973. – № 12.
- Орлов Р.* Ювелирное ремесло // Археология Украинской ССР. – К., 1986.
- Орлов Р.* Прикладне мистецтво: церковне і народне // Історія української культури: У 5 т. – К., 2001. – Т. I.
- Островерхов А.* Найдавніше археологічне скло в Східній Європі // Археологія. – 1997. – № 2.
- Островерхов А.* Склярство білозерського часу // Археологія. – 2001. – № 2.
- Отрощенко В.* Элементы изобразительности в искусстве племен срубной культуры // СА. – 1974. – № 4.
- Отрощенко В.* Конструктивные особенности длинных курганов Нижнего Поднепровья // Открытия молодых археологов Украины. – К., 1976. – Ч. 1.
- Отрощенко В.* Катакомбные и срубные курганы в окрестностях с. Балки // Курганные могильники Рясные могилы и Носаки. – К., 1977.
- Отрощенко В.* Деревянная посуда в срубных погребениях Поднепровья // Проблемы археологии Поднепровья III–I тыс. до н. э. – Д., 1984. – Вып. 1.
- Отрощенко В.* Идеологические воззрения племен эпохи бронзы на территории Украины (по материалам срубной культуры) // Обряды и верования древнего населения Украины. – К., 1990.
- Отрощенко В.* Духовна культура // Давня історія України: У 3 т. – К., 1997. – Т. 1.
- Отрощенко В., Пустовалов С.* Обряд моделировки лица по черепу у племен катакомбной общности // Духовная культура древних обществ на территории Украины. – К., 1991.
- Отрощенко В., Черних Л.* Стели в конструкції кам'яних скринь Бережнівсько-Маївської зрубної культури // На пошану Софії Станіславівни Березанської. – К., 2001.
- Отрощенко В. та ін.* Доба бронзи на теренах України // Україна: хронологія розвитку: У 4 т. – К., 2007. – Т. 1.
- Отчет о деятельности Черниговской ученой архивной комиссии за 1909 г. – Чернигов, 1910.
- Павленко С.* Изготовление бусин, крестиков и образков из пиррофиллитового сланца на специализированных поселениях средневековой Овручской волости // Славяно-русское ювелирное дело и его истоки: Тез. докл. междунар. науч. конф. – С.Пб., 2006.
- Папанова В.* Урочище Сто могил (Некрополь Ольвии Понтийской). – К., 2006.
- Паромов Я.* Фанагорийские курганы с фигурными полихромными сосудами // Древности Боспора. – М., 2004. – Т. 7.
- Пархоменко О.* Поховальний інвентар Нетайлівського могильника VIII–X ст. // Археологія. – 1983. – Вып. 43.

- Пассек Т.* Периодизация трипольских поселений (III–II тысячелетия до н. э.) // МИА. – М.; Ленинград, 1949. – № 10.
- Пассек Т.* Искусство трипольских племен // История искусства народов СССР: В 9 т. – М., 1971. – Т. 1.
- Пастернак Я.* Старий Галич. Археологічно-історичні дослідження у 1850–1942 рр. – Краків; Л., 1944.
- Пастернак Я.* Старий Галич. – Івано-Франківськ, 1995.
- Патокова Э.* Антропоморфная пластика Маяцкого могильника // Памятники древнего искусства Северо-Западного Причерноморья. – К., 1986.
- Пекарская Л.* Каменная иконка из Триполья // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. 1988. – М., 1989.
- Пекарская Л., Зоценко В.* Археологические исследования древнерусского Вышгорода в 1979–1981 гг. // Археологические исследования Киева 1978–1983 гг. – К., 1985.
- Пекарская Л., Пуцко В.* Византийская мелкая пластика из археологических находок на Украине // Южная Русь и Византия. – К., 1991.
- Пеленський Й.* Дзвони на Україні-Руси // Діло. – 1910. – Чис. 126.
- Передольская А.* Слоновая кость из кургана Куль-Оба // Труды ГЭ. – 1945. – Т. I.
- Петасюк Н.* Свічники з Софійського собору в Києві // Археологічні дослідження стародавнього Києва. – К., 1976.
- Петерс Б.* Косторезное дело в античных государствах Северного Причерноморья. – М., 1986.
- Петраускас А.* Ремесла та промисли сільського населення Середнього Подніпров'я в IX–XIII ст. – К., 2006.
- Петрашенко В.* Давньоруське село за матеріалами поселення в Канівському Подніпров'ї // Археологія. – 1999. – № 2.
- Петрашенко В.* Древнерусское село (по материалам поселений у с. Григоровка). – К., 2004.
- Петренко В.* Амулет з Маяків // ЕТЦ. – К., 2004. – Т. II.
- Петренко В.* Усатівська антропоморфна пластика // ЕТЦ. – К., 2004. – Т. II.
- Петренко М.* Українське золотарство XVI–XVIII ст. – К., 1970.
- Петров Н.* Сборник снимков с предметов древности, находящихся в г. Киеве в частных руках. – К., 1891.
- Петров Н.* Указатель церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. – К., 1897.
- Петрякова Ф.* Українське гутне скло. – К., 1975.
- Пивоваров С.* Кам'яні іконки в давньоруських старожитностях Буковини // Етнокультура у контексті світової історії: Матеріали IV міжнар. наук. семінару «Черезовські читання». – Чернівці, 2004.
- Пидопличко И.* Позднепалеолитические жилища из костей мамонта на Украине. – К., 1969.
- Пидопличко И.* Межиричские жилища из костей мамонта. – К., 1976.
- Писарская Л.* Русское искусство XII–XV веков // Государственная оружейная палата Московского Кремля. – М., 1969.
- Підвисоцька О.* Ювелірне мистецтво України раннього залізного віку // Золота скарбниця України. – К., 1999.
- Піцишин М.* Зооморфна парна посудинка // ЕТЦ. – К., 2004. – Т. II.
- Плано Карпини де Иоанн.* История монголов. – С.Пб., 1911.
- Пластыка Беларусі XII–XVIII стагоддзяў.* – Мінск, 1983. – № 2.
- Погожева А.* Антропоморфная пластика Триполья. – Новосибирск, 1983.
- Покровский Н.* Древняя ризница Софийского Новгородского собора. Кратеры // Труды XV Археологического съезда в Новгороде. 1911 г. – М., 1914.
- Поліщук Л.* Модель храму з Черкасового саду // ЕТЦ. – К., 2004. – Т. II.
- Поліщук Л.* Черкасів Сад II // ЕТЦ. – К., 2004. – Т. II.
- Полное собрание творений св. Иоанна Дамаскина.* – С.Пб., 1897.
- Полубояринова М.* Стекланные браслеты древнего Новгорода // МИА. – 1963. – № 117.
- Полюшко Г.* Розквіт українського золотарства в козацьку добу XVI–XVIII століть // Україна – козацька держава. Ілюстрована історія українського козацтва. – К., 2004.
- Попельницька О.* Зібрання кахель XIV–XVIII століть Національного музею історії України: огляд колекції, історія формування // УКЖ. – 2005. – № 1–4.
- Попов Г.* Из истории древнейшего памятника города Дмитрова // Древнерусское искусство: Художественная культура домонгольской Руси. – М., 1972.
- Порфиридов Н.* Древнерусская мелкая пластика и ее сюжеты // СА. – 1972. – № 3.
- Посадська Д.* Ювелірне мистецтво // Національний музей у Львові: Альбом. – К., 2005.
- Прилишко Я., Болтрик Ю.* Опыт реконструкции скифского костюма на материалах погребения скифянки из Вишневої Могили // Курганы Степной Скифии. – К., 1991.
- Присяга херсонесців // Хроніка 2000.* – К., 2000. – Вип. 33.

- Прищепя Б., Никольченко Ю.* Літописний Дорогобуж в період Київської Русі. До історії заселення Західної Волині в X–XIII століттях. – Рівне, 1996.
- Пушневская Е.* Художественная обработка металла (Торевтика) // АГСП. – М., Ленинград, 1955.
- ПСРЛ. – Ленинград, 1928. – Т. 1.
- ПСРЛ. – С.Пб., 1908. – Т. 2.
- Пустовалов С.* Соціальний лад катакомбно-го суспільства Північного Причорномор'я. – К., 2005.
- Пуцко В.* Каменные иконки и кресты в Ростове Великом // Byzantinoslavica. – Praha, 1971. – Т. 32.
- Пуцко В.* Киевская сюжетная пластика малых форм (XI–XIII вв.) // Сборник посветен на Бошко Бабиќ. – Прилеп, 1986.
- Пуцко В.* Переяславська теракотова іконка «Запевнення апостола Фоми» // Археологічний збірник Полтавського краєзнавчого музею. – Полтава, 1992. – Вип. 1.
- Пуцко В.* Переяславський клад 1912 г. // КСИА. – 1993. – Вып. 208.
- Пуцко В.* Візантійсько-київські керамічні ікони XIII ст. // Берестейська унія (1596–1996). – Л., 1996.
- Пуцко В.* Константинополь и киевская пластика на рубеже XII–XIII вв. // Byzantinoslavica. – Praha, 1996. – Т. 37.
- Пуцко В.* Русские ранние каменные иконки (к вопросу о начале художественной резьбы малых форм) // Уваровские чтения. – Муром, 2003. – IV.
- Пуцко В., Рыжов С.* О двух находках произведений византийской пластики в Херсонесе // Проблемы археологии древнего и средневекового Крыма. – Симф., 1995.
- Пятъшева Н.* Ювелирные изделия Херсонеса. Конец IV в. до н. э. – VI в. н. э. – М., 1956.
- Рабинович М.* Древнерусская одежда XI–XIII вв. // Древняя одежда народов Восточной Европы. – М., 1986.
- Раевский Д.* Очерки идеологии скифо-сакских племен (Опыт реконструкции скифской мифологии). – М., 1977.
- Раевский Д.* Эллинские боги в Скифии? (К семантической характеристике греко-скифского искусства) // ВДИ. – 1980. – № 1.
- Раевский Д.* Модель мира скифской культуры. – М., 1985.
- Разумов С., Шевченко Н.* Катакомбне поховання з «виробничим набором» Північно-Західного Надазов'я // Матеріали та дослідження з археології Східної України. – Луганськ, 2007. – Вип. 7.
- Рассамакин Ю.* Курган біля с. Старобогданівка та деякі проблеми абсолютної хронології доби ранньої бронзи басейну р. Молочної // Матеріали та дослідження з археології Східної України. – Луганськ, 2006. – Вип. 5.
- Ратич О.* Древньоруські вироби з кості і рогу, знайдені на території Галицької і Волинської земель // Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині. – К., 1959. – Вип. 2.
- Ржевська Ю.* Херсонський обласний краєзнавчий музей.
- Ржигя В.* О тканях домонгольской Руси // Bizantinoslavica. – V Praze, 1932. – Т. IV. – N 1–2.
- Ричков М.* Про зображення «ступнів ніг» на антропоморфних стелах доби раннього металу // Археологія. – 1982. – Вип. 38.
- Рожанківський В.* Українське художнє скло. – К., 1955.
- Романчук А.* Изделия из кости в средневековом Херсонесе // Античная древность и средние века. – Свердловск, 1981.
- Романчук А.* Херсонес как центр паломничества и производства сакральных изделий // Культ святых мест в древних и современных реалиях. – Севастополь, 2005.
- Ростовцев М.* Античная декоративная живопись на юге России. – Петроград, 1914.
- Ростовцев М.* Скифия и Боспор. – Ленинград, 1925.
- Руденко А.* Морские моллюски из Мезинской стоянки // КСИАУ. – 1959. – Вып. 8.
- Руденко К.* Булгарские изделия из кости и рога // Древности Поволжья: эпоха средневековья (исследования культурного наследия Волжской Булгарии и Золотой Орды). Материалы II Рос. конф. «Поволжье в средние века» 25–28 сентября 2003 г. Казань-Яльчик. – М.; Казань, 2005.
- Рудинський М.* Кам'яна могила. – К., 1961.
- Русские древности в памятниках искусства, издаваемые И. Толстым и Н. Кондаковым. – С.Пб., 1890. – Вып. IV.
- Русяева А.* О культурной жизни Ольвии послегетского времени // Античная культура Северного Причерноморья в первые века нашей эры. – К., 1986.
- Русяева А.* Терракота и фигурные сосуды // Культура населения Ольвии и ее округи в архаическое время. – К., 1987.
- Русяева М.* К идентификации золотой подвески в виде головки рычащего льва // Ольвия–200. Тезисы докл. междунар. конф., посвящ. двухсотлетию археол. открытия Ольвии. 5–9 сентября 1994 г. Парутино. – Николаев, 1994.
- Русяева М.* Эллино-скифская торевтика в контексте развития монументального искусства Эллады конца V – IV вв. до н. э. // Музейні читання. Матеріали міжнар. наук. конф., при-

свяч. 90-літтю з дня народження видатного укр. археолога О. І. Тереножкіна. Музей історичних коштовностей України. – К., 1998.

