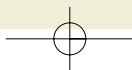


## **НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ**

**Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології  
ім. М. Т. Рильського**



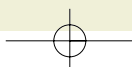


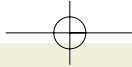
# **ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА**

**у п'яти томах**

**Головний редактор видання  
Ганна Скрипник**

**КИЇВ**



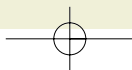


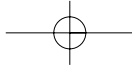
# **МИСТЕЦТВО ПЕРВІСНОЇ ДОБИ ТА СТАРОДАВНЬОГО СВІТУ**

**том перший**

**Володимир Білзор  
Євген Гороховський  
Ростислав Забашта  
Любов Клочко  
Сергій Крижицький  
Борис Магомедов  
Рада Михайлова  
Віталій Отрощенко  
Тетяна Романець  
Марина Русяєва  
Олександр Симоненко  
Олена Фіалко**

**2008**





ББК 85.103(4УКР)2/3  
УДК 7.031(477)“0”  
I-90

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

Головний редактор видання *Г. Скрипник*

Редколегія:

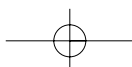
*І. Дзюба, І. Драч, М. Жулинський, В. Литвин, В. Німчук,  
О. Онищенко, В. Скляренко, В. Смолій, В. Фоменко*

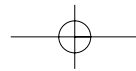
Редактори першого тому *Р. Михайлова, Р. Забашта*

Історія українського мистецтва: У 5 т. / НАН України. ІМФЕ  
ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник, ред. т. Р. Михайлова,  
Р. Забашта – К., 2008. – Т.1: Мистецтво первісної доби та стародавнього  
світу. – 710 с.  
ISBN 966-024-103-8

**ISBN 966-024-103-8 (загальний)**  
**ISBN 978-966-02-4914-1 (Т.1)**

© Інститут мистецтвознавства,  
фольклористики та етнології  
ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2008  
© Авторський колектив, 2008





# Зміст

ПЕРЕДМОВА <i>Г. Скрипник</i> .....	5
ВСТУП <i>Р. Михайлова</i> .....	14

## МИСТЕЦТВО ДОІСТОРИЧНОЇ ЕПОХИ



### СТАНОВЛЕННЯ І ПОЧАТКОВІ ФОРМИ МИСТЕЦТВА:

<b>ДАВНЬОКАМ'ЯНИЙ ВІК</b> <i>Т. Романець</i> .....	26
Будівництво .....	28
Мобільне мистецтво .....	35
Убрання .....	44

### РОЗВИТОК МИСТЕЦТВА

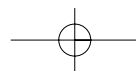
<b>НОВОКАМ'ЯНОГО ВІКУ</b> <i>Т. Романець</i> .....	46
Кераміка .....	47
<i>Буго-дністровська культура</i> .....	49
<i>Дніпро-донецька культура</i> .....	54
<i>Культура ямково-гребінцевої кераміки</i> .....	57
<i>Культура лінійно-стрічкової кераміки</i> .....	58
Будівництво .....	61

### МИСТЕЦЬКІ НАБУТКИ ДОБИ МІДІ

ТРИПІЛЬСЬКА КУЛЬТУРА .....	68
Будівництво <i>Т. Романець</i> .....	69
Ткацтво <i>Т. Романець</i> .....	73
Убрання <i>Т. Романець</i> .....	73
Кераміка <i>Т. Романець</i> .....	75
Дрібна пластика <i>Р. Михайлова</i> .....	86
СЕРЕДНЬОСТОГІВСЬКА КУЛЬТУРА <i>Т. Романець</i> .....	98

### МИСТЕЦТВО ДОБИ БРОНЗИ

Історико-культурна ситуація .....	100
Архітектура поховальних споруд <i>В. Отрощенко</i> .....	101
Будівництво поселень і жител <i>В. Отрощенко</i> .....	110



Монументальне мистецтво <i>В. Отрощенко</i> .....	115
Мобільне мистецтво <i>В. Отрощенко</i> .....	123
Образ і знак <i>В. Отрощенко</i> .....	138
Убрання <i>Л. Клочко</i> .....	144
<i>Жіночий стрій</i> .....	144
<i>Чоловічий стрій</i> .....	146

## МИСТЕЦТВО РАНЬОІСТОРИЧНОЇ ЕПОХИ



### МИСТЕЦТВО КІМЕРІЙСЬКОГО ЧАСУ

КІМЕРІЙСЬКІ ПЛЕМЕНА <i>В. Білозор</i> .....	154
ФРАКІЙСЬКІ ПЛЕМЕНА <i>В. Білозор, Р. Михайлова</i> .....	167
Художній метал .....	167
ЧОРНОЛІСЬКА КУЛЬТУРА <i>Т. Романець</i> .....	170
Убрання населення кімерійського часу <i>Л. Клочко</i> .....	172

### МИСТЕЦТВО СКИФІВ

Історичний контекст <i>О. Фіалко</i> .....	178
Будівництво і монументальне мистецтво .....	181
<i>Житло О. Фіалко</i> .....	181
<i>Монументальне будівництво О. Фіалко</i> .....	183
<i>Монументальна скульптура Р. Забашта</i> .....	184
<i>Стінопис О. Фіалко</i> .....	193
Декоративно-вжиткове мистецтво <i>О. Фіалко</i> .....	193
Скіфське вбрання <i>Л. Клочко</i> .....	208
<i>Чоловічий стрій</i> .....	208
<i>Жіночий стрій</i> .....	220
<i>Прикраси</i> .....	226

### МИСТЕЦТВО САРМАТІВ ПІВНІЧНОГО

<b>ПРИЧОРНОМОР'Я</b> <i>О. Симоненко</i> .....	230
Декоративно-вжиткове мистецтво .....	233
<i>Ранньосарматський період (II–I ст. до н. е.)</i> .....	233
<i>Середньосарматський період (I – середина II ст.)</i> .....	241
<i>Пізньюсарматський період (друга половина II–IV ст.)</i> .....	257

### АНТИЧНИЙ СВІТ ПІВНІЧНОГО ПРИЧОРНОМОР'Я

АРХІТЕКТУРА АНТИЧНИХ ДЕРЖАВ <i>С. Крижицький</i> .....	262
Архітектура VI – початку V ст. до н. е. ....	270
<i>Містобудування</i> .....	270
<i>Житлові будинки</i> .....	272

Споруди культового призначення . . . . .	275
Конструкції та будівельна техніка . . . . .	279
Архітектура другої чверті V – початку останньої третини IV ст. до н. е. . . . .	280
Містобудування . . . . .	280
Житлові будинки . . . . .	282
Оборонні споруди . . . . .	284
Споруди громадського, адміністративного й культового призначення . . . . .	285
Меморіальні споруди . . . . .	290
Архітектурні ансамблі й осібні будівлі . . . . .	292
Споруди виробничо-технічного призначення . . . . .	293
Матеріали, будівельна техніка, конструкції . . . . .	294
Архітектура елліністичного часу . . . . .	298
Містобудування . . . . .	298
Оборонні споруди . . . . .	306
Споруди громадського, адміністративного й культового призначення . . . . .	311
Житлові будинки . . . . .	332
Поховальні споруди . . . . .	339
Виробничі споруди . . . . .	341
Конструкції та декор . . . . .	341
Архітектура в перших століттях нової ери . . . . .	343
Містобудування . . . . .	344
Оборонні споруди . . . . .	347
Споруди громадського й адміністративного призначення . . . . .	350
Культові споруди . . . . .	351
Житлові будинки . . . . .	355
Поховальні споруди . . . . .	360
Спеціальні споруди . . . . .	362
Конструкції та будівельна техніка . . . . .	363
Античні традиції в архітектурі греко-варварського напрямку . . . . .	368
ОБРАЗОТВОРЧЕ ТА ВЖИТКОВЕ МИСТЕЦТВО <i>М. Русяєва</i> . . . . .	380
Живопис . . . . .	380
Монументальний розпис . . . . .	380
Мозаїка . . . . .	411
Монументальна і малих форм скульптура та пластика . . . . .	413
Кам'яна скульптура . . . . .	414
Архаїка . . . . .	416
Класика . . . . .	423
Еллінізм . . . . .	436
Римський час . . . . .	451
Бронзова пластика . . . . .	471
Глиняна пластика . . . . .	477
Гіпсопластика . . . . .	481
Художні ремесла . . . . .	483
Коропластика . . . . .	484
Фігурний посуд . . . . .	491
Посуд із рельєфними зображеннями . . . . .	494
Вазопис . . . . .	499
Ювелірні вироби . . . . .	501
Елліно-скіфський стиль . . . . .	510
Ювелірна пластика, начиння, прикраси . . . . .	530
Гліптика . . . . .	539

Скло .....	554
Вироби з дерева та гіпсу .....	557
Вироби з кістки .....	560

## **ХУДОЖНЯ ТРАДИЦІЯ КЕЛЬТІВ**

<b>І ЛАТЕНІЗОВАНИХ КУЛЬТУР</b> <i>Є. Гороховський, Р. Михайлова</i> .....	566
<i>Латенська культура</i> .....	567
<i>Латенізовані культури</i> .....	571

## **МИСТЕЦТВО ПЕРЕХІДНОГО ПЕРІОДУ: ВІД АНТИЧНОСТІ ДО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ**

ЧЕРНЯХІВСЬКА КУЛЬТУРА <i>Б. Магомедов, Р. Забашта</i> .....	580
Будівництво .....	582
Декоративно-вжиткове мистецтво .....	584
<i>Кераміка та металевий посуд</i> .....	584
<i>Художній метал. Прикраси</i> .....	597
<i>Убрання</i> .....	601
<i>Вироби з рогу</i> .....	602
Образотворче мистецтво .....	603
<i>Монументальна скульптура</i> .....	603
<i>Дрібна пластика й скульптура</i> .....	608
Культурні комплекси .....	609

## **ПАМ'ЯТКИ ПІЗНЬОЗАРУБИНЕЦЬКОГО НАСЕЛЕННЯ**

<b>ТА ПЛЕМЕН КИЇВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ</b> <i>Є. Гороховський, Р. Михайлова</i> .....	612
<i>Кераміка</i> .....	613
<i>Ювелірні вироби</i> .....	613

ПІСЛЯМОВА <i>Р. Михайлова</i> .....	629
ПРИМІТКИ .....	634
БІБЛІОГРАФІЯ .....	685
СЛОВНИК ТЕРМІНІВ .....	690
ПОКАЖЧИК ІМЕН .....	703
СПИСОК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ .....	708



## ВСТУП

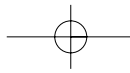
У багатій, різнобарвній художній культурі світу самотутнє місце посідає мистецтво України. Його розмаїті прояви відомі з прадавніх часів, коли первісні майстри – будівельники, різьбарі, гончарі – чи не вперше побудували житла та відтворили образи навколишнього світу у формах наскельної пластики, у різьблених “графічних” малюнках на камені або на кістці, у “скульптурах” тварин і людей, у вигадливому декорі гончарних виробів. Давня образотворчість виникла як результат синтезу всіх видів свідомої діяльності й творчого потенціалу людей, які в різні часи мешкали на землях, що нині є Україною.

Своєрідність розвитку давнього мистецтва на території України репрезентує низка пам'яток, найраніші з яких датовано періодом верхнього палеоліту (40–10 тис. років тому). Вироби, зібрані дослідниками на стоянках первісної людини (Кирилівській у Києві, біля с. Мізин Чернігівської обл., біля хутора Добраничівка Київської обл., поблизу хутора Рогалик Луганської обл.), свідчать про фізичні вміння й розумові здібності людини-кроманьйонця, що вже могла синтезувати наявні знання для досягнення творчої, у тому числі естетичної – у сучасному розумінні поняття, – мети в ході відтворення образів навколишнього світу.

Наукові дослідження другої половини ХХ – початку ХХІ ст. дають підстави стверджувати, що образотворчість не лише регулювала поведінку первісної людини, але й формувала її навик до структурованої мови й письма у вигляді ідеопластичних креслень, здатність до образно-символічних узагальнень, абстрагування, завдяки чому людина усвідомлювала та осмислювала своє місце у світі<sup>1</sup>. З окреслення “контурів образно-абстрактного мислення” виник інструмент пізнання і творчості<sup>2</sup>. Характерні для первісної доби синкретизм понять, злиття реального та уявного з плином часу зазнавали сегментації, увиразнювалося самоусвідомлення людини як індивіда. Цей процес здійснювався творчо-пізнавальним шляхом<sup>3</sup>.

Із закладанням основ гуманізації суспільства культивувалася їх питомо людська сутність через особистісні та суспільно-громадські стосунки. Осягаючи докільця за допомогою лінії, плями та об'єму в первісних мистецьких творах, людина долала власну тваринність та егоїзм. Вироблення етично-моральних норм у суспільстві також прямо пов'язане з практикою образотворчого мистецтва, яке від початків підпорядковувалося законам краси<sup>4</sup>.

В історичних умовах кам'яного віку образотворча діяльність становила складну форму візуалізації уявного світу, далекого від тієї реальності, яку людина прагнула опанувати, підкорити та скерувати на благо племені. Такий світ “оживав” у печерах і гротах або на поверхнях скель, де поставали мальовані образи риби, рептилії, плазуна, ссавця, а також їхні скульптурні форми, тобто умовні об'єми, за допомогою яких

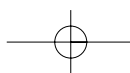


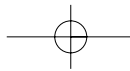
добудовувався образ тваринної істоти – головного об'єкта зацікавлень первісної людини. Такі твори в їх живописному, скульптурному, графічно-різьбленому втіленні мали суто культове й практичне на той час значення, їх використовувала людина в обрядах та магічних діях, скерованих до сил природи й духів. Мистецькі речі первісної доби були невід'ємною частиною культів та вірувань<sup>5</sup>.

Здатність відтворювати світ за допомогою образотворчих форм стала водночас інструментом пізнання та накопичення об'єктивних знань про природу, тваринний і людський світ. Наступний етап фіксування досвіду перетворився на особливий вид людської діяльності – відання, яке згодом привело до появи власної науки. Сучасні психофізичні дослідження свідчать, що динаміка графічного відображення навколишнього середовища фіксується в мозку людини шляхом виникнення абстракцій – необхідного ступеня осягнення світу. Цей важливий механізм людського організму був опанований саме завдяки формам, виробленим у прадавньому мистецтві, скажімо, таким, як складання ритмічного ряду візерунків<sup>6</sup>.

Синкретичне, переплетене з усіма іншими елементами культури – міфологією, релігією, віруваннями, обрядами та звичаями, – образотворче мистецтво поступово набувало власних обрисів, відокремлюючись від загального масиву соціальної практики людського колективу. На новому етапі первісності, у добу неоліту (VI–IV тис. до н. е.) та енеоліту (V–III тис. до н. е.), воно залишалося поліфункціональним, однак в умовах виникнення перших держав поступово набувало ідеологічних якостей. На землях України енеоліт склався майже на тисячу років пізніше, ніж у країнах Давнього Сходу. Кінцевий етап первісності – історичний мідний вік, або халколіт (давньогр. “халкос” – мідь), чи енеоліт (лат. “енеос” – мідь), – виявився на українських теренах, у тому числі й у сфері художньо-мистецьких процесів, надзвичайно плідним. Про це свідчать залишки протоміст на Черкащині, антропоморфні стели в азовсько-причорноморських степах, зокрема в Криму, вироби з міді та золота (перші опановані людиною метали), глиняні витвори, кераміка центральних та західних теренів, прядіння і ткацтво, що набули високого рівня.

На цей час припадає розквіт унікальної за рівнем матеріального виробництва трипільської культури, що існувала протягом 1300 років. Її творці залишили потомкам дивовижну та своєрідну “архітектуру” поселень-гігантів у Тальянках, Майданецькому, Доброводах на Черкащині, вироби вжиткового мистецтва, глиняні моделі жител і храмових споруд, відтворені в подробицях, антропоморфні статуетки, розписний посуд, зразки тканини. Символічність, умовність, знаковість цього мистецтва свідчать про пошуки ідеопластичних форм, які б давали можливість втілити теми, що потребують глибинного осмислення, а їх відтворення – відходу від буквализму та звичайної натуральності. У дописемну добу такі пошуки відповідали об'єктивному завданню – створити систему фіксування й передачі накопиченої поколіннями інформації. Певні етапи формування таких процесів демонструє притаманний трипільській культурі складний, переважно спірально-меандровий, орнамент, у вигадливо-різноманітних схемах якого заховані зображення тварин і людей<sup>7</sup>. Упродовж тисячоліть цей орнаментальний декор не тільки набув характерних форм художньої системи, але й зазнав еволюційних змін. Створюваний на ранніх етапах способом креслення по вогкій глині, він пізніше виконувався чорною, бурою, рідше – білою фарбами; згодом трипільська керамічна орнаментация отримала характерну бурхливо-помпезну поліхромність, яку потім змінили ритоване орнаментування та стримано-монохромне креслення.





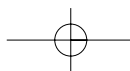
Значного розвитку в трипільців зазнала глиняна дрібна пластика – виготовлення моделей жител, вітварів, фігурок тварин, жіночих статуеток. Останні, зокрема, виконані з певною художньою переконливістю, містять характерні етнографічні ознаки, які відповідають життєво-історичним реаліям трипільської спільноти. У формах трипільських глиняних статуеток, в їхній образності, символіці знаків дослідники вбачають багато спільного зі всесвітньо відомими взірцями, наявними в синхронних за часом давніх культурах Шумеру, Єгипту, Греції, Індії, Китаю<sup>8</sup>. Своєрідність граней та відтінків мистецьких явищ трипільського світу, загальної системи естетичних цінностей, витвореної представниками цього світу, ставить його в один ряд із найвідомішими осередками давніх культур.

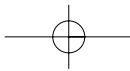
Певний культурно-мистецький слід залишили також спільноти енеолітичного часу, які сформувалися в Північно-Західному Причорномор'ї, на Галичині, Поділлі та Волині. Частина з них, як наприклад, носії культури Гумельниця (локалізованої в Одеській обл.), мала багато спільних рис із культурою Трипільля, з якою вони тривалий час межували в районі Нижнього Попруття. Однак особливості орнаменталістики кераміки, відмінності в характері глиняної пластики та керамічних і кістяних виробів помітно відрізняють гумельницькі витвори від трипільських, натомість поєднують їх із пам'ятками фракійського кола Молдови, Румунії, Болгарії.

У західних регіонах України багато мистецьких пам'яток – предметів культово-побутового призначення доби енеоліту – мають спільне походження, адже всі вони створені прийшлими з Північного Заходу племенами, що осіли й укорінилися на цих теренах і були носіями таких культур, як лендельська, лійчастого посуду, кулястих амфор. Витвори цих культур мали спільні риси та культово-побутове призначення. Художньо-образотворча практика спільнот доби енеоліту підтвердила важливий емпіричний факт, що мистецтво є суттєвою формою існування соціально значущої інформації в суспільстві.

Відмінними від землеробських суспільств за соціально-побутовими та етнічними основами, але синхронними в історичному часі, були енеолітичні скотарські культури (індоіранська група індоєвропейців) Середнього й Нижнього Подніпров'я, степового Лівобережжя, Причорномор'я – середньостогівська, нижньомихайлівсько-кеміобинська та ямна. Подекуди в їхньому господарюванні скотарство поєднувалося з елементами землеробства, але загалом саме кочовий спосіб життя визначав специфіку контактів зі світом осілих народів: на початковому етапі взаємодії цих двох цивілізаційних укладів невідворотними були сутички та протистояння як прояви двох войовничих протилежностей – озброєного насильства кочовиків та громадянського егоїзму осілих.

Риси войовничості та військової спроможності пронизують мистецтво ранніх кочівників. Серед їхніх старожитностей переважають ті, що пов'язані саме з військовою практикою – зброя, предмети щоденного вжитку вояків. Культове начиння та ювелірні прикраси зазвичай складали частину поховального інвентарю, який, за віруваннями архаїчних народів, був необхідний небіжчикам у потойбічному світі. Він засвідчував нерозривний зв'язок мистецтва та релігійних вірувань. Пишний обряд поховань у курганах дослідники пов'язують із культурами цих спільнот і вважають, що він виник у середині IV тис. до н. е. І самі поховання, і вироби, які до них потрапляли, згідно з ритуалом, свідчили про єдину, неподільну систему духовно-практичної діяльності, що згодом перетворилася на цілісний обрядовий комплекс. Він складався не лише з ритуалу та певних дійств, але й із середовищно-предметного оформлення у вигляді будівель, святилищ, інвентарю. Така практика,





як відображення системи ідеологічних уявлень (зокрема культ предків), стала підґрунтям для розвитку в наступні історичні періоди більш зрілих релігійних та художніх традицій. Так, влаштування могили, яка у представників середньостогівської культури була простою ямою з невеликим насипом, у практиці носіїв нижньомихайлівсько-кеміобинської культури перетворилося на оформлення підкурганної могили, під насипом якої нерідко були крєпиди та кромлехи – зачаткові архітектурні форми. В ямній культурі курганні поховання стали масовими й на пізньому етапі досягали висоти понад 10 м (під ними подекуди містилося більше двадцяти ямних могил), що вплинуло на виокремлення традицій влаштування особливих поховальних споруд, культових святилищ та спеціальних будівель, а згодом – справжніх релігійно-ритуальних комплексів. До їхніх планувально-просторових форм часто додавали скульптурні елементи, призначені для спеціальних культових дій.

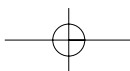
Художньо-осмислене впорядкування предметного світу, відтворення через утилітарні культові, побутові, військові речі мистецьких образів свідчили не тільки про поступальний розвиток художньої культури в добу енеоліту, але й про появу функціонально-універсальної світоглядної тріади первісного часу – родовий устрій, міф, образотворчість. У ній власне мистецтву належала визначальна роль – додавати змістовної ваги світоглядному компоненту будь-якого рівня складності.

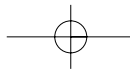
Останнім великим періодом первіснообщинної формації стала епоха бронзи, яка в межах Східної Європи датується II – початком I тис. до н. е. В Україні вона отримала найвиразніші форми на Півдні й була ознаменована суттєвими економічними змінами, коли почали застосовувати перший сплав – міді й олова (де інколи олово замінювали сурмою чи миш'яком). Знаряддя з набагато придатішого для ливарництва нового матеріалу швидко витіснили мідні, адже температура плавлення бронзи – 800°–900°, тоді як міді – понад 1000°; на теренах України досліджено десять бронзоливарних майстерень цього періоду<sup>9</sup>.

Художню культуру зазначеної доби також яскраво репрезентує багат шарова пам'ятка – Кам'яна Могила на Запоріжжі, яка датується IV – початком III тис. до н. е.<sup>10</sup> Еволюцію способів нанесення її численних зображень демонструють петрогліфи, контррельєфи, низький (контурний) рельєф, а самі композиції відтворюють, імовірно, прадавні ритуали, сутність яких назавжди втрачена, хоча в загальних рисах її можна охарактеризувати як приналежну до магії скотарів.

Образ мага, чоловіка-патріарха, став провідним у творах кам'яної скульптури бронзової доби, перші зразки якої відкрито в Україні біля с. Білозерка на Херсонщині в XIX ст. та в Білогрудівському лісі поблизу Умані на Черкащині. Розкодуванню образів прислужилося відкриття т. зв. Керносівського ідола з Орелі, який містить модель тогочасного суспільства та розуміння світу<sup>11</sup>. Нині відомо кілька сотень антропоморфних стел, а їх типи та різновиди свідчать про характерні ознаки, що варіюються в різних культурах та регіонах. Так, для скульптури ямної культури властиві риси гігантоманії, а в катакомбній спостерігаємо ознаки мініатюризації. У добу бронзи традиція створення й побутування кам'яної скульптури зазнавала як зростання, так і занепаду.

Завершальний етап доби бронзи був ознаменований суттєвими соціальними зрушеннями – початком формування станово-класових суспільств. За типами господарства та етнокультурними ознаками вони належали до двох груп – скотарської та землеробсько-скотарської культури лісостепового Правобережжя, Волині й Прикарпаття; скотарської культури Північного Причорномор'я та Приазов'я.



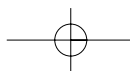


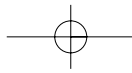
Окремі культурні осередки розвивалися також у лісостеповому Лівобережжі та на Закарпатті. Розбіжності в їхньому укладі та економічно-виробничому рівні позначилися на розвитку мистецтва. Так, у племен “сабатинівців” та “білозерців” значного розвитку набула бронзоліварна справа, внаслідок чого ювелірні прикраси – дротяні та литі браслети, скроневі підвіски, каблучки, шпильки з кільцеподібними та цвяхоподібними головками, бляшки, т. зв. шумливі та хрестоподібні антропоморфні підвіски – демонструють різноманітність, а подекуди й вигадливість форми та оздоблення. Економічно-виробничою базою для їх виробництва ставали місцеві металургійні центри, один із яких віднайдено в с. Малі Копані. Тут знайдено 19 половинок форм для відливання зброї (коротких мечів, кинджалів, кельтів, наконечників для списів, дротиків, доліт, ножів) та прикрас (бляшок, підвісок). У деяких мідних виробках, срібних і золотих прикрасах – застібках-фібулах, шпильках, підвісках, браслетах, – мідно-бронзових сокирах, бронзових мечач – помітні зрушення в напрямі естетизації.

Художні риси ми бачимо у виробках з кості та рогу, зокрема в предметах військового вжитку. Примітно, що подекуди декор таких кістяних виробів мав аналогії в інших видах мистецтва, наприклад у кераміці. Так, екземпляри кайл із рогу оленя, округлі пряжки з отворами (великим центральним та маленьким боковим), кістяні вироби із символічно-ритуальними зображеннями (псалії, навершя скіпетрів, сокири, лоцила) мали декоративне оздоблення, як у керамічних виробках. Спільні художні елементи на виробках із різних матеріалів та різного призначення свідчили не тільки про утворення сталих систем декорування, але й про істотне зростання художнього ремесла в загальній системі ремісництва. Незважаючи на прикладний характер мистецтва доби бронзи, наявність численних типів та форм посуду вказує на творче осмислення цих виробів і таке ж ставлення до матеріалу, зокрема до глини.

Культури шнурової кераміки, названі так за типом орнаменту на глиняному посуді, відтиснуваного плетеним шнуром (ранній етап), а також тшинецької, комарівської (середній етап), білогрудівської та Ноа (пізній етап) культур, що досить повно репрезентували добу бронзи, засвідчили своє мистецтво, крім обробки металу, кістки та рогу, саме у виробках із глини, остаточно опанувавши матеріал, з яким давній майстер-гончар натхненно експериментував. Його творчість була сповнена фантазій та відкриттів, які він втілював у способах декорування, вигадливо-художньому оформленні примітивних елементів – відбитків паличок та гребінців, ліній, валиків, штрихованого (“паркетного”) орнаменту, у схемах розташування “рушничків” із облямівкою, простих горизонтальних смуг, меандрових композицій врізаного орнаменту, спіральних та колоподібних візерунків, фігур, “черепашок”. Подекуди майстер застосовував колір – меандрові хвилясті лінії зафарбовували білою пастою. Елементи декорування органічно доповнювали і форми керамічних виробів таких груп, як “рогаті” прясла, фігурки тварин, мініатюрні “хлібці” та “коржики” тощо.

Художню своєрідність, що відповідала певному рівню творчої зрілості, демонстрували й керамічні вироби носіїв вищезгаданих зрубної, сабатинівської, білозерської культур, що були локалізовані на Сіверському Дінці. Посуд, який вони виготовляли, мав декор лише у верхній частині у вигляді орнаментального візерунка, відтиснутого шнуром або способом прокреслення, де серед композиційних складових були хрестики, прямокутники, свастики, схематизовані зображення тварин, які, не виключено, означували собою появу примітивного піктографічного письма<sup>12</sup>.

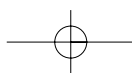


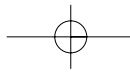


Із розвитком продуктивних сил і виробничих відносин значні зміни сталися в усіх галузях господарства, побуту та культури. За часів переходу суспільства від первіснообщинного ладу до ранньокласового відбувалося формування державних інституцій. У добу енеоліту відбитком їх зародкових форм стали твори монументальної кам'яної скульптури – антропоморфні стели, встановлені колишніми господарями азовсько-причорноморських степів, зокрема кримських, – кімерійцями. Нечисленні зразки монументальних кам'яних стовпоподібних кімерійських статуй заввишки до 1,5 м над похованнями кочовиків свідчили про існування в цьому суспільстві вождів, знатних кіннотників, служителів культу, що відповідало укладові на стадії військової демократії. Зображені на стелах предмети – мечі, списи, спорядження верхового коня, далекобійні луки, стріли, кам'яні булави та молотки – насамперед ставали в кочівників мистецькими предметами<sup>13</sup>. Кімерійську зброю та кінське спорядження прикрашали складні орнаменти, декоративною основою яких були різноманітні геометричні композиції, створені з фігур у вигляді кола (спіралі), ромба, квадрата. Зразком такого мистецтва є різьблені прикраси вузди з кургану поблизу с. Зольне в Криму. Предмети військового обладунку й деталі одягу вояка-кімерійця – пояси, кинджали, бойові циліндричні молотки – відтворені на зразках кімерійської скульптури (IX–VII ст. до н. е.).

На початку VII ст. до н. е. на зміну кімерійцям прийшла нова хвиля кочівників зі Сходу – скіфів, – з якими пов'язаний наступний етап у розвитку мистецької культури скотарів Євразії. Розселившись у лісостеповій частині Північного Причорномор'я, від Верхнього Дністра до Дніпра й по нижній і середній течії Ворскли, по степовому Півдню до лісової Півночі, у V–IV ст. до н. е. скіфські іраномовні племена утворили т. зв. Велику Скіфію, існування якої засвідчив Геродот у своїй “Історії” (V ст.). Привласнення економічних ресурсів підкорених племен, стягування величезної данини, зокрема за проїзд по контрольованих ними степових торговельних шляхах, і міжнародна торгівля хлібом, зібраним у зоні Лісостепу, надзвичайно збагачували скіфську верхівку. Накопичені ресурси та економічні надлишки скіфська знать вкладала в розкіш антуражу, що її оточував, – одяг, зброю, військово спорядження, кінську зброю, посуд, предмети культу та щоденного вжитку. Культурно-історичне та мистецьке значення цих реалій було по-справжньому оцінене після відкриття т. зв. царських курганів, започаткованих дослідженням Мелітопольського кургану (1854)<sup>14</sup>, та усипалень знаті V–IV ст. до н. е. (кургани Солоха, Чортмлик, Огуз, Козел, Гайманова Могила, Товста Могила, Соболева Могила, Жовтокам'янка, Бердянський, Братолюбівський), що не мають аналогів серед інших стародавніх пам'яток Європи. Речі, знайдені в них, вражають майстерним мистецьким виконанням. Основна частина таких виробів надходила до скіфів з античних міст-держав Північного Причорномор'я, де існували спеціальні майстерні, що працювали на замовлення. Прикладом такої роботи є широковідомі скіфські золоті пекторалі – шийно-нагрудні прикраси з кургану Товста Могила та з жіночого поховання кургану Велика Близниця, – золоте окуття горита та срібна амфора з кургану Чортмлик, гребінь із кургану Солоха. Їх образний ряд відповідав скіфській міфології та відображав світ людей, тварин і рослин, де кожен мав своє місце, за аналогією до структурованого скіфського суспільства.

Тваринний елемент був образно-художньою основою і головним семантико-символічним чинником скіфського мистецтва, його знаменитого “звіриного” стилю. Користуючись упродовж століть культурними досягненнями сусідів-греків, кочові племена утримувалися, однак, у межах власних художніх традицій. У цих межах





залишалася традиційна зооморфна основа, яка була для скіфського мистецтва головною змістовно-символічною програмою, що пережила тисячоліття й дійшла до сьогодення. Зброю, кінську упряж, предмети побуту з кістки чи металу прикрашали численні різноманітні зображення диких та фантастичних тварин – хижаків із родини котячих, оленів, гірських козлів, грифо-баранів, вовків, птахів, риб, сцени боротьби між ними. Відтворені з розумінням динаміки й статичності, із дивовижною для того часу реалістичністю, точністю й водночас із розумінням правил художньої умовності, ці вироби демонстрували композиційну довершеність як у синтезуванні фігур тварин, їхніх частин, так і складних фігуративних композицій, що відповідали певним рівням міфологічно-релігійного світогляду скіфів.

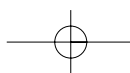
Степовики, попри сприйняття релігійних канонів від цивілізованих греків, зберігали свої давні вірування й культу, в яких переважало вшанування предків, неба, землі, духів природи, що на певних стадіях відповідало подібним культурам Сходу й Заходу – шаманству, релігії бон, мітраїзму. З генеалогічними міфами, культово-релігійними уявленнями скіфів пов'язують монументальне мистецтво, яке репрезентують кам'яні зображення скіфського першопредка у вигляді суворого воїна<sup>15</sup>.

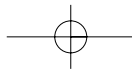
Військові будні значної частини скіфського суспільства, постійна готовність до переміщення, кочове життя – все це позначилося на формуванні одягу кочових народів. Зручний і лаконічний у звичайних вояків, у представників скіфської аристократичної верхівки він перетворювався на пишні шати, оздоблені численними прикрасами. Таке вбрання було своєрідним втіленням світоглядних уявлень скіфів і утворювало справжній художній ансамбль.

Самобутня скіфська художня культура охоплювала й поєднувала величезні простори Великого степового поясу Євразії – від Дунаю до Західної Монголії.

Із занепадом Скіфії у III ст. до н. е. володарями українських степів майже на 600 років стали прибульці зі Сходу – сармати, – художню культуру яких репрезентують старожитності з курганів, розташованих на землях сучасних Запорізької та Дніпропетровської областей, серед них найбільші – лівобережні Молочанський і Підгороднянський, а також Усть-Кам'янський на правому березі Дніпра. Неодмінну частину інвентарю в сарматських чоловічих похованнях становило кінське спорядження, причому в багатших була зброя, посуд ритуального призначення, золоті прикраси, коштовні пояси. У жіночих похованнях характерною особливістю була наявність бронзових або білонових (сплав міді зі сріблом) дзеркал – маленьких, дископодібних, які вкладалися в дерев'яні футляри. Власний сарматський напрям у мистецтві кочових народів репрезентує т. зв. поліхромний стиль, перенесений сарматами в Північне Причорномор'я з теренів своїх предків – Середньої та Центральної Азії. Вироби такого стилю прикрашали рубінові, смарагдові, гранатові, сердолікові, халцедонові вставки або шматочки кольорової емалі – червоної, блакитної, білої. I ст. н. е. – часом розквіту сарматського суспільства – датовані найкращі зразки цього стилю, знайдені в похованнях біля с. Пороги, в Соколовій Могилі та Ногайчинському кургані.

Останнє вторгнення кочових племен, пов'язане з Великим переселенням народів, позначено появою на теренах України культур неслов'янських племен – готів та гунів, які брали участь у цих процесах. Вони залишили пам'ятки ювелірного мистецтва високого ґатунку: перші – з відчутною традицією ювелірних стилів центрально- та західноєвропейських народів перехідної антично-середньовічної доби – лангобардів, франків, англосаксів – у т. зв. “інкрустаційному” стилі зі врізуванням коштовних і некоштовних матеріалів (гранат, сердолік та звичайне скло)





у срібло та золото; другі – у схожій манері перегородчастої поліхромії на основі античної традиції та водночас протилежної їй – скіфської. Їхнє мистецтво відбивало смаки й світогляд, притаманний т. зв. варварським народам.

Схожість основних соціально-економічних умов життя, рухливість побуту та взаємозв'язки кочових племен спричинили подібність їхніх ідеологій і стилістичну однотипність мистецтва. Наділена особливою образністю, специфічним підходом до дійсності степова орнаментика Євразії, незважаючи на локальні особливості в деталях, іконографії та сюжетах, належала одному стилю, в межах якого існували та розвивалися подекуди різні напрями й течії.

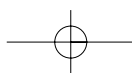
Важливою віхою в розвитку мистецтва на теренах України стала грецька колонізація Північного Причорномор'я. Розпочата в VII, продовжена в VI ст. до н. е., вона історично зумовила безпосередні культурні впливи античної Греції не тільки на цей регіон, але й на відносно віддалені землі Придніпров'я. Це об'єднало стародавнє мистецтво України з еллінською цивілізацією – підґрунтям усієї європейської культури.

Грецькі автономні поліси, які політично та економічно не залежали від своїх метрополій, однак підтримували з ними торговельні та культурні контакти в ході колонізації цього регіону. На чорноморському узбережжі України збереглися залишки міст і поселень античного часу, першим з яких було поселення на о. Березань (нині – Миколаївська обл.).

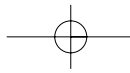
Греко-античними центрами в Північному Причорномор'ї були Ольвія (нині с. Парутине Миколаївської обл.), Херсонес Таврійський (нині територія м. Севастополя), Тіра (в межах сучасного Білгорода-Дністровського Одеської обл.), Ніконій (поблизу с. Роксолани на Дністровському лимані), Борисфеніда (нині о. Березань Миколаївської обл.), Кіркінітида (на місці сучасної Євпаторії), Калос Лімен (сучасне смт Чорноморське), Боспор Кімерійський (по обидва боки Керченської протоки), який згодом розрісся в окрему державу з містами Фанагорія, Пантикапей, Феодосія, Німфей, Мірмекій, Тірітака, Порфмій, Гермонасса, Горгіппія, Кепи, Танаїс. Приклад Боспору свідчить про об'єктивний поступальний розвиток античних держав, які наприкінці елліністичного часу перетворилися на греко-варварські монархії. У VI–V ст. до н. е. утворилися чотири головні античні держави – Боспорське царство, Херсонес Таврійський, Ольвія, Тіра, – не тільки з характерними для кожної рисами соціально-економічного розвитку, але й із культурною специфікою. Причорноморські центри-держави мали типові для всіх інших подібних утворень складові – місто й хору.

Архітектурні та мистецькі пам'ятки античних міст у причорноморському регіоні України різноманітні й різнохарактерні – це зразки містобудівництва та архітектури (фортифікаційної, культової, громадської, житлової), монументальної скульптури, живопису (монументального й керамічного), кераміки (посуд, тара, теракотова скульптура, фігуративний посуд), художнього ремесла (ювелірні вироби, зброя, різьблення на камені й кістці).

У добу античності мистецькі твори, що були невід'ємною складовою повсякдення – статуї богів та героїв, – оживляли теменоси, агори, площі біля храмів, а скульптурні рельєфи прикрашали фронтони, фризи, карнизи (антефікси, акротерії, сими) ордерних споруд, храмів, вівтарів, стел. Дрібна пластика – теракота, яку імпортували з Іонії, Аттики та інших грецьких центрів, – оздоблювала інтер'єри, відтворюючи різноманітні сторони життя грецького суспільства. Це мистецтво несло непересічну значимість змісту, орієнтуючись на людину як на єдиний і головний природний взірць прекрасного. Саме її образ розкриває скульптура, живопис,





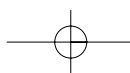


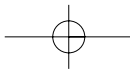
прикладне мистецтво – торевтика, карбування (у тому числі монет), коропластика, ювелірна справа, керамічний розпис, де всі сюжети й теми присвячено людині, навіть тоді, коли стосуються ідеї бога та божественних сил. У Північному Причорномор'ї, як і в Центральній Греції, античне мистецтво несло високий пафос гуманізму, обоження й звеличення краси, засвідчуючи високу мистецьку та ремісничу майстерність<sup>16</sup>.

Значний вплив антична цивілізація мала на культуру т. зв. варварського світу. З її творчим потенціалом пов'язані фортифікаційні та містобудівні нововведення, віднайдені біля Неаполя Скіфського, Золотої Балки, поселення поблизу санаторію “Чайка” в Криму, а також використання народами негрецького походження кружальної кераміки, прикрас і виробів із коштовних матеріалів (синди, меоти).

До пізньої античності, власне до римського часу, долучилися пшеворська культура, яка належала до периферійних формувань провінційно-римського світу й була одним із його численних осередків, зарубинецька та київська. Останньої провінційно-римські впливи стосуються меншою мірою. Їм передували культури північних лісостепових районів України, де основу господарства складало орне землеробство. На Лівобережжі Середнього Дніпра мешкали предки фіно-угрів або балтів (носії бондарихінської культури); у Середньому Подністров'ї – фракійці, пов'язані з Балканами (голіградська культура); на сході сучасної Львівщини та Тернопільщини – носії невизначеної в етнічному складі висоцької культури; на заході – ймовірно предки слов'ян, пов'язані водночас із європейським світом аж до Ельби (лужицька культура). З ними певною мірою були пов'язані осередки ранньосередньовічних слов'янських соціально-культурних утворень. І якщо носіям пшеворської культури належать переважно мистецькі предмети військового спорядження (могилище поблизу с. Гринів Львівської обл.), то носіям пізньозарубинецько-київської спільноти притаманні зовсім інші реалії. У другій чверті I тисячоліття носії київської культури, поширеної в північній частині Середнього Подніпров'я та в південній частині Верхнього Подніпров'я, а також на суміжних теренах сучасної Білорусі, утворили нове культурне середовище. Одним із його проявів стала специфічна форма вбрання, оздобленого прикрасами з виїмчастою емаллю. Вбрання разом із прикрасами, як один із видів синтезу мистецтв, своєрідно відобразило суспільні процеси, на тлі яких відбувалася складна перебудова традицій усіх етнокультурних груп.

Так само культурно-історичним еквівалентом великих соціально-економічних та етнокультурних зрушень, що відбувалися в першій половині I тисячоліття у середовищі тогочасного населення Південно-Східної та частково Центральної Європи, стали старожитності черняхівських племен II–V ст. Прилучена до надбань пізньої античності могутнього Риму, черняхівська культура, згідно з об'єктивними історичними закономірностями суспільного розвитку, пройшла етапи нівелювання етно-визначальних особливостей, влившись у потік культурно-мистецьких узагальнень та набуття загальноєвропейських провінційно-римських рис. На шляху до певної етнічної однорідності – слов'янства – поліетнічна за складом черняхівська культура уніфікувала та узагальнила власні риси, подібно до того, як це відбувалося в подальшому, у давньоруські часи щодо виникнення давньоруської єдності. Результатом цього стала поява слов'янського світу, який відтоді почав визначати культурно-мистецькі процеси на значній частині Євразії. Відкриті й досліджені черняхівські (III–V ст.) і післячерняхівські (VI–VIII ст.) язичницькі жертovníки-капища з

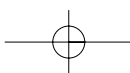
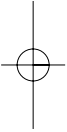




кам'яними антропоморфними ідолами засвідчують продовження черняхівських традицій у монументальній скульптурі та духовній культурі східнослов'янського населення. Історико-культурна еволюція таких антропоморфних скульптур завершується відомим Збруцьким ідолом, якому віддавали шану від IX до середини XIII ст.

Зі зламів IV–V ст. розвиток культурно-мистецької історії України характеризував новий етап – період Середньовіччя, який на теренах Східної Європи має назву слов'яно-давньоруського часу. Мистецтво первісної доби та стародавнього світу є тим ґрунтом, на якому виростало й розвинулося мистецтво наступних, більш розвинутих суспільно-економічних формацій.

*Р. Михайлова*







# МИСТЕЦТВО ДОІСТОРИЧНОЇ ЕПОХИ

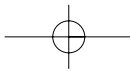
**ДАВНЬОКАМ'ЯНИЙ  
ВІК**

**НОВОКАМ'ЯНИЙ  
ВІК**

**ДОБА МІДІ**

**ДОБА БРОНЗИ**

**Орнаментований браслет із  
бивня мамонта (фрагмент).  
XX–XVIII тисяч років тому.  
Мізинська стоянка**

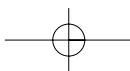


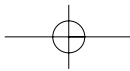
## СТАНОВЛЕННЯ І ПОЧАТКОВІ ФОРМИ МИСТЕЦТВА: ДАВНЬОКАМ'ЯНИЙ ВІК

Мистецтво є формою суспільної свідомості, яка тривалий час глибоко досліджується у своїй специфіці та виявах. Уже у другій половині XIX ст. наявність мистецтва в первісних людей не піддавали сумніву більшість дослідників. Теоретик мистецтва, австрієць А. Рігль, який вивчав питання стилю й основи історії орнаментики, 1893 р. стверджував, що “відтворення природних мотивів у мистецтві мало на меті не тільки й не стільки витворення форм, якими вони є в нашому чуттєвому сприйнятті, воно служить виразу художньої здібності, яка не зводиться ні до яких інших можливостей людини. Історія одного з найдавніших видів мистецтва – орнаменту – доводить, що вона уже в досить розвинутому вияві була притаманна первісним народам. Художня воля виявляє себе на початку історії мистецтв не з меншою силою та повнотою, ніж на наступних щаблях її розвитку. Надалі вона змінювалася лише за формами свого вияву, але не за суттю”<sup>1</sup>.

На думку О. Фрейденберг, процес зародження мистецтва припадає на період виникнення класового суспільства, воно формується в межах первісної культури. У цю добу воно “заливає собою” все й саме злите зі всією сферою людської свідомості й людської діяльності<sup>2</sup>. Інформація, що зафіксована в предметах, постає як естетично забарвлена, хоча естетичний момент не усвідомлювався творцями і реалізувався стихійно. Щоб реконструювати значення певного зображувального мотиву, необхідно виходити з аналізу матеріальних пам'яток як специфічних носіїв “ідеологічної” інформації; необхідно враховувати характер коду, яким передається інформація завдяки особливій “художній” переробці. Характер такої переробки акцентує актуальні в певному культурно-історичному середовищі вияви значення предмета або зображення.

Особливу роль мистецтва в епоху первісності можна пояснити способом світосприймання тогочасної людини. Як відомо, з двох притаманних людям форм пізнання – теоретичної, заснованої на абстрактно-логічних операціях, та художньої, образної, – у той період майже цілковито панувала друга. Не відокремлюючи себе від природи (або лише певною мірою), людина ставиться до світу емоційно, не роздумуючи, сприймає його цілком чуттєво. Мистецтво служило формою пристосування людини до світу, регулятором емоційного життя, як найважливіше зосередження всіх біологічних та соціальних процесів особистості в суспільстві, спосіб врівноваження людини зі світом у найкритичніші й відповідальніші моменти життя. На думку психологів, мистецтво відіграє важливу роль у сучасному соціальному житті, тому неважко зрозуміти, якою значною була ця роль тоді, коли воно служило майже єдиною формою світосприйняття<sup>3</sup>.





За свідченнями археологів, первісна людина з'явилася на території України в ранньому палеоліті (епоха ашель, близько 1 млн. років тому). Найдавнішою з відомих у нас пам'яток діяльності палеолітичної людини є багатошарове поселення біля смт Королеве на Закарпатті <sup>4</sup>. Виходець із Африки, первісна людина пододала відстань через Близький Схід, Балкани та землі Чехії до сучасної території України і принесла із собою певні виробничі та культурні навички й традиції <sup>5</sup>, на тлі яких зародки мистецтва проявилися набагато пізніше, в пізньому палеоліті. Варто також згадати про спроби понизити дату початку образотворчої діяльності людини до середнього палеоліту (епоха мустьє, 40–35 тис. років тому), з яким пов'язують поодинокі пам'ятки різьблення на кістці мамонта, зокрема зі стоянки Молодова I у Чернівецькій обл. та з поселення Пронятин біля Тернополя <sup>6</sup>. На них, серед хаотично накреслених ліній, вбачаються відповідно обриси оленя та бізона або “орнамент” <sup>7</sup>. Сумніви дослідників щодо зображального характеру цих ритувань виникають через нечіткість і слабе опрацювання матеріалу. Так, на лопатці зі стоянки Молодова I зображення (або його подоба) могло утворитися внаслідок випадкового комбінування різночасових механічних пошкоджень кістки. В інших пам'ятках первісного мистецтва простежуємо нечіткі малюнки, зрозуміти зміст яких є надзвичайно важливо: адже і зображення (відтворення речей, які розпізнаються), і орнамент можна тлумачити як елементи того чи іншого культу або як свідоцтво існування мистецтва. Однак наявність певним чином упорядкованих зображень свідчить лише про можливість існування образотворчої діяльності.

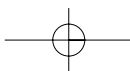
Мистецтво палеоліту, відкрите трохи більше ніж півтора століття тому, донині залишається однією з найпотаємніших сторінок в історії культури людства. Уже давно не сперечаються щодо його високих художніх якостей, рівень яких на перших етапах людської культурної діяльності пояснити надзвичайно важко.

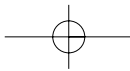
Початки цього перехідного процесу сучасні археологи відносять до часів більше ніж 40 тис. років тому. Головний же масив пам'яток – печерних розписів та пластики – створювався, згідно з датуваннями еволюційної науки, протягом наступних тисячоліть. Він поєднаний низкою своєрідних стилістичних рис, одні з яких предметно свідчать про здатність первісної людини до художньої творчості, інші – про недосконалість (із сучасного погляду) художньої мови, тематичну вузькість, композиційну недостатність.

Утім, палеолітичні пам'ятки одразу сприйняли як мистецтво. Сумніви були лише в їхній давнині. Суспільний інтерес примножувався тим, що відкриття значної кількості палеолітичних пам'яток збіглося з розквітом нових художніх напрямів (імпресіонізм, постімпресіонізм) в європейському мистецтві, які зверталися до “примітивної” творчості. Розписи франко-кантабрійських печер порівнювали з творами Е. Дега, Дж. Брака, П. Пікассо. Нові знахідки мистецтва художники, критики, історики сприймають з великим інтересом і нині.

П. Граціозі, критик теорії еволюціонізму, зазначав, що мистецтво ще на початку було представлено всіма видами “художньої техніки” – круглою скульптурою, барельєфом, рисунком та розписами. У самому мистецтві впродовж первісного періоду простежено дві головні тенденції: натуралістичну й абстрагуючу (геометричну). Справжнім феноменом є його висока художня зрілість уже на початковому етапі. Первісне мистецтво починається зі стилістично зрозумілих робіт, неочікуваних та “вибухових”, якщо згадати про те, що в ньому майже відсутня підготовча ступінь та передумови <sup>8</sup>.

Палеолітичні пам'ятки світу досить різні. Їх до певної міри поєднують спільні риси, що особливо яскраво виявилися в печерних та наскельних зображеннях “на-





стінного мистецтва” у відтворенні тварин і людей, у появі на певному етапі “умовних” рисунків, які трактують як знаки, у способах поєднання рельєфної частини (горельєф та барельєф) з плоскими зображеннями у формах т. зв. “мобільного мистецтва”<sup>9</sup>, у специфіці виготовлення та обробки творів дрібної пластики (культові фігурки жінки-птаха), у техніці гравірування та малювання природними фарбами на стінах печер, скель, гротів, на різноманітних невеликих предметах, у своєрідній “манері” створення прикрас із мушель, кісток та іклів тварин тощо.

У кожному регіоні палеолітичне мистецтво має свої особливості. Сучасною наукою це пояснюється висновками про самостійність і своєрідність шляхів розвитку найдавнішого мистецтва в різних культурних групах людства вже від доби палеоліту<sup>10</sup>. Особливо чітко таке явище демонструє мистецтво пізнього палеоліту Євразії: на землях півдня Східної Європи воно має в багатьох ділянках своєрідний вигляд. Наприклад, на українських теренах немає ані складних печерних розписів, ані писаниць у “класичному” вигляді, що мають місце в Західній Європі, на сході й півночі Євразії, але тут відкриті й реконструйовані найкращі зразки жител із кісток великих тварин та своєрідні прикраси. Викликають цікавість й оригінальні речі побутового інвентарю – знаряддя праці та предмети культу. Такі вироби характеризують своєрідність українського палеоліту в порівнянні з європейським, азіатським та палеолітом північних регіонів.

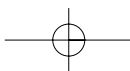
Історія мистецтва базується зазвичай на поділі на епохи та періоди, а також на види мистецтва: архітектуру, скульптуру, живопис, графіку та декоративно-прикладне мистецтво. Проте первісну добу ще не сформували такі види образотворчого мистецтва. До того ж його джерела рідко доходять до нас у первинному вигляді. Деякі вироби з нетривких матеріалів можна уявити лише через складні реконструкції або аналіз цілої системи уявлень, духовної культури, за аналогіями з іншими світоглядними системами.

У світовій історії мистецтва твори палеоліту прийнято поділяти на “настінне мистецтво” та “мобільне мистецтво”<sup>11</sup>, де до перших належать розписи, рельєфи та гравірування на стінах печер і скель, а до других – окремі речі, зазвичай невеликих розмірів, із нанесеними на них зображеннями чи незображальними формами (“знаками”). Серед останніх – знаряддя праці та культу. Для розуміння їхнього місця в духовній культурі важливо уявити середовище, де вони побутовували, тобто споруди, зокрема житло.

## БУДІВНИЦТВО

Найдавніша людина, що потребувала притулку, спершу послуговувалася природними “приміщеннями”, що давали їй змогу захищатися, готувати їжу, відпочивати тощо. Такими були печери, гроти, навіси. Перші примітивні житла подеколи також будували всередині печер та гротів, як наприклад, у гроті Лазарет (Франція). Функція їх була і залишається примітивною: захиститися в негоду та оборонитися від диких тварин або сусідів-ворогів. Ці оселі ввійшли в традицію. Від часів виникнення привласнювального господарства, яке панувало й панує в примітивних суспільствах нинішнього світу<sup>12</sup>, вони залишаються у використанні деяких прошарків населення.

З доби палеоліту устрій жител формувався у двох напрямках: в опануванні сприятливих для цього відкритих просторів та у використанні природних притул-

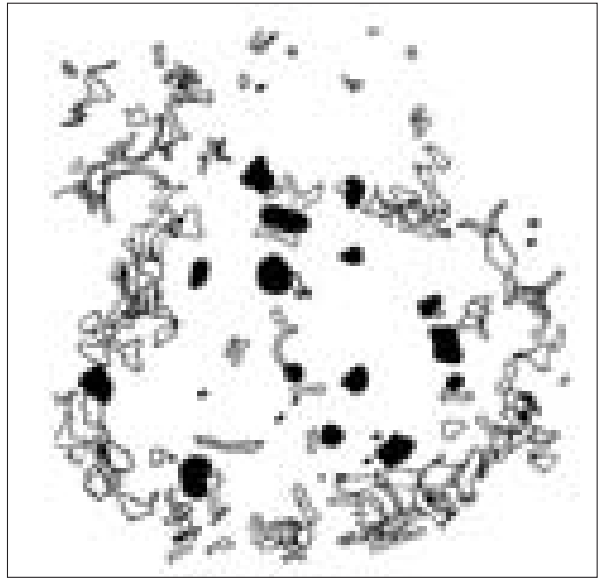


ків. Сировиною для будівництва слугували камінь, земля та залишки кісток великих тварин. Уже в цей час спостерігаємо певний раціоналізм у технології будівництва. Люди намагалися використовувати захищені місця, що не потребувало великих затрат праці та матеріалів, – будували примітивні житла округлої форми або використовували природні заглиблені форми. Для будівництва використовували великі камені, які олдувайська людина клала у вигляді кругової загорожі. Ніяких свідчень на користь існування покрівлі, вогнищ або кострищ наразі немає. Таким чином, технологія будівельної справи була ще примітивною, конструктивно простою, вона не потребувала складних знарядь праці<sup>13</sup>.

Уміння будувати первісною людиною найпростіше житла вчені відносять до навичок, вироблених на прабатьківщині, звідки їх привнесли та поширили на інших територіях<sup>14</sup>. Вважається, що навички будівництва були тимчасовими, тому що людина вела кочове життя, а першим фіксованим в історії житлом називають олдувайське.

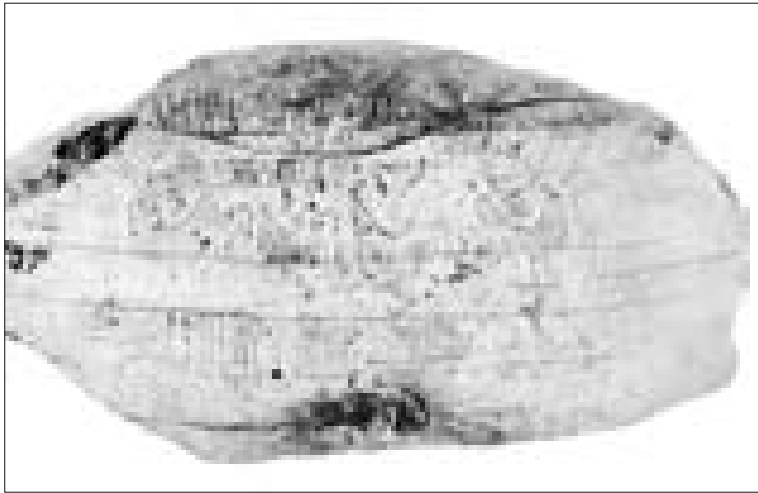
Можна припустити, що з моменту перетворення житла з навісів, гrotів та інших сховищ на самостійний, замкнений та структурований простір, що почав набувати змістового виміру. Серед учених поширена думка, що образ будівлі, зведеної в конкретній кліматичній зоні, визначають за типом її перекриття: архітектор у своєму задумі відштовхується саме від нього. Це стосується і зовнішнього обрису, і внутрішнього простору будівлі. Про палеолітичні житла, навіть найскладніші за конструкцією (наприклад, межиріцькі, мізинські й ін.), ми можемо з впевненістю сказати, що вони були темні, освітлювані лише вогнем або малими отворами входів; простір планували куполоподібної, конусоподібної, іноді неправильної форми, або замкнений. Їхня внутрішня структура також ще не була стабільною. Вогнища, виробничі й культові місця не мали конкретного розташування, що свідчило б про їх призначення, про світоглядну наповненість, систему.

В ашельську та мустьєрську епохи житло укріплювали та розширювали. Деякі зміни відбулися і у формуванні та розвитку внутрішньої структури. З'явилися внутрішні вогнища, організація простору як багатокамерного будинку, варіювання розмірів житла<sup>15</sup>. Житло оточували господарські споруди та виробничі ділянки. Структурно палеолітичні поселення та житла були "вплетені" в первісні форми господарства (мишлівство та збиральництво). Власне домашньо-господарська діяльність сприяла виникненню різноманітних галузей виробничої діяльності: скотарства, землеробства, ремесла, металообробки. Завдяки цьому матеріальною основою первісних родових стосунків стає загальний дім та нероздільне домашньо-господарське виробництво. Водночас структура палеолітичних поселень та жител дозволяє вести дослідження в плані пошуків багатоманіття форм розподілу продуктів виробництва, тому що цього вимагали умови їх ощадливих витрат і необхідність збереження запасів.



**Житло з кісток мамонта (план). Пізній палеоліт. Стоянка Молодове, Чернівецька обл.**





**Відщеп бивня мамонта з гравірованим рисунком.  
Пізній палеоліт, XX–XVII тис. років тому. Стоянка Межиріч,  
Черкаська обл. ПМ НАНУ**

нутістю соціуму та соціальних норм суспільства, поняття “дім – domus” набуло різних значень: 1) дім, житло; 2) хазяйство; 3) батьківщина, вітчизна; 4) сім’я, родина; 5) рід, плем’я. Початкові витoki такого осмислення “дому” підтверджують археологічні дослідження, за якими житлові споруди пізньої первісності функціонально відповідають типам осередків виробничого, домашнього, господарського, суспільного та духовного життя. Саме в такому вияві вони відіграли головну роль у формуванні суспільної сутності первісних колективів<sup>17</sup>.

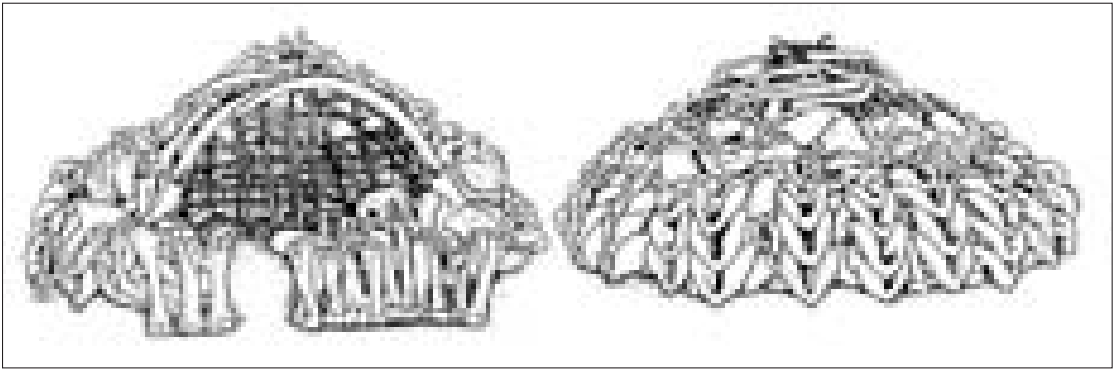
Розміри та структура житла залежали від потреб первісного колективу. У різних кліматичних зонах будували такі житла: землянки, напівземлянки, наземні, на сваях. Будівля могла бути однокамерною чи багатокамерною завдяки поділу великого приміщення на кімнати або прибудові інших приміщень до конкретного (часто центрального, головного) житла чи кімнати. Вертикальний розвиток (етажність) житла в палеоліті не відомий.

У головному приміщенні зазвичай було вогнище для приготування їжі, яке поступово вдосконалювали (від відкритого багаття до печі). У великих палеолітичних житлах могли розкладати декілька таких вогнищ. Окрім них, тут розміщувалися т. зв. тупталища – місця, відведені для різних побутових робіт, зокрема для виготовлення знарядь праці та інших речей з каменю, кістки, шкіри тощо. У межах житла або поза ним розташовували також різні господарські ями та зовнішні вогнища.

Є припущення, що в житлах пізнього палеоліту існували спеціально облаштовані місця для відправлення культів. Так, череп мамонта, знайдений при вході в перше межиріцьке житло, мав магічне охоронне значення<sup>18</sup>. На це вказує малюнок, зроблений червоною вохрою, який деякі дослідники тлумачать як зображення полум’я<sup>19</sup>. Культовим, вірогідно, було призначення куточка з розписаними червоною вохрою кістками мамонта, знайденого в мізинському пізньопалеолітичному житлі, причому його наявність могла вплинути на внутрішнє планування самого житла<sup>20</sup>. Гіпотетичним, але можливим для цього періоду, є поклоніння вогню, символом якого був червоний колір: культова функція низки виробів палеолітичної людини,

Разом з тим розвивалася не лише господарська й захисна, але й соціальна функція житла. За визначеннями етнографів, “житло” – це не тільки природний або штучний притулок людини для захисту від несприятливих природних умов, по-різному влаштований відповідно до клімату для задоволення загальнолюдських потреб у житлі, але й, починаючи з епохи соціальної диференціації, і з міркувань престижності<sup>16</sup>.

З античного часу, що характеризується розви-



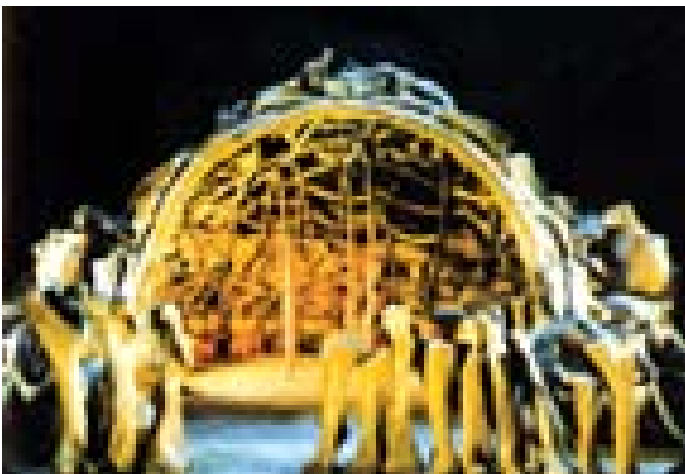
**Житло з кісток мамонта (чільний та тильний боки; графічна реконструкція за І. Підоплічком) Пізній палеоліт, XX–XVII тис. років тому. Стоянка Межиріч, Черкаська обл. ПМ НАНУ**

знайдених у житлах або поруч із ними, нині доведена науковцями. Ознаки “культу”, знайдені в палеолітичних житлах, свідчать про те, що останні не були лише “прагматичними” приміщеннями.

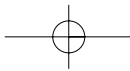
У пізньому палеоліті, вірогідно, головними типами наземних житлових споруд були чуми та яранги. Окрім них, могли існувати житла на зразок землянок, глибоких напівземлянок і пристосованих для життя вищезгаданих печер та гротів, які призначалися для тривалого стаціонарного використання. Знахідки пізньопалеолітичних жител у лісостеповій зоні Східної Європи (Україна, Воронезька область Росії) дали підставу деяким дослідникам припустити, що подібні житла існували в Західній та Південній Європі. Не підтверджена думка про те, що прототипом постійного житла в південних слов'ян була плетена мазанка-колиба, накрита соломною<sup>21</sup>.

Думка істориків житла про “чум” як найдавнішу форму штучно створеного наземного житла, до якого людина перейшла від дуплистих дерев та печер<sup>22</sup>, потребує уточнення в тлумаченні самого поняття. Відомо, що під назвою “чум” подеколи розуміють інші типи жител, зокрема тип колиби й навіть юрти. Колиба, як тип

**Житло з кісток мамонта (чільний бік; реконструкція за І. Підоплічком). Пізній палеоліт, XX–XVII тис. років тому. Стоянка Межиріч, Черкаська обл. ПМ НАНУ**



літнього тимчасового за функцією житла, що мало водночас незмінну конструкцію, збереглася до нашого часу. Вона відома в народів Півночі й жителів українських Карпат. На відміну від первісного “чуму”, колиба має міцну непереносну основу, на якій тримається дах. Подібна конструкція житла не властива пізньому палеоліту і виникла набагато пізніше. Таким чином, коли йдеться про два головні типи наземних



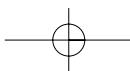
жител у пізньому палеоліті, маємо на увазі первісний чум як тимчасову споруду, каркас якого складали жердини, встановлені конусом, та ярангу як постійне непереносне житло куполоподібної форми, в основі якого обов'язковим елементом були матеріали із кістки (черепи та інші кістки великих тварин). Технічні особливості спорудження яранги дозволяли робити її більшою, ніж чум. При цьому вогнище не була характерною прикметою для обох типів наземних жител, адже його наявність визначалася конкретними умовами: порою року, особливостями та призначенням будівлі<sup>23</sup>.

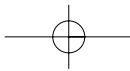
Кілька пізньопалеолітичних поселень із житлами на зразок яранги, споруджених на кістках тварин, виявлено на прильодовикових просторах східної Європи. Це будови, позначені оригінальністю конструкції, практичністю та естетичною виразністю. На території України до цього періоду відносять кістково-земляні житла Мізина, Межиріча, Добраничівки, Гінців, Єлісеєвичів, Юдинова, Лимонівки (XIV–XVII тис. років тому). Найкраще збережені житла з Межиріча Черкаської та Мізина Чернігівської областей, які були ретельно обстежені та реконструйовані в натуральну величину із залученням етнографічних матеріалів (реконструкція І. Підплічка).

Найбільше за площиною поселення (понад 1 га) знайдено на Кирилівській вулиці Києва (1893–1902), яке, однак, не було розпізнане і залишилося у вигляді скупчень кісток мамонта. Надалі виявили, що це залишки не менш ніж чотирьох жител<sup>24</sup>. За опрацьованими матеріалами В. Хвойки (описи та не завжди точні малюнки), житла сформовано із цілих черепів, шелеп, бивнів, лопаток, ребер та інших частин кістяків тварин. Вдалося віднайти також залишки вогнищ-тупалищ, господарських і вогнищ-ям, а також кремневі вироби доби мадлен.

Незважаючи на те, що велике поселення на території Києва з довготривалими житлами з кісток тварин, побудованими кроманьйонськими мисливцями на мамонтів, у повному обсязі ще не досліджено<sup>25</sup>, проте об'єктивно вже можна говорити про певні елементи зовнішньої естетизації такого житла, адже своєрідні художні особливості жител дослідниками відзначені неодноразово як у формі наукових узагальнень (“мистецтво проявляється, певно, прикрашуванням самої ж людини й її нужденної хижини”)<sup>26</sup>, так і конкретики на прикладі жител певних поселень<sup>27</sup>. Серед останніх особливе значення мають пам'ятки поселення Межиріч, збудовані з кісток мамонта й природних матеріалів. Орнамент із кісток, якими обкладено житла, зафіксований і на інших пізньопалеолітичних поселеннях, хоча він не досягає рівня виразності межиріцьких будівель, де є найпереконливішим, матеріально-конкретним доказом помилковості розмежування утилітарного та художнього в палеолітичній культурі.

“Орнаментальне чуття” межиріцьких мисливців постало внаслідок довготривалого споглядання природних форм, зокрема кісток впольованих звірів. У результаті було помічено їхню природну конфігурацію та геометричну виразність кісткових решток: нижня щелепа – кут, трубчаста кістка – пряма лінія. Примітно, що для створення різних ритмічних побудов обирали різні частини скелета мамонта. Тому зовнішня поверхня жител межиріцького поселення не була одноманітною. Найвидовищніші ті житла, в яких групами розміщено трубчасті кістки та нижні щелепи мамонта. Природна рельєфність кісток, розміри, загальна довжина та висота груп, а головне – їх ритміко-композиційна побудова, за аналогією до композиційних площинних орнаментів, дозволяє визначити таку викладку як зовнішній архітектурний орнамент, який є складовою та невід'ємною частиною зовнішнього облаштування житла<sup>28</sup>.





В обкладці першого з межиріцьких жител переважали нижні щелепи мамонта й прямі кістки. Друге житло було, головним чином, оформлене вертикально закріпленими трубчастими прямими кістками. У третьому спостерігаємо поєднання щелеп та прямих кісток, останні – у поземному розташуванні. Четверте житло подібне до першого, але відрізняється за характером ритму чергування кісток (“орнаментальних груп”) <sup>29</sup>. Може бути, що відмінність “орнаментів” зовнішнього оздоблення межиріцьких жител зумовлена своєрідністю колективів общини, які мешкали в цих житлах, прагненням до вияву індивідуальності. “Зіставлення розміщення межиріцьких жител на поселенні та їх орнаментация дозволили дослідникам припустити, що орнаментальні композиції зовнішнього оздоблення жител були не довільними (суто прикраса), а глибоко традиційними, пов’язаними із сімейно-шлюбними стосунками, тобто із сімейно-шлюбними законами, за якими пізньопалеолітичні общини обмінювалися шлюбними групами” <sup>30</sup>. До таких висновків спонукає порівняльна характеристика мотивів та елементів орнаменту, характерного для формування житла й розпису творів дрібної пластики у вигляді “жіночих” статуєток із Межирич. Ці статуєтки було знайдено всередині жител. Примітно, що притаманні обкладці жител мотиви зигзага та прямої лінії присутні і на статуєтках, де, окрім зигзагів та прямої лінії, нанесено також елементи у вигляді кутів. У сучасній науці кути та зигзаги трактують як жіночі знаки, що дозволяє дійти висновку про зв’язок житла та образу жінки-матері й господині домашнього вогнища, адже власне у житлі повною мірою розкрилася її історична та соціальна роль як охоронниці дому. Житло, очевидно, первісними людьми бачилося невід’ємною частиною прихованого “утробного” мікросвіту сім’ї, общини, символом зосередження життя.

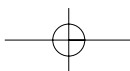
За науковими припущеннями, кісткові каркаси в осінньо-зимовий період вкривали шкурами тварин, які в теплу й суху пору року знімали, відкриваючи орнаментику жител. У свою чергу, вкриті шарами шкур, їхні правильні, куполоподібні форми також “працювали” в загальному ансамблі житла.

Своєрідне оформлення мали входи до жител, розміщені на південній стороні, що, можливо, слугувало берегами від небажаних втручань. Захисну від холодних вітрів функцію могли також мати “орнаменти”, розміщені з північної та північно-західної сторін жител, де були найміцніші стіни.

У палеолітичних “будівельних” орнаментах відображено творче ставлення мешканців поселення до предметів своєї праці.

Від ашелю до верхнього палеоліту простежено нову загальну тенденцію до збільшення розмірів житла, ускладнення його конструкцій, зокрема в напрямку формування багатокамерних будинків та вітрозахисних заслонів. Житла (великі й малі) зводили не тільки зі штучними вогнищами та кострищами, а й надавали вигляду конструктивно завершених будівель, споряджених каркасом, фундаментом, покрівлею, обкладкою, штучним входом <sup>31</sup>. Досить різноманітно використовували будівельний матеріал: камінь, кам’яні плити, відібрані кістки великих тварин, шкуру, дерево, землю. Поступово формувалися поселення та стоянки, які функціонували як комплекси: житло, господарські ями та додаткові споруди нежитлового призначення. Майданчик для нового будинку заглиблювали, на його кордонах закріплювали прямовисно або похило найдовші кістки, що утворювали каркас. Між ними викладали масивні черепи мамонтів, які присипали землею. Округлу чи конусоподібну покрівлю, зведену з деревини або кісток, накривали шкурами тварин, які ззовні притискали важкими каменями й кістками. Шкурами завішували вхід до житла <sup>32</sup>.

Таким чином, у середньому та пізньому палеоліті способи опалення та утеплення житла, захисту від негоди було удосконалено. Їх свідоме спрямування на довго-



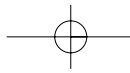
тривале використання свідчило про появу осілості<sup>33</sup>. Житло потребувало постійного обслуговування, спостереження, поновлення. Досить складні за конструкцією та матеріалом житла, їх розростання та концентрація на одному поселенні у вигляді великих та малих будівель, однакових за конструкцією та іншими ознаками, відповідали наслідкам низки соціальних, зокрема демографічних, процесів, сегментації сімейно-родових общин. Господарсько-побутові комплекси Добраничівського поселення, де житло будували округлої форми з цоколем із кісток мамонта й черепів тварин, ями, вогнища, місця обробки кісток і кремнію розташовували по колу, а в центрі залишали вільну площу.

Певні ознаки організації процесу будування та його істотний загальний розвиток свідчать про започатковану в палеолітичну епоху спеціалізовану (ремісничу) будівельну справу. Частково погоджуємося з думкою деяких дослідників про появу традиції житлобудування від зародження жител з епохи олдуваю, її модифікацію в ранньому та середньому палеоліті до традиційного явища у верхньому палеоліті, де “у технології виробництва відповідне місце посіла функція благоустрою жител”<sup>34</sup>. Загалом різноманітність жител, їхні конструктивні особливості, розширення асортименту сировинного матеріалу та знарядь праці (землекопних, рогових – молотів, сокир тощо), введення в будівельний процес значної кількості операцій, створення міцних, довготривалих будинків зумовили формування житлових комплексів як місць зосередження виробничого, культурно-господарського та духовного життя їх мешканців<sup>35</sup>. Припускають культовий характер одного з мізинських жител, у якому знайдено лопатку та великі кістки мамонта, прикрашені геометричним орнаментом, нанесеним червоною вохрою – їх вважають давніми ударними інструментами.

Такі ознаки демонструє пізньопалеолітичне поселення, де знайдено два житла з кісток мамонта в с. Гінці Лубенського р-ну Полтавської обл. (вперше досліджене В. Щербаківським та В. Городцовим у 1871–1873 рр.)<sup>36</sup>.

Цоколь одного з жител складався з 24-х черепів мамонта (підрахунки І. Підоплічка). При вході, як і в інших подібних житлах, два черепи вкопано потиличними кістками. Центральну частину житла складали переважно бивні мамонта. Вхід до житла був, імовірно, оформлений дугою з двох бивнів мамонта. Усередині – вогнище й тупталище, підфарбоване червоною вохрою, відповідно до тогочасних культових уявлень, а також знайдено багато виробів із кремнію та кістки, зокрема молоток із рогу північного оленя, шила з кісток, кремневі пластини й відщепи, дрібні господарські предмети<sup>37</sup>. Загальний характер внутрішнього планування житла з Гінців, по суті, однотипний із житлами, відкритими в Мізині, Межирічі, Добраничівці<sup>38</sup>.

Чотири житла аналогічного типу знайдено на стоянці біля с. Добраничівка Яготинського р-ну Київської обл. (розкопки 1952–1967 рр.)<sup>39</sup>, які вважали кістяними розвалами<sup>40</sup>. Поряд із першим наземним пізньопалеолітичним житлом, відкритим 1927 р. С. Замятніним у с. Гагаріне (Росія), що мало цоколь із кісток та каменю<sup>41</sup>, добраничівське вважають першим пізньопалеолітичним наземним житлом, побудованим із кісток мамонта на території України. На відміну від мізинського та межиріцького жител, добраничівське було відносно невеликих розмірів: внутрішня площа не більша ніж 12 м<sup>2</sup>, 10 черепів та близько 70 інших кісток мамонта, використаних на спорудження підмурка. Дерев'яні жердини каркаса будівлі нижніми кінцями впиралися в зручні для цього порожнини черепів, що запобігало їхньому перегріванню від контакту з ґрунтом. Ширина входу до житла, що, вірогідно, знаходився з південної сторони, складала приблизно 1 м. Усередині житла не знайдено



слідів вогнища, хоча встановлено, що житло використовували як влітку, так і взимку. Очевидно, тут було кілька невеликих вогнищ<sup>42</sup>. На долівці знайдено викинуті крем'яні знаряддя: скребки, різці, проколки, пластини у вигляді ножа та багато кремневих відщепів, а також нуклеуси, що склали невелику частину з-понад 4 тис. знайдених на розкопаній площі Добраничівської стоянки кременів, близько 300 знарядь праці (1953 р.). Загалом набір речей у житлах Добраничівської стоянки аналогічний до інших жител пізнього палеоліту: це вироби та відщепи зі світлого кварцу, окремі камені, три шматочки бурштину, а також дві намистинки, шматочки червоної вохри, проколка з великої гомілкової кістки зайця, напівоброблений бивень<sup>43</sup>. Цікавою особливістю житлового інвентарю з Добраничівської стоянки є декілька виробів із димчастого топазу – ножеподібні пластини та предмет у вигляді скребка, що свідчить про використання особливого матеріалу для речей, які зазвичай робили з кремнію.

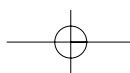
Залишки житла з кісток мамонта й інших тварин знайдено на пізньопалеолітичному поселенні в с. Мізин Коропського р-ну Чернігівської обл. (розкопки І. Підоплічка та І. Шовкопляса, 1954 р.). На жаль, попередньо знайдені чотири житла були розібрані, прийняті за звичайні завали кісток мамонта (розкопки Ф. Вовка 1911 р., Л. Чикаленка 1923 р., М. Рудинського 1931 р.). Останнє з виявлених жител, округле в плані, дало підстави для реконструювання п'яти господарсько-побутових комплексів як таких, що склалися з овальних або круглих наземних жител і в яких мешкало близько 50 чоловік. В основі останнього житла було 14 черепів мамонтів із 18-ти використаних. При побудові підмурків та всього каркаса житла вдало використано форми черепів та кісток тварин, поєднаних в складну конструкцію. Її особливістю була наявність міцної призьби із землі, кісток та частин черепів, що виступали назовні. Вона притискала зовнішній бік підмурка і захищала житло від води та проникнення хижаків. Як і в інших випадках, житло було перекрито шкурами тварин.

У конструкції мізинського житла чітко простежуються підмурок (фундамент) з елементами зовнішньої обкладки, присипаної землею, яка є прообразом призьби; каркас із жердин та бивнів мамонтів над підмурком, внутрішні підпори; нижній пояс даху, прикритий лопатками мамонта у вигляді черепиці; верхня частина даху, прикрита рогами північного оленя, декількома бивнями та іншими кістками (притискали шкіру). Із західної сторони “підлога” житла на півметра нижча від зовнішнього підмурка призьби, тому воно мало ознаки напівземлянки<sup>44</sup>.

Внутрішня площа мізинського житла мала 20 м<sup>2</sup>. Усередині знайдено три невеликі плями (0,5 м<sup>2</sup> – 0,7 м<sup>2</sup>) від вогнищ, а на долівці – вироби, охарактеризовані як “унікальні твори мистецтва”, орнаментовані предмети культового призначення. Усе це було зосереджено в південно-західній частині житла<sup>45</sup>.

## МОБІЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Важливе місце в культурі палеолітичної людини посіли вироби з кременю. На поселеннях Середнього Придніпров'я їх асортимент мав певні типи і стандарти. Це були різці, скребачки, вибори, проколки, вістря, ножоподібні пластини, пилки, ретушери, наконечники дротиків, рубальні та комбіновані знаряддя. Крем'яні знаряддя праці використовувалися не тільки для обробки твердих та м'яких природних матеріалів – дерева, кістки, каменю, шкур, але й були наділені художніми оз-



наками. Вони свідчать про істотні естетичні переживання у процесі їх виготовлення, що сприяло пробудженню художнього чуття.

Відомо, що “ідеал форми” в системі образотворчого мистецтва має риси умовності, які переходять у схожі за функцією виробу з інших матеріалів. У процесі творення крем'яного знаряддя людина задовольняла свої потреби у вираженні прекрасного засобами симетрії, ритмізування та гармонізації предметної форми. Художня привабливість цих виробів полягає в своєрідності продиктованої матеріалом пластички, виявленні природної краси напівпрозорого каменя, завершеності рукотворної форми. Крем'яні знаряддя відомі як перші дрібні твори декоративно-вжиткового мистецтва, що не випадково дослідники розцінюють як “викопну концепцію”, “ідею”, “соціальне поняття”. У наступні епохи їх удосконалювали, а згодом спрощували, але продовжували використовувати в арсеналі знарядь праці навіть після широкого застосування металу.

Це підтверджує думку про те, що одним із основних елементів первісної художньої творчості було створення знарядь праці: майже все, що створено руками первісного творця, навіть найпересічніші побутові речі, мало значну художню цінність як найдавніша форма естетичного виховання.

У первісної людини-майстра естетичне ставлення до дійсності формувалося в процесі творчого засвоєння та перетворення матеріального світу. Воно набувало історичної повноти, головню в межах копіткої праці. Отже, значення виготовлення знарядь праці в розвитку відчуття краси та художнього смаку було тісно пов'язане з виробничою функцією первісної людини <sup>46</sup>. У засобах праці втілена її технічна думка, поєднана з низкою естетичних вимог, що перейшло в загал уявлень про естетичний ідеал. Звісно, такі процеси відбувалися протягом багатьох тисячоліть творчого опанування природи, у кінцевому підсумку раціонального штучного змінення природних форм у процесі праці, в “облагороженому” мистецькою думкою вигляді. Із середньої доби верхнього палеоліту (XIV–XVII тис. років тому) форма кам'яних знарядь праці залежить від їх пластичних заготовок. Знаряддя праці – вірогідно, перші твори вжиткового пластичного мистецтва, які вдосконалювалися впродовж практичного використання, – набували естетичної цінності, закладали основи мистецтва скульптури.



**Декорований уламок бивня мамонта.  
Пізній палеоліт, XIX тис. років тому.  
Кирилівська стоянка, Київ. НМІУ**

Зародками таких процесів фахівці-психологи називають “випадковий продукт гри технікою”, де під грою розуміємо “всьяке заняття, яке безпосередньо чи асоціативно викликає приємні відчуття, уявлення, думки та почуття і не переслідує при цьому ніяких особливих цілей та не прислуговує ніякому безпосередньо життєохоронному інстинкту”

(М. Ферворн, доповідь на зборах лікарів 17.11.1909 р. в Брауншвейзі). Дослідження знарядь палеолітичного періоду свідчать про перші ознаки чіткого і свідомого відчуття форми. Відтак визначена мигдалеподібна форма знарядь (епоха шель): деякі скребки, лавроподібні кремні, які знаходимо і в українських матеріалах, знаряддя з кістки – сприймається як “маленькі витвори мистецтва”. Форма, отримана з одного матеріалу (каменю), “переходить” (підготовлена) в інший матеріал “як мета обробки”, завдяки чому виникає ідеал форми, до якого людина прагне свідомо. З тієї миті, коли людиною був усвідомлений цей ідеал, якому вона за допомогою створених нею предметів намагалася дати об’єктивний вираз, можна говорити про мистецтво та про його найдавніші зразки <sup>47</sup>.

У таких зразках водночас простежується еволюція та розвиток не тільки нових технік (наприклад, обробки кременю), але і їхній вплив на способи декорування різного начиння. Появу технологічних нових способів обробки берегів кремневих знарядь, головним чином вістер та скребоків, надалі (із вдосконаленням нанесенням жолобинок, утворених при відбиванні) демонструють форми правильних та паралельних рядів. Такі результати були б неможливими при обробці країв виробів методом простого відбивання.

Так само змінилося “орнаментування” виробів із кістки та дерева. Найдавніші первісні орнаменти на кістяних знаряддях були тільки з паралельних зарубок, які утворювали правильні ритмічні ряди, як і жолобинки на кремневому скребку. Далі, вірогідно, в епохи оріньяк, солютре й мадлен, зарубки й більш довгі рисочки поєднувалися під певним кутом, утворюючи геометричні малюнки простого й складного характеру. Зазначимо, що такі геометричні орнаменти з’являлися й на горельєфах. Узорні комбінації епохи солютре набули різноманітності. Це явище перейшло в епоху мадлен, коли горельєф знову зник.

За спостереженнями фахівців, психологічний чинник прикрашання виробів цілком очевидний – він також коріниться в “грі технікою”. Обробка довгого краю кремневого скребка шляхом безперервних косих ударів, після “пробудження відчуття форми”, неодмінно мала викликати бажання надати окремим жолобинкам більшої рівномірності, звідси й походило ритмічне розміщення. Цей ритм легко запам’ятовувався, коли враховувати властиве людині ритмування. Розвинене відчуття форми сприяло становленню орнаментального ритму, який уже був усвідомлений через практику обробки каменю та кістки і лише отримав нове підкріплення



**Орнаментований уламок бивня мамонта (фрагмент). Пізній палеоліт, XIX тис. років тому. Кирилівська стоянка, Київ. НМІУ**





**Стилізовані антропоморфні статуєтки.**  
Пізній палеоліт, XX–XVII тис. років тому.  
Стоянка Межиріч, Черкаська обл. ПМ НАНУ

**Стилізовані жіночі статуєтки. Пізній палеоліт,**  
XX–XVIII тис. років тому. Стоянка Мізин,  
Чернігівська обл. НМІУ



“через гру технікою”. Отже, новий ідеал форми та ритмічне розміщення декору, (зародку будь-якої орнаментики), увесь наступний період розвивалися у напрямку створення нових комбінацій<sup>48</sup>.

У процесі творення крем'яного знаряддя людина задовольняла свої потреби у вираженні прекрасного засобами ритму, симетрії, гармонії предметної форми. Ці вироби приваблюють своєю рідною, зумовленою матеріалом, пластикою, завершеною рукотворної форми. Не випадково перші знаряддя з кременю високо оцінюють дослідники-фахівці. Саме ці вироби відомі нам як перші дрібні твори декоративно-вжиткового мистецтва. У наступні епохи вони мали свої особливості, їх вдосконалювали й спрощували, але продовжували використовувати і після поширення металу<sup>49</sup>. Подекуди знаряддя праці виготовляли з гірського кришталю, як наприклад, знайдені зразки в Межирічі та Добраничівці. Їх форма подібна до крем'яних.

Без сумніву, у добу раннього палеоліту, як вид виробництва, зародилася і деревообробка. Про її існування свідчать знаряддя, які могли використовувати для деревообробки. Можна стверджувати, що дерево і все, що пов'язане з ним, посідало в житті первісної людини одне з головних місць, причому вироби з дерева, яке легко піддається обробці й без якого неможливо уявити життя людини на землях, багатих лісами, мали бути різноманітними й доскональними.

Досліджуючи знаряддя праці, учені дійшли висновку, що вони (знаряддя) є головним джерелом формування естетичного бачення світу та визначення власної людської “міри”. Отже, творча фантазія відшліфовувалася тисячоліттями трудової діяльності людини: правильні та довершені форми ашельських рубил по своєму ілюструють процес набуття нею відчуття форми. Різноманіття, досконалість і правильність ашельських рубил виходили за межі однієї лише технічної необхідності, що свідчило про підсвідоме тяжіння первісної людини до краси.

Отже, ручне рубило “відкрило еру індустрії людства”, водночас наблизило прадавніх майстрів до художнього відчуття форми. Відчуття ритму й симетрії, що виникало в процесі роботи, повторення одних і тих самих виробничих операцій закріплювалися й передавалися з покоління в покоління для подальшого вдосконалення.