Русяєва М. Изображение пальметт и аканта на памятниках торевтики из скифских курганов IV до н. э. // Музейні читання. Матеріали наук. конф. Музею іст. коштовностей України. – К., 2000.

Русяєва М. Сцены братания скифов на произведениях торевтики // Боспор Киммерийский и Понт в период античности и средневековья. Материалы II Боспорских чтений. – Керчь, 2001.

Русяєва М. Художественные особенности монет Ольвии и Пантикапея периода колонизации // Боспорский феномен: Колонизация региона. Формирование полисов. Образование государства. Материалы междунар. науч. конф. – С.Пб., 2001.

Русяєва М. Горгонейоны на произведениях торевтики из скифских курганов // Боспор Киммерийский, Понт и варварский мир в период античности и средневековья. Материалы III Боспорских чтений. – Керчь, 2002.

Русяєва М. Основной сюжет на золотых обивках горитов «чертомлыкской серии» // Боспорские исследования. – Симф., 2002.

Русяєва М. Искусство Херсонеса первых веков новой эры // Херсонес Таврический в середине I в. до н. э. – VI в. н. э. Очерки истории и культуры. – Х., 2004.

Русяєва А., Русяєва М. Ольвия Понтийская. – К., 2004.

Русяєва А., Супруненко А. Исторические личности эллино-скифской эпохи (культурно-политические контакты и взаимовлияния). – К.; Комсомольск, 2003.

Русяєва А. Культ Кори-Персефони в Ольвии // Археологія. – 1971. – Вип. 4.

Русяєва А., Діатроптов П. Новий кратер Лідоса з Ольвії // Археологія. – 1994. – № 2.

Русяєва А., Русяєва М. Символіка та художні особливості монет Ольвії пізньоархаїчного та класичного часів // Археологія. – 1997. – № 4.

Русяєва М. Основний сюжет на пекторалі з Товстої Могили // Археологія. – 1992. – № 3.

Русяєва М. Естетичні принципи відображення скіфів у грецькій торевтиці // Пам'ятки декоративно-ужиткового мистецтва із колекцій Музею історичних коштовностей України. – К., 1993.

Русяєва М. Золоті прикраси у вигляді голови Гери // Археологія. – 1994. – № 1.

Русяєва М. Діонісійські сюжети на пам'ятках торевтики із скіфських курганів // Археологія. – 1995. – № 1.

Русяєва М. Відтворення історичного переказу про битву старих і молодих скіфів //

Записки історико-філологічного товариства Андрія Білецького. – К., 1997.

Русяєва М. До питання про композицію та сюжет на золотих окуттях піхов меча з Чортомлицького кургану // Музейні читання. Матеріали наук. конф. Музею іст. коштовностей України. 17–18 грудня 1996 р. – К., 1998.

Русяєва М. Багатофігурні композиції на чаші з кургану Гайманова Могила // Музейні читання. Матеріали наук. конф., присвяч. 30-річчю з дня відкриття Музею історичних коштовностей України. – К., 1999.

Русяєва М. Елліно-скіфське мистецтво IV ст. до н. е. // Історія української культури: У 5 т. – К., 2001. – Т. 1.

Русяєва М. Іконографія образу Геракла за пам'ятками торевтики з скіфських курганів IV ст. до н. е. // Художня культура. Актуальні проблеми: Наук. вісник. – К., 2007.

Рыбаков Б. Ремесло Древней Руси. – М.; Ленинград, 1948.

Рыбаков Б. Древности Чернигова // МИА. – М.; Ленинград, 1949. – № 11.

Рыбаков Б. Прикладное искусство и скульптура // История культуры Древней Руси: В 2 т. – М., 1951. – Т. 2.

Рыбаков Б. Русские земли по карте Идриси 1154 г. // КСИИМК. – М., 1952. – Вып. 43.

Рыбаков Б. Русское прикладное искусство X–XIII веков. – Ленинград, 1971.

Рыбаков Б. Ремесло Древней Руси. – М., 1978.

Рыбаков Б. Геродотова Скифия. – М., 1979.

Рыбаков Б. Язычество Древней Руси. – М., 1987.

Рындина А. Особенности сложения иконографии в древнерусской мелкой пластике: «Гроб Господень» // Древнерусское искусство: Художественная культура Новгорода. – М., 1968.

Рындина А. Древнерусская мелкая пластика. Новгород и Центральная Русь XIV–XV веков. – М., 1978.

Рындина А. Об одной группе каменных икон XIV века // Памятники культуры. Новые открытия. – М., 1978.

Рындина А. Иконный образ и русская пластика XIV–XV вв. // Древнерусская скульптура: Проблемы и атрибуции. – М., 1991.

Рындина А. Древнерусские паломнические реликвии. Образ Небесного Иерусалима в каменных иконах XIII–XIV вв. // Иерусалим в русской культуре. – М., 1994.

Рындина А. К вопросу об источниках иконографии Успения Богоматери. Античность и Византия // Россия и восточно-христианский

- мир: Древнерусская скульптура. – М., 2003. – Вып. 4.
- Рындина Н.* Металлография в археологии // Археология и естественные науки. – М., 1965.
- Рябинин Е.* Языческие привески-амулеты Древней Руси // Древности славян и Руси. – М., 1988.
- Саверкина И.* Роскошные серьги в Эрмитаже и в других музеях // Античное Причерноморье. – С.Пб., 2000.
- Саверкина И.* Греческие ожерелья на рубеже классики и эллинизма // Ювелирное искусство и материальная культура. – С.Пб., 2001.
- Сагайдак М.* Давньокіївський Поділ. Проблеми топографії, стратиграфії, хронології. – К., 1991.
- Самоквасов Д.* Северные курганы и их значение для истории. – К., 1878.
- Самохатко Н.* Фрагменти підлоги Десятинної церкви // Церква Богородиці Десятинна в Києві. – К., 1996.
- Сас П.* Феодалные города Украины в конце XV – 60-х годах XVI вв. – К., 1989.
- Сафарова И.* Бусы в составе погребального инвентаря (по материалам курганной группы Суходол) // Тверь, тверская земля и сопредельные территории в эпоху средневековья. – Тверь, 2003.
- Свешников И.* Культура шаровидных амфор // САИ. – 1983. – Вып. В1-27.
- Свешников И.* Исследование пригорода древнерусского Звенигорода // Труды V Международного конгресса археологов-славистов. – К., 1988. – Т. 2.
- Свешников И.* Древнерусский город Звенигород и его торговые связи с Востоком // Славянская археология 1990. Раннесредневековый город и его округа. – М., 1990. – Вып. 2.
- Свешников И.* Древнерусский город Звенигород и его торговые связи с Востоком // Славянская археология 1990. Материалы по археологии России. – М., 1995. – Вып. 2.
- Свенціцький Г.* Иконопись Галицької України XV–XVI віків. – Л., 1928.
- Свешников И.* История населения Передкарпаття, Поділля і Волині в кінці III – на початку II тисячоліття до нашої ери. – К., 1974.
- Свирин А.* Древнерусское шитье. – М., 1963.
- Седов В.* Славяне Верхнего Поднепровья и Подвинья. – М., 1970.
- Седов В.* Одежда славян Восточной Европы в VI–IX вв. // Седов В. Восточные славяне в VI–XIII вв. – М., 1982.
- Седов В.* Об одной группе древнерусских крестов // Древности славян и Руси. – М., 1988.
- Седова М.* Каменные иконки древнего Новгорода // СА. – 1965. – № 3.
- Седова М.* Паломнический комплекс XII в. с Неревского раскопа // Новгородские археологические чтения: Материалы науч. конф. – Новгород, 1994.
- Седова М., Мухина Т.* Новые находки мелкой каменной пластики во Владимире // Российская археология. – 1999. – № 3.
- Сергеева М.* Орнаментация изделий из дерева и кости в Лесостепном Поднепровье в X–XIII веках // Вопросы истории славян. – Воронеж, 1998. – Вып. 12.
- Сергеева М.* К этнокультурной характеристике орнамента изделий из кости в Южной Руси // Интеграция археологических и этнографических исследований. – Красноярск; Омск, 2006.
- Сергеева М.* Древнерусские костяные игольники с территории Среднего Поднепровья // Интеграция археологических и этнографических исследований. – Омск; Новосибирск, 2008.
- Сергеева М.* Керамічні світильники та свічники XI–XVIII століть з Київщини // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1994. – Опішне, 1995. – Кн. 2.
- Сергеева М.* Деякі особливості орнаментики давньоруських виробів з кістки в лісостеповому Придніпров'ї // Любецький з'їзд князів 1097 року в історичній долі Київської Русі. Матеріали міжнар. конф., присвяч. 900-літтю з'їзду князів Київської Русі у Любечі. – Чернігів, 1997.
- Сергеева М.* Дерев'яний посуд з давньоруських міст Середнього Подніпров'я // Археологія. – 1998. – № 1.
- Сергеева М.* Житло // Історія української культури: У 5 т. – К., 2001. – Т. 1.
- Сергеева М., Шевченко Д.* Дослідження 2006 р. на Київському Подолі (вул. Щеквицька, 29) // АДУ. 2005–2007 рр. – К.; Запоріжжя, 2007. – Вип. 9.
- Сидор-Ошуркевич О.* Пам'ятки сакрального гаптування XV–XVI століть у збірці Національного музею у Львові // ЗНТШ. – 1998. – Т. ССXXXVI.
- Сидоренко Г.* Коллекция крестов-«корсунчиков» В. Е. Гезе – И. С. Острохова в собрании Государственной Третьяковской галереи // Ставрографический сборник. – М., 2003. – Кн. 2.
- Сидорова Н., Тугушева О., Забелина В.* Античная расписная керамика из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. – М., 1985.
- Сидорович С.* Художня тканина західних областей УРСР. – К., 1979.

- Сикорский М.* Исследования в Переяславе-Хмельницком // Археологические открытия 1979 года. – М., 1980.
- Силантьева П.* Спиралевидные подвески Боспора // Труды ГЭ. – 1976. – Т. 17.
- Симоненко А.* Хронология и периодизация сарматских памятников Северного Причерноморья // Сарматские культуры Евразии: проблемы региональной хронологии. – Краснодар, 2004.
- Симоненко А., Лобай Б.* Сарматы Северо-Западного Причерноморья в I в. н. э. – К., 1991.
- Симоненко О.* Поховання сарматської знаті біля с. Пороги та в Ногайчинському кургані // Золото Степу. Археологія України. – К.; Шлезвіг, 1991.
- Симоненко О.* Населення України за сарматської доби // Давня історія України: У 3 т. – К., 1998. – Т. 2.
- Симоненко О.* Сарматський період // Історія української культури: У 5 т. – К., 2001. – Т. 1.
- Симоненко О., Лобай Б.* До визначення етнічної належності Фарзоя та Інісмея // Археологія. – 1989. – № 1.
- Сиром'ятников О., Балакін С.* Пізньосередньовічна українська кераміка із Києво-Печерської Лаври // Археологічні дослідження пам'яток українського козацтва. – К., 1993.
- Сикорський М.* Скlorобна майстерня XI ст. у Переяславі-Хмельницькому // Дослідження з слов'яноруської археології. – К., 1976.
- Січинський В.* Архітектура в стародруках «Збірки Національного музею у Львові». – Л., 1925.
- Січинський В.* Чужинці про Україну. – Л., 1991.
- Сказание о святых Борисе и Глебе / Сильвестровский список XIV в. – С.Пб., 1860.
- Сковорода Г.* Повне зібрання творів: У 2 т. – К., 1973. – Т. 1.
- Скорий С.* Кіммерійці // Koczownicy Ukrainy. – Katowice, 1996.
- Скржинская М.* Зеркала архаического периода из Ольвии и Березани // Античная культура Северного Причерноморья. – К., 1984.
- Скржинская М.* Греческие серьги и ожерелья архаического периода // Ольвия и ее округа. – К., 1986.
- Скржинская М.* Украшения и предметы туалета // Культура населения Ольвии и ее округа в архаическое время. – К., 1987.
- Скржинская М.* Золоті вінки – нагороди ольвіополітів // Археологія. – 2002. – № 2.
- Скуднова В.* Архаический некрополь Ольвии. – Ленинград, 1988.
- Сліпченко Н.* Стінопис церкви св. Миколая в Горянах // Вісник інституту Укрзахідпроект-реставрація. – Л., 1997.
- Словник староукраїнської мови XIV–XV ст.: У 2 т. – К., 1978. – Т. 2.
- Слово о полку Игоревім. – К., 1973.
- Смирнов К.* Сарматы и утверждение их политического господства в Скифии. – М., 1984.
- Смирнова Э.* Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века. – М., 1976.
- Соболев Н.* Очерки по истории украшения тканей. – М.; Ленинград, 1934.
- Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко: Древности Приднепровья. Эпоха славянская (VI–XIII в.). – К., 1902. – Вып. 5.
- Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко: Древности Приднепровья и побережья Черного моря. – К., 1907. – Вып. 6.
- Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко: Древности русские. Кресты и образки. – К., 1899. – Вып. 1.
- Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко. Древности русские. Кресты и образки. – К., 1900. – Вып. 2.
- Соколов Г.* Римский скульптурный портрет III века и художественная культура того времени. – М., 1983.
- Соколов Г.* Искусство Боспорского царства. – М., 1999.
- Соколов Г.* Ольвия и Херсонес. Ионическое и дорическое искусство. – М., 1999.
- Соколова Е.* Краснолаковые лагиноссы римского времени из некрополя Пантикапея (собрание Эрмитажа) // Труды ГЭ. – 1984. – Т. XXIV.
- Сокольский Н.* Античные деревянные саркофаги Северного Причерноморья. – М., 1969.
- Сокольский Н.* Деревообрабатывающее ремесло в античных государствах Северного Причерноморья. – М., 1971.
- Сон Н.* Ремесленное производство // Культура населения Ольвии и ее округа в архаическое время. – К., 1987.
- Сорокина Н.* Религия и короластика в античности (фигурные сосуды из собрания ГИМ). – М., 1997.
- Сохацкий В., Валькова Т.* Бусы черниговского грунтового некрополя // Археологічні старожитності Поднесення. – Чернігів, 1995.
- Сохацький М.* Пластини у вигляді голови бика з Вертеби // ЕТЦ. – К., 2004. – Т. II.
- Спицын А.* Фалары Южной России // ИАК. – С.Пб., 1909. – Вып. 29.
- Срезневский И.* Словарь древнерусского языка. – М., 1995. – Т. 1. – Ч. 2.
- Стамеров К.* Нариси з історії костюмів: У 2 ч. – К., 1978.
- Станкевич Я.* Шестовицька археологічна експедиція // АП УРСР. – 1946. – Т. 1.

- Станкевич Я. Шестовицкое поселение и могильник по материалам раскопок 1946 года // КСИА. – 1962. – Вып. 87.
- Стельмащук Г. Традиційні головні убори українців. – К., 1993.
- Стельмащук Г. Давнє вбрання на Волині. – Луцьк, 2006.
- Стельмащук Г., Худик Г., Дмитриків Д. Одяг // Лемківщина: У 2 т. – К., 1999.
- Степовик Д. Історія української ікони Х–ХІХ століть. – К., 1996.
- Стерлигова И. О литургическом смысле драгоценного убора русской иконы // Восточно-христианский храм. Литургия и искусство. – С.Пб., 1994.
- Стерлигова И. Новозаветные реликвии в Древней Руси // Христианские реликвии в Московском Кремле. – М., 2000.
- Стерлигова И. Византийские драгоценности в Московском Кремле: XIV столетие // Московский Кремль XIV столетия: Древние святыни и исторические памятники. – М., 2009.
- Стоянов Р. Новый тип погребальных венков из некрополя Херсонеса Таврического // Античный мир и археология. – Саратов, 2002.
- Страбон. Географія // Хроніка 2000. – К., 2000. – Вып. 33.
- Таранушенко С. Український іконостас // ЗНТШ. – 1994. – Т. ССХХVII. Праці секції мистецтвознавства.
- Телегін Д. Вартові тисячоліть. – К., 1991.
- Тереножкин А. Киммерийцы. – К., 1976.
- Тесленко Д. Ритуальные раскраски черепа в погребениях ямной культуры // Северо-Восточное Приазовье в системе евразийских древностей (энеолит – бронзовый век). – Донецк, 1996. – Ч. 1.
- Тесленко Д. Об эволюции мегалитических сооружений в Северном Причерноморье и Приазовье (энеолит – ранний бронзовый век) // Матеріали та дослідження з археології Східної України. Від неоліту до киммерійців. – Луганськ, 2007. – Вып. 7.
- Тищенко О. Декоративно-прикладне мистецтво східних слов'ян і давньоруської народності. – К., 1983.
- Тищенко О. Дрібна пластика з зображенням Бориса і Гліба // Археологія. – 1984. – № 46.
- Тищенко О. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (ХІІІ–ХVІІІ ст.). – К., 1992.
- Ткачук Т. Знакова система Трипільської культури // Археологія. – 1993. – № 3.
- Ткачук Т., Мельник Я. Семіотичний аналіз трипільсько-кукутенських знакових систем (мальований посуд). – Івано-Франківськ, 2000.
- Толочко П. Про приналежність і функціональне призначення діадем і барм в Древній Русі // Археологія. – К., 1963. – Т. 15.
- Толочко П. Гончарное дело // Новое в археологии Киева. – К., 1981.
- Толочко П. Київська Русь. – К., 1996.
- Толочко П., Гупало К. Розкопки Києва у 1969–1970 рр. // Стародавній Київ. – К., 1975.
- Толочко П., Гупало К., Харламов В. Розкопки Києвоподолу 1973 р. // Археологічні дослідження стародавнього Києва. – К., 1976.
- Толстой И., Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства. – С.Пб., 1897. – Вып. 5.
- Томсинский С. Св. евангелист Лука и св. Георгий // Синай. Византия. Русь. Православное искусство с 6 до начала 20 века: Каталог выставки. – С.Пб., 2000.
- Топоров В. Світове дерево: універсальний образ міфологічної свідомості // Всесвіт. – 1977. – № 6.
- Торговля на Україні XIV – середини ХVІІ століття: Волинь і Наддніпрянщина / Упоряд. В. М. Кравченко, Н. М. Яковенко. – К., 1990.
- Тотев К. Стеатитовая икона «Неверие Фомы» из Красена // Byzantinoslavica. – Prague, 1990. – Т. 51.
- Тотев К. Стеатитови крѣстове от Средневековна България // Археологія. – София, 1990. – Кн. 3.
- Тотев К. О трех стеатитовых иконках со сценой «Уверение Фомы» // Византийский временник. – 1994. – Т. 55 (80). – Ч. 1.
- Тощев Г. Крым в эпоху бронзы. – Запорожье, 2007.
- Тощев Г., Сапожников И. Курганы у станции Фрикацей в Низовьях Дуная // Древности Степного Причерноморья и Крыма. – Запорожье, 1990.
- Травкіна О. Царські врата Борисоглібського собору Чернігова // Родовід. – 1995. – № 12.
- Трейстер М. Бронзова матриця з Херсонеса // Археологія. – 1991. – № 1.
- Трейстер М. Бронзовая статуэтка Юпитера Капитолийского из Мысхако // ВДИ. – 1992. – № 2.
- Трейстер М. Бронзолитейное ремесло Боспора // Археология и искусство Боспора. – М., 1992. – Вып. 10.
- Трейстер М. Ещё раз об ожерельях с подвесками в виде бабочек I в. н. э. из Северного Причерноморья // Петербургский археологический вестник. – С.Пб., 1993.
- Трейстер М. К находке бронзовых и серебряных статуэток в святилище у перевала Гурзуфское Седло // ВДИ. – 1998. – № 2.