Тисячоліття “інстинктивного” розчеплення та шліфування каменю привели до появи першого знаряддя чітко визначеної форми, що, на думку фахівців, свідчить про закріплення певного образу у свідомості людини<sup>50</sup>.

У первісну добу відбувся також процес формування “образу”. Його виникнення спричинила здатність уявного відтворення людиною бажаного предмета – передовсім дикої тварини, що була повсякчас у центрі уваги первісної людини, своєрідним емоцій-

**Стилізована жіноча статуетка (зворотний бік). Пізній палеоліт, XX–XVIII тис. років тому. Стоянка Мізин, Чернігівська обл. НМІУ**



ним подразником її свідомості. Наявність такого образу вказує на здатність людини захоплюватися його ємністю, вдаватися до спроб подумки “проникнути” у зміст<sup>51</sup>.

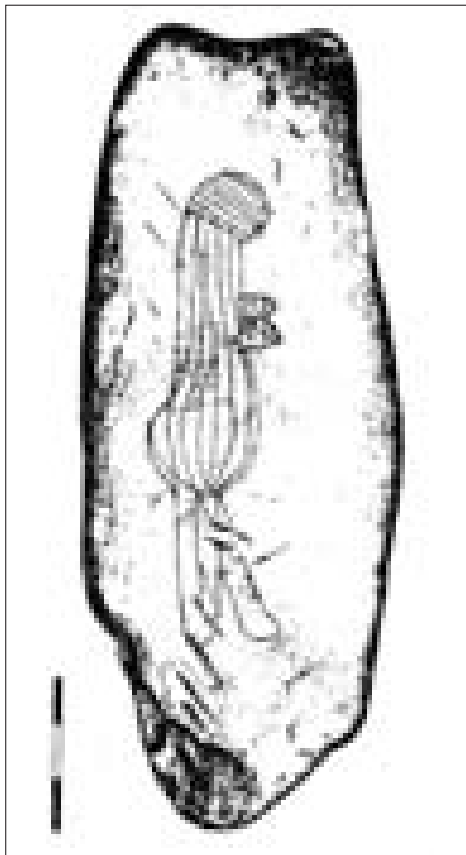
Водночас варто зазначити, що ручні рубила, форму яких відпрацьовували в ході безкінечно повторюваних актів практичної діяльності багатьох поколінь, так і не досягли остаточної ідеальності. Не стали вони і втіленням духовної сфери первісного суспільства: ручні рубила лише передавали міцні навички цілеспрямованого виробництва первісних майстрів<sup>52</sup>.

Високу культуру ручного виробництва демонструють вироби з кістки. Верхньопалеолітичні мешканці Середнього Подніпров'я з кісток мамонта та дрібних тварин виготовляли знаряддя праці, вістря для стріл та списів, деталі одягу, культові речі. На поселенні Мізин мисливці на мамонта, коня, носорога, північного оленя використовували кістки цих тварин для виготовлення проколок, голок із вушками, ручок кременевих виробів, наконечників дротиків, молотків із рогу північного оленя, клиноподібних виробів, рибальських гачків, т. зв. “жезла начальника”. З бивня мамонта робили прикраси – намистини, пронизки, “шумлячі” підвіски, браслети, прикрашені геометричним орнаментом.

Обробку кістки та рогу, як свідчать дослідження, практикували в кожному сімейному господарстві. Майстри володіли цілою системою методів: розще-

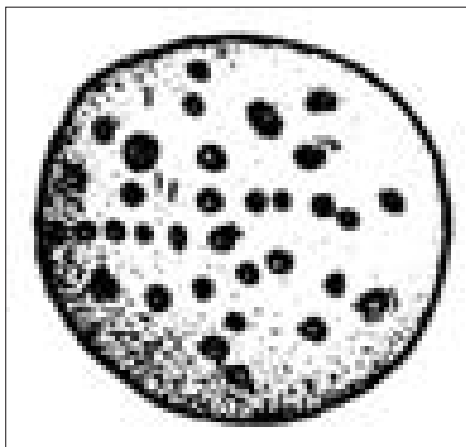


**Стилізовані жіночі статуетки. Пізній палеоліт, XX–XVIII тис. років тому. Стоянка Мізин, Чернігівська обл. НМІУ**



**Кам'яний ретушер із гравірованим зображенням жіночої фігури (прорисовка). Пізній палеоліт. Стоянка Рогалик XI, Луганська обл. (за О. Гореліком). ЛОКМ**

**Орнаментований вапняковий диск (прорисовка). Пізній палеоліт. Стоянка Рогалик XII, Луганська обл. (за О. Гореліком). ЛОКМ**



плення, надрізування та надрубання, надпилювання, скобління, абразивної обробки, полірування, гравірування, різними способами м'якшення кістки тощо. Ця досконала система свідчить про досить стабільну традицію домашнього виробництва. Кістяні вироби мають витончені форми і функціональну досконалість. Деякі з них оздоблені гравірованим за допомогою кам'яного вістря малюнком. Він носить знаковий характер, а іноді набуває орнаментальних рис.

Так, на Межиріцькому поселенні знайдено відщеп бивня мамонта з гравірованою багатоярусною композицією, розшифрованою як зображення Межиріцького поселення. Складний, майстерно виконаний рисунок невизначеного змісту вигравіровано на фрагменті кістки з Кирилівської стоянки.

Загалом створені людиною верхнього палеоліту прості, але виразні декоративно-орнаментальні композиції потребують дещо іншої оцінки, адже речі мали нову функцію, ніж у пізніші часи. Справжнє орнаментальне чуття засвідчує розпис на черепі мамонта з Межиріччя, зробленому лініями та крапками червоної вохри, що, за припущенням, є схематичним зображенням вогнища. Означена пам'ятка незаперечно свідчить про вміння межиріцької людини застосовувати природні фарби.

Орнаментовані оздоби на кістяних антропоморфних статуетках із межиріцької стоянки – формально-об'єднувальною елементом досить різних за виготовленням речей. Одна статуетка є дуже примітивним зображенням людини – це кістяна пластинка з виступом голови та вигравірованими очима й ротом, що схожа на плід самостійної творчості. Дві інші статуетки виявляють незрівнянно вищу виробничу культуру, є значно досконалішими зразками. Це видовжені лопаткоподібні пластинки з гравірованими на широких частинах трикутниками. У найдавнішому мистецтві такі знаки зазвичай символізують жінку. Вузьку частину однієї з них вкриває орнаментальний ряд нарізок. Імовірно, ці речі могли бути антропоморфизованим знаряддям, наприклад, лопатками.

На Середньому Подніпров'ї знайдено своєрідні, складні для свого часу зразки малої пластики у вигляді двочастинних композицій (по вертикальній осі симетрії), одна частина якої значно товща, а іноді коротша від іншої. Характерною повторюваною ознакою більшості таких виробів є великий

трикутник, розташований кутом униз, який завше трактують як знак жінки<sup>53</sup>. За відсутності достовірних доказів на підтвердження верху-низу різні дослідники називають їх то жіночими зображеннями, то пташками, або жінками-пташками.

Палеолітичне мистецтво Євразії має декілька комплексів великих живописних наскельних та дрібних скульптурних форм із зображеннями жінки. Образ жінки, як відомо, відігравав основну роль в архаїчному суспільстві й закарбувався в мистецтві, він ніс у собі ідею плодючості, продовження роду, охорони домашнього вогнища. На теренах від Західної Європи до Верхнього Подніпров'я, Наддонщини, Сибіру знайдено жіночі зображення, які характеризують певні “реалістичні” риси, деталі одягу, прикрас тощо.

Серед цінителів таких творів із ХХ ст. укорінилася дещо іронічна назва “палеолітичні Венери”. Екземплярів, подібних до жіночих зображень із Віллендорфа (Австрія), Савіньяна (Італія), Леспюга (Франція), Костьонок та Гагаріного на Дону (Краснодарський край, Росія), Мальти в Прибайкаллі (Росія), на території України обмаль. Хоча загалом антропоморфні знахідки відомі за низкою пам'яток, серед яких Супоневська, Елисейовицька, Тимонівська, Межиріцька. Найкращі походять із Мізинської (Чернігівська обл.) та Добраничівської стоянок (Київська обл.).

Добраничівський екземпляр є антропоморфною стилізованою жіночою фігуркою заввишки близько 9 см, виробленою із світлого дніпровського бурштину. У ній поєднуються узагальненість форм із спрощено-лаконічною манерою техніки обробки матеріалу. Легкий в обробку бурштин – матеріал органічного походження, викопна смола хвойних дерев третинного періоду – дав можливість для створення “м'якої” пластики форм жіночого тіла з характерними для такого типу скульптур гіпертрофованими абрисами. Як матеріал, у первісні часи бурштин обробляли переважно способом різьблення. У той самий спосіб з'явився мізинський екземпляр, зроблений із ікла мамонта, в якому, крім характерних рис підкресленого “натуралізму” й демонстративних жіночих ознак – великих грудей, живота, опуклих сідниць, відповідних стадіальним особливостям давнього символізму (тобто буквализму – прямому перебільшенню найзначущих зовнішніх ознак), – втілено загальний для таких скульптурних творів образ великої праматері людського колективу,



**Лопатка мамонта, орнаментована червоною вохрою.  
Пізній палеоліт, ХХ–ХVІІІ тис. років тому.  
Стоянка Мізин, Чернігівська обл. АМ НАНУ**



**Орнаментований уламок бивня мамонта. Пізній палеоліт. Стоянка Мізин, Чернігівська обл. НМІУ**

жіночого божества. Поверхня мізинської “Венери” прикрашена заглибленим лінійним орнаментом.

До артефактів, що можуть свідчити про існування дрібної пластики та гравірування на невеликих предметах у палеоліті Приазов'я, можна віднести т. зв. чуринги (тьюринги, мовою арантів – святе, заборонене), що дістали назву за віруваннями австралійців-аборигенів як предмет, наділений таємничою чудодійною силою. Серед палеолітичних залишків так називають кам'яні або дерев'яні плитки у формі овалу або риби, вкриті гравійованим декором. Їх призначення пов'язано з первісними віруваннями<sup>54</sup> відповідно до змісту австралійських чуринг як втілення душі, або “духовної частини” людини, що стосується її тотемічного предка. На масиві Кам'яної Могили в т. зв. Гроті Чуриг (відкритий В. Даниленком 1973 р.) знайдено близько 40 екземплярів таких кам'яних виробів різної величини (від 11,5 см до 185,3 см)<sup>55</sup>. Їх специфічну овальну форму прийнято трактувати як дельфіно- та рибоподібну; розрізняють веретенну форму з плавниками і без них, камбалоподібну та сомоподібну<sup>56</sup>. Поверхня багатьох вкрита гравірованими рисками, сформованими в різноманітні групи та конфігурації, поміж зображень яких можна розпізнати обриси людей і тварин. Зокрема, одна з чуринг має подібність до відомої статуетки з поселення Костьонки на Дону, виготовленої з мергелю<sup>57</sup>.

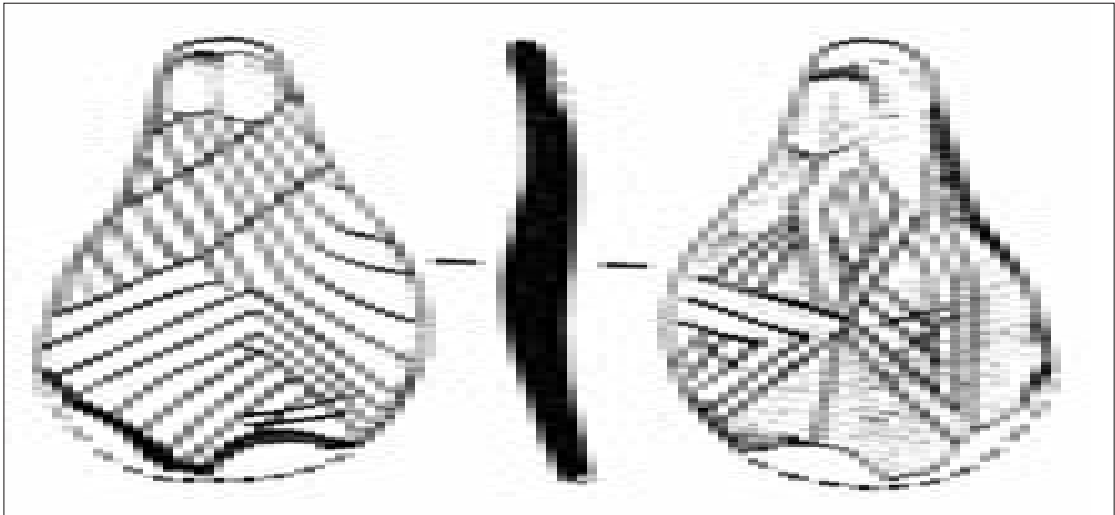
Примітно, що окремі види чуринг дуже різняться за часом появи станом збереження. Є підстави вважати, що за доби палеоліту існувала місцева традиція виготовлення подібних речей як предметів культу. Ставлення до сакрального втілювалося в численних місцевих легендах, пов'язаних із велетнями-богатирами<sup>58</sup>.

У “чурингах” Кам'яної Могили важливими є не стільки художні якості, скільки власне “орнаменти”, знаки та зображення, які свідчать про поширення в цьому регіоні графічної практики як необхідної ланки загальних мистецьких процесів на шляху до формування художньої культури ранніх суспільств.

Орнаментальне гравірування прикрашає лопатку мамонта, знайдену на стоянці Молодове I (розкопки О. Черниша) та кістку бізона з мустьєрської стоянки Пронятин поблизу Тернополя (розкопки О. Ситника). На останньому екземплярі зображення тварини, ймовірно коня, виконане в техніці т. зв. зворотного рельєфу. Видалення поверхневого шару кістки всередині окресленого заглибленою лінією абрису фігури тварини має на меті підкреслено реалістичне відтворення образу тварини.

Прикладом первісного монументального різьблення є історико-культурна пам'ятка Кам'яна Могила, нашарування якої на піщано-кам'яному пагорбі висотою близько 15 м, завдовжки 300 м, у перетині близько 200 м вздовж р. Молочної, у районі с. Терпіння поблизу м. Мелітополя Запорізької обл., свідчать про її освоєння від палеоліту (близько 10 тис. років до н. е.) до скіфо-сарматських часів (VII–IV ст. до н. е., III ст. до н. е. – IV н. е.).

За відсутності на українських теренах пам'яток наскельного розпису, “настінне мистецтво” (art parital) у вигляді ритуння та рельєфів, якими вкриті “гrotи” та “за-



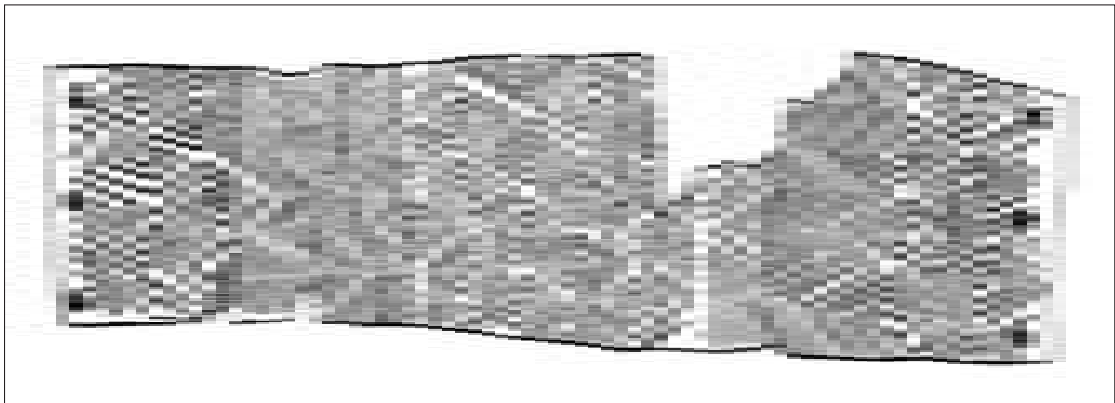
**Стилізована жіноча статуетка (прорисовка). Пізній палеоліт. Стоянка Роголик II А, Луганська обл. (за О. Гореліком). ЛОКМ**

ли”, має неабияке значення. З поступовою появою певних ділянок Кам’яної Могили з-під води на межі піщаної підоснови та пісковика, вони ставали об’єктами створення первісними людьми культових місць, величезного існуючого святилища<sup>59</sup>.

Рельєфні та контурні зображення доби палеоліту, що часто зверху перекривають твори неоліту й органічно “накладаються” на попередні зображення, відтворюють тварин (кінь, ведмідь, мамонт, бик, олень-лань, собака-вовк, риба), людей (стопа), “орнаменти” (лінійно-геометричні за стилем, виконані технікою ритивання, прогладжування, протирання) та “знаки” (прості – округлої, овальної, чотирикутної, хрестоподібної форми та складні – у вигляді сітки-верші, рибальських остів, човноподібних предметів, жител-куренив, загонів для тварин, пасток, в одному випадку – дерева), відкриті в кількох десятках гrotів та печер (близько 60). На думку фахівців, вони сюжетно пов’язані з прадавніми культурами і втілюють астральний зміст та символіку.

Приклади малювання, які відомі завдяки побутовому інвентарю із Межиріччя, демонструють композиції, створені червоною вохрою – поширеною в природі фар-

**Браслет із бивня мамонта (розгортка-прорисовка). Пізній палеоліт, XX–XVIII тис. років тому. Стоянка Мізин, Чернігівська обл. НМІУ**





**Орнаментований браслет із бивня мамонта.  
Пізній палеоліт, XX–XVIII тис. років тому.  
Стоянка Мізин, Чернігівська обл. НМІУ**

бою, що є окисом заліза. Це переважно лінії та цятки, які пов'язують з охоронним призначенням<sup>60</sup>, нанесені на череп мамонта. Їх спосіб нанесення характеризує впевненість креслення, що свідчить про існування в первісного художника певного композиційного задуму. Тій самій меті належить своєрідна художня впорядкованість, досягнута симетричністю композиції та відчуттям цілісності всіх її елементів. Її свідоме порушення в центральній частині (у лобовій ділянці черепа), яке нагадує язички й іскри полум'я і водночас дерево з розкинутими вітами й цятками-листя, є по-своєму продуманим та логічним. Неможливість точно визначити зображення можна було б розцінити як типовий приклад парейдолії, однак, зважаючи на характерне тяжіння архаїчних суспільств до багатозарових та багатозмістовних зна-

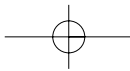
ків, до яких ставлення було особливим, а часто-густо й сакральне шанування, його, швидше, варто розцінювати як предметно-образне оформлення ідеї, зміст якої для сучасних глядачів втрачений.

З масиву Мізинської стоянки походять речі, декоровані гравіюванням, зокрема статуетки, прикрашені геометричними орнаментами у вигляді клинців, шевронів, кутів, меандру.

## УБРАННЯ

Значна група творів мистецтва палеоліту належить до категорій одягу: верхній одяг та взуття, який виготовляли зі шкур тварин, а також неміцних рослинних матеріалів, деталі одягу з кістки – шпильки, закладки, булавки, гудзикоподібні предмети, “брошки”, прикраси – тваринного, рослинного, мінерально-земляного походження.

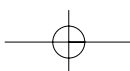
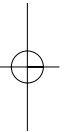
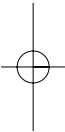
В умовах тогочасного клімату, льодовикового та післяльодовикового періодів, людина не могла обходитися без одягу. Найміцніший природний матеріал – шкури тварин. Для того, щоб вони були зручними у використанні як одяг, їх піддавали складній обробці, а знаряддя для виготовлення одягу (скребки, молоткоподібні інструменти, лоцила, шила, голки з вушками, проколки) були різноманітні й численні.



Паралелі в зразках матеріалів, зібраних із різних палеолітичних регіонів, та етнографічні дані дозволяють припускати, що найдавніші люди носили одяг шкіряний та хутряний, як-то різні накидки, плащі, пов'язки на стегна, спідниці, фартухи, головні убори. Зшитий із хутра за допомогою стебел рослин та голок, він ставав зручнішим у використанні. Характер заповірювання отворів деяких голок із Межиріччя вказує на можливе використання вовняної нитки. Першим взуттям, вірогідно, були шкіряні “панчохи”, зняті цілими з лап забитих тварин, зокрема ведмедя. Першими головними уборами вважають пов'язки, які використовували для підтримання та скріплення волосся, а також для захисту голови.

Одяг доповнювали прикрасами – головними (шкіряні вироби), шийними (амулети), нагрудними (намисто), наручними та ножними (браслети). Для них використовували спеціально оброблені зуби, кістки та роги тварин, ребра риби, пір'я птахів, мушлі, черепашки, камінці, бурштин, дерево, які майстерно оформляли у вигляді намистин, пронизок, підвісок. Різноманітності в прикрасах досягали шляхом поєднання їх по кілька штук. З цього часу походять підвіски з бивня мамонта, стрижні з перехватами та потовщеннями (т. зв. намистинні застібки), браслети з бивневих пластинок (зокрема, з оригінальним меандровим орнаментом). Прикрасам, які, очевидно, використовували разом із розфарбовуванням тіла й татуажем, надавали магічно-охоронного значення – вони відігравали роль оберегів.

Верхньопалеолітичні прикраси заклали основу традиції не тільки виготовлення подібних речей, але і їх призначення, що впродовж багатьох епох поєднувало в собі магічну та естетичну складові.



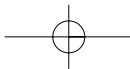


## РОЗВИТОК МИСТЕЦТВА НОВОКАМ'ЯНОГО ВІКУ

Період неоліту, тобто нового кам'яного віку, на землях України вчені датують VII–IV тис. до н. е. Він характеризується поступовою зміною головних форм культури. У цей час відбувається перехід від панування привласнюючих (збиральництво, мисливство, рибальство) форм господарювання до відтворюючих, якими стали землеробство та скотарство. Цей грандіозний історичний процес, що заклав основи культури цивілізованих суспільств майже всього світу, розпочався на землях Малої Азії, Єгипту, Месопотамії, Ірану та деяких прилеглих територій ще в IX–VIII тис. до н. е., посилаючи імпульси нової культури на навколишні землі: у Східне Середземномор'я, Закавказзя та Середню Азію і далі – на південь Східної Європи. Вважають, що неолітизація українських земель відбувалася саме завдяки цим впливам, тоді як на Заході Європи (культура кастильнов'єн, VII тис. до н. е.) перехід до нових форм господарювання почався самостійно<sup>1</sup>. Отже, прогресивний, у порівнянні з лісовою зоною Східної Європи, розвиток культури населення українських земель в цю добу зумовлений розташуванням території нинішньої України та суміжних з нею земель на кордоні великих історико-культурних світів – південного, пов'язаного з ранніми осередками відтворюючого господарства Переднього Сходу та Малої Азії, та північного, де панував та розвивався привласнюючий тип господарства<sup>2</sup>.

Ознаками привласнюючого землеробсько-господарського укладу життя стали осідлість, утворення харчових запасів, довготривалі поселення та міста, винахід кераміки й розвиток керамічного ремесла на тлі загального урізноманітнення суспільного виробництва, накопичення багатств та класова стратифікація суспільства, виникнення цивілізацій, поява монументального мистецтва.

Значна увага до найдавніших епох історії людства в сучасному світі призвела до частого вживання терміна “цивілізація”, зокрема щодо нео- та енеолітичних суспільств Південно-Східної Європи та півдня Східної Європи. Спершу такий набір ознак цивілізації, як наявність міст, інтенсивної економіки (зокрема торгівлі та виділення фахових ремісників), держави та привілейованих класів, повинностей, монументальних громадських будівель (суспільні, культові, поховальні), писемності та зачатків науки, мистецтва (Г. Чайлд “Урбаністична революція”, 1950), надалі був скорочений до головних трьох: існування міст, монументальної архітектури та писемності. Ці три ознаки, поєднані цілою системою причинно-наслідкових зв'язків із соціальними та політичними процесами, що відбувалися в суспільстві, утворюють видиму верхівку айсберга культури перших цивілізацій. Зазначена тріада виразно характеризує цивілізацію насамперед як *культурний комплекс*, тоді як соціально-економічну сутність цього явища складає поява класового суспільства та держави<sup>3</sup>.



Надалі дослідження підтвердили справедливості припущення, що міста, монументальне будівництво та писемність з'являються за наявності кардинальних змін в організації суспільства, його зростання, чисельності нових форм зв'язків між людьми, поглиблення розподілу праці. Такі суспільства-держави постали на Близькому Сході та в Середземномор'ї у III тис. до н. е., тобто в епоху бронзи, однак завдяки археологічним дослідженням сформувалося поняття про явище "протоцивілізації", яка, зокрема, виникла на Балканах у VII–V тис. до н. е., тобто в неоліті-енеоліті<sup>4</sup>. До таких "протоцивілізацій" належить і Трипілля.

Художні набутки "українського неоліту" нині найвиразніше характеризуються зразками домобудівництва та кераміки (посуд), хоча в минулому ними, напевно, не вичерпувалися.

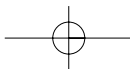
## КЕРАМІКА

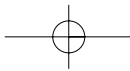
У неолітичних культурах України найдавніша кераміка виникла на початку VII тис. до н. е. Характерно, що вона як місцевого виготовлення, так і імпортована. Тривалий час сам факт винайдення кераміки дослідники пов'язували з переходом первісних суспільств від привласнюючої до відтворюючої основи господарювання. Нові дані світової науки показують, що керамічний посуд виготовляли і в суспільствах, що перебували на стадії привласнюючого господарства; водночас кераміки не знали деякі ранньоземлеробсько-скотарські культури. Однак масове виробництво глиняного посуду, що досягало високого технологічного рівня та значної художньої цінності, властиве саме землеробсько-скотарським первісним суспільствам.

Керамічне виробництво на землях України – одне з найдавніших у Європі. Його початки пов'язують із добою раннього неоліту. Аналіз керамічного матеріалу із земель України свідчить, що він мав певне відношення до ареалу ранньоземлеробської кераміки Європи та Сходу. Так, у посуді племен буго-дністровської культури (друга половина VI – початок IV тис. до н. е.), мешканців Лісостепу та Північного Степу в басейнах Південного Бугу й Дністра, трапляються як фрагменти імпортованих посудин із прабатьківщини європейського гончарства, так і зразки мистецтва кераміки багатьох народів Передньої Азії, звідки на майбутні українські землі через Кавказ, Прикаспійський та Карпато-Дунайський регіони прийшли прогресивні технології, ряд особливостей форм посуду та елементів декору<sup>5</sup>.

Яскрава своєрідність неолітичної кераміки, діапазон її форм і принципів декорації мають чи не найголовніше значення для виявлення та характеристики неолітичних культур, які часто саме за її специфічними, по суті, образно-художніми рисами дістають назву, як-от культури лінійно-стрічкової, мальованої, ямково-гребінцевої кераміки тощо. За формами та декором неолітичної кераміки дослідники відстежують етнічні особливості культур, шляхи їх розвитку, характер зв'язків з іншими культурами, зокрема й такими, що є істотно віддаленими за територіями, а подекуди й за часом.

Спільним для кераміки всіх неолітичних культур є ручний спосіб моделювання посуду, зазвичай стрічковий. Глина, з якої виробляли посуд, переважно груба, з великою кількістю рослинних та мінеральних домішок. Випалювання часто проводили з відновлюваною реакцією. Тому неолітичний посуд має грубий та шорсткий, хоча й порівняно тонкий черепок. Розробляли лише його фактуру, яку традиційно





протягом тривалого часу не порушували пластичними доповненнями. Спільними рисами кераміки цього періоду були певна примітивність та нерозчленованість форми. Місцева кераміка загалом гостродонна та круглодонна з переважанням типу гостродонного горщика з опуклими або прямими стінками та невираженими вінцями. Горщики здебільшого були з округлим тулубом і невисокими вінцями, також знаходили реберчасті миски. На ранніх етапах, практично в усіх культурах, їх виявлено найбільше, за винятком культури лінійно-стрічкової кераміки, де форми мають власну історію. Під західним впливом (до середини V тис. до н. е.) з'явилися плоскодонні опуклі горщики з невисокими вінцями (на соколецькій фазі – імпортовані сіролощені келихи). Для буго-дністровської культури були типовими гостродонні слоїки й горщики з плавно відігнутими вінцями; на савраньській фазі – плоскодонні біконічні посудини.

Кольорова гама неолітичної кераміки України – від темних відтінків глини до світлих, з переважанням жовтуватих та темно-сірих тонів, у яких проявилися особливості місцевих глин.

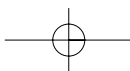
Для виробництва кераміки кожної з культур характерний свій набір способів. В основі декорування неолітичної кераміки лежав спосіб, який можна назвати “гравіруванням”, тому що в його основі прорізана, прогладжена або відштампована лінія, крапка, накол, ямка. Поверхню вигладжували, а потім мережили в найрізноманітніший спосіб – урізаними та прогладженими лініями, ямками, наколами, защипами, штампом тощо. Прокреслені лінії, якими утворювали “паркетні”, ялинкові, сітчасті й хвилясті композиції, на другій фазі (соколецька) урізноманітнили насічками, пізніше – защипами та нігтьовими вдавненнями; на четвертій (самчинська) – гребінцево-прокресленими орнаментами. Потім прокреслений орнамент збагачували шляхом утворення складних округло-криволінійних композицій, “ялинкових” мотивів із використанням ефекту пальцевих защипів; прокреслено-накольчастого декору з додаванням наліпних вушок, пружків (печерська фаза), гребінцево-прокреслених елементів (самчинська фаза), накресленнями у вигляді прямолінійно-кутових композицій, накольчастих мотивів (савраньська фаза). Під впливом нижньодонської культури з'явилися деякі різновиди гребінцевого орнаменту, а під азово-дніпровської – гребінцевий зигзаг (самчинська фаза).

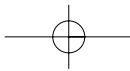
Термін “декорування” тут має особливий зміст, тому що нанесення візерунків, можливо, не завжди мало за мету прикрашення посуду. Термін “орнамент” щодо даної епохи тяжіє до більш широкого визначення – “візерунок”, який, при всій “практичності” та “заземленості” мети його нанесення на посуд, цілковито вкладається в естетично впорядковану форму.

Характерними є прогладжені візерунки буго-дністровських посудин, які подекуди затирали білою пастою. Цей спосіб, визначений терміном “інкрустація”, майстри використовували й надалі. Загалом принцип виділення візерунка на поверхні черепка був світло-тіньовим. Тональний та колористичний принципи декорування керамічних виробів зазнали розвитку в культурах мальованої кераміки. Для декору кераміки більшості неолітичних культур не характерні зображальні (антропоморфні) форми, які ввійшли до вжитку пізніше.

Головним чином набуває розвитку та вдосконалення утилітарна форма посудини, що належить ділянці декоративно-вжиткового мистецтва та художніх ремесел.

В основі керамічних виробів (посуду) лежить утилітарна, вжиткова форма, яку визначають як конструкцію, створену з елементів, що здійснюють її практичну функцію. Основою, що безпосередньо здійснює вжиткову функцію посудини, є її





вмістище. Другим необхідним елементом є вінця – берег відкритої форми, через який заповнюють та спустошують посудину. Третій необхідний елемент – піддон, забезпечує стійкість, необхідну для утримання рівноваги. Піддон не завжди плоский та паралельний до лінії вінця, але завжди є симетричний щодо центральної осі посудини. Інші частини – горло, ручки (вушка), носик, покривка, ніжки – другорядні. Вони з'являються та розвиваються зі зростанням побутових і культурних потреб людини. До поняття “посудина” ці частини прямого відношення не мають, адже трапляються і в інших побутових речах.

Кожна з головних та другорядних частин має, крім ужиткового, особливе значення в декоративному вирішенні посудини. Їх визначення має залучитися до аналізу композиції. Композиція декорованої посудини виражена у співвідношенні форми (конструкції) та нанесеного на неї декору.

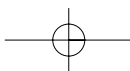
Уявлення про форму посудини, втілену в певному матеріалі, дає нам підстави для оцінки декоративних можливостей кераміки. Форма посуду зумовлює композиційні можливості декору, а матеріал – можливості вибору способів його нанесення.

**Буго-дністровська культура.** Кераміка цієї культури, яка існувала впродовж неолітичного періоду – від безкерамічних пам'яток, що примикають до місцевого неоліту, до хмільницької фази (продовжувалася до початку палеометалічної епохи), – становить багатий та різноманітний за складом комплекс. Її розвиток простежується за трьома основними етапами (поділяється на шість фаз), де вирізняються скибинецька та соколецька (ранній етап, окрім найдавніших безкерамічних горизонтів, нижні шари Базькова і Митькова островів; нижні шари Соколиців II, Печери), печерська та самчинська (середній етап, Печера; Самчинці I, II), савранська та хмельницька (пізній етап, Саврань, Пугач, Цикінівка). Характерно, що територію поселень буго-дністровської культури в ранню добу мідного віку заселили трипільські племена, наприклад, неолітичні шари буго-дністровської культури залягають у нижніх горизонтах таких визначних трипільських пам'яток, як Володимирівка та Лука Врублевецька на Дністрі. Таким чином, матеріали та форми декору кераміки буго-дністровської культури дають підстави для розгляду її як прототрипільської, де у волютово-меандрових схемах декору можна відчутти зародок трипільських керамічних розписів та відшукати їх пояснення.

**Скибинецька фаза.** Кераміку цього часу розглядають на матеріалах поселень Митькова та Базькова островів на Південному Бузі біля епонімного пункту – с. Скибинці Тростянецького р-ну Вінницької обл.

Керамічні вироби, переважно представлені зразками посуду, найчастіше мають форму гостро- та гостродонних із шипом горщиків із прямими стінками, подекуди звуженими догори (тоді перелом форми міститься в нижній частині). Часом вони мають плавну овальну форму без помітного перегину, розширену доверху з трохи вужчими (зігнутими) вгорі вінцями. Не маючи розчленування на конструктивні елементи, такі форми характеризують як дуже прості. Їх порівнюють також із простими формами дніпро-донецької культури та культури ямково-гребінцевої кераміки. У даних форм вінця є простим завершенням стінок вмістища (прямих або загнутих всередину), а придонна частина нагадує мішкувату форму. Товщина стінок по всій поверхні майже однакова, лише трохи збільшена в придонній частині та на берегах вінця.

Декор “автохтонних форм” посуду поділяють на дві групи. Перша – проста, має орнаментування багатьма дрібними елементами. Організовані в нескладні візерун-



ки, такі елементи утворюють смуги пальце-защипного орнаменту, урізані риси, що становлять зигзаги та сітки, “текстильний орнамент”, імітуючи урізаними лініями плетиво тканин.

Друга група – лінійний узор, т. зв. “волютово-меандрові” побудови, виконані переважно технікою прогладжених ліній та заповнень сітчастим візерунком. Цей орнамент можна охарактеризувати як “позитивно-негативний”, оскільки заповнення візерунком та частини тла, що вільні від нього, врівноважують одне одного.

Для типових посудин скибинецької фази обох груп орнаментативної характеристики розміщення зон декорації на вмістилищі, тоді як вінця та придонна частина зазвичай залишаються вільними. Це суттєво відрізняє композиції буго-дністровської посудини та посуду інших культур неоліту Східної Європи. Можливо, такий підхід був викликаний цікавістю до вмістища як “будівельної основи”, складеної вже в скибинецьку фазу.

Так, уже в скибинецьку фазу були посудини S-подібного профілю з характерними виділеними, профільованими, розвинутими вінцями. Саме для цієї форми характерний візерунок, зроблений двозубчастим штампом (що загалом спостерігається досить рідко), орієнтований на акцентування зони вінця посудини.

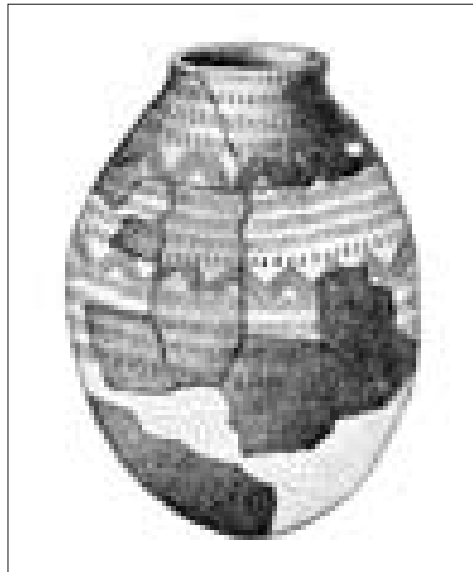
Таким чином, на тулубі посудин містяться найбільш ранні складні волютово-меандрові композиції та більш прості візерунки.

В останньому бачимо тенденцію, яка спричинила формування орнаментальної фризності. У відповідному типологічному ряду довгі смуги-галужки аморфних дивовижних фігур (колись, можливо, зображень певних речей) розтягнені паралельно одна одній уздовж верхньої та нижньої меж вмістища посудини, загинаючись відгалуженнями всередину, на широку його частину, у напрямку до центру півсфери. На іншій посудині відгалуження утворюють порівняно правильний ряд. Ще на інших посудинах – справжній орнамент із петель, заповнених сіткою. На посудині у вигляді чаші вигнуті лінії петель набувають певної самостійності та

**Кам’яна орнаментована посудина.  
Сурсько-дніпровська культура.  
V тис. до н. е. Південь України. НМІУ**



**Орнаментований горщик. Самчинська  
фаза буго-дністровської культури.  
Поселення поблизу с. Самчинці Він-  
ницької обл. (за В. Даниленком)**





**Вироби з каменю (т. зв. "човники"). Сурсько-дніпровська та дніпро-донецька культури. Середина V – середина IV тис. до н. е. Поселення поблизу с. Вовніги Дніпропетровської обл., с. Привільне Запорізької обл. НМІУ**

спускаються від вінець по тулубу. Привертає увагу заповнення петель не сіткою, а штриховкою, низка плямок, що обрамлюють ці вигнуті лінії.

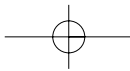
Зазначимо, що типологічний ряд, відповідний хронологічній послідовності, за більш детального обґрунтування (нині дещо обмеженого науковими даними), можливо, висвітлить надалі витоки складної символіки Трипільля та орнаментального мистецтва пізнішої доби.

*Соколицька фаза.* Кераміку цієї фази розглядають на прикладах із нижнього шару епонімного поселення на Південному Бузі Соколиці II (біля с. Соколиці Гайсинського р-ну Вінницької обл.). Серед форм цього часу переважали гостродонні горщики S-подібного профілю та миски, які поступово набули форми глибоких прямоствінних горщиків. Також особливо вирізняються на загальному тлі "бомбоподібні" посудини з невеликим плоским денцем, які з'явилися в цей час.

Загалом форми цієї фази більш складні та краще профільовані. Найпростішою серед них залишалася гостродонна миска, дещо складнішою є форма горщика т. зв. S-подібного профілю, що відома у двох варіантах: з майже прямовисними, високими вінцями та яйцеподібним вмістищем і низькими, помітно відігнутими назовні вінцями, що звужені до гострого денця. Дещо нагадує ці форми також миска, що мала гостре денце та S-подібний профіль.

Ще складнішої форми вищезгадана "бомбоподібна" посудина, в якій нижня частина майже сферична, що віддаляє її від суто вжиткових форм. Окрім того, у цих посудинах помітна тенденція до виокремлення нової частини конструкції – горла.

Система декорації керамічного посуду найкраще проявилася в річищі двох груп посуду. Так, у групі кераміки зі складним волютово-меандровим декором орнаментальну композицію нанесено, як і раніше, навколо тулуба. Однак намітилася тенденція до виникнення фриза на вінцях. На "бомбоподібній" посудині композицію з петлевидними відгалуженнями накладали на посудину в перекинутому вигляді таким чином, що довга гілка охоплювала циліндр горла по всій висоті, а петлі, які спускалися з неї, займали майже всю площу виробу. На одній із посудин S-подібного профілю дно декоровано зірчастою фігурою з променеподібним



оформленням, яке мало “кошиком” охоплювати й гострий піддон. На вінцях даної посудини фриза немає, його візерунок охоплює все вмістище, залишаючи вузьку смужечку вінець вільною. Цей приклад свідчить про початок формування композиції на денцях.

Загалом волютово-меандрові композиції цього періоду поступово набули більш виразних ознак орнаменту, хоча в ужитку залишалися досить архаїчні схеми.

Орнаментация іншої групи виробів більше зорієнтована на функціональні елементи, адже в її основі – групування елементів у найпростіші схеми – тенденція до фризовості. Іноді на вінцях виділяли найпростіший фриз та декорування придонної частини.

*Печерська фаза.* У системі декорування кераміки печерської фази (за назвою поселення біля с. Печера на Вінничині на Північному Бузі) переважно зберігалися тенденції попереднього періоду – співставлення двох груп декору в єдиній орнаментальній схемі та ускладнення орнаментации волютово-меандрових побудовань. Останній процес розвивався у двох напрямках – як утворення найпростішого орнаменту-бігунця та “архаїчного” меандрового орнаменту (виокремлення лінії меандрової ознаки).

У композиції декору, разом із попередньою орієнтацією на вмістище посудини, помітне збільшення ролі привієчної частини. Це виявлялося або у зсуванні попередньої хвилястої композиції до самого берега вінець, від якого вона розвивалася вниз на дві третини чи на половину висоти посудини, або в утворенні найпростіших вієчних фризів. Зберігали також стару схему, коли вивільняли від декору вінця та придонну частину.

У випадку придонної композиції вона поділялася на фриз біля вінчика, візерунку на верхній половині тулуба та візерунку, що спускається з нижньої половини тулуба на придонну частину. Сформовані з простих елементів, якими були кожний із зазначених у схемі, разом вони утворювали доволі розвинутий та складний малюнок.

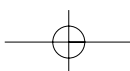
Отже, печерська фаза розвитку буго-дністровської культури сприяла появі орнаментальних фризів та раннім формам їх художнього синтезу з власне посудиною.

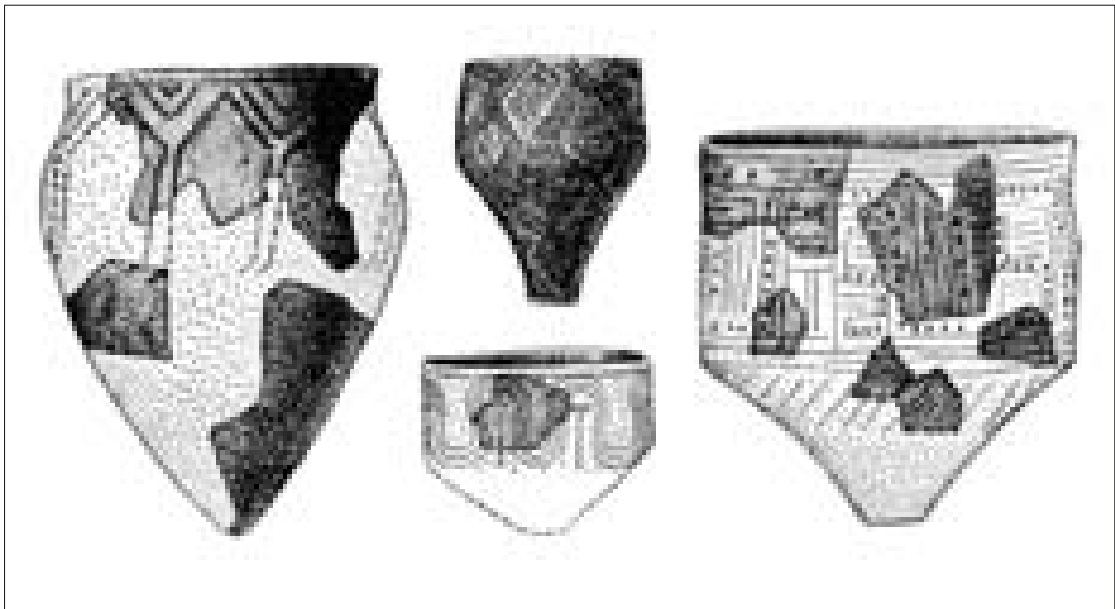
*Самчинська фаза.* Визначений за епонімом – с. Самчинці Брацлавського р-ну Вінницької обл., – цей період представлений матеріалами, що характеризуються простотою форм та декору. Керамічний посуд тяжів до зразків круглодонних горщиків S-подібного профілю та простих широковідкритих гостродонних чаш.

Складні лінійні композиції набули спрощеності та поєднувалися з простими прийомами декорації, наприклад, з гребінчастим штампом. Поширеними стали простий вієчний фриз та композиція, що спускалися з вінець до середини або навіть у нижню частину тулуба. Придонну частину лишали вільною або заповнювали візерунком іншого характеру.

*Савранська фаза.* Етап, який визначала назва, похідна від назви с. Саврань Одеської обл., характерний початком відновлення традиційних рис культури вироблення кераміки. На кераміці це позначилося насамперед значним розвитком асортименту. Його розмаїття репрезентують широковідкриті чаші з ребристими або випуклими стінками, банки, кубки <sup>6</sup>. Також побутували плоскодонні форми.

У декорації набули подальшого розвитку старі схеми, які отримали простий, виразний, більш підпорядкований законам орнаментальної композиції, вигляд, що проявилось в низці ознак. Основу малюнка утворював фриз, який охоплював ту-





**Орнаментований посуд. Савранська фаза буго-дністровської культури.  
Поселення біля сіл Саврань, Володимирівка, Базьків острів (верхній шар) (за В. Даниленком)**

луб-вмістище, створений переважно на основі хвилястої лінії; кутова композиція замінила криволінійну, основа якої – складний шеврон із кількома доповненнями<sup>7</sup>. В орнаментальних хвилястих та зигзагових прямовисних побудовах посудина майже втратила криволінійність і дуже змінилася – її S-подібний профіль уже не мав плавності ліній, набувши різких граней, а дещо стало пласким. Укриті одним візерунком по всій поверхні, без будь-якого виділення віничної та придонної частин, у таких посудинах відображена давня традиція виходити в декорванні з його головної, домінуючої частини – об'ємного вмістища.

У декорі пласкодонної посудини істотно трансформувалася й складна волютово-меандрова схема – узор помітно став дрібніший та, як у випадку з волютовим узором, повністю втратив криволінійність.

Окреме місце належало віничній та придонній композиції. У декорі даної фази найпростіший віничний фриз та заповнення нижньої частини посудини візерунком були відмінними від узору на тулубі. Придонну частину найчастіше залишали вільною.

На заключній – хмельницькій – фазі буго-дністровської культури відбулося створення нових форм і типів посуду, що значно відрізнялися від попередніх, а в розвитку композиції декору мала місце єдина лінія, яка дала різноманіття варіантів. Загальною для всіх періодів ознакою була: орієнтація композиції декору на масу вмістища. Характерно, що та ж ознака притаманна трипільській кераміці розвинутого періоду – її розпис зорієнтований на охоплення вмістища посудини при незначній ролі віничного фриза та придонної композиції, які часто зовсім відсутні. Загальним в еволюції волютово-меандрових побудов було формування системи найрізноманітніших візерунків, із збереженням двох осібних ритмічних основ – волютової та меандрової. Ця побудова живила й підтримувала своєрідність орнаментики культури. Помітну спільну роль відіграла зміна форм посуду та елементів декору від плавних та хвилястих до прямих та ламаних.





**Орнаментована посудина.**  
Дніпро-донецька культура. V тис. до н. е.  
Микільський могильник, Дніпропетровська обл.  
(за Н. Котовою)

**Орнаментована посудина.**  
Дніпро-донецька культура. V тис. до н. е.  
Микільський могильник (за Д. Телегіним)



Буго-дністровська культура, якій на зміну прийшла трипільська, належить до важливих етапів загальних процесів прогресу людської спільноти, що відбувалися в добу неоліту на теренах України. Система декору кераміки буго-дністровської культури належить до досить складних за змістом художніх явищ, а її розгляд із позицій прототрипільської культури лише підтверджує необхідність її дослідження як явища мистецького характеру.

**Дніпро-донецька культура.** У лісостеповому ареалі – в районах Сіверського Дінця, Псла, Подніпров'я, Нижнього Подесення, Прип'яті – істотну роль відіграли неолітичні культури дніпро-донецької культурно-історичної області. У її межах визначені три головні періоди – ранній (перший), середній (другий) та пізній (третій)<sup>8</sup>, що характеризують пам'ятки східнополіської, киево-черкаської, лизогубівської культур, а також, за певними визначеннями, азово-дніпровської та верхньодніпровської культур.

**Перший період.** Пам'ятки цього періоду охоплюють північну та середню частини Надпоріжжя, лісостепове Подніпров'я, Східну Волинь та середню течію Сіверського Дінця. Саме на їх господарсько-економічній основі виникло керамічне виробництво, а також окремі форми керамічного посуду та способи його орнаментатії. Зважаючи на мисливсько-рибальське господарство, у дніпро-донецькій культурі на всіх періодах її розвитку, як і в інших культурах з аналогічною економічною основою, переважали гостродонні посудини.

Діапазон форм посуду дніпро-донецької кераміки невеликий. У цей період головними формами були широковідкриті гостродонні горщики двох основних типів – яйцеподібної та прямоствінної (циліндростінної) форм, які побутували впродовж усього існування дніпро-донецької культури<sup>9</sup>.

У перший період розвитку культури глиняне тісто містило велику кількість домішок із волокон диких рослин, випалені сліди яких помітні на поверхні. Вони слугували своєрідним каркасом посудини. Особливістю такої кераміки є використання довгих волокон для зміцнення вінець посудини: на деяких горщиках виявлено сліди зв'язування волоконних частин по сирій глині. Посудину виготовляли джгутовим способом – глиняний джгут утримували на довгій стебліні або волокні, як на гнучкому стрижні<sup>10</sup>. Таким чином, посудина мала вигляд плетеного каркаса, що нагадував плетені прототипи керамічного посуду.

Стінки посудини рівно загладжували зовні та всередині. Зовнішню поверхню прогладжували. Випалювання проводили у відкритих вогнищах окислювальним методом. Тому зовнішня поверхня посудини мала жовтуватий або коричневий (якщо додавали графіт) колір<sup>11</sup>.

Характерними формами кераміки дніпро-донецької області вважають гострореберні прямостінні слоїки та слабо профільовані горщики зі стягнутими до середини вінцями. І вінця, і піддон, ніяк не виділені, були лише найпростішим завершенням вмістища зверху та знизу (І тип). У деяких посудинах край трохи загнутий всередину. В інших посудинах (ІІ тип) прямостінне вмістище відділене від кінцевого денця, але вінця утворюють прямий край циліндричного тулуба.

Незважаючи на перевагу вмістища в композиції форми, вже на посудинах першого типу декор розміщували відповідно до її основних членувань – найчастіше декорували всю, окрім вінець, поверхню виробу. Як правило, вінця прикрашали рядом насічок або наколів<sup>12</sup>, підкреслюючи їх конструктивні властивості.

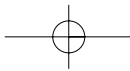
На посудинах другого типу пластично виділене вмістище підкреслювали візерунком. На посудині із с. Гринів Львівської обл. облямівка вінець перетворена на широку смугу узору, яка від краю опускалася майже до середини вмістища, а верхня частина посудини, що прилягала до вінець, виділена шляхом нанесення узору. Неоздоблена частина контрастувала з пластикою конуса дна, який візуально ще більше набував загостреного вигляду.

Характерним декором прикрашено посудину із селища Бакота Хмельницької обл. Його проста форма (І тип) поділена засобами декору на три конструктивні елементи – вінця, тулуб та піддон. При цьому вінця обведено рядом круглих наколів, піддон охоплений дрібними насічками, що займали близько третини висоти посудини, тулуб – вільний.

На посудину декор наносили за допомогою гребінцевого штампа та різних загострених інструментів – паличок, лопаток, белемнітів, країв мушель тощо.



**Орнаментована посудина. Дніпро-донецька культура. V тис. до н. е. Микільський могильник, Дніпропетровська обл. (за Д. Телегіним)**



Мотиви орнаменту – гребінцеві відтиски, насічки, наколи, урізані лінії – були різноманітних форм та розмірів, що створювали світлотіньові ефекти, збагачуючи фактуру черепка узорчастими розробками. У кращих зразках кераміки такий спосіб декорування мав гарне поєднання з примітивною формою та грубуватим, мало-пластичним матеріалом, з якого виготовлено посуд.

У перший період дотримання чіткої зональності узору було не обов'язковим, що пояснювалося малою роллю вінець у декоративній композиції посудини, а також, у гостродонних зразках нестійкістю горизонтальної орієнтації посудини – система горизонтально-фризової композиції декору в дніпро-донецькій кераміці була лише в зародковому стані.

*Другий період* позначений не тільки розвитком мисливства та рибальства, але й появою елементів відновлюючого господарства – скотарства та землеробства.

Розвиток культури та посилення контактів із сусідніми племенами сприяв збагаченню та ускладненню форм керамічного посуду. При збереженні найдавніших форм у цей період з'явилися також їх ускладнені різновиди. Помітні зміни відбулися у формуванні верхньої частини посудини – вінця виділяли як вигин назовні (т. зв. S-подібний профіль) або у вигляді “комірцевого” потовщення. Відтак вмістище отримало виразну звуженість у середній частині, ближче до вінець. Таким чином, намітилася тенденція до вичленування ще одного елемента форми посудини – горла.

Водночас з'явилися пласкодонні горщики, що пояснюється посиленням контакту дніпро-донецьких племен із землеробсько-скотарськими культурами Правобережної України, де пласкодонні форми переважали. Подекуди виготовляли посуд у вигляді невеликих мисочок.

Технологічні особливості кераміки зберігалися, хоча домішок рослинних волокон стало менше, адже додавали переважно пісок та жорству.

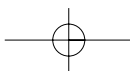
Залишалися також головні елементи узорів – гребінчасті, накольчасті та прокреслені. Найбільшого поширення дістав накольчастий візерунок. Виникли також нові узори – ямковий, шнуровий, “перлинний”, а також елементи пластичного декору у вигляді наліпів, валків та шишечок<sup>13</sup>.

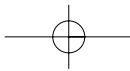
Систему декорування посуду збагатили насиченням елементів, причому вона набула чіткої фризової організації – переважав стиль геометричного прямолінійного орнаменту, в якому найчастіше використовують горизонтальні ряди та смуги. Посудину, як правило, повністю вкривали візерунком, включаючи й пласке дно, якого не було видно, коли вона виконувала свою звичайну практичну функцію. Такий прийом декорування денця зафіксовано і в більш розвинених комплексах, наприклад, у деяких зразках давньогрецької мальованої кераміки.

У декоративній системі кераміки дніпро-донецьких племен основні конструктивні елементи посудини виділяли контрастним узором або доповненням до основного візерунка, наприклад, рядом наколів на візерунку гребінцевого штампа (посудина із с. Гринів на Львівщині). Іноді від фриза по вінцях проходила широка смуга візерунка, яка вкривала верхню частину вмістища. Виразним елементом керамічного посуду, за рахунок пластичного контрасту вінця і тулуба, залишалися “комірцеві” вінця, які інколи не акцентували самостійним візерунком.

Суцільний узор на вмістищі також диференціювався. Фризом підкреслювали найширше місце – перегин вмістища. Широкі фризи на вмістищі могли складатися з вертикальних елементів, що створювало різноманіття і було співзвучним прямовисно орієнтованій осі симетрії посудини.

На значно розширеній території дніпро-донецьких племен існувала певна нерівномірність розвитку локальних груп культури, яка переживала розпад та





"зникнення", внаслідок характерних для цього процесів "переродження" у своїй значній частині<sup>14</sup>.

Кераміка дніпро-донецьких племен *третього періоду* втратила колишню єдність форм та декору, до яких додалися технологічні експерименти й запозичення. Поряд зі збереженням примітивних круглodonних форм, зовнішній вигляд (абрис) посудини поступово ускладнювався та диференціювався функціонально. З'явилися круглodonні та біконічні горщики із циліндричним горлом, амфороподібні посудини з вушками на горлі. Виникли пластичні доповнення – вушка, що служили як ручки, спеціальні вушка для підвішування.

Система декорування посуду також дещо змінилася: проявилася тенденція до формування узору з переважанням вертикальних або скісних колонок та смуг, часто всю посудину вкривали розрідженим візерунком<sup>15</sup>.

Можна навіть помітити велике "призвичаєння" візерунка до пластичної (зокрема функціональної) основи, покращене вирішення їх пропорції та ритміки.

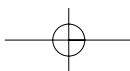
Отже, огляд розвитку форм та системи декорування кераміки трьох періодів дніпро-донецької культури свідчить про її еволюцію від примітивного вигляду до складного, що виявлявся у виділенні та пластичному виокремленні конструктивних частин посудини. Деякі нові елементи, без сумніву, були пов'язані з особливостями розвитку релігійних уявлень, які втілювалися через появу спеціального культового посуду. Система декорування розвивалася в тісному зв'язку з еволюцією форми. У кераміці дніпро-донецької культури формувалися фризіві композиції, де фризи візерунків несли навантаження художнього образу, чим підкреслювали та стверджували конструктивні елементи форми посудини.

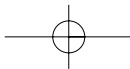
**Культура ямково-гребінцевої кераміки.** Специфічні оригінальні риси форм та системи декорування демонструвала ямково-гребінцева кераміка (середина IV тис. до н. е. – третя чверть III тис. до н. е.)<sup>16</sup>.

Нині вирізняють п'ять типів форм посуду з ямково-гребінцевою орнаментациєю, найпоширеніша з яких – глибокий гостро- або круглodonний горщик із біконічним вмістищем та злегка відігнутими назовні вінцями, що бере початок від одного з головних типів посуду дніпро-донецької культури, з представниками якої племена ямково-гребінцевої кераміки на землях України мали тісні контакти. З-поміж інших типів вирізнялися неглибокі горщики яйцеподібної форми зі злегка загнутими всередину вінцями та гострими або округлими денцями, які також траплялися серед зразків дніпро-донецької кераміки; глибокі посудини з високим циліндричним горлом, чітко виділеними плічками та гострим або плоским дном, які, очевидно, імпортували або їх виробляло іноетнічне населення (це засвідчують форма, технологія виготовлення, особливості орнаментациї, характерні для посуду пивихінського зразка та взірці кераміки середньостогівської культури); окремі зразки мисок напівсферичної та конічної форми, які деякі дослідники вважають варіаціями форми першого типу, але з прямими вінцями<sup>17</sup>.

Названі типи посуду побутували впродовж усіх етапів розвитку ямково-гребінцевої культури, де загалом форми керамічного посуду не зазнали динамічного розвитку.

Порівняну сталість демонструвала й метода моделювання способом стрічкового наліплення та вигладжування. Для цього зсередини та інколи ззовні застосовували зубчастий штамп, тому посудина, ще не прикрашена узорами, вже мала своєрідну фактуру поверхні. Іноді поверхню залощували або вкривали ангобом – тонким шаром високоякісної глини, який наносили шляхом занурення посудини у во-





дяний розчин глини<sup>18</sup>. Це збільшувало водостійкість посуду та надавало поверхні рівномірного гарного кольору. Однак через те, що стінки були тонкими, іноді не більше 0,5 см – 0,7 см, а нанесений на них глибокий узор утворював опуклості на внутрішніх боках стінки, посуд був ламкий; тому й не збереглося цілих форм до нашого часу. У глиняному тісті траплялися домішки дуже дрібного піску, товчених мушель та рослинних волокон, що надавало пористості.

Декорували посуд за допомогою різноманітних видів гребінчастого штампа та стрижнів із кінцями різних форм, що утворювали круглі, овальні, ромбічні та трикутні заглибки. Іноді використовували белемніти – стрижньоподібні скам'янілості молюсків. Темно-коричнева посудина з ямково-гребінцевою орнаментациєю, вкрита рівномірним узором з великих ямок, створювала специфічне враження пластичної активності глиняної фактури.

Система декорування кераміки кожного з трьох періодів розвитку ямково-гребінцевої культури мала специфічні особливості, однак переважало суцільне покриття узором посудини. Іноді узор заходив на внутрішню поверхню горла. Одноманітний візерунок, нанесений на все тіло посудини з опуклим піддоном, надавав їй мішкватості, а узор на вінцях акцентував саме цю конструктивну частину, з якої ніби “звисало” яйцеподібне вмістище посудини.

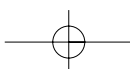
*Ранній період.* На стадії формування ямкового візерунка була відчутна його генетична спорідненість із “відступаючими” наколами, які робили не відриваючи інструменту від глини. Вірогідно, на цьому етапі не всі посудини суцільно вкривали декором, адже на мисках узор “читається” лише на вінцях, а на фрагменті овального денця наколи закінчуються, не захоплюючи зокруглення тулуба. Це свідчить про можливість формування придонної композиції в цій кераміці.

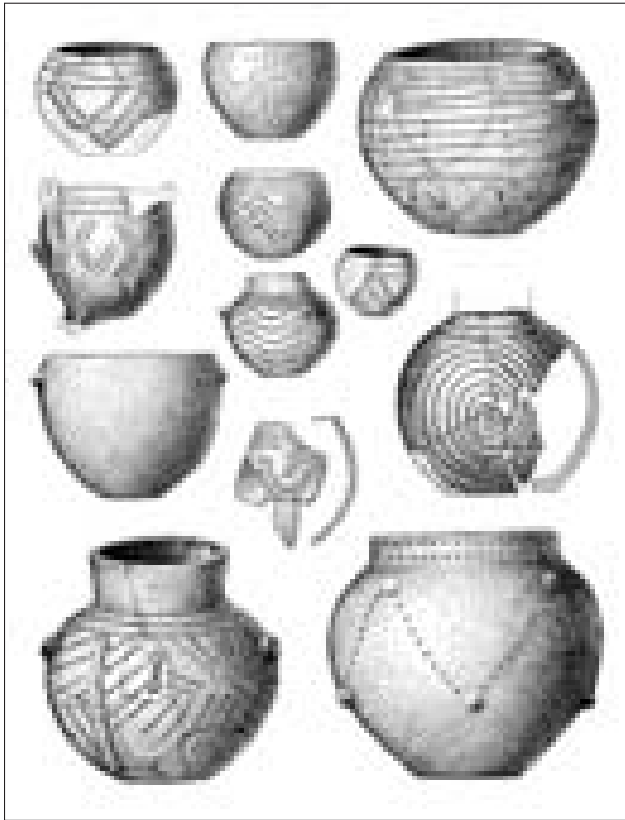
*Середній період.* Розквіт ямкового узору припав на середній період розвитку культури. Він полягав в урізноманітненні орнаментальних елементів, де поєднано прямі та скісні відбитки штампа, опуклі “перлини”, шнурові насічки на зламі вінець та інші мотиви. У цей період у композиції декору помітне намагання зробити ямковий узор на посуді у вигляді широких поземних зон, розділяючи їх неорнаментованою смугою або одним-двома рядами скісних відбитків гребінця<sup>19</sup>. Як і в кераміці дніпро-донецької культури, тут прагнули до фризової композиції декору, тобто до декоративного розподілу головної “монолітної” частини посудини.

*У пізній період* ямковий узор групували в геометричні фігури – трикутники, ромби та ін.<sup>20</sup> На основі цих найпростіших елементів декору формувалися прототики орнаментальних фризів. Як і в дніпро-донецькій кераміці, використовували узори з прямовисною орієнтацією.

Ямково-гребінчасту кераміку вважаємо прикладом того, як мінімальними засобами можна досягти художньої різноманітності. З мистецьких позицій суттєво важливим є і те, як усередині стислих формальних меж відбувся розвиток формальної системи. На жаль, ця група пам'яток ще не дає достатньої кількості зразків, необхідних для більш повних узагальнень.

**Культура лінійно-стрічкової кераміки.** На розквіті мистецтва кераміки позначилися також надбання культури лінійно-стрічкової кераміки (варіант дунайської культури, поширеної на території України та Польщі, друга половина V тис. до н. е.). Еволюція її форм та декору практично не піддається аналізу, однак особливість декорування посуду з т. зв. “нотним” орнаментом викликає справжній художній інтерес.





**Орнаментований посуд. Культура лінійно-стрічкової кераміки. Поселення біля с. Незвисько Івано-Франківської обл., с. Торське Дніпропетровської обл., с. Звенячин Чернігівської обл. (за Ю. Захаруком і Д. Телегіним)**

Кераміка з лінійно-стрічковим узором свідчить про досить високий культурний рівень її творців. Характерне, наприклад, використання глини для обмазування плетених стін своїх жител (с. Незвисько Івано-Франківської обл.).

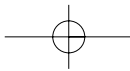
Кераміку носіїв названої культури розподіляють на великі групи – кухонний посуд, який виробляли з грубої глини з рослинними домішками та скромно декорували, і столовий, який робили з добре відмученої глини з домішками піску й шамоту та багато прикрашали<sup>21</sup>. Кухонний посуд мав шорстку поверхню та за формою повторював столовий, частина горщиків мала покритишки, траплялися друшляки.

Посуд обох груп у своїй основі сферичний. Це напівсферичні та майже сферичні глибокі чаші, горщики, глеки, утворені за допомогою доповнень тулуба-сфери правильним циліндричним горлом. На думку деяких авто-

рів, ці форми наслідували посуд із круглих гарбузів, який виготовляли до винайдення кераміки<sup>22</sup>.

У більшості таких посудин – невелике пласке дно. Сфера вмістища була трохи приплюснута. Зазвичай не виділяли пластикою та декором вінця – які були простим, іноді трохи потовщеним закінченням перетину сфери, ледве загнутим всередину чаш та мисок, – а також прямий край циліндра в глечиків та горщиків. Характерним було застосування наліплень у вигляді ручки, валка в місці сполучення горла зі вмістищем тощо. Їх появу, ймовірно, варто віднести до культової сфери.

Декор посуду лінійно-стрічкової кераміки мав достатньо якостей, за якими його можна характеризувати як справжній орнамент. В основі лежать два елементи – тонка різьблена лінія та виразна овальна заглибина, утворені ямками, виступами, валиками, розчленованими вдавленнями. Таке поєднання дало орнаменту назву “нотного”: візерунок наносили на підсушену поверхню невипаленої посудини, яку потім прогладжували вологою ганчіркою. Неглибокі овальні ямки наносили з приблизно однаковими інтервалами на прокреслені лінії, подекуди накладали тільки ямки. Композиційно такі заглиблення утворювали горизонтальні лінії, зигзаги, меандри, кутові узорі. Колір випаленого посуду був сірий або брунатно-жовтий<sup>23</sup>.



Розміщення декору на посуді було свідомо зорієнтоване на елементи конструкції – вінця та прилеглу до них частину виділяли рядами паралельних ліній, доповнених заглибинками, які траплялися в тому ж місці й на посудинах із високим горлом, що, як правило, орнаментували рідко. Від привічного фриза спускалися півкола та кути багатолінійних фестонів або прямовисні зигзагоподібні смуги. Іноді вмістище розділяли на прямовисні поля, заповнені вписаними одна в одну геометричними фігурами (кути, півкола тощо). Подекуди орнаментация вмістища відрізнялася від привічної багато розробленими ритмами відтинків ліній та групуванням заглибинок. У таких композиціях орнамент майже волютовий. Ця властивість спонукала деяких дослідників вбачати в ньому прототип стилю мальованої кераміки трипільської культури.

У посуді культури лінійно-стрічкової кераміки трапляються й зооморфні форми, створені специфічним художнім способом, зумовленим формою посудини.

Культура лінійно-стрічкової кераміки залишила певний слід у сусідніх культурах, у прагненні до відтворення красивих, витриманих у хороших пропорціях, виробів, до високої якості матеріалів та витонченого декорування. Цими рисами у всій повноті, наприклад, вирізняється кераміка носіїв трипільської культури.

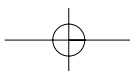
Огляд декоративних властивостей кераміки неолітичних культур України дозволяє зробити деякі узагальнення.

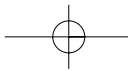
По-перше, форми керамічного посуду згаданих культур на всіх етапах розвитку зберігали тридільну структуру – вінця, вмістище, дно (іноді ще й горло). На ранніх етапах усі три частини зорозво злиті з головною частиною, що функціонально була найважливішою, – вмістищем, яке здійснювало основну практичну функцію посудини. Пізніше до нього додавали горло та пластичні елементи, але поряд із більш досконалим пласкодонним посудом продовжували існувати й архаїчні форми. Інші функціональні частини посудини – вушка, носики, покритишки тощо – на цьому етапі не мали виразних форм.

По-друге, посуд уже на ранніх етапах декорували відповідно до вищезазначених трьох найголовніших функціональних елементів форми. Отже, можна визначити дві тенденції – виділення декором та пластиком вмістища (буго-дністровська культура) та виділення в такий же спосіб вічного фриза та придонної композиції (інші культури).

Композиційні схеми були досить різноманітні: заповнення однорідним узором усієї поверхні посудини (часто в поєднанні з фризом на вінцях); нанесення візерунка лише на вінця та піддон; декорування тільки верхньої частини посудини – візерунки, що спускалися від вінця на вмістище. Прототип “класичної” тричленної схеми оздоблення посудини – суцільний фризовий візерунок із виділенням вічного фриза, центрального складного фриза на вмістищі та придонної композиції.

Без сумніву, вже в неолітичній кераміці закладено першооснови давнього мистецтва орнаментации посуду. Форми, декор та композиції перших керамічних посудин були недосконалі, але можна припустити, що майстри-посудники інтуїтивно йшли шляхом створення гармонійних, а отже, суто мистецьких виробів.





## БУДІВНИЦТВО

Суттєві нововведення носіїв культур неолітичної доби, які мешкали на теренах майбутньої України, знайшли застосування в будівельній практиці. Результат їхньої життєдіяльності – поява наземних та напівземлянкових жител нових типів. Незважаючи на те, що житло в неолітичну добу на землях України будували майже повністю з нетривких матеріалів, його сучасні реконструкції<sup>24</sup> дають підстави констатувати появу господарських комплексів, які зводили навколо житла або групи жител.

Упродовж багатьох тисячоліть ці типи споруд модернізувалися та змінювалися у своїх матеріальних та духовних проявах. У деяких зонах господарювання (наприклад, у селах України, Білорусі, Росії) їх залишки трапляються й нині. Це пояснюється тим, що певні уявлення та вимоги до житла залишилися актуальними протягом тисячоліть.

Поширеними формами житла в добу неоліту залишалися землянка та напівземлянка, іноді подібні за формою. Від часів існування неолітичних культур із рибальським типом господарювання (осілі рибалки узбереж та понизь великих річок)<sup>25</sup>, їх використовували ще в XVII–XVIII ст. народи Північно-Східної Азії та острів'яни північної частини Тихого океану – алеути, гіляки, айни, а також на Далекому Сході, Західному Сибіру та Східному Уралі.

Житла, зафіксовані під час досліджень в Україні, пов'язують не так з оселями землеробів-скотарів, як з оселями мисливців на мамонтів та шерстистих носорогів<sup>26</sup>.

Неолітичні поселення України не мали надто великих розмірів<sup>27</sup>, їх глибина досягала 0,3 м – 0,5 м<sup>28</sup>. Переважно це були тимчасові, зроблені із землі, дерева, рослинних матеріалів, шкур та інших нетривких матеріалів, землянки чи напівземлянки, форми перекриття яких не піддаються остаточному визначенню.

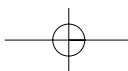
Водночас важливою є думка вчених про появу за доби неоліту в Україні таких типів наземного житла, як хатина, курінь та намет. За припущеннями, вони мали більш спрощені форми, ніж у сучасних будівель такого зразка, які за багатотисячолітню традицію їх побутування слугували як зручне житло. У ролі порівняльної форми пропонується форма чуму, що “є різновидом хатини”<sup>29</sup>. До тієї ж категорії будівель належав курінь (намет), подібний до чуму за товщиною покриття та облаштуванням. Хатина була меншою за розміром і не такою міцною як курінь.

Неолітичні житла досить різноманітні. Про це свідчать зразки, що належать до різних археологічних культур – курені, неолітичні “хатини”, “яранги”, що мали різні способи організації простору.

Для жител буго-дністровської культури на ранньому її етапі характерні невеликі форми, наземне та напівземлянкове розташування, кам'яні вогнища та ями для відходів. Так, на поселенні Базьків острів біля с. Скибинці на Південному Бузі, яке, вірогідно, було весняно-літнім (можливо, слугувало для землеробських робіт), знайдено скупчення ймовірних жител. Два з них, достатньо великі (6 м × 6 м та 5 м × 4 м), характеризують як громадські, дев'ять менших (4 м × 3 м) пов'язують із парними сім'ями. Великі споруди стояли рядком, перпендикулярно до лінії берега, менші – у ряд, паралельно до річки, на відстані 1–2 метри.

Аналогічно було облаштоване поселення неолітичних нашарувань Митькова острова<sup>30</sup>.

З розвитком буго-дністровської неолітичної культури, господарство якої ставало дедалі складнішим, її житла набували все більш упорядкованого вигляду. Це бу-

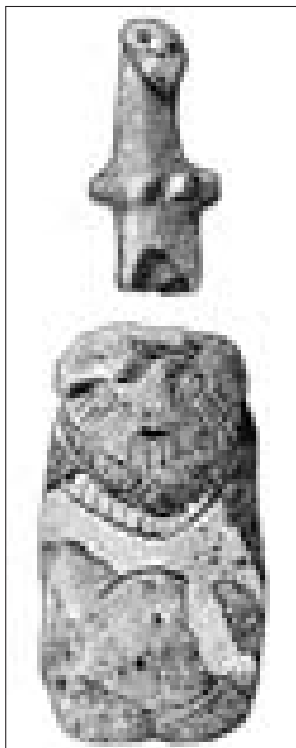






**Керамічний посуд. Культура Кріш. Поселення біля сіл Заставне, Рівне Закарпатської обл. (за М. Потушняком)**

**Антропоморфна пластика. Культура Кріш. Поселення біля сіл Заставне, Рівне Закарпатської обл.**



ли невеликі, прямокутні в плані, наземні одно- або двокамерні житла, трохи заглиблені в землю або цілком наземні. Їх стіни в конструкції були дерев'яні та обмазані глиною, з вогнищами на кам'яних підмурках. Посуд для збереження харчових припасів "свідчить" про наявність комор. На пізньому етапі культури зафіксовано житла з каменем у фундаменті. За припущенням, обмежено використовували саман. Є дані про існування жител із двосхилою покрівлею (с. Саврань), що відрізняє їх від багатьох жител Стародавнього Переднього Сходу та пов'язує з типами жител давньоземлеробських культур Середньої та особливо Південної Європи, а також із трипільськими житлами. Особливо примітна їх подібність (як і трипільських будівель) до жител культури Караново в Болгарії. Двосхила покрівля характерна для слов'янського житла і в наші дні. Її, як

відомо, пов'язують із важливими світоглядними уявленнями, що нерідко знаходять яскраве декоративне втілення.

Населення сурської культури, що мешкало в добу неоліту в степовому межиріччі Дніпра та Дону на берегах річок, а пізніше також на річкових островах, займалося мисливством і рибальством із застосуванням човнів та сітей. На островах будували великі округлі за формою землянки. На великому поселенні на Сурському острові досліджено споруду, площею близько 100 м<sup>2</sup>. Аналогом жител носіїв сурської культури певною мірою є зимові та літні двосхилі курені ороців, ороків, негідальців, літні курені нанайців<sup>31</sup>.

Невеличкі чотирикутні за формою землянки знайдено в неолітичних жителів Криму. У неолітичну добу мисливці селилися на перелісках, поблизу джерел нинішніх, вкритих лісом, кримських яйлів. На яйлі Ай-Петрі, недалеко від джерела Бештекне, знайдено вісім неолітичних поселень та стоянок, розташованих на зручних місцях гірського ландшафту – навісів та гротів. Такими є, наприклад, Таш-Аір I, Заміль-Коба, Фатьма-Коба, Кая-Араси та ін.<sup>32</sup>

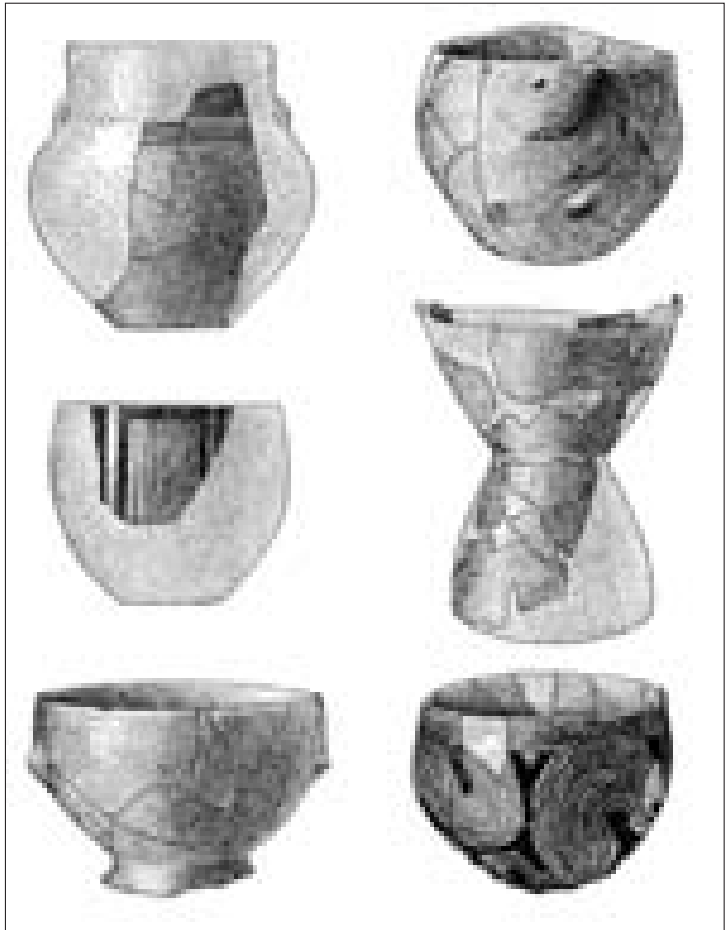
Житлобудівництво буго-дністровської та сурської культур належало "проміжним" формам неолітичних культур південно-західної та північної зон<sup>33</sup>.

На середньому та пізньому етапах носії буго-дністровської культури будували багатокамерні житла. Їх облаштування порівнюють із пізнішими т. зв. довгими будинками гуцулів, бойків та лемків, чимось вони нагадують також подібні будівлі американських ірокезів. Характерні для всіх етапів розвитку населен-

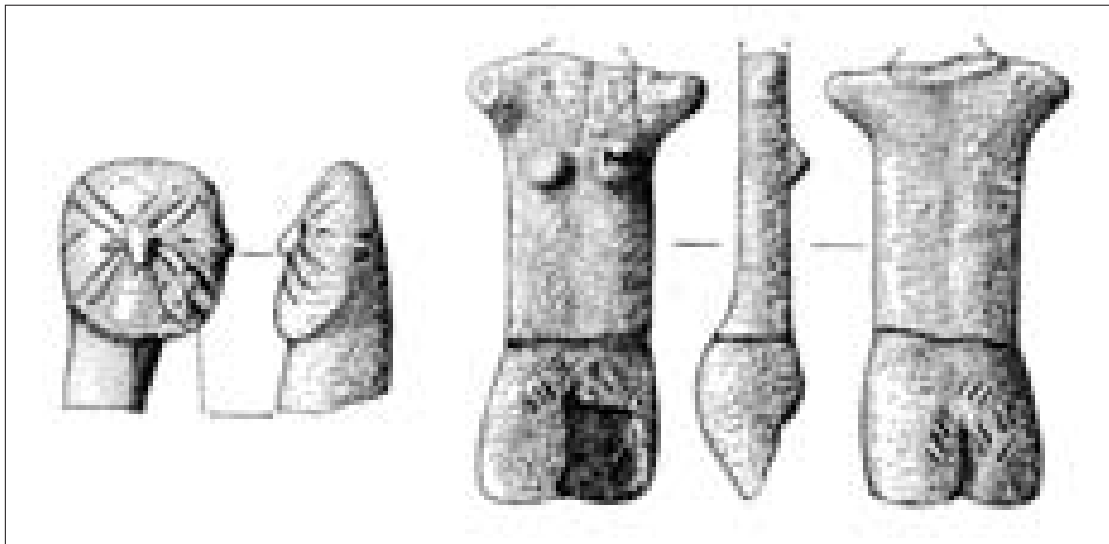
ня буго-дністровської культури наземні житла на кшталт куренів або чумів, етнографічний аналог яких вбачають у літніх житлах мешканців Хабаровського краю – негідальців, які живуть у пониззі (невеликий курінь прямокутної форми, створений із кори дерев, вкритий двосхилою покрівлею, літньо-осіннє помешкання для сім'ї) та верхів'ях річок (сферичної форми з конічною верхівкою чуми, тимчасові мисливські житла); у землеробів сходу Північної Америки – мускозьких племен (за винятком семінолів) – із допоміжними сезонними мисливством та збиральництвом (житла з каркасними стінами, що заповнені сумішшю глини та рубленої соломи); арауканів Центральної Чилі (невеликі плетені курені, обмазані глиною, покриті соломною та очеретом)<sup>34</sup>. Аналогії до деяких будівель носіїв буго-дністровської культури простежуються в житлах мотичних землеробів неолітичної культури Яншао IV–

III тис. до н. е. (перша половина IV тис. до н. е.) круглої та овальної форми (діаметр 5 м – 6 м), прямокутних та квадратних з округленими кутами, площею до 15 м<sup>2</sup> – 20 м<sup>2</sup> (також є зразки площею від 10 м<sup>2</sup> до 160 м<sup>2</sup>). Покрівлю таких помешкань клали на чотири стовпи, розташовані по центру. Стіни будували з вертикальних шестів, з обох боків обмазаних сумішшю глини та соломи. Для “варіанта Баньпо характерні житла прямокутної форми каркасно-стовпкової конструкції, квадратні напівземлянки з одним або кількома вертикальними стовпами по центру та з вогнищем перед входом”<sup>35</sup>.

Найбільші постійні поселення, площею близько 2 га – 3 га, якими користувалися протягом тривалого часу, в неолітичну добу належали носіям культури лінійно-стрічкової кераміки, а також поширеним на південний захід від неї культурам Кріш (кереш) та мальованої кераміки, економіка яких визначалася комплексним землеробсько-скотарським типом господарства. Останнє зумовило потребу в стаціонарних, досить довготривалих, поселеннях, які відзначаються значною товщиною культурного шару та великою кількістю культурних решток, зокрема кераміки.



**Посуд. Культура розписної кераміки. Поселення біля сіл Рівне, Холмці, Малі Гаєвці Закарпатської обл. (за М. Потушняком)**



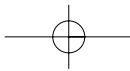
**Антропоморфна пластика. Культура розписної кераміки. Поселення біля сіл Холмці, Велика Добронь Закарпатської обл. (за М. Потушняком)**

На поселеннях культури лінійно-стрічкової кераміки відкрито два типи жител, заглиблених у ґрунт – однокамерні землянки площею  $5\text{ м}^2$ – $18\text{ м}^2$  з одним вогнищем та багатокамерні напівземлянки із системою невеликих ям із кількома вогнищами. Відкриті заглиблені вогнища розміщували, як правило, в центрі житла або біля однієї зі стін, іноді місце їх розташування підмащували глиною. На пізній стадії цієї культури з'явилися наземні будинки. Так, на поселенні Незвисько досліджено будівлю площею приблизно  $80\text{ м}^2$ . Це стовпова конструкція з плетеними та обмазаними глиною стінами й легкою покрівлею. У центральній її частині було вогнище, недалеко від якого містилися глинобитні майданчики, що, можливо, слугували столами – біля них знайдено посуд. У північній частині житла були розташовані кілька майданчиків із вальків глини, покладених на дерев'яні плахи площею близько  $5\text{ м}^2$  із припіднятими краями; поряд стояли зернотерка та широкогорла посудина. Ймовірно, це був куток для розтирання зерна. Подібні до цього житла, знайдені на землях України, нечисленні, переважали напівземлянки, широківідомі в споріднених західних культурах <sup>36</sup>.

Поселення культури Кріш мали планування по колу з кількох будівель, як на пам'ятці Заставне на Закарпатті. У ранньому неоліті тут побутували землянки та напівземлянки у формі видовженого овалу, площею  $70\text{ м}^2$ – $280\text{ м}^2$ . Найбільші з них характеризуються багатокамерністю, двохилою покрівлею, що підтримувалася дерев'яними стовпами та спиралася нижніми краями на землю. На долівці були ями різних розмірів та призначення. На поселенні Рівне знайдено глиняну модель житла, прямокутну в плані, з двохилою покрівлею, перекритою шкурою або соломою. Стіни були плетені та обмазані глиною <sup>37</sup>.

Близькі сусіди носіїв культури Кріш на Закарпатті – людність культури мальованої кераміки – групували по дві-три житлові та господарчі будови, поряд із ними розташовували господарські ями, які на поселенні Рафайлове мали конічні перекриття. Поза межею жител подекуди знайдено глинобитні печі <sup>38</sup>.

Учені знаходять близькі та далекі (територіально) етнографічні паралелі для культур південно-західної зони України – лінійно-стрічкової, бюкської (буково-



горської), тиської кераміки. Це деякі аналогії в конструктивному вирішенні жител українських горян – гуцулів, лемків, бойків – та аборигенів півночі Північної Америки. Так, за межами постійних поселень у населення Українських Карпат відомо п'ять житлових будівель, серед яких – полонинські колиби та колиби лісорубів. Колиби – тимчасові житла (полонинські – для проживання влітку; лісорубів – як улітку, так і взимку) – однокамерні чотиристітні<sup>39</sup> будівлі з двосхилими дахами, без вікон, підвалу, з одним входом, орієнтованим найчастіше на південь, влаштованим у причілку або поздовжній стіні. Вони призначені для проживання від двох до восьми пастухів<sup>40</sup>. Як полонинські, так і колиби лісорубів – наземні, зрубної конструкції. На нашу думку, предтечею зрубної конструкції таких тимчасових жител були однокамерні споруди каркасної конструкції носіїв культури лінійно-стрічкової кераміки. Прототипом жител бойків, лемків, гуцулів також можуть бути деякі багатокамерні наземні житла неолітичних культур Прикарпаття та Закарпаття. Наприклад, у гуцулів житловий будинок розташований під одним дахом із господарськими будівлями, а в лемків та бойків усі будівлі витягнуто в одну пряму лінію та розміщено під одним дахом<sup>41</sup>.

Азово-дніпровське населення в IV тис. до н. е. будувало наземні житла, прямокутні в плані, каркасно-стовпової конструкції, з плетеними, обмазаними глиною стінами (Ракушечний Яр).

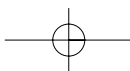
У дніпро-донецькій культурній області на поселенні Лизогубівка (кінець V – початок IV тис. до н. е.) виявлено прямокутні наземні будови, площею 20 м<sup>2</sup> – 70 м<sup>2</sup>, з вогнищем усередині. У другій половині IV тис. до н. е. лизогубівці будували житла прямокутної форми з трьома вогнищами по довгій осі. Таким було наземне житло на поселенні Погорілівка-Вирчище, площею 32 м<sup>2</sup>, що мало стовпову конструкцію та двосхилу покрівлю. На поселенні Гришівка знайдено сліди напівземлянки, площею 24 м<sup>2</sup>, з двосхилою покрівлею, нижні краї якої спиралися на землю. Вважається, що ці житла репрезентують два типи, характерні для даного району в другій половині IV тис. до н. е.<sup>42</sup>

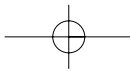
Населення киево-черкаської культури в кінці V – на початку IV тис. до н. е. у південних районах Лісостепу будувало наземні житла із заокругленими кутами, площею 75 м<sup>2</sup> – 85 м<sup>2</sup>, каркасної конструкції, з відкритим вогнищем. На поселенні Луком'я знайдено залишки невеликих, площею близько 14 м<sup>2</sup>, прямокутних жител<sup>43</sup>.

На поселеннях культури ямково-гребінцевої кераміки житла наземні, вогнища заглиблені в землю, навколо яких знайдено уламки керамічного посуду, зняряддя з кременю та кварциту, виробничі відходи. У плані вони округлі (Погорілівка-Вирчище) та прямокутні (Полтава, урочище Біла Гора).