- Трейстер М.* Аттический скульптор на Боспоре? // Таманский рельеф. Древнегреческая стела с изображением двух воинов из Северного Причерноморья. – М., 1999.
- Трейстер М.* Об изделиях торевтики из скифского кургана Бабина Могила // *Мозолевский Б., Полин С.* Курганы скифского Герроса IV в. до н. э. (Бабина, Водяна и Соболева Могилы). – К., 2005.
- Трейстер М.* Ювелирная мастерская I в. н. э. в Северном Причерноморье (К находке из сарматского погребения в Петриках) // Северное Причерноморье в эпоху античности и Средневековья. – М., 2006.
- Трипільський світ: Каталог виставки. – К., 1993.
- Тубольцев О.* Лодки в погребальном обряде // Хозяйство древнего населения Украины. – К., 1993. – Ч. 2.
- Туптало Данило* (св. Димитрій Ростовський). Руно орошенное. – Чернигов, 1909.
- Уильямс Д., Огден Дж.* Греческое золото. Ювелирное искусство классической эпохи V–IV в. до н. э. – С.Пб., 1995.
- Украина и Молдовия. Справочник-Путеводитель / Авт. и состав. Г. Логвин. – М., 1982.
- Українська вишивка: Альбом / Авт. тексту та упоряд. Т. Кара-Васильева. – К., 1993.
- Український народний одяг XVII – початку XIX ст. в акварелях Ю. Глоговського / Авт. та упоряд. Д. П. Крвавич, Г. Г. Стельмашук. – К., 1988.
- Урешова Л.* Золотое и серебряное дело // Большая иллюстрированная энциклопедия древностей. – Прага, 1982.
- Фарбей О.* Судацька фортеця // Національний заповідник «Софія Київська». – К., 2004.
- Фармаковский Б.* Архаический период на юге России // Материалы по археологии России. – 1914. – № 34.
- Федоров-Давыдов Г.* Кочевники Восточной Европы под властью золотоордынских ханов. Археологические памятники. – М., 1966.
- Федосеев Н., Чевелев О.* Прялки с кольцом из Пантикапея // Археология и история Боспора. – Керчь, 1999. – Вып. III.
- Фехнер М.* Изделия шелкоткацких мастерских Византии в Древней Руси // СА. – 1977. – № 3.
- Фехнер М.* Шелковые ткани в средневековой Восточной Европе // СА. – 1982. – № 2.
- Фиалко Е.* Искусство скифов. – Николаев, 1997.
- Финогенова С.* Художественная резная кость из Пантикапея // СГМИИ. – 1984. – Вып. 7.
- Фіголь М.* Мистецтво стародавнього Галича. – К., 1997.
- Фіголь М., Фіголь О.* Історія Галича. – Л., 2000.
- Філіпов О.* Обработка та використання кістяних предметів на пізньопалеолітичному поселенні Межиріч // Археологія. – 1984. – № 4.
- Флерова (Нахапетян) В.* Рогообработка в Саркеле – Белой Веже: сырье и технология // Евразийская степь и лесостепь в эпоху раннего средневековья. – Воронеж, 2000.
- Флерова В.* Резная кость Юго-востока Европы IX–XII века. – С.Пб., 2001.
- Фурманська А.* Бронзоліварне ремесло в Ольвії // Археологія. – 1963. – № 15.
- Хардаєв В.* Пам'ятки ювелірного мистецтва епохи Середньовіччя IV–XIV ст. // Золота скарбниця України. – К., 1999.
- Хвойка В.* Древние обитатели Среднего Поднепровья и их культура в доисторические времена. – К., 1913.
- Хвойко В.* Кам'яний вік Середнього Придніпров'я // Дослідження трипільської цивілізації у науковій спадщині археолога Вікентія Хвойки. – К., 2006. – Т. 1.
- Хвойко В.* Розкопки площадок в с. Крутобородинці Летичівського повіту Подільської губернії та поблизу с. Верем'я Київського повіту та губернії // Дослідження трипільської цивілізації у науковій спадщині археолога Вікентія Хвойки. – К., 2006. – Т. 1.
- Херрман Й.* Славяне и норманны в ранней истории балтийского региона // Славяне и скандинавы. – М., 1986.
- Херсонес Таврический в середине I в. до н. э. – VI в. н. э. Очерки истории и культуры. – Х., 2004.
- Херсонес Таврический в третьей четверти VI – середине I вв. до н. э. Очерки истории и культуры. – К., 2005.
- Художественное ремесло эпохи римской империи (I в. до н. э. – IV в. н. э.): Каталог выставки. – Ленинград, 1980.
- Цвек Е.* Гончарное производство племен трипольской общности. – К., 2007.
- Цвек О.* Трипільська посудина з антропоморфними зображеннями // Археологія. – 1964. – Т. 16.
- Цвек О.* Розсохуватська модель житла // ЕТЦ. – К., 2004. – Т. II.
- Цеховые уставы городов Украины. Методические рекомендации. – Дн., 1986.
- Черненко Е.* Скифский доспех. – К., 1968.
- Черненко Е.* Скифские лучники. – К., 1981.
- Чернецов А. и др.* Работы Старорязанской экспедиции // Археологические открытия 2004 г. – М., 2005.

- Черных Е.* Общность культур валиковой керамики Евразии (к постановке проблемы) // Этногенез народов Балкан и Северного Причерноморья. Лингвистика, история, археология. – М., 1984.
- Черниш О.* Палеолітична стоянка Молодове V. – К., 1961.
- Черных Л., Плешивенко А.* Погребение литейщика катакомбной культуры у с. Васильевка // Хозяйство древнего населения Украины. – К., 1993. – Ч. 2.
- Черняков И.* Северо-Западное Причерноморье во второй половине II тыс. до н. э. – К., 1985.
- Чутова Т.* Древнерусские керамические поливные плитки // КСИА. – 1987. – Вып. 190.
- Шалина И.* Древнерусские процессионные иконы и их византийские прототипы // Византийский мир: Искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства: Тез. докл. конф. – С.Пб., 2000.
- Шалина И.* Икона «Христос во гробе» и нерукотворный образ на Константинопольской плащанице // Восточнохристианские реликвии / Авт. сост. А. М. Лидов. – М., 2003.
- Шапошникова О., Фоменко В., Довженко Н.* Ямная культурно-историческая область (южно-бугский вариант) // САИ. – 1986. – Вып. В1-3.
- Шапцев М.* Портретный оттиск с городища Кара-Тепе // Боспорские исследования. – Симф.; Керчь, 2007. – Вып. XVI.
- Шараневич И.* Каталог археологическо-библиографической выставки в Старопигийском институте во Львове, открытой 10 октября 1888 г., а имеющей быть закрытой 12 января 1889 г. по н. с. – Л., 1888.
- Шараневич И.* Отчет из археологическо-библиографической выставки в Старопигийском институте, открытой 28 сентября (10 октября) 1888 г., закрытой 16 (28) февр(уария) 1889 г. и опись фотографически снятых предметов той же выставки. – Л., 1889.
- Шарафутдинова И.* Степное Поднепровье в эпоху поздней бронзы. – К., 1981.
- Шарафутдинова I.* Орнаментовані сокири-молотки з катакомбних поховань на Інгупі // Археологія. – 1980. – № 33.
- Шекун О., Веремейчик О.* Давньоруське поселення Ліскове. – Чернігів, 1999.
- Шелковников Б.* Художественное стекло. – Ленинград, 1962.
- Шилов Ю.* «Грот быка» по материалам древнейших курганов // Новые памятники ямной культуры степной зоны Украины. – К., 1988.
- Школьникова И.* Стекланные украшения конца I тысячелетия н. э. на территории Поднепровья // СА. – 1978. – № 1.
- Шмагало Р.* Методичні рекомендації до вивчення курсу «Історія декоративно-ужиткового мистецтва». – Л., 1994.
- Шмаглій Н., Видейко М.* Майданецкое – трипольский протогород // Stratum plus. – Кишинев, 2001–2002. – № 2.
- Шовкопляс А.* Некоторые данные о косторезном ремесле в древнем Киеве // КСИАУ. – 1954. – Вып. 3.
- Шовкопляс Г.* Давньоруські кістяні вироби з розкопок В. В. Хвойки // Середні віки на Україні. – К., 1971. – Т. 1.
- Шовкопляс И.* Мезинская стоянка. – К., 1965.
- Шовкопляс И.* Добраничевская стоянка на Киевщине (некоторые итоги исследования) // МИА. – 1972. – № 185.
- Штейн В.* Бронзовый браслет с Березани // Известия Российской академии истории материальной культуры. – Ленинград, 1927. – Т. V.
- Штерн Э.* Доисторическая греческая культура на юге России // Труды XIII Археологического съезда в Екатеринославе в 1905 г. – М., 1906. – Т. 1.
- Щавелев С.* Зооморфные остроконечники из состава дружинных древностей Европы VIII–XI вв. // Дружинні старожитності Центрально-Східної Європи VIII–XI ст. – Чернігів, 2003.
- Щапова Ю.* Стекланные бусы древнего Новгорода // МИА. – 1956. – № 55.
- Щапова Ю.* Стекланные изделия средневековой Тмутаракани // Керамика и стекло древней Тмутаракани. – М., 1963.
- Щапова Ю.* Стекло Киевской Руси. – М., 1972.
- Щапова Ю.* Художественное стекло Древней Руси // Древнерусское искусство. – М., 1972.
- Щапова Ю.* Новые материалы к истории мозаик Успенского собора в Киеве // СА. – 1975. – № 4.
- Щапова Ю.* Очерки истории древнего стеклоделия. – М., 1983.
- Щапова Ю.* Мастерская стеклодела в Любече // Славяне и Русь. – М., 1988.
- Щапова Ю.* Европейские соседи Византии IV–XII вв. (характеристика отношений по находкам стекла) // Славянская археология 1990. Материалы по археологии России. – М., 1995. – Вып. 2.
- Щапова Ю.* Літописний Дорогобуж в період Київської Русі. До історії населення Західної Волині в X–XIII століттях. – Рівне, 1996.

- Щепинский А., Тоцев Г. Курган «Кеми-Оба» // Старожитності Степового Причорномор'я і Криму. – Запоріжжя, 2001. – Т. 9.
- Щепинський А. Антропоморфні стели Північного Причорномор'я // Археологія. – 1973. – Вип. 9.
- Щепинський А. Скарби сарматської знаті // Вісник Академії наук УРСР. – 1977. – № 10.
- Щурат В. Патріарх українських дзвонів // Діло. – 1915. – Чис. 113.
- Элиаде М. Трактат по истории религии. – С.Пб., 1999. – Т. 1.
- Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М., 1999.
- Юрченко П. Дерев'яне зодчество України (XVIII–XIX ст.). – К., 1949.
- Яковенко Э., Бидзиля В. Гравированные костяные пластины из «Гаймановой Могилы» // Проблемы античной истории и культуры: Докл. XIV Междунар. конф. античников социалистических стран «Эйрене». – Ереван, 1979. – Т. II.
- Яковлева Л. Архитектурный орнамент древних жилищ // Строительство и архитектура. – К., 1985. – № 10.
- Яковлева Л. Жилище в мировосприятии палеолитического человека (по материалам поселения Межирич) // Духовная культура древних обществ на территории Украины. – К., 1991.
- Яковлева Л. Поселення з житлами із кісток мамонта Дніпровського басейну // Археологія. – 2000. – № 2.
- Яковлева Л. Культура пізньопалеолітичного населення України // Історія української культури: У 5 т. – К., 2001. – Т. 1.
- Яковлева Л. Мистецтво пізнього палеоліту як об'єкт дослідження. Системний аналіз // Кам'яна доба України: Зб. наук. ст. / ІА НАНУ. – К., 2003. – Вип. 2.
- Яковлева Л. Основні етапи досліджень поселень з житлами та іншими конструкціями з кісток мамонта басейну Дніпра (до 130-річчя розкопок Гінців) // Кам'яна доба України: Зб. наук. ст. / ІА НАНУ. – К., 2003. – Вип. 4.
- Якубенко О. Володимирівська модель храму // ЕТЦ. – К., 2004. – Т. II.
- Якубенко О. Моделі будівель трипільської культури з Національного музею історії України // ЕТЦ. – К., 2004. – Т. II.
- Якубенко О. Сушківська модель житла // ЕТЦ. – К., 2004. – Т. II.
- Якубенко О. Колекції із розкопок В. В. Хвойки на трипільських поселеннях у Національному музеї історії України // Дослідження трипільської цивілізації у науковій спадщині археолога Вікентія Хвойки. – К., 2006. – Т. 2.
- Янин В. Патрональные святые и атрибуция древнерусских художественных произведений // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Искусство и культура. – М., 1973.
- Яценко И. Раннее сарматское погребение в бассейне Северского Донца // КСИА. – 1962. – № 89.
- Яценко С. Костюм древней Евразии (ираноязычные народы). – М., 2006.
- Alexander Ch. Jewellery. The Art of the Goldsmith in Classical Times. – New York, 1928.
- Andronicos M. Vergina: The Royal Tombs and the Ancient City. – Athens, 1984.
- Badecki K. Średniowieczne ludwisarstwo lwowskie we Lwowie. – Lwów, 1921.
- Bank A. L'art Byzantin dans les musées de L'Union Sovietique. – Leningrad, 1985.
- Barnycz-Gupieniec R. Naczynia drewniane z Gdańska w X–XIII wieku. – Łódź, 1959.
- Bartkiewicz M. Polski ubior do 1864 roku. – Wrocław, 1979.
- Berezanskaja S., Kločko V. Das Graberfeld von Hordeevka // Archäologie in Eurasien. – Berlin, 1998. – Bd 5.
- Boardman J. Early Greek Vase Painting. – London, 1998.
- Boardman J. Greek Gems and Finger Rings. Early Bronze Age to Late Classical. – London, 1970.
- Bochak A., Pagaczewski J. Dary złotnicze Kazimierza Wielkiego dla kościołów polskich // Rocznik Krakowski. – Kraków, 1934. – Т. 25.
- Bońkowski J. Opisanie miasta Lwowa przez Jana Alnpecka, Radca Lwowskiego // Pamiętnik Lwowski. – Lwów, 1816. – Т. 1.
- Boroffka N., Sava E. Zu den steinernen «Zeptern/Stossel-Zeptern», «Miniaturesaulen» und «Phalli» der Bronzezeit Eurasiens // Archäologische Mitteilungen aus Iran und Turan. – Berlin, 1998. – Bd. 30.
- Brepohl E. Theophilus Presbyter und die mittelalterliche Goldschmiedekunst. – Leipzig, 1987.
- Bukowska-Gedigowa J., Gediga B. Wczesnośredniowieczny gród na Ostrówku w Opolu. – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź, 1986.
- Charewiczowa L. Lwowskie organizacje zawodowe z czasów Polski przedrozbiorowej. – Lwów, 1929.
- Chrzanowski T. Polska sztuka sakralna. – Kraków. – 2002.
- Chrzanowski L., Zhuravlev D. Lamps from Chersonesos in the State Historical Museum, Moscow // Studia archaeologica. – Roma, 1998.
- Cook R., Dupont P. East Greek Pottery. – London; New York, 1998.