На поселенні біля хутора Гришівка знайдено чотири житла із заглибленою підлогою, що належать послідовно до раннього, середнього та пізнього неоліту цього типу культури та стратиграфічно змінюють одне одне. Найдавніше серед них – видовжене в плані, із заокругленими кутами, з двома великими вогнищами та виходом на довгій стіні (площа 24 м<sup>2</sup>). Інше, округле в плані, мало центральне вогнище та, біля стін, ще два менші, кілька скупчень мушель на підлозі (площа 64 м<sup>2</sup>). Ще кілька жител мали чотирикутну форму та великі вогнища по середині (площа 48 м<sup>2</sup> та 72 м<sup>2</sup>)<sup>44</sup>. До дещо пізнішого часу належать житла на поселенні Луком'я, які округлої, на зразок куреня, та овальної форми напівземлянкового типу (площа до 11 м<sup>2</sup>). Знайдено тут і багатокамерну будівлю з округлих відсіків із вогнищами та прямокутною прибудовою<sup>45</sup>.

Для культур дніпро-донецької етнокультурної спільноти та ямково-гребінцевої кераміки, які репрезентують північну зону, етнографічним аналогом жител можуть





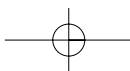
служувати типи, що належали мисливцям та рибалкам лісів помірного поясу, і зони тайги Західного Сибіру, Канади, півночі США (ханти, мансі, деякі групи евенків, лісові ненці, алгонкіни Канадського щита, північні алгонкіни та північно-східні групи атапасків). Так, у мисливців американської тайги (племена танана) зимові житла були круглими в плані, каркасної конструкції, а літні – як конічний намет (“тіпі”). Алгонкіни району Великих озер, які перебували на стадії переходу до землеробства, були збирачами, рибалками, мисливцями на оленей, ведмедів. Вони мали зимові та літні житла. Зимові – банеподібні, покриті корою та циновою вігвами; літні – покриті берестою конічні курені та легкі намети. Алгонкіни східної частини Канадського щита будували літні житла на зразок “тіпі”, а також банеподібні будівлі, які покривали берестою або шкурами, а взимку – прямокутні в плані житла з двосхилою покрівлею, нижні краї якої доходили до землі. На заході Канадського щита були розповсюджені брусовані курені, прямокутні в плані, нижні краї яких також доходили до землі. У конічних та банеподібних житлах було одне вогнище в центрі; у прямокутних куренях – декілька вогнищ, розташованих в одну лінію під гребенем даху. У таких житлах мешкало кілька парних сімей<sup>46</sup>. У тайговій зоні Середнього Приамур'я носії громатухинської неолітичної культури (IV–III тис. до н. е.) – мисливці на великих тварин – мешкали в переносних житлах на кшталт евенкського чуму.

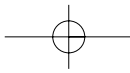
З певною долею вірогідності дані про житла збирачів та мисливців Каліфорнії можна залучати для вивчення кримської (гірськокримської) культури. У передгір'ях і на схилах гір Криму місцеві племена будували житла на зразок навісів, які покривали травою, листям, гіллям, або конічні курені. У кожному житлі мешкала сім'я<sup>47</sup>.

Отже, неолітичне житло на землях України досить різноманітне, що зумовлювалося різними природними чинниками – ландшафтом, кліматом тощо. Його особливості також залежали від характеру господарства, осілості чи міграцій, місцевих традицій та сторонніх впливів. Вважалося, що в населення з відтворюючим господарством житло було наземне, прямокутне в плані. Однак дослідження поселень дніпро-донецької культури, де переважали привласнюючі форми господарювання, довели, що населення вже з раннього неоліту зводило чотирикутні наземні будови. Носії ранньої буго-дністровської культури, яка пізніше стала загалом землеробською, будували до другої половини V тис. до н. е. житла овальні в плані або вільних абрисів. Натомість помешкання з кількома приміщеннями будувало населення культур із розвиненим землеробством, що пояснювалося потребою в зберіганні запасів харчування, знарядь праці, а також необхідністю мати приміщення для різних господарських робіт<sup>48</sup>.

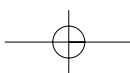
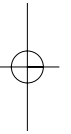
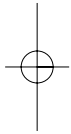
Важливим є питання облаштування внутрішнього середовища. Незважаючи на брак даних про тоги (чи були в них стеля, хоча б примітивні вікна, спеціальні культові куточки, де певні предмети відігравали роль стола, ліжка, шафи тощо, як прикрашали таке житло), слід зазначити, що неолітичне житло має схожі ознаки із селянським житлом нових часів. Археологія, яка спирається на дані про перебування людини (сучасного дослідника) в умовах неолітичного життя в спеціальних експериментальних селищах, де люди роблять усе так, як, вірогідно, це робила давня людина, свідчить, що ремісничко-побутова сфера її життя мала певну специфіку<sup>49</sup>.

Так, у неолітичному селищі в Аллерслева (Данія) зроблено декілька цікавих спостережень. Зокрема, дим із вогнища, перш, ніж вийти назовні, іноді затримувався під дахом, так що відносно чисте повітря утримувалося на рівні 1,5 м від підло-





ги. Дим і сажа чорнили верхню частину стелі й дах. По завершенню будівництва при висиханні стін виникали тріщини, які під впливом дощу й вологи розширювалися й поглиблювалися. Через деякий час від стін відвалювалися шматки обмазки, які накопичувалися із зовнішнього та внутрішнього боку фундаменту. Це відбувалося через три-чотири роки після зведення будівлі. В одному з будинків епохи заліза експериментатори з Лейре перевірили можливості проживання в них у січні, лютому, березні та квітні. Вогнище нагрівало тільки найближчий простір. Майже не збільшилося прогрівання, коли тепле повітря, що піднімалося під дах, опускалося вздовж внутрішньої стіни. Вогонь притягував всередину через щілини в стінах холодне повітря. Двері, що недостатньо щільно зачинялися, порушували обмін тепла. Худоба за перегородкою в хліву й великий шар гною біля неї забезпечували температуру 40°C, але це ніяк не впливало на обігрів житлового приміщення.



## МИСТЕЦЬКІ НАБУТКИ ДОБИ МІДІ

Енеоліт, або мідний вік, – перехідний етап між неолітом (новим кам'яним віком) та епохою бронзи. Його специфічні риси – співіснування мідних виробів із кам'яною та кременевою індустрією. За новою науковою версією, це період досягнень у гірничорудній справі, металургії та металообробці (міді та золота). Існує концепція техніко-технологічного критерію характеристики мідного віку, згідно з якою енеоліт є часом виробництва чистої міді без штучних домішок та появи “важких” знарядь – сокир. Як етап історії людства, він характеризується, насамперед, інтенсивним розвитком землеробства та осілого скотарства. З енеолітом пов'язано перехід від мотичного доорного землеробства, виникнення ремесел (гончарство, металургія), поява перших міст, держав. На землях України цей період учені визначають у межах 4000–2500 (5000–3500) роками до н. е.

Однією з найважливіших рис енеолітичної епохи є потужне будівництво та керамічне виробництво. Енеолітичний посуд – плоскодонний, багатий за асортиментом, декорований у різні способи, серед яких поліхромний розпис. У Євразії сформувався великий комплекс неоенеолітичних культур, носії яких виготовляли мальовану кераміку. Він простягався від Китаю до Східного Середземномор'я, охоплюючи Середню Азію, Близький Схід, Малу Азію, Балкано-Дунайський регіон із прилеглим до нього Північним Причорномор'ям. Визначним художнім явищем північнопричорноморського енеоліту стала кераміка культури Трипілля-Кукутені, або трипільської, як її називають у межах України. Трипільський посуд за художніми якостями й технологічною досконалістю можна зіставити, у межах Східної Європи, лише з енеолітичною керамікою Кавказу та Середньої Азії.

Племена лісової зони Східної Європи в цю епоху знаходилися на стадії неоліту, їх кераміка зберігала примітивні архаїчні традиції у формах та декорі (т. зв. ямково-гребінцева кераміка та інші групи посуду). З неоліту населення лісової зони переходить в епоху бронзи, минаючи стадію енеоліту або переживаючи її в менш яскравому вигляді, ніж культури Півдня.

## ТРИПІЛЬСЬКА КУЛЬТУРА

Культура названа за рядом пам'яток з околиць м. Трипілля під Києвом (розкопки В. Хвойки, XIX ст.). Вона була поширена впродовж IV–III (V–IV) тис. до н. е. в лісостеповій смузі від Румунського Прикарпаття до Середнього Подніпров'я. На пізньому етапі обіймала площу 200 тис. км<sup>2</sup> і сягала Північного Причорномор'я. Культура представлена поселеннями, керамічними виробами – посудом, пластикою, ткацтвом.

Нині відомо понад 3 тис. поселень, які належали представникам трипільської культури. Розташовані на берегах річок та схилах долин, вони спочатку були невеликими (1–2 га, 7–14 жител), а потім займали площу від 100 га до 450 га. У деяких із них мешкало 6–8 тис. чоловік, а подекуди – понад 10–14 тис. Окремі поселення досягли гігантських розмірів і становили протоміста, як скажімо, Тальянки (450 га), Майданецьке (250 га), Доброводи (250 га), Веселий Кут (150 га). Вони функціонували не тільки як економічні, але й як суспільні, військові та культові центри. Сплановані у формі еліпсів, у центральній частині поселення мали вулиці та квартали, житлові будівлі й господарські споруди (майже 2800 майданчиків у Тальянках та 1575 – у Майданецькому), окремими типами будівель були оборонні (штучні укріплення у вигляді ровів та валів) та громадські.

Навколо великих поселень існували невеликі селища площею від 2 га до 10 га, що належали до сільськогосподарських територій. У межиріччі Бугу та Дністра знайдено два-три великі поселення із супутніми меншими поселеннями. У Месопотамії подібні структури в IV–III тис. до н. е. створили основу перших міст-держав.

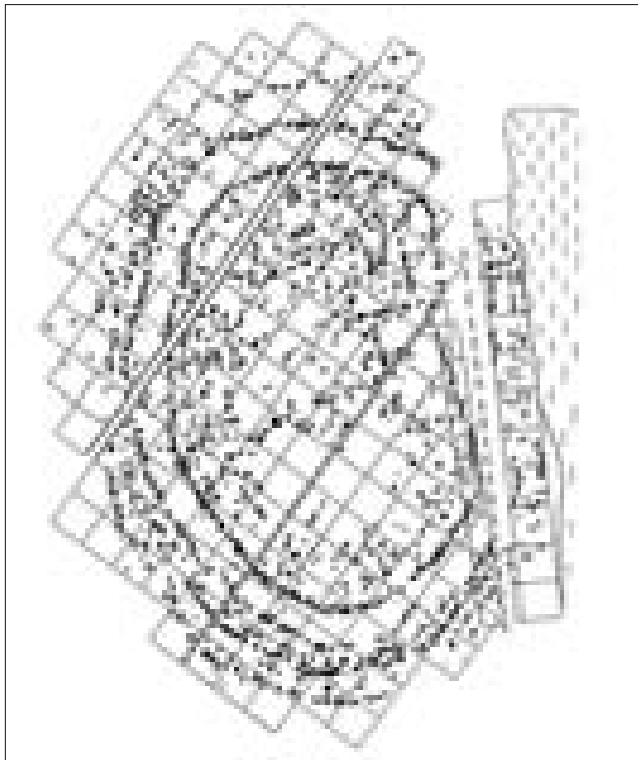
Кожне трипільське поселення існувало 50–80 років, після чого його мешканці будували нове й переселялися, спалюючи залишені житла.

## БУДІВНИЦТВО

Будівельні рештки та керамічні моделі жител дозволяють із великим відсотком достовірності реконструювати трипільське житло в найголовніших конструктивних деталях. Його зводили за допомогою складної та розвиненої будівельної техніки. Міцні, довготривалі споруди будували за певним архітектурним канонам.

У Середньому Подніпров'ї досліджені житла різні за розміром та кількістю приміщень, але за головними складовими – майже всі житлові приміщення схожі. Для середнього та пізнього етапів трипільської культури східного регіону характерні наземні будівлі з однієї або кількох камер. Великі споруди, як наприклад, на поселенні Коломийщина II, вірогідно, служили для багатосімейного родового колективу, який, розростаючись, прибудовував до свого основного (першопочаткового) житла нові приміщення<sup>1</sup>. У таких житлах кімнати мали спеціальне призначення. Так, серед них вирізнялися сіни, комори для зерна<sup>2</sup>, виробничі приміщення. Осередком житла була кімната з однією (інколи двома або трьома) піччю для випікання хліба. Її вигляд передають

**План трипільського поселення (протоміста).  
Перша половина IV тис. до н. е., с. Майданецьке  
Черкаської обл. (за В. Дудкіним)**





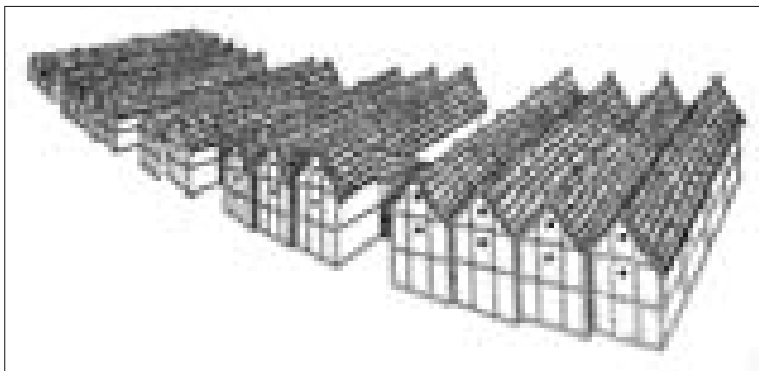


**Модель двоповерхового житла. Перша половина IV тис. до н. е., с. Розсохуватка Черкаської обл. АМ НАНУ**

вохрою і білим каоліном, а далі розписували складними орнаментами. За припущеннями дослідників, вони мали магічне, обергове значення. Так, зигзагоподібними стрічками обведено стіни моделі з Володимирівки. Зовні їх також розписано вигнутими смугами й обрамлено білими лініями, аналогічно – круглі віконні отвори й отвір дверей, заокруглений зверху; карнизи зовні та всередині розписано стрічками, в основі яких мотив зигзага; підлога прикрашена орнаментом у вигляді вигнутих смуг і кількох тонких ліній, що повторюється кілька разів. Характерні аналогічні мотиви в керамічному посуді та пластиці.

Оскільки трипільське житло Подніпров'я мало двосхилий дах, то природньо, що його внутрішній простір, за винятком нижніх приміщень у двоповерхових спорудах, мав певним чином структуровану горішню частину: вона була подібною до

**Реконструкція суцільної забудови поселення біля с. Майданецьке Черкаської обл. (за М. Відейком)**



глиняні моделі, що відтворюють житлове приміщення першого або другого поверхів: праворуч від дверей – піч, ліворуч – місце для перемелювання зерна, у стіні навпроти входу – вікно круглої форми. На одній моделі з Попудні біля печі розміщено антропоморфного ідола, а проти печі – низьку довгу лаву. На іншій моделі з Попудні відтворено лавку, посуд та фігурку жінки, яка розтірає зерно на зернотерці. Між піччю та місцем для помолу зерна на підлозі знаходився хрестоподібний оltар, освітлюваний із вікна. Усі ці деталі відповідали елементам житла, зафіксовані археологічно <sup>3</sup>.

Складним було колористичне рішення трипільських жител Середнього Подніпров'я. Керамічні моделі та фрагменти тиньку із слідами розпису свідчать, що стіни та, можливо, підлогу фарбували червоною

селянських хат пізніх часів, які традиційно будували без стелі.

Зазначимо також, що припущення про те, що печі в будівлях розпалювали по-чорному та не мали димарів, погано пов'язується з наявністю стінопису. Можливо, димарі не збереглися, адже поодинокі знахідки їх частин є: частина димаря зі Шкарівки <sup>4</sup>, засувка для димаря з Коломийщини.

Відсутність димарів у печах, зображених на моделях, можна пояснити складністю ліплення, тим, що моделі не є абсолютно точними копіями будівель. У розвиненому досить великому житловому приміщенні з високим дахом піддашну частину мусили використовувати із залученням її конструктивних елементів – сволока, димаря. Художня фантазія трипільців не могла залишити цю важливу частину житлового простору без уваги. Модель із дахом знайдена на Коломийщині II<sup>5</sup>.

Житлові будівлі поселень-гігантів пізнього періоду Трипільля на Уманщині (Майданецьке, Доброводи, Телянки) при існуванні певного будівельного стандарту виявили різні типи та варіанти одно- і двоповерхових жител, кожне з яких мало індивідуальні особливості.

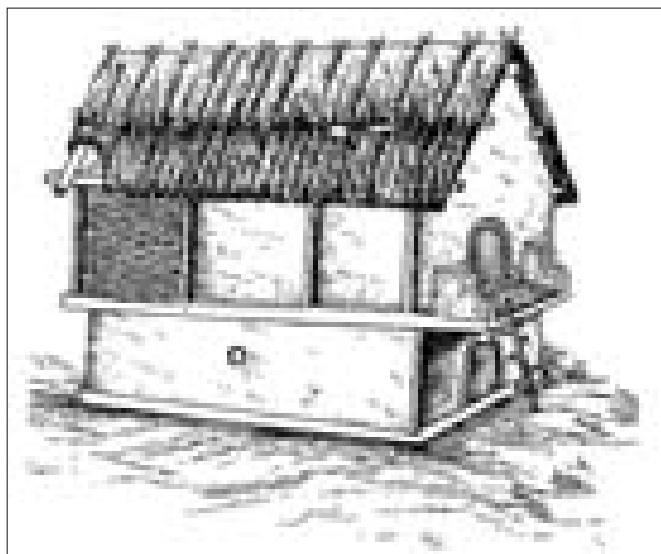
У двоповерхових спорудах нижній поверх відведено для господарського призначення, а верхній – для житлового. В одноповерхових житлах господарські приміщення розташовано поряд із житловими. Житлово-господарчий комплекс “Ж” мав чотири двоповерхові будівлі, перекриті одним дахом на рівні другого поверху. Він був частиною оборонної системи, що становила щільно прибудовані одне до одного житла.

Загалом зовнішню різноманітність просторового середовища трипільських поселень зумовлювали ландшафт і сформований протягом певного часу тип планування. Центральною частиною житлового комплексу залишалося приміщення з піччю. За релігійними уявленнями, наявність яких виявлено етнографічними паралелями й археологічними знахідками, керамічні моделі жител трипільців подібні до багатьох нео- та енеолітичних давньоземлеробських культур не тільки України, але й Балкано-Дунайського регіону. Деякі дослідники вважають, що головні вірування та культи, з якими пов'язано ці моделі, відображали ідею священності житла та домашнього вогнища. Тому у відкритих моделях відтворено печі (наприклад,



**Модель житла. Перша половина IV тис. до н.е., с. Сушківка Черкаської обл. НМІУ**

**Реконструкція двоповерхового житла з трипільського поселення Раковець (за К. Чернишем)**





**Модель храму.**  
Перша половина IV тис. до н. е.,  
с. Володимирівка Кіровоградської обл. НМІУ

житла давньоземлеробських культур – свідчення їх зв'язку з ритуалами, присвяченими послідовним етапам будівництва житла. У народній культурі й нині збережено обряди освячення землі для житла. Можливо, дещо подібне відбувалося в Трипіллі<sup>9</sup>.

Поетизування житла, наповнення його художньо-образним змістом підтверджують також т. зв. “трипільські площадки”, які дослідники інтерпретують переважно як поховальні споруди. Грунтом для такої інтерпретації слугують знайдені на площадках обпалені кістки людини, залишки будівель та інвентарю. Вважали, що будівлі-поховання спалювали разом із небіжчиками. Однак нові дослідження показали, що це довгочасні житла, в яких могли бути поховання, як це мало місце в ряді давніх культур. Отже, спалення домівок належало до ритуальних дій, які супроводжували перехід на інші землі. Виявлений в уявленнях трипільців зв'язок *будинок – вогонь* носив культовий характер, а залишки спаленого житла, вірогідно, ставали культовим об'єктом.

Отже, за матеріалами із Середнього Подніпров'я, трипільське житло – не лише місце помешкання та праці, воно було опоетизоване віруваннями, які втілювалися в комплекс художніх форм, у художній ансамбль, що, безперечно, був про-

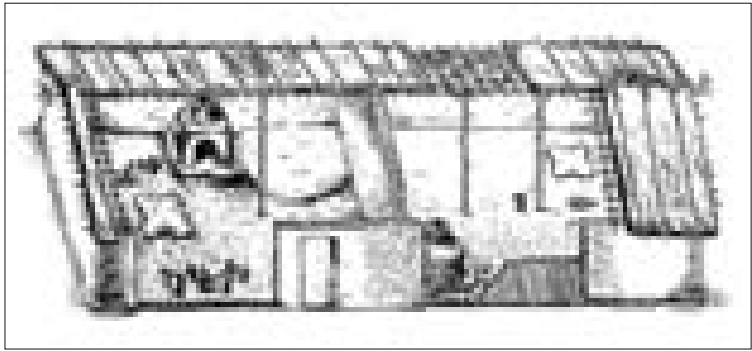
із Попудні та Сушківки на Черкащині). Значення печі в трипільському житті підкреслено розписом. Так, на поселенні Коломийщина в багатьох житлах склепіння печей покрито червоною фарбою, а в житлі на Володимирівці знайдено частину склепіння із “заглибленим” орнаментом і розписом червоною та білою фарбами. Рописані печі є також на деяких моделях жител регіону<sup>6</sup>. Деякі дослідники вважають, що з випічкою хліба пов'язано певні обряди – про це свідчать уміщені в моделях мініатюрні посудини-зерновики, зернотерки, миски та зображення процесу перемелювання зерна, як це показано в моделі з Попудні<sup>7</sup>. Найбільш визнаною є думка про зв'язок печі з ритуалами, спрямованими на добробут у домі<sup>8</sup>.

Відсутність даху в деяких моделях та наявність самостійних моделей дахів у

**Модель храму.**  
Перша половина IV тис. до н. е.,  
с. Ворошилівка Вінницької обл.



образом, найдавнішим джерелом розвитку селянського землеробського мистецтва в майбутньому. Із трипільської культури перейшли традиції використання речей, зроблених із дерева, каменю, глини, плетива, тканин, шкіри, хутра, кістки – усього, без чого й нині не обходяться в класичній селянській оселі.



**Реконструкція житла з поселення біля с. Володимирівка Кіровоградської обл. (за Т. Пассек)**

### ТКАЦТВО

У трипільців існувало ткацьке виробництво, про що свідчать знайдені пряслиця від веретен та глиняні грузила для ткацького верстата. На українських, як і на інших європейських теренах, переважав верстат вертикального типу. Глиняні трипільські пряслиця декорували та оздоблювали – одні з них мають різьблену орнаментуку, другі – зображення живих істот, треті – абстрактні форми<sup>10</sup>.

Сировиною для початкових етапів ткацтва слугували волокнисті рослини – льон, коноплі, можливо – вовна.

Збереглися численні відбитки тканин на денцях глиняного посуду. Складна орнаментация керамічного посуду, розпис мініатюрних моделей житла та статуеток дають підстави припустити, що трипільські тканини не були бідно за орнаментовані. Зокрема на керамічних виробах виявлено зображення людей в одязі зі смугастим та сігчастим орнаментом<sup>11</sup>. Подібними та складнішими композиціями прикрашено деякі розписані статуетки<sup>12</sup>. Інколи на статуетках із Середнього Подніпров'я, зокрема з Володимирівки, нанесено різноманітні смужки<sup>13</sup>. Способи нанесення узору на тканину могли бути і найпростішими, і складними. Цілковімовірно застосування штампа (вибійки) – відомі глиняні печатки з Фрумушки<sup>14</sup>.

Деякі тканини, мабуть, використовували також для прикрашання житла.

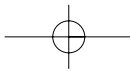
### УБРАННЯ

Розрізняють повсякденний та обрядово-ритуальний одяг трипільців.

Найпростіший, зручний та практичний – повсякденний одяг. Очевидно, це були довгі, до п'ят, або трохи коротші сорочки, перехвачені поясом, які носили і чоловіки, і жінки. Можливо, побутував також одяг на кшталт облягаючих або вільного крою штанів – шароварів.

Зрідка в декорі посуду трапляються зображення головних уборів. За зразками антропоморфної пластики також можна скласти уявлення про взуття трипільців. Це були невисокі, до колін, чобітки, прямі халяви яких мали різне оформлення – з язичком спереду, оторочку хутром. Улітку, напевно, частіше використовували взуття на кшталт капців та сандалет<sup>15</sup>.

За малюнками на статуетках реконструйовано жіночий, очевидно, обрядовий одяг – на верхню частину тіла одягали коротку “жилетку”, що залишала відкритим живіт. В одному випадку спереду намальовано шнурівку. У “жилетки” подекуди були короткі рукавці з оторочкою. На стегнах інколи кріпили пов'язку, прикрашену або цілком складену з довгих торочок. На ноги взували невисокі м'які чобітки.



Одяг урізноманітнювали вирізами “жилеток”, формами пов’язок, узорчастими поясами. На глиняних фігурках найбільше виділено пояси, які щільно перехоплюють біля талії. Таке вбрання відтворено на “бітрикутних” мальованих фігурках на розписаному посуді. Певною мірою він нагадував крито-мікенський костюм.

Інша характерна деталь, зафіксована на розписах посуду та статуеток – коротенький фартух, який, мабуть, був елементом жіночого одягу<sup>16</sup>. Іноді він мав по подолу оздоблення у вигляді бахромі. На одній із жіночих фігурок із Коломийщини І верхня частина короткого одягу нагадує корсаж, відкритий на грудях<sup>17</sup>. На статуетці зі Серизліївки на Херсонщині зображено одяг із перехрещеними на грудях широкими стрічками, подібними на плетені шнури<sup>18</sup>.

Перев’язи на грудях на чоловічих зображеннях служили для носіння зброї<sup>19</sup>.

За зразками мальованого посуду реконструйовано ритуальне вбрання з використанням стебел рослин. Воно має етнографічні паралелі в народному слов’янському обряді землеробського культу, коли в останній сніп загортали жінку, а в т. зв. “додолах” – балканських святах, дівчат одягали у вбрання із зелених гілок для виконання ритуалу, пов’язаного з викликанням дощу. Про це, зокрема, свідчать закінчення подолу одягу бахромою і подекуди наявність бахромі на плечах та рукавах, а також характерна канонічна поза одягнених у такий спосіб фігурок – одна рука на поясі, інша – піднята, що може означати ритуальний танок або якусь позу. Бахрома трапляється і в інших деталях одягу трипільських жінок, що бачимо на розписаних статуетках.

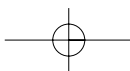
Про певні види ритуального одягу<sup>20</sup> свідчить складна орнаментация, характерна для антропоморфної пластики. Систему знаків-оберегів, з якої вона формувалася, найчастіше тлумачать як татуювання, однак є підстави віднести його до певних історичних етапів. Надалі татуювання було замінено тканинами.

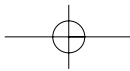
Одяг доповнювали прикраси – намисто, підвіски-амулеті, браслети, пов’язки різних видів. Намиста й підвіски-амулеті набули значного поширення, їх вважали магічними. Вони мали своє місце в убранні трипільців<sup>21</sup>. Виготовлені із зубів, кігтів та кісток тварин (оленя, кабана, вовка, собаки), риб’ячих кісток або з глини, міді, мушель, амулеті мали форму дисків, овалів, трикутників, ромбів, зірок. Поширеними були антропоморфні підвіски з глини та кістки спрощених форм, наприклад, амулет із Сабатинівки на Південному Бузі<sup>22</sup>. На багатьох із них спостережено скромну орнаментацию – наколи, наліпи, прокреслені лінії. Глиняні амулеті подекуди імітують форми металевих. На думку багатьох дослідників, амулеті виконували функції оберегів, а також мали зв’язок із культом плодючості<sup>23</sup>.

У пізньому трипільлі в намистах та підвісках використовували скляні намистини<sup>24</sup>. Найбільш ранні з них знайдено на землях Північного Причорномор’я. У трупоспалювальному похованні Софіївського могильника на околиці Києва знайдено цілу низку різноманітних за формою та матеріалом намистин. Серед них: циліндричної форми – з бірюзи, геширу, мармуроподібного вапняку; гранчасті біконічної та круглої форми – з бурштину та скла. Скляні намистини – біконічні, грановані, зеленого, винно-рожевого та яскраво-коричневого кольорів – були завезені з якогось осередку склоробства Південного або Південно-Східного Причорномор’я (Анатолія, Кавказ)<sup>25</sup>.

На антропоморфній пластинці зафіксовано різні види шийних прикрас: просте намисто, намисто з підвісок та пронизок несхожих форм, в один або кілька рядів, прикраси на зразок гривни з незімкнутими кінцями<sup>26</sup>.

Серед досить рідкісних прикрас були спіралеподібні та пластинчасті браслети, кільця із зімкнутими та незімкнутими кінцями, спіралеподібні скроневі кільця,





пронизки й намистини циліндричної форми з міді. Більшість таких речей знайдена за межами розглядуваного регіону – у південно-західних землях трипільської культури (скарби з Карбуни, Хабашешть та Городська).

Великого значення надавали зачіскам<sup>27</sup>. На жіночих статуетках із Володимирівки, одна із жінок зображена з довгим та густим волоссям, яке прямовисно розчесане і спадає на спину. Зачіску внизу завершено перев'яззю у вигляді м'якого “футляра”, в який забрані кінці волосся. Спереду волосся розчісане на прямий пробір<sup>28</sup>. В інших випадках жіночі зачіски мають різне оформлення на кшталт кісок та пасом, що подекуди покладені в спеціальні “футляри”<sup>29</sup>.

## КЕРАМІКА

Гончарний посуд трипільської культури є однією з вершин мистецтва кераміки, що існувало на землях України. Керамічне виробництво цього часу характеризує досконала технологія, різноманітність асортименту, розмаїття декору.

Виробництво кераміки в трипільській культурі носило характер общинного ремесла<sup>30</sup>. Посуд моделювали за допомогою стрічкової техніки. У пізньому трипільлі, очевидно, вже існували художньо-гончарські осередки, де працювали майстри-професіонали<sup>31</sup>.

На середньому етапі трипільської культури, на тлі збережених ранніх традицій, розвивалися нові форми та риси декору, які сприймалися через впливи гончарства степових культур та дніпро-донецької культури (Південне Побужжя і південь Середнього Подніпров'я)<sup>32</sup>.

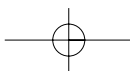
У східних трипільських регіонах спостережено зменшення кількості мальованої кераміки (від Бугу до Дніпра). У північно-східних регіонах (буго-дніпровське межиріччя та Подніпров'я) зберігалися традиції заглибленого декору<sup>33</sup>, причому розписний посуд складав 5 % – 10 %, що набагато менше, ніж на заході та південному заході.

Довше, ніж у Дністровсько-Прутському межиріччі, затрималися ранньотрипільські традиції в Середньому Подніпров'ї. Багато характерних для трипілья форм посуду запозичено із західних та південно-західних регіонів. І хоча неолітична керамічна традиція подніпровського лісостепу була біднішою, ніж трипільське гончарство, вона дещо вплинула на місцевий трипільський посуд.

Кераміка східних регіонів зазнала впливів південних (степових) культур із розвиненим тваринництвом. Так, із середньостогівської культури в трипільські поселення Побужжя потрапив посуд примітивних форм, який виробляли з додаванням товчених мушель, прикрашений скорописно-накольчастим орнаментом та заглибленими лініями<sup>34</sup>. У східних регіонах (пам'ятки борисівського типу, Побужжя) у період середнього трипілья на кераміці позначилися контакти з дніпро-донецьким гончарством<sup>35</sup>.

У гончарстві середнього періоду трипільської культури відбувся прогрес – поширилася техніка випалювання посуду в гончарних горнах, вкорінився розпис посуду перед випалюванням, що значно підвищило його якість та естетичну цінність<sup>36</sup>. Випалювання проводили в спеціальних одно- або двоярусних горнах, які забезпечували високу якість процесу. Гончарський комплекс відкрито на поселенні Веселий Кут у Побужжі. Тут знайдено залишки двох гончарських горнів. Один із них реконструйовано як двоярусний, підковоподібної форми, який за конструкцією нагадує пізніші горна<sup>37</sup>. На поселенні Гребені віднайдено одноярусний горн<sup>38</sup>. Виробництво було общинним ремеслом<sup>39</sup>.

Художні риси посуду цього часу найрізноманітніші. У групі кухонного посуду – поява на стінках схематизованої людської голівки<sup>40</sup>; у мальованому посуді





**Розписний посуд. Друга половина IV тис. до н. е. НМІУ**

(південнобузька група пам'яток)<sup>41</sup> – спіраль, що має декілька різновидів, прямолінійні узори, композиції з метопами, “личини” антропоморфного боже-ства; на великих грушоподібних посудинах-сховищах – складна спіраль, виконана заглибленими лініями<sup>42</sup>. В окремих випадках техніки заглибленого та мальованого декорування могли поєднуватися (посуд із поселення Володимирівка).

Розпис виконували однією або двома, зазвичай червоною та чорною, фарбами по жовтавому, оранжуватому або червонуватому фону. З Володимирівки походить кераміка з трикольоровим розписом, як наприклад, шоломоподібна покривка, на якій широкі смуги спіралей виконано червоною та чорною фарбами й облямовано тонкими білими лініями. Трьома фарбами розписано також вищезгадану мініатюрну модель житла із цього поселення<sup>43</sup>.

Посуд середнього періоду поділяють на дві групи – кухонний та столовий.

Кухонний посуд – переважно горщики різних розмірів та форм (від високих, з високо поставленими плічками, до приземкуватих, що нагадують чаші) – виготовляли з глини з домішками піску, товчених мушель, слюди. Його стінки були товстими з простою, грубуватою обробленою поверхнею, що відповідало вимогам до посуду, в якому готували їжу. Форми трипільських горщиків Дніпро-Бузького межиріччя – широковідкриті, з добре вицленими конструктивними складовими: високими прямими або трохи розведеними догори вінцями, плічками, розташованими досить високо, з конічною прямою або трохи ввігнутою чи опуклою приденною частиною та пласким денцем, що за діаметром приблизно удвічі менше за вінця<sup>44</sup>. Горщики з Володимирівки прикрашено поєднанням вертикальних “розчосів” на вінцях та ряду наколів на переході від вінця до випуклої частини або смужкою з “арочок”, прямою одинарною або з кількох ліній смугою, рядом зигзагів на цьому ж місці. “Розчоси” іноді наносять і на тулуб горщика. Часто по зрізу вінця наносили насічки або пальцеві защипи. Знайдено горщики з вушком, прикрашеним горизонтальними насічками, та горщики на невисоких ніжках. Цікавим видом декору кухонних горщиків є наліпні зооморфні прототи на вінцях.

На кухонному посуді пенежківсько-щербанівської групи спостережено наліпні деталі, відтиски зубчастого штампа, “перлини” – крупні наколи, опуклостями назовні, заповнені всередині глиною. Є горщики з відтисками шнура<sup>45</sup>. У кухонному посуді цієї групи, у “скорописно-накольчастому” орнаменті та деяких інших рисах учені вбачають впливи середньостогівського гончарства<sup>46</sup>.

Пізньотрипільський кухонний посуд Середнього Подніпров'я та Дніпро-Бузького межиріччя продовжив традицію попереднього періоду, але його орнаментация збіднилася. У його декорі – защипи та наколи по краю вінця, наліпи на плічках – зооморфні та у вигляді людського, дуже спрощеного обличчя<sup>47</sup>. Новим видом орнаменту є відтиски шнура та мотузочки в один чи два рядки або короткі смужки цих відтисків біля основи шийки.

Серед пам'яток поселення Коломийщина I відомі також великі миски, прикрашені як і горщики<sup>48</sup>. На пам'ятках лукашевського та софіївського типів вирізняється тонкостінний посуд нових форм – широкогорлі горщики, “амфори” та миски<sup>49</sup>.

Незважаючи на простоту форм та декору кухонного трипільського посуду Середнього Подніпров'я, це було високоякісне начиння, охарактеризоване естетикою зовнішнього вигляду й різноманіттям, що досягалися завдяки пропорційній домірності всіх складових та скромними засобами орнаментування. Так, частина кухонних горщиків із Красноставки має орнамент із наколів, що складають та заповнюють геометричні фігури. Декоративний ефект горщиків із Шкарівки створювався за допомогою різної обробки поверхні стінок, як наприклад, на високому горщику з вушками, на плічках якого – поле, відділене від нижньої частини тулуба, заповнене гребінцевим штампом та широкою зигзагоподібною лінією, обробленою смугастою фактурою, а вінця вкриті вертикальними групами смужок-розчосів.

Різнманітні поєднання дрібних елементів – насічок, наколів паличками різних форм, гребінцевого штампа, відтисків заокругленого краю мушлі, розмочаленого кінця палички, нігтя, прокреслених ліній, шнура, наліпів – бачимо на кухонній кераміці із Чапаївки<sup>50</sup>. На двох посудинах по плічках – орнамент із косих хрестів, зроблений відтисками шнура, що на одному із цих горщиків чергували з кутоподібними фігурами (це дало підставу вважати відтиски шнура знаками)<sup>51</sup>.

Трипільський столовий посуд із Середнього Подніпров'я набагато складніший за формами та декором. Дві його головні групи – мальований та прикрашений заглибленими композиціями посуд, – що з початку середнього періоду трипільської культури розвивалися в Києво-Канівському Подніпров'ї та Дніпро-Бузькому межиріччі, мали кілька локальних і хронологічних варіантів.

Для столового посуду Середнього Подніпров'я характерні форми, схожі на пізніше звичні для українського народного гончарства – горщики кількох різновидів, миски, подібні до української “миски з ребром”, макітроподібний посуд, зрідка – глекоподібні посудини з високою шийкою. За розмірами вони варіюють від великих до зовсім маленьких. Специфічні форми, що з'явилися в Подніпров'ї в середній період трипільської культури, мали великі посудини для зберігання припасів (зерновика та інші) з грушоподібним або біконічним тулубом, вузьким денцем та ще вужчим горлом. У них були невеличкі вінця (подекуди відсутні), а іноді спеціальні покриття. Деякі різновиди цього посуду трактують як антропоморфні. У Верем'ї, зокрема, знайдено горщик, з боків якого сформовано виступи у вигляді жіночих грудей, обведені кількома концентричними заглибленими лініями<sup>52</sup>. Виразну форму мали миски у формі зрізаного конуса з прямими або відігнутими назовні вінцями.



**Уламок посудини з “личиною”.  
Друга половина IV тис. до н. е. НМІУ**





**Розписний посуд. III тис. до н. е.,  
с. Жури, Молдова; с. Полив'яний Яр Чернівецької обл.**

мав виразні антропоморфні риси, що виявлялися у формах грушоподібних посудин із чотирма виступами на плічках (імітація жіночих грудей) і зображень на кратерах та кухонних горщиках (людські обличчя)<sup>55</sup>. На пам'ятках Гарбузинського типу з'явилися відбитки шнура<sup>56</sup>.

Також поширення набули різноманітні келихи, серед яких вирізнялися посудинки з низьким зламом випуклої частини. Глекоподібний посуд мав різні пропорції, округлі та біконічні форми з невисокими вінцями та маленькими вертикальними вушками з дірочками для підвішування, але, переважно, без високої шийки. Можливо, в ньому носили воду. Серед керамічних виробів Середнього Подніпров'я типовими були т. зв. "біноклі" – здвоєні або одинарні предмети без дна. Іноді форми подніпровської трипільської кераміки збігалися з формами кераміки з Побужжя та Подністров'я, утримуючи в такий спосіб загальну традицію. У Подні-

У виробках локальних культурних груп знайшли продовження ранньотрипільські традиції заглибленого декору, які запозичено із Середнього Подністров'я<sup>53</sup>. На поселенні Володимирівка, яке відносять до петренської (подністровської) локальної групи, розвивався мальований посуд, а також посуд із заглибленим орнаментом, що іноді поєднували з розписом червоною та білою фарбами<sup>54</sup>.

Керамічний посуд пенежківсько-щербанівської групи в Київському Подніпров'ї

#### **Посудини із заглибленим орнаментом. Друга половина IV тис. до н. е. НМІУ**



пров'ї створювали й антропоморфні у формі широкобокі посудини зі звуженим горлом, характерні кратероподібні посудини з високим розтрубом горла та покриттями у вигляді зрізаного конуса<sup>57</sup>.

Істотна ознака цього часу – заглиблений орнамент. На думку деяких дослідників, його варто розглядати як один з яскравих етнографічних елементів, що різнився в племен східного й західного регіону Трипілля.

Засобами заглибленого декорування створено декоративні композиції, що мало поступалися складністю та досконалістю мальованим. Так, на середньому етапі розвитку трипільської культури складними спіральними композиціями вкривали грушеподібні посудини з Володимирівки, Пенежкова, Коломийщини II, Верем'я, Щербанівки, Трипілля тощо.

На Володимирівському поселенні заглиблені лінії на кулеподібній частині великих грушеподібних глеків-сховищ утворювали малюнок, в якому дослідники вбачають двох зміїв: звивисті лінії, чудово вписані в заокруглений силует посудини та підкреслені червоною фарбою.

У Дніпро-Бузькому межиріччі застосовували також інкрустацію заглибленого орнаменту білою глиною та покриття поверхні червоним ангобом. Різні варіанти цієї схеми спостеріжемо на інших посудинах, зокрема на мальованих. Для них характерна висока культура орнаменту, майстерне поєднання складного малюнку з формою посудини.

Типовим для східотрипільського регіону був посуд у вигляді кратерів – начиння, що тулубом нагадувало горщик із чітко виділеними плічками й конічною (рідше – злегка опуклою) нижньою частиною та з високими (майже третина або половина висоти посудини), широко розведеними вінцями. Орнаментація цих посудин в основі мала одну-дві схеми, що варіювалися за допомогою деталей: на тулубі – щось на зразок великих пелюсток (напівовалів), намальованих трьома й більше лініями, які, ніби чашечка квітки, охоплювали посудину або широкі (також із кількох ліній) смуги, що розділяли тулуб на вертикальні зони. На розтрубі вінець розміщували широку хвилясту смугу або ряд фестонів-арочок, що відходили вниз від верхнього краю вінця. Між цими головними елементами – рядки наколів, насічок, різноманітних “тичків”, а також коротенькі смужки різних форм із кількох прокреслених ліній – у формі арок, кутових фестонів, відтинків різної конфігурації.

Позначені майстерністю декорації, у посудинах-кратерах продемонстровано добре знання орнаментального канону й відчуття форми. А деякі зразки надзви-



**Посудина із заглибленим орнаментом.  
Друга половина IV тис. до н. е. НМІУ**



**Посудина з ритованим орнаментом.  
с. Гребені Київської обл.**

чайно гармонійні. Характерно, що в цій групі декоративних малюнків присутнє традиційне поєднання орнаментальності й зображальності. Так, у композиціях, де від хвилястої чи арочної смуги на вінцях відходять вертикальні рядки наколів, при бажанні можна впізнати зображення дощової хмари; круглі, обрамлені наколами, заглиблення всередині “пелюсток” та на вінцях, вважають солярними знаками.

Таку саму органічну енергію, вигадливу, але оформлену в чіткі, вивірені орнаментальні схеми, злагоджені з конструкцією посудини, відчуваємо й у вищезгаданих спіральних композиціях на зерновиках. Порівняно з ними, заглиблений декор раннього періоду трипільської культури, що панував на посуді західного регіону, більш живий та менше згармонізований із формами посуду.

У композиціях на зерновиках – “біконічних” посудинах – можна побачити зразки найдавнішого декоративного пейзажу: крупні, на всю висоту кулястої посудини, схематизовані зображення дерева, що іноді поєднували із ши-

рокою, у вигляді вільної хвилястої смуги, стрічкою – схематизований малюнок водного потоку. Ці образи доповнювали різноманітними зірками, кільцями, круглими заглибленнями, що нагадували небесні світила. Такий декор бачимо на досконало складних та спрощених зразках кераміки з поселень Коломийщина II, Верем’я, Євминка, Софіївка II, Літки та ін. У Жуківцях знайдено верхню частину стінки посудини, де в подібну композицію вміщено фігурку людини<sup>58</sup>. Людину зображено також на посудині, фрагмент якої знайдено в Гребенях<sup>59</sup>.

**Двійнята (біноклеподібна посудина) із заглибленим орнаментом.  
Трипільська культура, друга половина IV тис. до н.е. НМІУ**



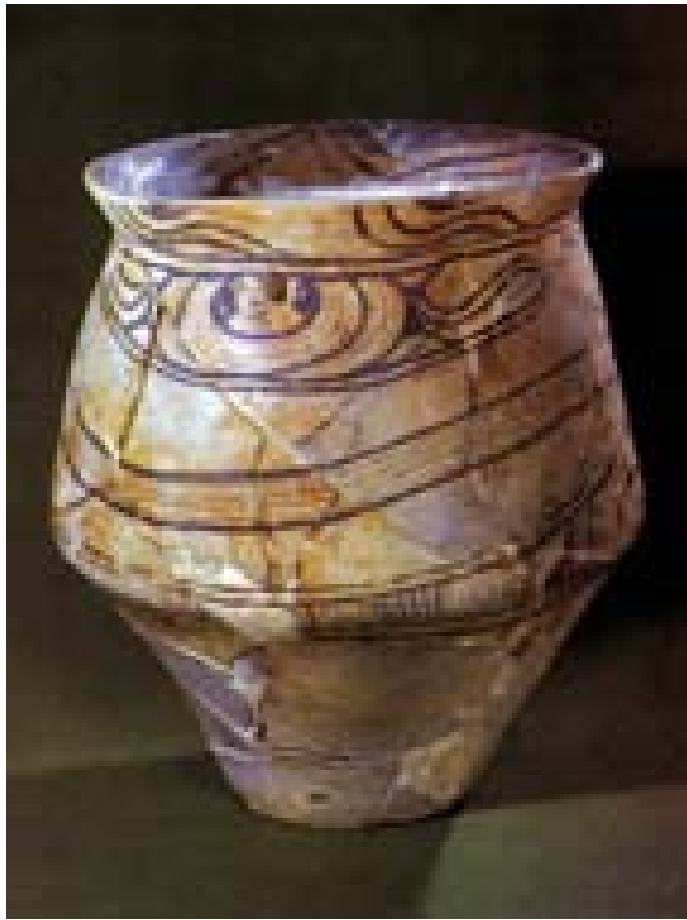
Мальована столова кераміка, як зазначалося вище, становила невеликий відсоток серед керамічних виробів східного регіону Трипільля і продовжувала традиції, привнесені із західних земель трипільської культури, але мала ряд локальних та хронологічних особливостей. У Середнє Подніпров’я мальований посуд поширювали, починаючи із середнього періоду розвитку куль-

тури, спершу вкорінюючись у Дніпро-Бузькому межиріччі. Зростання ролі кольору на посуді спостерігаємо в керамічному комплексі Красноставки на Черкащині, білясто-сіру поверхню якого вкрито червоним розписом. Поширювалося також ангобування посуду світло-брунатною, рідше – білою фарбами, іноді (після випалювання) – вохрою.

У період найвищого розквіту трипільської культури групу мальованого посуду значно збільшено. Але це, переважно, була імпортна подніпровська кераміка <sup>60</sup>. Біхромна кераміка мала два стилі розпису – темно-червоний малюнок по білому тлу і темно-червоний із чорною обводкою по підлощеному незафарбованому тлу черепка. В останньому стилі розписано посудину-кратер, подібну до описаних у групі посуду із заглибленим орнаментом. Її композиція, що складається з овалів, напівовалів, підтрикутних форм, смуг, виконаних ширшими смугами в “негативній” техніці (коли зафарбовують тло, а не лінії малюнку), може бути співзвучною з композиціями, які виконані заглибленими лініями, хоча й має певні стилістичні відмінності. З’явився також місцевий посуд (наприклад, кераміка із сірою поверхнею та темно-брунатним розписом), що став характерним для східного регіону Трипільля на його заключному етапі <sup>61</sup>.

У розписах кераміки пам’яток із Миропілля світло-брунатний колір ангобованого тла поєднували з темно-брунатним розписом, також у “негативній” манері. Імпортований із західних регіонів Трипільля мальований посуд майже повністю замінили місцевим, хоча останній був менш якісний.

Просування населення із західних регіонів трипільсько-кукутенської зони в Побужжя та Подніпров’я і перенесення на схід західних художніх традицій позначилися на особливостях мальованої кераміки з поселення Володимирівка, яке, за новими археологічними даними, було одним із південно-східних форпостів петренської локальної групи <sup>62</sup>. Посуд із Володимирівки, виготовлений із тонкоструктурної глини з домішкою піску, – світлоглиняний, вкритий оранжевим, червонуватим або палевим ангобом, розписаний чорною фарбою як у “негативній”, так і в “позитивній” манерах. Розвинений орнамент варіювався на різних зразках від найскладніших до простих, але вишуканих композицій. Іноді він вкривав усю по-



**Розписна посудина. Перша половина IV тис. до н. е., с. Кирилівка Одеської обл.**



**Розписні посудини. Перша половина IV тис. до н. е., с. Черкасів Сад Одеської обл.**

анти. Цей орнамент також мав складні види, наприклад, на грушоподібній посудині <sup>64</sup>, де відчутна “зображальна”, органічна першооснова – дві сплетені головами змії, зображення яких підкреслено широкою смугою чорної фарби.

Спостерігаємо також надзвичайно складні за декоративною логікою композиції, поєднуючі пояси та “метопи” або великі овальні зони, заповнені мотивами, в яких дослідники вбачають символи, пов’язані з міфологічними уявленнями трипільців: солярні, антропоморфні, теріоморфні та ін.

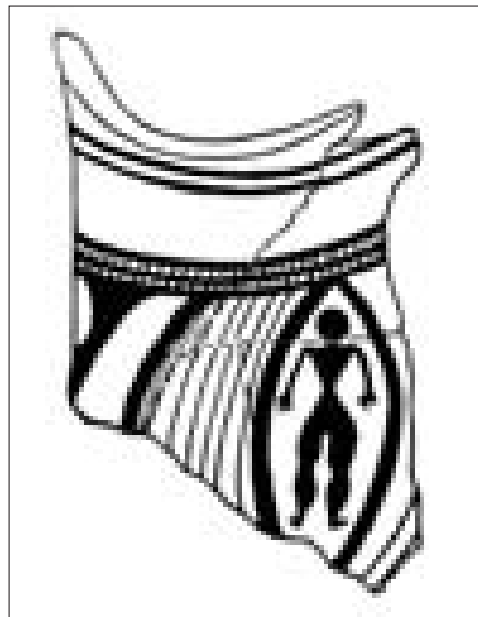
Досить тонко на володимирівському посуді обіграно елементи форми: вінця та придонну частину залишали вільними від розпису, в інших випадках – вінця підкреслювали смугою фарби широкими мазками (всередині чи зовні) та більш нарядними фестонами. Часто конструктивні частини посуду заповнювали різними орнаментами, розділеними смугами.

Оригінально оформляли орнаментом і невеличкі вушка. Миски та мископодібні внутрішні поверхні “біноклів” розписували типовою трипільською композицією з двох широких стрічок, які, симетрично вигинаючись, відходили від країв назустріч одна одній: у цій схемі деякі дослідники вказують на зображення “небесних оленів”.

Загалом володимирівський посуд стилістично відрізняється від петренського та подібного йому посуду західного регіону більш ясною та “спокійною” декоративністю, кращим, м’якішим співставленням змісту орнаментальних композицій та форми посудини. Цей розпис менш фантастичний та примхливий і краще пов’язується з нашим уявленням про призначення керамічного начиння землеробів. На

судину або її більшу частину – утворював тип рапортного узору, як наприклад, на біконічному “глеку” <sup>63</sup>, де у рапортному елементі майстерно використано мотив “двох змій”. Характерний для посуду із заглибленою орнаментацією, він поширювався на цілий бік великого грушоподібного начиння. В інших випадках декоративну композицію розміщували широкими поясами, в основі яких – спіраль у вигляді лежачої вісімки або її спрощені варіанти

**Зображення людини на уламку розписної посудини (прорисовка), м. Ржищів Київської обл.**





**Розписна покришка. Середина III тис. до н. е., с. Полив'яний Яр, Середня Наддністрянщина**

обводкою розписом, смуги орнаменту стали ширшими, їх доповнювали крупними елементами у вигляді витягнутих трикутників, овалів із чорними круглими плямками всередині <sup>66</sup>.

На основі пам'яток типу Володимирівки сформувалася томашівсько-сушківська локальна група початку пізнього періоду трипільля в Буго-Дніпровському межиріччі: Майданецьке, Сушківка, Томашівка, Попудня <sup>67</sup>. Виникнення цього явища, яке також характеризується мальованою керамікою, пов'язане з проникненням на схід нового, західного етносу <sup>68</sup>. Мальований посуд даної групи хоча менш ретельно виготовлений, проте залишався досить високоякісним, що взагалі властиво для трипільської кераміки. Розпис, дещо побіжний, темно-коричневою фарбою по

**Розписна посудина. Перша половина IV тис. до н. е., с. Конівка Чернівецької обл.**



Володимирівському поселенні відомий також розпис у дві фарби – чорну й червону, на посуді та на згадуваній моделі житла.

Грушоподібну “вазу”, розписану у дві фарби складною композицією з овальних форм, знайдено на поселенні Пенежкове <sup>65</sup>. У цей час збільшено кількість посуду, прикрашеного по білому тлу червоним або по тлу черепка темно-червоним із чорною

обличкуванню теплих кольорів, поєднував відтінки від коричнювато-червоних до жовто-оранжевих тонів. Орнамент тяжів до деякої сухості, зменшення елементів і здрібнення композицій, що простежувалося й пізніше, на інших пам'ятках. Сформувалося кілька нових декоративних схем і орнаментальних композицій, посилювалася тенденція до зображальності, переважно символічної, схематизованої.

Так, на великі біконічні посудини, форма яких набула більш вираженої ребристості, наносили вузький фриз темного тла, поділений на метопи. Його заповнювали мотивами світлих кілець та складніших



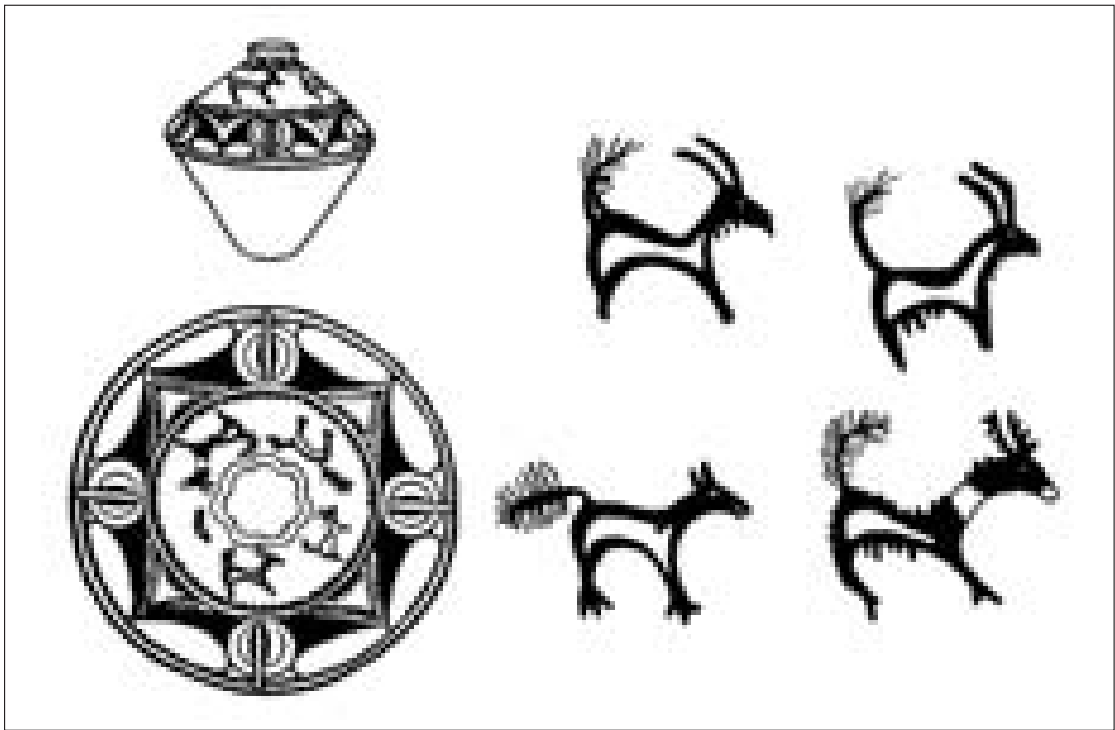
**Двійнята (біноклеподібна посудина) із розписним орнаментом. Трипільська культура, III тис. до н. е., с. Полив'яний Яр, Середня Наддністрянщина**

овалоподібних скісних фігур, вертикальних широких смуг із кількох ліній, сітки, півмісяця. У таких композиціях відчуються гранично схематизовані залишки давніх спіральних схем. Іноді всю верхню частину посудини займала більш складна композиція з мотивами “личини” або різні варіанти спіралей із “двох зміїв”, що продовжують традиційні для столового посуду середнього періоду схеми (крупні, фризові та рапортні). У багатьох творах цієї кераміки технічну майстерність і скорописність поєднано з неабияким художнім смаком майстра, але були й посередні, хоча технічно теж досить хороші твори.

У пізній період у Буго-Дніпровському межиріччі набули поширення композиції зображального характеру, витримані в суворих межах канону. Так, на невеличких біконічних келишках на верхній частині розміщували метопну композицію “пейзажного” типу, в якій є метопа із зображенням, подібного до рослини (“сосонки”), на земляному горбку – заокруглення із плавними горизонтально звисаючими півколами темної фарби. Така схема розділена вертикальними та скісними смужками у вигляді вузьких “драбинок”, що наводить на думку про зображення важливої для трипільців злакової рослини й символів небесної вологи (хмар, дощу).

#### **Біконічні розписні горщики. Кінець IV тис. до н. е. НМІУ**





**Розписна посудина (прорисовка), с. Крутобородинці Черкаської обл.**

На керамічних знахідках із Київського Подніпров'я відомі зооморфні зображення, переважно собаки, що іноді трактують як нарочито стилізовані фігури “біків із птахом на спині”, птахи, рідше – олені.

Зважаючи на місцеве походження цих зображень, а також на принципову схожість подібних мотивів у кераміці різних трипільських регіонів, деякі дослідники вбачають можливість зв'язку “трипільського звірино-птичього стилю” з якимось поки не визначеним центром. Вартий уваги також процес схематизації зооморфних зображень, який помітно зростає слідом за просуванням трипільців із заходу на схід.

За лаконізмом, ясністю композиції та гармонійним поєднанням форми й розпису деякі трипільські подніпровські зразки наблизилися до розуміння декору керамічного начиння, властивого українському гончарству надалі. Так, на поселенні Гребені знайдено невеликий горщик місцевого виробництва, розписаний чорною фарбою по світлому тлі. Високі, розведені вінця посудини прикрашено рядом темних трикутників із дещо увігнутими сторонами – орнамент, типовий для кераміки цього періоду; тулуб розділено широкими смугастими пасмами на чотири підтрикутні зони, у кожен з яких вписано стилізовану фігурку тварини, яка біжить, а над нею – чорний овал. Миска з Томашівки розписана всередині аналогічним орнаментом. На денці також зображено стилізовану тварину, схожу на собаку. Дрібність фігурки, багато вільного тла створювали своєрідний декоративно-зображальний просторовий ефект, відомий нам і з античного, і з українського народного вазапису.

На посуді з Київського Подніпров'я стилізовані зооморфні мотиви на біконічних посудинах поєднано з орнаментальними фризами, причому перші спостерігаємо у верхній частині (на плічках) посудини, а другі – нижче, як і на західних



зразках<sup>69</sup>. В орнаментальних фризах зафіксовано як варіанти стародавніх спіральних схем, так і нові орнаментальні рішення.

### ДРІБНА ПЛАСТИКА

Художні уявлення племен трипільської культури втілює мистецтво скульптури – зображення людей, тварин, подекуди фантастичних істот. Нині відомо понад дві тисячі керамічних фігурок та їх фрагментів із трипільських об'єктів<sup>70</sup>. Виліплені вручну з глини, випалені на вогні, декоровані орнаментами, ці речі мають не лише характерну ні з чим незрівнянну втілену рукотворність, а й “авторську” унікальність: у межах певної повторюваності та “типовості” рис, серед них немає бодай двох ідентичних.

Як певний підвид скульптури, керамічні твори Трипільля належать до дрібної пластики, де за розмірами переважають вироби від 3 см до 25 см – 27 см, при середній величині – 7 см – 14 см. У кількох випадках зафіксовано речі довжиною до 40 см – 50 см, в одному випадку знайдено заготовку антропоморфного бюста в натуральну величину з випаленої глини, а з кургану 12 Усатівського могильника походив таких же розмірів бюст із каменю. У пам'ятках пізніших часів містилися голівки та частини фігур заввишки 30 см – 40 см (Кочержинці). Такі речі – виняток, хоча вони є свідченням про можливі кроки трипільських керамістів у напрямку пошуків та доведення форми до розмірів станкової моделі.



**Жіноча стилізована статуетка.  
Початок IV тис. до н. е.,  
Наддніпрянина**

“Жанри” трипільської пластики – абстраговано-умовні або з помітно-реалістичними рисами антропоморфні зображення дівчини-юнки, жінки-матері, жінки похилого віку – прародительки, жінки з немовлям і реалістичні “портрети”, в яких “прочитуються” анатомічні риси конкретної людини<sup>71</sup>. Композиційно, це зазвичай, ізольовані одно-, зрідка двофігурні статуетки. У певні проміжки часу такі скульптурні форми набували канонічної визначеності, що дозволило дослідникам говорити про сталі типи трипільської пластики.

Значною мірою схематичністю рис, камерністю, ці речі поєднані з т. зв. мобільним мистецтвом палеоліту однак, залишаючись загалом первісним мистецтвом, пластика Трипільля є складнішою функціонально, естетично та змістовно.

Так, численні інтерпретації жіночого образу в трипільському мистецтві, хоча й тяжіють до іконографії т. зв. палеолітичних Венер, збігаються з ними лише частково: вони є виразниками нових художніх та ідейних надбань людності, яка мешкала на території України. Ці вироби – специфічні показники нового важливого етапу розвитку мистецтва частини Східної Європи та Північного Причорномор'я на шляху від первісності до ранніх цивілізацій.

Керамічні вироби Трипільля поділяють на антропоморфні<sup>72</sup>, зооморфні<sup>73</sup>, міксморфні<sup>74</sup> та інші форми<sup>75</sup>.

Антропоморфна пластика Трипільля бере початок із землеробної магії, культів та ритуалів. Провідний персонаж трипільської культури – жіноча істота, адже жі-



**Жіночі статуетки (фрагменти).  
Друга половина IV тис. до н. е. НМІУ**

накопичення раннього етапу, коли сформувалися її “базові” антропоморфні типи – основа всіх розробок наступного часу. Йдеться про жіночі та чоловічі зображення довжиною 7 см – 2 см у композиційному положенні стоячи та сидячи. З-поміж них розрізняють декілька варіантів, де один із найчисленніших – це зображення людини із “зімкненими”, наче перевитими, ногами і значною стеатопігією. Йому притаманний пропорційний тулуб, голова у вигляді “відростка”, слабомодельовані плечі. Іконографічний канон цього типу також складав заглиблений лінійний орнамент, який майже повністю вкривав тулуб.

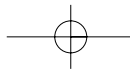
Своєрідного вияву пластика набула на пізньому етапі в Північно-Західному Причорномор’ї, де з Усатова та Маяків походять статуетки геометрично-узагальненого типу висотою 3 см – 7 см. Вона сформована з узагальнень двох основних частин фігури – нижньої, перетвореної майже на геометричну основу, та верхньої, яка за утримання деяких основоположних “тілесних” форм зазнала значної стилізації. Колекція із с. Усатова представлена фігурками примхливого вигляду: від площин із чіткими гранями геометричної (куб або піраміда) основи під кутом або нахилом доверху виліплено довгу циліндричну “шию”, схилenu вперед, зверху якої спостерігаємо потовщення чи-то головного убору, чи-то округлості голови, яке декороване врізаними лініями, штамповкою, відтисками лопаточки, нігтьовим орнаментом. Ці “абстрактні” кубічно-пірамідальні форми усатівського типу різко відрізняються від традиційних статуєток – побудовані з використанням “антропоморфних” елементів, вони, по суті, не мають людського начала. Однак антропоморфне походження таких форм дехто з дослідників вбачає у фігурках із пласкими, гнучкими абрисами, у композиції з підтягнутими до черева ногами. Два екземпляри таких творів знайдено в с. Красногорка в кургані 204. За припущенням, цей тип статуєток був перехідним до усатівського.

До пластики усатівського типу належали також знайдені на поселеннях глиняні кубики, довжина граней яких коливалася від 3 см – 6 см з орнаментациєю на од-

ночі статуєтки складають 97 % усієї пластики, а чоловічі – 2,5 %. Подібні співвідношення характерні для більшості ранньоземлеробських культур; протягом майже двотисячолітньої історії розвитку трипільського мистецтва цей образ постає в різних змістовних, стилістичних, формотворчих інтерпретаціях, проходячи етапи еволюції та набуваючи різних граней.

Відповідно етапам розвитку трипільської культури розглядають три етапи розвитку трипільської пластики – ранній, середній, пізній.

Серед них істотно важливий зміст мали творчі



ній або двох суміжних гранях у вигляді вертикальних та горизонтальних рядів, нігтьових наколів, насічок. Їх форма утворилася з наростанням схематизації форми статуетки-крісла<sup>76</sup>.

Стилізацію, що відповідала цілковитому спрощенню форм, демонстрували також статуетки із с. Сандрики на Верхньому Побужжі. Зокрема відома форма статуетки, яка демонструє перетворення фігури на округлий стовпчик із плоским овальним торцем, розділеним на чотири рівні сектори, прикрашені стрічками у вигляді насічок, горизонталей, пасків. Аналоги цьому типу пластики знайдено в кургані 2 з Єрмолаївки в Побужжі, у Ново-Алексіївці та Деревці середньостогівської культури. Подібна до них статуетка із с. Серезлієвка (курган 7).

Отже, трипільські гончарі виробили характерні прийоми та засоби моделювання форми, вони розділили фігуру на торс і ноги, виконуючи реалістично, голову і плечові виступи, форми яких узагальнювали шляхом “спрощення” та “стилізації”; у різні часи вони по-різному акцентували стегна, голову, шию і підкреслювали в частинах тулуба “те, що є для трипільського мистця головним”<sup>77</sup>. Оперуючи масами об’єму, вони, за потреби, застосовували тонку деталізацію, майстерно володіли матеріалом – глиною, досягали взірцевої пластичності фактури. На ранньому етапі в моделюванні статуеток переважає деформація частини тулуба (стеатопігія), при помітно видовженому торсі. Характерності форми надавали плечі, у вигляді трикутоподібних виступів, що плавно переходили в талію та розширені стегна, які “перетікали” у звужене донизу зімкнуте, конічне завершення. Своєрідності фігурі додавала конусоподібна голова з випуклим носом-защипом, ротом – короткою горизонтальною насічкою. Протягом середнього етапу розвитку трипільської пластики співіснували однотипні статуетки великих розмірів (до 25 см) та малих (до 2 см), причому деякі, наприклад із циліндричною основою, традиційно були великими. Крайню ступінь “абстрагувань” демонстрували геометрично-узагальнені статуетки усатівського типу. Стилізація була притаманна також пластиці Побужжя (знахідки із Сандриків, Єрмолаївки, Серезлієвки).

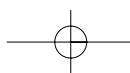
Локальні варіанти пластики відповідали локальним осередкам трипільської культури.

Композиційні прийоми, використані в трипільській пластиці, відобразили сюжетно-тематичне коло творів цього етапу становлення мистецтва. Кількісно вони не були надто різноманітними, це – жінка, яка стоїть; чоловік, який стоїть; жінка, яка сидить або “напівсидить”.

Поширену в ранньому Трипіллі т. зв. “напівсидячу” позу з випростаними ногами та торсом, відкинутим назад (фігуру подекуди розташовували на стільчику), на ядумку дослідників, використовували в обряді подяки небу за новий хліб. Відростки-голівки статуеток були пристосуваннями для одягання першого короваю, а розташовані по колу фігурки – підставками для нього. Ймовірно, що ці статуетки імітували ритуально-обрядовий хороводний танок<sup>78</sup>.

Також відома фігурка з південної частини Трипілля з підігнутими ногами: на її колінах стояла чаша, згодом для виконання якогось обряду.

Наприкінці раннього етапу, коли фігурки помітно “випрямилися”, поза навсидячки залишалася головною (зазвичай із зігнутими в колінах ногами, як для сидіння на стільці); руки “сидячих” статуеток складені на грудях, інколи одна рука витягнута вперед. У двох випадках біля грудей зліва є зображення дитини, що дало підстави називати такі фігурки праобразами Мадонни (Немирово, Кошиловці). За “анатомічними” подробицями, крупна фігура з Кошиловців передає образ старої жінки, у той час як більшість фігурок належать образам дівчат-юнок. Стилізовані





**Голова чоловічої статуетки.  
Кінець IV тис. до н. е. НМІУ**

**Голова жіночої статуетки (фрагмент статуетки).  
III тис. до н. е., с. Кринички Одеської обл.**



фігурки усатівського типу, на думку фахівців, походять від статуеток у вигляді сидячої навпочіпки жінки з підігнутими до живота ногами. У побутовому сенсі така поза притаманна скотарям-степовикам, чий спосіб життя вплинув на формування усатівського варіанта трипільської культури.

Фігурки чоловіків із позначкою широкого пояса або перев'язи через плече для підвішування кинджала подекуди вважають приналежними до обряду посвяти юнаків у вояки, однак певна кількість жіночих статуеток із перев'яззю свідчить про ймовірність якогось іншого змісту. Поодинокими є зображення воїнів-проводирів, частина яких відповідала формуванню культу предків, зокрема військових вождів. Гіпертрофовані риси чоловічої статі, підкреслені на деяких фігурках, пов'язують із магією родючості.

Декорування статуеток створювали за допомогою заглиблених орнаментальних ліній, які наносили на сиру глину та розписом фарбою по підсушеній глині <sup>79</sup>.

На ранньому етапі розвитку трипільської пластики переважали орнаменти у вигляді заглиблених ліній, у композиційному поєднанні криволінійних та прямолінійних фігур. Статуетки мали насичену та складну декорацію, частина якої утворювала пов'язані композиції, частина – окремо-ізольовані декоративні “плями”. Так, зазвичай не були пов'язані між собою лінії передньої та задньої поверхні торсів, розташовані на окремих площинах, у той час як у нижній частині декорації переходили з однієї на іншу і утворювали композиційно-декоративну єдність. Серед елементів декору найчастіше

використовували подвійну зустрічну спіраль, напіввитки з кінцями, завершеними розширенням із короткими штрихами всередині, коло, спіраль, хрест, ромб, трикутник (зокрема з косими хрестами), напівовал. На сідничній частині та животі фігурки наносили спіраль, кола, напівовали, “мальтійський хрест”, причому живіт часто оздоблювали паралельними горизонтальними лініями, у нижній частині – одинарні або подвійні ромбоподібні фігури, а на спині – ялинковий узор кутом донизу. Орнамент був “прив’язаний” до певної частини тіла.

На статуетках раннього періоду лінійний заглиблений орнамент рівномірно вкривав усю поверхню фігурки, за винятком пліч та голови. Окремі елементи орнаменту локалізували на певних ділянках тіла: під грудьми, як правило, зображували кут вершиною доверху, торс вкривали горизонтальними паралельними лініями, живіт – спіралями у вигляді напіввитка – (простий, подвійний, зустрічний). У нижній частині живота розміщено основні елементи – ромб із косим хрестом усередині (часто ускладнений додатковими лініями), кут, трикутник. На спині – ромбоподібна фігура, утворена незамкненими горизонтально розташованими кутами. Інколи ці фігури повторювали одну під іншою, іноді – по декілька разів підкреслювали паралельно розташованими лініями, які утворювали ялинковий узор у нижній частині спини. Спереду ноги фігурки розділяли вертикальною рисою, у верхній частині – косими лініями, інколи розташованими по кривому овалу. Одну з ліній могли роздвоювати в області лона, утворюючи кути або трикутники. Нижню частину ніг вкривали паралельними косими лініями, які поєднували біля роздільної риси. Закінчення ніг було вільне від орнаментів, а короткими вертикальними штрихами передавали пальці. Зворотній бік ніг також вкривали косими паралельними лініями.

Для іконографічного типу того ж раннього періоду, з роздільно модельованими ногами та дещо приземкуватими пропорціями, притаманний особливий орнамент у вигляді відтисків зерен та, водночас, їх імітація, яку передавали короткими заглибленими штрихами або крапковими вдавненнями. Орна-

**Стилізована жіноча статуетка.  
Перша половина III тис. до н. е.,  
с. Берново-Лука Чернівецької обл.**





**Стилізована жіноча статуетка (фрагмент).  
III тис. до н. е., с. Кринички Одеської обл.**

мент на таких статуетках був локалізований у нижній частині тулуба, одна чи дві риски зазвичай окреслювали пояс, у нижній частині живота іноді підкреслювали кут, а у верхній частині ніг рядами відтисків зерен або штрихів утворювали щось подібне до браслетів. Відтисками зерен нерідко вкривали сідниці, іноді ноги. На спині короткими штрихами креслили діагональний узор, що ніби “звисав” із неї. Подекуди орнаментальна імітація зерен настільки чітка, що виникає сумнів – чи не були окремі фігурки дійсно орнаментовані вдавненими по поверхні сирій глини зернами, які згоріли при випаленні. Вертикально орнаментовані штрихи найчастіше розташовували горизонтальними рядами, іноді групували по три та більше, що нагадує шаховий візерунок. Інколи штриховку наносили довільно.

Усі орнаментальні композиції складали з комбінації простих елементів та орнаментальних фігур, число яких було обмежене. Орнаментальні елементи та поєднання, що виникли на ранніх етапах розвитку статуарної пластики, – найпоширеніші. Композиційний декор пізніх часів вільніший, вводили нові елементи, однак частіше варіювали традиційні. Це пояснюється творчою розробкою ідей, що були сховані за графічними символами, і одночасною втратою смислів цих графічних символів, їх імовірне поступове відживання. Ретельністю виготовлення вирізняється фігурка з поселення Мошани, де чіткий заглиблений традиційний орнамент нанесений широкими неглибокими лініями, на спині та сідницях – S-подібний малюнок, на грудях – спіраль із відтиском зерен між витками, на животі – малюнок, що нагадує голову “дракона”, відому за орнаментами на посудинах.

На середньому етапі, крім традиційних орнаментів, наносених широкими та неглибокими лініями, на північних територіях Трипілля з’явилися нові декорації, якими суцільно вкривали фігуру заштрихованими трикутниками. Таким декором створювали вигляд “сповитості” статуетки, у чомусь схожій на накладання стрічок при муміфікації.

Якщо спочатку орнамент відтворював традиційні елементи, які походили з періоду Прекукутень, то потім він перетворився на декор, який фіксував конкретні речі – деталі одягу, прикраси. На середньому етапі з’явився розписний орнамент: його перші взірці походили з поселень Хебешешть та Трушешть у Румунії, а один із найраніших на Україні зафіксований на фрагменті статуетки з поселення Жури. На нижній задній частині тулуба статуетки зберігся яскравий малюнок червоно-

бурою фарбою у вигляді “мальтійського хреста”, багаторазово внизу підкреслений косими лініями. Проміжки між бурими лініями профарбовано білим кольором. Прийоми нанесення орнаменту фарбою поширилися на наступних етапах.

На середньому Дністрі (північна частина) мальований декор застосовували для детального відтворення дрібниць зовнішності, одягу, аксесуарів. Завдяки орнаментативній нині можна відтворити форми трикутного “фартуха” з бахромою (інколи поєднаний з елементами “бинтованого” стрічкового орнаменту на стегнах), пов’язки на стегнах із “фартухом” або пучком стрічок, що закривали нижню частину живота, короткий фартух, глибокі вирізи сукні, різноманітні намиста (наприклад, із стрічками позаду, що спадали на спину), пояси, пов’язки на стегнах, перев’язі, облямівку рукавів, браслети, взуття (черевики до кісточки, взуття на кшталт тифель, сандалії з ремінцями), деталі (наприклад, опушка). Пластика з Кошиловець відтворює елементи татуювання: косі смуги, які сходилися на переніссі, спіралі навколо очей. Особливу увагу приділяли лону, підкреслюючи трикутником, який робили наколами, “підсилювали” фарбою. На трьох фігурках на череві зображено коло-соподібний візерунок – гілка, що піднімається доверху.

Пластик фінальної частини трипільської культури Північно-Західного Причорномор’я із с. Усате у формі куба декорували врізаними лініями вздовж ребер постаменту, передньої та задньої частин, рідше – бокових, іноді рядами горизонтальних насічок, вертикальних рядів, одиночними лініями, групками, які поєднували з рядами відтисків лопаточки, нігтьового орнаменту.

Чоловічі фігурки подекуди розфарбовували в один колір жовтою та рожевою фарбами (поселення Кошилівці).

Трипільська пластика відігравала важливу соціальну функцію. Зазвичай статуетки знаходилися у житлах, площадках та поза ними – серед кісток, золи, уламків кераміки, біля вогнищ (Лука-Врублевецька), у господарчих та вогнищних ямах у

#### **Зооморфна чаша. Кінець IV тис. до н. е. НМІУ**



Середньому Подніпров'ї, під підлогою житла біля входу (Солончени I, Лука-Врублевецька, Колодяжне, Коломийщина I), на вимостках біля печі (Солончени, Сабатинівка II, Варварівці VIII, Коломийщина I). Більшість статуеток походить із культурного шару поселень, однак зафіксовано й особливі випадки їх місцезнаходження. Так, в одному із жител поселення Сабатинівка II знайдено жіночу статуетку, яка впала із черепа бика, куди її поставили в давнину. У будівлі 3 на тому самому поселенні п'ять жіночих фігурок знаходилися на п'яти зернотерках, 16 – на спеціальному підвищенні, очевидно вівтарному, на культовому місці біля посудин із кришками зерновиків та сокирами (Гринів), біля печі, що, на думку фахівців, було пов'язано з магічним обрядом розтирання зерна та випічки хліба, можливо біля домашніх вівтарів-святилищ у Солончених I та II, Володимирівці, Коломийщині. Ці факти свідчать про використання жіночих статуеток у магічних ритуалах, церемоніях та діях. Їх знаходили по одній-дві, інколи – до 200, у більшості випадків – 15–20 фігурок на певних поселеннях. Майже в кожному житлі Луки-Врублевецької знадено фігурку багаторазового використання – святиню колективу, яка “мешкала” в оселі. Характерна різниця в одночасно задіяних фігурках на пам'ятці Галаешті у житлі 5 свідчить про їх різну функціональну значимість. Культові обряди та церемонії, в яких використовували статуетки, здійснювали як у звичайних житлах, так і в спеціально відведених для цієї мети місцях. В Усатові та на поселенні Лука-Врублевецька це були спеціальні споруди для відправки культу.

Комплекс керамічних виробів із болгарської пам'ятки Овчарово, де фігурки зображено з піднятими руками, свідчить про виконання ними функцій посередників між людьми та божествами: вони “здійснювали” ритуал випрошування благ у небес разом із реальними жрицями-жінками. Культовий інвентар цього комплексу складала три вівтарі, три мініатюрні столики, дев'ять стільців, три глиняні циліндри, три мініатюрні посудини, дві миски великих розмірів, розписані червоною фарбою. Моделі столиків знайдено на пам'ятці Нові Русешти, глиняні циліндричні палички з плоскими краями – у Щербатово, хрестоподібні та зірчасті амулети – у Нових Русештах, Поливановім Яру III. До таких речей відносять також конуси-пінтадери з орнаментами або без них на плоскій частині, де на верхівку деколи наносили зоо- або антропоморфні зображення. Їх вважають печатами для татування, гральними фішками, фігурами для гри на дошці обрядового ворожіння, адже конус був узагальненим зображенням божества, про що свідчать аналогічні зображення богині плодючості Астарті у Фінікійських храмах на Близькому Сході, Кіпрі та Мальті.

Розташування статуеток біля печі та вогнища, під підлогою житла, на спеціальних вимостках та культових місцях, біля порогу, залишки їх фрагментів у господарчих ямах свідчить, що трипільська пластика була не стільки зображенням людини, скільки зображенням антропоморфної істоти поліфункціонального захисного призначення, подекуди – охоронця оселі та домашнього вогнища, в інших



**Фігурка бика. III тис. до н. е.,  
Немирівське городище, Черкаська обл.**



випадках – охоронця-супроводжувача в похованнях. Їх дію посилювали спеціальні обереги-торохкальця, призначені відлякувати ворожі сили брязканням, які знаходили в дитячих похованнях. Загальну для керамічної пластики Трипілья символіку розкривала тема плодючості, на що вказували глиняні жовна всередині торохкальця, а тему материнського захисту підкреслювали форми жіночого тіла, характерні для таких виробів.

Отже, до функцій трипільських антропоморфних статуєток входили охорона домівки з його мешканцями (місцезнаходження під підлогою), домашнього вогнища (біля печі), входу в дім (під порогом), співучасть у трудовому процесі (біля зернотерок), можливо, охорона їжі (у посудинах), супровід померлих із метою допомоги у відродженні (у похованнях), посередництво між людьми та божествами. Частину цих творів знайдено в могильниках поселення Чапаєвка (поховання 23 пізнього етапу, де антропоморфна фігурка без голови знаходилася біля ліктя правої руки похованого чоловіка), Вихватинський на Середньому Дністрі (у 10 з 55 поховань знайдено статуєтки – у двох похованнях по 3 екз., в одному – 2 екз., в останніх – по 1 екз.), які знаходилися біля голови, поряд із посудинами, одноразово в посудині, на грудях померлого. Одна кістяна та одна глиняна фігурка знайдені в похованні дорослого чоловіка, решта – у дитячих похованнях, від молодшого віку до 12-річного. У могильнику поблизу с. Маяки антропоморфні статуєтки переважно супроводжували дитячі поховання; у дитячому похованні 42 Вихватинського могильника знаходилися два традиційні жіночі зображення та одна кубоподібна стилізована фігурка усатівського типу. Розміщення статуєток у могилах вказує на особливе значення їх образу. У Вихватинському могильнику жіночі статуєтки спостережено, як правило, у дитячих похованнях, однак вони присутні і в багатих чоловічих могилах. На усатівських ґрунтових та курганних похованнях їх знаходили по 1–2 у заповненнях могильних ям, зверху кам'яних закладок могил, серед каменів кромлеха, у культових ямах на поселенні Лука-Врублевецька – з ритуальним похованням неможливо вляти, на поселенні Сабатинівка II – у житлі-святилищі.

Розламування статуєток свідчить про існування в трипільців уявлень про природу, що вмирає



**Фігурки тварин. Кінець IV тис. до н. е. НМІУ**

**Фігурка свині. IV тис. до н. е., с. Лука-Врублевецька Хмельницької обл.**



та воскресає. Очевидно, що ритуальний характер носили і способи її виготовлення та прикрашання.

Глиняна маса статуеток ідентична матеріалу, з якого виготовляли столову кераміку, посуд: статуетки виліплювали зі шпаристої глини, що свідчить про певні домішки в тісті. Відомо, що в тісто статуеток Подністров'я та Подніпров'я домішували пісок, дресву, дрібний шамот, у Побужжі – пісок та дрібний шамот, в усатівських виробках – товчену черепашку. У низці випадків у глиняному замісі присутні домішки дробленого або цілого зерна злаків. Такі домішки характерні, зокрема, для статуеток із Луки-Врублевецької, як жіночих, так і чоловічих, де на частині виробів відтиски зерен складали орнамент. Шпаристість поверхні кераміки з Луки-Врублевецької також пояснюють домішкою в тісто борошна. На зламах кераміки виділяється товстий поверхневий шар тонко структурованої глини без домішків та грудочок (0,3 см – 0,6 см), необхідний для моделювання деталей.

Випаленість статуеток нерівномірна – краща у верхній частині, гірша в нижній, масивнішій. Нерівномірність випалення спричиняла появу на поверхні плям – від червонуватих до чорних. Плямистість також була наслідком часткового висипання світло-сірого або світло-жовтого ангоба, який вкривав більшість статуеток.

Нанесення заглибленого орнаменту робили до просушки по м'якій вогкій глині за допомогою засобів з округлим робочим краєм (їх тримали прямо над поверхнею або під кутом), з прямокутним краєм (головно тріски), вістрям. “Зернову” орнаментацию робили способом відтиску, а також, можливо, способом “інкрустації”. В поодиноких випадках у лінію заглибленого орнаменту втирали білу пасту.

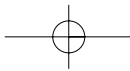
Низка статуеток середнього та пізнього етапу розвитку трипільської культури в Побужжі, Подніпров'ї, Подністров'ї прикрашена орнаментом в один, два або три кольори. Червону мінеральну фарбу наносили до випалу (зберігалася краще) або після випалу. Найчастіше це – стрічки, якими утворювали ялинковий візерунок на торсі, горизонтальні паралелі на ногах, взуття, зачіска, прикраси на шиї, пояс. На статуетках із Кошиловців фарбою виділено елементи одягу, які також позначали лініями або рядами наколів.

Керамічні статуетки вирізнялися добротним утримуванням форми, яке досяглося після просушки та висихання глини; її властивістю були твердість та крихкість одночасно, які дещо відрізняли її від виробів із інших матеріалів, зокрема кістяних, кам'яних або металевих (із міді на ранніх етапах трипільської культури). Крім того, глиняні статуетки менш схематичні, ніж кістяні або мідні, адже їх реалістичній ліпці сприяв сам матеріал.

Техніка виготовлення фігур полягала в їх створенні з правої та лівої половини, які з'єднували та вкривали товстим шаром глини (0,3 см – 0,6 см), потім на ньому моделювали деталі. Окремо виліплювали голову. Всі частини складали і закріплювали. Фігурку випалювали. На пізньому етапі поверхню статуеток ретельно загла-

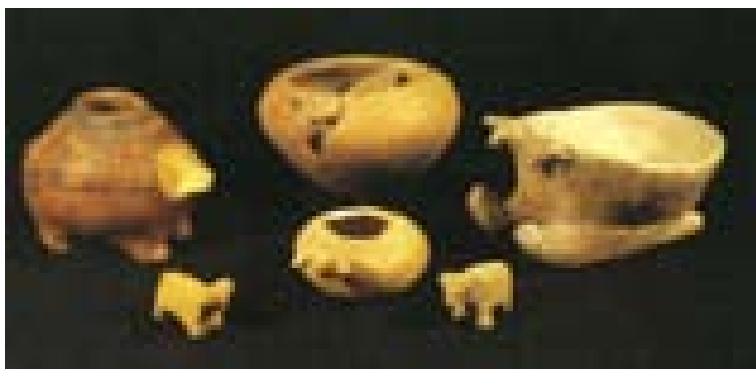


**Голова кози (фрагмент статуетки).  
Перша половина IV тис. до н. е.,  
с. Лука-Врублевецька Хмельницької обл.**



джували у вертикальному напрямку та іноді тонко залощували, а на фінальному – лощення взагалі переважало: мальований декор на виробих із Вихватинського могильника відсутній. Ретельно залощували поверхню пластики і в Північно-Західному Причорномор'ї, яку, крім того, декорували різьбленням, штампівкою, відтисками, нігтьовим орнаментом, наколами, насічками. Статуетки усатівського типу ліпили з одного шматка глини, до якого додавали деталі.

Конструювання фігурки з двох вертикальних половин створювало певні труднощі у виготовленні. Деякі дослідники пояснюють це смисловим навантаженням, яке перейшло в традицію, пов'язану з дуалістичною ідеєю, закладеною в статуетках. Поєднання статуеток з двох частин, вкладання всередину жовен та зернин, захованих від очей, закритих обмазкою, несло потаємний зміст, який підкреслював культовий характер пластики жіночих зображень і вказував на особливий магічний ритуал самого виробництва статуеток, відомий лише посвяченим. Якщо пояснення прийому ліплення статуеток із двох половинок злиттям двох начал є проблематичним щодо жіночого образу, то інша технологічна особливість – замість тіста фігурок на борошні та свідоме вкладання в їхню черевну порожнину зерен злакових рослин – чітко відображає ідею родючості полів, що є щоденним запитом землероба. Так, у Луці-Врублевецькій знайдено дев'ять фігурок із відтисками зерен, а в Нових Русештах I – жіночі фігурки, у черевну порожнину яких вкладено глиняні жовна, що символізують “зерно життя”.



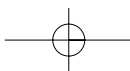
**Зооморфна пластика й посудини із зооморфними деталями-наліпами. Перша половина IV тис. до н. е., с. Телянки Черкаської обл.**

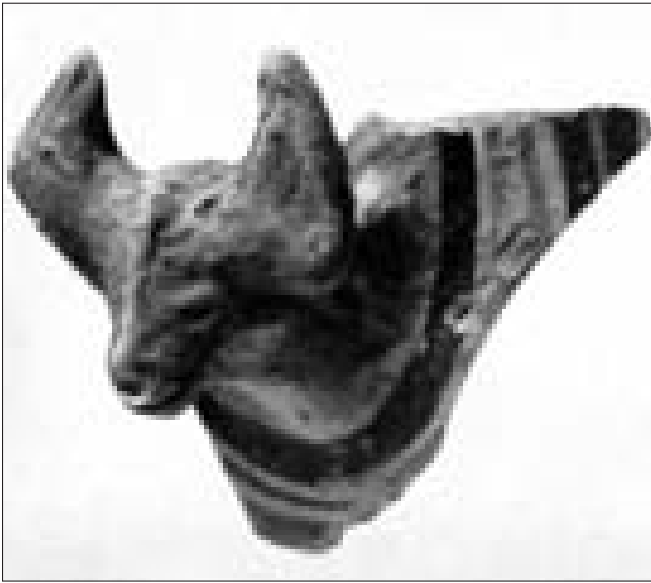
Зооморфна пластика охоплює зображення тварин. Вона є досить різноманітною, однак за чисельністю поступається антропоморфній. Переважають зображення свійських тварин, перш за все бика з могутніми рогами, корови з повним вим'ям, а також барана, козла, свині, собаки.

Різновиди зооморфної пластики представлено парнокопитними (бик, коза, олень, свиня), хижаками (ведмідь), птахами, рибами та земноводними, фантастичними тваринами.

Поширені від періоду середнього трипілья, зображення тварин набули регіональних особливостей, де стилістично виділяють реалістичні та схематичні зображення. Трипільська зооморфна пластика, як і антропоморфна, подана фігурками багато- та одноразового використання. Перші робили досить крупними, ретельно виліплювали та пишно декорували, другі – поспіхом, грубо, однак вони повторювали вихідний канон. Зазвичай екземпляри зооморфної пластики знаходилися поза межами жител – у культурному шарі, ямах, де вони іноді накопичувалися у великій кількості.

Показове в цьому сенсі є місцезнаходження фігурок рогатих тварин на дні вогнища на поселенні Незвисько III, які, напевно, були вкинуті у вогонь свідомо в ритуальних цілях. Для виконання обрядів, очевидно, використовували статуетку





**Уламок посудини з об'ємною головою бика.  
IV тис. до н. е., с. Незвисько Івано-Франківської обл.**

батунівка II, Лука-Врублевецька), зокрема перед вогнищем (Лука-Врублевецька), а в усаївському кургані 9 могильника 1 у східному проході кромлеха знайдено висічену з вапняку голову бика, повернута лобною частиною на схід. Напевно, образ бика належав до культу сонячного божества, відповідні символи якого у вигляді “сонця-бика” вводили в орнаментальні композиції керамічних виробів.

Досить часто зображували собаку, який, як постійний супутник ранніх землеробів, охоронець житла та пасовиськ, був у трипільців символом-апотропеем. За різними матеріалами простежено обряди поховання собак на площах поселень і могильників, практику виготовлення з їхніх кликів амулетів-оберігів, введення в розписи зображень “небесних псів”, які стережуть урожай та стадо.

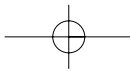
З-поміж диких тварин найчастіше виліплювали ведмедя та оленя. Першого, очевидно, як жертвну тварину, про що свідчать остеологічний матеріал та розписи посудин, оленя та лося – як промислових: м'ясо їли, роги використовували для землеробних знарядь праці, зуби – для амулетів (комплекс із Ленківців).

Міксаморфна пластика – статуетки, що поєднують зооморфні й антропоморфні риси, відомі в ранньоземлеробських культурах Європи, Малої Азії, Єгипту. У трипільській культурі вона представлена прямостоячими антропоморфними фігурами з рисами тварин, чотирилапими істотами з антропоморфними рисами, птахоподібними, умовно-схематичними образами. Особливого змісту набули фігурки, які поєднували образи жінки та бика.

До дрібної пластики належали також моделі глиняних вівтарів, жител, меблі – стільці та столики, руків'я ковшів, чаш зі скульптурними піддонами.

У Сабатинівці II, у приміщенні, де знаходився прямокутний глинобитний вівтар та масивне глиняне сидіння – “рогатий трон”, на вівтарі, поряд із статуетками в позі напівсидячки, було розташовано мініатюрні моделі сидінь (кріселець) із “рогатими” спинками, зафарбовані червоною та білою фарбами. У таких фігурних спинках відобразився культ бика, поширений серед трипільців.

барана з двома крихітними вставками міді на лобі, яку знайдено на поселенні Болбоч. Факти свідчать про особливу роль бика та собаки в ідеологічних уявленнях та обрядових діях трипільсько-кукутенських племен. Образи бика та жіночого божества поєднані в орнаментиці статуеток, розписах посудин, на “рогатих” глиняних амулетах, фігурних ручках черпаків. Спільні комплекси складали знахідки черепів бика й антропоморфних статуеток. Черепа биків із рогами неодноразово знаходили в житлах трипільців (Са-



У пізній період крісла виконували без ніжок, у вигляді масивного сидіння зі “статуарною” спинкою, прикрашеною відтисками перевитого шнура по сирій глині, як у прикладі зі с. Звнячин. У процесі наростання схематизації крісла-статуетки перетворилися на кубики, які масово використовували в Причорномор’ї на усатівських поселеннях. Цьому типу кріселець відповідають антропоморфні фігурки усатівського типу з пласкою голівкою на довгій шиї та основою, за формою та орнаментом подібні до куба. Їх орнамент охоплював зображення сонця з проміннями, косі хрести та знаки у вигляді рогів бика. На деяких кубиках, як і на фігурках усатівського типу, позначені кінці довгого пояса та бахрома на подолі одягу. Вірогідно, що темою зображень була ідея плідної сили сонце-бика, яка посилалася з неба на землю.

Глиняні амулети, разом із кістяними та металевими, поширені на трипільських пам’ятках усіх періодів і мали досить прості форми – круглі, овальні, трикутні, ромбоподібні, зірчасті, багатопроменеві: пінтадери, скрипкоподібні у вигляді пластини з одним, двома (на місті очей) або кількома отворами. Велика колекція глиняних амулетів походить із поселення Хебешести I. Вона містила диски з гладенькою поверхнею, з ямками вздовж краю, з отворами та без них, з випуклістю в центрі. Окремі екземпляри імітували металеві амулети, які носили прикріпленими на ремінці або тасьмі.

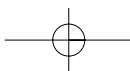
Амулети, відмінні за формою та орнаментациєю мали різне призначення. Глиняні дитячі торохкальця, очевидно, призначалися для захисту від хвороб, порчі, лиха. Більшість із них – зерноподібної форми, яка заповнена дрібними глиняними кульками, що шуміли при струшуванні. Окремі екземпляри – у формі порожніх фігурок людини або птаха, також заповнених глиняними кульками, з пристосуваннями для підвішування. Статуарні торохкальця розписували фарбою, їх голівки мали велику кількість отворів. Глиняний “рогатий” амулет із кількома наліпними грудьми з пізньотрипільського поселення Кошиловці-Обоз поєднує образ жіночого божества та священного бика.

## СЕРЕДНЬОСТОГІВСЬКА КУЛЬТУРА

На півдні Середньодніпровського регіону селилися племена середньостогівської культури – носії дніпровського варіанта. За характером господарства вони були степовиками, переважно скотарями-коневодами. Своєрідним для середньостогівської культури є відчутні взаємовпливи з трипільською, зокрема в низці дніпровських художніх пам’яток.

Рання середньостогівська кераміка, що значно еволюціонувала, охарактеризована гостродонністю, S-подібним профілем з основними складовими формами – тулубом із виразними плічками та високими вінцями, що формувалися в лійчасту або пряму шийку (ранній етап), плоскодонністю, з асортиментом півсферичних та плоскодонних мисок, кубків, глечиків, орнаментованих у верхній частині горизонтальними, інколи вертикальними смугами орнаменту, що ніби “одягали” посудину згори (другий етап).

Ранній орнамент складався з дрібних накольчастих, гребінцевих, ямкових, лінійних мотивів, що утворювали різноманітні комбінації: прямі, скісні, пунктирні лінії, зигзаги, фестони тощо. На середньому етапі культури з’явився гусеничний (відтиск перевитого шнура) та шнуровий (відтиск плетеного шнура) орнамент (Дереївка, Молоховий Бугор). Шнуровий орнамент середньостогівської кераміки



вважають найдавнішим у Європі<sup>80</sup>; на зазначеному етапі він визначав її художню специфіку.

За характером шнуровий орнамент прямолінійний (смуги, що оперізують посудину, у верхній частині чергують з рядами зигзагів або дрібних мотивів); іноді – це серпоподібні елементи або відтиски вузликів, сітка, вертикальні прямі стовпчики тощо. Загалом новий спосіб орнаментациї співзвучний традиційним прокресленим та штапованим мотивам і композиціям. Розпис у середньостогівській кераміці невідомий.

Глиняна пластика середньостогівської культури нечислена.

Найкраще вона представлена в знахідках із Дерейвського поселення (могильника). Це керамічні, кам'яні, кістяні антропоморфні та зооморфні зображення.

З керамічних зооморфних зображень особливо виразною є невелика фігурка дикого кабана, що за силуетом нагадує статуетку із середньотрипільського поселення Пенежкове<sup>81</sup>. Серед творів дрібної кам'яної пластики показовий уламок із талькового сланцю у вигляді зображення риби.

Своєрідним видом пластики з рогу є псалії – частина найдавнішої в Європі кінської збруї для верхової їзди<sup>82</sup>.

До антропоморфних керамічних витворів належить орнаментоване зображення жіночої фігурки – схематичне, з двома смугами наколів, перехрещених на грудях, які, вірогідно, зображують деталь культового одягу жриці. Подібні хрестоподібні перев'язи спостерігаємо ще на трипільських статуетках.



**Фігурка дикого кабана. Друга половина V – кінець IV тис. до н. е., поселення біля с. Дерейвка Кіровоградської обл.**

## МИСТЕЦТВО ДОБИ БРОНЗИ

**Історико-культурна ситуація.** На початку III тис. до н. е. зникли останні культурні утворення, пов'язані з кукутенсько-трипільською мистецькою традицією. Сталося це внаслідок загальної кризи ранньоземлеробських до цивілізаційних культур т. зв. Старої Європи, зокрема загибелі культури Кукутень, материнської щодо Трипілья. Зі зникненням трипільського населення, що загубилося в п'яті віків, перервалася й відповідна традиція будівництва, керамічного виробництва, мистецтва мальованого посуду та дрібної керамічної пластики. Населення, що заселило Правобережний Лісостеп після трипільців, привнесло в цей регіон власні культурні та мистецькі традиції з Північного Заходу, Півночі та Півдня. Зрештою Лісостеп поступився місцем законодавця мистецьких традицій Степові.

Таким чином, якщо мистецтво доби енеоліту відповідало землеробам, то здобутки у цій сфері у бронзовому віці належать здебільшого скотарям степової смуги України. Ще за доби енеоліту скотарське етнокультурне середовище, індоєвропейське у своїй основі, було певною мистецькою альтернативою осередкам Кукутень-Трипілья Правобережного Лісостепу. Позбувшись могутнього конкурента в особі спільноти Кукутень-Трипілья, мобільні скотарі Степу поширили власні культурні та мистецькі “стандарты” на Лісостеп, аж до Полісся та Карпатських перевалів. Їх значимість унаочнюють виразні прояви степових впливів, зафіксовані також у Карпатському басейні та на Балканах. Отже, із реципієнта кукутенської “мистецької моди” населення Причорномор'я перетворилося на творця власних художніх цінностей.

За палеометалевої епохи загалом і бронзової доби зокрема для виконання мистецьких задумів неабияку роль відігравали асортимент відповідних знарядь праці та наявність джерел постачання металу. Якщо за доби енеоліту постачання здійснювалося з ареалу Балкано-Карпатської металургійної провінції, то за ранньої та середньої бронзи Причорномор'я потрапило в систему Циркумпонтійської металургійної провінції з визначальною роллю північнокавказьких родовищ руд кольорових металів та місцевих осередків металообробки. Характерно, що впродовж II тис. до н. е. терени України опинилися на перехресті впливів Європейської та Євразійської металургійних провінцій. Водночас на базі розробок донецьких та волинських родовищ мідної руди формувалися місцеві осередки металообробки. При цьому найбагатшим у плані забезпечення 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-Трипілья матеріалом для творення шедеврів образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва правила передовсім глина, з якої виробляли керамічні вироби вищого гатунку, то для митців бронзової доби це були камінь та метал; кераміка відігравала вторинну роль. Використання

органічних матеріалів (дерево, кістка, шкіра, тканини), звичайно ж, практикувалося достатньо 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.

Особливістю джерел із вивчення мистецької спадщини населення бронзового віку є переважання серед них поховальних (культових) об'єктів. Знову-таки, тут постає повна протилежність культурі Кукутень-Трипілля, де переважна більшість артефактів походила з поселень, причому поховальні комплекси та речі з них були ознакою руйнації цієї спільноти. Поховальні споруди скотарських племен збереглися у формах, подібних до автентичних, тоді як рештки жител дійшли до нашого часу в кращому разі у вигляді фундаментів та котлованів зруйнованих споруд. Тому й опис архітектурних об'єктів варто розпочати з реально збережених могил та могильних, кам'яних і ґрунтових конструкцій.

### АРХІТЕКТУРА ПОХОВАЛЬНИХ СПОРУД

Добу неоліту в Степу репрезентують ґрунтові цвинтарі. “Класичним” некрополем цієї доби виступає Маріупольський могильник, виявлений на будмайданчику заводу “Азовсталь” (розкопки М. Макаренка). Неолітичні поховання були перекриті двома кам'яними закладками понад іншими похованнями (небіжчик у зігнутому положенні на спині) (пп. XXI, XXIV)<sup>1</sup>. Ці закладки є своєрідними прототипами мегалітичних будов Приазов'я та Причорномор'я, традиція спорудження яких мала розвиток упродовж бронзової доби.

До кола мегалітичних віднесено споруди, побудовані з використанням каменю як базового чи принаймні структуроутворювального матеріалу. Нині розглядають три періоди розвитку культового монументального будівництва скотарів, де етапними були: поява перших надмогильних знаків (символів) у другій половині V тис. до н. е., формування розвинутого та конструктивно складного будівництва (перша половина IV тис. до н. е.), поширення кам'яного будівництва у степовій зоні (друга половина IV тис. до н. е.)<sup>2</sup>, які відповідали двом традиціям розвитку “мегалітичної архітектури”. Першу традицію, локалізовану в Дніпро-Донському регіоні, репрезентують кам'яні закладки та усипальниці “скриньового типу”, другу – в Буго-Дунайському регіоні – кромлехи, ровики, усипальниці та антропоморфні стели. Тоді були створені й найдавніші кургани (могили). У найвиразніших зразках кам'яного будівництва відбулося злиття двох традицій<sup>3</sup>.

Наведена схема матеріалізується в комплексах конкретних археологічних культур доби енеоліту. Перші кам'яні закладки (каїрни) пов'язані з поховальною практикою населення середньостогівської культурно-історичної спільноти. Під ними виявлено індивідуальні й колективні “зігнуті” поховання з кам'яними обкладками стінок ям, перекриті кам'яними ж закладками, що вже вивисувалися над рівнем горизонту. Нині відомо чотири такі споруди (2 – Маріупольський могильник, Яма, Ольховатка) на сході України. Імовірно, наприкінці цього періоду почали будувати перші кромлехи (кам'яні кільця) довкруг поховань. Два найдавніші подвійні кромлехи (діаметри – 5,5 м та 6,0 м) виявлено в кургані № 1 Другого Суворовського могильника в Одеській обл. Їх виклали з дрібних каменів впритул один до одного довкола перших енеолітичних поховань. Надалі ці перші кромлехи були обведені третім (діаметр 13 м), складеним із масивних кам'яних брил, поставлених на ребро. Над великим кромлехом було споруджено земляний насип<sup>4</sup>.

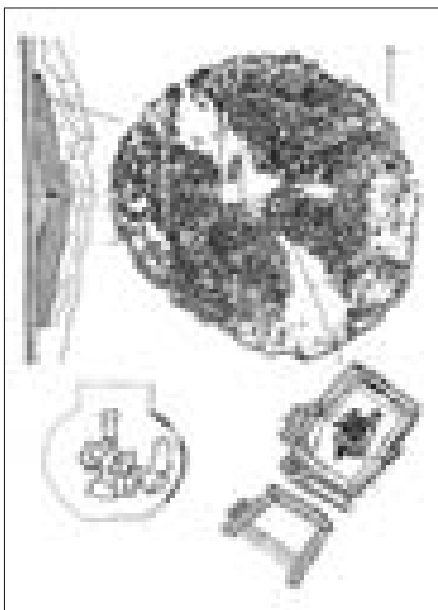




**Кромлех поблизу м. Запоріжжя. Доба міді**

Наступний етап пов'язаний з будівельною активністю населення нижньомихайлівської та квітнянської (постмаріупольської) культур. На цей час припадає побудова кромлехів, кам'яних скринь, святилищ зі стовповими конструкціями, а для квітнянської культури – ровиків під курганами насипами, обкладки схилів глиною. Саме тоді степове культове будівництво набуває реальної монументальності, стаючи співзвучним, за набором основних елементів, європейським мегалітам.

**Кам'яний панцир та кріпіда. Курган 14 біля с. Любимівка Херсонської обл. (за Ю. Рассмакінім)**



На останньому етапі стали помітні майкопські впливи, тоді як для перших двох вирішальне значення мали контакти з Балкано-Карпатським регіоном та ареалами пізніх дериватів 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 кріпіди. Оформилися споруди на зразок кам'яних скринь (цист). Найвідомішим взірцем такого будівництва є курган № 14 біля с. Любимівка на Херсонщині з основним похованням у кам'яній скрині та спорудженим над нею кам'яним насипом, обведеним кріпідою з могутніх вапнякових брил<sup>5</sup>.

Відтак уся рання історія розвитку степового монументального будівництва розвивалася в зоні між Північним Кавказом та Балкано-Карпатським світом<sup>6</sup>. Найвиразніше культове будівництво бронзової доби виявило себе у сталій традиції зведення курганів.

Тюркський термін “курган” є узагальненим визначенням для земляних чи кам'яних деформованих

напівсферичних споруд круглої та овальної форми. В українській мові синонімом поняття “курган” є термін “могила”. Могила стала знаком-символом Степу, як останній – її колискою. Могили зруйнували одноманітність степового обширу, надавши йому третього виміру – висоти. Будучи функціонально та ритуально прив’язаними до шляхів, могили дозволили встановити певну систему координат-орієнтирів для оперативного подолання широчіні степів.

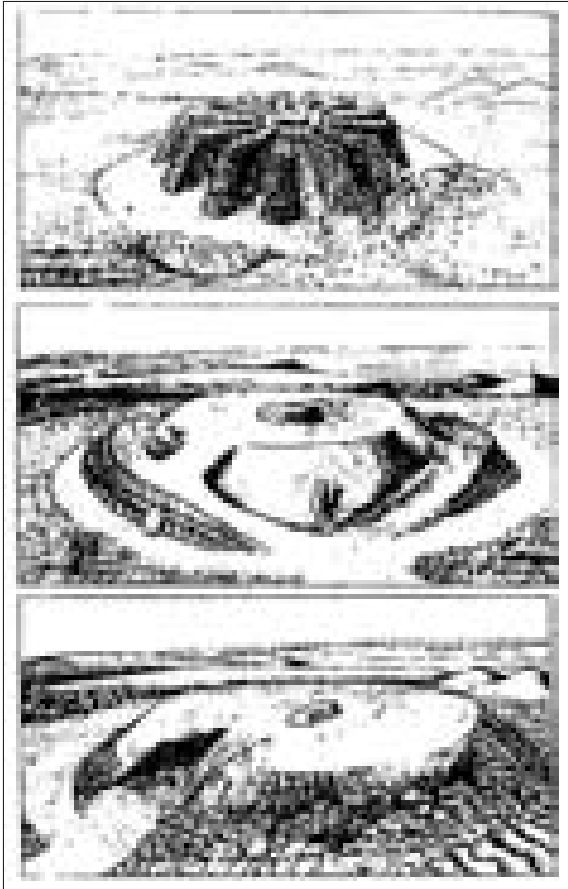


**Куляб-Могила. с. Старобогданівка Запорізької обл.  
(за Б. Михайловим)**

У свідомості українців могила є також синонімом гори, тому могилами називають і природні утворення (Кам’яна Могила, Кам’яні Могили, Бельмак-Могила тощо)<sup>7</sup>. З другого боку, на горах, так би мовити, “могильного типу” нерідко споруджували кургани (Мамай-Гора, Бельмак-Могила), що налаштовувало на сприйняття синонімічності цих термінів. Семантично ж курган є символічною первинною Горю, що вивищилася над Праокеаном на момент творення світу, першою грудкою ґрунту, піднятою з його дна. Могили пов’язували з потопом народні повір’я: нібито коли розпочався потоп, люди почали насипати могили та рятувалися на них<sup>8</sup>.

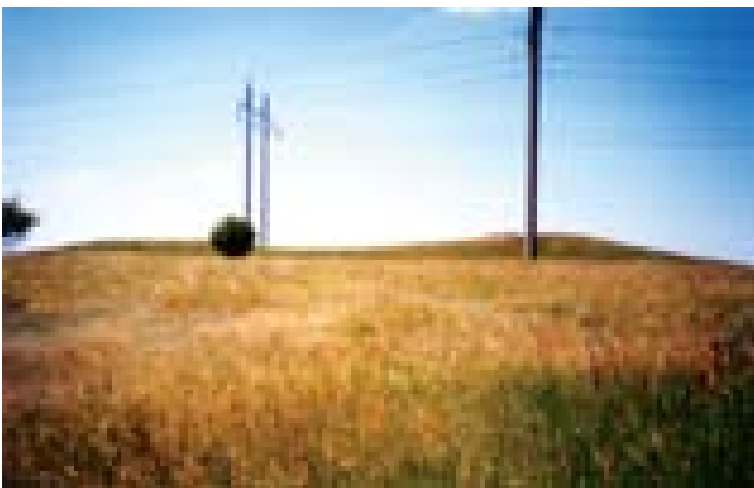
Масштабне курганне будівництво припадає на першу половину III тис. до н. е. й репрезентоване активністю носіїв ямної та кемі-обинської культур. Висота курганів тоді досягала вже 10 м, діаметр – 30 м – 40 м і більше. Поміж відомих найдавніших могил, досліджених археологами, – Царева у м. Кривий Ріг, Висока, Безщасна на Запоріжжі, Перша Старосільська, Першокостянтинівська на Херсонщині, Тягунова на Дніпропетровщині та ін. Серед тих, що збереглися в первісному вигляді, – Куляб-Могила у с. Старобогданівка Запорізької обл. Остання має конічну форму зі сплющеною маківкою (висота – 11,3 м, діаметр – 130 м). Через вал (висота – 1 м, довжина – 20 м) по лінії захід – схід Куляб-Могили з’єднано з меншим насипом (висота – 3 м, діаметр – 40 м)<sup>9</sup>. Наявність валу надає згаданому комплексу споруд статусу Довгої Могили, спорудження якої розпочалося в добу ранньої бронзи.

Технологія будівництва курганів бронзової доби передбачала низку етапів, зумовлених 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 кільця”, часом зі сплющеною верхівкою, додаткове укріплення схилів насипу (глиною, глеєм, камінням, деревом), здійснення наступного поховання з усіма належними ритуалами та добудовою (досипкою) насипу, здійснення чергового поховання з відповідною добудовою і т. д. Будівельним матеріалом були шматки дерну, грудки землі, а потім і глини, які вибирали довкола насипу, що зводився. Таким чином, навкруги насипу утворювалася кільцева улоговина, яка штучно збільшувала висоту споруди. При спорудженні насипу дотримувались певного балансу кольорів: темна верхівка, жовті схили, обкладені глиною чи деревом, білі кромлех чи кріпіда з вапнякових брил. Брили могли зовні вкривати різьбленим візерунком, як довкола мо-



**Молочанське святилище. Запорізька обл.  
(за С. Пустоваловим)**

**Довга Могила. м. Лисичанськ Луганської обл.  
(фото В. Отрошенка)**



гили біля с. Вербівка на Черкащині, де конічна верхівка споруди була обкладена стовбурами дерев<sup>10</sup>. Іноді насип увінчували стелою чи менгіром, укріпленим на круглому кам'яному постаменті<sup>11</sup>.

За доби середньої бронзи, репрезентованої культурами катакомбної спільноти (середина – друга половина III тис. до н. е.), обсяги курганного будівництва зменшилися, натомість добудовувалися вже існуючі “ямні” насипи, пов’язані з численними впускними похованнями. Певне поживалення 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 насипали у вигляді кільця довкола первинного насипу<sup>12</sup>. Потому здійснювали досипку всієї споруди, надаючи їй належної монументальності.

Унікальною спорудою, яку пов’язують з будівничими інгульської культури, є Молочанське святилище (курган № 3) на високому правому березі р. Молочної біля с. Виноградне в Токмацькому р-ні Запорізької обл. Згідно зі спостереженнями, поверх насипу доби ранньої бронзи з глиняних блоків утворено тринадцятипелюсткову зірку із глиняним вівтарем на верхівці, де сходилися промені всіх пелюсток<sup>13</sup>.

Упродовж II тис. до н. е. темпи будівництва могил поступово зростали за рахунок забудови курганами вододільних підвищень степових межиріч. Там вибудовуються нові курганні ансамблі носіями спочатку дніпро-

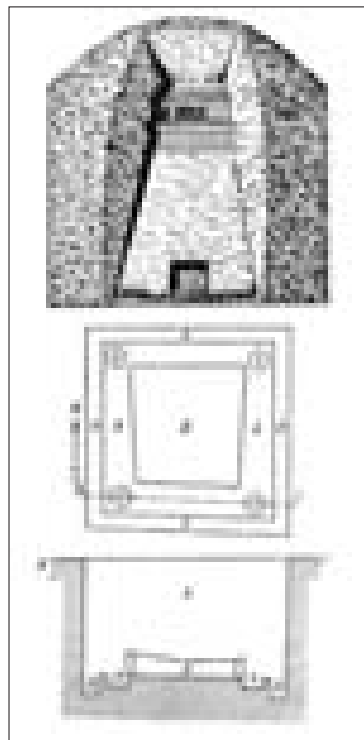
донської бабинської, а від середини II тис. до н. е. – бережнівсько-маївської зрубної культури. Набували поширення довгі могили та зведення об'єднувальних валів між давнішими круглими могилами. Стіни таких валів обличковували камінням чи глиною, а хребет цих споруд виводився сплосченим, увінчаним посередині вівтарем із менгіром чи стелою. Як варіант, могили, розташовані поруч, з'єднували кам'яними алеями з тим же вівтарем. Найпоширенішими були три типи довгих могил: 1) хвостаті, за рахунок одновекторної досипки круглої могили; 2) гантелеподібні (вісімкоподібні), коли два круглі насипи сполучали поміж собою пересипом; 3) овальні, насипані одноразово над рядом поховань<sup>14</sup>. Дослідження довели наявність окремих конструкцій ще більшої складності, коли перебудовами об'єднували три, а то й більше ізольованих насипів, розташованих в ряд чи навіть під кутом відносно генеральної осі Довгої Могили. Найдовшою зі споруд такого типу є Канат-Могила в Приазов'ї (Запорізька обл.), протяжністю понад 500 м, що об'єднала попервах принаймні шість окремих насипів у грандіозний меморіально-культурний ансамбль.

Масове дослідження степових могил упродовж 60–80-х років XX 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 є показовою для надзаплавних терас великих та середніх річок. Чим далі у Степ насиченість полів могилами слабшала, а планіграфія споруд ускладнювалася. Іноді вони утворювали умовні фігури у формі дуги, прямокутника, трапеції, ромба, кола, хреста. Наземні геодезичні обміри та матеріали аерофотозйомок свідчать, що ключову (зазвичай центральну) позицію в системі курганних ансамблів посідала Довга Могила другого типу. Звичайно, комплекси таких ансамблів виконували роль ритуальних центрів місцевого чи регіонального рівня<sup>15</sup>. Прикладом є комплекс довгих могил на маківці Мамай-гори неподалік від м. Кам'янка-Дніпровська Запорізької обл. За наступної історичної доби (ранній залізний вік) довкола цих споруд скіфи влаштували величезний могильник<sup>16</sup>.

Ще перші дослідники царських могил Скіфії (Чортмлик, Велика Цимбалка) відзначали, що скіфи будували усипальниці своїм царям поруч із довгими могилами бронзової доби<sup>17</sup>, ніби символічно переймаючи традиції курганного будівництва від своїх далеких, але етнічно споріднених предків. Так, святилище Арея було влаштоване скіфами в урочищі Носаки (Запорізька обл.) у ритуальному секторі Довгої Могили, з подальшою розбудовою великого скіфського курганного некрополя<sup>18</sup>.

Кургани білозерської культури доби фінальної бронзи (XII–X ст. до н. е.) відкривають нову сторінку будівництва могил, коли круглий насип зводили одночасно з оформленням 1–3 основних поховань. Поховальна споруда, таким чином, опинялася в центрі штучно створеної лійки, на схилі якої лягав ніби підрізаний викид. Насип споруджували з вальків дерну, які чітко проглядалися у зрізах насипів. Надалі валькові насипи застосовували при будівництві великих скіфських могил. Практика досипок, така показова

**Широка Могила біля с. Мала Лепетиха Херсонської обл. План (за М. Веселовським)**



для попередніх періодів бронзової доби, у структурі насипів білозерської культури не простежується. Взірцем білозерського будівництва є Широка Могила (висота – 9,6 м, діаметр – 120 м) біля Малої Лепетихи на Херсонщині<sup>19</sup>. Серед інших могильників – Степовий/Заповітне в Запорізькій обл., Каланчак у Херсонській та Кочукувате на Одещині. У Лісостепу цю будівельну традицію зафіксовано при дослідженні Гордіївського могильника на півдні Вінницької області, де розкопано 40 споруд<sup>20</sup>. Цей некрополь пов'язують із білогрудівською культурою.

Дослідження витоків будівництва найдавніших могил дозволило українським ученим спростувати попередні гіпотези щодо Волго-Каспійського ареалу походження курганів. Як зазначалося вище, практика зведення штучних насипів з каменю та ґрунту зародилася від двох традицій мегалітичного будівництва в середовищі скотарів енеоліту у степах Причорномор'я. Кількісні та якісні характеристики курганів, споруджених на теренах України, роблять їх еталонними об'єктами культурової архітектури бронзової доби в системі первісних спільнот Європи.

Розмаїття конструктивних особливостей монументальних насипів могил породило в українському науковому середовищі 70-х років ХХ ст. гіпотезу щодо антропо-, зоо- та орнітоморфності окремих споруд, на зразок культурової архітектури, наприклад, Північної Америки (змієподібні кургани)<sup>21</sup>. Тривала дискусія серед українських дослідників із цього приводу не дала однозначної відповіді на поставлену проблему<sup>22</sup>, а той факт, що фахівці сусідніх держав, де активно досліджуються давні могили (Російська Федерація, Республіка Молдова, Угорщина, Румунія, Болгарія), не віднаходять рис антропоморфності і не дискутують на цю тему, переконує вітчизняних дослідників у доцільності обережного підходу до цієї проблеми. Наслідком вітчизняної дискусії щодо “антропоморфних” курганів, однак, стала підвищена увага польових дослідників до форми насипів і досипок та до методики фіксації їхніх обрисів.

У кожній курганній споруді мистилася усипальниця людини, смерть якої ставала причиною спорудження монументального насипу. Власне, розташування, форма, орієнтація труни чи її замітника щодо рози вітрів задавали параметри насипу загалом. 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. Елементи ж соціальної нерівності найпереконливіше впливають з аналізу поховальних споруд. Виявлена ієрархія таких споруд починалася з невеличкої прямокутної чи овальної ями, розрахованої на укладання тіла небіжчика в зкоцюрбленому чи випростаному положенні. Сюди ж варто долучити невеличкі підбої та катакомби. Такі мінімальні за обсягом трудових затрат поховальні споруди взагалі не передбачали зведення над ними земляного чи кам'яного насипу. Їх розміщували на ґрунтових цвинтарях чи впускали до побудованих раніше курганів. Будь-яке ускладнення цього мінімально можливого та гігієнічно доцільного ритуалу виявляє риси соціальної неординарності небіжчика. Існували також особливі різновиди усипальниць.

Будівля усипальниці концептуально залежала від ідеологічного навантаження споруди: її могли будувати як домовину, тобто, як символічне житло для небіжчика, або у вигляді транспортного засобу для потойбічних мандрів померлого. Ці два змістовно протилежні наміри іноді химерно перепліталися в ідеї катафалка – домовини на колесах. Територіально концепт домовини був прийнятнішим для мешканців Лісостепу та Північного Степу, що пояснювалося природними ресурсами деревини, з одного боку, та осілим укладом 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 та 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 складалася динамічна картина зміни типів поховальних споруд від культури до культури й від періоду до періоду. Крім того, 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).

Доба ранньої бронзи дала такий складний тип усипальниць, як яма з виступом (заплічками). У перетині ця конструкція сприймалася, як яма в ямі. Виступ використовувався для облаштування дерев'яного чи кам'яного перекриття нижньої ями (камера з небіжчиком). На виступі, по кутах споруди, клали горизонтально дерев'яні дискові колеса, імітуючи таким чином образ воза в горизонтальній проекції<sup>23</sup>. Додатково на перекриття клали шар очерету чи морських водоростей (камка). Окрім колес, на виступ іноді клали дишло чи інші частини розібраного воза. План такої досить монументальної споруди створював для учасників похорону, що стояли по периметру ями, зазираючи вниз, образ символічної колісниці. Цей тип усипальниць будували й у наступні періоди бронзової доби, але, як виняток, без належної монументальності, властивої відповідним спорудам ямної спільноти.

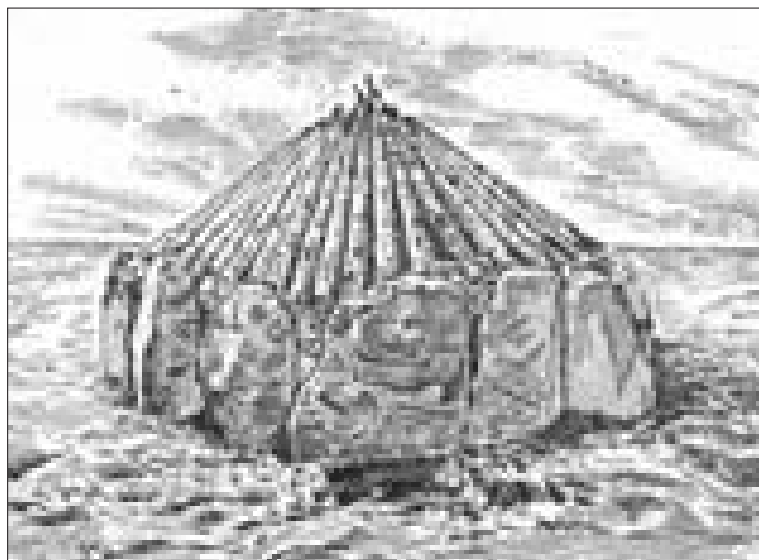
Тривалішим виявилось використання кам'яних скринь. Найдавніші з них появилися ще за доби енеоліту серед поховальних споруд нижньомихайлівської культури.

Найдовершеніші зразки каменярського мистецтва були витворені носіями кеміобинської культури 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 часом розмальовували геометричними чи рослинними композиціями в килимовому стилі. Малюнки виконували вохрою, крейдою, жовтою та чорною фарбами або ж прокресленими лініями<sup>24</sup>.

Синхронно у Правобережному Лісостепу, на Поділлі та Волині набули поширення кам'яні скрині культури кулястих амфор – складні наземні поховальні споруди із плоским похилим дахом, іноді – двокамерні. Це були склепи багаторазового використання<sup>25</sup>.

Таким чином, фіксуються дві традиції виготовлення кам'яних скринь – Степова (Кримська) та

**Реконструкція первісного вигляду кургану з орнаментованими блоками кромлеха біля с. Вербівка Черкаської обл. (рисунок О. Трохимова; за О. Формозовим)**



Волино-Подільська. Поза тим, у Криму відомі поодинокі дольмени – кам'яні скрині з пласким дахом, округлим чи прямокутним отвором на порталі (с. Віліне-80)<sup>26</sup>. До кола дольменів віднесено також унікальну монолітну скриню, витесану з вапнякової брили та закриту іншою пласкою брилою (с. Іванівка Миколаївської обл., курган № 5, поховання № 2). Внутрішня та зовнішня поверхні цієї усипальниці ретельно оброблені ударною крапковою технікою. Нижче внутрішнього краю цисти вихорою по периметру виконано зображення змії<sup>27</sup>. Власне, дольмен із прямокутним отвором досліджено в похованні № 7 кургану № 16 біля с. Кам'янка на Південному Бузі. Фасадна брила дольмена з ночноподібною виїмкою та округлим отвором виявлена в ямі-жертovníку (поховання 16) Довгої Могили біля Чортомлика. Цей жертovníк пов'язано з основним похованням № 11 ямної спільноти та покрито насипом<sup>28</sup>. 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 на зразок Чортомлицької<sup>29</sup>.

Традиції спорудження кам'яних скринь, дещо згаслі за доби середньої бронзи, наново відродилися в перехідний до пізнього бронзового віку період у населення бабинської та зрубної спільнот. Проте техніка виготовлення кам'яних скринь помітно занепала. Для їхнього виготовлення використовували зазвичай шість недбало оброблених брил вапняку, пісковика чи граніту, які вкопували у дно ями чи поверхню давнього поля на ребро. Довгу стіну скрині складали 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 брил<sup>30</sup>. За часів фінальної бронзи наземні кам'яні скрині-склепи збереглися лише в гірському Криму, де їх виготовляло та використовувало населення місцевого локального варіанта білозерської культури.

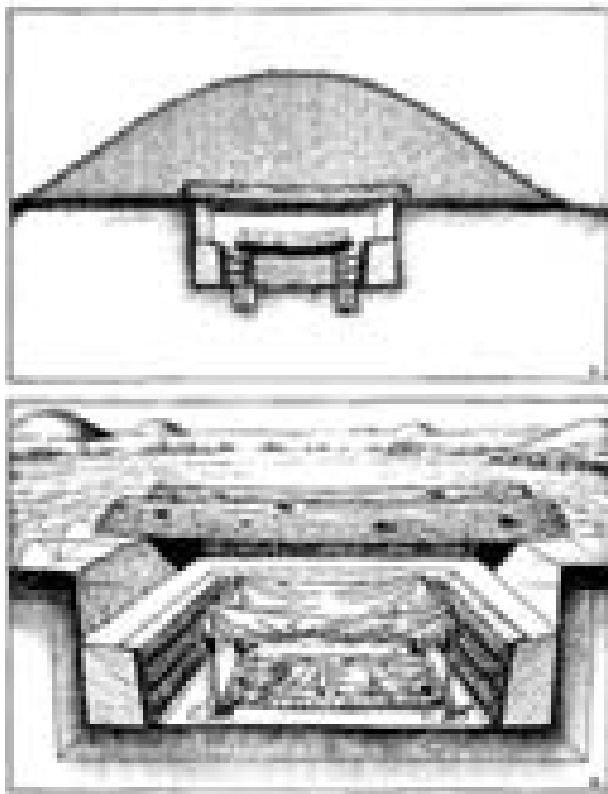
Стіни поховальних конструкцій, носії кемі-обинської культури, як зазначено вище, розмальовували чи закривали декоративним плетивом, циновками, килимами. У декорі переважали геометричні композиції та стилізовані зображення дерев із плодами. Конструктивними елементами перекриття часом слугували антропоморфні чи інших різновидів стели, що їх укладали лицевою частиною донизу. При спорудженні скринь бережнівсько-маївської зрубної культури стелу іноді вмонтовували до однієї з довгих стін у позиції на боці, лицем до обличчя небіжчика, покладеного в позі адорації<sup>31</sup>. Додатково на перекриття клали часом шкуру офірованої тварини, камку, очерет чи глину.

Дерев'яні домовини використовували паралельно з кам'яними і переважно в місцевостях, де вдосталь деревини. Усипальниці особливо складної конструкції сполучали дерев'яну та кам'яну скрині за “принципом матрьошки”. При тому дерев'яна конструкція завжди всередині кам'яної. Ранні споруди такого типу зафіксовані в епонімній могилі Кемі-Оба біля м. Білогірська у Криму<sup>32</sup>, 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 в довбаних стовбурах дерев (колодах), яким надавали форми човна<sup>33</sup>. Дощаті конструкції є показовими для дніпро-донської бабинської культури. Вони слугують взірцями теслярської справи бронзової доби. До внутрішнього простору труни часом клали повстятий килимок, декорований поєднаними трикутниками на жовтому тлі<sup>34</sup>. Такі конструкції зазвичай опускали на дно неглибоких ям прямокутної форми, але іноді їх влаштували в катакомбах чи підбоях.

Елітні поховання зрубної культурно-історичної спільноти доби пізньої бронзи здійснювали відповідно у зрубках в 1–3 вінці, витесаних із колод, брусів чи плах. Найбільшу кількість таких конструкцій (понад 100) досліджено в межиріччі Самари та Орелі на Дніпропетровщині<sup>35</sup>. Використовували різні способи з'єднання колод на кутах конструкцій, опущених до ями: у стик, в наклад, за допомогою зарубів “ластівчаний хвіст” тощо. Перекривали такі зруби плахами впоперек чи вздовж, увінчуючи конструкцію стовбуром з обрізаними гілками чи стовпом.

За доби фінальної бронзи найскладнішими усипальницями стають просторі склепи з дощатою вертикальною обшивкою стін та системою двох пар великих стовпових ямок. Такий тип усипальниць був відомий 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 у Запорізькій обл.)<sup>36</sup> та Гордіївському могильнику білогрудівської культури на Вінниччині<sup>37</sup>. За припущеннями, 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 у Степу та частково в Лісостепу. Досліджено розмаїтий спектр споруд на зразок катакомби. Величними виявилися споруди ранньокатакомбної культури з прямокутними чи трапецієподібними вхідними шахтами, з додатковими виступами вздовж довгих стін. Дно шахт пандусом переходило в дромос (вузький коридор), який сполучав вхідну яму з поховальною камерою прямокутної форми з арочною чи двохилою стелею. Зовнішній отвір дромоса утворював портал, перегороджений дерев'яними брусами чи кам'яними брилами. У перегородку іноді вставляли кам'яну стелу, дерев'яну фігуру чи колесо або його фрагмент<sup>38</sup>. По завершенні поховальних дій вхідну шахту засипали, а камера залишалася вільною від ґрунту. Із розвитком катакомбної спільноти спостерігається спрощення конструкції катакомб. Вхідні шахти набули круглої чи овальної форми, скоротилися чи зник взагалі дромос, а камера стала квасолеподібною, овальною чи навіть круглою. Такі конструкції показові, зокрема, для інгульської катакомбної культури. Надалі спостерігається процес сполучення овальної вхідної ями з оваль-



**Гордіївський могильник, Вінницька обл. Реконструкція поховальної споруди (за С. Березанською)**



ною в плані камерою. Таким чином, дромос зник, а перехід із вхідної ями до камери фіксувала лише сходинка. Такі найпізніші катакомби називають підбоями. Вони маркують у Степу перехід від середнього до пізнього бронзового віку та є показовими для поховального ритуалу бабинської спільноти в регіонах на захід від Донецького кряжа вже на початок доби пізньої бронзи (XX–XVII ст. до н. е.).

### БУДІВНИЦТВО ПОСЕЛЕНЬ І ЖИТЕЛ

Якщо архітектура курганів та усипальниць дозволяє досить повно уявити та відтворити конструкції поховальних споруд, то матеріали поселень – це в кращому разі котловани чи фундаменти житлових споруд, зруйнованих понад три тисячі років тому, які доволі важко піддаються навіть графічній реконструкції<sup>39</sup>. За такої ситуації розкопані землянки дали значно більше інформації, ніж наземні житла, а споруди з кам'яними цоколями – більше уявлень про надбудови їхньої горішньої частини, ніж дерев'яні чи глинобитні конструкції базової частини<sup>40</sup>. Відтак нечисленні наукові розробки стосуються лише окремих культур чи конкретних селищ, рідше – будівельних традицій на міжкультурному рівні<sup>41</sup>.

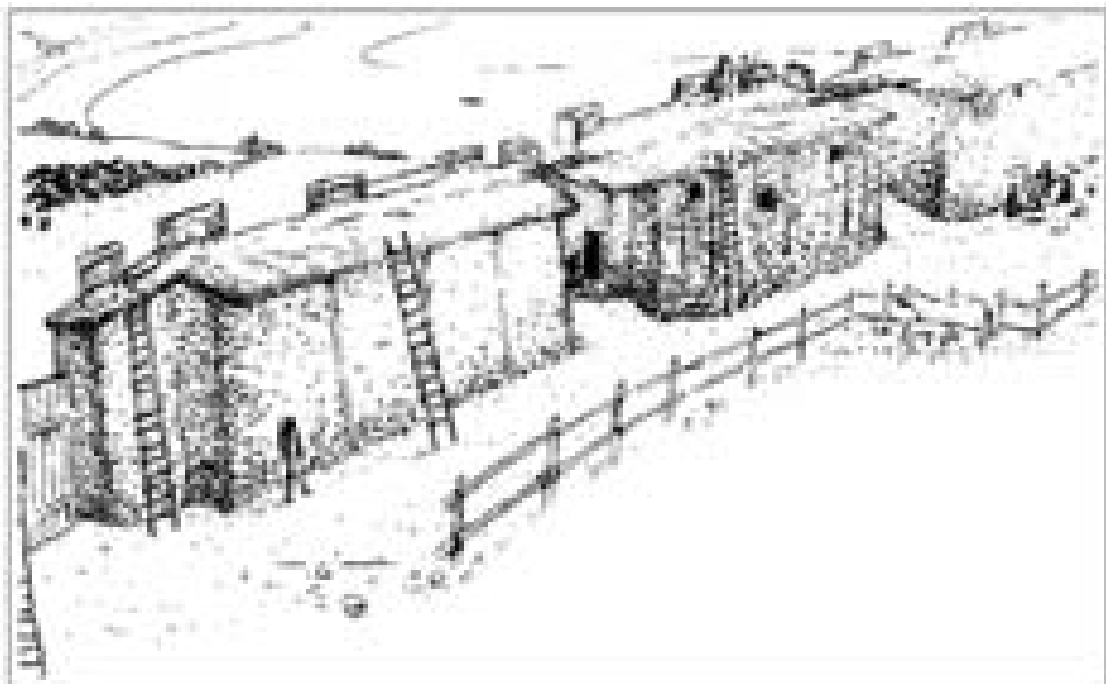
Будівництво поселень так само залежало від навколишнього середовища і конкретного місця проживання, як і поховальні споруди. Широке використання каменю показове для Криму, Приазов'я, Причорномор'я, Донецького кряжа та Українського кристалічного щита. Використання дерева переважає в Північному Степу, Лісостепу та на Поліссі. У низинах останньої природної смуги житла та інші приміщення будували на палях, а в інших регіонах – фундаменти заглиблювали в ґрунт. Така приземкуватість побутових будівельно-архітектурних форм бронзового віку є істотною ознакою доби<sup>42</sup>. Вертикальної забудови (на два поверхи) досі не виявлено, на відміну від часів Кукутень-Трипілля.

Матеріали дозволяють простежити певну ієрархію населених пунктів доби бронзи. До вищого рангу можуть бути віднесені нечисленні укріплені поселення. Далі йдуть стаціонарні відкриті поселення, що налічували 3–20 садиб. Хутори з 1–2 споруд також мали місце. У степу виявлено ті сезонні стійбища скотарів, що використовувалися для проживання. Це були легкі конструкції на зразок наметів чи юрт.

Серед укріплених поселень найвідомішим є Михайлівське на високому правому березі Дніпра на півночі Херсонщини<sup>43</sup>. Воно постало на місці більш ранніх селищ енеолітич-

**Житло на поселенні Дикий Сад в м. Николаєві. Реконструкція інтер'єру та екстер'єру (за К. Горбенком та Ю. Гребенниковим)**



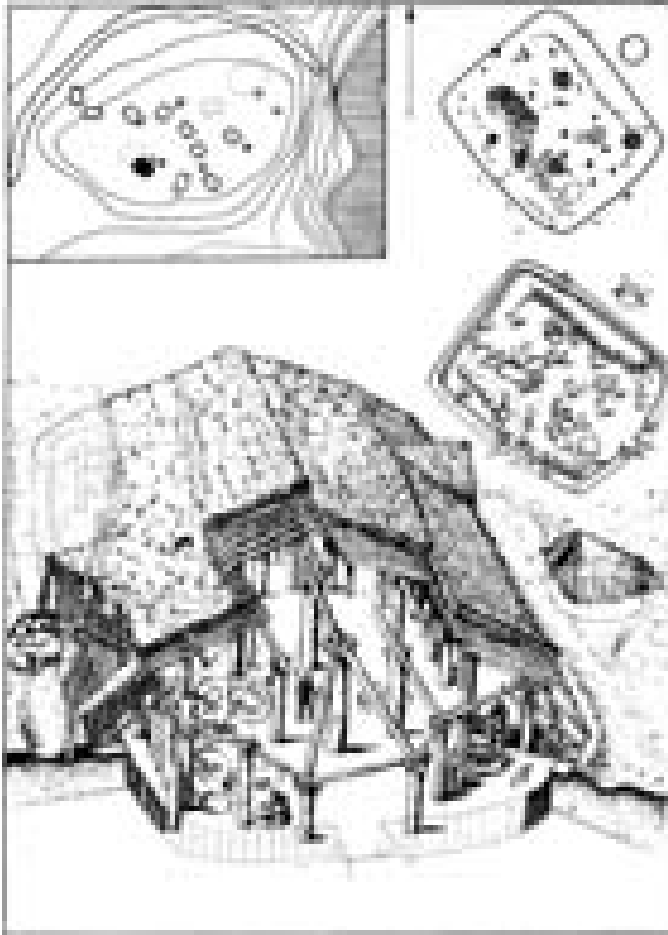


**Оборонно-житлові вежі Левенцівської фортеці, Ростовська обл. (РФ) (за С. Братченком)**

ної доби біля давньої переправи через Дніпро. Побудувало його населення ямної спільноти десь на початку III тис. до н. е., коли площа Михайлівки займала 1,5 га. Оборонні споруди склалися з ровів та викладених із каменю стін, які перекривали підходи до трьох пагорбів, де було розташоване селище, з напільного боку. Споруди житлового та виробничого призначення були сконцентровані на південно-західному пагорбі. Нижню частину жител зводили з каменю, а верхню робили глинобитною. Покрівлю даху підтримували стовпи, вкопані вздовж довгої осі споруд. Найпізнішу фазу існування поселення репрезентують напівземлянки із глинобитними вогнищами та наземні споруди.

У середині III тис. до н. е. виникло укріплене поселення, можливо, фортечного типу на острові Мала Хортиця (Байда) в центрі сучасного м. Запоріжжя. Острів займав стратегічно вигідну позицію поміж Хортицею та високим правим берегом Дніпра, контролюючи судноплавство по старому руслу Дніпра. Кам'яні укріплення оточували високий північний край острова, займаючи площу близько 2 га. Оборонні споруди катакомбного часу склалися з двох ровів та оборонного валу, додатково укріпленого камінням по зовнішньому схилу та кам'яною стіною по гребеню валу. Ширина валу – 4,5 м, висота – 3,3 м від дна рову. Численні перебудови укріплення на цьому місці в XII–X ст. до н. е., III–IV, XVI, XVIII ст. н. е. майже понівечили ранню забудову в межах укріплення. Перебудова й добудова південного рову та валу здійснювалися в добу фінальної бронзи носіями білозерської культури<sup>44</sup>.

Взірцями оборонного будівництва перехідного періоду від середньої до пізньої бронзи (XX–XVIII ст. до н. е.) стали Левенцівська та Каратаєвська фортеці на високому правому березі р. Мертвий Донець над дельтою Дону. Фортеці розділяла глибока балка. Левенцівська фортеця в плані нагадувала півколо площею 1,3 га, за периметром якого були розташовані могутні кам'яні споруди, а вздовж них – рови, роз'єднані вузькими, рідше – широкими, проходами. Усередині фортеці будівельні



**Реконструкція житла з поселення Усове Озеро на Сіверському Дінці, Донецька обл. (за С. Березанською)**

Буг. Головний елемент оборонної структури – рів (ширина – 5 м, глибина – 2,5 м). Виявлено рештки мостового переходу через рів із двома стінами-опорами, вимощеними в техніці сухої горизонтальної кам'яної кладки<sup>46</sup>. У межах, оточених ровом, розкопано прямокутне житло з кам'яним приміщенням у центральній частині та навісом із рядом опорних стовпів по периметру конструкції. Дим від вогнища в центральному приміщенні виходив через отвір у пласкому даху.

Зазначимо, що укріплені поселення білозерської культури, приурочені до місць злиття великих і малих річок, утворювали ланцюг: Дикий Сад, поселення на мисі між Інгульцем і Дніпром, Мала Хортиця. Таким чином здійснювався контроль над судноплавною частиною Дніпра від порогів до виходу в Дніпро-Бузький лиман.

Інша система укріплених селищ була побудована, можливо, ще за доби фінальної бронзи, уздовж лівого берега Верхнього Дністра на теренах Івано-Франківської та Тернопільської областей (Городниця, Лисичники, Кривче). Проте дослідники цих пам'яток схильні відносити час їхньої побудови вже до раннього залізного віку, тобто до пізньої фази розвитку культури Гава-Голігради<sup>47</sup>.

залишки були відсутні. Із восьми відкритих споруд чотири мали довжину 13 м–15 м і ширину 5 м–6 м (висота, що збереглася, – 0,5 м–1,2 м) і спиралися на могутню кладку, яка облицьовувала стіни рову. Інші чотири споруди вужчі і коротші (3 м–3,5 м, і 6 м–14 м), суміжні з ними стіни ровів без облицювань. Рови, вибиті у вапняку, шириною 2 м–6 м і глибиною 2 м–3 м<sup>45</sup>.

Специфікою Левенцівки стало ланцюгове розташування оборонних стін та прибудова житлових блоків із тильного боку кожного блоку стіни. При цьому захисники фортеці використовували дахи житлових блоків для оборони стін від нападників. Зрештою фортеці на Мертвому Дінці були взяті штурмом і знищені, про що свідчать тисячі кременевих наконечників стріл, виявлені в щілинах кам'яної кладки стін, на перехідному етапі між середнім та пізнім бронзовим віком.

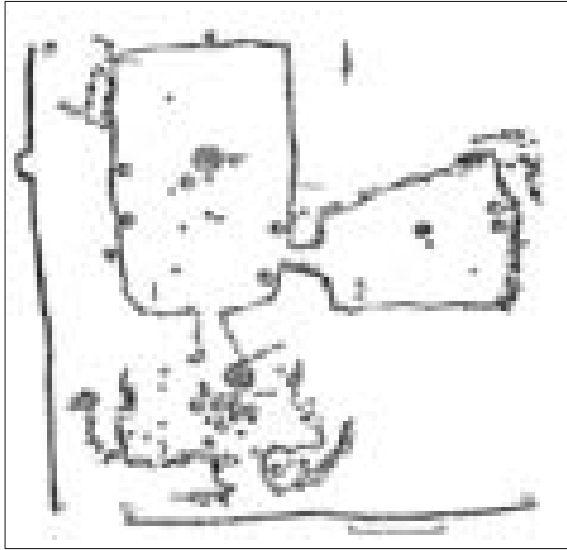
Укріплене поселення Дикий Сад у м. Миколаєві репрезентує добу фінальної бронзи (XII–X ст. до н. е.). Городище площею понад 3 га побудували на мисі високого правого берега р. Інгул у місці її впадіння в Південний

Якщо кількість укріплених поселень доби бронзи вимірювалась одиницями, то кількість відкритих населених пунктів тільки для окремих культур – тисячами. Селища мали низьку (на підвищеннях у заплавах річок) та високу (на першій надзаплавній терасі, зокрема – на виступах берегового рельєфу) топографію. Планіграфія житлових споруд не відрізнялась особливою вигадливістю. Зазвичай це ряд споруд, орієнтованих вузькими стінами та виходом до річки (озера, лиману). Іноді рядів було два, й вони утворювали подобу вулиці. Заглиблені в землю житлові та господарські споруди вивисувалися над рівнем поля переважно двосхилими дахами. Гравіювання на щелепі бика, знайдений у Путивлі на Сумщині, передає, на думку деяких дослідників, схему розташування жител двома рядами обабіч шляху. На віддалі від жител знаходилися випаси для худоби та клаптики розораного поля<sup>48</sup>. Площа селищ демонструє явну тенденцію до зростання, від 0,2 га за раннього періоду до 0,4 га–0,7 га за середнього та 2 га–4 га за пізнього етапу доби бронзи. Така поступальна тенденція була порушена лише за доби фінальної бронзи, коли площа селищ та кількість жител на них істотно зменшилися.

Для зони Полісся показовим було широке використання дерева. “Класичною” пам’яткою тут виступає поселення Пустинка на лівому березі Дніпра північніше від гирла Десни<sup>49</sup>. 19 жител, 15 господарських та одна культова будівля Пустинки розташовувалися двома групами. Біля житла зазвичай розміщували споруди господарського призначення. Сукупно вони формували садибу, ймовірно, обгороджену плетеним тином чи живоplotом. Житла були однокамерними, а їхня площа коливалася в межах від 25 м<sup>2</sup> до 100 м<sup>2</sup>. Споруди, наближені до води, зводили на стовпах-опорах, щоб забезпечити себе від сезонних повеней. Конструкція жител була каркасно-стовповою. Простір поміж стовпами закривали плетеними з хмизу щитами та обмащували глиною. На місці селища Пустинка та інших знайдено численні шматки глини з відбитками хмизу та дощок. У будівельній справі використовували також підсушені глиняні вальки як своєрідну цеглу.

На житлові споруди в Лісостепу витрачалось деревини менше за рахунок збільшення питомої ваги глинобитних конструкцій на дерев’яному чи плетеному із хмизу каркасі. На поселеннях середньодніпровської культури доби середньої бронзи (с. Ісковщина) виявлено рештки наземних глинобитних будівель на плетеному каркасі прямокутної та овальної форми площею 20 м<sup>2</sup>–50 м<sup>2</sup><sup>50</sup>. Відзначимо високу топографію цих селищ (30 м – 60 м від рівня Дніпра). До їхнього числа віднесено й поселення на Кирилівських пагорбах у м. Києві (відкрите В. Хвойкою). Серед найліпше досліджених поселень Лісостепу доби пізньої бронзи – Чикалівка на Дніпрі біля м. Кременчука, що належить до сабатинівської культури<sup>51</sup>. 22 житла були розташовані вздовж води у два ряди, утворюючи вулицю; 5 із них досліджувалися археологічно. Площа споруд, незначно заглиблених у землю та із глинобитною піччю, – 35 м<sup>2</sup> – 78 м<sup>2</sup>. Усі вони згоріли під час пожежі. Найвиразніші зразки глинобитної забудови на плетеному каркасі виявлено на поселеннях культури Ноуа у Верхній Наддністрянщині. Площа наземних жител – 20 м<sup>2</sup> – 30 м<sup>2</sup>. Їх опалювали каркасними печами з димарем та відкритими вогнищами у формі пательні. Площа найбільших поселень досягала 1 га<sup>52</sup>.

Більше матеріалу доби фінальної бронзи Лісостепу одержано після розкопок селища Велика Андрусівка білогрудівської культури на півночі Кіровоградської обл. Виявлено залишки 9 заглиблених у землю жител прямокутної форми. Для них лишається показовою однокамерна конструкція заглиблених у землю жител із дерев’яними стінами з дощок та брусів. Площа жител – 30 м<sup>2</sup> – 120 м<sup>2</sup>. Усі вони також згоріли під час пожежі<sup>53</sup>.



**Садиба з трикамерною спорудою на поселенні Степанівка. Донецький кряж, Луганська обл. (за Ю. Бровендер)**

На сході України, де Лісостеп вклинювався в зону Степу долиною Сіверського Дінця, спостерігалось співіснування двох будівельних традицій (у системі пам'яток зрубної спільноти). На поселеннях покровсько-мосоловської зрубної культури домінували заглиблені в землю однокамерні житла каркасно-стовпової конструкції. Найкраще цю будівельну традицію вивчено на поселенні Усове Озеро на півночі Донецької обл., у заплаві лівого берега Сіверського Дінця. Там розкопано та проведено реконструкцію 15 жител каркасно-стовпової конструкції та поселення загалом<sup>54</sup>.

Іншу, степову будівельну традицію простежено на Донецькому кряжі в Приазов'ї, Надпоріжжі та Причорномор'ї. Традицію, закладену ще будівничими Михайлівського поселення від пізнього енеоліту та ранньої бронзи, продовжено різними групами населення катакомбної спільноти,

що простежено на острові Байда та поселенні Матвіївка-1 на правому березі Південного Бугу північніше від м. Миколаєва. Вона базувалася на широкому використанні каменю в домобудівництві та фортифікації. На Матвіївці обстежено руїни двох наземних кам'яних фундаментів овальної форми з вузькими коридорами-виходами на південь<sup>55</sup>. Площа, обмежена кам'яною кладкою, що збереглася на висоту 0,3 м, складала 220 м<sup>2</sup> та 320 м<sup>2</sup>. Стіни мали в основі два ряди кладки із рваних вапнякових брил, а простір між рядами (ширина – 1 м – 2 м) заповнено дрібним камінням, щебенем та перекрито розливом глини від розмитих стін. Перекриття трималося на системі осевих опорних стовпів.

Про кам'яні оборонно-житлові вежі Левенцівської фортеці йшлося попереду. Селища кам'яньсько-левенцівського типу (кам'яньської культури) на сході Криму мали заглиблені житлові споруди з обкладкою камінням котлованів (Кам'янка), а в гірському Криму досліджено кам'яні споруди з дерев'яними опорними стовпами. Будівлі селища Алчак-Кая біля Судака були захищені від зсувів дугоподібною підпірною стіною, що збереглася на висоту 0,9 м<sup>56</sup>. Проте розквіт домобудівництва у Степу із широким використанням кам'яних кладок припав на добу пізньої бронзи, коли з каменю зводили не лише стіни будівель, але й огорожі ділянок садиб.

Найвищими здобутками будівельної техніки доби бронзи можна вважати блоки житлових та господарсько-побутових приміщень садибного типу на поселеннях бережнівсько-маївської зрубної та сабатинівської культур, що датуються XVI/XV–XIII ст. до н. е. Так, на поселенні першої у с. Степанівка (Центральний Донбас) досліджено комплекс із трьох приміщень, поєднаних між собою коридорами. Котловани цих споруд були обкладені камінням, а садиба розміщувалася за парканом, складеним із місцевого плитняку<sup>57</sup>.

Матеріали селищ сабатинівської культури, поруч із панівною традицією спорудження однокамерних прямокутних жител із кам'яним фундаментом, дають чимало прикладів багатокамерних житлово-господарських комплексів зі стільниковим

принципом розташування приміщень у межах садиби. Реконструйовано, зокрема, блок приміщень на селищі Анатоліївка на р. Інгул<sup>58</sup>. Ще складнішим було об'єднання 20 приміщень в один багатокімнатний модуль на поселенні Воронівка II на південному сході Одеської обл.<sup>59</sup> Такі складні споруди функціонували за наявності довгих вузьких коридорів. Оригінальні, заглиблені в землю житла квадратної форми, з кам'яним фундаментом та довгим вузьким кутовим коридором-виходом на південь досліджені в Західному Криму (селища Бурун-Елі та Бай-Кіят)<sup>60</sup>.

Спрощення та певний занепад будівельної справи спостерігалися за доби фінальної бронзи (XII–X ст. до н. е.), коли помітно зменшилася кількість населення внаслідок погіршення кліматичних умов. Базовим типом житлових споруд став однокамерний модуль із входом, зміщеним у бік кута. Наземні житла з кам'яними цоколями стін поступилися напівземлянкам із мінімальним використанням дерева для опор та перекриття<sup>61</sup>.

### МОНУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Пам'ятки монументального мистецтва бронзової доби, за винятком антропоморфних стел, лишаються поки що нечисленими. Це насамперед петрогліфи (стародавні взірці різьблення на скелях, кам'яних стінах печер тощо) та геогліфи (наземні малюнки). Серед таких центральною пам'яткою доби бронзи є Кам'яна Могила, хоча вже протягом кількох десятиліть відкритою залишається проблема визначення віку тих чи інших її зображень. Брили із зображеннями упряжі волів відзначені дослідниками як більш раннього віку (неоліт-енеоліт), порівняно з комплексами зображень на кінських брилах (доба бронзи)<sup>62</sup>, а заглиблені й затерті вохрою та сажею профільні зображення бика та двох собак, що переслідують кабана на двох стелоподібних брилах першої кріпиди Новоолександрівської Могили на Херсонщині<sup>63</sup>, за стилем близькі до зображень “Гроту бика” – найціннішого комплексу

**Заглиблене силуетне зображення бика з “Гроту бика”, Кам'яна Могила, Запорізька обл. АМ НАНУ**



образотворчого мистецтва на Кам'яній Могилі, – дозволили датувати їх у межах кінця IV – початку III тис. до н. е. Зазначимо, що ще й досі дехто вважає “Грот Бика” пам'яткою кам'яного віку – палеоліту чи мезоліту<sup>64</sup>. Датування петрогліфів Кам'яної Могили залишається одним із найскладніших питань<sup>65</sup>.

Серед петрогліфів Кам'яної Могили впродовж бронзового віку було створено три горизонти зображень. Першу групу петрогліфів (“Грот Бика”) виконано на переході від пізнього енеоліту до ранньої бронзи. Зображення чаклуна (мага) в позі адорації, забитого вовка та вервечок рогатих тварин, які раніше розглядалися як прояв мисливської магії, тепер розглядаються як сюжети, пов'язані з культом родючості: сприяння приросту поголів'я та безпеки прирученої великої рогатої худоби; а 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, що пов'язано з магією скотарів (за М. Рудинським)<sup>66</sup>.

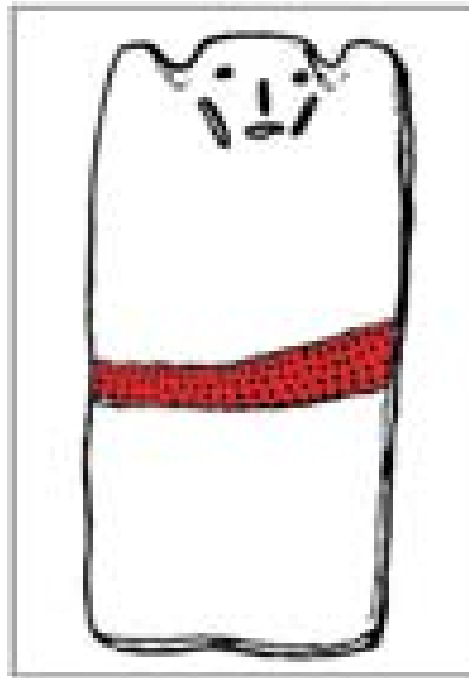
За доби ранньої та середньої бронзи (III тис. до н. е.) на зміну техніці зображень у контррельєфі з наступним затиранням профілю тварини вохрою прийшла сухувата техніка заглиблених лінійних зображень. Виокремилися осібні та парні зображення волів, запряжених у сани та до воза, у композиціях як вид на упряж зверху. Брили з такими зображеннями виявлені лише в “східній групі плит”<sup>67</sup>. Характерно, що реальні вози, запряжені волами, почали використовувати в поховальному ритуалі носії явної спільноти.

Доба пізньої бронзи (II тис. до н. е.) тісно пов'язана з темою коня та солярними знаками, отже, брили, де фігурують такі зображення, влучно названо “кінськими”<sup>68</sup>. На брилі № 27 бачимо профільне зображення колісниці з кузовом у мікенському стилі<sup>69</sup>. Додамо, що зображення з парою коней на карнизі “Гроту Бика”, виконані в лінійному розташуванні, також можуть бути датовані добою пізньої бронзи, адже орнаментальний фриз позаду коней продубльовано на десятках ребристих горщиків зрубної спільноти.

До творів наскельного мистецтва належать також зображення вохрою на стінах та стелі карстової печери біля м. Докучаєвська на Донеччині. Там вдалося ідентифікувати чоловічу та жіночу фігури, зображення водоплавного птаха та хвилю під ним, косулю (?), бика (?), що топче змію, хрест із парних ліній, що перетинаються, лук<sup>70</sup>. Можливо, що ці зображення належали до часів катакомбної спільноти, хоча не можна виключати і їхню належність до пізньої бронзи.

Наскельні малюнки відкриті також у Горгано-Покутських і Буковинських Карпатах та на північному схилі хребта Високий Бескид. На площинах скель висічені переважно групи солярних знаків, що орієнтовно датовані рубежем II–I тис. до н. е.<sup>71</sup>

**Розфарбована стела, Миколаївська обл.  
(за О. Шапошниковою, В. Фоменком,  
Н. Довженко)**





**Зображення на стелі з Бахчі-Елі, Крим  
(за F. Nanchar)**

прикінці XIX ст. (розкопки Г. Скадовського), відповідало стратиграфічному контекстові найдавніших підмогильних поховань<sup>72</sup> ямної спільноти. Знахідка скарбу з чотирьох стел у Білогрудівському лісі біля м. Умані позначила північну межу поширення цього явища<sup>73</sup>, а відкриття Керносівського ідола пролило світло на головного персонажа міфотворчості давніх скотарів<sup>74</sup>. Із 70-х років XX ст. знахідки стел стали масовими. Їхнє дослідження розпочали російські фахівці (О. Формозов)<sup>75</sup>, а продовжили українські дослідники (Д. Телегін<sup>76</sup>, М. Ричков<sup>77</sup>, Н. Довженко<sup>78</sup>, Є. Новицький<sup>79</sup>).

Проблема датування антропоморфних стел, як і їхнього походження, залишається дискусійною. Останніми роками розбіжності в датуванні звужено до пізнього енеоліту – ранньої бронзи (кінець IV – перша половина III тис. до н. е.), а найдавніші стели виявлені в комплексах Нижньомихайлівської та Усатівської культур. Масове використання стел зафіксоване в поховальній практиці населення ямної спільноти, зокрема й у носіїв кемі-обинської культури. Сукупність опрацьованих матеріалів свідчить, що антропоморфні стели є продуктом розвитку мегалітичної поховально-культової архітектури, що досягла розквіту на кінець IV тис. до н. е. Кромлехи та кріпиди з вертикально вкопаних та підтесаних брил ставали фактично ідеальними напівфабрикатами для давніх художників і скульпторів Степу. Перші стели ще не мали ознак антропоморфності, але їхню верхню частину іноді вже прикрашали зображеннями тварин (Новоолександрівська Могила), людини в оточенні тварин (Усатівська стела) чи геометричними композиціями (кромлех із Вербівки). Надалі мала місце додаткова обробка верхньої грані стел із кромлехів. Так з'явилися голова-виступ та плечі – “класичний” контур найпростіших антропоморфних стел, виявлених сотнями біля поховальних споруд ямної спільноти. Добою ранньої – переходом до середньої бронзи датують найскладніші зразки монументальної скульптури, прикрашені на гранях низкою додаткових зображень – епізодами з життя персонажа, образ якого втілює антропоморфна стела (ідол).

На думку деяких дослідників, стели за доби енеоліту виготовляли носії нижньомихайлівської культури для використання у святилищах-вівтарях, причому еволюцію тесаних стел визначили два етапи: т. зв. наземний, коли їх використовували як елемент відкритих вівтарів для циклічних ритуалів, і т. зв. підземний, коли стелу викопували з вівтаря й механічно використовували для облаштування усипальниці

Безумовним мистецьким здобутком на рівні світових пам'яток у скотарських племен України стало започаткування кам'яної монументальної скульптури з образом чоловіка-патріарха-мага. Кам'яна скульптура була невіддільною від курганів і поширювалася Старим Світом разом із практикою курганного будівництва. У семантичній парі “могила – ідол” перша символізувала жіночу природу, а другий – чоловічу.

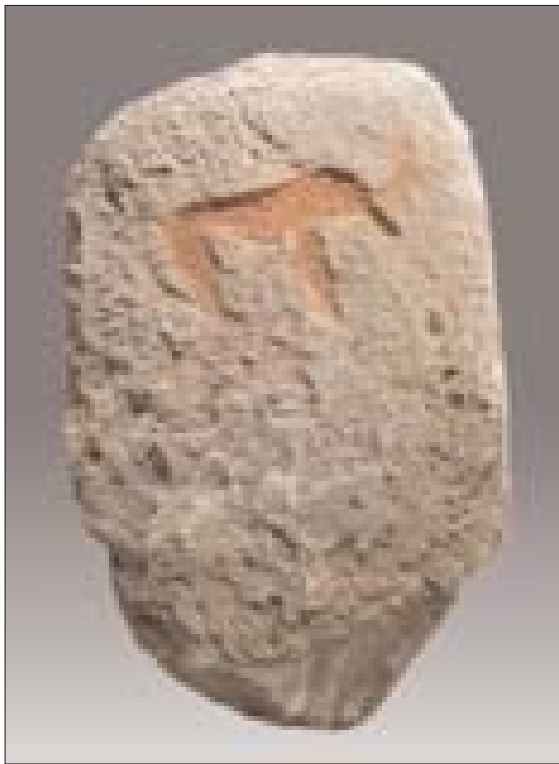
Відкриття антропоморфної скульптури, що відбулося біля с. Білозерка на Херсонщині на-



представники ямної спільноти <sup>80</sup>. Нині дослідники вважають, що більшість стел витесали “ямники”, а також носії кемі-обинської та ранньокатакомбної культур, які використовували скульптури в поховальних ритуалах <sup>81</sup>. Святилища мали вигляд майданчика прямокутної, напівкруглої чи круглої форми, обставленого стелами. У центральній частині вівтаря встановлювали менгір та вівтарну брилу в горизонтальному положенні. Рештки таких святилищ-вівтарів виявлено під насипами могил біля сіл Каланчак на Херсонщині, Нова Одеса Миколаївської області та Рахманівка біля м. Кривого Рогу. Таким чином, у святилищах певні архітектурні форми поєдналися зі зразками образотворчого мистецтва – стелами, менгірами, вівтарними брилами з лунками, борозенками, зображеннями. У той чи інший спосіб їх конструювали носії всіх степових культур доби бронзи, аж до облаштування вівтаря безпосередньо в контексті просторої поховальної споруди зрубної спільноти: 9 кам'яних брил, у тому числі 3 стели, оточували тіло небіжчика з трьох боків, а над ними на широкому виступі було покладено тіла ще трьох людей, принесених в жертву <sup>82</sup>.

Картографування стел дозволяє чітко локалізувати їх у Доно-Дунайському степовому ареалі Причорномор'я із п'ятьма окремими регіонами масового поширення скульптур: Дністро-Дунайським, Буго-Дніпровським, Кримським, Приазовським, Сіверсько-Донецьким. Кількість виявлених у них стел важко піддається точному обліку через розпорошеність та недоступність ряду артефактів. За підрахунками науковців, їхня кількість коливається від 327 <sup>83</sup> (близько 130 нараховують лише в одному Дністро-Дунайському регіоні) <sup>84</sup>, до понад 380 одиниць <sup>85</sup>. Сьогодні можна оперувати цифрою понад 400 екземплярів кам'яних скульптур, що кількістю та якістю (щодо III тис. до н. е.) перевершують усі інші регіони первісного світу. Феномен степових скульптур є мистецьким явищем світової значущості.

Виходячи з морфологічних особливостей скульптури та її розташування, виділяють такі групи зображень: 1) стели, 2) антропоморфні стели, 3) фалоподібні камені, 4) менгіри, 5) ідоли <sup>86</sup>. До мегалітичної скульптури на українських теренах, крім стел, антропоморфів, “фалоїдів”, менгірів, ідолів, додалися ще орніто-, зоо- та іхтеоморфні стели. Під час розкопок установлено, що стели були часто розмальовані червоною та чорною фарбами з акцентами, зокрема, на зображеннях поясної частини тулуба та стоп ніг.



**Стела із зображенням бика (частина зовнішнього кромлеха). Середина III тис. до н. е. Курган біля с. Велика Олександрівка Херсонської обл. НІЕЗ “Переяслав”**

Окремі групи складали скульптурні форми природного походження, без обробки, а також жертovníки<sup>87</sup>.

Найбільше скупчення кам'яних стел спостерігається в Буго-Інгулецькому степовому регіоні (218 виробів), проте така категорія скульптури, як ідоли, там майже відсутня. Ідоли – скульптура антропоморфних форм, що мала додаткові зображення на 4–5-ти гранях. Схоже, що їх встановлювали за межами поховальних споруд. Ідоли, за матеріалами картографування, ніби “оперезують” Український Степ, як “вартіві”: Новочеркаськ на Нижньому Доні, Сватове на півночі Луганщини (р. Красна), Федорівка та Керносівка на Орелі, Наталівка в Надпоріжжі, Білогрудівський ліс під Уманню, Чобруча в Молдові, Новоселиця на Дунаї, Верхоріччя та Ак-Чокрак у передгір'ях Криму. До цієї групи зображень, імовірно, слід додати стелу з Бахчі-Елі в Криму, що не має ознак антропоморфності, але містить епічний сюжет

**Антропоморфна стела. Білогрудівський ліс поблизу м. Умані Черкаської обл. НМІУ**



двоєю та підготовки до оранки поля після перемоги над ворогом. Цей сюжет мав зв'язок із легендою про “золотий плуг” з ярмом, що впав скіфам з неба серед інших дарів<sup>88</sup>. Уперше в давньому мистецтві України землеробський сюжет на стелі з Бахчі-Елі набув епічного звучання.

Узагальнені риси людини, втіленої в статуарній формі ідолів, виявляє образ кремезного чоловіка, безволосого, оголеного, підперезаного й взутого. Для нього характерна також наявність неіснуючої частини людського тіла – хвоста, як ознаки надреальних властивостей. Тема епічних хвостатих персонажів, як відомо, мала широке коло сюжетних аналогій на петрогліфах Монголії, Алтаю, Казахстану<sup>89</sup>. Він озброєний (булава, сокира, лук, спис) і тримає за поясом скотарське знаряддя – герлигу (посох).

Сюжети на гранях скульптур, виконані в контурній манері, відтворюють, очевидно, звершення героя: його перемогу на полюванні, вбивство у двобої антигероя, запліднення жінки, запліднення тварини, оранку поля (перша борозна). Характерним є жест його рук, підведених до підборіддя, а також підняті до пояса стопи ніг: він ніби стоїть на колінах (поза адорації).

Один із найвиразніших взірців ідолів знайдено випадково біля



**Керносівський ідол (чільний і зворотний боки). ДНІМ**

с. Керносівка на Орелі. На чотирьох гранях цієї скульптури відтворено модель тогочасного суспільства й світу. Певною мірою цей ідол відповідає образу першолодини – Пуруші арійської міфології. Ідол “моделює” соціальну структуру скотарського суспільства аріїв. Із вуст (голови) Пуруші походять брахмани, із рук – воїни-кшатрії, зі стегон – скотарі-вайшії, а зі стоп – безправні шудри, і поміж них – ремісники <sup>90</sup>. Серед канонічних елементів образу, втіленого в цьому ідолі: пояс, лук зі стрілою, фалос, хвіст, стопи взутих ніг. Із зображень на інших ідолах переважає зброя та атрибути влади (булава, герлига), а серед динамічних сцен – полювання, двобій, статевий акт. Отже, зображення на площинах ідолів дозволяють реконструювати певний епічний цикл подій (подвигів) епічного героя – “хвостатого” персонажа – шамана.

У певної категорії ідолів, втілених в антропоморфній пластиці, підкреслено статевий орган. У більшості скульптур ознаки статі відсутні. Деякі стели, можливо, відтворюють образи жіночих персонажів. Жіночу стелу в парі з чоловічою (?) знайдено, зокрема, у стіні будівлі античного м. Тіритака на Боспорі <sup>91</sup>. У Західному Причорномор’ї виявлено ряд стел із разками намиста на грудях (Капустине, Шевченкове, Олександрівка, Утконосівка), які гіпотетично можуть бути віднесені до кола жіночих скульптур <sup>92</sup>. На особливу увагу заслуговує стела з Утконосівки Одеської обл.

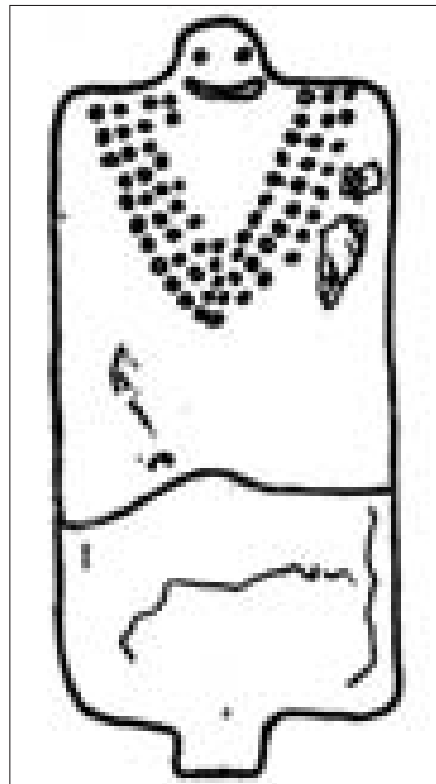
(курган № 4, поховання № 6), що мала два виступи – “голови”, розташовані валетом. Якщо модельовану округлу голову з трьома разками намиста на грудях вважати жіночою, то протилежний прямокутний виступ можна трактувати як голову чоловічої половини цієї бісексуальної (?) стели.

Окремим взірцем є триголова стела із с. Лимани на Миколаївщині<sup>93</sup>.

Традиція антропоморфної скульптури в дещо спрощених формах розвивалася впродовж усієї доби бронзи, проте в пост’ямний час практика виготовлення стел пережила занепад. Так, кількість стел, виявлених у контексті катакомбних поховальних споруд, менша, порівняно з попередньою епохою (понад 20 статуй)<sup>94</sup>. Помітно зменшення розмірів катакомбних стел (порівняно з “ямними”) та зміна пропорцій витесаних фігур. Якщо “ямні” стели звужувалися згори донизу й призначалися для закопування нижнього клину в ґрунт, то “катакомбні” мали прямокутний чи навіть розширений донизу торс і призначалися для встановлення на горизонтальну площину. Тому обробляли пікетажною технікою не лише верх, але й низ статуї. Встановлена специфіка обрисів кам’яної скульптури доби середньої бронзи дозволяє долучити до кола катакомбних ряд випадкових знахідок, зокрема стелу з Георгіївки на Запоріжжі, яку деякі дослідники відносили до раннього Середньовіччя<sup>95</sup>, чи масивну, розширену донизу стелу з експозиції Музею запорізького козацтва на о. Хортиця.

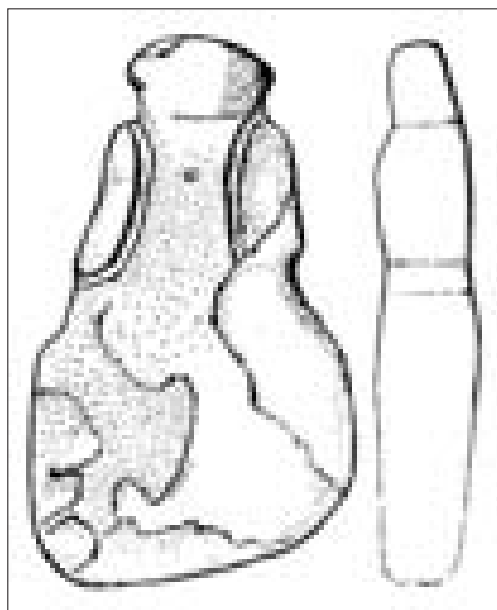
Певна мініатюризація “катакомбних” стел пов’язана з тим, що їх встановлювали перед невеликим входом до поховальної камери, на тлі portalу. Virізняють скульптуру трьох типів цього часу: стели, антропоморфні стели та фалодні камені<sup>96</sup>. Додаткові зображення на площинах катакомбних стел траплялися вкрай рідко. Іноді це складені на грудях руки в молитовній позі, як наприклад, на стелі з Первوماївки на Херсонщині<sup>97</sup>. Загалом скульптура доби середньої бронзи продовжувала “ямну” традицію у спрощених формах.

В аспекті поширення степової монументальної скульптури варто звернути увагу на невелику поки що колекцію стел доби бронзи з Прикарпаття. Стела з Підгороддя на Івано-Франківщині та антропоморфна стела із с. Кнісело на Львівщині за формами та довжиною (понад 2 м) відповідали “ямним” канонам доби ранньої



**Двостатєва стела з Утконосівки  
Одеської обл. (за Е. Новицьким)**

**Стела “катакомбного” типу із с. Георгіївка  
Запорізької обл. (за Д. Телегіним)**



бронзи, а дві антропоморфні стели із с. Мишків на Тернопіллі розширеним донизу тулубом, помірною довжиною (1,1 м – 1,3 м) та молитовною позицією рук на грудях тяжіли до катакомбної пластики. Зазначимо, що частина стел на Заході України на момент виявлення була у вкопаному стані й мала власні імена – “Заклятий Камінь” у Підгородді, “Баба” чи “Дівка” у Кніселі <sup>98</sup>.

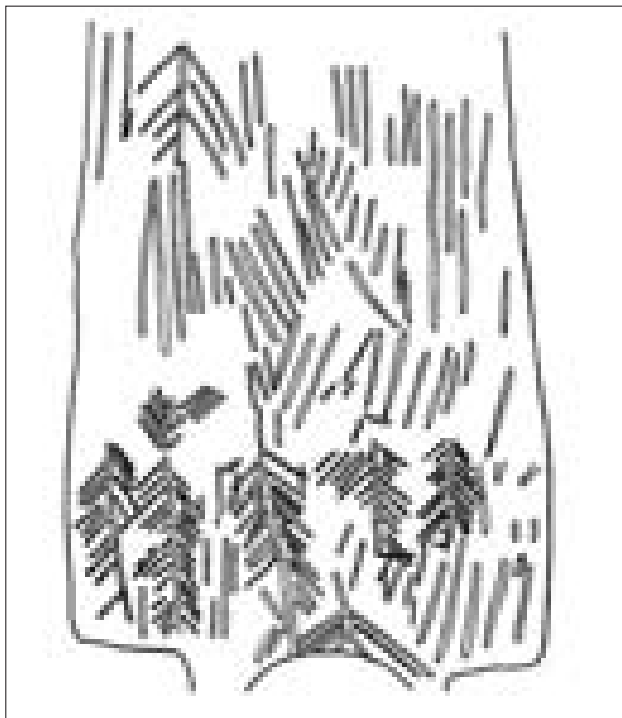
Виготовлення стел із тенденцією до зменшення тривало й у наступні періоди бронзової доби. Маємо лише дві стели бабинської спільноти – кам’яну та дерев’яну.

Збільшення кількості (але не якісна зміна) стел у контексті поховальних споруд помітно на прикладі пам’яток бережнівсько-маївської зрубної культури <sup>99</sup>. Зазвичай це невеликі стели, іноді з ознаками антропоморфності. Заслужують на увагу випадки, коли стели вмонтовували у стіну кам’яної скрині перед обличчям небіжчика, покладеного в позі адорації. Фактично ці стели позначали вівтарну стіну поховальної споруди. Крім цього, стели вмонтовували у вертикальному положенні у стіни святилищ, зокрема біля с. Сусаніне у Криму <sup>100</sup>.