- Cremer M.* Venuskunkeln aus Kleinasien // Archäologischer Anzeiger. – 1996. – Vol. 1.
- Cutler A.* The Hand of the Master. Craftsmanship, Ivory, and Society in Byzantium (9th – 11th Centuries). – Princeton, 1994.
- Dekan J.* Velká Morava. Doba a umění. – Praha, 1980.
- Deppert-Lippitz B.* Griechischer Goldschmuck. – Mainz, 1985.
- Die Welt von Byzanz – Europas östliches Erbe – Glanz, Krisen und Fortleben einer tausendjährigen Kultur / Herausgegeben von Ludwig Wamser. – München, 2004.
- Dierishs A.* Erotic in der Kunst Griechenlands. – Mainz am Rhein, 1993.
- Dinogetia. – București, 1967. – Vol. I.
- Domaneantu C.* La poterie attique d'importation dans le bassin de la mer Noire a l'époque archaïque. Le groupe de Lydos // Sur les traces des Argonautes. – Paris, 1996.
- Ettinghausen R., Grabar O., Varilun Jenrins-Madina.* Sztuka i architektura islamu 650–1250. – Warszawa, 2007.
- Everyday Life in Byzantium. Byzantine Hours. Works and Days in Byzantium. – Athens, 2002.
- Gerstel Sh.* Ceramic Icons from Medieval Constantinople // A Lost Art Rediscovered. The Architectural Ceramics of Byzantium / Ed. by Sh. E. J. Gerstel, J. A. Lauffenburger. – Baltimore, 2001.
- Gold aus Kiew. – Wien, 1993.
- Gutkowska-Rychlewska M.* Historia ubiorów. – Wrocław; Warszawa; Kraków, 1968.
- Hausmann U.* Hellenistische Neger // Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung. – 1962.
- Hensel W.* Słowianszczyzna wczesnośredniowieczna. – Warszawa, 1956.
- Herrmann J.* Kultur und Kunst der Slawen in Deutschland vom 7. bis 13. Jahrhundert. – Berlin, 1965.
- Herrmann J.* Die Slawen in Deutschland. Geschichte und Kultur der Slawischen Stämme westlich von Oder und Neisse vom 6. bis 12. Jahrhundert. – Berlin, 1985.
- Hoffmann K.* Introduction // The Year 1200: A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art. – New York, 1970. – Vol. 1.
- Howard S., Johnson F.* The Saint-Valentin Vases // American Journal of Archaeology. – 1954. – Vol. V. – No 3.
- Hrubý V.* Slovanské kostené předmety a jejich výroba na Moravě // Památky archeologicke. – 1957. – Ročn. XLVIII.
- Iakovleva L.* Les statuettes féminines en ivoire du Mezinien de Mejiriche (Ukraine) // B.S.P.F. – Paris, 1992. – T. 89. – N 185.
- Iakovleva L.* Les représentations féminines du paléolithique supérieur de Mezine (Ukraine) // L'Anthropologie. – Paris, 1995. – T. 100. – N 2.
- Iakovleva L.* L'art dans les habitats du Paléolithique supérieur d'Europe orientale // L'Anthropologie. – Paris, 1999.
- Iakovleva L.* Les récentes datations ¹⁴C sur les habitats de la grande plaine russe orientale // 3-e Congrès International ¹⁴C et Archéologie. Lyon, Avril 1998. Mémoire de la Société Préhistorique Française n° 26 et supplément revue d'Archéométrie. – Lyon, 1999.
- Iakovleva L.* Les habitats en os des mammoth de chasseurs paléolithiques d'Ukraine // Dossiers de l'Archéologie. – 2001. – N 266.
- Iakovleva L.* Les concepts artistiques des représentations féminines dans les habitats du Paléolithique supérieur récent en Europe orientale en comparaison avec ceux du Magdalénien moyen en Europe occidentale. L'Art du paléolithique supérieur. Actes du colloque 8.3, Art mobilier paléolithique supérieur en Europe occidentale. Congrès de l'UISPP, Liège, 2–8 septembre 2001. – Liège: ERAUL 107. – 2004.
- Iakovleva L.* Les habitats en os de mammoth du Paléolithique supérieur en Europe orientale // Dossiers de l'Archeologie. Les mammoths. – Dijon, 2004. – N 291.
- Iakovleva L.* Les parures en coquillages au Paléolithique supérieur récent dans les territoires de peuplement du bassin du Dniepr // Archemetriai Muhely. Elektronikus folyoirat. – 2005/4.
- Iakovleva L.* Le système symbolique des parures dans les peuplements du Paléolithique supérieur récent du bassin du Dniepr // IV Simposio de Prehistoria Cueva de Nerja. La Cuenca Mediterranea durante el Paleolitico Superior 38000 – 10000 anos. U.I.S.P.P. Commission 8. Fondation Cueva de Nerja. – Nerja. – 2006.
- Iakovleva L., Djindjian F.* Le site paléolithique de Gontsy (Ukraine) // Dossiers de l'Archeologie. Les mammoths. – Dijon, 2004. – N 291.
- Iakovleva L., Djindjian F.* New Data on Mammoth Bone Settlements of Eastern Europe in the Light of the New Excavations of the Gontsy Site (Ukraine) // INQVA. Quaternary International, 126–128. – 2005.
- Jablonowski A.* Polska XVI wieku // Źródła dziejowe. – Warszawa, 1903. – T. 18. – Cz. 2.
- Jacobson E.* The Art of the Scythians. The Interpretation of Cultures at the Edge of the Hellenic World. – Leiden; New York; Cologne, 1995.

- Janusz B.* Zabytki przedhistoryczne Galicji wschodniej. – Lwów, 1918.
- James E.* The Tree of Life. – Leiden, 1966.
- Jkonomaki-Papadopoulos Y., Pitarakis B., Loverdou-Tsigarida K.* Enkolpia. The Holy and Great Monastery of Vatopaidi. – Mount Athos, 2001.
- Kadrow S., Sokhacki M., Tkachuk T., Trela E.* Sprawozdanie ze studiów i wyniki analiz materiałów zabytkowych kultury trypolskiej z Bilcza Złotego znajdujących się w zbiorach Muzeum archeologicznego w Krakowie // Materiały archeologiczne. – Kraków, 2003. – T. 34.
- Kaiser E.* Studien zur Katakombengrabkultur zwischen Dnepr und Prut // Archäologie in Eurasien. – Mainz, 2003.
- Kalavrezou-Maxeiner I.* Byzantine Icons in Steatite. Byzantina Vindobonensia. – Wien, 1985.
- Kitzinger E.* The Byzantine Contribution to Western Art of the 12th and 13th Centuries // *Dumbarton Oaks Papers*. – 1966. – N 20.
- Kitzinger E.* Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art // *Cahiers Archeol.* – 1988. – N 36.
- Kliś Z.* Pasja. Cykle pasyjne Chrystusa w średniowiecznym malarstwie ściennym Europy Środkowej. – Kraków, 2006.
- Klochko V. I.* Maces of the Neolithic-Bronze Age of the Northern Pontic Region // *Baltic-Pontic Studies*. – Poznań, 2002. – Vol. 11.
- Kloczowski J.* Kościół katolicki a kultura artystyczna w giejach Polski przedrozorowej // *Skarby sztuki sakralnej wiek X–XVIII*. – Warszawa, 1999.
- Kobal' J.* Bronzezeitliche Depotfunde aus Transkarpatien (Ukraine) // *Prahistorische Bronzefunde*. – Stuttgart, 2000. – Bd. 4.
- Kopcke G.* Golddekorierte attische Schwarzfirnikskeramik des vierten Jahrhunderts v. Chr. // *Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung*. – 1964.
- Kossatz A.-U.* Hellenistische Reliefbecher aus Milet // *Milet 1899–1980*. – 1986.
- Kossatz A.-U.* Die Megarischen Becher // *Milet V: Funde aus Milet*. – Berlin; New York, 1990. – T. 1.
- Kostrzewski J.* Kultura prapolska. – Poznań, 1949.
- Kruk M., Sulikowska-Cąska A., Wołoszyn M.* Sacralia Ruthenica. Early Ruthenian and Related Metal and Stone Items in the National Museum in Cracow and National Museum in Warsaw. – Warszawa, 2006.
- Kruppe J.* Garncarstwo warszawskie w wiekach XIV i XV. – Wrocław; Warszawa; Kraków, 1967.
- Little Ch.* Icon with the Koimesis // *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261* / Ed. H. C. Evans, W. D. Wixom. – New York, 1997.
- Loverdou-Tsigarida K., Ballian A.* Byzantine Minor Arts // *The Treasure of Mount Athos*. – Thessaloniky, 1997.
- Loziński W.* Patrycyat i mieszczaństwo lwowskie w XVI–XVII wieku. – Lwów, 1892, 1902.
- Loziński W.* Ormiański epilog lwowskiej sztuki złotniczej // *Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce*. – Kraków, 1906 – T. 7.
- Loziński W.* Złotnictwo lwowskie. – Lwów, 1912.
- Loziński W.* Życie polskie w dawnych wiekach (XVI–XVIII). – Kraków, 1969. – Wyd. 3.
- Machowski M.* Sztuka romańska w Polsce // *Sztuka świata*. – Warszawa, 1993.
- Mańkowski T.* Orient w polskiej kulturze artystycznej. – Wrocław; Kraków, 1959.
- Marinescu-Bilcu S.* Tirpești – from Prehistory to History in Eastern Romania // *BAR International Series*. – Oxford, 1981. – N 107.
- Maszkowska B.* Z dziejów polskiego meblarstwa. – Warszawa; Kraków, 1984.
- Materiały do dziejów rolnictwa w Polsce w 16 i 17 wieku* // *Muzeum Konstantego Świdzińskiego*. – Warszawa, 1876. – T. 2.
- Monah D.* Plastica antropomorfa a culturii Cucuteni-Tripolie. – Piatra-Neamt, 1997.
- Nahlik A.* Tkaniny wełniane importowane i miejscowe Nowgorodu Wielkiego X–XV wieku. – Wrocław; Warszawa; Kraków, 1964.
- Nahlik A.* Tkaniny wsi wschodnio-europejskiej X–XIII wieku. – Łódź, 1965.
- Niderle L.* Zivot starych Slovanu // *Slovenske Starozitnosti*, dil. 1. sv. 2. – Praha, 1913.
- Ognenova-Marinova L.* Les motifs decoratifs des armures en Thrace au IV-e s. av. n. ere // *Actes du premier congres international des etudes balkaniques et Sud-Est europeennes*. – Sofia, 1970. – II.
- Otroshchenko V.* Radiocarbon Chronology of the Bilozerka Culture – Based on Barrows near the Village of Zapovitne (the «Stepnoy» Cemetery) // *Baltic-Pontic Studies*. – Poznań, 2003. – Vol. 12.
- Ovchinnykov E.* Ritual Models of Stoves // *Bibliotheca memoriae antiquitatis*. – Piatra-Neamt. – 1996. – N 2.
- Petruszewicz A.* Przegląd archeologiczny. Materiały historyczne. – Lwów, 1883.