Окремі стели виявлено в контексті пам’яток сабатинівської <sup>101</sup> та білозерської культур <sup>102</sup>. Вони засвідчують тяглість традиції використання стел у культовій, зокрема поховальній, практиці впродовж усієї доби бронзи. У найпізніших стелах бронзової доби помітними тенденціями стали втрата антропоморфності та деградація форми <sup>103</sup>.

З петрогліфами та антропоморфною скульптурою безпосередньо пов’язані геогліфи – зображення на землі.

**Декоративне оздоблення порталу катакомби  
із с. Зимогір’я Луганської обл.  
(за С. Братченком)**



Вивчення цього різновиду давніх малюнків розпочалося одночасно з удосконаленням методів дослідження й фіксації поховальних об’єктів, адже для збереження геогліфів на момент розкопок потрібні були певні умови. Таких умов дотримувалися свого часу будівничі катакомб, які закривали камери, засипаючи їх ґрунтом. Розчищаючи портали, а особливо дно поховальних камер, давні зображення почали фіксувати й закріплювати.

Найпоширенішим зображенням геогліфів була стопа людини – елемент, присутній на антропоморфних стелах попередньої доби ранньої бронзи <sup>104</sup>, а також на окремих петрогліфах Кам’яної Могили <sup>105</sup>.

Репрезентативну вибірку й аналіз катакомб інгульської культури із зображенням стопи здійснено в регіоні Надбужанщини, де виявлено понад 50 таких об’єктів. Кількість намальованих стоп коливається від однієї до чотирьох (1–2–4) <sup>106</sup>. Їх виводили в техніці порошкового живопису чи рельєфу між тілом небіжчика (від кри-

жових кісток до черепа) та вхідним отвором до камери. Таким чином, стопи, ніби оберег, перекривали шлях до верхньої половини тіла небіжчика. В усіх випадках це “слід” взутої ноги.

Крім стоп, на дні поховальних камер часом виводили вохрою зооморфні чи навіть антропоморфні фігури. Показово, що в останньому випадку зображення людей замінено стелами. “Стелу” з Василівки на Запоріжжі (курган № 1, поховання № 20) у формі високої трапеції (висота – 0,7 м, верхня ширина – 0,2 м, нижня – 0,38 м) створено з порошку багряної вохри<sup>107</sup>. Антропоморфна стела із Заможного на Запоріжжі (курган № 6, поховання № 3) нагадувала залитий рідкою вохрою туб, розширений до плечей, на якому шматком вохри позначено шию та “голову” (0,16 м x 0,13 м). Висота фігури – 0,6 м, ширина в плечах – 0,3 м, в основі – 0,14 см<sup>108</sup>. Припущення щодо існування стел із вохри підтверджується певною мірою розташуванням їх уздовж правої руки небіжчика, голова в голову, та розміщенням речей супроводу біля голови стели, а не людини.

Так само спостерігаємо зосередження речей біля намальованих стоп у катакомбах чи безпосередньо на цих малюнках<sup>109</sup>.

Крім малюнків вохрою, біля входу в камеру на порталі катакомби (курган № 2, поховання № 9 біля с. Зимогір'я на Луганщині), присутні композиції на зразок прокреслених “ялинок” та вертикальних ліній, що разом нагадують молоду поросль. Розміри цього геогліфа – 2,0 м x 1,5 м.

Над вхідним отвором іншої катакомби (с. Хапри, курган № 7, поховання № 14, Ростовська область, РФ) прокреслено в ґрунті три концентричні дуги, які могли символізувати схід сонця<sup>110</sup>.

Природне походження мали “личини”, відкриті біля м. Горська на Луганщині<sup>111</sup>, ймовірно, утворені в результаті відхилення стін камери та проникнення землерийних істот.

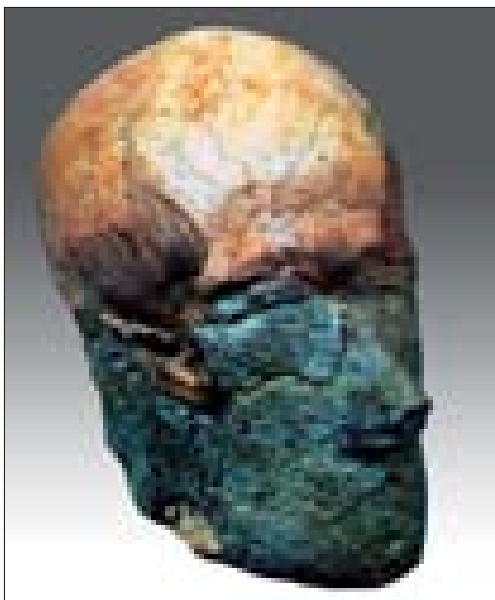
На Луганщині відкрито ще дві кварцитові “стели”, обставини знахідки яких лишаються невідомими: тут маємо справу з конкреціями природного походження у формі яйця та фаланги великого пальця руки (с. Пархоменко на схід від м. Луганська)<sup>112</sup>. Ці химерні витвори природи не мають ані видимих ознак використання їх людиною, ані ознак скульптурної обробки доби палеометалу.

## МОБІЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Мистецтво доби ранньої бронзи репрезентоване переважно творами малих форм. Аналізуючи мистецький рівень артефактів бронзової доби, деякі дослідники вважають, що впродовж II тис. до н. е. він знизився порівняно зі здобутками IV–III тис. до н. е.<sup>113</sup> Митці ніби втратили інтерес до людини та її оточення як об'єктів образного втілення. Їхня увага зосередилася на декорі, іноді досить простому, а часом складному і навіть вишуканому. Така ситуація для доби бронзи була показовою не лише для населення України, але й для пізнього первісного мистецтва Європи загалом, за винятком таких осередків цивілізації, як стародавній Єгипет та осередки крито-мікенської культури, де у II тис. до н. е. розвиток образотворчого мистецтва відзначений високими художніми досягненнями.

Серед відкриттів на теренах України впродовж останньої чверті XX ст. пріоритет належав феноменові модельованих черепів<sup>114</sup>.

Модельовані черепи, яких виявлено понад 100, створені носіями інгульської катакомбної культури (XXIII–XX ст. до н. е.), що й визначає ареал цього ритуально-



**Череп із відтвореного пластикового обличчя.  
Курган біля с. Жовтнєве Запорізької обл.**

репа волоссям (скальпом?). Модельовані черепи, що збереглися краще, позначені рисами індивідуальності й складають серію виразних портретів людей катакомбної спільноти. Позбавлені стилізації та умовності, вони гіпертрофовано реалістичні, що, однак, пояснювалося їх культовим призначенням та відповідністю головній ідеї твору – передати образ поважної особи, що перетнула межу життя.

Традиція продукування модельованих черепів існувала від VII–VI тис. до н. е., зокрема в Ієрихоні. Вона збереглася й дійшла до нашого часу у практиці сучасних племен Океанії. Така “лінія портрета”, що бере

**Череп із відтвореною пластикою обличчя.  
Курган 1, поховання 8 біля  
с. Старобогданівка Запорізької обл.  
(за Ю. Рассмакіним)**



мистецького явища – степове Причорномор’я та Приазов’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 <sup>115</sup>.

Виготовлення модельованого черепа починали з ритуалу відтинання голови людини по смерті. Після мацерації – очищення черепа від м’яких тканин та видалення мозку шляхом штучного розширення великого потиличного отвору – здійснювався процес моделювання обличчя шляхом наліплювання на лицеві кістки пластичної маси (суміш глини, землі, сажі, подрібненого вугілля, вохри, кісток та шамоту на жировій основі). Сумішшю замащували порожнини очей, носа та слухові канали, а потім моделювали лице із заплющеними очима, носом та стуленим ротом. Виготовлений таким чином портрет підфарбовували й, можливо, декорували вільну від жирової маси тім’яну частину черепа

волоссям (скальпом?). Модельовані черепи, що збереглися краще, позначені рисами індивідуальності й складають серію виразних портретів людей катакомбної спільноти. Позбавлені стилізації та умовності, вони гіпертрофовано реалістичні, що, однак, пояснювалося їх культовим призначенням та відповідністю головній ідеї твору – передати образ поважної особи, що перетнула межу життя.

Традиція продукування модельованих черепів існувала від VII–VI тис. до н. е., зокрема в Ієрихоні. Вона збереглася й дійшла до нашого часу у практиці сучасних племен Океанії. Така “лінія портрета”, що бере початок від “натурального макета палеолітичної доби”, на думку деяких фахівців, є ланкою до створення маски, різновид якої і становить <sup>116</sup>.

Показово, що в частини черепів моделювання обмежувалося замащуванням отворів лицеві частини черепа, тобто ритуальним “зняттям” конкретних людських рис. Отже, створення образу застосовувалося лише для обраних членів спільноти. Це підтверджують матеріали поховання № 8, кургану № 1 біля с. Старобогданівка, де знайдено модельований череп дорослої людини та замащений глиною рожевого кольору череп дитини зі “знятими” рисами <sup>117</sup>. Особливості поховальної практики та етнографічні паралелі дають підстави твердити, що модельовані черепи певний час використовували в ритуалах, пов’язаних з культом предків, а вже потому повергалися власникам до катакомб, де їх ставили на дно камери поруч із тілом небіжчика.

Звичай моделювання черепів простежувався також у населення ямної спільноти та ранньокатакомної культури, але тільки в “інгульців” набув масовості. Із занепадом інгульської культури він зникає з ритуальної практики населення України.

Одним із важливих напрямків художньої діяльності доби бронзи була обробка твердих порід каменю з подальшим шліфуванням, свердлінням та поліруванням поверхні.

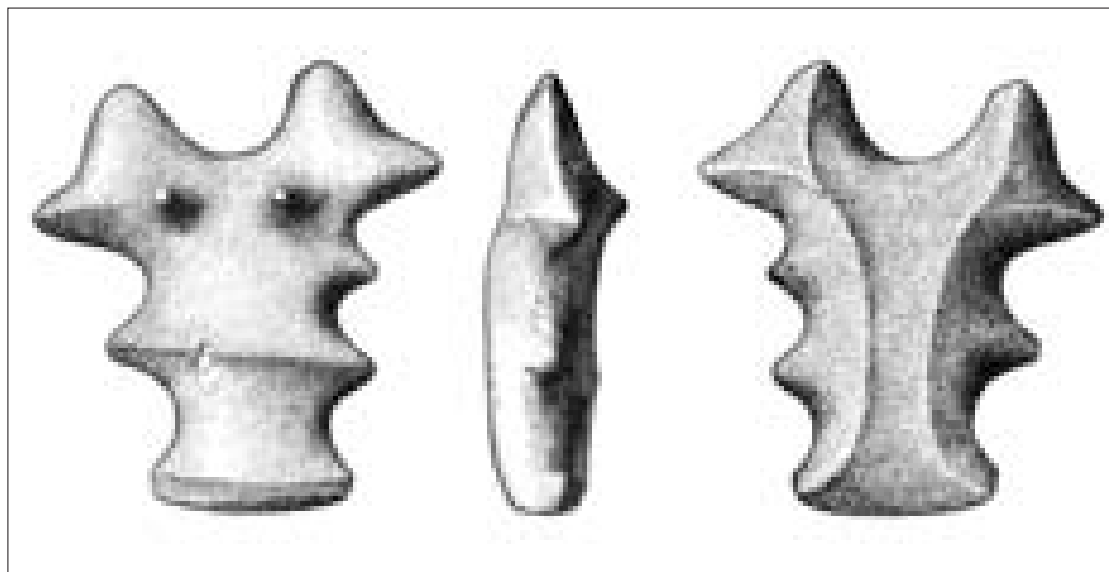
У добу енеоліту від Заволжя до Балкан у такий спосіб виготовляли булави, молотки, скіпетри. Ці речі з характерними зооморфними ознаками відрізнялися реалістичністю втілення (Суворове, Нікополь, Золотоноша). Так, зокрема, суворовська знахідка дала змогу уточнити, що ці скіпетри відтворювали образ коня, а не носорога, як помилково було визначено спершу<sup>118</sup>, адже на час освоєння Степу скотарями кінь був основним об’єктом domestикації, а конина основним продуктом харчування. На ймовірне місце виготовлення скіпетрів вказує знахідка заготовки на поселенні Скеля Каменоломня в Надпоріжжі<sup>119</sup>.

Характерно, що велика рогата худоба, як базова тяглова сила та джерело м’ясо-молочного харчування, стає в добу ранньої та середньої бронзи головним об’єктом зображення. Відтак окреме місце серед тварин належало бикові. З комплексів усаївської культури походили вапнякові стели із зображеннями голів цієї тварини та вироби малих форм з бичачими головами, які створювалися з міцніших порід каменю. Серед них бачимо статуетку полієконічного образу жінки-бика з кургану біля



**“Конеголовий” скіпетр із с. Суворове Одеської обл.**

**Скульптура жінки-бика із с. Златопіль Запорізької обл.**







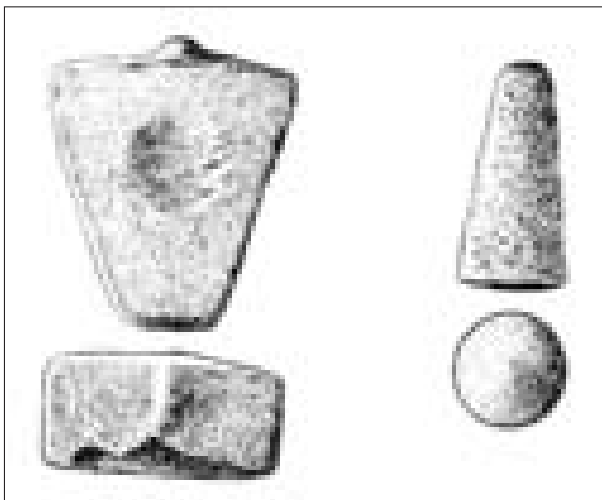
**Скіпетр-тризуб із Василівської Могили, Херсонська обл.**

с. Златопіль на Запоріжжі. З одного боку, тут відтворено голову бика, з другого – пару гострих грудей, які вказують на присутність у цьому образі жіночого начала<sup>120</sup>. Таку ж ідею втілює голова бика з Криму. Примітивніші варіанти цих зображень часто тлумачаться як навершя скіпетрів, зроблені з кременю. В одному випадку це “конеголове” навершя скіпетра (Луганський обласний музей), у другому – кременевий “скіпетр-тризуб” з реалістично відтвореною головою бика (Василівська Могила)<sup>121</sup>.

Рисами образного втілення подеколи наділялися такі речі, як ступка й товкачик. Іноді вони траплялися в похованнях, але частіше – на поселеннях. Семантично товкачик ототожнювали з чоловічою функцією, а ступку (коваделко) – з жіночою. Формально-образні риси цих речей у певному середовищі набули самобутніх ознак. У катакомбній культурі спочатку використовували товкачки у формі шліфованих циліндрів та конусів, які зберігали свою форму й у подальшому в комплексах бабинської спільноти. За доби пізньої бронзи вони характеризуються типологічним розмаїттям і рисами антропоморфності. Так, товкачки отримали “грибоподібну” (фаломорфну) головку,

шийку, плічка – часом з хрестоподібно розташованими пиптиками, запозиченими з оздоблення головок булав, та конічний тулуб, розширений до пласкої робочої поверхні. Поверхню товкачків прикрашали вертикальним гофруванням, а шляпку – концентричними колами чи спіраллю<sup>122</sup>. Показово, що декоративно оздоблені товкачки широко інтерпретуються як скіпетри. Особливо багато їх знайдено в ареалах блоку культур Сабатинівка-Ноуа-Кослоджень на захід та бережнівсько-маївської зрубної культури на схід від Дніпра.

**Кам'яна ступка-стела з Чередникової Могили, м. Орджонікідзе Дніпропетровської обл. (за Kaiser)**



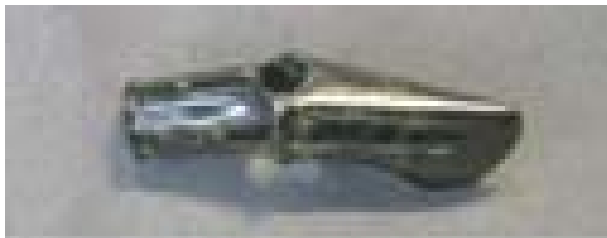
Форма ступки розвивалася в напрямку спрощення, тобто від складних форм з елементами антропо- та зооморфності до простих, наприклад, колоподібної, що під кінець доби бронзи набула обрисів посудинки. Найцікавішими з огляду на образність були ступки, що повторювали обриси антропоморфних стел із функціональною виїмкою на грудях. Так, ступка з Чередникової Могили біля м. Орджонікідзе (поховання № 3) мала трапецієподібну форму з виступаючою “головою” на широких плечах<sup>123</sup>; ступка з могили в с. Рибасове II біля Кривого Рогу – квадратну форму, гофрування по периметру стінок та широкий сплюснений виступ “голови” (курган № 1, поховання № 4) (розкопки О. Мельника). Відомі

також ступки трикутної форми зі стилізованими голівками бика, прямокутної та ромбічної.

Окрему групу знахідок складала наверхня булава та сокир-молотків, виточених з діабазового порфіриту, серпентиніту, граніту та інших твердих порід каменю. Найцікавіші зразки цих речей вирізьблені майстрами інгульської катакомбної культури за доби середньої бронзи. Лицеву та бічні поверхні сокир прикрашав вишуканий рельєфний візерунок з мотивами рослинного, лінійного та криволінійного декору, а також елементами на зразок фестонів, дуг, деяких інших

знаків. Серед них вирізняється сокира із зображенням ялини, що ніби виростає з дерев'яного торця держака, декорованого також "цятками", утвореними головками бронзових гвіздочків, та концентричними кільцями зі згорнутих у рурки пластинок<sup>124</sup>. Мотив стилізованого дерева присутній в декорі й інших сокирок. На порфіритовій сокирці з поховання № 18, кургану № 2 біля с. Баратівка Миколаївської області деякі дослідники вбачають зображення колосків пшениці-однозернянки<sup>125</sup>. У цілому хліборобська тема в художній практиці скотарських племен Степу також знаходила своє образне втілення: перша борозна зображена на стелі з Бахчі-Елі, адже образний ряд рельєфного декору на сокирках та скіпетрах є продовженням цієї ж теми. Нагадаємо, наприклад, про знайдені мішок пшениці в похованні ранньокатакомбної культури з Болотного (Північний Крим) та дерев'яне рало в похованні інгульської

**Нефритова сокирка з Балабиного. м. Запоріжжя (фото Ю. Рассмакіна)**

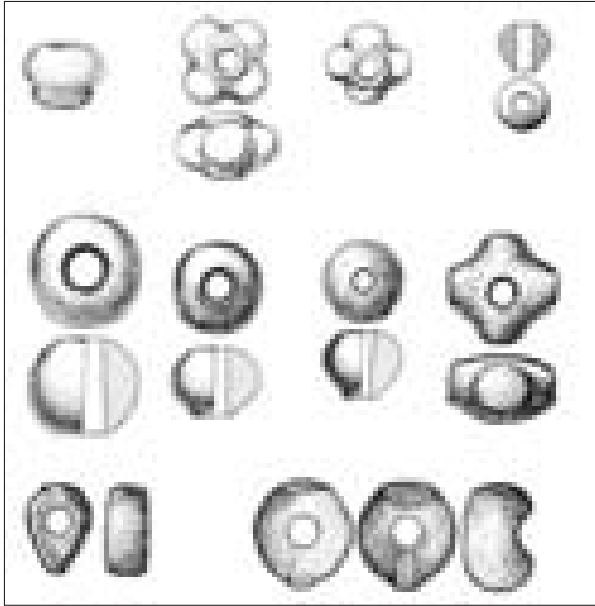


**Орнаментована сокирка із с. Баратівка Миколаївської обл. (за І. Шарафутдіновою)**

культури у Високій Могилі біля с. Балки на Запоріжжі.

У добу пізньої бронзи виготовлення сокир набуло ще більшої майстерності. Про це свідчить серія нефритових сокир з Бессарабського (Бородінського) скарбу, з поховання на Запоріжжі<sup>126</sup> та сокир з інших твердих порід каменю, аналогічних за формою. Надалі металеві сокири та кельти стали атрибутами влади, витиснивши кам'яні.

Крім сокир, виготовляли наверхня булав. Від доби пізнього неоліту (V тис. до н. е.) булави використовували і як засіб ведення ближнього бою, і



**Кам'яні булави з поховань доби бронзи, Причорномор'я (за В. Ключком)**

Від доби пізньої бронзи відомі бронзові булави (Райгородський скарб на Луганщині). Про їх важливу знакову функцію, як супровідної амуніції епічного героя, свідчили, зокрема, зображення, втілені в ідолоподібній монументальній скульптурі (Керносівка, Наталівка).

**Жіноча статуетка із с. Зелений Гай Дніпропетровської обл. (за І. Ковалевою)**



як клейноди. Остання функція булави вимагала якісного виготовлення з твердих кам'яних порід, хоча відомі також випадки застосування й мармуру. Його полірована поверхня надавала вишуканості низці булав яйцеподібної, кулястої та сплющеної овальної форми. Менш поширеними та складнішими для виготовлення були хрестоподібні булави з перпендикулярно розташованими променями чи кулястими/напівкулястими виступами<sup>127</sup>. Три мармурові булави, з яких одна – хрестоподібна, знайдені в Бессарабському скарбі, який є унікальною колекцією клейнодів.

Примітно, що, крім звичайних булав, у побуті були поширені їх маленькі копії – булавки (шпильки), що зберігали схожість з булавою за рахунок форми голівки. Імовірно, що великі металеві булавки доби пізньої та фінальної бронзи (Бессарабський скарб, Гордіївський могильник) могли також виконувати функцію скіпетра.

Ретельність виконання, вишуканість форм та декору клейнодів об'єктивно засвідчує існування та важливе політичне значення соціальної диференціації суспільства бронзової доби як у Степу, так і в Лісостепу.

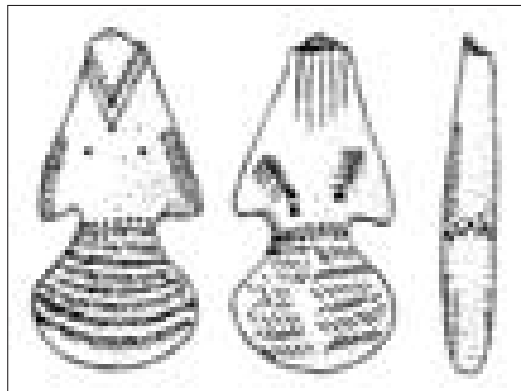
Дрібна глиняна пластика, хоча кількісно і якісно не піднялася до рівня кукутенсько-трипільської теракоти, проте як похідна від культури землеробів, разом із традицією її створення, знайшла певний розвиток у середовищі скотарів як "пластика серезліївського типу". Це гранично стилізовані жіночі статуетки та вироби з формової вохри в культурах найпізнішого енеоліту<sup>128</sup>. Відомі статуетки цього типу з поховань катакомбної спільноти. Зокрема, у могилі біля с. Бірюкове на Луганщині виявлено три жіночі статуетки з наміченою головою та трикутними стегнами, декорованими по обрису насічками<sup>129</sup>. Ці фігурки мають аналогії серед статуеток з Ульських могил доби середньої бронзи в Передкавказзі. У традиціях усатівської куль-

тури створений глиняний паралелепіпед із гранями, вкритими геометричними композиціями, знайдений у похованні інгульської катакомбної культури в групі "Рясні Могили" біля с. Балки на Запоріжжі<sup>130</sup>.

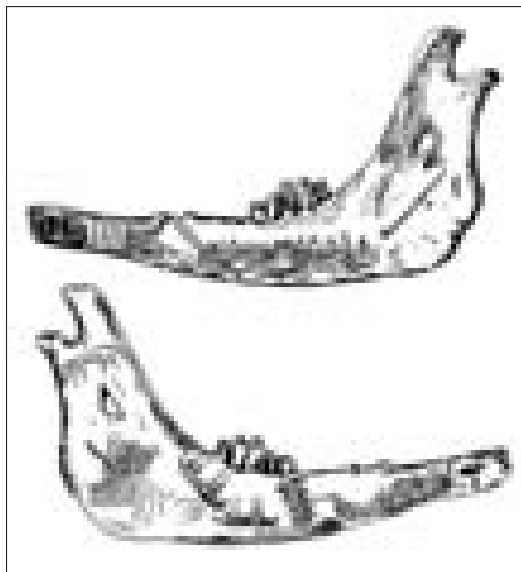
За доби пізньої бронзи посилилася увага до дрібної глиняної пластики, що було пов'язано зі зростанням ролі землеробства в господарстві. При цьому антропоморфних фігурок виготовляли зовсім мало, однак серед найвиразніших – іграшка-торохкальце у формі чоловічої постаті з Блищанок на Тернопільщині. Досконалим зразком жіночого образу є пласка статуетка з городища культури Гава-Голігради Нижнє Кривче на Тернопіллі. Вона вбрана у спідницю, підперезану паском на вузькій талії, фактура тканини передана горизонтальним ялинковим візерунком. Оголені груди позначені двома крапками. На грудях – два разки намиста, а на спину спадає довге волосся, заплетене в п'ять кісок. Схематичний "ялинковий" малюнок нанесено на руки та спину фігурки<sup>131</sup>. Стилистичні особливості твору пов'язують його з Балкано-Карпатським кутом Європи.

Набагато ширше представлені зображення тварин, кількість яких в окремих культурах нараховує десятки. Особливо багато їх у культурах Ноуа, сабатинівській та білогрудівській. Здебільшого це образ домашньої тварини без конкретизації виду. Проте в окремих фігурках можна вгледіти зображення свині, корови, коня, вівці. Цікавим, з огляду на первісну міфологію, є зображення керамічного дракона з розкритою пащею та частоколом шпичаків на вигнутій спині, виявлене на поселенні культури Ноуа в Румунії<sup>132</sup>. Примітно, що прокреслене зображення передньої частини тіла дракона (а не коня, як вважали деякі дослідники), виявлене на горщику із селища Роздольне в Донецькій області, а гравіроване – на кістяній пластинці з поселення бережнівсько-маївської зрубної культури на Луганщині<sup>133</sup>, що свідчило про глибоку місцеву традицію іконографії цього казкового образу.

Загалом фігурки тварин зліплені недбало, ніби поспіхом і, можливо, з розрахунку на разове використання в ритуалі. Якщо у прафракійського населення західних регіонів

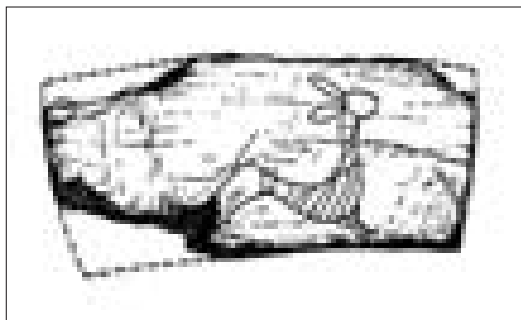


**Жіноча статуетка з городища Нижнє Кривче Тернопільської обл. (за Ю. Малєєвим)**



**Кістяна лопатка з Путивля з панорамою селища доби бронзи (за Д. Березовцем)**

**Зображення дракона (?) на кістяній пластинці із селища Чернікове Озеро-1 (за А. Усачук)**



України перевагу надавали образів коня, то в білогрудівців – великої рогатої худоби, в сабатинівського населення Степу – свині. На поселенні цієї культури Новокиївка, що на Херсонщині, добуто колекцію з дванадцяти антропоморфних статуєток-фішок, на одній із яких прокреслено зображення герлиги, подібне до зображень на стелах ранньої бронзи<sup>134</sup>. Зазначимо, що порожнисті фігурки птаха на високому конічному піддоні набули поширення серед праслов'янського населення висоцької культури<sup>135</sup>.

Окрім фігурок людей та тварин, виготовляли керамічні “палянички/хлібці”, “коржі”, “зерна”, “пироги з начинкою”, які використовували в ритуалах хатнього вогнища та на зольниках.

Дещо раніше населення ямної спільноти клало до дитячих поховань мініатюрні керамічні колісочки з відкритим та напіввідкритим верхом. Перша така знахідка була виявлена під час розкопок Лугової Могили в Мелітопольському повіті (Д. Яворницький). Відоме й поховання дитини в плетеній люльці<sup>136</sup>.

Доволі поширеними виробами були керамічні прясла, але особливий інтерес становлять т. зв. “рогаті” прясла тшинецької культури, часом з прокресленими знаками чи групами наколів<sup>137</sup>. Такі вироби із солярною символікою використовували в календарній обрядовості.

Загалом істотна роль у декоративно-прикладному мистецтві доби бронзи, представленому виробами з кераміки, металу, кістки та



**Чаша. Катакомбна культурно-історична спільнота. Курган біля с. Яблуня Миколаївської обл. АМ НАНУ**

**Горщик бабинської спільноти, с. Завалівка Київської обл. (фото П. Подуфалова)**





**Орнаментований горщик. Катакомбна культурно-історична спільнота, початок II тис. до н. е. Курган біля с. Степове Херсонської обл. АМ НАНУ**

кольчаста орнаментика, а за Карпатами у прафрако-іллрійців – рельєфна та ритована. На початку II тис. до н. е. шнурову змінила багатоваликівка орнаментика: посуд почали декорувати численними валиками, які утворювали складні композиції з трикутників та ялин. За доби пізньої бронзи багатоваликівий декор перейшов в оздобу у вигляді одного валика, наліпленого під краєм вінця або на плечиках вертикально. На добу фінальної бронзи валик уже відтворювали розімкненим колом із загнутими донизу “вусами”.

**Амфора. Катакомбна культурно-історична спільнота. Курган біля с. Сватове Луганської обл. АМ НАНУ**



рогу, каменю, дерева, шкіри, тканини, скла, бурштину, належала орнаментиці, яка мала власний розвиток. Еволюція розвитку орнаментів вкладається в таку схему: періоди ранньої та середньої бронзи позначені пануванням геометричних композицій, що виконувалися відбитками шнура. Це припадало на той період, вважають науковці, коли індоєвропейські племена остаточно опанували терени майбутньої України, що й відбилося в традиціях оздоблення посуду. На півночі їх підтримали носії спільноти культур шнурової кераміки (прагермано-балтослов'яни), а на півдні – праіндоіранські племена. У прафінноугорських племен на північному сході в цей час переважала на-

колючого дроту”, де наколи, т. зв. “перлини”, ставили і ззовні, і зсередини. У цей же час із заходу до Дніпра поширився лискований посуд, прикрашений канелюрами та штампованим візерунком. На півночі та північному сході був популярний ритий орнамент у техніці “колючого дроту”, де наколи, т. зв. “перлини”, ставили і ззовні, і зсередини.

На тлі окреслених закономірностей яскравим явищем став тасьмовий декор посуду донецької катакомбної культури, який деякі дослідники образно називають “катакомбним бароко”<sup>138</sup>. Цей пишній стиль виник у контактній зоні між катакомбним світом та племенами Північного Кавказу, а його впливи поширювалися на захід аж до

Малопольщі. У цій системі декорування помітний усвідомлений відхід від традиційних для бронзової доби України геометричних візерунків з їх ламаними лініями та трикутниками, до округло-криволінійних композицій з колами, овами, фестонами та арками. Орнамент на металевих речах відомий менше через відносно невелику кількість знахідок. За доби середньої бронзи було здійснено спроби імітувати в металі шнур, валики, наколи та навіть розчоси гребінцевого штампа, однак на практиці литий візерунок мав форму трикутників, “драбинок”, овів. Їх, зокрема, можна побачити на кельтах. Відлиті речі прикрашали також карбованим орнаментом за допомогою долота та пуансона.

Різьблення кістки й рогу за доби бронзи досягає значних успіхів. Для раннього періоду це цикл т. зв. молоткових та рогатих шпильок з поховань ямної та ранньоката-

**Ваза-кубок. Зрубна культурно-історична спільнота, друга половина II тис. до н. е.  
Курган біля с. Високе Запорізької обл. АМ НАНУ**





**Напівсферична орнаментована чаша (вигляд знизу). Катакомбна культурно-історична спільнота, початок II тис. до н. е. Курган біля с. Яблуна Миколаївської обл. АМ НАНУ**

комбної культур, іноді вкритих тонким рельєфним чи гравірованим візерунком. За припущеннями, така шпилька могла бути особистим ідолом-фетишем<sup>139</sup>. Рогата шпилька символізувала голову бика, а молоткова – двоколісний віз із дишлою (?).

У другій третині II тис. до н. е. на терени України потрапляли вироби з кістки, рогу та бронзи, декоровані в техніці “карпато-мікенського орнаментального стилю” (т. зв. “мікенська” хвиля). Ним прикрашали частини кінської вуздечки, зброю та атрибути влади (клейноди), які знаходили в похованнях воїнів-колісничних. Це були складні хвилеподібні композиції, виконані за допомогою циркуля та різця. Рухаючи ніжку циркуля у двох рівнях (два циркулі), майстер створював видовжені лопаті, вигини хвилі, гачки та спіралі. “Класичними” зразками, декорованими в “карпато-мікенському стилі”, вважаються срібні з позолотою кинджал та булавка з Бессарабського скарбу, вістря списа із Цюрупинська, головки клейнодів з Наддніпрянщини та Сіверськодонецчини. Найбільшу колекцію клейнодів та псаліїв, оздоблених у “карпато-мікенському стилі”, виявлено під час розкопок на поселенні зрубної спільноти Капітанове I в Луганській обл.<sup>140</sup> Імовірно, що динамічний “карпато-мікенський стиль” був “мистецькою реакцією” на героїчну добу бойових колісниць, яка з появою в першій половині II тис. до н. е. індоєвропейців сколихнула Старий Світ.

Оригінальний декор мали вироби з дерева, що належали степовим племенам. Зокрема, дерев'яний посуд прикрашали фігурні металеві пластинки. На Півдні





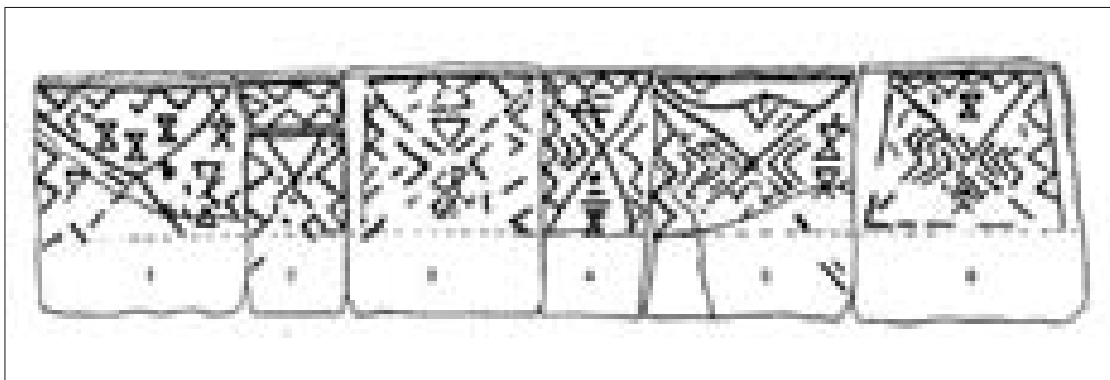
Горщик. Катакомбна культурно-історична спільнота. Курган біля с. Сватове Луганської обл. АМ НАНУ

Кістяна бляха, декорована в “карпато-мікенському” стилі з поселення Іллічівка, Донецька обл. МА ДНУ



України їх застосовували понад три тисячі років, від доби ранньої бронзи до раннього Середньовіччя. Дерев'яні чаші, оздоблені металевим окуттям чи стрічками, використовували в ритуалах. Наявність чаші в усипальниці вказувала на ймовірну належність цього поховання служителям культу. Чаші з численними бронзовими накладками на вінцях, стінках та денцях виготовляли майстри бережнівсько-маївської зрубної культури. Під кінець бронзової доби з'явилися й золоті окуття на чашах, які фіксувалися на корпусі за допомогою гвіздочків і клепок (Гордіївський могильник)<sup>141</sup>.

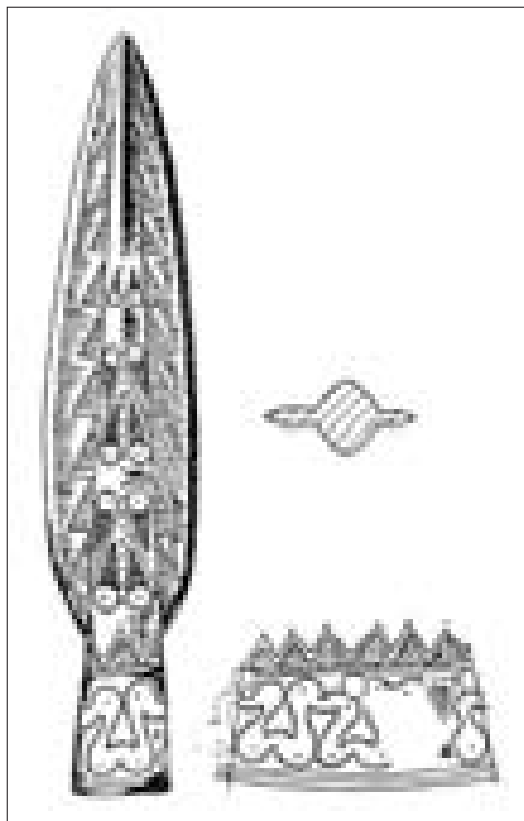
Поховальні споруди, зокрема кам'яні скрині кемі-обинської культури, прикрашали складними ре-



**Мальований фриз на стінках кам'яної скрині із с. Рахманівка Запорізької обл. (за Л. Криловою)**

льєфними чи різьбленими композиціями. Лише на теренах Криму виявлено 36 декорованих скринь, а загалом по Україні їх понад 50. Майстри використовували в розписах червону, чорну, жовту та білу фарби. Це – мальовані ромби, стилізовані дерева з плодами, навскісні хрести, вписані кути та інші геометричні композиції. Помічено, що за межами Криму, в Дніпро-Дністровському ареалі, композиції були

**Бронзове орнаментоване вістря списа, м. Цюрупинськ Херсонської обл. (за В. Клочком)**



складнішими, ніж на півострові, де такі розписи переважають кількісно<sup>142</sup>. Серед сюжетних розписів на особливу увагу заслуговує композиція з Рахманівки в Кривому Розі (курган № 4, поховання № 9), де в геометричний мотив вписано близько десяти антропоморфних фігурок, а весь фриз можна трактувати як колообіг життя<sup>143</sup>. Зазначимо, що зображення тіла людини у вигляді двох рівнобічних трикутників, сполучених вершинами на талії, відоме за взірцями мистецтва пізнього трипільля, а також за образом богині на Усатівській стелі.

Художню обробку металу доби бронзи найяскравіше репрезентували прикраси, які були водночас і важливим етнічним показником. Найефектніші виготовляли з бронзи, срібла, золота. Це прикраси для голови (діадеми, скроневі підвіски, сережки), шиї та грудей (гривни, медальйони, намисто), рук (браслети, персні, каблучки), пояса (пряжки), ніг (браслети). До інших типів виробів належали також шпильки, шумливі підвіски, грєбінці тощо. Кількість та якість цих речей засвідчують “срібний вік” ювелірного мистецтва<sup>144</sup>.



**Шпилька, наконечники списів, кинджал із Бессарабського скарбу, с. Бородіне Одеської обл. ДІМ (Москва)**

Одна з найдавніших у Європі традицій виготовлення срібних прикрас походила з осередків усатівської культури, вона набула розвитку у ямної спільноти Причорномор'я, особливо західного, де відомі сережки-кільця з розімкненими кінцями та спіральні дротяні підвіски в півтора-три оберти. Нині їх налічують близько ста зі срібла, та ще певну кількість із золота (с. Старогорожене на Миколаївщині).

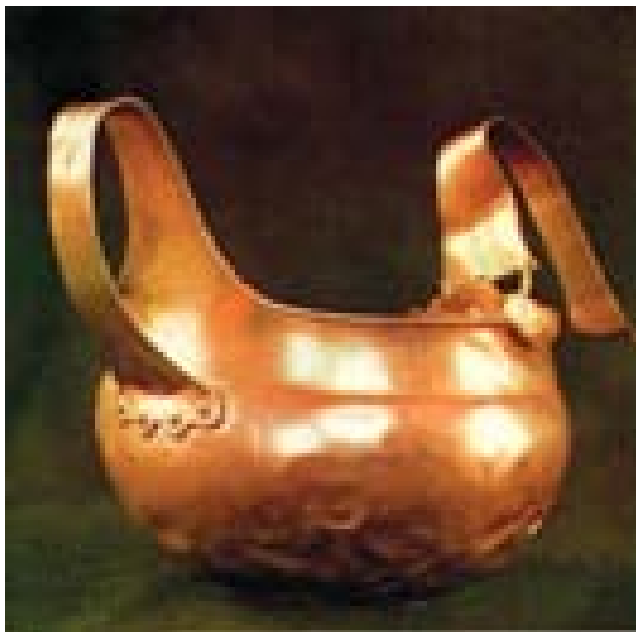
Бронзові прикраси, знайдені в похованнях катакомбної спільноти – це дротяні діадеми, ремінні напівсферичні бляхи, декоровані пуансонним орнаментом, підвіски, разки намиста тощо. У носіїв культур шнурової кераміки були поширені прикраси у формі листа верби. Пластинчасті гривни, діадеми та скроневі підвіски верболистої форми, що відомі за зразками Київського скарбу<sup>145</sup>, складали, на думку деяких дослідників, гарнітур прикрас жінок північної частини майбутньої України.

Перехід від середньої до пізньої бронзи (перша чверть II тис. до н. е.), коли теренами України поширилися пам'ятки бабинської спільноти, був позначений

поверненням до дротяних прикрас (гривни, вічкоподібні підвіски, багатовиткові браслети) та поширенням кістяних і рогових поясних пряжок для чоловіків. Серед розмаїття круглих та овальних виробів такого роду помітна група особливо складних зооантропоморфних пряжок, що передавали гранично стилізований образ жінки-матері в оточенні пари голівок тварин<sup>146</sup>.

У середині та другій половині II тис. до н. е. гарнітур прикрас значно розширилася за рахунок бронзових та кістяних шпильок, що різнилися між собою формою головки. Особливо декорованими були шпильки з ромбічною головкою, додатково прикрашені карбованим та пуансонним візерунком. Провідним елементом декору прикрас стала спіраль. Спіральні закінчення прикрашали щитки наручних та ножних браслетів, фібул – нового типу функціональних прикрас одягу, що використовувалися за принципом англійської булавки.

З доби енеоліту ювелірне мистецтво поширилося й у середовищі скотарів. Окремі золоті та срібні прикраси були знайдені серед старожитностей ямної та катакомбної культур. За пізнього бронзового віку, у зв'язку з припливом золота з Карпатсь-



**Золота чаша із с. Крижовлін Одеської обл. ОАМ НАНУ**

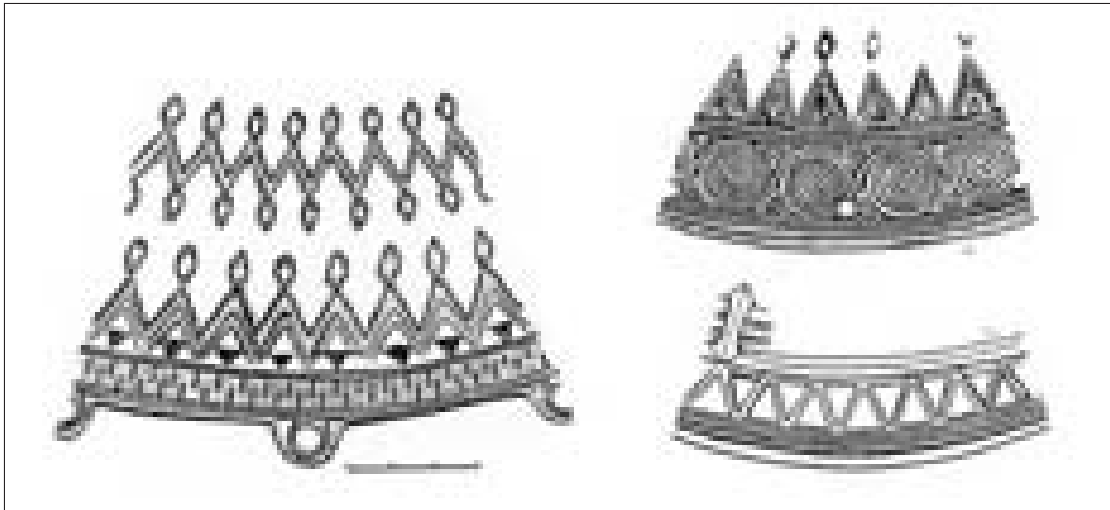
реги. Такий, наприклад, зміст мали жолобчасті дротяні сережки у вигляді зміїного тіла та скроневі підвіски. Це були не просто прикраси, але й обереги. Близько сотні золотих виробів виявлено під час розкопок Гордіївського могильника на Вінниччині, які залишилися в похованнях, незважаючи на те, що вони були пограбовані ще в давнину. Серед його золотих прикрас – спіральні та трилопатеві пронизки, листо-подібні та двоспіральні підвіски “білогрудівського типу”, широкі браслети з гофрованою зовнішньою поверхнею<sup>147</sup>.

**Золотий браслет із с. Гордіївка Вінницької обл.**



кого басейну (Закарпаття, Трансильванія), ювелірні вироби міцно ввійшли в побут і набували вишуканості. Насамперед це були такі групи виробів, як прикраси, парадна зброя, ритуальний посуд. Для їх виконання застосовували різні художні техніки, зокрема золочення срібла та бронзи, використовували й золоту фольгу. Серед зразків давнього золотарства – шпилька, кинджал, оздоблення списів із вищеназваного Бессарабського скарбу XVI ст. до н. е., золота дворучна чаша, знайдена біля с. Крижовлін на Одещині. Деякі ювелірні прикраси, крім прикрашально-оздоблювальної функції, використовувалися як обере-

Низка мистецьких виробів дає змогу відтворити в загальних рисах елементи оздоблення житла. І хоча матеріал, зібраний на поселеннях не надто чисельний, його доповнюють знахідки з поховань як зменшені моделі реальних домівок. Особливо близькими були такі аналогії, коли йшлося про катакомби, кам'яні скрині, склепи, зруби, рами тощо. Так, ділянку фарбованої дощаної підлоги зафіксовано на згаданому вище могильнику білозерської культури Степний /Заповідне в Запорізькій обл. Її дослідження дають підстави для припущень про те, що у глинобитних будівлях Правобережного Лісостепу практикували білення стін, а в їх упорядженні використовув-



**Прорисовка орнаментів втулок наконечників списів із Бессарабського скарбу**

вали також й інші фарби, зокрема червону. На це вказують матеріали розкопок жител на поселенні білогрудівської культури біля с. Велика Андрусівка на Кіровоградщині. Дерев'яні стіни прикрашали різьбленням. Про це свідчать різьблені кола на дошках, що облицьовували поховальну споруду бережнівсько-маївської зрубною культури біля с. Іванівки на Дніпропетровщині<sup>148</sup>. Ткані килимки, плетені з лози та рогозу циновки, рештки та відбитки яких раз-по-раз фіксують у похованнях, використовували й у декоративному оздобленні жител.

## ОБРАЗ І ЗНАК

Насичене різноманітними образно-визначальними формами мистецтво доби бронзи поділяють у цій ділянці на три великі групи – сюжетну, знакову та орнаментальну. Усі вони беруть початок від доби верхнього палеоліту, а окремі знаки, можливо, й раніше. Розглядаючи знак як

**Рогова бляха-розподільник кінської вуздечки із с. Кірове, Крим. НФ ІА НАНУ**



категорію насамперед мистецьку, а вже потім інформаційну та пізнавальну, можна вести мову про його розвиток та функціонування.

Як зазначалося вище, мистецьким піднесенням енеоліту – ранньої бронзи були відзначені будівництво поселень, дрібна пластика трипільців, монументальна скульптура скотарів Степу, а за наступом – період “творчого аскетизму” впродовж II тис. до н. е., коли було помітне зниження естетичного рівня як мистецтва малих форм, так і монументальної скульптури. Із втратою інтересу до

людини та її оточення, як об'єктів образного втілення, та зосередженням на декоративному в оздобленні посуду, зброї, ритуальних, побутових речей на зміну конкретному образу прийшов знак.

У ситуації, характерній для доби бронзи в Україні, такі тенденції помітні, починаючи з розбудови довгих могил, адже навіть формальна класифікація насипів ускладненої конфігурації на “хвостаті”, “довгі”, вісімкоподібні, гантелеподібні підводить до їх образно-знакового сприйняття. Так, згаданий курган № 3 (Кінський Брід) біля с. Виноградне, що кілька разів змінював конфігурацію у процесі добудов та перебудов, на певному етапі набув обрисів тринадцятипелюсткової квітки. Численні тлумачення викликають круглі кургани, поєднані валом, які начебто унаочнюють ідею переправи (переходу) зі зримого світу до потойбічного. Зрештою, до-



**Бронзові браслети зі спіральними кінцями. Східнотшинецька культура. Околиця с. Войцехівка Хмельницької обл. АМ НАНУ**

слідники кримських курганів висловили припущення, що комбінація двох круглих курганів та валу між ними, окантована кам'яними вимостками чи ровами, дає велетенське зображення, ймовірно, знак колісниці з колесами-курганами в плані, поєднаними віссю-валом. У такому контексті кам'яна скриня-усипальниця мала сприйматися як кузов колісниці<sup>149</sup>. Отже, характерні форми кам'яної кладки кургану біля с. Лугове у Криму, очевидно, мали сприйматися як лабіринт у вигляді змія довкола скрині<sup>150</sup>, а 70-метрова викладка-вал між курганами 1 та 3 біля с. Баштанівка – як антропоморфна форма<sup>151</sup>, де розіткнені ровики довкола насипів могли асоціюватися з образом змія-охоронця. Імовірна образність велетенських споруд потребує окремого дослідження.



**Зображення упряжі волів. Кам'яна Могила, Запорізька обл. (за Б. Михайловим)**

Мистецтво доби бронзи, крім того, пронизане солярною символікою. Вона закладена в зміст та образ курганів, петрогліфів, оздоблення посуду, нашивних блях, підвісок-амулетів тощо. Солярний знак (хрест у колі) нерідко був закомпонований у дно посудини з обох боків. З часом цей хрест “вихрився” свастикою, особливо поширеною у степових племен зрубної спільноти. Подекуди можна бачити стилізовані зображення одразу двох та трьох сонць. Це мотив, що перейшов у мистецтво ранніх кочівників – кімерійців та скіфів<sup>152</sup>.

**Стела зі зміями. Курган біля м. Ровеньки Луганської обл. (за К. Красильниковим)**



Прихований антропоморфізм мистецтва доби бронзи простежується не лише у примхливих кам'яних викладках, але й у стелах (катакомбних, бабинських, бережнівсько-маївських зрубних та білозерських). Традиція різьблення та використання давніх стел у ритуалі зберігалася, проте образ обоженного предка зводився до знаку (гранітний, вапняковий чи пісковиковий брус з виступом-”головою”).

Специфічну “образність” демонстрували модельовані черепи, які супроводжувалися розписами дна катакомб парними стопами людини та іншими знаками антропоморфності.

Тема руху присутня в зображеннях возів, кибиток, колісниць. “Класичний” графічний образ воза з колесами в плані походив від форми розібраного катафалка під час поховального ритуалу. Так само від реального колеса на приступці могильної ями походив образ колеса – глиняного чи мальованого, а бичачі та кінські плити Кам'яної Могили дають зразки образного втілення транспортних засобів відповідно за доби ранньої та пізньої бронзи. “Знаки” колісниць простежуються на посудинах культур зрубної спільноти<sup>153</sup>.

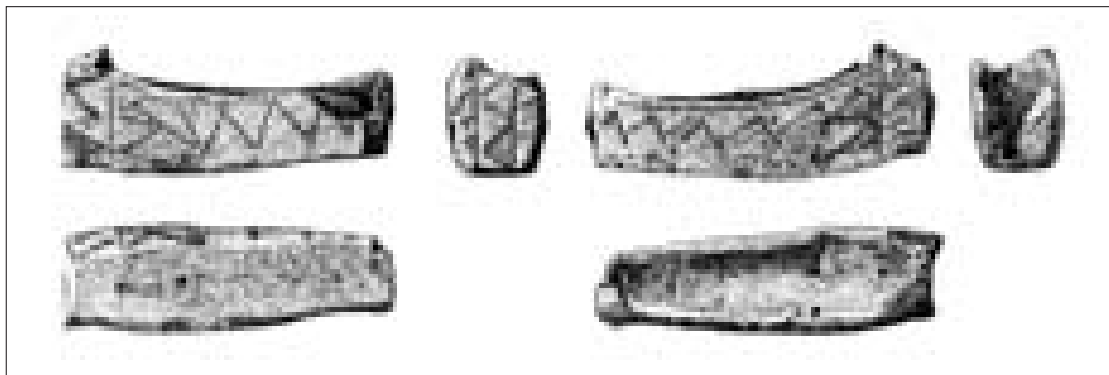
Знаково-ритуальний зміст закладений у таку категорію предметів, як гральні (ворожилльні) кісті. Генетично вони походили від альчиків – суглобових кісток дрібної рогатої худоби, хоча відомі й срібні “кісті” з поховань майкопської культури на Північному Кавказі. Найбільша кількість наборів гральних кісток походить із поховань

катакомбної спільноти <sup>154</sup>. У похованні бережнівсько-маївської зрубної культури на Дніпропетровщині знайдено ігрову дошку на 12 клітинок <sup>155</sup>. Гральні фішки різьбили з кістки, каменю та дерева, ліпили з глини, а їхню функцію уточнювали відповідні знаки чи візерунки. Для гри використовували октаедри, кубики, таблетки різних форм з відповідними цифровими позначками <sup>156</sup>.

На думку деяких фахівців, знак ставив основу системи розпису й мальованої кераміки кукутенсько-трипільської спільноти (за Т. Ткачуком), але якщо трипільська знакова система розвивалася в бік орнаментальності декорацій, то прагматичні скотарські племена у своїх духовних потребах за доби бронзи торували шлях від образу до знаку. На знаковий рівень переводилися сюжети, тобто знакова група в мистецьких творах заступала сюжетну. З другого боку, знаки широко використовувалися в орнаменті як декоративний “потенціал”. Таким чином, за доби бронзи в мистецтві спостерігалося зближення сюжетних, орнаментальних та знакових систем.

Показово, що спосіб витискування рядків знаків мотузкою по сирій глині на внутрішньому краї миски <sup>157</sup>, який застосовували майстри на пізньотрипільському посуді, в подальшому існував і в ямної спільноти, що мешкала в степу. Саме шнуром та прокресленими лініями перші знаки відтискували на своєму посуді степовики. За дослідженнями фахівців, композиція, що початково відтворювала зображення змія, з часом трансформувалася саме в орнаментальні знаки <sup>158</sup>. Подібне явище спостерігаємо й на кам'яній стелі з м. Ровеньки на Луганщині.

**Керамічна модель коліски з поховання інгульської культури біля с. Каланчак Херсонської обл. (за Г. Євдокимовим та А. Ніколовою)**



**Зображення ложки із Шилівського поселення в м. Воронеж (РФ) (за А. Пряхінім)**

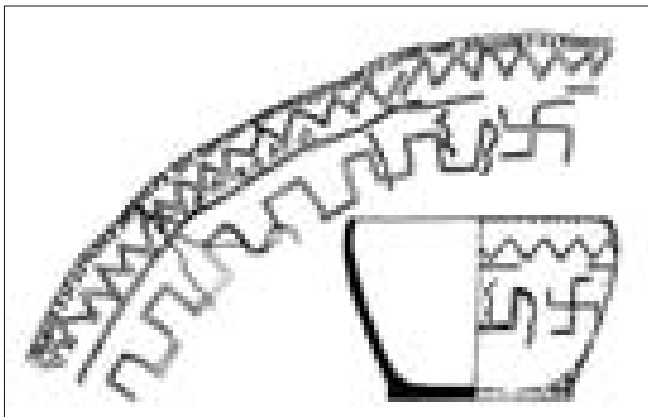




**Диск-календар (?). Середньодніпровська культура.  
Початок II тис. до н. е. Околиця с. Бортничі  
Київської обл. НМІУ**

звитку знакотворчості. Очевидно, в ямників знакової системи як такої ще не було, натомість існував орнамент, який прочитується семантично. На катакомбну добу припадає зменшення фігур. Вони поступово переходили на знаковий рівень, проте практично ніколи не порушували пишного орнаментального стилю оформлення інгульського посуду. У катакомбний час сформувалися орнаментальні фризи зі знаків-фігур, що виконані в техніці цяткування, але без знаків-“графем”, що виконані в техніці графіті. Такі зразки дають об’єкти культур дозрубного горизонту – бабинської та доно-волзької абашевської культур. На цьому тлі фігура “лижника”

**“Перемога над змієм” – знакова композиція на горщику  
із с. Новоселівка Донецької обл.**



Від середини 90-х років XX ст. проблема знакової системи в носіїв катакомбної спільноти активно обговорюється як російськими дослідниками (посудини зі знаками катакомбної, бабинської спільноти та доно-волзької абашевської культури)<sup>159</sup>, так і українськими (знаки в катакомбах інгульської культури)<sup>160</sup>, що, по суті, продовжує традицію розгляду знаків зрубної спільноти (започатковано в 1901–1903 рр. працями В. Городцова, П. Грімма, К. Мельник-Антонович)<sup>161</sup>, яка досліджувалася також у 50-х роках XX ст. (О. Формозов, Г. Турчанинов, М. Суслопаров, В. Кульбака)<sup>162</sup> та в 80–90 роках XX ст. (Г. Буров<sup>163</sup>, В. Отрошенко<sup>164</sup>, О. Захарова<sup>165</sup>, М. Брайчевський<sup>166</sup>), адже сьогодні відомо понад 400 посудин зі знаками з ареалу зрубної культурно-історичної спільноти.

Найявний матеріал дозволяє зробити певні висновки щодо розвитку знакотворчості. Очевидно, в ямників знакової системи як такої ще не було, натомість існував орнамент, який прочитується семантично. На катакомбну добу припадає зменшення фігур. Вони поступово переходили на знаковий рівень, проте практично ніколи не порушували пишного орнаментального стилю оформлення інгульського посуду. У катакомбний час сформувалися орнаментальні фризи зі знаків-фігур, що виконані в техніці цяткування, але без знаків-“графем”, що виконані в техніці графіті. Такі зразки дають об’єкти культур дозрубного горизонту – бабинської та доно-волзької абашевської культур. На цьому тлі фігура “лижника” з рядком знаків над головою із Шиловського поселення в м. Воронежі (РФ) знаменує перехід на скоропис, що є принциповим досягненням перехідного до пізньої бронзи періоду.

Згідно з існуючими класифікаціями знаків зрубної спільноти, їх нараховується 33 види: наочно-образні та знаки-символи (О. Захарова), які деякі дослідники пропонують розглядати за принципом парності (чоловічі – жіночі) (Г. Буров).

Знаки зрубної спільноти утворюють рядки та суцільні знаково-орнаментальні фризи. Періодично



**Календарні знаки на посудині із с. Аксютинці Полтавської обл. (за Я. Гершкович, О. Якубенко)**

робляться спроби їхньої інтерпретації, зокрема як “запису” календарних циклів (Б. Рибаків; на зрубному матеріалі – Б. Андрієнко, Я. Гершкович, В. Беседін, І. Сафонов, О. Захарова).

Висловлюються також припущення, що окремі ряди знаків засобами піктографії передають епізоди епосу племен бронзової доби. Провідною серед “прочитаних” є тема змієборства – перемога солярного героя (знак “свастика”) над змієм (знак у формі зигзага). Інтерпретовано також сюжети перевтілення, тавромахії тощо.

## УБРАННЯ

В археологічних збірках багатьох музеїв зосереджено колекції речей та деталей костюма доби бронзи (середина III–II тис. до н. е.). Головні убори, одяг, взуття, прикраси, аксесуари, що є “документами епохи”, відображають не тільки економічний потенціал та інші характеристики матеріального світу, але й естетичні ідеали та мистецькі спрямування, притаманні певному соціуму<sup>167</sup>.

На території сучасної України зафіксовано сліди прядіння та ткацтва з вовни й рослинних волокон (льону, кропиви)<sup>168</sup>. Характерно, що склад такого текстилю відповідає аналогам із територій Данії, Німеччини, Словаччини, Хорватії<sup>169</sup>.

Історики текстилю ще дискутують щодо конструкції ткацьких верстатів, які використовували за доби бронзи. В Єгипті, Середній та Центральній Азії, на Кавказі в цей час тканину виробляли на горизонтальному верстаті, де ширина полотнища становила приблизно 40 см. Європейські племена, на думку деяких вчених, віддавали перевагу вертикальним пристроям<sup>170</sup>. Але фахівці наполягають на технологічних перевагах горизонтального верстата<sup>171</sup>, завдяки якому можна отримати тканину завширшки до 50 см.

Найчастіше застосовували полотняне та саржеве переплетіння, а також їх варіанти, що значно урізноманітнювало фактуру тканини. Для цього добирали нитки різної товщини та забарвлення. Хоча кольорова гама вбрання більшості європейських племен доби бронзи невідома, однак на підставі образотворчих пам'яток та античних писемних джерел можна припустити, що жителі Середземномор'я носили речі білого, червоного та блакитного кольору. У Давньому Єгипті та Передній Азії вовняні та лляні тканини фарбували пурпуром, який добували з молюсків<sup>172</sup>. Ймовірно, що на теренах України люди володіли достатніми знаннями про способи фарбування текстилю та шкіри рослинними й мінеральними барвниками. Найімовірнішим є домінування золотавих та червоних відтінків: тяжіння до “теплої” частини спектра засвідчене, зокрема, вибором прикрас із бронзи та бурштину (особливо у святковому чи парадному костюмі). Найкраще “піддавалася” фарбуванню вовна, причому в процесі різних операцій із фарбуванням тканина набувала міцності.

Матеріали з історії костюма свідчать про існування двох регіонів: 1) Північна й Центральна Європа, 2) Середземномор'я, в яких основні елементи вбрання розрізнялися за формою, силуетом, принципами та способами виготовлення і використання. Вказане явище відображає закономірності у виникненні та існуванні видів одягу в залежності від природних умов, господарської діяльності, соціального розвитку суспільства. У межах зазначених регіонів костюмні комплекси мали однорідну структуру, а головні убори, одяг, взуття – певну схожість.

Спираючись на загальні закономірності у створенні костюмів, а також на конкретні археологічні знахідки, можна реконструювати вбрання населення з регіону поширення т. зв. середньодніпровської культури (XXVI–XV ст. до н. е.).

**Жіночий стрій.** На основі археологічних матеріалів можливо відтворити два варіанти вбрання, які здебільшого мають певну етнографічну своєрідність.

Один із комплексів складався з головного убору, наплічного одягу (довга сорочка), поясного (спідниця) та взуття (за матеріалами з поховань могильника Стрелиця Ветковського р-ну Гомельської обл.)<sup>173</sup>. Основними за символічним наповненням у костюмі були головні убори. Їх розрізняють трьох видів: стрічкові (пов'язки, діадеми), платові (хустки, покривала), шапки. Жінки середньодніпровської культури носили мідні діадеми у формі півмісяця. Побутували й прості пов'язки (шнури,



**Вбрання чоловіків та жінок за археологічними знахідками на території Європи**

**Прикраси з пам'яток середньодніпровської культури. Могильник Стрелиця, Гомельська обл., Білорусь**



стрічки), на яких прикріплювали мідні скроневі кільця – напівспіральні, виготовлені з круглого в перерізі стрижня або з вузької смужки.

Як основний, жінки, чоловіки й діти носили глухий рукавний одяг, який дістав у костюмознавчій літературі умовну назву “сорочка”. Знахідки на території Данії засвідчили, що рукавне вбрання шили із прямокутних полотнищ, з’єднуючи їх відповідно до фасону. Переважав т. зв. тунікоподібний крій: стан одягу формували двома полотнищами, зшитими посередині та по боках, залишаючи вирізи для рукавів (їх пришивали під прямим кутом). Другий варіант – до центрального полотнища пришивали рукави, а під ними вставляли боковини – вирізані шматки тканини, щоб ширина одягу відповідала розмірам стану<sup>174</sup>.

Найбільш архаїчний тип сорочки складався з двох окремих, не зшитих деталей. Такий одяг притаманний населенню Галицького регіону (бойки, лемки), яке називало його “жовте черево”. Ця народна назва вказує на своєрідність сорочки: рукави та верхня частина стану становили одне ціле й вільно звисали над короткою “спідничкою” (мабуть, відкриваючи живіт). Елемент у формі труби шили зі складеного по основі (пружок до пружка) відрізка тканини, довжина якого дорівнювала відстані між долонями витягнутих в одну лінію рук. Робили виріз для голови, а знизу залишали незашитою ділянку – для тулуба<sup>175</sup>. Вибір того чи іншого крою був пов’язаний із необхідністю раціонального використання тканини.

Ймовірно, жінки середньодніпровських племен носили довгі сорочки, оформлені вишивкою чи візерунчастим ткацтвом, адже знімних прикрас використовували небагато. У переліку нашійних, зокрема, – скромні низки бурштину, зубів та кісток тварин, які мали значення оберега<sup>176</sup>.



**Реконструкція жіночого костюма за матеріалами з поховання 7 поблизу с. Стрелиця Гомельської обл., Білорусь (автори Л. Клочко, З. Васіна)**

Ще один елемент вбрання – поясний одяг. Імовірно, це була широка спідниця, зшита із прямокутних полотнищ. Її закріплювали на талії широким пасом чи шнуром. Пояси мали практичне призначення (розділяли різні частини одягу, утримували спідницю, штани), крім того, відігравали роль оберега<sup>177</sup>.

Важливим елементом костюма було взуття. Зображення чобітків і напівчобітків, знайдені на території Хорватії, дають уявлення про способи виготовлення (крій) та типи взуття. Як і в інших місцевостях Європи, тут шили просте взуття (постоли) й більш складне – чобітки з підошвою та спеціально вирізаними халявами.

Другий варіант жіночого костюма реконструйовано за матеріалами з Київського скарбу<sup>178</sup>. До його складу входили такі бронзові прикраси: вузька смужка з опуклим валиком посередині, яка нагадує вербовий листок, масивна підвіска-лунниця, дротяні кільцеподібні вироби, оформлені щитками у формі листочків. Аналогічні предмети є серед знахідок підкарпатської та стжижовської культур, що вказує на зв'язки між середньодніпровцями й племенами шнурової кераміки на території Волині та Західного Поділля<sup>179</sup>.

Декоративні вироби належали до ансамблю вбрання представниці певної соціальної верстви. Важливого значення надавали головному убору – діадемі або налобному обручу, до якого прикріплювали скроневі підвіски. Ймовірно, їх було три, тобто непарне число: з одного боку – лунниця, з другого – кільцеподібні прикраси зі щитком у вигляді овального листочка. Одне кільце, очевидно, носили на руці як браслет.

Усі підвіски досить великих розмірів, що надавало своєрідності головному убору. Можливо, він складався з діадемі та покривала. Убори були універсальними – їх використовували як у святковому, так і в повсякденному костюмі. У реконструйованому вбранні покривало слугувало тлом для металевих прикрас, а весь убір – обрамленням жіночого обличчя.

Серед наплічних форм одягу вирізняється нарамник – безрукавна форма сорочки. Яскравий приклад – єгипетський калазирис: туніка з вузького полотна, удвічі складеного й перекинутого через плечі. У центрі полотнища зроблено виріз для голови. З боків нарамники не зшивали, а скріплювали зав'язками. Ймовірно, такий одяг існував у середньодніпровців. На цю думку наводить обрис та орнаментика керамічного посуду<sup>180</sup>. Нарамник, накинутий зверху на сорочку і підперезаний поясом-шнуром, набував антропоморфного силуету.

**Чоловічий стрій.** Костюми чоловіків можна реконструювати на підставі аналізу вбрання населення Центральної та Північної Європи, а також археологічних знахідок у регіоні поширення середньодніпровської культури (могилище поблизу

с. Стрелиця Гомельської обл. у Білорусі, поховання № 43 і 53)<sup>181</sup>. Чоловіки середньодніпровської культури носили: головні убори; наплічний одяг – зшитий рукавний і безрукавний, а також драпірований (плащі); поясний одяг – штани; взуття.

Головні убори – прості за формою шапки – насамперед відповідали вимогам практичної необхідності: захищали від холоду, виконували протиударні функції.

Наплічний одяг – рукавний (сорочка) і безрукавний (нарамник). Сорочки шили з тканини, а “безрукавки” – з повсті або шкіри. За способом виготовлення та розміщення декору вони нагадували жіночі, але відрізнялись від останніх виглядом і функціями: у чоловічому вбранні вони відігравали захисну роль.

За доби бронзи у багатьох європейських племен з'явилися такі вироби, як шпильки та фібули. Вони демонструють новий спосіб скріплювання універсального драпірованого наплічного одягу – плащів. У регіоні середньодніпровської культури накидки, вочевидь, також були у вжитку, хоча застібки на них відсутні. Поширення одягу цього типу забезпечувала зручність та простота виготовлення.

Поясний одяг – штани – зав'язували на талії шнурком. Сорочку підперізували поясом, який мав символічне значення: його сприймали як ознаку соціального статусу. Про це свідчить декор пояса з поховання № 53 в могильнику Стрелиця – довгі мідні пронизки, закріплені на шкіряній основі у шість рядів<sup>182</sup>.

Взуття мало відповідати насамперед вимогам зручності, тому можна припустити, що чоловіки взувалися у високі шкіряні чоботи, аналогічні зображеним на глиняній фігурці з м. Ново-Возокани (Словаччина), а також у постолі.

Важливу роль, як свідчать знахідки, у чоловічих костюмах відігравали прикраси, які були різноманітнішими, ніж жіночі. Це – мідні нагрудні пластини-лунниці, гривни, підвіски у вигляді двох спіралей,



**Прикраси з Київського скарбу: 1 – діадема; 2 – підвіска з розширеною нижньою частиною; 3, 4, 5 – кільцеподібні вироби у вигляді листочка. НМІУ**

**Реконструкція жіночого костюма за матеріалами Київського скарбу (автори Л. Клочко, З. Васіна)**

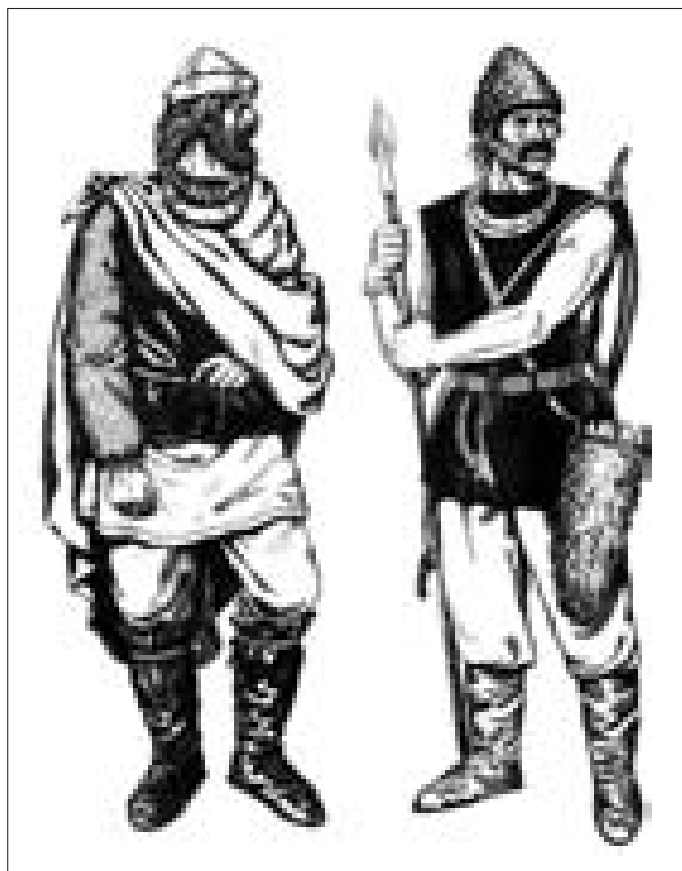


з'єднаних петлеподібним “містком”, намисто з бурштину, браслети, бурштинові підвіски до пояса. Оздобы були ознакою високого рангу власника<sup>183</sup>.

Завдяки археологічним дослідженням науковці одержали матеріали для реконструкції костюмів давнього населення, що мешкало між Південним Бугом та Дніпром. У II тис. до н. е. на цій території проживали племена тшинецько-комарівської спільноти. Декоративні засоби оформлення вбрання, знайдені тут, схожі на ті, що носили мешканці Карпато-Дунайського регіону. Цей факт вказує на ймовірність зв'язків між двома великими масивами населення – тшинецько-комарівською спільнотою та тією, що збережена в таких археологічних культурах, як унетичька, отомань, монтеору.

Прикраси населення тшинецької культури вирізняються спіралеподібними формами та мотивами; такі риси притаманні підвіскам, браслетам, фібулам, шпилькам. Художні властивості виробів, поширених на значній території Центральної Європи, передавали етнографічну своєрідність убрання. Так, у ході розкопок могильника поблизу с. Гордіївка Вінницької обл. у жіночих похованнях знайдено прикраси із золота, бронзи, бурштину<sup>184</sup>. Комплект прикрас із кургану № 6 містив підвіски, бурштинове намисто, наручні браслети, шпильку<sup>185</sup>. Спіралеподібні підвіски на 2–3 витки, скручені із золотої дротинки, представлені в чотирьох екземплярах, а одна

**Реконструкція чоловічих костюмів за матеріалами з поховань 43, 53 поблизу с. Стрелиця Гомельської обл., Білорусь (автори Л. Клочко, З. Васіна)**



має 9 витків і закінчується маленькою петелькою. Очевидно, описані скроневі оздобы прикріплювали до стрічки так: три з одного боку, одну – з протилежного. Кількість підвісок ліворуч та праворуч, можливо, вказувала на статус жінки (заміжня чи ні) або її належність до певної вікової групи.

Велика кількість бурштинових намистин різної форми – великих та маленьких, дископодібних та біконічних – утворювала ланцюжок, завдовжки приблизно 80 см. Нагрудне намисто, розподіляли на два разки, які потім закріплювали на плечах. Відстань між плечима дорівнює приблизно 30 см, але щоб намисто гарно лежало на грудях, низки робили довшими.

Два бронзові спіральні браслети на сім витків (із діаметром 55 мм), виготовлені з круглого стрижня, вкритого короткими заглибленими насічками, носили на зап'ястках, на рукавах, тобто, прикраси не ховали під одягом.

Ще одна деталь – бронзова шпилька, орнаментована візе-



**Бурштинове намисто з кургану 6  
Гордіївського могильника, Вінницька обл.**

**Реконструкція костюма за матеріалами з кургану 16 Гордіївського могильника, Вінницька обл.  
(автори Л. Клочко, З. Васіна)**



рунком “ялиночка”, із кулястим на-  
вершям (довжина – 124 мм). За цими  
прикрасами можна уявити вигляд ко-  
стюма їх власниці. Загалом стрій  
складався з головного стрічкоподіб-  
ного убору, на який прикріплювали  
підвіски; плечового одягу – довгої со-  
рочки та накидки; поясного – спідни-  
ці з двох полотнищ, підперезаних  
шнуром. Одяг реконструйовано на  
підставі відомостей про костюми цьо-  
го часу в Центральній та Північній  
Європі.

Характерно, що в жіночому ко-  
стюмі, особливо в землеробів, перева-  
жали довгі рукавні форми. Вони від-  
повідали вимогам практичної необ-  
хідності: забезпечували зручність під  
час роботи, захист від несприятливої  
погоди тощо. Масивні декоративні  
елементи гармонійно поєднувалися з  
великими текстильними площинами,  
з яких виготовляли одяг.

Плащ або накидка – той відрізок  
тканини, яким покривали голову та  
плечі – були найпростішою формою  
плечового одягу. Про те, що цей одяг  
носила жінка, свідчить шпилька: ко-  
ротка, проте досить товста (діаметр  
голки – 4 мм) (матеріали з поховання  
№ 6). Покривало було невеликим і  
легким через нещільну структуру  
тканини.

Поясний одяг був характерним  
елементом жіночого костюма. Най-  
простіший спосіб його виготовлен-  
ня – з’єднання двох чи більше (за-  
лежно від ширини полотнищ) пря-  
мих відрізків тканини. Їх могли  
зшивати, але зазвичай залишали  
незшитими й закріплювали поясом,  
наприклад, шнуром.

Ще один набір прикрас, за якими  
було відтворено костюм, походить  
із кургану № 16<sup>186</sup>. Він містить шість  
золотих спіралеподібних підвісок  
(5 екземплярів – 1,5 витка, 1 екзем-  
пляр – 9 витків); два бронзові наруч-  
ні браслети (спіральні, 8 витків); два





**Золоті прикраси з поховань Гордіївського могильника, Вінницька обл. XIV–XIII ст. до н. е. (за: Золото степу..., 1991)**

ми (довжина – 44 см і 46 см) та оформленням голівок. Такі предмети, швидше за все, мали символічне наповнення: можливо, імітували веретено, бо верхня частина виробу нагадує за абрисом прясельце. Схожі речі знайшли в могильнику на території Німеччини: шпильки завдовжки понад 30 см (які називають гіпердовгими) навряд чи були призначені для скріплювання одягу; на них покладали тільки знакові функції. Можливо, вони імітували знаряддя праці, пов'язані з прядінням та плетінням, і були відображенням уявлень про сакральну роль жінки, яка тримала “нитку життя”. Так, за міфами Греції Мойри (за римською міфологією – Парки) – богині людської долі – були прями. Одна з них (Клото) пряла нитку життя, друга (Лахесис) вела її крізь перешкоди, а третя (Атропос) перерізала (тобто обривала життя). Прикладом сакралізації предметів, пов'язаних із прядінням, є веретено зі скіфського кургану Куль-Оба, яке нагадує довгу шпильку з навершям у вигляді фігурки качки. Визначений спочатку як скіпетр цариці, згодом цей предмет був атрибутований як веретено.

Набір прикрас із кургану № 24 містив п'ять золотих спіралеподібних підвісок (4 екземпляри – скручені в 2,5–3 витки; 1 екземпляр має 11 витків, вирізняється маленькою петелькою, утвореною на кінці дротинки); двісті бурштинових намистин (дископодібні та біконічні); два наручні браслети (широкі, пластинчасті, із ре-

браслети для ніг (бронзові, із круглого в перерізі стрижня, закінчення згорнуті у спіральні щитки); дві бронзові шпильки з кільцеподібним навершям; бурштинове намисто, яке було розсипане на дні могили. За припущенням, намистини не тільки нашивали в разки й використовували як нагрудну прикрасу, але й нашивали на одяг: на манжети, поли та подоли. Щоправда, чітка фіксація такого декору відсутня.

Реконструкція за матеріалами з кургану № 16 свідчить про можливі відмінності від попередньої в деяких деталях. Так, плечовий одяг – плащ – закріплювали двома шпильками, тому що він був важчий, виготовлений із більшого відрізка тканини щільнішого переплетіння. Його могли носити також як накидку на голові.

У цьому кургані знайдено й незвичні бронзові шпильки в дерев'яних футлярах. Вони вирізняються розміра-

льєфними борозенками на поверхні); дві бронзові шпильки (завдовжки 27 см) із голівкою у формі кульки, вкриті візерунками з косих ліній та зигзагів<sup>187</sup>. Окрім того, на дні могили збереглася вузька золота смужка, скручена у спіраль (із діаметром 5 мм – 7 мм). Подекуди вона розгорнута, але за тими ділянками, що збереглися, можна відновити довжину декорованої поверхні – приблизно 40 см. Це, ймовірно, фрагменти прикраси головного убору (а саме – пружка), що зверху та знизу облямовував налобну стрічку. Він зроблений зі жмутка ниток, який обмотали золотою смужкою. До пов'язки прикріплювали підвіски: з одного боку – чотири, з іншого – одну.

Похована в кургані жінка була одягнена в довгу сорочку, рукави якої на зап'ястках прикрашали манжетоподібні браслети. Обов'язковою деталлю костюма був пояс, який міг доповнювати фартух (відомий від часів палеоліту).

Костюми зазначеного часу вирізнялися простотою способів виготовлення плечового та поясного одягу. Його форми відповідали вимогам практичного застосування в конкретній природній зоні. Прикраси свідчать про те, що вбрання було святковим.



**Реконструкція костюма за матеріалами з кургана 24 Гордіївського могильника, Вінницька обл.**





# **МИСТЕЦТВО РАННЬО- ІСТОРИЧНОЇ ЕПОХИ**

**КІМЕРІЙСЬКИЙ  
ЧАС**

**СКІФИ**

**САРМАТИ**

**АНТИЧНИЙ СВІТ  
ПІВНІЧНОГО ПРИ-  
ЧОРНОМОР'Я**

**КЕЛЬТИ ТА ЛАТЕНІ-  
ЗОВАНІ КУЛЬТУРИ**

**ПЕРЕХІДНИЙ ПЕРІОД:  
ВІД АНТИЧНОСТІ  
ДО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ**

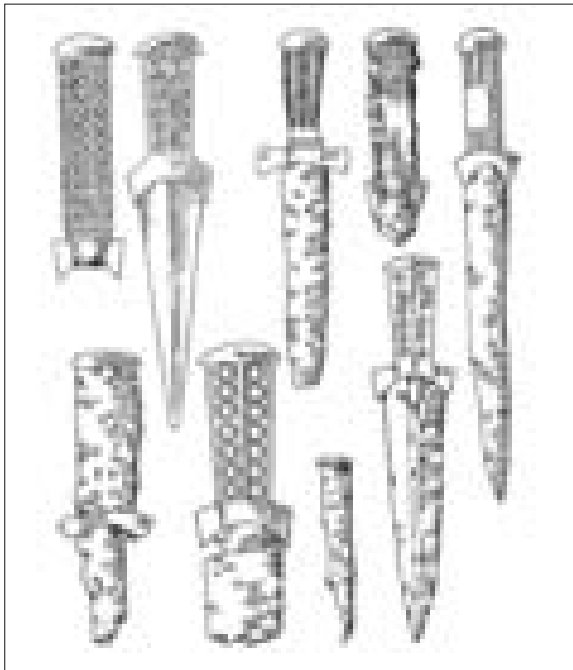
**Золота пектораль із Товстої Могили  
(фрагмент). IV ст. до н. е.**

## МИСТЕЦТВО КІМЕРІЙСЬКОГО ЧАСУ

### КІМЕРІЙСЬКІ ПЛЕМЕНА

Початкова фаза доби раннього заліза на території Південно-Східної Європи, Балкан та прилеглих регіонів Середземномор'я, що відома в історії як “темні віки”, обіймала приблизно XII–IX ст. до н. е.<sup>1</sup> й характеризувалася жорстокими міжусобними війнами між тогочасними наддержавами. Дві найзначніші з них – Хетське царство та фараонівський Єгипет – у тривалому двобої поступово втратили свою могутність. У нищівних військових пожежах була зруйнована витончена “палацова” культура крито-мікенських міст Егеїди – Пілоса, Тірінфа, Фів. Безперервні військові чвари підточували владу й Передньоазійських деспотій – Ассирії, Вавилону, сиро-хетських князівств. Як результат, на значному обширі від Південного Каспію до західної межі Середземного моря запанував військово-політичний вакуум, де лише Ассирії вдалося ненадовго відновити свою могутність у часи приходу до царювання Тиглатпаласара III (745–727 рр. до н. е.) до часів Ашшурбаніпала (668–631 рр. до н. е.).

**Кинджали з орнаментованим руків'ям**



На соціальні зрушення кінця II – початку I тис. до н. е., що відбувалися на просторах євразійських степів, заселених прадавніми індоевропейськими етносами, істотно вплинули глобальні екологічні зміни, викликані значним похолоданням та різкою аридизацією клімату. Ці зміни спонукали до масового переходу напівосілих скотарських племен до постійного кочового способу життя<sup>2</sup>. Рухливі й агресивні, прадавні кочові народи хвиля за хвилею накочувались від далекого Забайкалля й Центральної Азії на західні периферійні землі степового простору, де довше зберігався сприятливий вологий клімат. Володарі незчисленних табунів коней, знавці різноманітних прийомів ведення кінного бою, вояки цих племен створювали непереможні загони вершників, досконало озброєні й вишколені самим кочовим життям. Особливої могутності кіннотним формуванням кочівників надавало швидке впровадження

сталевої зброї, що надходила з ремісничих центрів циркумпонтійської зони, починаючи з XIII–XII ст. до н. е.

Епізодичні міжусобні сутички кочових племен, що мали на меті захист табунів і отар та подекуди грабіжницькі наскоки на сусідні племена, невдовзі перетворилися на специфічний вид життєдіяльності номадів, де війна стала базовим, постійним елементом соціально-економічного життя. Вправні вершники, досконало озброєні, по-варварськи жорстокі, виховані на засадах станово-кастового презирства до будь-яких форм виробничої трудової діяльності – такими постають воїни-кочівники за матеріалами історичних джерел та археології.

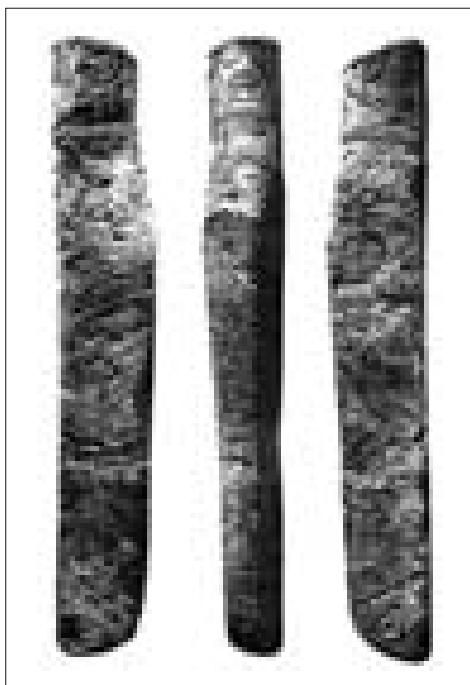
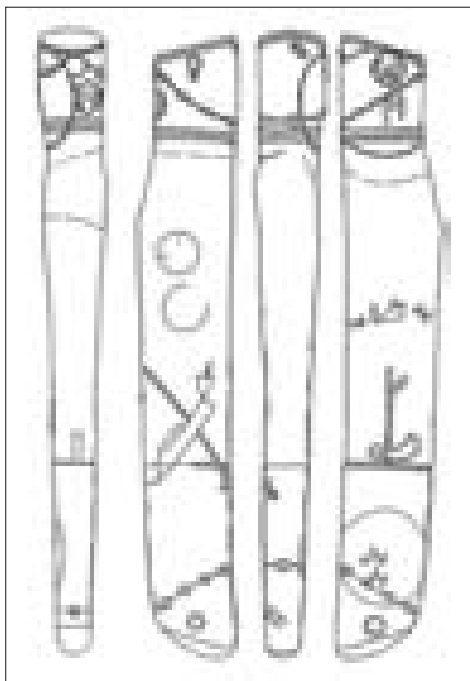
Саме вони створювали постійну невідворотну загрозу ослабленим Передньоазійським деспотіям у часи їх історичного занепаду. Це знайшло відображення в алюзіях біблійних пророків Ісайї та Єремії про “гомін” незчисленних північних народів, чий сагайдак, немов “відкрита домовина”. Уже в VIII–VII ст. до н. е. ці пророцтва справдилися: навала кімерійців та скіфів нестримним потоком прокотилась від Кавказьких гір до порога Єгипту<sup>3</sup> і примусила великого царя Асархаддона допитуватися з лякливим нетерпінням про підступні та зловорожі замисли щодо Ассирії в оракула бога Шамаша<sup>4</sup>.

Перші згадки про кімерійців зберігає гомерівський епос. В “Одіссеї” Гомер змальовує “похмуру північну землю” кімерійців, до якої потрапив еллінський герой Одисей під час подорожі в царство тіней: “Корабель наш дістався межі глибокого Океану. Там народ і місто людей кімерійських, оповиті імлою та хмарами; й ніколи сяюче сонце не пестить їх своїми променями – ні тоді, коли сходить на зоряне небо, ні тоді, коли з неба схиляється до землі, але непроглядний морок огортає жалюгідних смертних”<sup>5</sup>. Можливо, про кімерійців ішлося і в “Гліаді” – на далекій півночі по сусідству з фракійцями мешкали якісь “дивні гіпомологи, що споживають лише молоко, бідні та щонайсправедливіші зі смертних”.