- Pfrommer M.* Grossgriechischer und mittelitalischer Einfluss in der Rankenornamentik frühhellenistischer Zeit // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. – 1982. – Bd. 97.
- Pfrommer M.* Greek Gold from Hellenistic Egypt. – Los Angeles, 2001.
- Pinelli P.* Proposition d'un modèle pour les Niobides de Panticapee // Archeologia. – Warszawa, 1990.
- Poduri-Dealul-Ghindaru – o Troie in Subcarpatii Moldove. – Piatra-Neamt, 2003.
- Pomniki dziejowe Lwowa z archiwum miasta. Najstarsza Księga miejska 1382–1389. – Lwów, 1892. – T. 1.
- Poppe A.* Materiały do dziejów tkaniny staroruskiej. – Wrocław; Warszawa; Kraków, 1964.
- Poppe A.* Materiały do dziejów tkaniny staroruskiej. Terminologia źródeł pisanych. – Wrocław; Warszawa; Kraków, 1965.
- Rassamakin Yu.* Aspects of Pontic Steppe Development (4550–3000 BC) in the Light of the New Cultural-Chronological Model // Ancient Interactions: East and West in Eurasia. – Cambridge, 2003.
- Regulska G.* Gotyckie złotnictwo na Śląsku. – Warszawa, 2001.
- Reinfuss R.* Meblarstwo ludowe w Polsce. – Wrocław; Kraków; Gdańsk, 1977.
- Rolle R.* Haar- und Barttracht der Skythen // Золото степу. Археологія України. – Шлезвіг, 1991.
- Ross M.* Jewelry, Enamels, and Art of the Migration Period. – Washington, 1965.
- Rostovtzeff M.* Iranians and Greeks in South Russia. – Oxford, 1922.
- Rózycka-Bryżek A.* Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku Lubelskiego. – Warszawa, 1983.
- Rózycka-Bryżek A.* Freski Bizantyńsko-ruskie Fundacji Jagielly w kaplicy zamku Lubelskiego. – Lublin, 2000.
- Samek J.* Polskie złotnictwo. – Wrocław etc., 1988.
- Schiltz V.* Les Scythes et les nomades des steppes 8-e siecle avant J.-C. – 1-er siecle apres J.-C. – Paris, 1994.
- Scythian Gold. Treasures from Ancient Ukraine / Ed. E. D. Reeder. – New York, 1999.
- Skyttien Kultraarre. Ausstellungskatalog. – Turku, 1990.
- Skarby znad morza Czarnego: Katalog. – Kraków, 2006.
- Stähler K.* Zum Relief der Schwertscheide von Certomlyk // Zur graeco-skythischen Kunst. Archäologisches Kolloquium. Münster, 24.–26. November 1995. – Münster, 1997.
- Starchenko O.* The Treasure-House of Ukraine // Welcome to Ukraine. – K., 1996.
- Tallgren A.* Studies of the Pontic Bronze Age // Eurasia Septentrionalis Antiqua. – Helsinki, 1937.
- Tarnawski A.* Działalność gospodarcza Jana Zamojskiego, kanclerza i hetmana w. kor. (1572–1605). – Lwów, 1935.
- The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261 / Ed. H. C. Evans, W. D. Wixom. – New York, 1997.
- The Hermitage. Selected Treasures from a Great Museum. – Leningrad, 1990.
- The Vikings in England and in their Danish Homeland. – London, 1981.
- Thompson M.* Two Centuries of Hellenistic Pottery // Hesperia. – 1934.
- Treister M.* The Workshop of the Gorytos and Scabbard Overlays // Scythian Gold. Treasures from Ancient Ukraine / Ed. E. D. Reeder. – New York, 1999.
- Treister M.* Hammering Techniques in Greek and Roman Jewellery and Toreutics / Ed. J. Hargrave. – Leiden; Boston; Köln, 2001.
- Treister M.* Late Hellenistic Bosphoran Polychrome Style and its Relation to the Jewellery of Roman Syria (Kuban Brooches and Related Forms) // Silk Road. – Kamakura, 2002.
- Treister M.* Cloisonné Decoration in the Gold Work of the North Pontic Area in the Late Hellenistic – Early Imperial Periods // Archeometallurgy in Europe. – Milan, 2003.
- Treister M.* Eastern Jewellery in Sarmatian Burials and Eastern Elements in the Jewellery Production in the North Pontic Area in the 1st Century AD // Iranica Antiqua. – 2004.
- Treister M.* Gold Vessels, Perfume Flasks and Pyxides from Sarmatia / Ed. C. J. Tuplin // Pontus and the Outside World. Studies in the Black Sea History, Historiography and Archeology. – Leiden; Boston, 2004.
- Turska K.* Ubior dworski w Polsce w dobi pierwszych Jagiellonów. – Wrocław, 1987.
- Volkov F.* Nouvelles découvertes dans la station paléolithique de Mezine // Congrès International d'Anthropologie Préhistorique. XIV session. – Genève, 1913.
- Wąsowicz A.* La «Dame au fuseau» de l'Artémision d'Ephèse: sur la fonction de la statuette // Etudes et Travaux. – 1990. – T. 30.
- Wąsowicz A.* Les sarcophages // Revue Archéologique. – 1990. – № 1.
- Wąsowicz A.* Niobides en stuc provenant de Kertch dans les musées Polonais // Боспорские исследования. – Симферополь; Керчь, 2004. – Вып. V.

Weitzmann K. Studies in Classic and Byzantine Manuscript Illumination. – Chicago; London, 1971.

Weitzmann K. Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, III: Ivories and Steatites. – Washington, 1972.

Weitzmann K. Various Aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from the Sixth to the Twelfth Century // Art and its Contacts with Byzantium / by K. Weitzmann. (Collected studies series). – London, 1982.

Whitehouse D. Glass of the Roman Empire. The Corning Museum of Glass. – Corning; New York, 1988.

Woźnicka Z. Wyroby bednarskie i tokarskie średniowiecznego Miedzyrzecza. – Poznań, 1961.

Wulf O. Altchristliche und mittelalterliche, byzantinische und italienische Bildwerke. – Berlin, 1911.

Zur graeco-skythischen Kunst. Archäologisches Kolloquium. Münster, 24.–26. November 1995. – Münster, 1997.

АРХІВНІ ДЖЕРЕЛА

Виноградська Л. І. Звіт про роботу Трахтемирівського загону у 1994 р. // НА ІА НАНУ. – 1995.

Дорофеев В., Евтушенко А., Калюк А., Чабай В. Отчет об охранных археологических исследованиях в г. Вышгород в 1989 г. Киев, 1990 // НА ІА НАНУ. – Ф. е. 1989/184.

Кучера М. П. Отчет о раскопках средневекового городища у с. Сокольцы на Ю. Буге в 1961 г. // НА ІА НАНУ. – 1961/7.

Петрашенко В. О. Звіт про археологічні дослідження у с. Григорівка Канівського р-ну в 1988 р. / НА ІА НАНУ. – 1989.

Сагайдак М. О., Хомайка Н. Звіт про розкопки на Подолі по вул. Спаська, 35 у 2008 році // НА ІА НАНУ.

Свєшніков І. Звіт з роботи Звенигородської археологічної експедиції в 1986 р. // НА ІА НАНУ. – Ф. е. 1986/89.

Свєшніков І. Звіт з роботи Звенигородської археологічної експедиції в 1989 р. // НА ІА НАНУ. – Ф. е. 1989/77.

Свєшніков І. Звіт з роботи Звенигородської археологічної експедиції в 1990 р. // НА ІА НАНУ. – Ф. е. 1990/187.

Шекун А. В. Отчет об охранных археологических исследованиях в зоне строительства соединительной автомобильной дороги вокруг города Чернигова у с. Шестовица в 1986 г. // НА ІА НАНУ.

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

АГСП – Античные города Северного Причерноморья (Москва, Ленинград)

АДУ – Археологічні дослідження на Україні (Київ)

АК МДУ – Археологічний кабінет Московського державного університету (Москва)

АМ ІА НАНУ – Археологічний музей Інституту археології Національної академії наук України (Київ)

АП УРСР – Археологічні пам'ятки УРСР (Київ)

АГСП – Античные города Северного Причерноморья (Москва, Ленинград)

АСГЭ – Археологический сборник Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург)

АЮЗР – Архив Юго-Западной России, издаваемый Временной Комиссией для разбора древних актов, состоящей при Киевском, Подольском и Волынском генерал-губернаторе: В 8 ч., 40 т. (Київ, 1859–1914)

БЦАД – Буковинський центр археологічних досліджень при Чернівецькому національному університеті імені Юрія Федьковича

ВВ – Византийский временник (Санкт-Петербург)

ВДИ – Вестник древней истории (Москва)

ВОКМ – Вінницький обласний краєзнавчий музей

ГИМ – див. ДІМ

ГМИИ – див. ДМОМ

ДАМВ – Державний археологічний музей Варшави

ДЕ – Державний Ермітаж (Санкт-Петербург)

ДІАЗЗ – Державний історико-архітектурний заповідник у місті Збараж (Тернопільська область)

ДІМ – Державний історичний музей (Москва)

ДМОМ – Державний музей образотворчого мистецтва ім. О. С. Пушкіна (Москва)

ДНІМ – Дніпропетровський національний історичний музей ім. Д. І. Яворницького

ДРМ – Державний російський музей (Санкт-Петербург)

ЕТЦ – Енциклопедія трипільської цивілізації

ЗНТШ – Записки наукового товариства імені Шевченка (Львів)

ЗОО – Записки Одесского археологического общества

ИА АН УССР – Институт археологии Академии наук Украинской ССР (Київ)

ИАК – Известия Археологической комиссии (Санкт-Петербург)

ИПК – Издательско-полиграфический комбинат

ІА НАНУ – Інститут археології Національної академії наук України (Київ)

ІІ НАНБ – Інститут історії Національної академії наук Білорусі (Мінськ)

ІУМ – Історія українського мистецтва: У 6 т. (Київ)

ІФКМ – Івано-Франківський краєзнавчий музей

КАМ – Краківський археологічний музей

КВІЦ – Київський видавничо-інформаційний центр

КИОМК – культурно-историческая общность многоваликовой керамики

ККИО – катакомбная культурно-историческая общность

КМК – культура многоваликовой керамики

КОАМ – комунальний заклад Київської обласної ради Київський обласний археологічний музей

КСИА – Краткие сообщения Института археологии Академии наук СССР (Москва)

КСИАУ – Краткие сообщения Института археологии Академии наук УССР (Київ)

КСИИМК – Краткие сообщения Института истории материальной культуры (Ленінград)

КЦАК ІА НАНУ – колекція Центру археології Києва Інституту археології Національної академії наук України

ЛІМ – Львівський історичний музей

ЛНАМ – Львівська національна академія мистецтв

МЕХП ІН НАНУ – Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства Національної академії наук України (Львів)

МІА – Материалы и исследования по археологии СССР (Москва)

МІК – Музей історії міста Києва

МІКУ – Музей історичних коштовностей України (Київ)

МІМЗМ – Музей історії Михайлівського Золотоверхого монастиря (Київ)

НА ІА НАНУ – Національний архів Інституту археології Національної академії наук України (Київ)

НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури (Київ)

НЗ – Народознавчі зошити (Львів)

НЗ «Софія Київська» – Національний заповідник «Софія Київська» (Київ)

НЗ «Херсонес Таврійський» – Національний заповідник «Херсонес Таврійський» (Севастополь)

НІАЗ «Кам'янець» – Національний історико-архітектурний заповідник «Кам'янець» (Кам'янець-Подільський)

НІЕЗ «Переяслав» – Національний історико-етнографічний заповідник «Переяслав» (Переяслав-Хмельницький)

НМУНДМ – Національний музей українського народного декоративного мистецтва (Київ)

НКПІКЗ – Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник

НМВ – Національний музей у Варшаві (Польща)

НМЗУГО – Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному

НМІУ – Національний музей історії України (Київ)

НМЛ – Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького

НТЕ – Народна творчість та етнографія (Київ)

НХМ РБ – Національний художній музей Республіки Білорусь (Мінськ)

НХМУ – Національний художній музей України (Київ)

НФ ІА НАНУ – Наукові фонди Інституту археології Національної академії наук України (Київ)

ОАМ НАНУ – Одеський археологічний музей НАН України

ПКМ – Полтавський краєзнавчий музей

ПМ ІЗ НАНУ – Палеонтологічний музей Інституту зоології Національної академії наук України (Київ)

ПСРЛ – Полное собрание русских летописей

СА – Советская археология (Москва)

САИ – Свод археологических источников (Москва)

СГМИИ – Сообщения Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (Москва)

Труды ГИМ – Труды Государственного исторического музея (Москва)

Труды ЗИН РАН – Труды Зоологического института Российской академии наук (Москва)

Труды ГЭ – Труды Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург)

УКЖ – Український керамологічний журнал (Опішне)

ХОКМ – Херсонський обласний краєзнавчий музей

ЦДІАЛ – Центральний державний історичний архів у місті Львові

ЦДІАУ – Центральний державний історичний архів України (Київ)

ЧОКМ – Чернівецький обласний краєзнавчий музей

ЧОІМ – Чернігівський обласний історичний музей ім. В. Тарнавського

BAR – British Archaeological Reports

B.S.P.F. – Bulletin de la Société Préhistorique Française

U.I.S.P.P. – Union Internationale des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- Август, імператор, 170, 172, 179, 210, 218
Авдій, майстер-різьбяр, 391
Агасікл, 203
Агопса Я., 369
Александр Македонський, цар, 127, 184, 208, 350
Алексеев Л., 283
Алкей, 125
Амазіс, 167
Амміан Марцеллін, 140
Андрій Боголюбський, князь, 230, 232, 248, 345, 348
Андрій, майстер-маляр, 374
Андрій, син Володимира Мономаха, 264
Андрій Юрійович, князь, 379
Андрухович П., 379
Анна, дружина Рюрика Ростиславича, 230
Анна, дружина Ярослава Мудрого, 234
Анна-Янка, сестра Володимира Мономаха, 230, 243
Антоній Римлянин, 232
Антоніни (династія), 200
Антонович В., 315
Антонович Д., 10
Апшан, 140
Аристофан, 125, 196, 206
Арістотель, 120, 125
Арсенія III (Філопатор), цариця, 151
Археанактиди (династія), 161
Асархаддон, цар, 126
Аскольд, князь, 389
Атей, цар, 126, 127
Афендій Тахтамишович, 379
Афінад, 208, 223
Ахеменіди (династія), 126
Ашшурбаніпал, 120
Банк А., 299
Батий, хан, 245, 290
Бельтинг Х., 295
Береніка II, 219
Беляев Л., 291
Бібіков С., 17, 31
Біляшівський М., 11
Біон Борисфеніт, 164
Бобринський О., 311
Богусевич В., 270, 324, 338
Борзобогатий І., 258
Борис, князь, 234, 297
Боровський Я., 271, 280
Бочаров Г., 345
Брайчевська О., 251
Брайчевський М., 389
Вайцман К., 294, 295
Валентин, майстер, 422
Варлам Хутинський, 234
Василенко В., 312, 345
Васильківський С., 11
Вержбицький Л., 428
Виноградська Л., 402
Висоцький С., 233, 235
Вишенський І., 384, 401
Вишневецька Р., 384, 386
Вишневецький Я., 385
Вишневецькі (князівська родина), 384
Вовк Ф., 11
Волович О., 392
Володимир Василькович, князь, 229, 346, 353
Володимир Великий, князь, 350, 353
Володимир Мономах, князь, 230, 254
Володимир Мстиславич, князь, 232
Володимир Святославич, князь, 19
Володимир Ярославич, князь, 234
Воронін М., 230
Всеволод Велике Гніздо, князь, 300
Всеволод, князь, 230
Всеволод Ольгович (Кирило Олександрійський), князь, 234
Гай Пліній Секунд Старший, 140, 214
Гай Цезар, імператор, 209, 224
Гекатей, 120
Геродот, 18, 120, 125–127, 133, 137, 140, 161, 162, 183, 192, 193, 206, 217
Гіг, цар, 120
Гілл, 210, 224
Гладилін В., 100
Гліб, князь, 297
Глоговський Ю., 251
Голубева Л., 283
Гольштанська М., 372
Гомер, 119
Гончар О., 8
Гончаров В., 280, 348 349
Горелік О., 43
Городцов В., 96
Граков Б., 143
Грегор (Gregor), майстер-ткач, 369
Гречанин Т., 379
Грінченко Б., 94
Грушевський М., 333, 423
Гупало К., 270
Давид, князь, 255, 297
Давідан О., 270, 276
Дамін, архієпископ, 295
Даниїл Заточник, 229, 233, 244
Даниленко В., 101, 269
Данило Галицький, князь, 244, 345, 346, 353, 360, 408
Данило, князь, 255
Дарій I, цар, 126, 217
Дедал, 275

- Дексамен, 206, 207, 223
 Демосфен, 203
 Динцес Л., 315
 Діоген Лаертський, 206
 Діодор Сицилійський, 126
 Діонісій Ольвійський, 164
 Діон Хризостом (Хрисостом), 126, 163
 Діоскурід, 210
 Друз Молодший, імператор, 209
 Дуріс, 168
 Евріпід, 125, 166
 Емінак, 184
 Емпорій, 167
 Енніон, 179, 222
 Епиктет, 168
 Есхіл, 125, 166
 Євксен, 162
 Єврисибій, 162
 Євсєєва Л., 295
 Євстафій, 120
 Єфімов М., 292
 Жарнов Ю., 300
 Ждан М., 389
 Жолтовський П., 423
 Жоравницький М., 379
 Забелін І., 95
 Залеська В., 295
 Запаско Я., 243
 Зограф О., 184
 Зопіріон, 127, 162
 Зубрицький Д., 379
 Іван Олександр, цар, 233
 Ігор Олегович, князь, 232
 Ідантірс, цар, 126
 Іларіон, митрополит, 351, 353
 Інісмей, цар, 144, 145, 149, 186, 187
 Іоанн Скіліца, 234
 Іоанн Цимісхій Теофано, імператор, 294
 Ішкай, 126
 Калаврезу Й., 294, 296
 Каллімах, 120
 Калліннік, 162
 Кара-Васильєва Т., 426
 Каракала, імператор, 186
 Каргер М., 272, 312–315
 Кароль Фрідріх, 373
 Касіянович А., 425
 Кипріян, митрополит, 423, 426
 Кияшко В., 110
 Кіаксар, цар, 126
 Кісь Я., 371, 423
 Клавдій, імператор, 209
 Клавдій Птолемей, 140
 Кобал Й., 108
 Коваленко В., 283
 Ковпаненко Г., 151
 Козловська В., 315
 Колачковський І., 396
 Колупаєва А., 402, 403
 Колчин Б., 280
 Кондаков Н., 234, 345, 354, 355
 Константин VII Багрянородний, імператор, 233, 234, 294
 Корзухіна Г., 345
 Корнієнко П., 251
 Корнякт К., 373, 376
 Косаковська, 373
 Котіс I, цар, 126, 140
 Коцюбинський М., 10
 Кошовий О., 399
 Крилова Л., 102
 Кричевський В., 11
 Кросненський К-Ф., 373
 Ксенофант, 173, 174, 221
 Ктесій, 203
 Кульбака В., 103
 Кучинко М., 255, 260–262
 Лаврентій, майстер, 422
 Ланноа Ж. (Г.) де, 271
 Лащук Ю., 402
 Лев Діакон, 253
 Левинський І., 11
 Левицький О., 395
 Левкон I, 161, 190
 Леохар, 210
 Леся Українка, 10
 Литвин М., 380
 Лівія, дружина імператора Августа, 179
 Лігдаміс, 120
 Лідос, 167
 Лікомед, цар, 193
 Лісімах, 208
 Літл Ч., 294
 Логвин Г., 393, 427
 Лозинський (Лозінський) В., 421, 423, 425
 Людот, майстер, 345
 Люцій Цезар, 218
 Мадій, цар, 120, 126
 Мазовецький К., 424
 Макаренко М., 93, 345
 Макарій, митрополит, 393, 396
 Макарова Т., 314, 316, 317, 348, 399
 Максим, єпископ, 245
 Максим, 295
 Максимова М., 209
 Маланюк Є., 8
 Мал, князь, 233
 Мартин, майстер-стельмах, 391
 Матвій, майстер, 422, 426
 Машковська Б., 396
 Мединцева А., 300
 Миколай, майстер, 422
 Михайло Борисович, князь, 383
 Михайлов Б., 101
 Мідій, вазописець, 168
 Мітрідат VI Євпатор, цар, 140, 163, 172