Поряд із напівлегендарними гомерівськими згадками про кімерійців у клинописних табличках з асирійських архівів містяться цілком достовірні свідчення. Перше з них, датоване 714 р. до н. е., фіксує перебування кімерійських племен на теренах Передньої Азії в “країні Гамір”, поблизу якої отримав військову поразку цар Урарту Руса I<sup>6</sup>. Натомість писемні джерела всього регіону свідчать про кімерійську присутність, певного роду їх гегемонію в Передній Азії до середини VII ст. до н. е.<sup>7</sup> Імовірно, про кімерійців ідеться й у давньоєврейській “таблиці народів”, де перелі-



**Комплекс кінського спорядження з кургану біля Сімферополя. АМ НАНУ**



**Кімерійська стела з хутора Зубівський на Кубані, РФ (прорисовка та світлина)**

чені “Сини Яфета: Гомер, Магог, Мадай, Іаван, Тубал, Мешех, Тірас. Сини Гомера: Ашкеназ, Ріфат, Тогарма”<sup>8</sup>.

Строката історія військово-політичного безладу в Закавказзі та Передній Азії цього часу також пов’язує войовничих кімерійців зі скіфами, які об’єднувалися в союзи з тією чи іншою азійською деспотією або, навпаки, тероризували її населення.

Уже через два століття барвисту, але непевну “кімерійську епопею” переповів “батько історії” Геродот<sup>9</sup>. В оповіді, яку він нібито чув в однаковому викладі від греків та варварів, ідеться про те, що “краї на північ від Чорного та Азовського морів здавна належали кімерійцям”. Скіфи, які прийшли з глибин Азії, під тиском сусідніх ворожих племен вдерлися на землю кімерійців, а ті, відчуваючи своє безсилля перед скіфською навалою, змушені були полишити рідні краї. Оскільки кімерійці добре орієнтувалися на узбережжі Чорного моря, вони легко відірвались від ворожого переслідування, і, просуваючись уздовж моря, досягли земель, прилеглих до протоки Босфор. Скіфи, шукаючи їх, заблукали, а посувшись вздовж Каспійського узбережжя на південний схід, опинилися на території Північного Ірану.

Ця оповідь досі є предметом суперечок дослідників, однак історична топоніміка Причорномор’я не залишає сумнівів щодо реалій, коли на території сучасної України та в Північному Прикавказзі мешкало кімерійське етнічне об’єднання. Зокрема, Геродот свідчив, що у V ст. до н. е. сучасна Керченська протока мала назву Боспор Кімерійський<sup>10</sup>.

Отже, хоча загалом в уявленні дослідників думка про існування кімерійців як попередників могутніх скіфів у Причорноморських степах утвердилася здавна<sup>11</sup>, пошуки відповідних решток матеріальної культури до середини XX ст. наражалися на труднощі, пов’язані з малою кількістю та низькою якістю історико-археологічних матеріалів.

Річ у тім, що бурхливий та відносно короткий період переходу безлічі етносів, які мешкали на гігантському обширі євразійських степів, до кочового скотарства викликав до життя досить уніфіковані форми матеріальної культури, а рухливість великих етнічних об’єднань спричинила інтенсив-

ний обмін культурними здобутками між племенами раних номадів. Зброя, кінське спорядження, домашнє начиння в цю добу мали в різних кочових народів степової

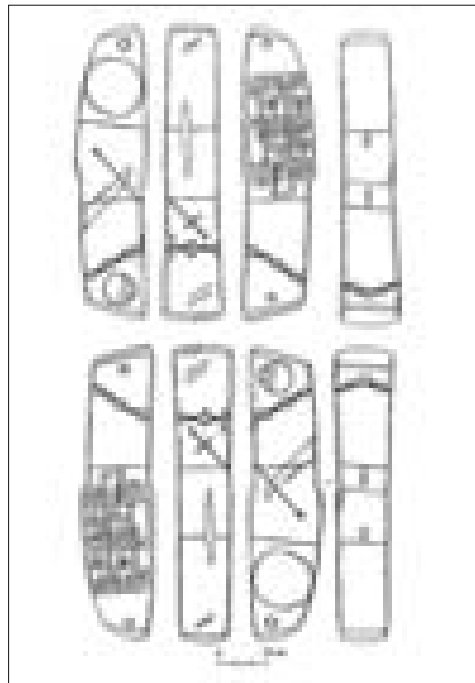
зони Євразії більше спільного, аніж відмінностей, за якими можна було б чітко розрізнити етнічні особливості того чи іншого народу. Тому тривалий час кімерійські пам'ятки були приховані для дослідників, загубившись серед старожитностей, які залишили після себе скіфи. Як підтверджують писемні джерела, скіфський етнічний масив був значно могутнішим та чисельнішим, ніж племена кімерійського кореня. Поряд із тисячами скіфських старожитностей <sup>12</sup> пам'яток кімерійців налічують усього близько трьох сотень, навіть з урахуванням випадково знайдених речей.

Із середини ХХ ст. виразна низка своєрідних за формою археологічних матеріалів, відзначених спільним часом існування, остаточно засвідчила наявність на цих теренах кімерійського субстрату <sup>13</sup>. Знайдені старожитності відповідали часу навали скіфів, яка відбулася, за історичними джерелами, на межі VIII–VII ст. до н. е. Від класичних скіфських форм кімерійські старожитності чітко відрізнялися речами з комплексів, датованих VIII ст. до н. е., тобто передскіфською добою.

Майже всі вістря стріл скіфів мали масивну ромбічну форму й коротеньку широку втулку, форма поширеної в них кінської вуздечки нагадувала трикутник, а скіфські мечі та кинджали мали брускоподібні навершя на руків'ї та серцеподібну гарду. На такому тлі речі того часу, який передував скіфській експансії в Північному Причорномор'ї у VIII ст. до н. е., помітно відрізнялися за морфологією: стріли мали жальце у вигляді трапеції на тонкій та довгій втулці, кінські вудила – два колючка на кінцях, кинджали – грибоподібне навершя та зовсім відмінне від скіфського перехрестя, утворене двома звисаючими трикутниками. Такий своєрідний набір предметів дістав назву "новочеркаського" за першою знахідкою, де названі предмети входили до складу речового скарбу.

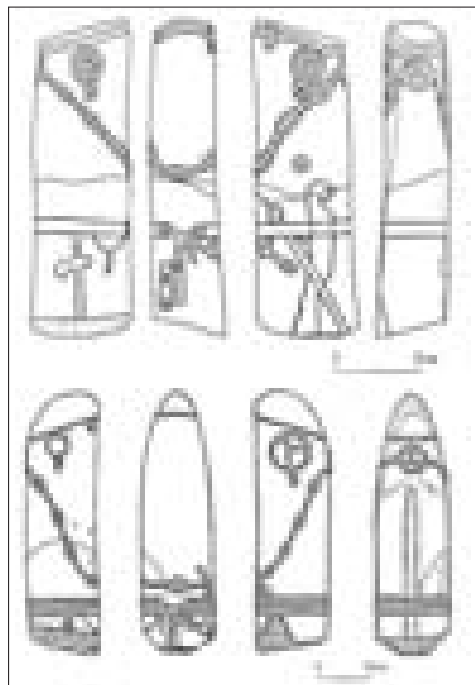
Натомість відмінності таких комплексів старожитностей із майбутнього українського степу, знайдені в могилах ранніх кочовиків, вимагали принципової відповіді на запитання щодо їх етнічної належності, яку досі надто розпливчато тлумачилися в масиві перехідних форм від ранньої фази скіфської культури до більш пізньої.

Вирішальним відкриттям, яке переконало вчених у тому, що новочеркаські старожитності є спадком своєрідної, відмінної від скіфської, власне аборигенної кімерійської культури, стала знахідка



**Кімерійська стела зі станиці  
Усть-Лабинська, Кубань, РФ**

**Кімерійські стели з Передкавказзя**







**Кімерійська стела із с. Костянтинівка  
Миколаївської обл.**

спіралеподібний розвиток загального руху світових та життєдайних сил у повторюваності “дійств” природи, циклічності перебігу пір року, постійності змін дня і ночі, сезонній черговості проростання та відмирання рослин, обертання світил.

І, навпаки, життєвий уклад скотарів, до світу яких належала з часів енеоліту переважна більшість племен Східної Євразії, ґрунтувався на уявленнях про динамічний і безперервний ритм кочування, про залежність добробуту людини від тваринного світу, а також потребі перебувати в стані постійної готовності дати відсіч таким же рухливим і агресивним кочовим сусідам, спосіб життя яких вимагав безупинного розширення життєвого простору. Ці відчуття та світобачення яскраво відобразив динамічний художній стиль скіфських прибульців зі Сходу, за своєю суттю протилежний кімерійському мистецтву<sup>15</sup>.

#### **Солярна композиція Костянтинівської стели**



в кургані поблизу Сімферополя<sup>14</sup>. У похованні знатного воїна поряд із типовими “новочеркаськими” речами (стріли, вуздечка коня, кинджал тощо) містилися кістяні та бронзові оздоби упряжі коня, що недвозначно визначали властиві риси кімерійської мистецької культури з притаманним їй самотнім світоглядним контекстом. Її своєрідність полягала в системі орнаменталізації, побудованій виключно на геометричних формах, що відмінна від скіфської, провідним напрямом якої був т. зв. “звіриний” стиль (“animal art”). Кардинальну різницю між двома системами художньої творчості можна пояснити глибинними розбіжностями в традиціях, що утворилися з побутової, релігійної, звичаєвої практики двох великих етнокультурних зон прадавнього світу, одна з яких була аборигенною й походила з Європейського регіону, друга зросла в степах Центральної Азії й Південного Сибіру, звідки поширилася на захід.

Відомо, що мистецтво європейських етносів бронзової доби ґрунтувалося на традиційних засадах землеробського світобачення неолітичних спільностей з їх уявленнями про “замкнений” навколишній світ, що “повставав” із обмежених чітких квадратів полів та кілець огорож навкруг поселень. Ці звичні форми життєвих реалій привносили в людський світогляд асоціативні ідеї про

динамічний і безперервний ритм кочування, про залежність добробуту людини від тваринного світу, а також потребі перебувати в стані постійної готовності дати відсіч таким же рухливим і агресивним кочовим сусідам, спосіб життя яких вимагав безупинного розширення життєвого простору. Ці відчуття та світобачення яскраво відобразив динамічний художній стиль скіфських прибульців зі Сходу, за своєю суттю протилежний кімерійському мистецтву<sup>15</sup>.

Художня культура кімерійців дійшла до нашого часу у двох важливих формах – монументального мистецтва (кам’яна скульптура) та декоративно-прикладного (вироби з бронзи й дорого-

цінних металів, різьба на дереві та кістці, декоративний розпис керамічного посуду).

Кам'яну скульптуру кімерійців репрезентують твори антропоморфного характеру, які з'явилися в Північному Причорномор'ї в передскіфський період. Кімерійські кам'яні статуї ставили зазвичай на могилах. Їх характерні риси свідчать про певний зв'язок зі скульптурою Далекого Сходу – Туви, Північно-Західної Монголії, Алтаю, Забайкалля.

Саме ця спорідненість предметів матеріальної культури та мистецьких знахідок спонукала дослідників раннього залізного віку до думки про масштабну, на межі VIII–VII ст. до н. е., етнічну міграцію племен Центральної Азії до європейських степів, а також про протоскіфську навалу зі Сходу й формування на її основі класичних скіфських європейських старожитностей. Одним із культурних компонентів, принесених хвилею східного впливу, можна вважати й монументальну кам'яну скульптуру далекосхідного типу, яка еволюціонувала від абстраговано-узагальнених стел до виразного образу скіфського воїна з атрибутами, притаманними представникам вищої кочової знаті<sup>16</sup>. Подібні пам'ятки Сходу дістали назву “оленних каменів”, тому що їх найхарактернішою рисою було стилізоване зображення оленів. Крім зооморфних на статуях висікали зображення військових атрибутів – кинджали, сокири, луки, бойові пояси. Лише незначна частина таких знахідок мала антропоморфні риси.

Статуї, подібні до східних “оленних каменів”, були віднайдені як у найдавніших скіфських похованнях, так і на могилах кімерійських воїнів. І донині цей феномен не має вичерпного пояснення. Можна лише припуститися думки, що під час буремних колізій скіфо-кімерійського протистояння протоскіфський, центральноазійський у своїй основі, звичай встановлення надмогильних монументів потрапив до кімерійців і вкорінився в їх середовищі. Такому запозиченню могли сприяти схожі ідеологічні концепції, засновані на уявленнях про особливий станово-кастовий склад воїнського прошарку, а також подібність релігійних вірувань про інкарнацію душ у вигляді



**Бронзовий браслет. Скарб із Суботівського городища, Черкаська обл.**

#### Кімерійські бронзові скроневі підвіски





**Поясна бляха. VIII ст. до н. е. Курган Висока  
Могила поблизу с. Балки Запорізької обл. НМІУ**

прудких трав'янистих тварин – оленя, коня, орієнтація на солярні культи тощо. Крім того, обидва етнічні об'єднання мали, бодай частково, спільні індоарійські корені.

Нині відомо близько 30 зразків кімерійської скульптури<sup>17</sup>. Морфологічні риси всіх статуй дуже подібні. Це стовпоподібні ідоли, виготовлені переважно з м'яких порід каменю (пісковик, вапняк). Характерною особливістю їх технічного вирішення, яке вирізняє ці витвори з-поміж подібних творів прадавньої культури, було використання прийомів контррельєфу, коли загальне тло поверхні виступало над обрисами предметів, зображених на статуй.

Нижня частина статуй, зазвичай необроблена технічно, очевидно, призначалася для закопування в землю на вершині кургану, де знайдено більшість

із них. Висота статуй становила від одного до трьох метрів. Циліндричні та овальні за схемою, де за передню площину слугувала тонша сторона, вони мали конфігурацію, що виразно натякала на втілену в них ідею фаломорфності.

Більшість скульптур не мала об'ємного членування та моделювання обрисів, що уподібнювало б їх до людського тіла. Символічне позначення військових предметів було основним прийомом, який застосовували, щоб повідати про те, що перед нами саме образ людини, причому виключно військовика. На ретельно шліфованій поверхні були зображені різноманітні військові атрибути, з яких на кімерійських статуях майже обов'язковою деталлю був бойовий пояс. Він конструктивно відмежовував нижню частину від верхньої. Зображенню пояса надавали важливого значення, а відтворенню його деталей – особливого змісту. Пояс зазвичай утворювали декілька окремих смуг, що імітували металеві пластини, а його складна фігурна пряжка – деталь-застібка – була розташована так, що утворювала своєрідний геометричний центр скульптурної композиції. До пояса був припасований цілий арсенал зброї: колчан із луком (ліворуч), меч або кинджал (на передній площині фронтально), бойова сокира (справа). Усі форми зброї були зображені так натуралістично, що інколи це дає можливість визначити тип виробу, відомий за сучасними археологічними класифікаціями.

Відносно високо, частіше праворуч зображували також великий округлий предмет, що за формою нагадував щит, декорований зооморфними або геометризваними мотивами. Переважно це були стилізовані фігурки хижаків у “позі нападу”: голова й передні кінцівки напружено притиснуті до землі, спина прогнута, задня частина піднята догори на зразок миттєвої стійки перед пружним стрибком. За стилем такі зображення звірів нагадують кавказькі зразки цього ж часу.

Верхня частина скульптури мала характерний скіс до “потилиці”. Умовно голову від тулуба відмежовувало зображення шийної гривни або, частіше, низки масивного намиста, що широким півколом охоплювало груди. Окремі намистини мали, як правило, біконічну форму і, ймовірно, імітували бронзові прикраси. Подекуди такі

прикраси зображували з урахуванням найменших деталей. На деяких екземплярах були відтворені з точністю навіть застібки. Вірогідно, що низка намиста мала особливий, сакральний зміст. Тому вона стала важливим і обов'язковим елементом кімерійської монументальної скульптури.

У верхній частині статуї, що схематично зображає голову, вирізняються великі кільцеподібні скроневі підвіски, іноді складної форми, із зооморфними та іншими деталями. Зрідка зображували щось на зразок головних уборів чи стрічки-діадеми. На чільній площині скульптури, яку слід вважати обличчям, були навскісно прорізані паралельні риси – дві чи три. Подекуди їх умовність тлумачать як знак табування, вказівку на неможливість поглянути в очі мерцю, що втілений у кам'яному ідолі. Натомість така гіпертрофована узагальненість повертає до традицій палеолітичного мистецтва скульптури, де подібні риси були характерними. Звернення до них свідчило про узагальнюючий підтекст, де реальний людський образ відігравав набагато меншу роль, ніж деталі. Вони були суттєвішими, оскільки розкривали зміст витвору. У подібному прийомі можна побачити, як формувалося відчуття скульптурної форми на шляху до її опанування суто мистецькими засобами, властиво, на шляху до опанування художньої мови.

Із зображенням на "щитах" монументальних скульптур пов'язаний розвиток тієї частини художньої практики кімерійців, яка належала до декоративного мистецтва. Саме кам'яна скульптура демонструє еволюцію одного з найпоширеніших і властивих цьому мистецтву орнаментальних мотивів. Він формувався на основі зооморфних натуралістичних елементів, з яких поступово, але досить інтенсивно переростав у геометризовану схему. Такі зміни відбувалися в напрямку від залучення протоскіфських зразків, органічно пов'язаних із творами скіфського "звіриного" стилю, до їх перетворень та подальших трансформацій у абстрактно-геометричний стиль кімерійців. Примітно, що ці процеси відбувалися поряд із загальними змінами в мистецтві скульптури впродовж усієї її еволюції.

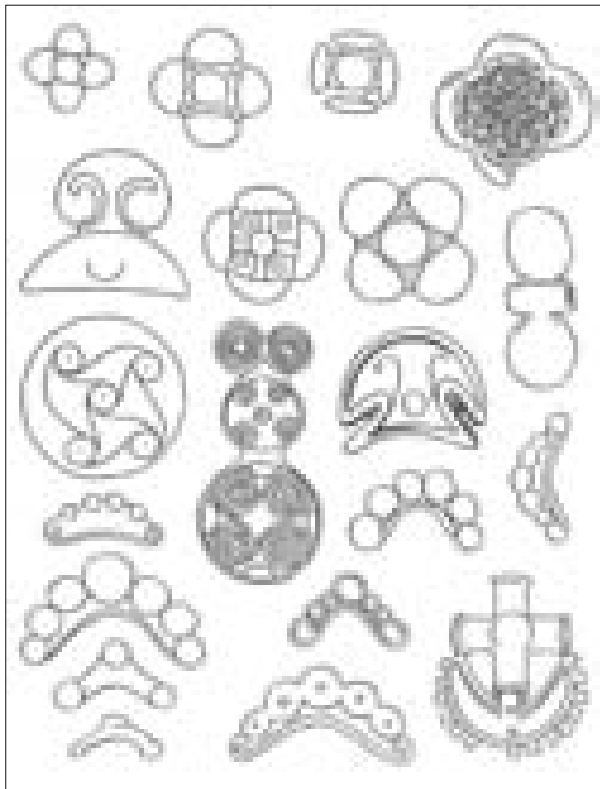
На статуї із с. Костянтинівка на Миколаївщині на "щиті" шість напівфігур коней зображено у свастикоподібній динамічній композиції навколо диска, розміщеного в центрі. Певно, що таке розташування фігур тварин відтворює ідею циклічного руху сонця, адже в індоіранській традиції це світило мислилось у вигляді божества на колісниці, запряженої кіньми, де кінь був інкарнацією сонячного божества<sup>18</sup>.

На скульптурі зі станиці Усть-Лабинська (Кубань) в композиції з таким мотивом більш помітною стає геометризація фігур. Хоча ще добре можна вирізнити голови шести коней, проте вони вже інтегруються в загальну прямокутну схему, обтяжену додатковими геометричними елементами у вигляді трикутників, паралельних смуг тощо.

Статуя з Белоградця (Болгарія) демонструє вже цілковите панування абстрактної геометричної схеми, переданої меандровим свастикоподібним орнаментом. Та-



**Шпилька-підвіска (імпорт ?). VIII ст. до н. е.  
Курган біля с. Вільшана Черкаської обл. НМІУ**



**Типові зразки кімерійського орнаменту на бронзових прикрасах**

ку лінію еволюції зазначеного мотиву підтверджує той факт, що ця статуя (за загальним контекстом старожитностей із кургану) є найпізнішою з-поміж інших кімерійських скульптур.

Прикладне мистецтво кімерійців репрезентують ювелірні вироби, предмети військового спорядження, предмети вжитку. Серед них особливу групу становлять бронзові руків'я кімерійських кинджалів із декором. Найчастіше їх орнамент формувався на основі елементів у вигляді рельєфних кілець, що паралельними смугами пролягали вздовж руків'я. Інколи замість кілець на звичних для них місцях траплялася ритмічна хвиля або спіралеподібний мотив. Більшість кинджалів кімерійського типу походила з Північного Кавказу, де містився центр виготовлення такої зброї.

Дещо менше взірців із бронзи – серед прикрас. Один із поширених типів вушних прикрас демонструють сережки у вигляді круто зігнутого баранячого рога. На щитку таких сережок часто є залишки золотого плакування, на якому нанесено зображення солярного знака. Іншого типу – бронзові сережки у вигляді дротяної спіралі, інколи зі щитком у центрі.

За деякими знахідками відомо, що степовики-кімерійці як прикраси використовували також бронзові обручки з геометричною орнаментациєю, притаманною виробам їх сусідів-землеробів. Зразком геометричного декору є браслети, знайдені в складі скарбу на Суботівському городищі чорноліської культури на Черкащині. Її орнаменти утворювали концентричні кола та спіралі у формі вісімки. Такі масивні браслети могли використовувати і як прикраси, і як грізні бойові елементи (“cas-se-tete”).

Загалом бронзові вироби в кімерійському мистецтві представлені досить різноманітно. Для їх виробництва характерне було використання технік лиття, штампування, пайки, карбування. Прикладами застосування лиття можуть слугувати також вироби з коштовних матеріалів, зокрема золота бляха з гробниці № 2 Високої Могили та наконечник нижньої частини піхов із кургану біля Белоградця.

Пластина з Високої Могили (діаметр – 3,7 см), як і більшість ювелірних виробів цього часу, виготовлена в техніці лиття за восковою моделлю. Цей прийом полягав у тому, що спочатку створювали виріб із воску, який мав усі головні структурні елементи майбутньої прикраси. Потім цю воскову модель обмазували вологою глиною та випалювали на вогні. Віск витікав через заздалегідь залишені в глині отвори, і так отримували керамічну форму, в яку заливали розплавлений метал. Після застигання глиняну форму розбивали й діставали точну копію воскової мо-

делі, з якої, застосовуючи різноманітні технічні прийоми, отримували довершений ювелірний виріб. Композиційно пластина з Високої Могили складається з трьох концентричних кіл, обмежених за допомогою напайки золотого дроту з дрібними насічками, що в цілому справляють враження використання техніки зерні. Внутрішнє коло заповнене білою пастою. У середньому колі є чотири опуклини, що утворюють хрестоподібну фігуру. Прямі внутрішні сторони опуклостей утворюють квадрат зі вписаним у нього колом. Це – типовий для кімерійського мистецтва зразок орнаментального декору. Техніка псевдозерні в поєднанні з рельєфом пайки складає враження вишуканої ажурності.

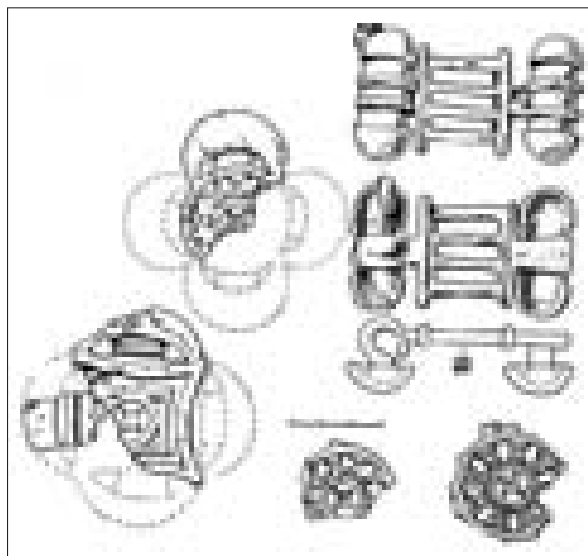
До парадних речей належав також золотий наконечник піхов із Белоградця. Його декор поділявся на три зони – верхню, утворену двома ярусами дугоподібних дротяних напайок; середню, з вертикальним рядом трьох хрестоподібних фігур, схожих до орнаментів на пластині з Високої Могили (з тією різницею, що центральні кола тут замість білої пасту оздоблено бурштиновими вставками); нижню, утворену широкими дугами напаяного золотого дроту з насічками – псевдозерню. Середня зона мала, крім того, симетричні напівкруглі вічка та дугоподібні дротяні напайки по краю. У цілому композиційне вирішення є досить суворим у своїй чіткості ліній, що, однак, емоційно компенсується кольоровим контрастом, отриманим за допомогою яскравих інкрустацій та витонченої імітації ажурі, який досягнуто технікою чеканки.

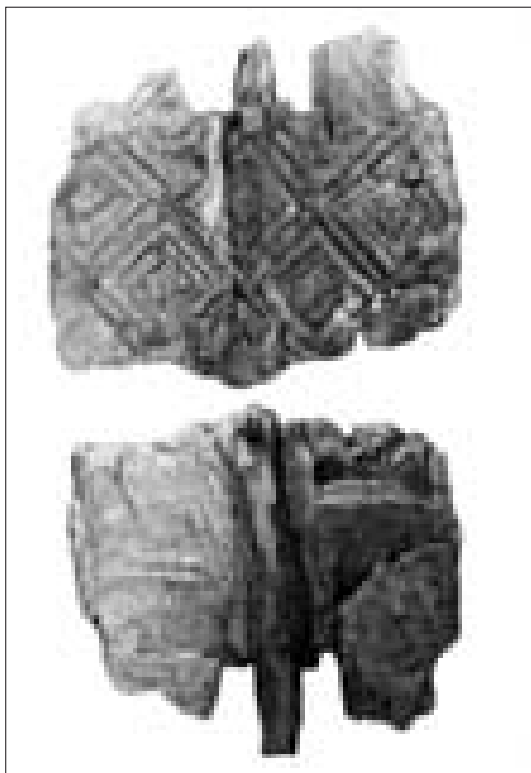
Варто підкреслити, що техніка перегородчастих інкрустацій у кімерійський час на кілька століть випереджала поширення т. зв. поліхромного стилю в ювелірному мистецтві євразійського степу. Останній сповна проявив себе лише в сарматський період та в добу Великого переселення народів. Є підстави вважати, що кімерійська техніка кольорової інкрустації мала кілька джерел для появи в межах майбутньої України. Вона могла бути запозичена з передньоазійської торевтики або привнесена з західногальштатської зони Середньої Європи<sup>19</sup>, адаптована й розвинена в кімерійському художньому середовищі.



**Зразки кімерійських бронзових прикрас із курганів лісостепової України**

**Бронзові прикраси упряжі коня з кургану біля с. Носачів Черкаської обл.**





**Фрагменти дерев'яного саркофага з кургану біля с. Софіївка Херсонської обл.**

Техніку карбування в кімерійському ювелірному мистецтві демонструє золота діадема з кургану біля с. Єндже (Болгарія), що має вигляд широкої стрічки з овальними кінцями. Стрічка декорована пуансонним орнаментом, що складається з п'яти кіл зі вписаними в них чотирипроменевими хрестоподібними композиціями. Кола відокремлені одне від одного стрілоподібними фігурами, а краї орнаментовані, як на белоградецькому наконечнику, дугами. Власне діадеми такого зразка, вірогідно, продовжували традиції виготовлення виробів аналогічних форм, які походили з культур бронзової доби Балканського півострова та Західної Європи. Такі прикраси для голови в означених регіонах були відомі вже за часів мікенських правителів.

Аналізуючи систему орнаментативності в кімерійському декоративно-вжитковому мистецтві, слід відзначити її зв'язок із художніми напрямками, характерними для Балкано-Адріатичного регіону та теренам гальштатської культури в Середній Європі, де геометричний стиль цілковито превалував у орнаментативності керамічних виробів та багатьох предметів побуту. Такі риси були притаманні витворам косторізного ремесла та деревообробки. На жаль, у неглибоких кімерійських похованнях

дерево зберігалось вкрай погано, але навіть мізерні рештки дозволяють зробити висновок про доволі високий рівень мистецтва різьби. Так, частина дерев'яного саркофага, що збереглася в кургані біля с. Софіївка на Херсонщині, була прикрашена різьбленим орнаментом у вигляді вписаних чотирикутників, розфарбованих у червоний колір.

Різьблення як вид художньої техніки кімерійці застосовували також у косторізній справі. Найяскравіше воно представлено в комплексі кінської упряжі з кургану біля с. Зольне в Криму. Ці прикраси – місяцеподібні пластини-дуги з різьбленим декором у вигляді концентричних кіл та спіралей, інкрустованих червоною мінеральною фарбою, – належали до т. зв. лунниць і представляли своєрідні солярні прикраси-знаки. Особливий святковий вигляд мали великі пластини, що склали комбінацію лунниць та хрестоподібних фігур зі вписаними в центрі чотирипроменевими кресленнями.

Витонченість малюнка та ритмічної структури декорування демонструє й різьблений декор кістяних циліндрів у вигляді хвилеподібного мотиву, скомбінованого з трикутними заглибленнями. Цей орнаментальний мотив мав аналогії в культурах Вілланова на Апеннінах, зокрема, періоду Беначчі II (750–630 рр. до н. е.)<sup>20</sup>.

Зразками різьби на кістці є також пластини з упряжі коня, знайдені в кургані поблизу с. Носачів на Черкащині. У їх декорі поєднано чотирипроменеві значки та концентричні кола, де проміжки між увігнутими сторонами чотирипроменевих знаків набувають абрисів пелюсток, надаючи виробам надзвичайної ошатності. З того

ж кургану походить кістяна чотирипелюсткова бляха, у центр якої вписано такі самі чотирипроменеві знаки. Як і вироби з кургану в Зольному, носачівські прикраси також інкрустовані червоною фарбою, що надає їм особливої строкатості та святкового вигляду.

Питання щодо орнаментального мотиву у вигляді т. зв. чотирипроменевого знака – своєрідної емблеми й постійного елемента кімерійської культури – є досить складним для висвітлення. Як відомо, найширше цей знак представлено на речах Середньої та Центральної Азії, що, по суті, не відповідає уявленням про територіальну замкненість та вузьку локалізацію кімерійських пам'яток, які не потрапляли на схід, далі від Лівобережного Заволжя. Вочевидь, тут маємо справу з рідкісним явищем запозичення кімерійською культурою чужорідного східного елемента, що органічно вписався в загальний геометричний стиль місцевого мистецтва. Примітно, що подібні знаки віднайдено на скульптурних творах окунівської культури доби бронзи в Південному Сибіру<sup>21</sup>. Натомість центральноазійська культура також була джерелом подібних запозичень, про що свідчить чимало кімерійських творів. Вірогідно, що саме такі зв'язки унаочнюють чотирипелюсткові солярні символи.

Як чотирипроменеві знаки, так і скульптура Центральноазійського Сходу відповідали міфологічному світобаченню кімерійців. Унаслідок цього обидва компоненти інтегрувалися в їхнє мистецтво.

Примітно, що повну стилістичну та формальну подібність до кістяних виробів демонстрували металеві пластини для кінської упряжі. Їх дещо аскетичніший, порівняно з кістяними взірцями, декор можна пояснити труднощами бронзоливарного процесу, що, однак, не позначилося на системі орнаменталізації з тими самими мотивами чотирипелюсткової розетки зі вписаними в неї чотирикутниками та чотирипроменевими знаками з колом у центрі.

Художні властивості кімерійського мистецтва наявні також у системі орнаменталізації посуду. Традиційно керамічний посуд поділяють на дві великі групи: кухонний, відносно грубий за формами та товщиною черепка, і т. зв. столовий – більш витончений за формами, товщиною стінок та декоруванням. Відомо, що кімерійці, як і інші кочові народи, користувалися глиняним посудом значно менше, ніж сусідні землеробські племена. Це пояснювалося їх специфічним способом життя, коли постійні переміщення у візках ніяк не сприяли зберіганню крихкого начиння, тому перевагу віддавали металево-

**Кубки й черпак з курганів поблизу сіл Бобриця й Журавка Черкаської обл. Кінець VII – перша половина VI ст. до н.е.**







**Глиняні кубкоподібні горщики т. зв. жаботинського типу.**

му та дерев'яному. Можливо, що глиняний посуд, який використовували кімерійці, був предметом обміну з осілими сусідами. До таких висновків спонукає аналіз системи орнаментативної керамічних виробів, знайдених у кімерійських могилах поряд із керамікою синхронної їм т. зв. жаботинської культури, що існувала на теренах Середнього Подністров'я і була пов'язана із західною зоною культур типу Гальштат. Саме з цього західного регіону, починаючи з кінця II тис. до н. е., поширювалися культурні впливи на терени українського Лісостепу. Не оминули ці впливи – прямо чи опосередковано – і степових кімерійців. Посуд, знайдений у їх могилах, відповідає керамічним формам, що побутували як

північніше, так і західніше від території їх розселення. Кімерійські племена, що кочували в Передкавказзі, також використовували посуд, близький за формами до посуду осілих народів Кавказу.

Викликає інтерес також комплекс столового посуду, який використовували як ємність для жертвовної їжі. Його знаходять у курганных похованнях.

Найчастіше в кімерійських похованнях трапляються кубкоподібні посудини т. зв. жаботинського типу. Це були приземкуваті посудини з виразно опуклим туподомом та широкою шийкою. Випалені особливим способом – без доступу кисню – вони набували глибокого чорного кольору, а після того, як їх лискували, – гладенької блискучої поверхні. На цьому темному тлі ошатно виглядали широкі смуги різьбленого геометричного орнаменту, затертого білою пастою. Зображували різноманітні геометричні фігури, що іноді ритмічно повторювалися, а інколи змінювалися в кожній окремій плакетці, викликаючи асоціацію з прадавніми керамічними календарями.

Слід зауважити, що нам не доступні зразки кімерійських старожитностей із таких матеріалів, як дерево, шкіра, тканина. Це значно збіднює уявлення про характер кольорової гами, притаманної кімерійському декоративно-вжитковому мистецтву. Певні відомості є тільки про використання червоної фарби, як у випадку із саркофагом із Софіївки чи прикрасами із Зольнівського та Носачівського курганів, проте можна припустити, що різноманітні яскраві кольорові поєднання значно збагачували дещо аскетичну стилістику геометричного кімерійського стилю. Недарма знаменитий класик грецького театру Арістофан в уславленій "Лісістраті" згадував про екзотично-яскравий колорит кімерійського вбрання.

Доля кімерійців після відходу їх до Передньої Азії та бурхливих військових подій кінця VIII – середини VII ст. до н. е. у цьому регіоні є цілковитою таємницею. Значно поступаючись за численністю скіфам, як свідчили давні джерела, кімерійці залишили по собі обмаль пам'яток, які свідчили б про їх перебування в цьому регіоні. Ще у VIII ст. до н. е. під впливом скіфів їх матеріальна культура почала змінюватися, як це демонстрували такі категорії речей, як військово спорядження (стріли), предмети культу (кам'яна скульптура) тощо. Очевидно, що під час тісних кон-

тактів із ранніми скіфами в Передній Азії їх культура нівелювалася, набираючи кочівницького характеру.

Утім, показово, що на прабатьківщині кімерійців – у Північному Причорномор'ї та Передкавказзі – кімерійська культура й мистецтво стійко утримували свої характерні особливості й самобутні риси. Насамперед це стосувалося геометризованої “кімерійської емблеми” у вигляді чотирипроменевого знака, який несподівано з'явився в VII–VI ст. до н. е. на типово скіфських “класичних” старожитностях у вигляді декору.

Ще на одну історико-культурну загадку звернули увагу дослідники на початку ХХ ст. – це подібність орнаментальних мотивів кімерійського та традиційного народного мистецтва Карпатського регіону<sup>22</sup>. Утім, якщо зважати на повідомлення Геродота про Наддністрянщину як про регіон останнього перебування кімерійців у Північному Причорномор'ї, то за цим фактом можна побачити, до певної міри, раціональну основу.

## ФРАКІЙСЬКІ ПЛЕМЕНА

### ХУДОЖНІЙ МЕТАЛ

З території Середньої та Верхньої Наддністрянщини, де мешкало прадавнє фракійське населення, походять пам'ятки мистецтва, які поєднують елементи місцевих традицій та кімерійського художнього стилю, привнесені прийшлими кочовими племенами. Цей своєрідний художній симбіоз дістав назву фрако-кімерійського. Найпоказовішими в цьому сенсі є речі, що входили до складу золотого скарбу VIII–VII ст. до н. е., знайденого наприкінці ХІХ ст. під час земляних робіт біля с. Михалків Борщівського р-ну Тернопільської обл.<sup>23</sup> Скарб складався з великої кількості золотих прикрас (загальною вагою близько 7 кг), цінність та символіка яких дозволяє припустити, що вони належали могутньому племінному вождю. Частина речей, як слід гадати, мала магичний зміст, що свідчить про їх імовірне використання під час культових дій або святкувань, пов'язаних із ушануванням сонця. Інші речі – пастова, бурштинова, скляна та окремі золоті намистини, шийна гривна, браслет, конічна бляха – є більш звичними для виробів ранньозалізного періоду. Очевидно,

#### **Фібула у вигляді лілеї з Михалківського скарбу VIII–VII ст. до н. е., Тернопільська обл. ЛІМ**



що у скарбі були поєднані цінності побутового характеру та предмети культового вжитку.

До складу скарбу входили: дві діадеми, пірамідальна підвіска, шийна гривна, дугоподібні фібули з намистинами на спинці, зооморфні фібули у вигляді хижих звірів (собак?) із роззявленими пащами, бляхи у вигляді великих чотирипелюсткових розеток, п'ять браслетів, поручі, чотири чаші, намистини (понад 2000 золотих, дві пастові, одна бурштинова, одна скляна), круглі фалари, два наверхня руків'я кинджалів, сувій золотого дроту і злиток золота<sup>24</sup>.



**“Царський” вінець із Михалківського скарбу, Тернопільська обл. ЛІМ**

**Зооморфні фібули з Михалківського скарбу, Тернопільська обл. ЛІМ**



Значний інтерес викликають налобні діадеми та зооморфні фібули. Діадеми у вигляді широких золотих стрічок з вертикальними зубцями у вигляді волютоподібних "рогів", виготовлені з листового золота, вірогідно, були нашиті на тканину, шкіру або хутро. Вони були прикрашені декоративними елементами у вигляді солярних знаків та символічних зображень місяця, що, на думку деяких дослідників, вказує на впливи середземноморських цивілізацій, де культ сонця, а особливо місяця, набув широкого розповсюдження<sup>25</sup>.

Верхній ряд орнаменту смуги михалківської діадеми, що складався з опуклин, обведених двома концентричними колами, – широковідомий у стародавньому світі як елемент солярної тематики. Друга діадема прикрашена аналогічним орнаментом, розташованим у трьох горизонтальних рядах.

Самобутньою стилістикою та іконографією вирізняються зооморфні фібули. На одній із них, напевно, зображено коня. Його голова різко повернута назад. Увесь тулуб тварини декоровано круглими плакетками, центральним елементом яких є трикінцевий знак. Подібна декоративна схема трапляється на золотих скроневих підвісках у степовій частині Кімерії. Слід зазначити, що поза, в якій зображено тварину, нагадує пози зображених на кам'яних стелах Прикубання тварин.

Три інші фібули стилізовано відтворюють образ собаки чи фантастичного хижака, що застиг у погрозовій позі, притиснувши до землі напружені лапи та розкривши пащу, з якої стирчить гострий язик чи отруйне жало. Усе тіло звіра прикрашено круглими плакетками, як і на зображенні коня. Два диски мають опуклу форму. Окремі з них замість триквеста мають у центрі типовий кімерійський чотирипроменевий знак. Крім того, на великих плакетках ця кімерійська емблема, оточена трьома зображеннями пташиних голів, шиї яких з'єднані у центрі та розташовані за принципом обертального руху вліво – трикінцевого знака<sup>26</sup>, має аналоги в солярній композиції, створеній способом гравірування на костянтинівській кам'яній стелі.

Інші фібули – дугоподібної форми й різних розмірів – були влаштовані за принципом поєднання вели-

ких приймачів та двох пружин. Декор таких фібул складала намистини різної конфігурації та складності, розташовані на спинці.

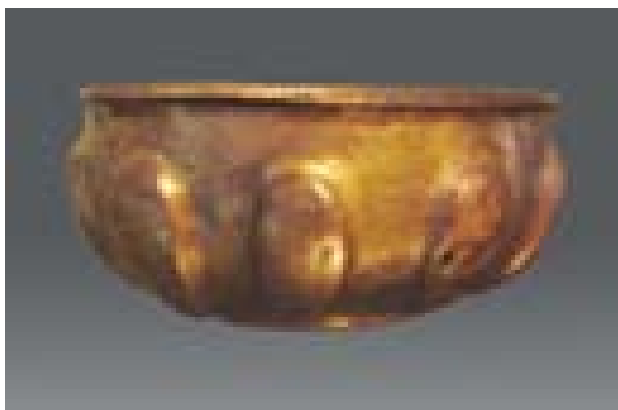
До складу Михалківського скарбу входять також браслети, декоровані на кінцях спіралеподібними (або волутоподібними елементами на кшталт баранячих рогів) та хрестоподібними зображеннями. Хрести, розташовані в ланцюговій композиції на одному з браслетів, оформлені як ряд ажурі.

Окремі намистини, яких у скарбі налічувалося понад 2000, є чудовими прикладами застосування техніки скані – витонченої напайки золотого дроту на гладеньку основу.

До предметів військового вжитку належали фалари – прикраси кінського спорядження у вигляді круглих напівсферичних блях із петлями для кріплення на зворотному боці. Їх декор складався з напівкуль, розташованих на поверхні у вигляді симетричних та асиметричних колоподібних композицій. Про використання дорогоцінної зброї свідчить навершя руків'я кинджала з хрестоподібним знаком у центральній частині та спіралеподібним оздобленням на боках.

Серед виявлених виробів є чотири низькі чаші, ймовірно, ритуального призначення. Форма однієї з них така: на широкому тулубі симетрично розташовані овальні великі опуклини, що надають витвору особливої виразності.

Вироби з Михалківського скарбу демонструють вплив кімерійського мистецтва на художню творчість майстрів сусіднього етнічного масиву, що перейшло у глибоку традицію в Наддністрянщині та в західніших регіонах. Зважаючи на величезний простір, де кочували кімерійські племена – від Передкавказзя до Подунав'я, – та на особливий, надзвичайно рухливий спосіб їх життя, можемо зробити висновок, що кімерійська культура та мистецтво мали великий вплив на сусідні території.



Чаша з Михалківського скарбу, Тернопільська обл. ЛІМ

Фібули з Михалківського скарбу, Тернопільська обл. ЛІМ



## ЧОРНОЛІСЬКА КУЛЬТУРА

Перехідний етап від бронзової доби до раннього залізного віку знаменувала чорноліська культура, що існувала в Середньому Подніпров'ї в кінці XI – першій половині VII ст. до н. е. Позначене певними соціально-економічними змінами в розвитку суспільства, мистецтво чорнолісців заклало основи художньої творчості скіфської культури.

Пам'ятки носіїв чорноліської культури представлені поселеннями (Велика Андрусівка, Дністрова) і городищами (Григорівське, Московське, Суботівське, Тясминське). Свої укріплення, завдовжки від 40 м до 100 м, чорнолісці зводили на мисах берегів річок, оточували валами з дерев'яними мурами у вигляді з'єднаних між собою невеликих прямокутних секцій (кліток) і облаштовували ровами. Інколи з боку поля зводили додаткові споруди на кшталт валу з ровом на зовнішньому боці – т. зв. передграддя. Площу більшості городищ майже не використовували під забудову. Ці фортеці правили за сховища.

Житла – напівземлянкові та наземні (Суботівське, Тясминське городища; поселення Велика Андрусівка, Жаботин) – будували великих розмірів, з дерева й глини. По кутках біля стін розміщували стовпи, які підтримували перекриття. Стіни обшивали тесаними дошками, поставленими вертикально. Уздовж стін розміщували посудини та зернотерки. Усередині жител містилися господарські ями, одне або декілька вогнищ, інколи – глинобитні купольні печі. На Жаботинському поселенні відкрито також культові будівлі з жертovníками, пов'язані з культом сонця та родючості<sup>27</sup>.

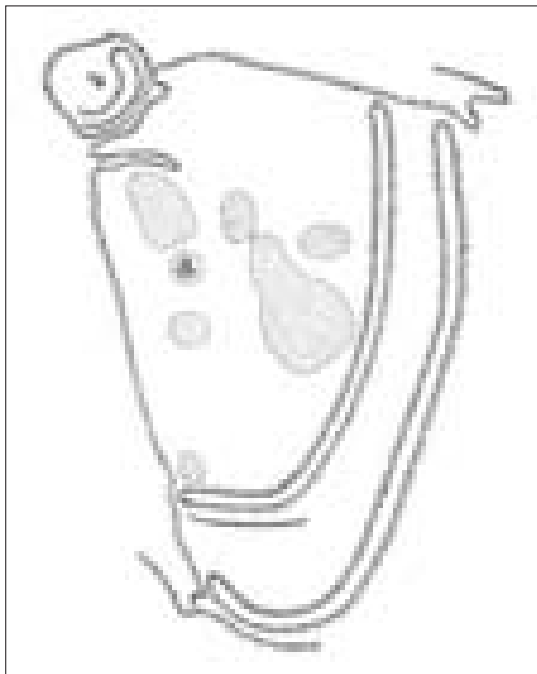
Глиняний посуд чорнолісців, за небагатьма винятками, входив до керамічного комплексу скіфів. Його традиційні місцеві форми – тюльпаноподібні горщики з розгалуженим валком на плечах – мали під

вінцями ряд наколів. Ці горщики стали прототипами посуду інших форм.

Високою якістю й багатою орнаментикою позначено лощений посуд, який сформовано під впливом кераміки Середньої Європи (гальштатського стилю, молдовської групи, культури Сахарна-Солончени та деяких ін.). Однак у цілому чорноліський комплекс лощеної кераміки – самобутній. Найхарактерніші його форми – келихи з кулеподібним тулубом, іноді з круглим дном та циліндричним горлом; місткі черпаки з петлеподібною ручкою, яка мала на верхній частині виступ; миски із загнутими всередину або прямими вінцями з рельєфними виступами; джжкоподібне начиння з широким дном.

Декор зазвичай розміщували фестонами під вінцями або широким фризом на тулубі посудини. Гравіровані, заповнені білою пастою узорі в основі мали трикутник, зигзаг, клітинку. Чисте тло мотивів чергували із заштрихованими та інкрустованими елементами. Композиції створювали з доволі простих

**Чорноліське городище  
(план центральної частини)**



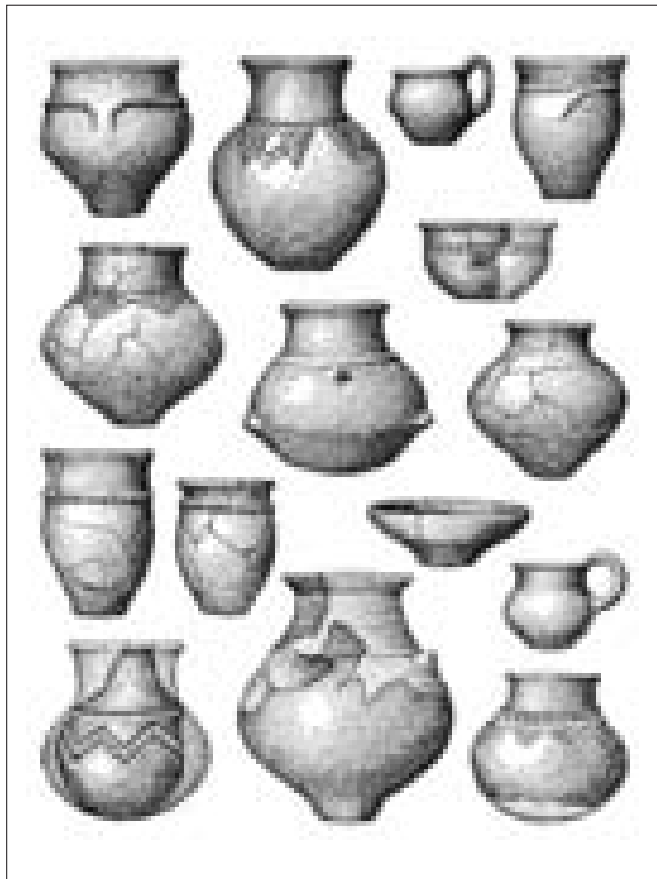
елементів, іноді в ритмі орнаменту, іноді – у вільному стилі, що не позбавляло їх декоративної логіки та виразності. Штампований орнамент складався з поясків різноманітних S-подібних та розеткових мотивів. На північ від басейну Росії кількість такого посуду помітно зменшувалася<sup>28</sup>.

Металеві вироби носіїв чорноліської культури представлено випадковими знахідками й предметами зі скарбів (Суботів, Залевки). У традиційному наборі металевих прикрас чорнолісців – браслети, шпильки, кільця, бляшки, підвіски, намисто, фібули. Серезжки, скроневі кільця (зокрема спіральні), браслети, пронизки, нашивні бляшки різних форм, подекуди срібні (з курганів на р. Тенетинці), часто були доповнені виробами, створеними за новими техніками. В ужиток входили ажурні та вироби з рельєфним орнаментом, виконані за восковою моделлю – у техніці, невідомій білогрудівцям. Також застосовували різьблення по металу. Кімерійське поховання багатого воїна в кургані біля с. Квітки свідчить про появу в Подніпров'ї речей, виконаних у складних ювелірних техніках.

Особливо виразними були великі наплічні браслети, які іноді археологи знаходили в похованнях (наприклад, поховання багатого воїна біля с. Бутенки), у скарбах (Суботівський та Залевкинський, Стретівка, Лука). Це суцільнолиті широкі тонкі пластини, прикрашені різноманітними комбінаціями спіралей, насиченість яких контрастувала з гладеньким тлом основи. Однак відомі композиційно більш складні та простіші зразки.

Високі художні якості демонструють прикраси кінської зброї та предмети озброєння. Серед декоративних способів обробки металу – “ажурне” лиття й комбінації з дорогоцінними металами. Вишуканими пропорціями, своєрідним силуетом приваблюють т. зв. кімерійські кинджали<sup>29</sup>.

Дрібні деталі обладунку коня виготовляли також із кістки, декорованої ажурним різьбленням, гравіруванням. Чотирилопатеві бляшки з Носачівського кургану (втончені розеткові композиції) мають аналоги серед кістяних бляшок зі спіральним декором із Криму (с. Зольне), бронзових бляшок із простим рельєфним декором із Подніпров'я. Орнаментацію носачівських бляшок доповнювали інкрустаційні вставки червоного кольору. Гравірований орнамент, що нагадував декор кераміки, та “циркульний” узор прикрашали кістяні псалії із Суботівського городища.



**Форми кераміки чорноліської культури  
(за В. Ільїнською та А. Тереножкіним)**

У користуванні чорнолісців були й нечисленні металеві речі, імпортовані з Кавказу та Закавказзя. Ефектними нагрудними прикрасами слугували шпильки кобанського типу. Знайдено речі й раннього “звіриного” стилю – пояс із Підгірців, кинджал із Києва та ін.

Місцевого виробництва був металевий посуд, зокрема клепані посудини із Жаботина, позбавлені декору. У Залевкинському скарбі знайдено мідну клепану миску, а на Середньому Подніпров’ї – бронзовий казан на ніжці, який був відомий в епоху бронзи в зрубній культурі Нижнього Дніпра.

Мистецтво чорноліської культури – перехідний етап до художньої творчості передкласового та класового суспільств.

## УБРАННЯ НАСЕЛЕННЯ КІМЕРІЙСЬКОГО ЧАСУ

Уявлення про одяг представників племен, які ввійшли в історію під назвою “кімерійці”, сформувалося на основі аналізу писемних свідчень, археологічних знахідок, пам’яток образотворчого мистецтва<sup>30</sup>. Їх загальний образ відтворено на рельєфі з Німруда (IX ст. до н. е. – часи правління Ашшурнасірпала), на саркофазі з Клазомена, на малюнках етрусських ваз VI ст. до н. е.<sup>31</sup>

Німрудський рельєф, що відображає кімерійські походи в Ассирію, відтворює одяг, озброєння, спорядження коней степових кочовиків<sup>32</sup>. Античні вазописці ввічнили конусоподібну форму головних уборів кімерійців, інколи зображаючи їх перебільшено високими, що, очевидно, впадало в око як найбільш знаковий елемент костюма<sup>33</sup>.

На рельєфі з Німруда бачимо вершників у ковпаках, які мають м’які об’ємні форми і куполоподібні завершення, властиві головним уборам із хутра або тканини. До головних уборів належали також налобні стрічки. Декоративні фрагменти пов’язок знайдено під час археологічних досліджень поховання поблизу с. Єндже (Болгарія), зокрема золоту смужку із заокругленими й трохи звуженими кінцями, прикрашену геометричним орнаментом<sup>34</sup>. Вона мала шкіряну або текстильну основу.

**Фрагмент німрудського рельєфу із зображенням кінних воїнів**



Плечовий одяг кімерійців становили сорочки (глуха форма) та куртки (одяг, в якому одну полу загортали за другу), як про це свідчать зображення лучників на понтійській вазі.

Одяг “німрудських” кінних лучників відображено детальніше. На вершниках довгі куртки, в яких одна пола загорнута за другу, вони підперезані широким поясом, зав’язаним на спині. Це відрізняло їх від ассирійських воїнів, які носили “кушаки”,

схожі на кімерійські, але закріплені вузьким ремінцем чи шнурком поверх широкого пояса<sup>35</sup>.

На стелі з кургану Птичата Могила (с. Белоградець, Болгарія)<sup>36</sup> у кімерійських вояків виділено пояс<sup>37</sup> – широкий, із застібкою, а на статуї з кургану поблизу с. Цілинне (Крим) видно не тільки пряжку, але й конструктивні деталі – на кінцях прилаштовано кістяні чи металеві накладки (мабуть, для зміцнення виробу)<sup>38</sup>. У похованні поблизу с. Велика

Олександрівка (Дніпропетровська обл.) знайдено кістяну пряжку, а в могилі поблизу с. Суворово (Одеська обл.) – великий бронзовий конусоподібний предмет, який, імовірно, використовували для оформлення кінців ремня<sup>39</sup>.

Зображення на рельєфах демонструють вузькі (такі, що обтягують ноги) штани та більш широкі – шаровари, які м'яко звисають на взуття.

На німрудському рельєфі передано особливості чобіт вершників – тип взуття, поширений серед населення Європи, мабуть, ще з доби енеоліту. Чоботи різнилися висотою, кроєм, оформленням. Персонажі композиції німрудського рельєфу взуті в невисокі чобітки з чітко окресленим задником. Цю конструктивну деталь, яка забезпечувала міцність та зручність взуття, можна кваліфікувати як вдалий результат пошуків давніх майстрів. У ті часи ще не винайшли жорстких прокладок, закаблук, тому підвищення для п'яти робили за допомогою кількох шарів повсті чи шкіри, а щоб закріпити п'яту, додатково пришивали спеціально викроєну деталь<sup>40</sup>.

Для виготовлення головних уборів, одягу і взуття використовували тканину та шкуру свійських і диких тварин. Виробництво текстилю й обробка шкіри у II – на початку I тис. до н. е. були поширені серед багатьох європейських племен. Тканину виробляли з вовни та рослинних волокон (найпоширенішою сировиною був льон), застосовуючи складні прийоми.

Серед кольорів одягу кімерійців домінував, мабуть, червоний, принаймні в парадному костюмі. Убрання оздоблювали гаптуванням, аплікаціями, металевими прикрасами. Ювелірні вироби для чоловіків і жінок, як свідчать археологічні матеріали, були однакові. Скажімо, обом статям належали сережки чи скроневі підвіски, що мають умовну назву “цвяхоподібні”. Їх виконано з товстого дроту (круглого в перерізі або сплющеного), закрученого в напівспіраль, один кінець якої звужений та сплющений, а другий –



**Зображення вершників на етрусській вазі**

**Цвяхоподібні підвіски. Курган 3 біля с. Цілинне, Крим**







**Золота гривна із с. Вільшани Черкаської обл.**

ництво гривен існувало на Суботівському городищі (Черкаська обл.), де знайдено формочки для їх відливання. Нагадаємо, що нашійні обручі були знаками, що визначали соціальний статус.

З наручних прикрас використовували пластинчасті браслети з оригінальною застібкою (кінці браслета скріплювали за допомогою невеликого стрижня, який вставляли в отвір опуклої дископодібної пластинки), пишно оздоблені рельєфним орнаментом. У Суботівському городищі зафіксовано сліди виробництва таких прикрас. Візерунки на кімерійських виробках склалися з концентричних кіл, спіралей, хрестів, ромбів, лунниць – символів, що відображали солярний культ.

Пам'ятки образотворчого мистецтва та археологічні знахідки дають підстави для відтворення різних елементів одягу кімерійців – головних уборів, наплічного (зазначені вище куртки), поясного вбрання (штани), взуття (чобітки), а також аксесуарів (пояси) та прикрас. Предмети одягу формували костюм, який відповідав вимогам тогочасного клімату, військових походів, господарської діяльності.

**Орнаментовані кістяні прикраси кінської вузди із с. Зольне, Крим**



завершує цвяхоподібна голівка. Такі прикраси знайдено в кургані Висока Могила, що в Запорізькій обл. (1 екземпляр, золото), у кургані № 3 поблизу с. Цілинне в Криму (2 екземпляри), у кургані № 14 поблизу с. Львове Херсонської обл. (2 екземпляри), в кургані № 2 неподалік від с. Чечеліївка Кіровоградської обл. (2 екземпляри)<sup>41</sup>. Зважаючи на масивність стрижня, можна припустити, що ці оздобу використовували як підвіски або накісники.

Серед нагрудних прикрас найуживанішими були гривни. Вирізняється знахідка з кургану поблизу с. Вільшани Черкаської обл., виготовлена із золотого стрижня, прямокутного в перерізі, кручена, ймовірно, імпортована із Задунайських земель<sup>42</sup>. Місцеве виробництво

Жіночий костюм кімерійського часу реконструйовано на основі пам'яток, залишених населенням лісостепової зони між Дністром та Дніпром, а також басейну р. Ворскли (чорноліська археологічна культура).

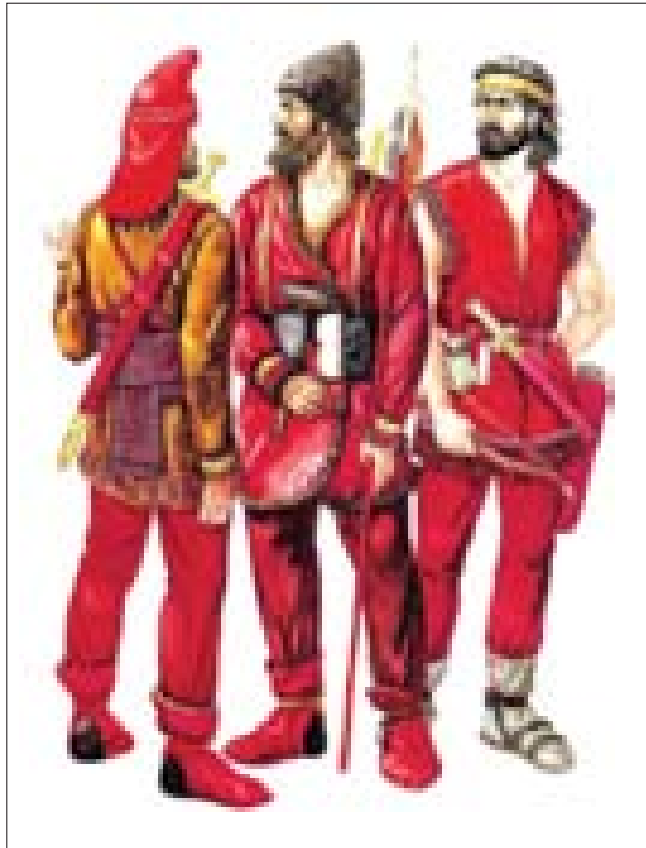
Враховуючи тогочасні кліматичні умови, можна припустити, що основними матеріалами, з яких шили одяг, були льон, вовна, хутро та шкіра – продукти господарської діяльності чорноліських племен. Загальний ансамбль костюма доповнювали прикраси. У Суботівському та Залевкинському городищах знайдено сережки, браслети, пронизки, пластинки, з інших пам'яток чорнолісців походять шпильки, фібули<sup>43</sup>.

У скарбі, виявленому 1971 р. на Суботівському городищі, було три сережки з круглими щитками: вони скручені з бронзового круглого в перерізі дроту. Ці вироби в нижній частині мають пласку спіраль, а у верхній – петлю, відігнуту в бік, протилежний до завитків спіралі<sup>44</sup>. Схожі прикраси з'явилися на території Правобережної України ще за доби пізньої бронзи (мабуть, найперше в убранні жінок із племен білогрудівської культури). Особливість абрису викликає припущення, що їх закріплювали на головному уборі, який за типологічними ознаками належить до налобних пов'язок, що шнури, джгути, стрічки зі шкіри, тканини були найпоширенішими та універсальними уборами. Носії чорноліської культури використовували різні декоративні вироби, щоб прикрасити стрічки. Так, серед речей Залевкинського скарбу є біконічні пронизки – вироби, скручені з бронзової дротинки так, що завитки спіралі тісно прилягають один до одного, вони мають різні діаметри на кінцях та посередині<sup>45</sup>. Пронизки розміщували на стрічці як облямівку верхнього та нижнього пружків. Крім того, їх могли нанизувати на нитку й носити на шії замість намиста.

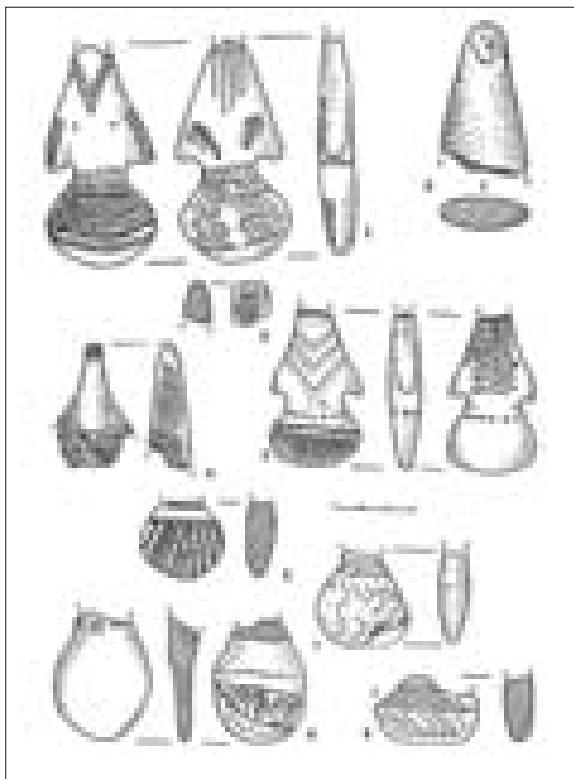
Жінки чорноліської культури носили сережки, що нагадують пружинку (об'ємну спіраль із трьох витків) з бронзового дроту, круглого в перерізі. Кілька таких екземплярів знайдено в Суботівському скарбі<sup>46</sup>. Специфіка форми свідчить, що їх використовували як підвіски. Можливо, вони були накісниками – спіральки нанизували на пасма волосся на скронях.

З наручних прикрас чорнолісці носили браслети двох типів – широкі пластинчасті та спіралеподібні з тоненького прямокутного стрижня (обидва знайдено на Суботівському городищі)<sup>47</sup>. У Залевкинському скарбі знайдено браслет, відлитої із бронзи, оздоблений опуклими півколами на обідку<sup>48</sup>. Очевидно, що вироби цієї категорії (браслети) не поділяли на жіночі й чоловічі. Про це свідчить форма предметів та візерунки на них, в основі яких – спіралеподібні мотиви, характерні в передскіфський час для виробів чорноліських, кімерійських і фракійських племен.

Костюми жінок чорноліської культури були прикрашені аплікаціями. Серед них – бронзові фігурні пластинки різних розмірів (Суботівське городище, скарби 1955 та 1971 років)<sup>49</sup>. Імовірно, їх розміщували на головних уборах, певних ділянках плечового та поясного одягу, взутті. Оскільки отворів на пластинках немає, то



**Реконструкція чоловічого вбрання кімерійців  
(художник З. Васіна)**



**Скульптурки жінок із гальштатських городищ України: 1, 7 – городище Кривче Тернопільської обл.); 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9 – городище Лисичники Тернопільської обл.**

можна припустити, що кожен пришивали стібками зверху або приклеювали смолистою речовиною. На тонкому полотні декоративні елементи прикріплювали нитками, а на цупкому текстилі чи шкірі – клеєм. Подібні оздобы знайдено поблизу сіл Сахарни та Алчедар на території Молдови<sup>50</sup>. Форма пластинок – вісімкоподібна – дозволяє реконструювати кілька варіантів орнаментів.

Ще одна категорія виробів – тоненькі трубочки, згорнуті з прямокутної бронзової смужки (також із Суботівських скарбів 1951 та 1971 років). Традиція створення порожнистих циліндрів для оздоблення будь-якої поверхні відома з енеолітичного часу. Завдяки лаконічності деталей у декорі формувалася чіткий графічний малюнок.

До комплексу костюма належали шпильки. Найпоширенішими були цвяхоподібні стрижні з конічною шапінкою та боковою петлею. У с. Хмільна Черкаської обл. знайдено шпильку з ажурним віялоподібним наверхшам, яка, ймовірно, була імпортована з Кавказу<sup>51</sup>. Такі вироби застосовували для закріплення головних уборів (покривал, наміток, хусток) та для застібування одягу.

Археологічні залишки в різних регіонах Європи свідчать про те, що за доби бронзи й раннього заліза жінки носили стрічкові головні убори й шапки, плечовий – зшитий (сорочки різної довжини) або драпірований (плащі, накидки) – та поясний одяг (спідниці); обов'язковою деталлю був пояс, що виконував практичну й символічну функції<sup>52</sup>.

Сучасниці чорнолісців, як свідчать глиняні статуетки, знайдені на городищах культури Гава-Голігради, носили сорочки з довгими рукавами, широкі спідниці, підперезані поясами, фартухи. Фігурки, на яких зображено зазначені елементи вбрання, походять зі Східнокарпатського регіону та Трансильванії – городища Теляк, Цакнауци, Солончени, Гриничешти<sup>53</sup>. Ці вироби демонструють не тільки склад комплекту, але й розміщення візерунків – на комірі, подолі, поясі, вздовж рукавів (від плечей до п'ястків). Усі деталі костюма утворювали силует, що відповідав обрисам жіночої фігури. Особливий акцент – на нижній частині: одяг підкреслював стегна (можливо, навіть зорозовлював їх).

Відомості про композицію костюма доповнює аналіз форм, фактури й орнаментики посуду. Так, у носіїв чорноліської культури знайдено тюльпаноподібні горщики, прикрашені пальцевими заціпами. Валик із заціпами оперізує корпус посудини під шийкою або посередині, як пояс у вбранні. Це враження підсилює закінчення рельєфної смужки, яке звисає, неначе зав'язка<sup>54</sup>. Подібність глиняного пружка та пояса викликає в уяві обриси постаті жінки. Натомість корчаги з кулястим тулу-

бом і високою шийкою нагадують скульптурки із гальштатських городищ, згаданих вище (Теляк, Кривча). Отже, є підстави припустити, що в середовищі чорнолісців були звичними костюми з такими ж пропорціями.

Убрання жінок чорноліської культури включало наплічний одяг та поясний. Плечовий – лляна сорочка з довгими рукавами та куртка з цупкої вовняної тканини, овчини чи іншого хутра. Друга частина комплекту: спідниця, зібрана навколо талії поясом, інколи доповнена фартухом. Сорочка та широка спідниця (мабуть, пошита із цупкої тканини), підперезана паском, утворювали ансамбль із підкресленими пропорціями жіночої фігури.

Можна уявити й інший варіант поєднання елементів – сорочка, фартух, куртка – костюмний комплекс, що відрізняється від попереднього загальними обрисами, які не вимальовують постать (неантропоморфний силует). Декоративні засоби – аплікації (металеві пластинки, пронизки, шкіряні або текстильні нашивки) та, можливо, вишивка, мотиви якої бачимо у візерунках на браслетах, керамічному посуді тощо. Жіночий одяг міг бути білий (тканину вибілювали, але у вжитку було й небілене полотно) та фарбований, адже на теренах розселення чорнолісців росло безліч рослин, які використовували для фарбування: марена красильна, бузина, вільха та ін. Тому вироби могли мати червоно забарвлення різних відтінків, зокрема лілове й руде.



**Реконструкція жіночого костюма антропоморфного силуету (автори Л. Клочко, З. Васіна)**



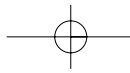
**Реконструкція жіночого костюма неантропоморфного силуету (автори Л. Клочко, З. Васіна)**

## МИСТЕЦТВО СКІФІВ

**Історичний контекст.** У перших століттях I тис. до н. е. на широких просторах степової та лісостепової смуги Євразії відбулися значні економічні та етнокультурні зміни. Цей час ознаменувався появою заліза, яке дуже швидко витіснило бронзу, та нових спільнот, які почали впливати на соціальні та політичні процеси сучасних їм суспільств. З піднесенням кочового скотарства на просторах від Дунаю до Тихого океану, від пустель Середньої Азії до південних кордонів сибірської тайги активізувалися кочові племена, художня культура яких стала одним із яскравих явищ в історії людства. Подібність світоглядних засад, економічних та соціальних відносин, побутового укладу численних народів цієї спільноти сприяла швидкому формуванню їхньої характерної матеріальної культури та мистецтва. Серед племен, що належали до цього етнокультурного середовища, найвідомішими є скіфи, що мешкали на західних кордонах Великої смуги євразійських степів, властиво на теренах Північного Причорномор'я та Приазов'я.

Скіфи – кочовий іраномовний народ, чия держава була заснована на засадах грабіжницької воєнної політики та експлуатації верхівкою підкорених племен і народів. Завойовницькими походами вони зажили собі слави хоробрих воїнів. Спосіб життя скіфів, їхня суспільна організація, особливо на ранніх етапах, були цілком підпорядковані війні. Сучасники свідчили про Скіфію як про державу, де кожен мешканець був кінним лучником. Навіть жінки зі скіфських племен прославилися як неперевершені воїни; вони подекуди склали значну частку війська і ввійшли в історію стародавнього світу під назвою амазонок.

Низка питань щодо початків скіфської історії лишається невизначеною, зокрема щодо коріння цього народу, яке губиться в центральній частині Євразії. Археологічні джерела фіксують скіфів на початку VII ст. до н. е. вже біля схилів Північного Кавказу та на Північному узбережжі Чорного моря, а писемні джерела виводять скіфів на арену світової історії в 670-х рр. до н. е. Найбільше свідчень про цей народ залишили античні автори, насамперед греки. Нуковці вважають, що під доярами кобилиць, які харчувалися кінським молоком, Гомер мав на увазі саме скіфів. У творах давньогрецького поета Гесіода (друга половина VIII ст. до н. е.) вперше з'являється й етнонім скіфи. В одній із поем автор описав мешканців домівок на возах на ймення скіфи. Поет Алкей (кінець VII–VI ст. до н. е.) представив одного з героїв Троянської війни Ахілла володарем скіфської землі, а з V ст. до н. е. скіфські сюжети стали з'являтися в художніх творах – п'єсах Есхіла, Софокла, Евріпіда, Арістофана, у наукових трактатах Платона, Арістотеля, Феофраста. Певні фрагменти історії скіфів зафіксовані в працях інших давньогрецьких та римських авторів – Страбона, Плутарха, Діодора Сицилійського, Помпея Трога, Гая Плінія Секунда Старшого, Діона Хрисостома. Але найповніші відомості про цей народ містить відома «Історія» Геродота (484–425 рр. до н. е.). Автор її – вигнанець-аристократ з Галікарнасу, який мандрував державами Передньої та Малої Азії, а також Кіпром,



Єгиптом, Македонією, Фракією та Північним Причорномор'ям, залишив докладні описи побуту, традицій та обрядів скіфів, переказав їхні епічні сказання.

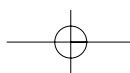
Про скіфів свідчили також деякі асирійські клинописні тексти, в яких їх названо “ашкуза” або “ішкуза”. У цих документах розповідалося про події на теренах Західноіранського нагір'я (поблизу озера Урмія): на кордонах могутньої Ассирії цар Асархаддон (681–668 рр. до н. е.), який з великими зусиллями втримував політичне та військове домінування Ассирії в Передній Азії, зіткнувся з ордами кочовиків – скіфів, яких очолював Ішпакай. Асархаддону вдалося схилити скіфів на свій бік і, завдяки їхній підтримці, у 673 р. до н. е. асирійці взяли гору над повсталими мідійцями. Партатуа, тогочасного проводиря кочовиків, в асирійських джерелах наділено титулом “царя країни скіфів”, тобто в цих історичних джерелах Скіфія виступає як політичне об'єднання.

Згодом скіфські загони біля кордонів Ассирії та Мідії очолив цар Мадій, син Партатуа. Скіфи допомогли асирійцям відкинути 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 володарювання було важким випробуванням для місцевого населення, за словами Геродота, “своїми нахабством та свавіллям усе перевернули там догори ногами” (Herod., I, 103–106); вони почали вже 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 і захопивши у 612 р. до н. е. Ніневію. Залишившись без своїх ватажків, скіфи не мали змоги продовжувати загарбання й повернулися до степів Причорномор'я. Незначна частина скіфів, що залишилася, знов опинилася в стані війни, але тепер на боці Мідії проти Лідійського царя Аліатта, проте і їм довелося залишити азійські терени в 585 р. до н. е. Після цих подій скіфи вже не згадуються в писемних джерелах. Загалом у Передній Азії скіфи перебували близько 90 років.

Скупі факти свідчать про драматичні події, пов'язані з поверненням скіфів із Мідії. Згідно з текстом Геродота, у степах Причорномор'я вони наштовхнулися на несподіваний опір юнаків, прижитих їхніми дружинами від рабів (Herod., IV, 3–4; 11–12). У 496 р. до н. е. скіфи здійснили похід до Херсонеса Фракійського (Herod., VI, 40). Однак на заваді перемозі на заході стало могутнє фракійське царство одрісів. Скіфи відійшли за Дунай, а запорукою дружніх стосунків між двома царствами став шлюб скіфського царя Аріапіфа з донькою фракійського царя Тереса.

Наприкінці VI ст. до н. е. на Близькому Сході постала перша в історії світова держава – Персія Ахеменідів. Між 515 та 512 рр. до н. е. цар цієї держави Дарій I, який мав на меті володарювати світом, після підкорення Єгипту виступив проти скіфів. За свідченнями Геродота, Дарій привів до Скіфії 700 000 вояків разом із кіннотою та 600 кораблями під проводом грецьких тиранів. З боку скіфів проти Дарія виступили три війська, які очолювали царі Ідантірс, Скопасіс та Таксакіс. Скіфи не наважилися вступити у відкритий бій із численним військом персів. Назустріч Дарію вони вислали стрімкі загони кінноти, які нищили окремі підрозділи пішого війська персів, а обоз скіфів відходив на північ, забираючи худобу, спалюючи траву і засипаючи криниці й джерела.

Заманюючи персів углиб степу й використовуючи тактику “випаленої землі”, скіфи врешті-решт виснажили армію ворога. Дарій змушений був залишити скіфські землі. Так закінчилася скіфо-перська війна: могутній цар Дарій, який розраховував завоювати скіфів за два місяці, сам ледь урятувався втечею зі Скіфії.



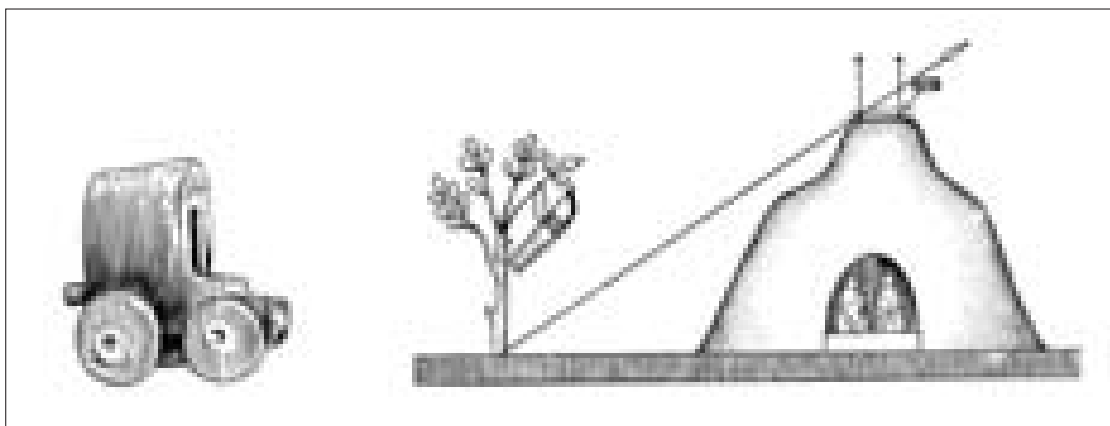
У IV ст. до н. е. держава скіфів набула розквіту, її кордони простяглися від Дунаю до Дону. У цей час цар Атей, який об'єднав під своєю владою всю Скіфію, поновив скіфські походи за Дунай на землі фракійців. Здолати фракійців було не важко, оскільки по смерті Котиса I царство одрісів розпалося. Певна частина скіфів осіла в Добруджі й Атей обклав даниною місцеве населення. Але далекосяжні наміри Атея тут зіштовхнулися з інтересами царя Македонії Філіппа II. У бою 339 р. до н. е. 90-річний Атей загинув, а Філіпп узяв великий полон – 20 000 жінок та дітей і багато худоби. Проте скіфи мали ще достатній військовий потенціал. У 331р. до н. е. Зопіріон – намісник Александра Македонського у Фракії – вступив у володіння Скіфії та почав наступ на Понтійські (Причорноморські) міста. Спроба штурму Ольвії провалилася, скіфи розгромили військо Зопіріона, а сам він загинув під час цієї баталії.

В історичних джерелах згадуються події 310 р. до н. е.: ідеться про участь 30-тисячного війська скіфів у війні за боспорський престол на боці Сатира II. Водночас згадується ім'я останнього, відомого за писемними джерелами, царя цілої Скіфії – Агара, який надав притулок онуку Перісада.

У III ст. до н. е. історія Великої Скіфії завершується. Територія володінь скіфів різко скорочується до меж Нижнього Придніпров'я та переважно степового Криму. Тепер їх держава називається Мала Скіфія зі столицею в Неаполі Скіфському (на території сучасного Сімферополя). Основними причинами занепаду Великої Скіфії вважають, з одного боку, просування зі сходу кочових сарматських племен, а з другого, – екологічну кризу, унаслідок якої скіфи-кочовики втратили більшість пасовиськ – природну основу головної форми їхнього господарювання та життєзабезпечення скотарства.

У цей період частина скіфської людності почала осідати, що привело до появи значної кількості поселень. Від III ст. до н. е. до II ст. н. е. періодично відбувалися сутички скіфів із грецькими колоністами, насамперед кримського півострова. Непрості стосунки склалися із Херсонесом та Боспорським царством. У II ст. до н. е., за царя Скідура, скіфи змусили боспорських царів сплачувати їм данину, але із середини I ст. ситуація змінилася. Ослаблена скіфська держава програла Боспорському царству кілька вирішальних битв. Водночас стосунки між мешканцями Ольвії та скіфами визначалися здебільшого як партнерські.

**Крита кибитка (глиняна модель) і юртоподібне житло (розписи катакомби Антестерія, Пантикапей) скіфів-кочовиків (за Б. Граковим)**





**Нечаєва Могила, Дніпропетровська обл. (за В. Мурзіним, Р. Ролле)**

Постійні конфлікти з грецькими державами Північного Причорномор'я, а головне – навала сарматів, а згодом готів, виснажили скіфів. Останню крапку в їхній історії поставили в IV ст. гунни, які цілковито усунули їх з політичної арени.

Головні віхи історії, суспільний та господарський уклад, зокрема військовий та скотарсько-кочовий побут, а також світоглядні засади, визначили специфіку скіфської художньої культури.

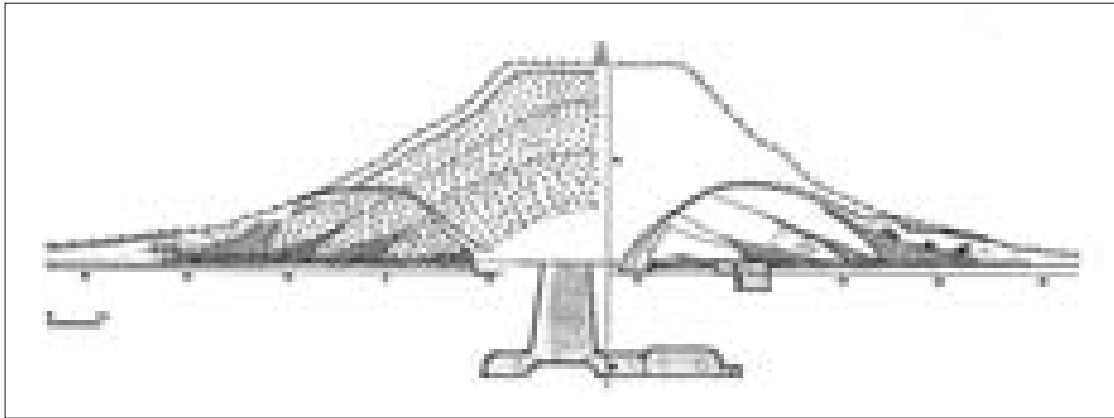
### **БУДІВНИЦТВО Й МОНУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО**

**Житло.** Передусім це виявилось у формах і конструктивних особливостях їхнього житла. За свідченнями Геродота, скіфи не засновували міст, не мали фортець,

**Ділянка кам'яної крєпиди кургану Чортюмлик, Дніпропетровська обл. (за В. Мурзіним, Р. Ролле)**





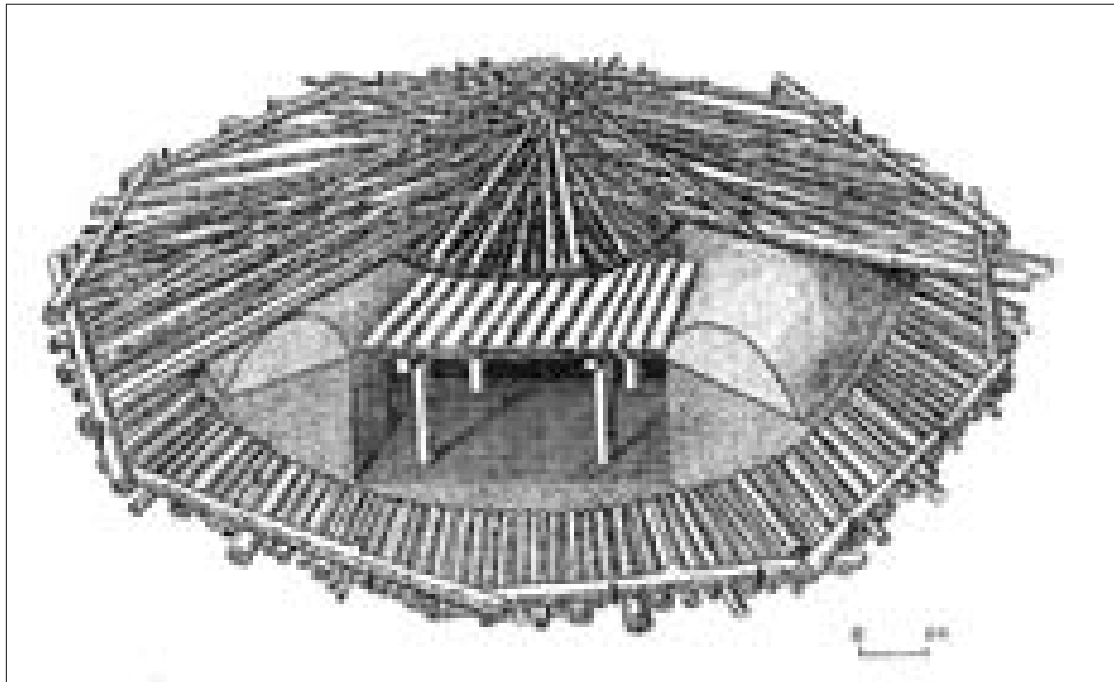


**Розріз кургану Чортонлик із поховальними спорудами та реконструкцією насипу, Дніпропетровська обл. (за В. Мурзіним, Р. Ролле)**

їхні житла містилися на возах (Herod, IV, 46, 127). На привалі чи в разі зовнішньої загрози вони ставили вози в коло й робили своєрідний табір-фортецю.

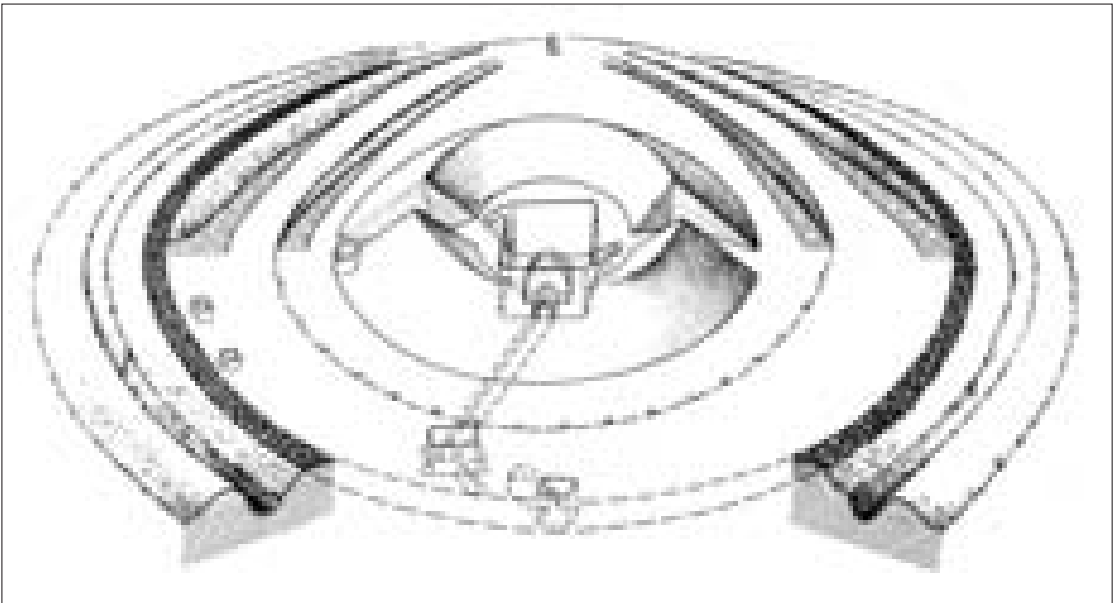
Спосіб життя, релігійні вірування та культова практика скіфів зумовили своєрідність і форми їхнього монументального мистецтва. Кочовики не залишили по собі храмів чи палаців, проте відомі їх культово-меморіальні комплекси, окремі з яких досягали значних розмірів, та численні зразки кам'яної скульптури. Щоправда, у пізній період своєї історії скіфи переходять до осілого способу життя, що викликало появу інших форм монументального мистецтва, зокрема оборонної, громадської,

**Гробниця з надмогильною шатровою конструкцією. с. Стеблів Київської обл. (за С. Скорим)**



житлової архітектури та стінопису як, скажімо, у столиці Малої Скіфії – Неаполі Скіфському<sup>1</sup> (докладніше див. с. 368–376).

**Монументальне будівництво.** До культурно-меморіальних комплексів належали курганні ансамблі, які становили поховальні та жертовно-поминальні споруди, збудовані з каменю, дерева, блоків дерну та землі. Їх будували за попереднім планом – з розміткою підкурғанної поверхні, черговістю та послідовністю побудови поховальних камер, насипу, рову та валу, з дотриманням чітких стандартів пропорцій та розмірів. У конструкції насипу, підземних склепів, шатрового перекриття та поховальних доріжок використовували бутове каміння та дерев'яні стовпи. Над могилами знатних небіжчиків насипали величезні (близько 20 м заввишки) земляні пагорби-

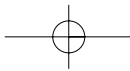


**Схематична реконструкція будови кургану Огуз, Запорізька обл. (за Ю. Болтриком, Є. Фіалко)**

кургани, які височіли в степу вздовж торговельних шляхів. Найвищого піднесення курганне будівництво набуває в IV ст. до н. е. У цей час було насипано тисячі курганів, які є свідченням вшанування культу предків, з одного боку, та стрімкого росту процесу майнового розшарування, з другого. При цьому певному соціальному рівню небіжчика відповідали чітко регламентовані параметри надмогильної споруди.

Позаяк скіфи сприймали смерть як перехід людини у потойбічний світ, де існування мало продовжуватися, то в могилу небіжчику клали всі необхідні та звичні йому речі, у тому числі коней та слуг. Ватажки та хоробрі знані вояки йшли в потойбічний світ у парадному вбранні, зазвичай прикрашеному золотими пластинками; маючи при собі великі набори дерев'яного, металевого та керамічного посуду грецького виробництва, набори зброї: лук зі стрілами в сагайдаках, списи та дротики, сокири, захисний обладунок (який складали залізний панцир, бронзові шолом та поножжя, портупейні пояси), прикраси з дорогоцінних металів. Коні, які мали слугувати їм, були загнудані та осідлані, зброя оздоблена чудовими прикрасами.

Жінкам, окрім парадного одягу, різноманітних прикрас (різнокольорового скляного намиста, срібних, золотих чи бронзових сережок, перснів, браслетів, шийних



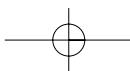
гривен) та предметів побуту (посуду – переважно керамічного, люстерок, ін.), у потойбічному світі необхідно було мати знаряддя домашньої праці – кістяні веретена, дерев'яні гребені, бронзові чи залізні голки для шитва, залізні ножі з кістяними ручками та ін. Так само споряджали й дітей. До того ж усім небіжчикам обов'язково клали м'ясні страви та напої, до яких додавали спеціальні посудини та чаші різних форм. Відповідно до релігійного світогляду скіфів, потойбічним і реальним світами керували верховні боги на чолі з богинею вогню Табіті.

Серед найвідоміших курганів представників скіфської аристократії – Куль-Оба, Солоха, Чортмлик, Огуз, Козел, Верхній Рогачик, Мельгунівський, Александропольський, Краснокутський, Мелітопольський, Бердянський, Рижанівський, Гайманова, Товста, Вишнева, Тетянина, Двогорба Могили.

**Монументальна скульптура.** Важливою складовою меморіальних комплексів на честь скіфського воїнства, насамперед його верхівки, а подекуди й святилищ (культових місць), були монументальні скульптурні зображення. Пам'ятки тримірного образотворення з каменю відомі з VII–III ст. до н. е. переважно на степових обширах Причорномор'я, Приазов'я та Криму, та ще подекуди на лісостепових теренах Нижньої та Середньої Наддністрянщини (землі т. зв. Великої Скіфії)<sup>2</sup>. У Криму в період пізнього скіфського царства виготовлення монументальних скульптурних творів тривало до III ст.<sup>3</sup>

За ідейно-образною, знаковою та формальною структурою аналізовані твори є доволі складним, багатомірним явищем. Серед них можна насамперед виокремити антропо-, зооморфні та іконічні (нефігуративні) зображення. Остання група порівняно нечисленна, представлена сьогодні лише кількома зразками, що мають вигляд плито- чи стовпоподібних кам'яних блоків висотою від 1,6 м до 4,7 м, витягнутих пропорцій, чотиригранних чи овальних у перетині. Поверхня їх частково оброблена, однак жодних зображальних мотивів вони не несуть. Це посутньо менгіри, ідейно-образний сенс яких виявлявся головно в самій вертикальній поставі (напр., стовп із с. Гюнівки Запорізької обл.). У них з найбільшою виразністю й водночас лаконічністю реалізувалася основна ідея (семантичний архетип) ранньоскіфських монументів як символічної “опори”, центральної вісі світобудови. За хронологією вони належать до найдавніших витворів (VII–VI ст. до н. е.) і в еволюційному ряду скіфської скульптури їм належить відповідно чи не перше місце. Показово, утім, що впродовж певного часу стовпи продовжують співіснувати з антропоморфними зображеннями, які становлять переважну більшість пам'яток тримірного мистецтва як зазначеного, так і наступного періодів, і в яких чи не найпоєднаніше втілюється і розкрився образ людини, точніше чоловіка-воїна (на відміну від форм ужиткового мистецтва – металоластики, торовтики, різьби на кістці тощо, у яких панівне становище зайняв образ тварини). Водночас основний об'єм багатьох антропоморфів лишився малорозчленованим насамперед у пластичному вимірі; він нерідко уподібнюється тій-таки стовпоподібній структурі.

Поширення антропоморфізму в скульптурі було викликане, безсумнівно, певними потребами релігійного характеру, зумовлене місцем і значенням монументальної скульптури в системі вірувань і культу скіфів. Як зазначалося, монументальна ідеоскульптура призначалася переважно для оформлення заупокійного культу, в'язалася з поховальною архітектурою, передусім могильним насипом (курганом): скульптурні образи встановлювалися на вершині могил, тобто були надмогильними монументами<sup>4</sup>. І навіть у тих поодиноких випадках, коли аналізовані скульптури були виявлені в іншому контексті: на майданчику святилища,





**Статуя воїна. Перша половина V ст. до н. е.  
с. Нововасилівка Миколаївської обл.  
АМ НАНУ**

за морфологічною класифікацією В. Ольховського та Г. Євдокимова<sup>10</sup>) вписано в майже нерозчленований масив стовпоподібного кам'яного блока (див., напр., зразки з кургану поблизу Цареві Могили, сіл Красний Поділ на Херсонщині, Христофорівка на Миколаївщині, Білозірка на Запоріжжі, Демидове<sup>11</sup> та ін.). Об'ємного

у жертвній ямі<sup>5</sup>, вони – з огляду на факт поєднаності чи наближеності (входження в один комплекс (?)) цих культових об'єктів до поховальних пам'яток – так само мали, гадається, безпосередній стосунок до поховальної обрядовості та заупокійного культу<sup>6</sup>. За однією версією, твори втілювали образ першопредка – культурного героя-царя<sup>7</sup>, за другою – солярного божества-патрона родючості й достатку<sup>8</sup>, за третьою – міфологічного персонажа, який обіймав значення і культового героя-першопредка й божества<sup>9</sup>. Воднораз поява скульптурного зображення була щоразу викликана фактом смерті конкретної людини й потребами конкретної поховальної обрядовості. Вони слугували самобутніми меморіальними знаками, а отже, у них так чи інакше виявлялося й вшанування того чи іншого покійника, хай і в образі сакралізованого предка (першопредка (?)). Такий значеннєвий вимір зображень епохи раннього заліза потребував, вочевидь, і порівняно конкретнішої форми образотворчого, зокрема іконографічного, ладу.

За морфологічно-іконографічними ознаками антропоморфні скіфів поділяються на кілька груп: антропоморфні стовпи (одноголові герми-бюсти), силуети, статуї-півфігури (що стоять), статуї-фігури. Серед останніх розрізняють зображення персонажів, що стоять і сидять.

Антропоморфні форми в гермоподібних зображеннях (“антропоморфних стовпах, бюстах” –



**Статуя воїна. Друга половина VI ст. до н. е.  
Курган біля с. Куцеволівка Херсонської обл. КОКМ**

виміру набуває, як правило, тільки голова; тулуб або повністю замінено стовповим блоком, або ледь намічено в найзагальніших обрисах; деталі відтворено практично однією контурною лінією, без пластичного оброблення їхніх форм. Показово, що й рисам обличчя не надається великого значення. Їх або зовсім не відтворено, або намічено лише побіжно, схематично (див., напр., “герму № 2” з Дніпрорудного).

На деяких гермах вирізьблено пояс, а подекуди ще й гривну. Ці атрибути посилюють антропоморфність узагальнених зображень, поділяючи їхню вертикальну структуру на частини відповідно до пропорцій людського тіла. Водночас таким композиційним поділом цих творів, – а також статуарних фігур і півфігур, для яких пояс і гривна є обов’язковими аксесуарами, – давні майстри домагалися не лише іконографічної конкретики образів своїх персонажів. Означеним членуванням відтворювалась, на думку деяких дослідників, уявна схема вертикальної будови макрокосму з його верхнім (небесним), середнім (земним) і нижнім (підземним) світами. Антропоморфний образ скульптурних зображень виступає своєрідним анатомічним кодом універсальної космологічної структури. Таким чином, у змістовому наповненні

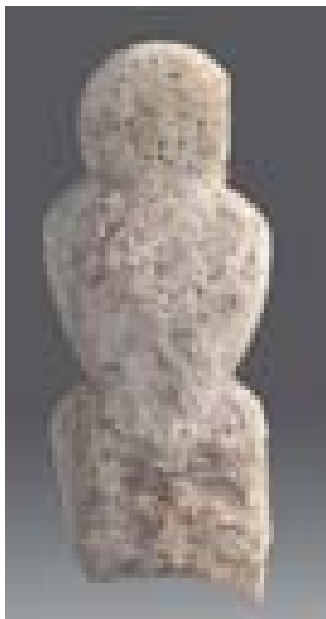
скіфських ідеоскульптур вирізняються принаймні два взаємопов'язані плани: а) змістовий план на рівні субстанційних ідей світобудови, космогонії. У руслі цього семантичного рівня антропоморфні зображення поєднуються з такими універсальними "міфологічними образами, як світове дерево, космічний стовп – світова вісь тощо; б) змістовий план, зумовлений земним, людським буттям. Зокрема, він несе інформацію культового, соціально-станового характеру. При цьому перевага певного семантичного рівня позначалася на ступені іконографічної, пластичної опрацьованості, деталізованості образотворчих мотивів зображення<sup>12</sup>.

У зразках силуетої скульптури також чітко виявлена тричленна структура фігур, але головно засобами об'ємного формотворення. Виразність цих зображень полягає загалом в чіткій ритмічній членування-вигинів загального обрису. Утім, первісно такі зображення (як і твори інших груп) виглядали, імовірно, дещо інакше. Їх стриманий образний лад міг деталізуватися різнобарвним розписом, що надає скульптурній тримірній основі додаткового значеннєвого виміру, а також декоративного й емоційного звучання.

Найвиразніші групи монументальної скульптури скіфів – півфігурні (по пояс) і цільнофігурні зображення. Вони кількісно переважають на просторах Причорномор'я і Криму в період Великої Скіфії. Їх зразки наділені більш-менш розвинутою пластикою та іконографією. Зокрема, твори названих підрозділів незрівнянно багатші на різнома-



**Статуя воїна. Друга половина V – початок IV ст. до н. е. Курган біля с. Колоски, Крим. ЄКМ**



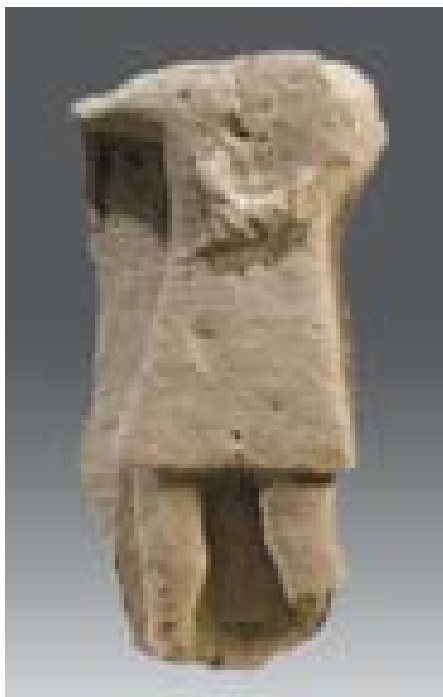
**Силуетна антропоморфна статуя. IV ст. до н. е. с. Первомаївка Херсонської обл. НІЕЗ "Переяслав"**

об'єму фігур надають образам давньої скульптури особливої внутрішньої сили, волювої зосередженості, урочистої величавості. Цьому сприяє й загальна лапідарність пластичного трактування форм. Перед нами твори справжнього монументального звучання. Переважна більшість таких зразків кам'яної скульптури не є творами круглої скульптури в повному розумінні цього слова. Щоправда, давні майстри-різьбярі часто відтворювали персонажів своїх ідеоскульптур не лише з лиця, але й із бічних сторін, спини. Твори розраховувались на обхід і всебічний огляд. Проте їх родову специфіку точніше визначає поняття "статуарний рельєф". І дійсно, тут переважає не питомий об'ємний, а рельєфний принцип відтворення зображальних мотивів. Найвиразніше це проглядається у передаванні іконографічних деталей. Для їхнього виявлення на підготовленій поверхні скульптури давні майстри спершу ритованою лінією означували загальний контур цілого зображення. Наступний крок роботи полягав у поглибленні

нітні аксесуари військового спорядження персонажів, деталізованіші в передачі атрибутики (пор. статую з с. Виноградівка Одеської обл. та із с. Нововасилівка Миколаївської обл.). Щоправда, набір цих атрибутів досить уніфікований; серед аксесуарів є такі, що трапляються на багатьох зразках: пояс, короткий меч, гривна, а також ритуальний ріг-ритон. Урешті, сама постава людської фігури доведена до певної схеми з характерним положенням рук: вони або симетрично складені на животі, або праву, зігнуту в лікті, піднято й притиснено до грудей, ліву, напівзігнуту, опущено до пояса чи сперто в бік. Через це назагал скульптури видаються достатньо однотипними.

Щодо морфологічної будови, стилістичних рис, трактування пластики об'ємів, то й ці характеристики відзначаються усталеністю, певною умовністю. Основні об'єми постатей персонажів щільно згруповано, унаслідок чого зображення набувають особливої злитості, цільності, просторової нероз'ємності силуету. Це досягається почасти й унаслідок зміни анатомічної будови людського тіла: більшість скіфських антропоморфів – без зображення ший; їхні непомірно великі голови буквально вгрузають у плечі, зливаються з тулубом. Через це фігури набувають масивних, приземкуватих пропорцій. Такі прикмети в поєднанні зі строгою фронтальністю композиційної побудови зображень персонажів, ієратичною застиглістю їхніх поз, нерозчленованістю основного

**Надгробний рельєф (фрагмент). I ст. до н. е. Некрополь Алма-Кермен біля с. Завітне, Крим. БДІКЗ**





**Антропоморфний надгробок.  
I–II ст. Некрополь Алма-Кермен  
біля с. Завітне, Крим. БДІКЗ**

площини другого плану, яке часто було мінімальним. Тому рельєф доповнювався, як правило, ще додатковим контурним гравіруванням. Подекуди ж обходились лише карбованою лінією, особливо при відтворенні другорядних іконографічних аксесуарів на бокових чи задніх сторонах скульптур (пор.: статуї з Ольховчика). Через це загальна стилістика чималої кількості творів позначена виразною графічністю. Об'ємно вимодельованих форм у них загалом небагато. Навіть голови – “найкругліші” частини фігур – і ті не позбавлені плескатості, вуглуватості. Риси обличчя (ніс, підборіддя, вуса) у таких творах незначною мірою або й зовсім не виступають над загальною площиною лиця, позаяк виявлення їхніх об'ємів обмежується незначною вибіркою матеріалу довкола контуру.

Лише в скульптурах скіфської роботи IV–III ст. до н. е., що походять переважно зі степового Криму (напр., статуя № 1 з Чорноморська) та Кубані й несуть на собі відблиск античної традиції<sup>13</sup>, образний стрій відтворених моделей набуває дещо іншого виміру. Давні майстри, працюючи над цими творами, намагались наблизитись до реальної природи. Традиційна просторова замкненість зображення нерідко долається “розлогішим” формотворенням: об'єми рук персонажів частково виносяться за масив тулуба, подекуди нарізно відтворюються ноги. Максимально виразно, зримо й, сказати, натурально передано канонізовану позу скіфських ідеоскульптур: права рука з ритонем піднята на рівні грудей, ліва – вигнута луком – сперта в бік.

Герої пластично найрозробленіших культових статуй мають вигляд реальних, земних людей, яких наділено конкретними аксесуарами і виразними антропоморфними ознаками, чи неповторними фізіономічними прикметами. Так, привертає увагу своєю пластичною виразністю й крупними рисами обличчя голова статуї, що виявлена поблизу Бахчисарая<sup>14</sup>. У зв'язку з останніми реаліями деякі дослідники говорять про портретність окре-





**Скульптура воїна (фрагмент). Перша половина V (?) ст. до н. е.  
с. Лоївці Хмельницької обл. КПІМЗ**

мих зразків скульптури скіфів<sup>15</sup>. Однак не слід, мабуть, переоцінювати індивідуалізованість скіфських зображень. Тут маємо справу, радше, з виявом локальних стилістичних та іконографічних норм, індивідуальністю “почерків” майстрів-виконавців<sup>16</sup>. Скульптурні образи періоду Великої Скіфії також не виходять за межі усталених стилістико-іконографічних формул. Такий стан речей засвідчує як типізованість іконографії зображень у межах окремих груп і підгруп пам’яток, так і характер моделювання їх пластичних об’ємів, доведене до рівня певних стереотипних форм, кліше. Тим-то у вимірі загальних іконографічно-стилістичних рис аналізовані скульптури відзначаються помітною єдністю між собою, що дозволяє говорити про існування самобутнього стилю скіфської идеоскульптури.

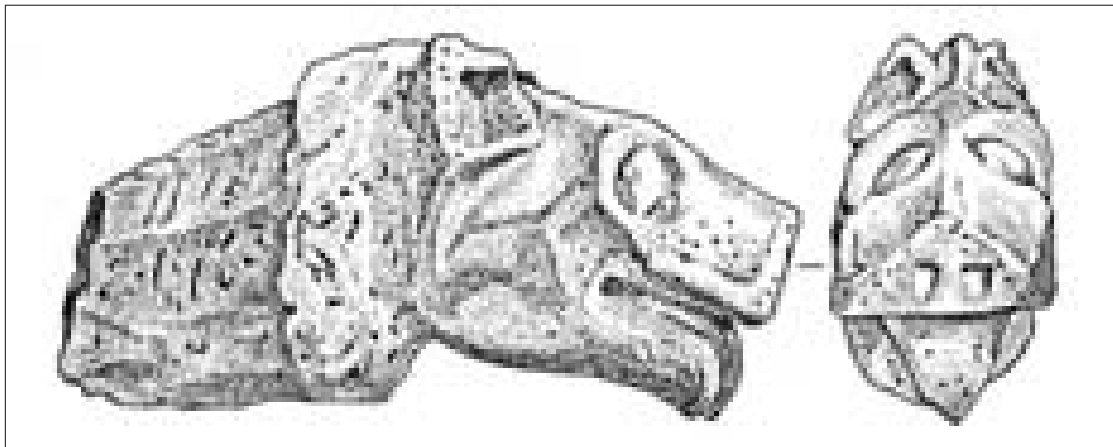


**Статуя воїна (фрагмент). IV–II ст. до н. е.  
Околиця Бахчисарая, Крим. БДІКЗ**

(див., напр., надгробні стели з Качинської долини)<sup>18</sup>. При виготовленні деяких зображень майстри-виконавці активно послуговуються ритованою контурною лінією, тобто вдаються до питомо графічних засобів виразності (див., напр., стели № 1 і 4 із Завітного)<sup>19</sup>. Ці твори демонструють дещо відмінний від пам'яток попереднього періоду скіфського тримірного різьблення, а в деяких випадках і цілком новий іконографічний та ідейно-образний лад. Під впливом мистецької практики місцевих осередків античної культури постає і набуває поширення питомо рельєфне різьблення на площині, а разом з цим скульптура скіфів збагачується новою тематикою, а традиційна статика образів поступається динаміці розгорнутих, нерідко багатофігурних композиційних побудов (див., напр., надгробний рельєф № 3 із Завітного, з Південно-Донузлавського, Рамзан-Сала, Бахчисарая<sup>20</sup>).

Щодо генези скіфської скульптури, то вона донині кінцево не з'ясована. Одні дослідники відшукують джерела її формування у відповідній традиції степового населення Надчорноморських просторів попередніх епох енеоліту-бронзи<sup>21</sup>, чи принаймні припускають опосередкований вплив останньої на скіфське образотворення<sup>22</sup>. Інші – виводять з образотворчої практики Близького Сходу<sup>23</sup>, а чи обох названих традицій одночасно<sup>24</sup>. Ще інші – знаходять її джерела в традиції встановлення т. зв. “оленних каменів” населення Центральноазійського регіону<sup>25</sup>, що була доповнена й розвинута традицією антропоморфізму мистецтва скульптури населення Північного Кавказу<sup>26</sup>. Найобґрунтованішою з них видається остання, водночас очевидно те, що саме на теренах Північного Причорномор'я скульптурна практика скіфів отримала свій розвиток і набула піднесення. Безсумнівно, цьому сприяв цілий ряд обставин. Цьому, імовірно, прислужилась місцева традиція антропоморфного образотворення, що сформувалася в Причорномор'ї в попередню епоху, у час пізньої бронзи. Принаймні місцева традиція могла певним чином вплинути на поширення ідеї антропоморфізму в монументальному тримірному образотворенні раннього залізного віку. Водночас сприяли цьому й чималою мірою контакти з античним світом, з його виразним антропоцентризмом мистецтва та світобачення.

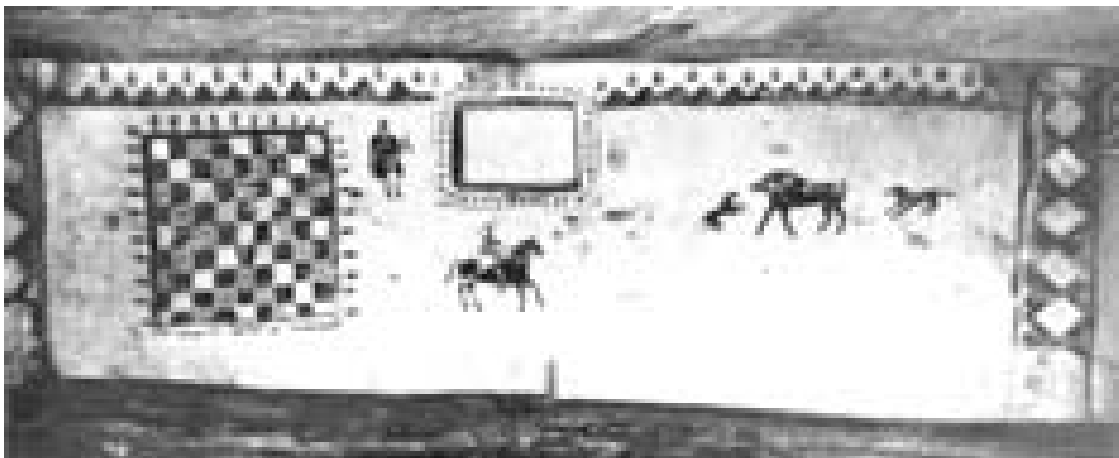
На завершальному етапі свого розвитку (у Криму III ст. до н. е. – III ст. н. е.) мистецтво скіфів демонструє різнохарактерні за рівнем художнього й технічного виконання зразки скульптури. Серед них і достатньо вправні твори, які, втім, постали під безпосереднім впливом боспорського тримірного різьблення або виконані безпосередньо самими зайшлими боспорськими майстрами (див., напр., рельєфні стели з Південно-Донузлавського городища, з околиць с. Жан-Баба (Мар'їне); т. зв. “рельєф кінного Палака” кінця I – першої половини II ст.)<sup>17</sup>, й доволі наївні спроби втілення в камені людського образу



**Голова левиці (?). VII (?) ст. до н. е. Курган біля с. Балки Запорізької обл.  
(за В. Отроценком, І. Савовським, В. Томашевським)**

Так само певний вплив мала й мистецька практика Передньої Азії та Закавказзя, з якою скіфи мали можливість ознайомитися під час своїх близькосхідних військових походів<sup>27</sup>. Ці контакти збагатили мистецтво скіфів новими образами, іконографічними мотивами. Зокрема, одним із нововведень, яке постало під безпосереднім впливом саме близькосхідної художньої практики, дослідники вважають зміни в розташуванні рук скульптурних персонажів<sup>28</sup>. Водночас знахідка поблизу довгого кургану № 5 біля с. Балки (Запорізька обл.) своєрідних за стилістико-іконографічним характером зображень – антропоморфної фігури та вирізьбленої з каменя-черепашника голови хижого звіра (левиці чи дракона? довжина – 56 см, висота – 27 см), яка слугувала завершенням якоїсь горизонтальної – судячи за розташуванням шипа – достатньо масивної конструкції-об'єму (з дерева?)<sup>29</sup>, дозволяє припускати можливість повтору скіфськими різьбярами на теренах Причорномор'я двофігурної композиції близькосхідного (зокрема хетто-мітанійського) зразка. Маються на увазі монументи, в яких фігура звіра слугує за постамент статуї антропоморфного сакрального персонажа (пор. монументальні групи з порталу палацу-святилища боже-

**Розпис західної стіни склепу 9 із Неаполя Скіфського, Крим (за Л. Славіним)**



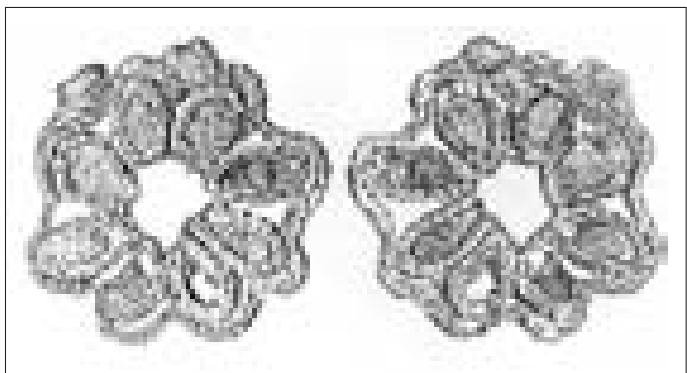
ства царя Капара в Тель-Халафі<sup>30</sup>). Щодо художнього характеру самої звіриної голови, то її пластика відзначається самобутньою геометризациєю (гранчастістю), а отже, і графічністю формотворення. Узагальнення межує тут із декоративністю. Водночас таким обробленням поверхні досягається ефект значних світлотіньових контрастів. Вочевидь, силове – ідейне та емоційне – поле образу було розраховане на значну просторову відстань.

**Стінопис.** У пізньоскіфський період скіфи практикували розпис стін будинків і склепів<sup>31</sup>. Так, на стінах одного з кам'яних склепів (№ 9) Неаполя Скіфського, столиці Малої Скіфії, відкрито розпис, виконаний майстром, що мав за взірець грецькі твори<sup>32</sup>. Стіни цього склепу зверху прикрашала яскрава орнаментальна стрічка з трикутників з червоними стрілами та зигзагів. Вертикальні пілястри (рельєфні стовпчики) розписані ромбами. Ніші орнаментовані під житла. Одна з них імітує будівлю з двосхилим дахом і з двома головами коней та стрілою на його верхівці. Інша відтворює скіфську юртоподібну будову з каркасом, що сплетений з гілок, та входом-сходинками. Зверху, так само як і в першому випадку, зображено дві конячих голови та стріла. Найцікавішим виявився розпис стінки навпроти входу, де розгорнуто сцени з життя небіжчика, похованого в цій споруді. Ліву частину композиції відведено килиму з шаховим візерунком з червоних, жовтих та чорних квадратів та облямуванням з червоних стріл. Біля нього стоїть музикант – бородатий скіф у високому головному уборі, чоботах та довгополому каптані, що грає на грецькій лірі. У центрі композиції верхи на високому тонконогому коні зі списом у правиці – скіфський вершник на полюванні. Праворуч від нього – два собаки кидаються на велетенського пораненого вепра. Цей розпис вирізняється більшою життєвістю у відтворенні образів та майстерністю виконання. Зображення в інших склепах суттєво поступаються цьому розписові за технікою виконання. Збереглося ще кілька фрагментів живопису на стінах житлових будинків. На розвиток скіфського монументального малярства помітно впливало мистецтво Боспорського царства.

## ДЕКОРАТИВНО-ВЖИТКОВЕ МИСТЕЦТВО

Мистецтво скіфів мало виразно прикладний, ужитковий характер. Через руйнівну силу часу не вціліли такі його види, як дерев'яне різьблення та скульптура, аплікації з тканини та шкіри, відомі за знахідками у віддалених районах мерзлоти у ранніх пам'ятках кочовиків Сибіру. Водночас зібрані рештки свідчать, що такі ремесла у кочових племен були досить розвинутими. Так, аплікації робили з тканини, повсті, шкіри, бронзи та дорогоцінних металів<sup>33</sup>. Про найпростіший варіант аплікації на тканині деяке уявлення дають знахідки з Вишневої Могили, дослідженої на південному заході Запорізької обл. Довгу білу полотняну сорочку дівчинки прикрашають повздовжні жовтогарячі та червоні стрічки шовку,

**Зразки шитва з Рижанівського кургану, Черкаська обл.**



нашиті на рукавах. Аплікативні прикраси були характерні і для повстяного та шкіряного одягу. Найчастіше в поховальних комплексах трапляються золоті аплікації, комбінаціями з яких номади прикрашали свої наряди. Майже всі деталі парадного костюма – головні убори, плечовий одяг, штани, пояси і навіть черевички розшивали невеличкими 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 голову коня (курган біля с. Гюнівка), парадний сагайдак (курган Соболева Могила), полог повозу (курган Огуз).

Золотими накладними прикрасами скіфи декорували також посуд. Найчастіше із золотими фігурними пластинками із зображенням поодиноких фігур звірів чи сцен шматування прикрашали дерев'яні напівсферичні чаші, які були неодмінним атрибутом вояків (Бердянський курган). У кількох випадках золотими трикутниками та стрічками були прикрашені тулуби великих керамічних ліплених посудин (кургани біля с. Глеваха та с. Марченки). Традиція прикрашати глиняний посуд аплікаціями відома ще в пам'ятках Пазирицької культури (Алтай), де замість металевих використовували шкіряні розфарбовані накладки.

Скіфи були обізнані й у мистецтві *вишивки*. Кілька уцілілих фрагментів тканих виробів свідчать, що одяг декорували орнаментами, виконаними технікою стьобання. Найкраще збережені клаптики тканини з Рижанівського кургану мають візерунок у вигляді восьмипелюсткової розетки. Гаптовані контури розеток були виділені товстими нитками рослинного походження в техніці тамбурного шва<sup>34</sup>. Цей спосіб декоративного шиття

**Бронзовий казан із Розкопанії Могили, Дніпропетровська обл. ДЕ**



був добре відомий 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 декоративного розпису. Так, довгі лаги повозу з Огузького кургану другої половини IV ст. до н. е. прикрашав геометричний візерунок із великих кіл білого кольору, з'єднаних широкими червоними стрічками. На дерев'яній дошці саркофага (?) з кургану № 12 біля с. Володимирівка було відтворено різнокольоровими фарбами батальну сцену з кількома персонажами.

Особливою ділянкою декоративного мистецтва

скіфів є орнамент. Попри цілий ряд спільних рис з орнаментациєю інших кочових спільнот євразійського степового простору, скіфська практика демонструє певні самобутні ознаки. Вирізняються три основні його стильові напрями: геометричний, звіриний (чи зооморфний) та антропоморфний<sup>35</sup>, представлені на вітчизняних теренах переважно творами *торевтики й художнього литва*.

Для *геометричного стилю* характерним є застосування в декорі геометричних фігур та прямих чи ламаних ліній, що в різних поєднаннях утворювали своєрідні візерунки. Найчастіше геометричні мотиви використовували в орнаменті скіфського металевого та дерев'яного посуду. Опуклий зигзагоподібний чи Х-подібний орнамент прикрашає стінки бронзових казанів з курганів. Найбільш ранні з них, наприклад, знайдені у Келермеських курганах, оздоблені одним чи двома горизонтальними поясами рельєфного зигзага. Найбільш яскравою є посудина V ст. до н. е. з Розкопаної Могили. Орнамент на її стінках поділений на три окремі фризи, підкреслені горизонтальними стрічками. Перший складали кола з крапкою в середині, які перемежались з голівками букраніїв. Другий було закомпановано 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 орнаментовані ритуальні бронзові ножі з Реп'яховатої Могили. Досить популярним був S-подібний орнамент, що складався зі спіралей та завитків у вигляді латинської літери. Так прикрашені ажурні бронзові ковші з Чортomlaка, Козла, Гайманової Могили, наверхня та казани (Чортomlaк), золоті прикраси дерев'яних ритуальних чаш (кургани біля сіл Олександрівна та Журавка). Так само, до речі, прикрашені глиняні жертівники лісостепових городищ. Цей стиль зберіг традиції прикладного мистецтва доскіфського періоду. Він не набув широкого розповсюдження та 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 цього стилю відбувається в трьох основних площинах – розглядаються художні особливості, семантика образів, походження. У той час, як дослідження перших двох не викликають особливого різночитання, у питанні походження “звіриноного” стилю погляди дослідників різко розходяться. Існує кілька концепцій, в основу яких покладено визначення художніх традицій, що зіграли вирішальну роль у



**Дерев'яна чаша із золотим окуттям.  
Завадська Могила, Дніпропетровська обл. МКУ**



Навершя. IV ст. до н. е. Бронза, литво. Товста Могила, Дніпропетровська обл.

формуванні “звіриного” стилю. За античною теорією, ключова роль у складанні “звіриного” стилю належала іонійському мистецтву, оскільки скіфи запозичили традиції зображення тварин у греків, що переселилися у 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 базується на аналізі артефактів з кургану Аржан у Туві, оскільки ця пам’ятка майже на 100 років старша за передньоазійські походи скіфів, батьківщиною скіфського мистецтва пропонують вважати степи Євразії. Кожна з цих теорій має прихильників та опонентів, а питання продовжує обговорюватися.

У репертуарі образів “звіриного” стилю є хижаки, копитні, птахи та фантастичні істоти. Найулюбленішими серед хижаків були пантера, рись, лев; рідше використовувалися образи вовка та ведмедя. Серед копитних превалювали олень, лось, кабан; рідше зображували цапа, 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 поясни-



**Золота пластинка у формі орла з Литої Могили, Кіровоградська обл. ДЕ**

жальним традиціям народів, що мешкали на різних територіях у різні часи. Для скіфського “звіриного” стилю були характерні власні зображувальні прийоми, які відрізняли його від інших зооморфних зображень. Тогочасні майстри, застосовуючи прийом моделювання поверхні предмета, усю поверхню корпусу тварини з урахуванням найдрібніших його частин розподіляли на кілька площин, що з’єднувалися під різними кутами. Завдяки грі світла й тіні таке зображення ставало об’ємним. Характерно, що цей зображувальний прийом притаманний 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, різноманітних за технікою виробництва – лиття, штампування, карбування, гравірування. Зазвичай зображення виконані у низькому рельєфі, але є і скульптурні. Цей спосіб найяскравіше репрезентують фігурка орла з Литої Могили, накладка на дерев’яну чашу із зображенням оленя з 4-ї Іспанової Могили, нащитні бляхи з кубанських курганів із зображенням оленя та пантери.

**Пластинка-накладка у вигляді пантери. V ст. до н. е. Курган біля с. Архангельська слобода Херсонської обл.**



ти, якщо звернутися до особливостей світоглядних уявлень кочовиків.

Всесвіт вони уявляли подібним до світового дерева, розділеним на три вертикальні зони, кожній з яких відповідали конкретні зооморфні образи. Верхній (небесний) світ репрезентували птахи, середній (земний) – копитні тварини, нижній (підземний) – хижаки та плазуни. Стовбур сприймався як світова вісь та шлях з однієї зони в іншу для богів та 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. Таким чином, кожний зооморфний образ представляв певний знак чи символ, що відбивав загальну ідею.

Відтворення тварин – диких чи свійських – загалом відповідало зобра-





**Бронзова бляха у вигляді вовка, що згорнувся в кільце, з Кулаковського кургану, Крим. ДЕ**

Найрозповсюдженішими 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 Заводської та Іллічевої Могили, Келермесу. Спірально 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 (вузечкові прикраси з курганів біля с. Журівка). 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 самостійні зображення певних частин тіла тварин та птахів – пташиних голівок, пазурів та крил, оленячих рогів, ніг хижаків та копитних, дзьобів, вух та ін.

Для підсилення враження та акцентування уваги глядача на важливих деталях основний образ доповнювався іншими фігурами чи їхніми частинами. Закрутки рогів оленів чи лосів, кінцівки лап хижаків та ніг копитних, хвости зображували у вигляді пташиних голівок із великим дзьобом чи голівками інших тварин, як-от на зображеннях з 1-ї Завадської, 4-ї Іспанової, Іллічевої Могили, Куль-Оби, кургану № 13 біля с. Велика Знам'янка, Ак-Мечеті, кургану Кулаковського. Кінцівки лап пантери з Келермеського кургану прикрашають фігурки звернутого в кільце хижака. Неве-

**Золота нащитна бляха у формі фігури пантери з Келермеського кургану, Адигейська Аво (РФ). ДЕ**





**Золота нащитна бляха у формі фігури оленя з кургану біля станиці Костромська (РФ). ДЕ**

ликі за розміром цілі фігури тварин розміщені на стегні чи лопатці основної фігури на налобнику із Солохи, блясі з кургану Кулаковського, наверхнях із Чмиревої Могили та 2-го Ульського кургану. Так, використовуючи визначені зображувальні прийоми, скіфські майстри підкреслювали у своїх виробих 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 – згорнутий у кільце хижак; тварина з опущеними ногами; із зігнутими під кутом ногами; із підібганими під тулубом ногами, що лежать одна на одній. Птахів найчастіше зображали з випростаними крилами.

Зазвичай тварин відтворювали окремо, нібито ізольованими від оточення та не пов’язаними жодними діями. Іноді зображення укладаються рядами. Вертикальними рядами фігур реальних чи фантастичних істот заповнено поверхню обкладинки гориту та ритуальної сокири з Келермеських курганів, піхов із кургану Шумейко. Горизонтальними рядами розміщені фігури звірів на піхвах із Солохи та кургану Ушакова, гривні з Товстої Могили, кінському налобнику з Бердянського кургану, кістяній обкладинці гребеня та ручки люстра з Куль-Оби. Сюжетні сцени – боротьби чи т. зв. сцени терзання – з’являються відносно пізно – наприкінці V ст. до н. е., але в них вже 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 Братолубівки.



**Бронзове навершя з Другого Ульського кургану (РФ). ДЕ**

“Класичний” зразок витворів мистецтва “звірино” 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 підібганими 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 закруток, ще два таких самих завитки увінчують чоло. Довге вухо нібито “притиснуто” 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 “звірино” стилю.

Ще одна золота бляха – прикраса щита – широківідома як Келермеська пантера. Вона походить з кургану кінця VII – початку V ст. до н. е. на Кубані. Бляха демонструє рідкісний випадок порушення

строого профільного принципу зображення. Попри те, що тіло передано в профіль, майстер зобразив всі чотири лапи хижака, зібрані під тупим кутом. Різкими гранями тулуб розчленовано на кілька широких площинок. Шия випростана вперед, на опущеній додолу тупій морді позначено випнуті ніздрі та вухо, у вищиреній пащі підкреслені зуби. Замість пазурів лапи пантери закінчуються маленькими фігурками згорнутих у кільце пантер. Ще шість таких самих маленьких пантер розмістилося 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 і тіло непомірно видовжені. Зімкнені лапи утворили ажурний овал всередині бляхи. На плечі вовка розмістили фігурку гірського цапа з підібганими ногами та голову лося під ним. Стегно, плече, кінчик хвоста та лапи підсилені стилізованими голівками орлів. Попри значний ступінь стилізації, зображення відрізняється витонченістю, а образ лишається добре впізнаним.

**Бронзова бляха у вигляді стегна копитної тварини з урочища Галуцено**





**Бронзова бляха у вигляді голови грифо-барана із Семибратнього кургану (РФ). ДЕ**

Роги оформлені у вигляді двох голівок хижих птахів з міцним загнутим дзьобом. Таку саму голову зображено ще й на шії лося. За зображувальною манерою ця бляха перегукується з іншою, зробленою у вигляді голови фантастичної істоти – грифо-барана, яка походить з Семибратнього кургану. Цей синкретичний образ увібрав у себе риси птахоголового грифона – непомірний закручений дзьоб, величезне округле 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 такими зображеннями оздоблювали зброю, кінське обладнання, речі культового призначення та одяг, що, вочевидь, підкреслювало їхнє значне смислове навантаження. Зокрема, наверх мечів мали вигляд двох пазурів чи овалу з вписаною в нього твариною, а руків'я прикрашали багатофігурні композиції. На піхвах закріплювали фігурки копитних, кабанів, а закінчення-бутеролі робили у вигляді хижака чи птаха. Щити та сагайдаки доповнювали зображеннями оленів, котячих хижаків чи птахів. Найчастіше образи звірів використовували для оздоблення кінської зброї. Серед них майже всі персонажі, включаючи рибу, змії та сцени терзання. Ними оздоблені налобники, нахрапники, нащічники й фалари, псалії, пронизки та різні реміні. Ритуальні наверх увінчані рельєфними зображеннями переважно грифонів, оленів та птахів, але є і воли та вепри. Найрізноманітнішими є штамповані нашивні пластинки, якими прикрашали одяг. З посуду декорували литі бронзові казани, ручки яких часто оздоблювали фігурками цапів, та сакральні дерев'яні чаші, на вінця яких набивали золоті пластинки із зображеннями риби, оленів, грифонів та сцен терзання. 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 зазвичай мали напівсферичну форму, що повторювала форму маківки людської голови, з якої спершу виготовляли такі чаші та 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 воїн, який убив ворога. Отже, спочатку твори звіриного стилю були своєрідними знаками для чоловіків. Згодом цей стиль поширився на побутові речі і навіть жіночі прикраси. Він став частиною декору люстерок, гребенів, шпильок, перснів, гривен, браслетів. Проте головними функціями виробів, прикрашених зображеннями в цьому стилі, були сакраль-

Серед зображень окремих частин тварин виділяється серія бронзових блях у формі голови реальної чи фантастичної істоти. З кургану V ст. до н. е., розкопаного поблизу с. Жовнин Черкаської області, походить бляха у вигляді голови лося. На морді з характерним вигином виділене непомірно велике округле око, майже трикутне вухо притиснене. Досить своєрідним чином показано розкрити пащу із зімкненими губами.



**Кінський налобник у формі риби з Таранової Могили, Кіровоградська обл.**

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, на виробах пізнішого періоду зображення тварин та птахів були втіленням чи символом конкретного бога, адже в релігіях багатьох народів богів зображували у вигляді окремих тварин: у грецькому пантеоні кожного бога супроводжували його тварини, складаючи своєрідний почет. У скіфів такі зв'язки не простежуються, за винятком Геракла, якого пов'язують з образом лева.

Упродовж свого існування “звіриний” стиль підпорядковувався загальним законам та зображувальним прийомам. У його розвитку виокремлюються 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

**Кінський налобник. Кінець VI – початок V ст. до н. е.  
с. Гусарка Запорізької обл.**



речі, вільне розміщення в просторі, лаконічність та відсутність сюжетних сцен. Провідними образами були: олень, баран, грифо-баран, кінь, орел, хижак з родини котячих, лось, гірський цап.

Для пізнього етапу (V – початок III ст. до н. е.) характерним було посилення схематизму, зменшення лаконізму при зростанні пишності та появі рослинних мотивів і сюжетних сцен; перенесення акценту на форму предмета. У цей час у колі тваринних образів перевагу надавали левам, цапам, 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 самотність.

Попри те, що в декоративно-вжитковому мистецтві скіфів “звіриний” стиль, починаючи з IV ст. до н. е., поволі позбав-

лявся стильової самотності та вироджувався як окремих напрям, він водночас суттєво позначився на художній творчості населення, яке, змінюючи одне одного, продовжувало мешкати на теренах майбутньої України. Деякі сюжети, образотворчі прийоми та стилістичні напрями стали популярними ще за скіфських часів на широких просторах культурної ойкумени. Окремі риси цього стилю з часом з'явилися у витворах мистецтва пізніших номадів – сарматів, гунів, а ще пізніше – середньовічних кочовиків. Деякі елементи скіфського “звірино” стилю дійшли до давньоруського часу і 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 склало. Зазначимо, що значна кількість речей з антропоморфними зображеннями зі скіфських пам'яток походила з майстерень античних торевтів. Власне скіфських за походженням витворів небагато.

Антропоморфні образи пов'язані насамперед з пантеоном скіфських богів. Вони присутні на виробі переважно з дорогоцінного металу. Такі зразки виявлено в похованнях представників скіфської еліти. Цілком імовірно, що такі образи відтворювалися на речах, які виготовлялися з простих доступних матеріалів – зі шкіри та дерева, органічна основа яких сприяла їхньому швидкому руйнуванню.

**Золота пластинка із зображенням Володарки звірів з Лугової Могили (Олександропольський курган), Дніпропетровська обл. ДЕ**



**Бронзове ритуальне навершя з образом Папая, урочище Лиса Гора біля Дніпропетровська. НМІУ**

Серед найбільш репрезентативних зразків таких виробів – бронзове навершя з Папаєм, знайденим в урочищі Лиса Гора на Нижньому Дніпрі. Воно представлено 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.

Серед найбільш репрезентативних зразків таких виробів – бронзове навершя з Папаєм, знайденим в урочищі Лиса Гора на Нижньому Дніпрі. Воно представлено 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 голові його сидить священний птах – орел з випростаними крилами. На гілках зображено 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. Зображення Володарки звірів репрезентували знахідки з кургану Олександрополь. На ажурних золотих пластинках вона зображена у підперезаному поясом довгому з м'якими повздовжніми 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 ж кургану, попри повне повторення схеми, вирізняються значною стилізацією та істотним спрощенням зображення.

Більш ретельно виконані та детально зроблені зображення на крупних 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. Голова створіння з великим оком, вусами, довгими бородою та волоссям зображена у профіль, руки розкинуті, вкрите пір'ям-лускою тіло розгорнуто у три чверті, зігнуті в колінах ноги закінчуються лапами з кігтями та шпорами, хвіст зображений у вигляді невеликої розетки з п'ятьох пелюсток, а за спиною – пишні віялоподібні крила, підняті догори. Під ногами – зігнуті тіла двох фантастичних істот зі зміїними тулубами та спрямованими в протилежні боки головами, на яких вона 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 велетенського птаха), що втілює сонце; водночас переможець змії пов'язаний із шаманським культом. Зазвичай Гаруду зображували істотою з людським торсом та головою орла, дзьобом, кігтями та крилами, проте він міг мати й людську подобию. У цьому образі реалізовувалася ідея послідовних взаємних утілень: людина – птах. Правдоподібно, що на Соболевій пластині постало адаптоване скіфами до своєї міфології втілення образу Гаруди. Поєднані в ньому риси птаха та людини зі змією біля ніг символізували панування у всіх сферах – у повітрі, на землі та в нижньому світі. На таке тлумачення персонажа спрямовують дві обставини: по-перше, те, що пластинка прикрашала сагайдак, отже, її головний герой мав допомагати власникові виробу; по-друге, факт виявлення сагайдака в могилі жерця-шамана (Б. Мозолевський). У скіфській міфології відповідним Гаруді персонажем міг бути Абарис – міфічний гіперборей чи скіф, про якого античні джерела повідомляють, що він усюди мандрував зі своєю стрілою.



**Бронзове навершя із зображенням Володарки звірів із Лугової Могили, Дніпропетровська обл. ДЕ**



**Бронзове навершя із зображенням Геракла з кургану Слоновська Близниця, Дніпропетровська обл. ДЕ**

Тут очевидним є солярний аспект образу, який підсилювався пташиними рисами. Зображень, близьких до образів із Соболевої Могили, у греко-скіфському чи східному мистецтві не відомо.

Одна з небагатьох сюжетних сцен прикрашає золоту ажурну пластину – прикрасу голови коня з Гюнівки. Оригінальність її не лише в сюжеті, але 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 розподілено 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 перекиннені на одну сторону корпусу коня. У витягненій правиці вершниця тримає лук, кість 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. Знизу, перед фігурою оленя та під черевами обох тварин, зображення доповнено рослинним сюжетом – великим різьбленим листям та пальметами. По периметру малюнок облямовує рослинний фриз. Цю ажурну пластину було закріплено на шкіряну яскраво-синю основу з трьома червоними вставками – “квітами” серед гілок дерева. Центральною фігурою сюжету постає Аргімаса – одна з найшанованіших богинь скіфського пантеону. Саме її зазвичай супроводжували копитні тварини – лані та олені. Її зображення тут перегукувалися з образом грецької богині Артеміди. Отже, на мерезчатій пластині з Гюнівки представлено одну з міфологічних сцен, перероблених та адаптованих у відповідності зі скіфськими релігійними уявленнями та соціальними потребами. Аргімаса – найантропоморфніше з трьох жіночих сакральних персонажів скіфського пантеону, її іконографічний вигляд закріпився у скіфському мистецтві з VII ст. до н. е.

Крім богів, скіфи зображували героїв. Найпопулярніший із них – Геракл. Його постать, у складній композиції разом з іншими образами, прикрашає бронзові навершя з кургану Слоновська Близниця: герой вступив у двобій із велетенським лев’ячоголовим грифоном, який налетів на коня, занісши кинджал над грізним чудовиськом. 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 Аргімасою – олень і кінь, Абарис утримує двох крилатих змії. Характерно, що фігури тварин та птахів у цих композиціях умовні.





**Золота ажурна бляха – прикраса горита із Соболевої Могили, Дніпропетровська обл. МІКУ**



**Золота ажурна пластина із зображенням сцени полювання з кургану біля с. Гюнівка  
Запорізької обл. МІКУ**

Щодо художньої якості виробів із антропоморфними зображеннями, виконаних скіфськими майстрами, то вони помітно поступаються роботам грецьких майстрів, які працювали на замовлення кочовиків.

У IV ст. до н. е., на яке припадає час найвищого економічного піднесення Скіфії та Боспору, унаслідок тривалого сусідства та економічної співпраці між цими царствами, сформувався ще один стильовий напрямок розвитку місцевого мистецтва, що дістав назву елліно-скіфського. Особливо виразно такий симбіоз зреалізувався в творах золотарства, що поєднали в собі грецьку майстерність та скіфський дух. Такі вироби, зроблені греками, відповідали смакам скіфів і призначалися для відкupu, данини, посольських чи шлюбних подарунків, плати за підтримку у військових сутичках, для торговельного обміну. Найчастіше вони трапляються дослідникам-археологам у найбагатших скіфських похованнях. Їхня вартість нині полягає не тільки у високому художньо-ремісничому виконанні та коштовності матеріалів (хоча, наприклад, знаменита пектораль з Товстої Могили важить 1,125 кг, а велика ворварка з Братолюбівського кургану – 652,6 г), а й в інформаційному аспекті, адже речі дають уявлення про реалії скіфського буття, які були втрачені, здавалося б, назавжди. Питома реалістичність та деталізованість таких зображень дозволяє нині скласти достеменно уявлення про “етнографічні” особливості зовнішнього вигляду як самих скіфів, так і їхньої матеріальної культури (зокрема одягу, військового та кінського обладунку, побутових речей), хоча головними сюжетами були сцени з легенд та героїчного епосу скіфів. При цьому давньогрецькі майстри дотримувалися норм класичного мистецтва Еллади (докладніше див. с. 510–530).

## СКІФСЬКЕ ВБРАННЯ

Археологічні та писемні пам'ятки дозволяють зробити реконструкцію чоловічих і жіночих скіфських костюмів V–IV ст. до н. е. – часу розквіту культури Скіфії.

Основною сировиною, з якої пряли нитки мешканці дніпровського Правобережжя та Лівобережжя, були овеча вовна та льон, а скіфи-номади запровадили вирощування конопель (скіфська назва – *кана*). Геродот зазначав: “Ростуть у них в країні коноплі, що нагадують льон, від якого відрізняються товщиною та висотою. За цими якостями вони кращі за льон. Вони ростуть і самі собою і посіяні” (Herod., IV, 74). На думку науковців, коноплі культивували в долинах Дніпра та інших річок. Знахідки у похованнях свідчать, що в цей час уміли виробляти тканину полотняної та саржевої структури, фарбували її в червоний, жовтий, синій колір.

На територію Скіфії потрапляли шовкові смужки (тасьма), якими оздоблювали одяг: фрагменти тасьми помаранчевого кольору знайдено в похованні дівчинки в кургані Вишнева Могила (Запорізька обл.)<sup>36</sup>. Мабуть, “царським” вважали атлас – рештки цього дорогого текстилю зафіксовано в жіночому похованні в кургані Товста Могила (Дніпропетровська обл.)<sup>37</sup>.

Скіфи-степовики широко використовували повсть. У скіфських могилах збереглися рештки повстяного одягу, головних уборів, підкладок під металеві частини шоломів, футляри для дзеркал тощо. Римський історик Страбон зазначав: “Що стосується кочовиків, то їхні повстяні намети прикріплюються до кибиток, в яких вони живуть” (Strabo., VII, 17).

У похованнях на землях Скіфії знайдено рештки поясів, взуття та інших речей, виготовлених зі шкіри різного ґатунку. Отже, населення володіло технологічними знаннями, необхідними для її досконалої обробки. Археологічні матеріали свідчать про вміння фарбувати шкіру: на деяких предметах збереглися сліди червоного кольору, – мабуть, результат застосування рослинного чи мінерального барвника.

**Чоловічий стрій.** Писемні документи подають деякі свідчення про одяг скіфів. Наприклад, Геродот зазначав, що “масагети носять одяг, подібний до скіфського. [...] Головні убори та пояси прикрашають золотом” (Herod., I, 215), а у Юлія Полідевка читаємо зауваження щодо верхнього плечового одягу: “Був і шкіряний одяг – сирна – шкіряний хітон, волосатий з рукавами”<sup>38</sup>.

На вазах та чашах з курганів Куль-Оба (Крим), Воронежський (Краснодарський край), Чортотлик (Дніпропетровська обл.), Гайманова Могила (Запорізька обл.), на гребені з кургану Солоха (Запорізька обл.), на пекторалі з Товстої Могили, на гривні з Куль-Оби, на “шоломі” з Передерієвої Могили (Донецька обл.), на численних золотих пластинках образи скіфів виконано у манері т. зв. етнографічного реалізму. На пам'ятках зображено чоловіків у головних уборах, зшитому рукавному плечовому (куртках) та поясному (штанах) одязі, у взутті на кшталт коротких чобітків.

Костюм скіфів-кочовиків сформувався у певних кліматичних умовах, за вимогами властивої номадам господарської діяльності, військових походів – він був зручним у використанні та простим у виготовленні. Скіфське вбрання відзначається гармонійним поєднанням корисності та краси.

Одним із важливих елементів костюмного комплексу, на який покладали демонстрацію етнічних, соціальних, статусних, вікових відзнак, вважають головний убір. Знаковий убір скіфів, за яким їх упізнавали різні народи, мав вигляд гострокінцевого башлика – це т. зв. кирбасія. Її носили і представники вищих соціальних верств,



Пектораль із Товстої Могили (фрагменти), Дніпропетровська обл. IV ст. до н. е. МІКУ



**Декор головного убору з кургану Ак-Бурун, Крим. ДЕ**

лобні стрічки. Пов'язки на головах персонажів відтворено на пекторалі з Товстої Могили, де подано образ царя-жерця з досить широкою смужкою, що оперізує голову, та на куль-обській посудині, на якій зображено чоловіка з вузькою стрічкою на чолі, зав'язаною на потилиці так, що кінці звисають до шиї.

З поховань чоловіків походять прикраси головних уборів різних видів. Насамперед ідеться про діадеми зі знаменитих Келермеських курганів, споруджених у VII ст. до н. е.

**Пластинка-аплікація – прикраса головного убору з кургану Куль-Оба, Крим. ДЕ**



і “прості” скіфи, тому що башлик відповідав умовам практичного використання – мав протиударну функцію, захищав від негоди.

Вигляд уборів за часів скіфської архаїки (VII–VI ст. до н. е.) подають такі зображення: на сокирці з Келермеського кургану № 1 (Краснодарський край, РФ) – на чоловікові висока конічна шапка; а також на вирізьбленій із каменю печатці зі сценою битви мідян зі скіфами (останні показані в башликах із невеликим гострокутною маківкою)<sup>39</sup>.

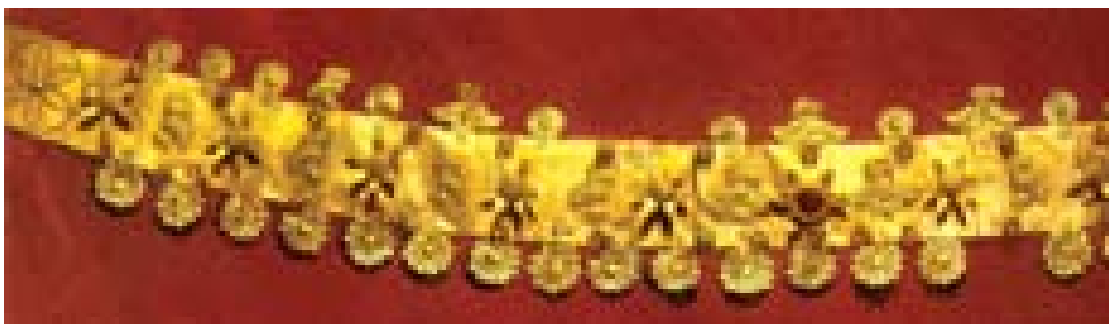
Особливо виразно відтворено головні убори на вазах із курганів Куль-Оба та Воронезький IV ст. до н. е. Голови деяких персонажів сцен покриті повстяними башликами, прикрашеними візерунками. Оздоблення вирізу для обличчя та нижнього краю шапки відбиває уявлення про насамперед оберегове призначення декору, що, звичайно, не виключає естетичного.

Ще один вид уборів, властивий скіфам, – налобні стрічки.

Ще один вид уборів, властивий скіфам, – налобні стрічки. Пов'язки на головах персонажів відтворено на пекторалі з Товстої Могили, де подано образ царя-жерця з досить широкою смужкою, що оперізує голову, та на куль-обській посудині, на якій зображено чоловіка з вузькою стрічкою на чолі, зав'язаною на потилиці так, що кінці звисають до шиї.

З поховань чоловіків походять прикраси головних уборів різних видів. Насамперед ідеться про діадеми зі знаменитих Келермеських курганів, споруджених у VII ст. до н. е. Одна з них – широка стрічка, оздоблена зображеннями квітів та птахів (курган № 1), інша – золотий обруч, оформлений розетками та мініатюрною скульптуркою у вигляді голови грифона та доповнений двома підвісками на ланцюжках (курган № 3)<sup>40</sup>. У деяких похованнях зафіксовано декоративні фрагменти, імовірно, шапок. Так, у кургані Куль-Оба знайдено вирізані за контуром зображення пластинки зі сценою “братання”: двоє чоловіків у скіфському вбранні обнімають один одного і разом п'ють із ритона. У тайнику Мелітопольського кургану збереглися пластинки зі сценою “адорації”: скіф'янка на троні, а перед нею – скіф із ритоном. Ці мініатюри були накладками на жрецький убір, який мав вигляд циліндричної невисокої шапки з прикріпленими ззаду стрічками. За будовою він схожий на діадему з кургану № 3 поблизу станиці Келермес<sup>41</sup>. Збереження традиційних рис костюма є характерним для сакральної сфери.

Ймовірним різновидом чоловічих уборів є т. зв. золоті “шоломи” з курганів Ак-Бурун



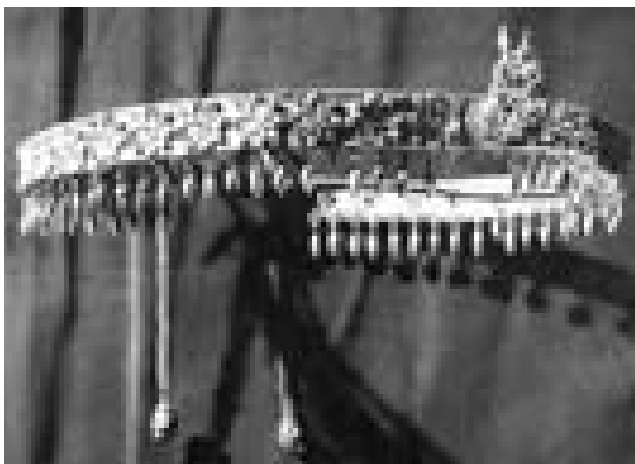
**Налобна прикраса з Келермеського кургану 1, Краснодарський край (РФ). ДЕ**

(Крим) та Передерієва Могила. Ці витвори не мають однозначної інтерпретації. Деякі науковці вважають їх предметами, які належать до т. зв. ритуальних “великих ворворок”, і не пов’язують із костюмом. Справді, шоломами, тобто елементами захисного обладунку, вказані знахідки не були, адже золото – це м’який метал. Але за зовнішнім виглядом “шоломи” аналогічні грецьким *пілосам* – ковпакам із куполоподібним завершенням. Оформлені за традиціями (греко-скіфськими), характерними для Північного Причорномор’я, вони увійшли до складу скіфського костюма. Мабуть, золоті пілоси, знайдені в скіфських курганах, були накладені на повстану основу. За цією декоративною деталлю можна відтворити репрезентативні убори, наділені функціями соціальної та сакральної відзнаки. Згадаймо, що античний автор Лукіан назвав представників скіфської еліти “пілофорами”, тобто тими, хто носить пілоси.

На творах античних майстрів плечовий одяг скіфів зображено у вигляді курток без застібок, в яких полу загортають справа наліво, із невеликим трикутним вирізом для шиї, симетрично видовженими полами, які утворювали трикутник від середини стегон майже до колін. Одяг цього виду вирізняється оздобленням на рукавах, полах, спинці, хутряною опушкою по низу.

Зіставлення зображень раннього періоду скіфської історії з образами скіфів IV–III ст. до н. е. засвідчує, що така форма одягу, як і деталі крою, існувала тривалий час.

**Налобна прикраса з Келермеського кургану 3, Краснодарський край (РФ). ДЕ**



Найдавніше вбрання чоловіків можна побачити на згаданій вище циліндричній печатці у сцені битви мідян зі скіфами. Останніх можна упізнати за башликами-кирбасіями та короткими куртками з вирізаними у формі трикутника полами.

Силует наплічного одягу, подібний до скіфського, був властивим багатьом племенам, які мешкали на території Євразії. Він склався в середовищі індоєвропейців ще в глибоку давнину<sup>42</sup>. У загальних рисах –



**Зображення скіфів на вазі з кургану Куль-Оба, Крим. ДЕ**

це був одяг, в якому поли загортали одна на одну, притаманний, зокрема, номадам. Характерно, що в композиціях Персепольського палацу, де відтворено вигляд представників різних народів, крім скіфів, у такому одязі показано саків і хорезмійців – кочовиків. Мешканці Західної Азії – асирійці, мідяни, парфяни (землероби) –

вдягнені у “глухий” (відмінний від описаного вище) одягу.

Найбільше пам'яток торевтики, на яких зображено наплічний одяг, було створено в IV ст. до н. е. Особливо цікаві предмети, які подають матеріали для аналізу конструктивних основ наплічного одягу скіфів. У стародавньому костюмі шви були додатковим засобом художнього оформлення, тому їх часто оздоблювали вишивками, аплікацією. Наприклад, на чоловічій сорочці з Пазирикського кургану № 2 (Алтай, РФ) в основні шви вставлено вузький вовняний шнур червоного кольору. Якщо з цього погляду розглядати зображення скіфського плечового одягу, то можна уявити деякі елементи крою чоловічого та жіночого вбрання.

На вазі з кургану Куль-Оба зображено сімох чоловіків. Усі вони одягнені в куртки, оздоблені орнаментом на рукавах, полах та спинці. Привертають увагу насамперед горизонтальні смуги візерунків у верхній частині рукава на куртках майже всіх дійових осіб. Ця деталь є і на вбранні деяких персонажів на чортомлицькій вазі, у скіфа зі списом у руках на пластинці з Куль-Оби, на “шоломі” з Передерієвої Могили – рукави курток старих та молодих чоловіків пишно декоровано не тільки у верхній частині трьома широкими смугами, але й від манжета майже до ліктя<sup>43</sup>.

На куртках деяких скіфів, представлених у куль-обській композиції, помітні смуги прикрас посередині плеча. Наприклад, гладенька смужка, перпендикулярна до горизонтальні смуги візерунків, розташована в передплічній частині рукава чоловіка, який стоїть навколішки зі щитом та списом (сцена “бесіди”). Подібна деталь є у декорі вбрання “царів”, зображених на чаші з Гайманової Могили, зокрема, у скіфа, якого розміщено зліва у сцені “бесіди двох царів”.

Куртки осіб, представлених у куль-обській композиції, прикрашено вертикальними стрічками орнаменту на боках та посередині спинки. Особливо помітні смуги на вбранні учасників сцен “розмови” (у скіфа з налобною стрічкою – куртка з вертикальною смугою) та “лікування ноги”: скіф, що перев'язує ногу, має куртку з широкими вертикальними смугами візерунків на боках та посередині спинки. Менш виразно передано ці деталі на вбранні інших персонажів – тоненькими декоративними



**Зображення скіфа (прорисовка) на вазі з кургану Куль-Оба, Крим**

**Реконструкція чоловічого костюма за знахідками в кургані 9 поблизу с. Піски Миколаївської обл. (автор Л. Клочко)**







**Зображення скіфів (прорисовка) на вазі з кургану Гайманова Могила, Запорізька обл.**

лініями, але їх видно на боках і на спинці куртки, в яку одягнений скіф, що натягує лук, а також учасників сцен “лікування зуба” та “лікування ноги”.

Оформлення курток вертикальними лініями чи смугою візерунків посередині спинки бачимо у вбранні скіфів, зображених на гребені з кургану Солоха (воїн з мечем та щитом), на пластині із кургану Куль-Оба (вершник, який полює на зайця, та один із двох учасників “ритуальної стрільби” з лука), на срібній амфорі з Чортomla (один з учасників сцени “приборкування коня”), на “шоломі” з Передерієвої Могили (молодий скіф зі списом). Так, напевно, давні художники відтворили шов посередині спинки куртки, який підтвердили археологічні знахідки в могилах Алтаю: тут зафіксовано вертикальний шов на спинці вбрання та оздоблення швів смугами шкіри та пластинками-аплікаціями.

Вертикальна лінія на спинці наплічного вбрання привертає увагу також у зв'язку з наявністю каптура. Його зображення бачимо на учасниках дійств, представлених на гребені із Солохи, на посудині з Чортomla, на “шоломі” з Передерієвої Могили,

**Зображення скіфа (фрагмент) на вазі з кургану Гайманова Могила, Запорізька обл. МІКУ**



на пластині з кургану поблизу с. Сахнівка (Черкаська обл).

Декоративні смуги на боках, спинці, плечах курток свідчать про спосіб формування стану та рукавів. Крій типу Куль-Оба, напевне, мав плечові шви, а стан складався з двох деталей спинки та двох пілок. Частину рукавів до передпліччя кроїли з полотнищ стану. Рукави пришивали до стану. Такий спосіб крою – економний і простий – давав можливість припасувати одяг по фігурі.

Силует одягу, подібний до куль-обського, подано на вазі з Воронезького кургану. Усі персонажі тут вдягнені в однакові куртки з ідентичним декором. Візерунки прикрашають поли одягу: вертикальні смуги (від плеча до низу) на площині пілок показано в куртках скіфів, зображених у сценах “бесіди” та “передачі лука”. Якщо ці смуги на

пiлках – шви, то можна уявити спiсiб формування курток, зображених на воронезькiй вазi: в основi стану було одне полотнище, до якого пришивали рукави, пiд ними – боковi вставки, щоб досягти потрiбної ширини одягу.

Куртки чоловiкiв, зображених на бiльшостi античних виробiв, сягають середини стегон. Де-що коротше вбрання – на скiфовi, який полює на зайця (пластинка з Куль-Оби). Така ж особливiсть одягу персонажiв сцен “приборкування коней” на вазi з Чортомлика. Своєрiдною є деталь на куртцi одного зi скiфiв: невеличкий розрiз збоку (композицiя на чортомлицькiй вазi).

А на гребенi з Солохи один з героiв сюжету одягнений у безрукавку. Це воїн зi щитом i мечем. Його одяг традицiйного силуету, прикрашений вiзерунками у виглядi кiл. На передплiччi двома горизонтальними лiнiями позначено край рукава. З-пiд нього виглядає довгий рукав одягу, пошитого з iншої тканини – менш цупкої (нiж безрукавка) – гладенької, без вiзерунка<sup>44</sup>.

У низцi зображень скiфiв зразки одягу не мають плечового шва (куртки на деяких персонажах чортомлицької композицiї, пекторалi з Товстої Могили). Можливо, одяг формували, перекидаючи одне чи два полотнища через плечi. Їх скрiплювали повздовжнiми швами на боках, а iнколи й на спинцi. Такий крiй притаманний тунiкоподiбному вбранню, поширеному в давнину.

Увагу привертають деякi деталi курток, що пiдкреслюють своєрiднiсть одягу персонажiв, змальованих на чашi з кургану Гайманова Могила – поли досить довгi й розрiзанi посерединi. Такий крiй курток вирiзняє всiх учасникiв дiйсва, показаного на гаймановськiй посудинi. Персонажi сцени “розмови двох царiв” убранi в пишно прикрашений вiзерунками одяг, поли якого вирiзанi у формi двох “язикiв”. У скiфа, зображеного лiворуч, вони видовженi й нагадують “хвости”. У вбраннi молодого скiфа (бiля бурдюка) лiва пола має вигляд трьох “язикiв”. Це, очевидно, церемонiальний одяг. Його особливе призначення пiдкреслено кроєм. За припущеннями деяких вчених, вирiзи на полах символiзували язик вогню<sup>45</sup>.

Верхнiй плечовий одяг виготовляли з тонкої повстi, вовняної та льняної тканини, а також, мабуть, зi шкiри та овчини. Iмовiрно, саме у шкiрянi чи повстянi куртки вбранi персонажi сюжету “битви старих та молодих скiфiв”, вiщеного на “шоломi” з Передерiєвої Могили. Одяг на цих особах традицiйного силуету й оформлення. На куртцi скiфа з арканом – вшитi клаптi пiд рукавом, знизу на лiвiй полi, а ще фiгурна вставка зверху – на правiй. Вiрогiдно, таким чином було припасовано повсть чи шкiру (або овчину) – матерiал, який не мав сталих параметрiв, зумовлених технологiєю виробництва.

Отже, в ходi аналізу деталей на античних зображеннях було виявлено три варiанти крою скiфських курток. В iх основi – т. зв. тунiкоподiбний крiй. Скiфськi пам'ятки свiдчать про те, що одночасно застосовували обидва способи тунiкоподiб-



**Зображення скiфiв на пластинцi з кургану Куль-Оба, Крим. ДЕ**

ного формування одягу. Більш архаїчний – стан одягу складався з двох полотнищ, перекинутих через плечі. До стану під прямим кутом пришило рукави. Тип крою залежав від технологічних досягнень у ткацтві: вузька тканина (до 30 см) спонукала майстрів до застосування саме такого варіанта тунікоподібного крою. Другий варіант передбачав, що стан одягу складався з центрального полотнища та боковин, пришитих під рукавами. Так формували плечовий одяг, мабуть, тоді, коли почали виробляти тканини більшої ширини (близько 40 см). На певному етапі розвитку костюма тунікоподібний крій використовували серед багатьох народів, а наступним був етап, коли з'явилися плечові шви, вдосконаленням яких був крій із плечовим швом та, ймовірно, іншими деталями – ластовицею, вставними клинцями тощо.

Скіфський наплічний одяг оздоблювали золотими пластинками, які розміщували по контуру основних швів<sup>46</sup>. Крім того, очевидно, для декору курток використовували аплікації з повсті та шкіри, адже такі засоби оформлення костюма були характерними для племен, споріднених за походженням зі скіфами, – мешканців центральноазійського регіону. Неперевершені за складністю орнаменту та виразністю образів шкіряні та повстяні накладки збереглися в могилах на теренах поширення пазирикської культури.

Важливим елементом скіфського вбрання був пояс. Він мав практичне призначення – для підперізування курток. Пояси, як і головні убори, мали також знакові функції. В оповіді про Геракла та трьох його синів (четверта книга “Історії” Геродота) батько радить матері випробувати дітей у такий спосіб: “Хто з них зуміє ось так натягти мій лук і підперезатися цим поясом..., того і залиши жити тут. Потім ... він передав лук і пояс (на кінці застібки пояса висіла золота чаша)” (Herod., IV, 9, 10). За словами й діями Геракла, предмети – пояс, чаша та лук – мають сакральний зміст: імовірно, вони позначали акт ініціації.

На мистецьких речах пояси зображено у вигляді гладенької смужки (вази з курганів Солоха, Куль-Оба, Чортомлик, пектораль з кургану Товста Могила і т. д.). Ін-



**Реконструкція скіфських костюмів за образотворчими матеріалами (художник З. Васіна)**

коли показано деякі подробиці їх конструкції (наприклад, петля для підвішування зброї, як на поясі персонажа в сцені на гребені з кургану Солоха), а також оформлення вертикальними рельєфними лініями, які, мабуть, позначають декор (пластинки з кургану поблизу с. Аксютинці Сумської обл.). У могилах знайдено фрагменти шкіри – залишки поясів, а також золоті й бронзові накладки – пластинки різної форми (фігурні й прямокутні) із сюжетами, які свідчать про сакральний підтекст цих елементів костюмів та їх соціальне значення. В убранні часів архаїки – це пластини, вирізані за контуром зображення орла з розправленими крилами, голови хижака з родини котячих та грифона, або поєднання кількох мотивів. Прикраси V–IV ст. до н. е. – прямокутні з антропоморфними та міфічними образами<sup>47</sup>. За археологічними матеріалами реконструйовано портупейні та захисні пояси. Перші використовували, щоб носити меч, горит, чашу, точильний камінець. Це вузькі ремінці, найчастіше їх робили з трьох шарів шкіри, прошитих товстими нитками по краях. Практичне призначення не виключає наявності на них символіки. На кам'яних скульптурах, які представляють образ першопредка, зображено пояс та інші сакральні речі.

До поясного одягу скіфів належали штани. Вони мали суто утилітарне призначення. Так, з одного боку, вони були простими у виготовленні, зручними у використанні, а з другого, – підкреслювали соціальний статус власника. Ці фактори зумовили використання різних за гатунком тканин, а також способів крою, що відрізнявся у повсякденному та парадному (обрядовому) костюмі.

#### **Реконструкція костюмів представників скіфської еліти (художник З. Васіна)**



Штани розрізняли за шириною штанин і способами їх з'єднання між собою. Найчастіше кожну штанину зшивали з двох полотнищ, а посередині вставляли клапоть, від форми й розміру якого залежав "крок" штанів.

На згадуваній асирійській циліндричній печатці, де вміщено сцену битви мідійців зі скіфами, останні одягнені в довгі смугасті штани із закатами, позначеними поперечними лініями.

На посудинах із курганів Куль-Оба, Воронезький, Гайманова Могила, на пластинках із Куль-Оби ("лучники, які стріляють у протилежні боки") скіфів зображено у вузьких штанах, пишно прикрашених різноманітними візерунками.

Існувало кілька способів декорування текстильної продукції: аплікація, вишивка, візерунчасте ткацтво – гобеленова техніка, використання ниток різної товщини в основі та пітканні.

Привертає увагу поясний одяг дійових осіб у сценах “битви старих скіфів з молодими” (“шолом” із Передерієвої Могили). На перший погляд, це штани з цупкого матеріалу, можливо, зі шкіри. Вузькі штанини, пошиті з однієї деталі (шов показано ззаду), наче довгі шкіряні панчохи щільно охоплюють ноги. На одному юнакові – коротенькі чобітки, хоча штани такі ж вузькі, як і в інших персонажів. Ймовірно, це ногавиці, які поєднувалися в костюмі із т. зв. *скіфіками* – короткими чобітками.

Чоботи-панчохи, а також ногавиці, інколи називають штанами з окремих незшитих штанин. Появу форм зі з'єднаних штанин (зі вставкою між ними) пов'язують із кліматичними умовами Північного Причорномор'я<sup>48</sup>. Із цим важко погодитися, тому що ногавиці та чоботи-панчохи у поєднанні зі штанами були у вжитку іраномовних племен та інших народів. Наприклад, у похованнях алтайських могильників Пазирик, Укок, Верх-Кальджин II знайдено повстяні чоботи-панчохи, які носили зі штанами. На Кавказі широко застосовували ногавиці у формі труби, що розширяється від гомілки до стегна. Їх шили із сукна, повсті або шкіри й надягали поверх штанів. Те, що скіфи носили ногавиці, крім зображення на “шоломі” з Передерієвої Могили, засвідчують знахідки фрагментів шкіри поряд із клаптиками тканини на ногах небіжчиків у похованнях<sup>49</sup>.

На амфорі з кургану Чортгомлик, на гребені із Солохи, на пекторалі з Товстої Могили зображено чоловіків у штанах – ширших, ніж на скіфах із куль-обської, воронезької та гаймановської чаш. Легкими складками на поверхні одягу підкреслено пластичність тканини.

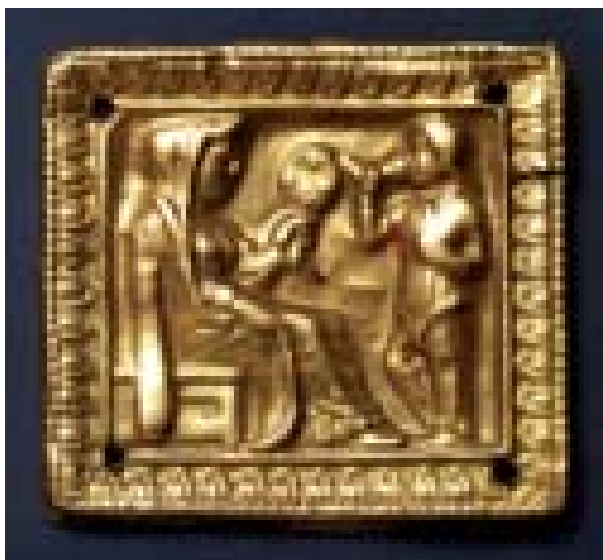
Вершники, представлені на гривні та пластинках з кургану Куль-Оба, старі та молоді скіфи на гориті із Солохи одягнені в шаровари. Штани з дуже широкими штанинами не заправляли в чобітки, а носили навипуск, так, що вони закривали взуття. Шви в таких штанах, ймовірно, були на внутрішньому боці. Поперечні

складки на одязі, мабуть, свідчать про те, що він виготовлений із легкої тканини розрідженої структури<sup>50</sup>.

Отже, скіфи носили вузькі штани, які щільно охоплювали ноги, більш широкі, а також шаровари, що, ймовірно, відбивало сезонну різноманітність одягу, пошитого з повсті, тканини, шкіри.

Частина археологічних фрагментів поясного одягу – штанів – представлена лише декором. У кургані Солоха знайдено прямокутні пластинки із сюжетами “братання” та “шматування”, які прикрашали смуги-лампаси на штанах (схожі на ті, які можна побачити на одязі скіфа, зображеного у сценах “приборкування коня” на чортгомлицькій вазі), а пластинки з рослинними та зооморфними мотивами були нашиті на штани спереду і ззаду<sup>51</sup>.

**Вбрання на пластинці із зображенням сцени “адорації”. Мелітопольський курган, Запорізька обл. МІКУ**





**Прикраса з жіночого головного убору. Кургану 4 поблизу с. Сахнівка Черкаської обл. МІКУ**

Ще однією складовою костюма скіфів було взуття. В Євразії в I тис. до н. е. переважало м'яке взуття закритого типу – чоботи. На пам'ятках торевтики скіфи показані в коротких чобітках, які дістали назву *скіфіки*. Це взуття шили з двох деталей – підосви та халяв<sup>52</sup>. За образотворчими матеріалами можна припустити, що був і простіший спосіб виготовлення взуття з однієї деталі (на кшталт постолів). Його шили без прокладок, але робили повстяні устілки, причому п'яту трохи піднімали, підкладаючи кілька шарів повстяних клаптиків. Скіфіки підв'язували навколо гомілки ремінцем. На чаші з Гайманової Могили у сцені “бесіди царів” чобітки підв'язані ще й навколо стопи, мабуть, для зручності.

Костюми еліти кочовиків є результатом взаємодії різних факторів у процесі утворення нової культури прибулих племен на терени Північного Причорномор'я. Така важлива складова вбрання, як одяг, не зазнала змін, а майже всі категорії знімних (накладних) оздоб номадів походять від виробів, які були властиві місцевому населенню лісостепового регіону, зокрема Правобережжя. Як відомо, археологічні культури Правобережного лісостепу від доби бронзи були генетично пов'язані з культурами Центральної та Північно-Західної Європи, тому на території Скіфії набули поширення предмети, аналогії яким знаходимо серед речей зазначених областей.

Запозичення престижних елементів зафіксовано на пам'ятках VII–VI ст. до н. е. Це знімні прикраси – гривни, браслети, персні. На основі традицій, закріплених у виготовленні прикрас місцевого населення, у Скіфії в V ст. до н. е. з'явилися власні зразки гривен – нашійні обручі з круглого в перерізі стрижня, відлиті в кам'яні форми, а пізніше – у дротяні. Їх розрізняють за оформленням закінчень. Зв'язки з еллінськими центрами Північного Причорномор'я, які сприяли впливам античного мистецтва, позначилися на тому, що деякі зразки гривен виконано як нашійники з



**1** – прорисока вбрання богині, яка тримає дзеркало. Мелітопольський курган, Запорізька обл.; **2** – реконструкція костюма скіф'янки за матеріалами з кургану Товста Могила, Дніпропетровська обл. (автори Б. Мозолевський, Л. Клочко)

Те саме стосується й форми перснів. Дротяні спіральні кільця, поширені в VI ст. до н. е. серед населення дніпровського лісостепу (прототипи – у матеріалах тишинецької культури), стали зразками для створення багатовиткових перснів – елементів престижних чоловічих костюмів IV–III ст. до н. е. (наприклад, знахідка в кургані Товста Могила)<sup>53</sup>.

Водночас відбулися і зворотні процеси, тобто компоненти парадного костюма кочовиків стали складовими елементами вбрання верхівки лісостепових племен.

**Жіночий стрій.** У похованнях скіф'янок знайдено *in situ* рештки головних уборів, одягу, взуття, що стали основою для реконструкції загального вигляду, способів створення всіх елементів костюмних ансамблів з їх естетичною, етнолокальною та семантичною специфікою.

На золотій пластині, виявленій у кургані поблизу с. Сахнівка (Черкаська обл.), яка була елементом головного убору циліндричної форми, вміщено багатофігурну композицію, центральний персонаж якої – жінка. На голові богині – висока шапка з пласкою верхівкою, надіта на покривало. Рельєфними лініями показано широку сукню з глибоким вирізом на грудях та довгими (до зап'ясть) рукавами, а також верхнє вбрання – довгий халат із широкими рукавами (хоча вони позначені не досить чітко). Ракурс, в якому представлено богиню, дозволяє побачити обидві її руки: навколо зап'ясть рукави зібрано манжетами. Поли верхнього одягу облямовували гладенькі смуги. Халат накинуто на плечі жінки, тому рукав вільно звисає додолу. І сукня, і халат мають тунікоподібний крій<sup>54</sup>.

На мініатюрній прямокутній пластинці зі сценою “адорації”, де сюжет відображає богиню з дзеркалом та скіфа перед нею, в рамці з овів вміщено зображення жінки, яка сидить у величній позі, та юнака, вдягненого в традиційний скіфський костюм. Головний убір скіф’янки – невисока циліндрична шапочка з дугоподібним вигином спереду, на яку накинута покривало. Богиня одягнена в довгу сукню з рукавами. Вона широка, під самою шиєю призьбрана так, що утворюються складки. Рукави, зібрані в манжети, закривають руки жінки до зап’ясть. Нині відомо вісім реплік цього сюжету, які, ймовірно, були виконані з однієї матриці, однак “доопрацьовані”, коли з якихось причин відтворення виявлялося нечітким. Трагування образів цієї сцени відрізняються деякими деталями. Наприклад, в оформленні коміра сукні – тоненький пружок, під яким зібрано тканину. Подекуди він зображений так, що видно шию жінки (мініатюра з кургану Куль-Оба). Інколи комір щільно охоплює шию богині, а пружок досить широкий (пластинки з курганів Чортотлик та Мордвинівський, що розташований у Херсонській обл.). Ще на одній мініатюрі комір має вигляд опуклого тоненького валика, що не прилягає до шиї (пластинки з Мелітопольського кургану та кургану поблизу с. Носаки Запорізької обл.). Такі ж деталі бачимо й на рукавах: навколо зап’ясть або широкі манжети, або невідразні смужки. Схоже, що художник, доробляючи зображення на пластинках чи на матриці, відображав відомі йому елементи вбрання. Отже, маємо інформацію про різні форми комірів та манжетів.

Верхній одяг скіф’янки у сцені “адорації” – це довгий халат, накинтий на плечі. Поли його прикрашено смугами, можливо, хутряною опушкою. Профільний ракурс образів у композиції дозволяє бачити один рукав одягу: він сягає долівки. Гіперболізовано довгі рукави, які підкреслювали неможливість практичного використання одягу, були символом соціальної переваги<sup>55</sup>.

#### **Пластинки у вигляді жіночих голівок із кургану 1 поблизу с. Вовківці Сумської обл. МІКУ**







**Реконструкція головного убору за знахідками з Рижанівського кургану, Черкаська обл. (автори Л. Клочко, З. Васіна)**

стану, утвореного центральним полотнищем та двома боковинами.

На трикутній пластині з кургану Карагодеуашх (Краснодарський край, РФ) у трьох ярусах вміщено сюжетні композиції, де центральний образ – це богиня в пишному вбранні. Її високий головний убір конусоподібної форми відповідає абрисові пластинки, яка була власне прикрасою убору небіжчиці. Ймовірно, її доповнювало покривало, оздоблене візерунками. Жінка вбрана в широку “глуху” сукню з довгими рукавами. Ретельно виділено манжет, який збирає широкий рукав. На плечі жінки накинуто широкий халат із довгими рукавами – кандіс, – поли якого прикрашено облямівкою<sup>57</sup>. Отже, зображення жінок у мистецтві скіфського періоду відрізняється від зображень чоловіків певним схематизмом, але їх

На прикладі деяких пластинок серії зі “сценою адорації”, як-от, із Мелітопольського кургану, можна сформулювати уявлення про крій спідниці, оформленої своєрідною драпіровкою на передньому полотнищі. Її утворюють поперечні складки по боках вшиті (посередині) повздовжньої планки.

Деталі жіночого одягу варто проаналізувати, розглянувши зображення богині на пластинках, що були основою сережок із кургану № 10 (с. Велика Знаменка)<sup>56</sup>. На голові жінки – високий головний убір – шапка з куполоподібною маківкою. Декор шапки зосереджено в трьох зонах, відокремлених опуклими лініями. Зверху на плечі жінки опускаються по дві стрічки.

Скіф’янка одягнена в сукню – “глуху”, з довгими рукавами. Можемо бачити такі деталі: комір трикутної форми, прикраси рукавів – поздовжні смуги від плеча до зап’ястя. На ділянці, де закінчуються рельєфні оздоби, відмічено лінії, по яких пришивали рукави до

**Реконструкція костюмів за матеріалами з Товстої Могили, Дніпропетровська обл., та кургану 4 поблизу с. Новоселки Черкаської обл. (автори Б. Мозолевський, Л. Клочко)**



аналіз дозволяє виявити особливості головних уборів та одягу, загальні принципи створення костюма.