- Мітрідат VIII, цар, 140
 Мовчанівський Т., 275
 Могитич І., 389
 Мозолевський Б., 189
 Моран А. де, 7
 Морріс В., 10
 Мстислав Володимирович, князь, 389
 Мстислав Юрійович, князь, 345
 Мурікі Д., 295
 Мусін О., 304
 Наглік А., 242
 Неверов О., 207, 209
 Нерон, імператор, 209, 218, 438
 Нестор Літописець, 390
 Николай, майстер, 422
 Никорак О., 243
 Ничко, майстер-бондар, 391
 Нідерле Л., 242, 253
 Нікіта Хоніат, імператор, 233
 Ніколаєва Т., 292, 299, 300, 345
 Нікосфен, 168
 Новикова Л., 99
 Новицька М., 231
 Овідій, 140, 141
 Одріс, цар, 126
 Октавій, імператор, 209
 Олег, князь, 229, 243, 390
 Олександр Добрий, молдавський господар,
 Олексій, митрополит, 232, 233, 298
 Олена Пчілка, 10
 Олтус, 168
 Ольга, княгиня, 233, 234, 253, 389
 Орлов П., 348
 Орлов Р., 349
 Островерхий А., 112
 Острозька Б., 378, 384, 386
 Острозька С., 378, 384, 386
 Острозький І., 384
 Острозький К. К., 383, 384, 386
 Острозький К. І., 382, 386
 Острозький О., 389
 Острозькі (князівська родина), 382–384, 395
 Оттон II, імператор, 294
 Павло Алеппський, 394
 Павлуцький Г., 11
 Павсаній, 199, 214
 Панько І., 392
 Партагуа, 126
 Пассек Т., 49
 Пересопницький Г., 20
 Перікл, 162
 Перісад І, цар, 161, 183, 194
 Петраускас А., 274
 Петров М., 394
 Петровський М., 275
 Петро І, цар, 148
 Пилип, стельмах, 391
 Підоплічко І., 40
 Платон, 125
 Пліній, 19, 120, 140, 214, 251
 Плутарх, 120, 126
 Подвойський П., 379
 Плескач І., 310
 Поліклет, 199, 201, 210
 Полікрат Самоський, 199
 Помпей Трог, 137
 Попельницька О., 402
 Попов Г., 298
 Попович М., 8
 Посидоній Ольвіополіт, 164
 Пракситель, 218
 Приходнюк О., 251
 Протоген, 127, 140
 Псамметіх I, фараон, 126
 Псевдо-Гіппократ, 137
 Псіакс, 168
 Птолемей, 19, 140
 Публій Овідій Назон, 141
 Пустовалов С., 94
 Пуцко В., 298, 299, 301
 Ратич О., 284
 Рескін Д., 10
 Рескупорід III, цар, 186, 203, 204, 223
 Рибаків Б., 49, 241, 275, 311, 313–315, 345, 348
 Риндіна А., 291, 294, 300
 Ройк, 205
 Роксолана (Лісовська Н.), 374
 Роман, імператор, 294, 295, 354, 355
 Ростислав, князь, 229, 243, 252
 Рудинський М., 101
 Рюрік Ростиславич, князь, 230
 Сагайдак М., 271
 Сайтафарн, цар, 140
 Самек Я., 424, 425
 Самокиш М., 11
 Санокський М., 20
 Сантер, 373
 Сапфо, 205
 Сатир I, цар, 161
 Свенціцький І., 364
 Святослав Ярославич, князь, 229, 233, 246, 253, 254
 Севери (династія), 200
 Семчишин М., 8
 Сеницький С., 396
 Сенів І., 395
 Сергєєва М., 314, 476
 Седов В., 253
 Седова М., 292
 Сигізмунд, король, 421
 Симон, 422, 437
 Сиріск, 162
 Січинський В., 422, 427
 Скілакс (грек), 209
 Скілакс (римлянин)

- Скілур, цар, 127, 187
 Сковорода Г., 8
 Скопас, 126, 176, 189, 210
 Скопасіс, цар, 126
 Слассіон О., 11
 Солон, 206
 Солтис П., 391
 Софілос, 167
 Софокл, 125, 166
 Спартокиди (династія), 161, 162, 208
 Спиридоній, 20
 Станицький, 373
 Станкевич М., 390
 Стельмах М., 391
 Стефан Візантійський, 120
 Страбон, 120, 126, 140, 161, 163
 Сумцов М., 11
 Сципіон Африканський, 209
 Таксакіс, цар, 126
 Талос, 168
 Таранушенко С., 394
 Тарасенко М., 42
 Тацит, 140
 Теодор Самоський, 205
 Теофіл (Пресвітер), 229, 323, 330, 333, 344, 349
 Терес, цар, 126
 Теушпа, цар, 120
 Тимофій, скульптор, 210
 Тищенко О., 392, 399, 401–403
 Тімомах, 210
 Ткачук Т., 58
 Тлесон, 167
 Толочко П., 313, 345
 Тотев К., 297, 299
 Траян, імператор, 219
 Труш, майстер-стельмах, 391
 Тудор, майстер, 300
 Фарзой, цар, 186, 187
 Федоров Г.,
 Федоров-Давидов Г., 278
 Феодосій Софронівич, 254
 Феофраст, 125
 Фехнер М., 245
 Фідій, 210, 216
 Філіпов А., 40
 Філіпп II, цар, 127, 190, 194
 Філотей, патріарх, 425
 Флавій, імператор, 215
 Фльорова В., 279, 279
 Формозов А.
 Фотій, патріарх, 389
 Франко І., 10
 Фуртвенглер А., 208
 Ханенко Б., 335, 356
 Ханенко В.
 Харін, 171
 Хвойка (Хвойко) В., 55, 56, 59, 275, 315, 322, 327, 335, 413, 440
 Хойновський І., 315, 413
 Хутинський В., 234
 Черних Є., 104
 Чортопут Я., 391
 Шаліна І., 292
 Шарафутдінова І., 409
 Шварц А., 175
 Шимкович Т., 259
 Широцький (Шероцький) К., 11
 Шовкопляс Г., 315
 Шовкопляс І., 31
 Щавелев С., 281
 Щапова Ю., 321, 325, 327–329, 334
 Щербаківський В., 11, 364
 Щербаківський Д., 11
 Ювенал, 214
 Юрко-коверник, 372
 Юрченко П., 392
 Яворницький Д., 11
 Якубович Я., 369
 Ян Казимир, король, 422, 423, 425
 Ярослав Володимирович, князь, 244
 Ярослав Ізяславич, князь, 390
 Ярослав Мудрий, князь, 233, 234, 246, 333, 350, 351, 353, 389, 423
 Яцко Золотар, 421

ПРО АВТОРІВ

Архипова Єлизавета Іванівна – кандидат історичних наук, старший науковий співробітник відділу археології Києва ІА НАН України.

Боньковська Софія Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу декоративного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Бурдо Наталя Борисівна – кандидат історичних наук, старший науковий співробітник НФ ІА НАН України.

Виногородська Лариса Іванівна – доктор історичних наук, старший науковий співробітник відділу давньоруської та середньовічної археології ІА НАН України.

Голод Ігор Васильович – кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з навчальної роботи ЛНАМ.

Кара-Васильєва Тетяна Валеріївна – доктор мистецтвознавства, член-кореспондент АМУ, завідувачка відділу декоративного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, заслужений діяч мистецтв України.

Клименко Олена Олександрівна – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу декоративного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Отрощенко Віталій Васильович – доктор історичних наук, професор, завідувач відділу доби енеоліту-бронзи ІА НАН України.

Русяєва Марина Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, декан факультету теорії та історії мистецтва НАОМА.

Сергеева Марина Сергіївна – кандидат історичних наук, науковий співробітник відділу археології Києва ІА НАН України.

Скрипник Ганна Аркадіївна – академік НАН України, доктор історичних наук, професор, директор ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Стельмащук Галина Григорівна – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент АМУ, завідувачка кафедри історії і теорії мистецтва ЛНАМ.

Толочко Петро Петрович – доктор історичних наук, академік НАН України, директор ІА НАН України, лауреат Державної премії УРСР і Державної премії України в галузі науки і техніки.

Фіалко Олена Євгеніївна – кандидат історичних наук, старший науковий співробітник відділу археології раннього залізного віку ІА НАН України.

Цимбала Лада Іванівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії і теорії мистецтва ЛНАМ.

Яковлева Людмила Анатоліївна – кандидат історичних наук, старший науковий співробітник відділу кам'яної доби ІА НАН України.

Наукове видання

ІСТОРІЯ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

У п'яти томах

Том 1

Від найдавніших часів до пізнього середньовіччя

**АРХИПОВА Єлизавета
БОНЬКОВСЬКА Софія
БУРДО Наталя
ВИНОГРОДСЬКА Лариса
ГОЛОД Ігор
КАРА-ВАСИЛЬЄВА Тетяна
КЛИМЕНКО Олена
ОТРОЩЕНКО Віталій
РУСЯЄВА Марина
СЕРГЄЄВА Марина
СКРИПНИК Ганна
СТЕЛЬМАЩУК Галина
ТОЛОЧКО Петро
ФІАЛКО Олена
ЦИМБАЛА Лада
ЯКОВЛЕВА Людмила**

Науковий редактор
Кара-Васильєва Тетяна

Редактори: *Н. Джумаєва, К. Перконос, В. Чумак,*

Оператори: *Н. Бічашвілі*

Обробка фотографій та комп'ютерна верстка: *О. Михолат, Т. Тарадай*

<http://www.ethnolog.org.ua>

Підписано до друку. Формат 60×84¹/₈.
Папір крейд. Гарн. KudriashovСуг. Друк офс.
Умовн. друк. арк. 39,53. Обл.-вид. арк. 88,74
Наклад 1000 прим.

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України
01001 Київ, вул. Грушевського, 4
Свідоцтво про державну реєстрацію: серія ДК № 1831 від 07.06.2004 р.

Віддруковано у ТОВ «Друкарня «Бізнесполіграф»»
м. Київ, вул. Віскозна, 8.
тел. 503-00-45

ЗМІСТ

Від голови редколегії <i>Г. Скрипник</i>	5	
Передмова <i>Т. Кара-Васильєва</i>	7	
Вступ <i>П. Толочко</i>	17	
Розділ 1 ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО ДОІСТОРИЧНОЇ		
ЕПОХИ	21	
Пізній палеоліт <i>Л. Яковлева</i>	23	
Енеоліт <i>Н. Бурдо</i>	47	
Бронзова доба <i>В. Отрощенко</i>	89	
Розділ 2 ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО РАННЬОІСТОРИЧНОЇ		
ЕПОХИ	115	
Ранні кочовики Північного Причорномор'я (кімерійці, скіфи, сармати) <i>О. Фіалко</i>	117	
Античні держави Північного Причорномор'я <i>М. Русяєва</i>	159	
Розділ 3 ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО КИЇВСЬКОЇ РУСІ		225
Золоте гаптування <i>Т. Кара-Васильєва</i>	227	
Художнє ткацтво <i>Л. Цимбала</i>	239	
Вбрання <i>Г. Стельмащук</i>	249	
Художнє різьблення по дереву, кістці та рогу <i>М. Сергєєва</i>	267	
Культові речі з каменю та кістки <i>Є. Архипова</i>	287	
Гончарство <i>О. Клименко</i>	309	
Художнє скло <i>Л. Виногородська</i>	319	
Металева пластика <i>С. Боньковська</i>	341	
Розділ 4 ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО ПІЗНЬОГО		
СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ	359	
Вишивка і гаптування <i>Т. Кара-Васильєва</i>	361	
Художнє ткацтво <i>Л. Цимбала</i>	367	
Вбрання <i>Г. Стельмащук</i>	377	
Різьблення по дереву. Меблі <i>І. Голод</i>	387	
Гончарство <i>О. Клименко</i>	397	
Художнє скло <i>Л. Виногородська</i>	405	
Сакральна металева пластика <i>С. Боньковська</i>	419	
Післямова <i>П. Толочко</i>	429	
Словник термінів	430	
Бібліографія	443	
Список скорочень	469	
Іменний покажчик	471	
Про авторів	475	