За різноманітними оздобами, залишками текстилю, шкіри та пам'ятками образотворчого мистецтва відтворено види та типи жіночих головних уборів Скіфії. Це налобні стрічки, покривала, шапки з золотими аплікаціями, що містять зооморфні, міфологічні, рослинні, антропоморфні та геометричні мотиви. Найчастіше їх поєднували у наборах пластинок – накладок, призначених для оздоблення конкретного убору.

Скіф'янки здебільшого носили неширокі (2 см – 3 см) пов'язки, на яких спереду пришивали суцільну золоту смужку з рельєфним візерунком. Орнаментовані смужки дістали назву *метопіда*<sup>58</sup>. У деяких похованнях зафіксовано такі декоративні елементи, як скляні намистини, металеві накладки. Наприклад, у кургані поблизу с. Корніївка Запорізької обл. знайдено великі золоті пластинки – аплікації на стрічці, що оперізувала чоло жінки<sup>59</sup>. Такі убори, прикрашені золотом чи намистом, представники конкретної соціальної групи сприймали як знаки належності до соціальної верхівки.

Парадні шапки систематизовано за умовними ознаками. Це “жорсткі” або “тверді” убори циліндричного, конусоподібного або напівсферичного абрису, для виготовлення яких застосовували спеціальний крій, каркаси з гнучких гілочок верби, а також повсть, шкіру. Зображення таких шапок є на мистецьких витворах Північного Причорномор'я. Так, серед циліндричних шапок існували т. зв. *полоси*, *калафи* (*калатоси*) та *модії*. У полосах є незначні розбіжності між нижнім та верхнім діаметром. Калафи та модії подібні до зрізаного конуса. Найбільш яскраві зразки таких шапок показано на золотих мініатюрах: висока шапка з пласкою верхівкою (центральний персонаж композиції на пластині з кургану поблизу с. Сахнівка, богиня в позі оранти на сережках із курганів Товста Могила та поблизу с. Любимівка) і низенька, абрис якої нагадує т. зв. *стефану*: піднімається над лобом і звужується на потилиці (сцена “богиня із дзеркалом і скіф перед нею”). Вони типологічно однорідні, але різні за висотою та оформленням верхнього краю. Із жіночих могил походять металеві прикраси, які відбивають особливості таких шапок: прямокутні та дугоподібні пластини, *обідки з підвісками* у формі бутонів. У результаті їх вивчення з'явилися реконструкції уборів, які дістали назви *скіфський* та *грецький калаф*, а також *тіара*. Вони належали, як правило, представницям найвищих соціальних щаблів<sup>60</sup>.

Риси *калафа* (тобто головного убору у формі кошика), що відрізняються від класичних, мали убори з характерною невідповідністю у пропорціях, утвореною зіста-



**Конусоподібний убір із покривалом за матеріалами Бердянського кургану, Запорізька обл. (реконструкція Л. Клочко)**



**Реконструкція костюма “амазонки” за знахідками на території Скіфії (художник З. Васіна)**

вленням нижнього та верхнього діаметрів. Характерно, що й еллінські, і скіфські калатоси мають спільні корені в культурах індоєвропейської спільноти. Про це свідчить короластика культури Трипілля-Кукутені<sup>61</sup>. Різниця між ними відбиває шляхи розвитку форми, пов'язані з особливостями світогляду, звичаями, нормами поведінки тощо. Тут своєрідність тих чи інших уборів віддзеркалює давні традиції, втілені у ставленні до жіночого волосся. Так, жоден “портрет” скіфської богині не дозволяє уявити її зачіску: вона захована під шапкою, яка досить низько насунута на лоб, та покривалом. Пишні локони еллінок не закриті, а навпаки – гармонійно поєднані з калафами та іншими уборами (стефанами, стленгідами тощо). Як уже зазначено, декоративні засоби, знайдені в похованнях скіф'янок, прикрашали передню частину убору, а збоку та ззаду його закривало покривало. Найбільш пишні головні убори реконструйовано за матеріалами з курганів Товста Могила, № 22 поблизу с. Вільна Україна (Херсонська обл.), Велика Рижанівка (Черкаська обл.), Чортгомлик тощо.

Конусоподібні шапки також відігравали велику роль у вбранні скіф'янок. Вони реконструйовані за зображенням на пластині з кугану Карагодеуашх, а також за знахідками з поховань – аплікаціями різної форми. Набори декоративних елементів конічних шапок (ковпаків), що утворюють композиції оформлення таких уборів, – зоо-, антропо-, фітоморфні, геометричні – семантично однорідні. Вони втілюють ідею родючості й є апотропеями. Форма убору також символічна – вона уособлює уявлення про Дерево життя<sup>62</sup>.

Про конічні головні убори свідчать матеріали з курганів Чортгомлик, Мордвинівський, № 4 поблизу с. Новоселки, біля с. Богданівка (Херсонська обл.), Бердянський (Запорізька обл.) тощо.

До головних уборів скіфських жінок належало покривало, основою якого був шматок тканини, оздоблений по краях пластинками (найчастіше прямокутними) з різними мотивами (сцени “братання”, “адорації”, “богиня біля жертovníка”). Фіксація декору в похованнях дозволила встановити довжину полотна (2 м – 2,5 м). Найчастіше в парадному костюмі їх поєднували зі стрічками та шапками.

Верхній плечовий одяг скіф'янок був двох видів: “глухий” (сукня) і такий, в якому полу закладають одна за одну (халат), а також драпіроване вбрання (плащ).

Однією з особливостей давнього костюма історики та етнографи вважають однорідність способів формування чоловічого та жіночого одягу. Отже, швидше за все, плечове вбрання скіф'янок створювалося за принципами тунікоподібного крою – простого, раціонального у використанні, пластичного<sup>63</sup>.

Декоративне оздоблення – вишивки, візерунки-аплікації – розміщували на швах, навкруг горловини, на рукавах навколо зап'ястя, ними облямовували поли, мережили край одягу. Зафіксовано розташування декоративних залишків костюма у похованні скіф'янки в кургані Товста Могила. Золоті пластинки окреслюють силует її вбрання: прикраси на руках та на грудях. На сукні, сформованій з двох полотнищ (завширшки приблизно 27 см – 30 см), зшитих посередині та з боків, були пришиті пластинки. На звороті пластинок-аплікацій збереглися клаптики тканини – атлас червоного та синього кольору.

Залишки декору вбрання зафіксовані у похованні в кургані Казенна Могила (с. Шмальки Запорізької обл.). На небіжчиці були золоті пластинки, що оздоблювали рукави та комір. Сукню прикрашали аплікації: на грудях – суцільний разок (що окреслював виріз у формі трикутника), який утворювали пластинки із зображеннями розеток, пальметок, масок обличчя. Загальна довжина орнаментального ряду на вирізі – 34 см. Візерунки на рукавах позначають місце їх з'єднання зі станом – на плечових суглобах. Сукня скіф'янки нагадує вбрання, зображене на пластинці від сережки з кургану № 10 поблизу с. Велика Знаменка. Збігаються форми вирізу на грудях, розміщення прикрас на рукавах. Це є доказом правильності запропонованої реконструкції.

Матеріали з курганів поблизу с. Новоселки (№ 4), Великий Рижанівський, Золота Балка (№ 17) дають змогу реконструювати інші варіанти розташування прикрас. У кургані № 2 (поховання 3) біля с. Корніївка Запорізької обл. прикрасами оздоблена куртка. Є свідчення про поширення драпірованого наплічного одягу – плащів – серед жінок із племен скіфів-орачів та скіфів-землеробів. Про це свідчать шпильки – металеві стрижні, які використовували як застібки для накидок.

Серед декоративних фрагментів костюмів жінок, які мешкали на теренах лісостепового Правобережжя знайдено прикраси поясів: золоті ажурні розетки (Великий Рижанівський курган), шматочки шкіряного паска та трапецієподібні пластинки (курган № 4 поблизу с. Новоселки). У жіночому вбранні пояси відігравали іншу, ніж у чоловічому, роль і з

#### Реконструкція жіночих скіфських костюмів (художник З. Васіна)



погляду практичного використання, і в символічному сенсі. За спостереженнями етнографів, вони не властиві вбранню жінок із кочових племен. Ці висновки підтверджують зображення скіф'янок на творах торевтики. Пояси були, мабуть, етнолокальною рисою костюмів жінок із лісостепових племен Скіфії.

Пам'ятки мистецтва не дають відповіді на запитання: чи носили скіфські жінки штани, але потреба в них була, особливо у степовичок і “амазонок”, яким доводилось їздити верхи, брати участь у військових походах. Імовірно, їхнє вбрання включало, крім інших елементів, штани та незшиті спідниці. Форму і навіть деякі деталі можна уявити, проаналізувавши вбрання богині – “Володарки звірів”, образ якої бачимо на предметах з Олександропольського кургану (Дніпропетровська обл.). На бронзовому наверші зображено жінку в незшитій спідниці з численними складками. Одяг довгий, закриває взуття. На ажурних залізних пластинах, плакованих сріблом, богиню показано також у складчастій, але короткій (до колін) спідниці, закріпленій на торсі вузьким пояском<sup>64</sup>. Цей одяг простий у виготовленні – з'єднували кілька шматків тканини, так, щоб утворилося одне полотнище, яке пришивали до пояса. Також це зручно у вжитку – його можна надівати поверх штанів, сукні тощо. Схожу спідницю – *бельдемчі* – описують етнографи, досліджуючи киргизський костюм<sup>65</sup>.

Незшиту спідницю реконструйовано за рештками тканини з поховання дівчинки (курган Вишнева Могила, Запорізька обл.). Для її виготовлення використали два довгих прямокутних полотнища<sup>66</sup>.

За зображеннями на золотих пластинках зі сценою “адорації” можна зробити висновок про існування у скіф'янок зшитих спідниць. Вони вирізняються драпірованою спереду, створеною поперечними складками, які утримує повздовжня планка, вшита посередині полотнища. Спідниці описаного крою належали до категорії одягу зі знаковою функцією: їх, імовірно, носили поверх сукні аристократки, як і кандіс та інші символи соціальної верхівки.

Спідниці простого крою (тобто без драпіровок і центральної планки), зшиті з прямокутних полотнищ лляної, вовняної чи конопляної тканини, носили жінки різних верств землеробського населення. Вони були у вжитку в населення Середнього Подніпров'я.

У похованнях скіф'янок знайдено фрагменти шкіри та золоті оздоби, за якими реконструйовано взуття. Це черевички, викроєні із цілого шматка шкіри, зшиті ззаду та спереду. Як правило, передні шви закривали пластинками (як на взутті “цариці”, похованої в кургані Товста Могила), а інколи декор укривав усю передню частину черевичків (Мелітопольський курган). За етнографічними спостереженнями, подібне взуття – м'яке, виготовлення якого не потребувало спеціальних приладів, – шили жінки. Можливо, про такі “жіночі роботи” згадував Геродот (Herod., IV, 114).

**Прикраси.** Невід'ємним елементом жіночого костюма були різноманітні прикраси: вушні (сережки, підвіски), шийно-нагрудні (гривни, намисто), наручні (браслети, персні), для ніг (браслети). Крім естетичного, вони мали знаковий зміст, що був підкреслений матеріалом, з якого вони виготовлені. У системі матеріальних і духовних цінностей кочовиків особливе значення мало золото. Поступово ці уявлення сприйняли й землероби – населення Дніпровського лісостепу, – до костюмів яких увійшли такі ж накладні оздоби, як у степовиків. Варіанти поєднання різних прикрас в одному наборі засвідчували суспільний статус, вікову категорію тощо.

Упродовж VI–III ст. до н. е. до комплектів декоративного оформлення жіночого вбрання поступово увійшли оздоби т. зв. греко-скіфського стилю. Водночас у жите-

лів лісостепових регіонів збереглися традиційні елементи, пов'язані з матеріальною культурою племен Центральної та Північно-Західної Європи. До таких належали деякі види сережок, шпильки, намисто з коштовного каміння.

Накладні прикраси поділяються на кілька груп. Це вироби, які зберегли місцеві традиції у формах. Певна кількість предметів середземноморського походження перероблена відповідно до місцевої естетики та ідеології. Але найбільше декоративних виробів – це зразки творчості ювелірів Північного Причорномор'я, які виробляли речі греко-скіфського стилю. Багато з них вирізняється вишуканістю, художнім та змістовним наповненням, складними технічними прийомами виконання.

Скіфські жінки найчастіше прикрашали вуха та скроні. Витвори, які використовували з цією метою, ми умовно назвали сережками. Вони відзначаються різноманітністю форм та модифікацій, що, мабуть, свідчить про індивідуальні замовлення на їх виготовлення. Але були моделі, особливо популярні в середовищі тієї чи іншої соціальної групи. Так, сережки у вигляді кільця чи кільця з підвісками найчастіше носили представниці нижніх прошарків скіфського суспільства. Але бачимо їх і в костюмах жінок з аристократичних кіл (наприклад, серед прикрас із курганів Чортотлик, Мордвинівський та ін.). За етнографічними аналогіями можна припустити, що кільцеподібні сережки наділяли особливими властивостями як “оздоби предків”.

**Човникоподібні сережки з підвісками на ланцюжках. Курган 8 поблизу с. Вовчанське Запорізької обл. МІКУ**



У V ст. до н. е. скіф'янки виявили цікавість до човникоподібної (або місяцеподібної) моделі сережок. Назва відбиває її корені – від образу місяця-човника, притаманного образотворчому мистецтву Середземномор'я ще в II тис. до н. е. Ювеліри робили модифікації форми корпусу, дужок та їх декору відповідно до місцевих традицій (релігійних та естетичних). Так, вирізняються екземпляри, до корпусу яких приєднано підвіски із зображенням качки. Цей мотив (водоплавний птах) як втілення трьох стихій та символ родючості посідає особливе місце в декорі жіночого вбрання. Вивчення комплектів жіночих прикрас, до складу яких входили сережки-човники (саме варіант з підвісками), наводить на думку, що останні були ознакою обрядового (шлюбного) вбрання.

З ювелірних майстерень Боспору походять т. зв. “фігурні сережки”. Це прикраси з рельєфним зображенням “богині на троні у позі оранти”. Оскільки сережки мають яскравий сакральний зміст, то, ймовірно, їх носили жінки, які посідали особливе місце в суспільстві, – жриці (наприклад, скіф'янка, поховання якої дослідили в кургані Товста Могила).



**Підвіски з прямокутною пластиною та каскадом підвісочок.  
Курган 4 поблизу с. Новоселки Черкаської обл. МІКУ**

двісочок. На головній деталі (пластині) вміщено рельєфні зображення: сцена “битви героя з грифоном”. Сюжет належить до таких, що є уособленням світотворення: встановлення влади героя після перемоги над чудовиськом.

В образному оформленні вбрання великого значення надавали нашійним та нагрудним прикрасам – гривнам, намисту з різноманітними деталями (металевим, зі склоподібної та керамічної маси, з напівкоштовного каміння). Особливу роль відігравали металеві оздобы, характерні для костюма представниць вищих верств населення Скіфії. Крім естетичної, вони мали функції відзнаки: соціальної, сакральної, майнової. Нашійні обручі – гривни – виготовляли із золота, срібла, а також бронзи. Їх включали у святковий костюм як знак переваги в соціальній групі, до якої належала власниця гривни. Мабуть, таке ж значення мали т. зв. ланцюжки зі з’єднаних між собою фігурних пластин, медальйонів із підвісками. Вони нагадують пригаманні гречанкам *істмії* – нашійні прикраси, які щільно обвивали шию. Скіф’янки найчастіше носили ланцюжки як нагрудну оздобу, закріплюючи їх на плечах. Мода на ці оздобы поширилася в IV ст. до н. е. До цього ж виду належать пишні сітчасті нагрудники, створені з мініатюрних деталей, – пронизок-трубочок, з’єднаних по чотири, з намистинками між ними. Знизу такі прикраси оформлювали підвісками. Нагрудні “сітки” реконструйовано за знахідками в похованнях жінок і чоловіків, які мали високий соціальний статус (Бердянський курган, Солоха). Як і гривни, цей вид оздоб вирізняв костюми і скіфів, і скіф’янок.

Різнокольорове намисто зі склоподібної маси, мабуть, сприймали як амулет, тому часто бачимо або низки, або окремі намистинки в жіночому вбранні: це був або додатковий, або основний засіб декору, відповідно до соціального походження особи. Напівкоштовне каміння, можливо, вважали талісманами і саме тому зрідка ним прикрашали костюмні комплекти.

Досить рідкісними прикрасами слід вважати серезки, умовно названі “скульптурними”, тому що основною деталлю цих витворів є об’ємне зображення (наприклад, сфінкс на постаменті). Такі прикраси вибирали для свого вбрання жінки з аристократичних кіл (такою була особа, похована в Трибратньому кургані в Криму).

З великого масиву оздоб цієї категорії виділяється пара унікальних підвісок (знахідка з кургану № 4 поблизу с. Новоселки Черкаської обл.). Їх прикріпляли до налобної стрічки на скронях. Кожна прикраса складається з прямокутної пластинки з фігурним завершенням та каскаду під-

Наручні прикраси – браслети, перев'язки, персні – наділяли специфічними властивостями. Загальна для всіх – захисна функція, а інші – естетична, соціальна, майнова, локальна тощо – відбилися в конкретних речах. Так, велике значення в ансамблі прикрас мали металеві браслети. У лісостеповій Скіфії вони з'явилися ще за часів архаїки (VII–VI ст. до н. е.), а в степовій – пізніше (V ст. до н. е.), мабуть, як запозичення предметів з апотропеїчним навантаженням. Золоті – сприймали як знаки високого соціального рангу їхніх власників, адже це були елементи костюмних комплексів жінок, похованих у “царських” курганах. Браслети зі срібла також належали скіф'янкам, які займали високий щабель у суспільній ієрархії. Вироби, що вирізняються спіралеподібною формою, знайдені тільки в курганах степової аристократії, можливо, були “територіальними” чи “етнічними” знаками. Третина скіф'янок віддавала перевагу браслетам із бронзи. Найчастіше бронзові наручні обручі носили на правій руці (або на обох). Прикраси цього виду вирізняли її власницю серед інших представниць однієї соціальної групи.

Інший характер мали т. зв. браслети-перев'язки – низки з намистин та інших предметів (наприклад, із напівкоштовних та звичайних камінців, кісток та іклів тварин, вістря стріл, черепашок). Вважали, що вони наділені властивостями магічного захисту. Такі наручні прикраси зафіксовано в костюмних комплектах жінок усіх соціальних, майнових та вікових груп. Цей факт відмічаємо ще для одного виду наручних прикрас – перснів. Їх виготовляли із золота, срібла, бронзи, заліза. Переважно – це оздоби місцевого виробництва, хоча є й імпорتنі. У вбранні представниць вищого соціального стану було по 7, 9, 10, 11 золотих перснів. Взагалі персні мали функції, притаманні усім прикрасам, а крім того, можливо, відбивали якийсь аспект сімейних відносин.

Серед накладних прикрас певне місце посідають браслети для ніг. Ця деталь зафіксована у костюмах жінок, які мешкали на території лісостепового Лівобережжя. Крім функцій оберегу, на браслети для ніг, можливо, покладали роль “знаку роду”.

Елементи вбрання – головні убори, одяг, взуття, прикраси – утворювали стійкі комбінації, які відбивають хронологічні, етнолокальні, соціальні, вікові чинники. Скіфський жіночий костюм можна уявити за наборами оздоб різних категорій, які складають костюмні комплекси. Саме вони розкривають деякі аспекти суспільного та індивідуального життя, а також пошуки естетичного ідеалу, тобто гармонійного поєднання раціонального та символічного.

\* \* \*

Художній спадок, залишений скіфами, є однією з найяскравіших складових культурного минулого України. Мистецтво скіфів розвивалося та видозмінювалося разом із самим суспільством, відбиваючи зміни в його історії, внутрішній організації, світогляді та господарській діяльності. На ранніх стадіях розвитку їх мистецтво зазнало впливу майстрів Переднього Сходу, пізніше відчутними стали художні традиції античного світу та західних сусідів – фракійців. Скіфи були носіями деяких мистецьких інновацій. Через субкультуру своєї верхівки вони залучили певну частину давнього населення України до надбань цивілізацій Старого Світу.



## МИСТЕЦТВО САРМАТІВ ПІВНІЧНОГО ПРИЧОРНОМОР'Я

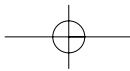
Сарматська доба історії України (II ст. до н. е. – IV ст. н. е.) хронологічно відповідає кільком великим періодам світової історії. Початок її припадає на фінал еллінізму, більша частина збігається з римським часом, а заключна фаза захоплює початок Великого переселення народів. Саме через це вона має певні, притаманні тільки їй, особливості.

Перша з них полягає в тому, що грандіозні політичні та етнічні зрушення в античному світі, які супроводжували зміну однієї доби іншою, відбивалися на політичних та культурних реаліях античних держав Північного Причорномор'я та, відповідно, їх варварського оточення. Другою особливістю зазначеного періоду на території України є прийшлий, міграційний характер сарматських культур. Кожна з них формувалася поза межами Північного Причорномор'я, куди сармати прибували зі сходу своєрідними міграційними “хвилями”. Отже, історія та культура сарматів Північного Причорномор'я тісно пов'язана з історією та культурою східних сарматських земель – степів від Дону до Уралу.

Головним етнополітичним катаклізмом доби пізнього еллінізму в степах став на диво швидкоплинний занепад і загибель колись могутньої Скіфії. У першій половині III ст. до н. е. орда варварів з районів Кубані й Дону – меоти та савромати – прокотилася навалом через усе Північне Причорномор'я.

Грецький етнікон “савромат” походить від давньоіранського “саоромант”, що означає “підперезаний мечем” або “той, хто носить меч”. В іранському героїчному епосі “Авеста”, створеному в XIV–XII ст. до н. е., згадуються племена “сайріма”, які мешкали біля річки Ра (так у давнину називали Волгу).

Етнікон “сармати” починають вживати в писемних джерелах з кінця II ст. до н. е., вперше він трапляється у Страбона. Утім, за літературною традицією, грекомовні автори й далі користувалися терміном “савромати”. Пліній Старший написав: “сармати (грецькою – савромати)”, тобто, на його думку, “сармати” – латинська форма етнікону “савромати”. Щоб запобігти плутанині, археологи називають савроматською споріднену зі скіфською культуру кочовиків VI–IV ст. до н. е. у степах від Уралу до Дону. Поява в II ст. до н. е. в античних джерелах етнікону “сармати” збігається з виникненням нової археологічної культури – ранньосарматської або прохорівської. Її ареал частково збігається з ареалом савроматської, а деякі риси свідчать, що в генезі її брали участь пізні савромати і прибулі з районів Монголії та Західного Китаю споріднені савроматам іраномовні кочовики. Носіїв ранньосарматської культури вже можна вважати сарматами, про яких є згадки в писемних джерелах. Отже, сармати були певною мірою нащадками Геродотових савроматів, але з переважанням у генезі східних компонентів.



На межі III та II ст. до н. е. сарматські племена мешкали на величезній степовій території від Західного Казахстану до Дону. Осередки археологічної культури ранніх сарматів досліджені у Південному Приураллі, у степах між Волгою та Уралом, у пониззях Волги та Дону, в басейні Кубані.

Перша міграційна хвиля сарматів на терени України датується першою половиною II ст. до н. е. У її складі були роксолани та язиги. Ці угруповання перелічені у Страбонівій “Географії”: “Вище Борисфена мешкають останні з відомих нам народів скіфського племені – роксолани” (Strabo, II, 5, 7). В іншому місці вчений зазначає, що “найпівнічніші [племена], які займають степи між Танаїсом та Борисфеном, зветься роксоланами” (Strabo, VII, 3, 17). На території України Страбон назвав ще одне сарматське угруповання – язигів. Він писав: “Уся країна, розташована вздовж узбережжя [моря] між Борисфеном та Істром, складається, по-перше, з пустелі гетів [швидше за все, сучасний Буджацький степ. – О. С.] по-друге, з області тірогетів [район Дністровського лиману. – О. С.], за якою йде область язигів сарматів так званих царських та ургів” (Strabo, VII, 3, 17). “Царських язигів” у Північному Причорномор’ї, крім Страбона, згадує під 74–63 рр. до н. е. Аппіан (App., Mithr., 15).

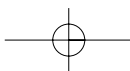
У середині I ст. етнічна мапа Північного Причорномор’я істотно змінилася. Відбулася третя міграція сарматів до Північного Причорномор’я – перекочування аорсів та аланів.

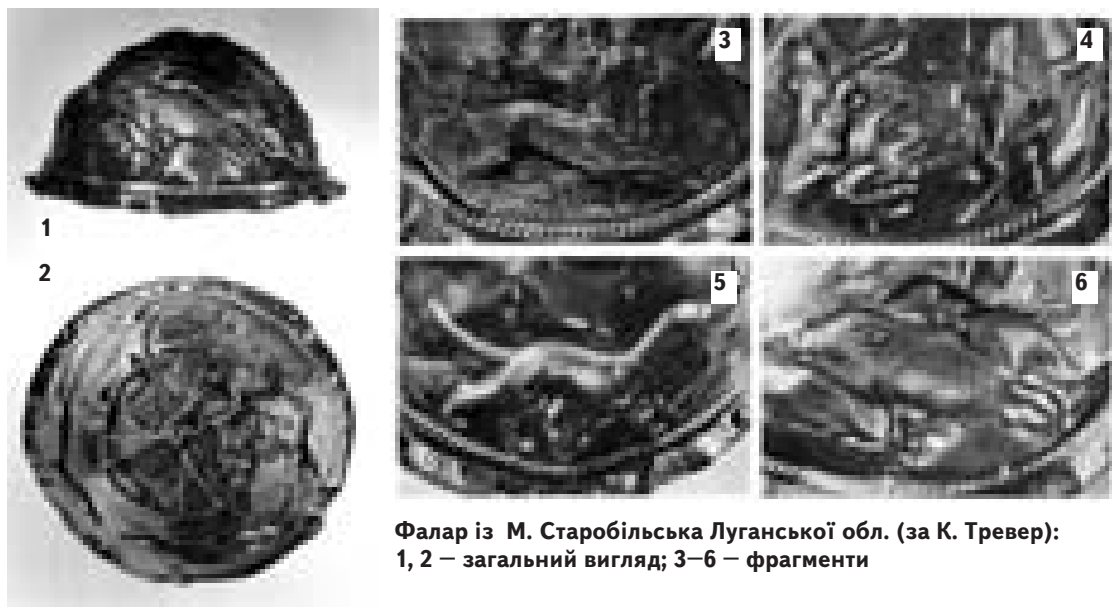
Про мешкання аорсів у Північно-Західному Причорномор’ї свідчить знайдений біля підніжжя Мангупа в Криму уламок мармурової плити з текстом ольвійського декрету другої половини I ст. Міграційна хвиля середини I ст. спрацювала за принципом “доміно”. Аорси та алани, просунувшись за Дніпро, змусили язигів перекочувати ще західніше, до Угорської низовини.

Алани набули політичної гегемонії над рештою сарматських угруповань, і з II ст. у писемних джерелах трапляється тільки їх назва. У середині цього століття з півольсько-донських степів до Північного Причорномор’я прибула четверта міграційна хвиля аланів – носіїв пізньосарматської культури. Частина їх жила на східних теренах України, ближче до територій, де кочували донські родичі, а частина вирушила до Криму, у пониззя Дунаю та в Молдову. У другій половині III ст. вони, за Амміаном Марцелліном, поділялися на “аланів-танаїтів”, що кочували навколо Танаїса, та “європейських аланів” – мешканців Подунав’я (Amm. Marc., XXII, 8, 42; XXXI, 3, 1).

П’ята міграційна хвиля зі сходу датується третьою чвертю III ст. Пізні сармати з Нижнього Дону (алани-танаїти) посунули на захід. Частина їх повернула до Криму, де в передгір’ї утворила своєрідну культуру зі склеповими могильниками типу Дружне-Нейзац. Інша орда аланів-танаїтів дісталася пониззя Дунаю, де вони стали відомі як “європейські алани” (могильники Курчі, Владичень, Кубей та ін.). У цей час центральну частину українських теренів займали готи (черняхівська культура), тому пам’ятки фінальної фази пізньосарматського періоду групуються в Донбасі, Приазов’ї, передгірному Криму та Нижньому Подунав’ї.

*Хронологія та періодизація сарматської культури.* У 1947 р. Б. Граков<sup>1</sup> виділив чотири культури (або етапи) сарматів: *блюменфельдську, або савроматську (VI–IV ст. до н. е.), прохорівську, або савромато-сарматську (III–II ст. до н. е.), суслівську, або сарматську (I ст. до н. е. – I ст. н. е.), та шипівську, або аланську (II–IV ст.)*. Проте зараз запропоновано нову, коректнішу, періодизацію сарматської доби<sup>2</sup> – *ранньосарматська (II–I ст. до н. е.), середньосарматська (I – середина II ст.) та пізньосарматська (друга половина II–IV ст.)* культури. Усі вони утворюють сарматську культурно-історичну спільноту.





**Фалар із М. Старобільська Луганської обл. (за К. Тревер):  
1, 2 – загальний вигляд; 3–6 – фрагменти**

Мислення та світосприйняття стародавніх кочовиків, у т. ч. й сарматів, було образним та символічним. Образи відзначалися синкретичністю та полісемантичністю. Увесь Космос, за уявленням індоіранців, є боротьбою протилежних сил – природних і таких, що уособлювали морально-етичні категорії (добро – зло). Ці сили перебувають у постійному розвитку й набувають різних образів, переважно зооморфних.

Через кочовий спосіб життя та соціальний устрій сармати не мали монументального мистецтва в традиційному значенні терміна (монументальна скульптура, палаци, храми). У сарматів, як й інших кочовиків, була надзвичайно розвинена зовнішня охоронна символіка, що, зокрема, відбивала складну соціальну ієрархію суспільства. Цим пояснюється значний розвиток орнаментального та декоративно-вжиткового мистецтва.

Основою образотворчої системи сарматського мистецтва був “звіриний” стиль, характерний для всіх іранських кочових суспільств Євразії. Найраніші вироби цього стилю походять із могил V–IV ст. до н. е. і належать савроматам. Савроматський “звіриний” стиль за набором образів, іконографією та технікою був подібний до скіфського. Проте він має певні, притаманні тільки йому, особливості, наприклад: “квадратне” моделювання лап та пащі звіра, споріднене з китайською манерою; образи, невідомі чи непопулярні в скіфському “звіриному” стилі (ведмідь, вовк, сайгак, верблюд). “Звіриний” стиль ранньосарматського часу (II–I ст. до н. е.) подібний до савроматського, хоча в цілому в цей період спостерігається зниження його популярності. Вироби савроматського та ранньосарматського “звірино” стилю знайдено на сході Сарматії – у Приураллі та Поволжі, в Україні вони майже невідомі (за винятком кістяної ложечки із с. Грушівка Херсонської обл.).

## ДЕКОРАТИВНО-ВЖИТКОВЕ МИСТЕЦТВО

Мистецтво сарматів репрезентоване декором численних виробів – прикрас, зброї, речей особистого вжитку, туалетних та культових речей. Як і в більшості кочовиків, сарматське мистецтво мало вжитковий характер. На різних етапах розвитку сарматської культури, відповідно до різного походження племен та мінливості зовнішніх впливів, витоки та художні особливості сарматського мистецтва були різними.

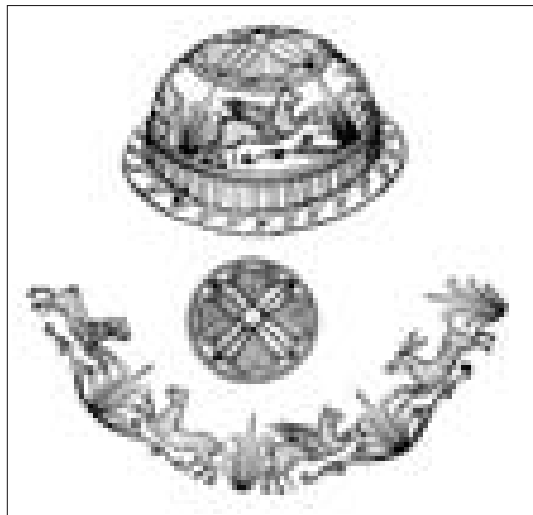
Образи сарматського мистецтва є складовою декору здебільшого золотих прикрас. На жаль, час та земля не зберегли для нас речей із органічних матеріалів – килимів, ковдр, виробів із повсті, – які, як засвідчують знахідки з Пазирикських курганів (Алтай, РФ), були орнаментовані та могли б явити нам образотворчу палітру сарматського мистецтва. Зважаючи на матеріали Пазирикських курганів, ми можемо стверджувати, що сармати використовували гаптування й аплікацію з фарбованої повсті та шкіри. Окремі знахідки в сарматських могилах різьблених дерев'яних речей та численні аналогії з тих-таки Пазирикських курганів дозволяють стверджувати, що серед видів сарматського вжиткового мистецтва було й різьблення по дереву.

Невід'ємною часткою культури сарматів є витвори античного мистецтва, що надходили до кочовиків найрізноманітнішими шляхами – через торгівлю або як дарунки та трофеї. Певні ознаки дозволяють стверджувати, що грецькі ювеліри майстерно володіли палітрою сарматського мистецтва та виробляли коштовні речі в тому стилі, який забажав сармат-замовник. Серед античних імпортованих виробів у сарматів переважають ювелірні прикраси: браслети, сережки, намиста, брошки та медальйони. Численними є предмети торевтики – здебільшого парадний посуд зі срібла та бронзи. Однією з категорій виробів прикладного мистецтва є коштовні речі особистого вжитку: фібули, люстра, віяла та інше туалетне приладдя. Серед численних амулетів, які так полюбили сармати, також трапляються витвори античного вжиткового мистецтва.

Оскільки упродовж свого існування сарматська культура мала різний, пригаманний тому чи іншому періодові, вигляд, то доречно буде розглядати історію сарматського мистецтва за хронологічним принципом.

**Ранньосарматський період (II–I ст. до н. е.).** Культура ранньосарматських племен загалом має багато спільних рис, але пам'ятки сарматського мистецтва цього часу на території сучасної України відрізняються від виробів із батьківщини сарматів – степів у басейнах Дону та Волги. У цих регіонах значно менше знахідок витворів античного мистецтва, але частіше трапляються власне сарматські вироби у своєрідному центрально-азійському стилі, що позначений відчутними китайськими впливами. У ранньосарматських пам'ятках України немає, наприклад, характерних для Поволжя та Приуралля литих бронзових поясних блях із зображенням двою верблюдів або мініатюрних моделей казанів, практично невідомі кістяні або брон-

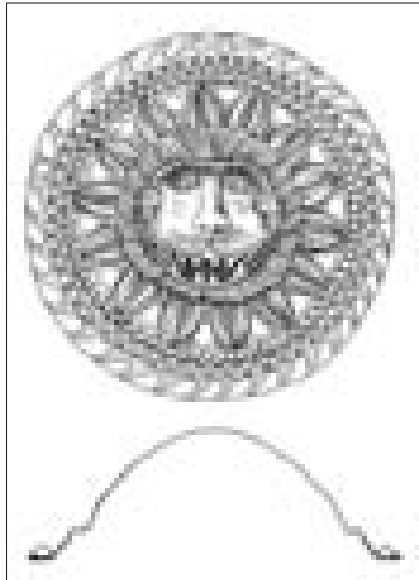
**Фалар із Твардиці, Молдова (за В. Бейлекчі)**





**Фалар із с. Янчокрак  
Запорізької обл. (за І. Гущиною)**

**Фалар із Балаклії Харківської обл.  
(за В. Мордвінцевою)**



зові речі, прикрашені у “звіриному” стилі. Майже єдиним проявом спільності причорноморської та волгодонської ранньосарматських культур є знахідки фаларів – металевих блях кінської зброї, що були у моді в усьому елліністичному світі. Фалари прикрашали вуздечку, нагрудник та підхвістя верхового коня, як це добре видно з грецьких, іранських або бактрійських зображень того часу. Цікаво, що знайдені вони майже виключно у т. зв. скарбах – скупченнях речей (переважно зброї та кінського спорядження) у насипах курганів. Стиль, в якому виготовлені фалари, свого часу дістав назву греко-бактрійського.

Одним із наслідків розпаду держави Александра Македонського стало утворення близько 250 р. до н. е. Греко-Бактрійського царства між Індом та Амудар'єю. У 140–130-х роках до н. е. на кордонах Греко-Бактрії з'явилися кочові племена юечжі, що рушили на захід із монгольських степів, зазнавши поразки від хунну. Є думка, що ім'ям юечжі китайські джерела називали ранньосарматські або споріднені їм племена. Навала кочовиків зруйнувала Греко-Бактрію та прискорила її розпад.

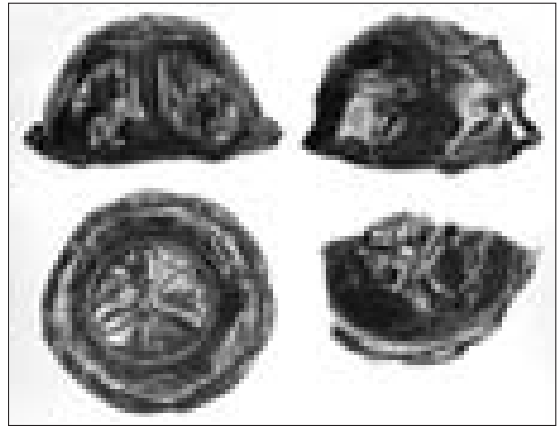
Греко-бактрійське мистецтво відзначалося синкретичним поєднанням елліністичних, бактрійських та індійських сюжетів і мотивів, які М. Ростовцев назвав “греко-індоіранським”<sup>3</sup>, а К. Тревер – “греко-бактрійським”<sup>4</sup>. Проте в останніх дослідженнях греко-бактрійське походження фаларів із сарматських пам'яток України заперечується, а місцем їх виготовлення вважають Боспор або Малу Азію<sup>5</sup>. Стиль, в якому прикрашені фалари з території України, пропонують називати причорноморським графічним<sup>6</sup>.

Фалари цього стилю із сарматських пам'яток України – це напівсферичні бляхи з діаметром від 15 см до 18 см. Вони виготовлені з тонкої срібної пластинки в техніці басми, тобто рельєфи на них отримано шляхом видавлювання ззовні по матриці з вирізьбленими на ній зображеннями. Потім фалар доробляли різцем (штixelем, чеканом), орнаменти чорнили, а готовий виріб золотили.

Один із найвідоміших скарбів із фаларами був знайдений 1852 р. біля Старобільська Луганської обл.<sup>7</sup> До нього входило близько 200 предметів, серед яких було сім напівсферичних блях із відігнутих бортиком, орнаментованих карбуванням. Центр однієї прикрашено розеткою, оточеною псевдоперевитим бордюром, край бляхи прикрашає карбована “біжуча хвиля”, вкрита дрібними насічками. Корпус фалара вкриває фриз із двох пар тварин, що протистоять одна одній.



**Фалари із с. Булахівка Дніпропетровської обл.**  
(фото О. Абрамова)



**Фалари зі Старобільська Луганської обл.**  
(за К. Тревер)

Кожну пару складає травоїдна тварина та хижак – бик навпроти левиці та вепр навпроти лева. Фігури тварин сповнені реалізму. Різцем пророблені хутро левиці, грива лева та щетина вепра. Протистояння двох пар тварин зображено й на фаларі з Твардиці (Молдова)<sup>8</sup>, але тут репрезентовані грифон, олень та два хижаки з родини котячих. Бінарні опозиції “травоїдна – хижак” несли головне семантичне навантаження “звіриного” стилю – мотив боротьби Добра і Зла, Життя і Смерті. Навпаки, двобій хижаків або фантастичних хижих потвор символізував потойбічний світ, ніби даючи змогу глядачеві потайки зазирнути за грань, щоб побачити жахливі сцени битви злих сил на взаємне знищення.

Ще одним сюжетом фаларів були зображення богів та богинь пізньоелліністичного пантеону – Діоніса, Аполлона, Геліуса, Ніки, Анахіт. Образи богів нерідко передані спрощено, у варварському стилізованому трактуванні. Деякі деталі зображень – одяг, зброя, зачіски – свідчать про виготовлення фаларів місцевими майстрами.

1906 р. біля с. Янчокрак Запорізької обл. було виявлено скарб із дев'ятьма срібними фаларами<sup>9</sup>. Крилате божество прикрашає центр найбільшого з них, що має діаметр 18 см. На голові в нього – вінок,

на шії – гривна на три оберти. Одяг – у вигляді хітона, підперезаного широким поясом. У правиці персонажа – бляха (?) з розеткою, у лівій руці – незрозумілий сферичний предмет. Зображення оконтурене подвійною “мотузкою” та двома фризама з карбованих трикутників та пунктирних напівкіл. Тут, як і на аналогічному фаларі зі скарбу в Галіче (Болгарія), зображено Велику Богиню – сарматську інкарнацію еллінської Геї або римської Кібели<sup>10</sup>. У зображенні простежуються іранські елементи (одяг, гривна на три оберти).

У центрі іншого фалара з діаметром 13 см вміщено фігуру сфінкса.

**Скляна єгипетська чаша з колекції ДЕ**  
(за Н. Куніною)





**Срібні чаші із с. Булахівка Дніпропетровської обл.  
(фото О. Абрамова)**

сюжетні зображення, до складу наборів неодмінно входили фалари, декоровані рослинним та геометричним орнаментом. Зазвичай у центрі виробу вміщувалася чотирипелюсткова розетка з пелюсток індійського лотоса та аканта. Поле бляхи вкривалося чеканими цяточками, що створювали шерехате тло. Край виробу оформлявся у вигляді “мотузки”, прикрашався карбованими овами або зигзагами. Такі фалари знайдено в наборах із Балаклії, Янчокрака, Старобільська. Набір із п'яти фаларів цього стилю знайдено в насипі кургану біля с. Булахівка Дніпропетровської обл.<sup>12</sup>

Центральна розетка з листя аканта та лотоса – популярний мотив декорації пізньоелліністичних скляних чаш єгипетського виробництва. Відсутність цього мотиву на виробах з Північного Причорномор'я ставить під сумнів можливість місцевого виготовлення фаларів. З другого боку, антропоморфні та зооморфні образи й прийоми орнаментации цих фаларів є вельми близькі до відповідних образів і прийомів у виробах фракійських торевтів<sup>13</sup>. До речі, на Балканах також знайдено скарби з фаларами, що близькі за стилем до причорноморських (Сьорче в Румунії, Галіче та Стара Загора в Болгарії). Отже, не слід виключати й балканське або східносередземноморське походження фаларів причорноморського графічного стилю.

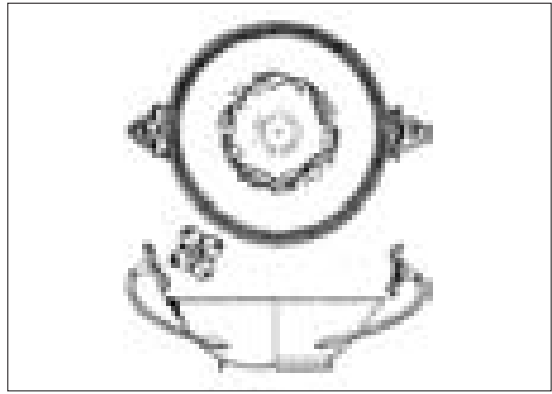
Серед імпортованих витворів ужиткового мистецтва в ранньосарматських пам'ятках України знайдено металеві посудини – вироби торевтів доби пізнього еллінізму. До комплексу з фаларами біля Булахівки входили три срібні чаші з конічним корпусом та потовщеними вінцями. Такі посудини були популярні в усьому елліністичному світі – від Італії до Індії. У Північному Причорномор'ї чаші такого типу знайдено в похованнях заможних варварів азійського Боспору кінця II–I ст. до н. е. (Артюховський курган, Буєрова Могила, станція Ахтанізівська)<sup>14</sup>. Ця форма з'явилася приблизно в середині II ст. до н. е., пік її популярності припав на кінець II–I ст. до н. е., а найпізніші зразки знайдено в комплексі зі

**Срібна чаша із с. Великопоске Одеської обл.  
(фото О. Симоненка)**





**Срібна чаша зі Цвяткової Могили, Болгарія**



**Срібний кілік із Ногайчинського кургану, Крим  
(за Ю. Зайцевим та В. Мордвінцевою)**

Синкраєнь (Румунія) з військовою фібулою рубежу нової ери<sup>15</sup>. Такі чаші виготовлялися не тільки з металу, але й зі скла. Цього ж типу чаша із с. Весняне, що поблизу Миколаєва<sup>16</sup>. Цікаво, що через 150 років після її виготовлення сармати прилаштували до неї три рухомих кільця й перетворили чашу на прикрасу кінського нагрудника.

Срібна чаша зі скарбу біля с. Великопоске Одеської обл. є унікальна для нашої території. Її корпус прикрашений карбованими п'ятикутниками, подібно до деяких "мегарських" чаш II ст. до н. е. з Боспору<sup>17</sup>. Вони, як відомо, виникли як глиняні репліки металевих посудин. Дуже близьким аналогом чаші з Великопоского є срібна чаша із золоченим орнаментальним фризом на вінцях з фракійського кургану Цвяткова Могила в Болгарії. У неї, щоправда, трохи інший орнамент на вінцях ("біжуча хвиля") і шести-, а не п'ятикутники на корпусі, але близькість обох посудин очевидна. Чашу із Цвяткової Могили знайдено поряд із фригійським шоломом і датовано автором публікації серединою IV ст. до н. е.<sup>18</sup> Скарб із Великопоского датується початком I ст. до н. е. Це – переконливий приклад "запізнення" деяких імпортованих речей у сарматських пам'ятках.

Це "запізнення" добре ілюструє срібний кілік із Ногайчинського кургану. Аналоги йому невідомі. Врізний орнамент на денці посудини й рельєфний кіматій по вінцях, а також система кріплення ручок, характерні для доби еллінізму. Вельми своєрідні фігурні закінчення ручок кіліка у вигляді чотирипелюсткової квітки. Подібні ручки – в амфори, зображеної на срібному канфарі часу Нерона зі скарбу кінця II – початку III ст. з Бертувіля<sup>19</sup>. Поряд із нею на прикрашенім рельєфами мармуровім (?) столі стоїть набір посуду для пиття – два ритони й два канфари. Аналогічні ритони з протомою лева, пантери або рисі, які тяжіють до ахемідської традиції, були модні у Парфії та Ірані в I ст. до н. е.<sup>20</sup> Отже, амфора з ручками, подібними до ручок ногайчинського кіліка, зображена поряд із посудинами I ст. до н. е. В усякому разі, в римську добу такі ручки були невідомі.

Поховання в Ногайчинському кургані датується кінцем I – початком II ст.<sup>21</sup> Частина коштовностей з нього, ймовірно, виготовлена ще наприкінці III – у I ст. до н. е.<sup>22</sup> За всіма ознаками, срібні кіліки з цього комплексу також давніші за час поховання.

Також не має аналогів срібна чаша із с. Цвітна Кіровоградської обл. Широка та неглибока чаша побутувала ще в II–I ст. до н. е., переважно на елліністичному Сході<sup>23</sup>. Таку чашу, наприклад, знайдено в багатому сарматському похованні кінця I –





**Срібна чаша із с. Цвітна Кіровоградської обл. (фото ДЕ)**

початку II ст. біля с. Жутово в Поволжі<sup>24</sup>. Однак усі вони круглодонні, тоді як на чаші зі Цвітні зсередини вибито кільцевий піддон. Такий технологічний прийом трапився вперше. Не зовсім звичайні й ручки – овальні, прикрашені трьома кільцевими перехватами й прикріплені на прямокутних аташах з хвилястим верхнім та ступінчастим нижнім краями. Сама схема такої ручки дуже давня, відома з V–IV ст. до н. е. У римський час її, з незначними змінами, застосовано на тазах II–I ст. до н. е. Пізніше у моду входять дугоподібні напаяні ручки, а рухомі зберігаються у вигляді одного або кількох кілець

на посудинах переважно пізньоримського часу<sup>25</sup>.

У центрі внутрішньої поверхні чаші був напаяний золочений медальйон, який приховував місце штамповки піддона. Він практично зруйнований, і можна лише сказати, що медальйон мав рельєфний бортик, підкреслений циркульним орнаментом, і був укритий рядами карбованих цяток. Швидше за все, у центрі медальйона було сюжетне зображення. Найближчий аналог такому стилю – срібні чаші із Садового кургану<sup>26</sup>. Їх було виготовлено в августівську добу, а медальйони – значно раніше, за доби пізнього еллінізму. Така практика виготовлення дорогих срібних посудин у римській ювелірній справі відома з писемних джерел<sup>27</sup>.

Отже, технологічні й стилістичні ознаки дозволяють датувати чашу зі Цвітні часом не пізніше кінця I ст. до н. е., тоді як увесь комплекс належить до другої половини – кінця I ст. н. е.

Прикрасами й водночас речами особистого вжитку в ранньосарматський час були античні поліхромні фібули-брошки близькосхідного або боспорського виробництва. Основою виробу був золотий щиток круглої або овальної форми, центр та краї якого прикрашалися вставками з напівкоштовного (альмандин, сердолік) каміння або кольорового скла. Поля між вставками заповнювали сканню або зерню. На зворотному боці фібули містилася пружина з однією або двома голками.

Однією з перших знахідок сарматської культури на те-

**Фібула-брошка зі станиці Дінська на Кубані (РФ) (за Н. Анфімовим)**





**Фібула з Ногайчинського кургану, Крим**

дібні сердолікові вставки із тканим візерунком між ними. Краї брошки були оточені перевитою дротинкою.

Стилістично тотожне оформлення має фібула-брошка кінця II–I ст. до н. е. зі станиці Дінська на Кубані (РФ)<sup>29</sup>. Такі брошки вироблялися боспорськими ювелірами та були модними у пізньоелліністичний час. Проте сармати користувалися ними й пізніше.

Справжнім шедевром стародавнього ювеліра є фібула з Ногайчинського кургану у вигляді дельфіна. Його тулуб зроблений з гірського кришталю, а голівка та хвіст, на якому розташований приймач для голок, – золоті. Пружина та дві голки були залізні.

Ще однією поширеною категорією виробів ужиткового мистецтва з ранньосарматських пам'яток є ювелірні прикраси античного та власне сарматського виробництва – браслети, сережки, персні.

Золоті багатовиткові дротяні браслети знайдено в комплексі I ст. до н. е. біля с. Солонці Херсонської обл.<sup>30</sup> Такі самі браслети прикрашали литки похованої в Ногайчинському кургані заможної сарматки<sup>31</sup>.

**Сережка із с. Солонці Херсонської обл.  
(фото О. Симоненка)**



Комплекс датується другою половиною I – початком II ст., але майже всі коштовності в ньому – пізньоелліністичного часу<sup>32</sup>. Подібні срібні ручні та ножні браслети знайдено в похованні I ст. до н. е. біля с. Холмське на Одещині<sup>33</sup>.

До комплексу прикрас із Солонців входить золота сережка. Її кільцеподібний корпус зроблений із двох перевитих дротинок, скутих у загострений гладенький кінець. Другий – потовщений – кінець заправлений у порожню об'ємну голівку лева, у пащу якого пропущено гачок. Голівка спаяна з двох штампованих половинок. Гриву передано трьома горизонтальними рядами конічних виступів, розділених накладними лініями з насічками.



**Застібки портупейного пояса із с. Пороги Вінницької обл.**

Виступи утворені спіралями з тонкого золотого дроту і прикрашені великими кульками зерні. На корпус надіта рухома порожня циліндрична підвіска з пласкою петлею. Підвіску прикрашає філігранний фриз із двох дротинок та S-подібних завитків між ними. Зубчики нижнього краю підвіски підкреслені овами, виконаними в техніці скань. За словами людини, що знайшла комплекс, із підвіски випав “камін” (емалева вставка? сердолік?). Діаметр сережки 2,7 см.

Сережки із застібкою у вигляді голівки лева поширені в усьому пізньоелліністичному світі з кінця III ст. до н. е. Вироби такої схеми відомі в Херсонесі, Танаїсі, Неаполі Скіфському. Моделювання об'ємів ювелірних виробів за допомогою дротяних спіральок є характерним прийомом майстрів кельто-дакійського світу останніх століть до нової ери.

Сережки іншої схеми (Смолянинове, Соколове) не мають аналогів серед античних коштовностей. Основою виробу є дротяне кільце, до нижнього краю припаяна фігурна прикраса. Її корпус складається з двох напівсфер, спаяних полюсами. Місце з'єднання прикрашене сканню (Соколове) або неорнаментоване (Смолянинове). До нижньої напівсфери припаяна кругла (Соколове) або чотирьопелюсткова (Смолянинове) пластинка, прикрашена купками зерні. Знизу в центрі пластинки – напівсфера (Смолянинове) або циліндр (Соколове), прикрашені зерню та сканню.

Прикраси такої схеми відомі в ранньосарматських похованнях Приуралля, Поволжя, Прикубання. При тому, що головні декоративні елементи (поєднання кільця та прикраси, напівсфери, купки зерні та смужки скані) відомі на пізньоелліністичних сережках, загальна схема прикрас із Соколового та Смолянинового оригінальна та не має паралелей в античному золотарстві. Можливо, що вони власне сарматського виробництва<sup>34</sup>.

На межі доби еллінізму та римського часу зв'язки Північного Причорномор'я з навколишнім світом послабшали – далися взнаки грандіозні політичні та етнічні зсуви. Час елліністичної культури добігав кінця, а Мітрідатові війни перерізували головні торговельні та культурні комунікації циркумпонтійської зони. На сході після загибелі Греко-Бактрійського царства також утворився політичний вакуум, а кочовики-сармати, що заповнили його, одразу опинилися під сильним впливом культури елліністичної Бактрії. Тому витвори мистецтва ранньосарматського часу відбивають два головних напрямки політичних та культурних контактів сарматів: Середня Азія – Близький Схід та циркумпонтійська елліністична культура.

**Середньосарматський період (I – середина II ст.).** У I ст. відбувається своєрідний ренесанс “звіриного” стилю, що знов набуває популярності в сарматському середовищі. Вироби цього стилю виготовлені зі щирого золота високої проби або склалися з бронзової чи залізної основи, плакованої товстою золотою пластинкою із рельєфними зображеннями. Характерною рисою є інкрустація окремих частин тіла тварин (очей, вух, м'язів, хвостів) бірюзою або іншими мінералами блакитного кольору та сердоліком, гранатом чи коралом, що створює дивну блакитно-зелено-червону гаму. Цей стиль влучно названо “бірюзово-золотим”.

Своєрідним є асортимент предметів, прикрашених у “бірюзово-золотому” стилі. Це насамперед речі, пов'язані з інвеститурно-сакральною та культовою сферою, які знайдено в похованнях представників найвищих верств населення: парадні зброя та вузда, інсигнії влади (гривни, набірні пояси, коштовний посуд), прикраси жриць (діадеми, амулети). Усі речі “бірюзово-золотого” стилю справляють враження стародавніх реліквій, що походять із прабатьківщини сарматів у Центральній Азії. Показово, що звичайні ювелірні прикраси (намиста, брошки, браслети, фібули тощо) є переважно античного виробництва.

Походження цього унікального культурного феномену ще остаточно не з'ясоване. Поліхромія притаманна стародавнім культурам Сходу (Єгипет, Месопотамія, Індія, Китай). У циркумпонтійському регіоні прикраси поліхромного стилю ввій-

#### **Застібки церемоніального пояса із с. Пороги Вінницької обл.**





Гривна із с. Пороги Вінницької обл.

шли в моду наприкінці доби еллінізму, коли вони набули популярності в античному світі завдяки східним походам Александра Македонського. Проте сарматська поліхромія багато в чому відмінна від античної. Швидше, їх поєднує тільки технологія – прикрашення золотого тла кольоровими вставками. Сама іконографія та система образів “бірюзово-золотого” стилю демонструє його походження з Далекого Сходу. “Звірині” сюжети, прийом зображення тварин із вивернутим тлубом, денатуралізм образів вказують на іраномовне середовище кочовиків як на батьківщину цього стилю. Матеріал вставок (бірюза, гранат або сердолік, іноді корали) є відмінним від традиційної сировини античних майстрів (найчастіше кольорове скло, емаль, рідше – рубін, смарагд, циркон або топаз). Ще однією характерною рисою виробів

“бірюзово-золотого” стилю є помітний вплив на їх іконографію китайського (монголоїдність деяких персонажів, образ дракона) та хуннського мистецтва. Сарматське мистецтво цього стилю, за влучним визначенням С. Яценка, є “мистецтвом цитат”. Отже, “бірюзово-золотий” стиль виник у кочовому суспільстві, що на рубежі нової ери тісно контактувало з Китаєм, Центральною Азією та культурами їхніх впливів. Найімовірніше, це були алани.

Свого часу на підставі знахідок з некрополя Тілля-Тепе в Північному Афганістані було висунуто припущення про існування бактрійського центру золотарства, де й виготовлялися речі “бірюзово-золотого” стилю<sup>35</sup>. Воно має те вразливе місце, що ані до, ані після часу існування цього стилю на території Бактрії не виявлено жодних слідів виробництва і навіть побутування предметів “бірюзово-золотого” стилю в місцевому середовищі. Золоті речі некрополя кочової знаті Тілля-Тепе виготовлені, найімовірніше, на спеціальне замовлення – греко-бактрійські образи на них поєднуються з варварськими сюжетами та стилістикою.

Спостереження за поширенням виробів “бірюзово-золотого” стилю, їхня хронологічна компактність, сліди ремонту та тривалого використання наводять на думку, що більшість цих, безперечно, цінних (і не тільки матеріально) речей була виготовлена на батьківщині аланів та зберігалася як реліквії. Ймовірно, ці речі потрапили до європейської Сарматії з першим поколінням мігрантів (племен аланського союзу), але здебільшого випали з побуту, потрапивши до могил як заупокійні дарунки. Проте місцеві майстри тих земель, куди потрапляли алани (Бактрія, Північне Причорномор’я, Закавказзя) час від часу отримували замовлення на ремонт та виготовлення речей у “бірюзово-золотому” стилі. Про це свідчить келих зі станиці Мигулинська на Дону з написом ювеліра-фракійця Таруласа або одна з блях із с. Пороги Вінницької обл., що відтворює втрачений оригінал.



**Наконечники гривни із с. Пороги Вінницької обл.**

В Україні чудові зразки “бірюзово-золотого” стилю знайдено в Порогах (поясна гарнітура, гривна), Запорізькому (поясні пряжки) та Ногайчинському (гривна) курганах. Хронологічна та культурна компактність виробів у “бірюзово-золотому” стилі робить їх надійним етнокультурним індикатором сарматського часу.

У класичному “бірюзово-золотому” стилі зроблено пару блях-застібок церемоніального пояса кінця I ст. із с. Пороги. Вони зроблені із заліза, плакованого товстою золотою пластинкою. Бляхи круглі, вкриті рельєфною сценою боротьби двох драконів, що розташовані по колу. М’язи лап та рамен, основи крил, вуха та очі монстрів підкреслені вставками бірюзи та фарбованого одонтоліту. Між золотою пластинкою та залізною основою кожної бляхи залито бітум. Одна з блях відрізняється більш блідим тоном золота та відсутністю бірюзових вставок. Ще деякі дрібні відмінності свідчать про те, що її було виготовлено до пари після втрати оригінальної бляхи. Отже, церемоніальні вироби “бірюзово-золотого” стилю, напевно, були цінними реліквіями, які дбайливо зберігали сармати.

Не менш показовими є й золоті застібки портупейного пояса з Порогів. Вироби ажурні, складаються зі щитоподібної рамки, на якій змонтовано композицію: у центрі – протома пантери, на якій – торс чоловіка (“Володар звірів верхи на пантері”, східна персоніфікація Діоніса). Він одягнений у каптан скіфського крою, широке пласке обличчя має виразні монголоїдні риси, на потилиці промодельовано вузол зачіски, інкрустований блакитно-зеленою емаллю. Персонаж тримає за задні лапи двох грифонів, розташованих по контурах рамки. На її заокругленні вміщено якогось хижака з родини котячих, в якого вп’ялися дзьобами обидва грифони. Пантера на одній застібці теж шматує спину грифона, а на другій – голова пантери з хижо вишкіреною пащею відкинута назад. Рамки обох пряжок та тіла грифонів інкрустовані блакитною емаллю.

У такому самому стилі виконано й кінські голови – наконечники гривни з цього поховання. Майстерно переданий тип місцевої степової породи – важка горбоноса голова з широкими ніздрами та довгими вухами, здиблена грива. Вуха інкрустовані бірюзою, очі – білою керамікою, зіниці – карі. Технологія виготовлення така: кожну частину кінських голів відливали окремо, а потім їх спаювали за центральною віссю. Окремо напаяно гриву, далі інкрустовано вуха та очі. В останню чергу на вилицю однієї з голів напаяно царську тамгу.

Типовим зразком “бірюзово-золотого” стилю є пара блях-застібок церемоніального пояса із Запорізького кургану другої половини I ст. Вони зроблені із заліза, плакованого товстою золотою пластинкою. Бляхи мають характерну для цих виробів В-подібну форму, в яку вписано карбовану об’ємну композицію боротьби тварин. У її центрі – як із нахилоною головою, на якого ззаду напад тарандр (фантастичний хижак із родини котячих, що має оленячі роги). Він учепився якові в холку. Спереду, врівноважуючи композицію, на одного тарандра нападає другий, який схопив того за шию. Так, голови обох тарандрів опиняються в центрі композиції. Верхній (фігурний) край блях оформлено у вигляді голів орлиних грифонів, нижній (прямий) складають лапи тарандрів та копита яка. Вуха й очі грифонів, пальці лап тарандрів та копита яка інкрустовані одонтолітом (мамонтовою кісткою), пофарбованим у блакитний колір окисом міді (імітація бірюзи). Такими ж вставками підкреслені вухо, око та вовна яка, кінці передніх лап, вуха та очі тарандрів. На зворотному боці блях розташовано по чотири петлі для кріплення до пояса. Між золотою пластинкою та залізною основою кожної бляхи залито бітум.

Форма блях характерна для виробів т. зв. ордоського типу, поширених від Північно-Західного Китаю до Східної Європи. Кілька пар таких блях міститься в Сибірській колекції Петра I у Державному Ермітажі (Санкт-Петербург, Росія), подібні вироби знайдено в кургані біля с. Верхнє Погромне на Волзі. Характерно, що одна з них, як і одна бляха з Запорізького кургану, в давнину була поламана та відремонтована. Оригіналом та копією, зробленою з нього, є і бляхи з Порогів.

Чудовим витвором золотарства “бірюзово-золотого” стилю є спіральна гривна з Ногайчинського кургану другої половини I – початку II ст. Її нижній та верхній кінці прикрашені рельєфними фігурками орлиноголового, собакоголового та левиного

#### Поясна застібка із Запорізького кургану





**Гривна з Ногайчинського кургану, Крим**

грифонів, що йдуть один за другим. Пір'я на крилах та хутро грифонів передане гравірованими лініями, очі та вуха інкрустовані блакитними намистинками, які імітують бірюзу. Конструкція гривни виключає можливість носіння її за життя, до того ж виріб не полірований і зовсім не потертий. Усе це справляє враження того, що гривну було виготовлено спеціально для поховання, замість реліквії-оригіналу, що залишилася з живими.

У похованні “царя” біля Порогів знайдено срібний церемоніальний келих із ручкою у вигляді коня. Це дещо стилізоване зображення степового коня місцевої породи, близької до казахської або монгольської: невисокого на зріст, з короткою шиєю та великою головою, на міцних коротких ногах. На плечі та стегні фігурки навіть нанесено мініатюрні тамги, що демонструє наявність у сарматських конярів практики таврування коней.

Келих із Порогів належить до репрезентативної серії ритуальних посудин із золота й срібла, що походять із поховань аристократії другої половини I – початку II ст. у Поволжі та Подонні. Золоті келихи з ручками у вигляді оленя та гепарда знайдено в кургані Хохлач та біля станиці Мигулинська. Срібні посудини з ручками у вигляді грифона та зайця походять із поховань могильників Бердія та





**Келих із с. Пороги Вінницької обл.**

Октябрський у Поволжі (РФ). У цьому ж типологічному ряді містяться рідкісні посудини з дерева та рогу із зооморфними ручками з Пазирикських курганів та поховань сарматської знаті у пізньоскіфському Усть-Альмінському могильнику.

Варті уваги кілька браслетів античної роботи, але з рисами “звіриного” стилю та іншими деталями, що свідчать про обізнаність греко-римських ювелірів зі смаками варварів. Очевидно, вони виготовлені на замовлення сарматів.

У Запорізькому кургані поряд із “бірюзово-золотими” поясними бляхами було виявлено золотий браслет. Закінчення корпусу, вигнутого з круглого гладенького дроту, мають вигляд кінських голівок, спаяних із двох штампованих половинок. Основа шиї підкреслена двома рельєфними валиками, деталі морди (ніздрі, вуха, очі) виразно модельовані.

У с. Петрики на Черкащині було знайдено два браслети. Один із них зараз втрачений, другий зберігається в Британському музеї. Корпус вироблений із масивного дроту, який обкручено опуклою золотою стрічкою та рубчастим дротом, що чергуються. Закінчення – у вигляді порожніх кінських голівок, спаяних із двох відтиснутих у матрицях половинок. Вуха коней прищуплені, ніздрі та очі рельєфно виділені. Кожну голівку спочатку прикрашали по шість глибоко утоплених вставок, які підкреслювали ніздрі (майже круглі вставки), очі (у вигляді овалів із загостреним кінцем) та вуха (краплеподібні). Вставки, які збереглися, виконані або із сірувато-зеленої пасти (очі, вуха), або з корала (очі, ніздрі). До носів припаяно масивні пластинчасті петлі. Перехід корпусу в наконечник оформлений пояском плетива, вміщеним між двома дротинками з насічками. Замок (на зразку з Британського музею втрачений) – овальний, порожній, його верхній край окантований пояском зерні. По краях – дві пари петель для шарнірного скріплення з петлями на носях кінських голівок. З одного боку замок має застібку у вигляді шпильки на ланцюжку. На верхній площині замка в овалному касті закріплено інталію на гранаті – жіноча фігура ліворуч, спиною до глядача, у довгому хітоні, з рогом достатку за плечима (Фортуна?). Діаметр – близько 8,5 см і 7,83 см, розміри щитка – 2,5 см х 2 см.

**Ручка келиха із с. Пороги Вінницької обл.**





### Браслети із с. Петрики Черкаської обл.

Подібний браслет було випадково знайдено на березі Бузького лиману поблизу Ольвії<sup>36</sup>. На відміну від петриківських, його корпус зроблений із двох перевитих дротів, один з яких гладенький, а другий рубчастий. Замість пояса плетива шию прикрашають серцеподібні вставки емалі між двома сканими “косичками”. Очі та вуха коня підкреслено кольоровими вставками. На вилицю однієї з голівок напаяно тамгу.

Ці браслети зроблені частково за античною схемою (перевитий корпус, замки на шарнірах), а закінчення у вигляді голів звірів – риса, що поєднує їх з іранською ювелірною традицією, де такий декор з'явився ще в ахеменідський час. Іконографія кінських голівок вказує на коло майстрів, обізнаних із канонами сарматського “звіриноного” стилю. Вважають, що майстерня, в якій виготовляли такі речі на замовлення сарматів у I ст., була розташована в Ольвії<sup>37</sup>. Проте жодних слідів ювелірного виробництва цього часу в місті поки що не виявлено.

Кілька браслетів із сарматських “царських” могил – це справжні шедеври античного золотарства. У Ногайчинському кургані знайдено два золоті ручні браслети з кільцеподібним корпусом. Один із них має сплюснену внутрішню поверхню. На зовнішніх краях виробів напаяно два рифлених дроти. Між ними навскіс закріплено 53 золоті дротинки зі щільно нанизаними на них річковими перлинами. У центрі нижньої сторони та по боках (між 10 і 11 рядами перлин) вміщені три низки оніксових і скляних намистин, розділених золотими колечками, прикрашеними зерню.

В отвори на кінцях корпусу вставлені й припаяні парні скульптурні композиції – Ерот і Псюхе. На Псюхе закритий хітон, Ерот напівголений. Ззаду обидві фігурки вкриті широким плащем, кінці якого з'єднуються на фронтальній частині композиції. Під плащем видно праву руку Ерота, якою він обіймає за плечі Псюхе, лівою рукою він пестить її щоку. Псюхе правою рукою обіймає Ерота за талію, ліва її рука – на стегні. Ретельно промодельовано усміхнені обличчя персонажів, завитки волосся, складки одягу, пальці. Композиція відзначається тонкою роботою і художньою досконалістю. До фігурок на одному з браслетів припаяно по золотій дротинці, що фіксує в центрі композиції маленький смарагд, забраний у золото.

До потилиць фігурок припаяні плоскі петлі, які утримують замки у вигляді прямокутної та овальної порожньої “коробочки”. На їх верхню площину напаяні касти зі вставками циркону та цитрину. Діаметр браслетів – 10,3 см, товщина – 1,66 см, висота фігурок – 3,7 см.



**Ручні браслети з Ногайчинського кургану, Крим:  
1 – загальний вигляд; 2 – фрагмент**

Браслети з Ногайчинського кургану за стилістикою та технікою виготовлення визначаються як вироби пізньоелліністичних близькосхідних (Сирія? Єгипет?) торевтів. Браслет з аналогічним корпусом, прикрашеним поперечними дротинками з нанизаними на них смарагдами, походить із поховання I ст. у Піреї<sup>38</sup>. Фігурні композиції з Еросом та Псюхе є на виробах пізньоелліністичної торевтики. Аналогії та стиль виробів дозволяють датувати їх II–I ст. до н. е.<sup>39</sup> Знахідка цих браслетів у могилі кінця I ст. н. е. – ще один приклад тривалого використання коштовностей у сарматів.

У похованні “жриці” в Соколовій Могилі під Миколаєвом виявлено пару однотипних золотих поліхромних браслетів. Корпус складається зі спаяних між собою чотирьох золотих дротів: двох гладеньких по краях та двох тонких кручених між ними. Плаский шестикутний відкидний щиток з’єднаний із корпусом двома шарнірами, один з яких замикається шпилькою на ланцюжку. У центрі щитка розташовані овальна й дві круглих вставки із зеленого скла та сердоліку. Центральну вставку оточує ромб із зерні. По краях щиток облямований напаяними дротинками. Діаметр браслетів – 6,5 см і 5,5 см, ширина – 1,1 см, розміри щитка – 3,3 см x 4,2 см.

Аналоги браслетам із Соколової Могили невідомі. У колекції японської родини Шумеї є два браслети ахемідського часу<sup>40</sup>, корпус яких також спаяний із двох кручених дротів, укладених між двома гладенькими. Якщо їхня дата визначена вірно, то варто констатувати близькосхідне і досить давнє походження такої техніки. Так само виконані корпуси одного з браслетів із Залевок на Наддніпрянщині і двох браслетів з Багінеті (Грузія)<sup>41</sup>, з тією лише різницею, що в Соколовій Могилі кручені дрони укладені між гладенькими, а в Залевках та Багінеті – навпаки. Ймовірно, такі браслети виробляли на елліністичному Сході – принаймні, у Греції та Римі їх немає.

Окремо треба сказати про масивні золоті браслети з потовщеними кінцями з “царських” поховань кінця I – початку II ст. в Порогах, Весняному, Цвітні, Михайлівці. “Чоловічі” браслети круглі в перерізі, “жіночі” – гранчасті. Такі вироби відомі в синхронних багатих похованнях у Поволжі (Нікольське), Прикубанні (станція Тифліська) та некрополі Тілля-Тепе (Північний Афганістан). Цікаво, що в чоловічих похованнях (Пороги, Весняне, Нікольське, станція Тифліська) знайдено один

браслет на правиці (як, швидше за все, й носили за життя). У жіночих похованнях у Михайлівці та некрополі Тілля-Тепе такі браслети (як ручні, так і ножні) завжди парні. Імовірно, вони були ознакою належності їх власників до певної соціальної верстви.

Золоті поліхромні намиста єдиної конструкції знайдено в Петриках, Сватовій Лучці (тепер Сватове Луганської обл.) та Михайлівці на Одещині. Їхню основу складають коробчасті порожні овальні ланки зі вставками кабошонів скла чи напівкоштовних камінців (у Михайлівці це – аметист, онікс, топаз; у Петриках як вставки, можливо, були використані геми на зеленому камені із зображенням голови Аполлона та на вишневому камені із зображенням оленя під деревом <sup>42</sup>). Кількість ланок на таких намистах – від трьох до семи, причому ювеліри могли додавати або зменшувати її за бажанням замовника. Ланки з'єднані між собою шарнірами. У Михайлівці до центральної ланки прикріплена підвіска у вигляді метелика, як на більшості таких намист, у Петриках – лунниця, підвішена рогами догори (це свідчить про те, що її додано до намиста пізніше недбалим виконавцем). До крайніх ланок прикріплені плетені з ланцюжків джугути (у Сватовій Лучці – плоскі стрічки), що закінчуються циліндричними обоймами з петельками.

Такі намиста вичерпно проаналізовані М. Трейстером <sup>43</sup>. Вони з'явилися в елліністичному світі наприкінці II ст. до н. е., але найбільшої популярності набули в I ст. н. е. Крім Північного Причорномор'я, такі намиста знайдено в сарматських могилах у Піщаному (Прикубання) і Стариці (Нижнє Поволжя), у пізньоскіфському Усть-Альмінському некрополі (Крим). У приватній колекції Платар у Києві зберігається шість таких намист, що походять, швидше за все, із сарматських та пізньоскіфських могил, пограбованих у Криму чи на Півдні України (на звороті центральної ланки одного з них – сарматська тамга).

Найскладнішим є питання про місце виробництва цього намиста. Традиційно ним вважалися Сирія або Пальміра, можливо, Єгипет <sup>44</sup>. Одне з них (зберігається у Британському музеї, інв. № 2746) було знайдено на острові Ітака, однак решта виявлена у Північному Причорномор'ї. М. Трейстер дійшов висновку, що за доби пізнього еллінізму таке намисто могли виробляти в Італії, Північній Греції чи Малій Азії. У I ст. центр їхнього виробництва перемістився до Північного Причорномор'я <sup>45</sup>. Це не означає, що тут відбувався повний виробничий цикл (таких даних ми не маємо) – не виключено, що місцеві ювеліри іноді монтували виріб з окремих деталей різного походження.

Два намиста із Соколової Могили та “діадема” (насправді – намисто) з Ногайчинського кургану сплетені з тонких ланцюжків. Аналоги ногайчинського виробу походять із некрополів Тарента та Канози в Італії й відносяться до доби пізнього еллінізму <sup>46</sup>. На одному з намист із Соколової Могили – чотирнадцять амфороподібних підвісок із забраних у золото гранатів і намистини на золотих дротинках. Підвіски являють собою золоту пластинку-основу з напаяним гніздом, в яке вставлено



**Браслети із Соколової Могили, Миколаївська обл.**



**"Царські" браслети з потовщеними кінцями**

декору, технологічними ознаками та аналогіями розрізняються імпорتنі вироби та продукція місцевих (причорноморських) майстрів.

До перших слід віднести розкішні поліхромні сережки з Ногайчинського кургану та Соколової Могили. Ногайчинські сережки – вишукані прикраси, центральним елементом яких є круглий щиток зі вставкою зеленого кобальтового скла, що імітує смарагд, в оточенні тонкого кільця трикутних вставок чорної та білої емалі. Центральна вставка з боків декорована філігранними волютами та маленькими вставками червоного скла. До її нижнього краю на шарнірі прикріплено золоті горло та ручки амфороподібної підвіски, кришталевий корпус якої втрачений. По

**Намисто із с. Михайлівка Одеської обл.**



гранат у золотій оправі. Підвіски з біконічних гранованих намистин з темно-лілового кварцу і зеленого скла (збереглося дев'ять із чотирнадцяти) нанизані на тонкі золоті дротинки з кульками на кінцях. Замки намиста – прямокутні обойми із серцеподібними закінченнями, прикрашені сканню, з кільцями на кінцях. Довжина намиста – 40 см, підвісок – 1,5 см–1,7 см. Друге намисто більш рідкісне. Воно складається з двох окремих джгутів-ланцюжків, квадратних у перерізі, сплєтених із тонких золотих дротинок. Обидва джгути скріплені між собою вісьмома гофрованими дужками завширшки 2 мм. На кінцях намиста – дві петельки. Довжина намиста – 48 см.

Ще одна категорія виробів ужиткового мистецтва з середньосарматських могил – численні сережки. За деталями

обидва боки підвіски – прикраси зі звисаючих ланцюжків.

Ці сережки детально проаналізовані М. Трейстером<sup>47</sup>, який вважає їх виробами кінця II–I ст. до н. е. на підставі численних аналогів з Британського музею, Бруклінського музею мистецтв, Метрополітен-музею тощо. На думку П. Девідсон та Е. Олівера, такі сережки походять зі Східного Середземномор'я<sup>48</sup>.

Відсутність аналогів поза межами Пів-

нічного Причорномор'я та окремі елементи конструкції дають підстави вважати місцевими (боспорськими чи херсонеськими) виробами численні сережки, виконані за єдиною схемою: на трикутній чи фігурній пластині змонтовано по вертикалі круглі або овальні касти (від одного-двох до чотирьох) зі вставками скла чи каменю. Між ними, як правило, розташовані маленькі круглі касти, заповнені емаллю. По низу пластини-основи напаяні пласкі петлі для рухливого кріплення ланцюжків з кульками, напівсферами або дисками на кінцях. До зворотного боку іноді припаяний гачок, часом на верхній крайці сережки вміщено круглу петельку, в яку просмикнуте кільце. Подібні сережки знайдено в сарматських могилах I – початку II ст. на Доні, у Прикубанні та Поволжі, у пізньоскіфських некрополях.

**Сережки із с. Запруддя Київської обл. та с. Давидів Брід Херсонської обл.**



**Намісто та сережки із Соколової Могили, Миколаївська обл.**

Сережки із Запруддя на Київщині та Давидового Броду на Херсонщині, як і виробы попередньої серії, не мають аналогів поза межами Північного Причорномор'я. Можливо, це боспорська чи херсонеська репліка парфянських амфороподібних сережок, що з'явилися на рубежі нової ери<sup>49</sup> й поширилися в I–II ст. на Близькому Сході<sup>50</sup>. Їхній сферичний корпус змонтований з двох напівкуль, надітих на сердоликову намистину. На верхньому полюсі закріплено циліндр із S-подібними дротяними завитками, що імітує горло і ручки амфори. З корпуса звисають ланцюжки з кульками або конусами на кінцях. У петлю сережки продіто кільце із замком.

У цих сережках, на відміну від парфянської серії, видно пізньоелліністичну стилістику – компонування сферичного корпуса із сердоликової чи кришталевої намистини, вкритої з полюсів золотими напівсферами. Розміщення намистини між гладенькими або гофрованими золотими напівсферами було улюбленим прийомом ювелірів II–I ст. до н. е. Ця деталь підтверджує те спостереження, що в римський час у ювелірній справі античних центрів Північного Причорномор'я зберігалися стилістичні й композиційні мотиви пізнього еллінізму<sup>51</sup>.

У Михайлівці (Одеська обл.), Писарівці (Вінницька обл.) та Райгороді (Київська обл.) знайдено кільцеві дротяні сережки, прикрашені трьома рядами мініатюрних кілець по зовнішньому краю. Така схема зародилась у Пів-



**Фібула та перстень із символами Ісиди з Ногайчинського кургану, Крим**

денній Італії ще в IV ст. до н. е., але там замість кілець корпус прикрашали три ряди кульок.

Серед імпортованих перснів із сарматських могил (Соколова Могила) унікальним є золотий ажурний перстень із символами Ісиди. За сюжетом і стилістикою він належить до александрійських виробів II–I ст. до н. е. У цьому ж похованні знайдено фібулу-брошку, зроблену зі щитка сережки цього ж часу у вигляді корони Ісиди. Корпус фібули золотий. Гранатовий кабошон у золотому касті символізує сонячний диск. Від нього відходять дві видовжені вставки чорно-білої емалі (“пір’я Шу”).

**Сережки із с. Пороги Вінницької обл.**



Культу богів греко-єгипетського пантеону з’являються в Північному Причорномор’ї з III ст. до н. е.<sup>52</sup> Зображення єгипетських богів на виробів скульптури, короластики й тореветики відомі в Ольвії, Херсонесі, на Боспорі<sup>53</sup>. Сережки з короною Ісиди (зі щитка саме такого виробу зроблена фібула-брошка з Соколової Могили) знайдено в Артюховському кургані кінця II – початку I ст. до н. е. на Тамані<sup>54</sup>. У римський час, у зв’язку зі жвавими торговельними зв’язками регіону з птолемаївським Єгиптом, приплив єгипетських речей до античних центрів Північного Причорномор’я, а через них – до сусідніх варварів, значно збільшився. Навряд чи сармати пов’язували речі, що мали єгипетську символіку, з культурами Ісиди чи Серапіса; швидше, їх приваблювала екзотика й краса виробів.

У Ногайчинському кургані знайдено золотий масивний перстень пізньоелліністичної схеми, до якого у римський час було вставлено скляну інталію із зображенням голови Венери. Зі Старої Осоти на Кіровоградщині походять два персні. За формою шинки один із них датовано пізньоелліністичним часом. Другий – із сердоліковою вставкою і декорованим сканню щитком – за конструкцією повторює персні IV ст. до н. е. Однак його декор свідчить про більш пізню (кінець еллінізму – рання римська доба) дату. Перстень аналогічної конструкції походить із Артюховського кургану. М. Максимова вважала, що виробу цього типу є спробою пізньоелліністичних ювелірів поєднати традиційний для IV ст. до н. е. щиток, який обертається, з нерухомою металевою оправою. Беручи до уваги нечисленність виробів такого типу, слід зауважити, що спроба ця успіху не мала<sup>55</sup>. Місце виготовлення перснів зі Старої Осоти назвати важко. За вишуканістю й тонкістю вони не справляють враження виробів місцевих причорноморських майстрів. Цікаво, що всі імпортні персні на 100–150 років старші за комплекси, в яких вони знайдені.



**Перстень із гемою з Ногайчинського кургану, Крим**

Аналізуючи витвори ювелірного мистецтва із сарматських могил, не можна обминути два торквеси із Залевок під Смілою. Форма їх типово кельтська, аналогії зосереджені в Північно-Західній Європі<sup>56</sup>. Отже, у сарматський комплекс кінця I ст. ці торквеси потрапили із Заходу.

**Кельтські торквеси із с. Залевки Черкаської обл.**



Поєднання кельтської, античної та сарматської стилістики спостерігається на гривні з Порогів. Голівки коней сарматського “бірюзово-золотого” стилю прикріплені до перевитого корпусу, виготовленого в античній манері, а замок гривни демонструє кельтські ювелірні прийоми.

Можливо, зі східних провінцій Римської імперії (Фракія, Мезія) походить гривна із с. Чугуно-Крепинка Донецької обл. Подібні виробу з колекції Національного археологічного музею в Софії (Болгарія) датуються I – серединою





**Гривна із с. Чугуно-Крепинка Донецької обл.**

II ст.<sup>57</sup> Утім, медальйон на цій гривні – причорноморського виробництва. Про це свідчить його декор – серцеподібні гнізда, заповнені блакитною емаллю. Подібний мотив не трапляється на римських і провінційних прикрасах, але, відомий на сарматських виробках “бірюзово-золотого” стилю.

Зразками вжиткового мистецтва сарматів цього часу є численні золоті нашивні пластинки. На відміну від скіфських вони мініатюрніші та виготовлені в іншому стилі. Замість прямокутних або круглих скіфських пластинок зі штампованими зоо- та антропоморфними сюжетами у сарматів набули популярності ажурні, різноманітних форм – східчасті “городки”, ромбоподібні, круглі зі вставками скла або камінців, хрестоподібні та у вигляді пагонів рослин,

інкрустовані емаллю, у вигляді складних геометричних форм тощо – пластинки. Будь-які зображення на сарматських пластинках відсутні. Мотиви орнаменталізації та форми сарматських пластинок також походять зі Сходу – з батьківщини сарматів.

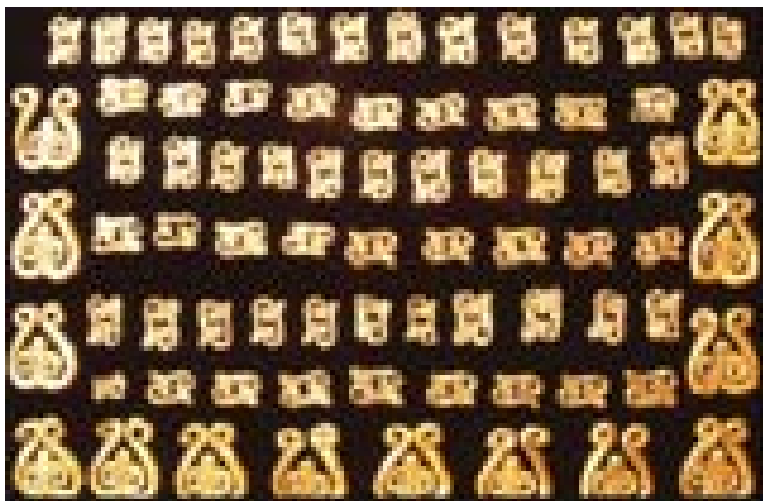
Серед металевого посуду із середньосарматських поховань трапляються посудини, які є справжніми витворами мистецтва античних торевтів. У Цвітні знайдено бронзову ойнохою I ст. капуанської роботи. Верхній аташ її ручки виготовлений у вигляді жіночої протоми, а нижній – двох масок Силена та трагічного актора. На теренах Східної Європи ойнохої такого типу відомі в меотських пам'ятках Північного Кавказу (Краснодарський край, Адигея). У сарматському похованні це єдина знахідка.

Бронзовий глек знайдено у складі сервізу в похованні середини II ст. біля Чугуно-Крепинки. Його вінця прикрашені гравірованим кіматієм, по плічках – орнаментальний фриз, утворений двома парами врізних ліній, між якими вміщено гравіро-

вані нахилені видовжені “пелюстки”. Верхній аташ ручки дугоподібний, закінчується стилізованими лебедими голівками. У його центрі – вертикальний спіральний завиток. Початок ручки підкреслений двома волютами, які завершують декор аташа. Ручка профільована ребром, поперечною смугою кіматія, а нижній аташ зроблений у вигляді голови Пана з баранячими рогами.

Декор вінця, корпуса й ручки гравіруванням

**Нашивні пластинки з Ногайчинського кургану, Крим**



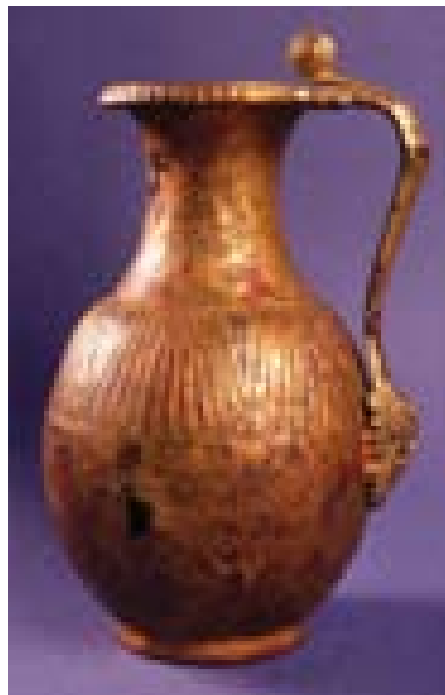
притаманний раннім зразкам таких посудин. Такі глеки почали виготовляти в майстернях Південної Італії наприкінці I ст. до н. е., а поширення їх у римських провінціях та у варварів припадає на другу половину I – початок II ст.

Срібні глеки із Соколової Могили та Весняного унікальні. Декор і технологічні ознаки ойнохої із Соколової Могили досить архаїчні. Оформлення корпусу краплеподібними опуклинами характерне для елліністичних срібних посудин першої половини IV ст. до н. е.<sup>58</sup> Своєрідним і нетиповим для римського часу є нижній аташ ручки – він не відлитий разом із нею, а відштампований на корпусі. Ці ознаки дозволяють вважати ойнохою із Соколової Могили виробом елліністичних майстерень Близького Сходу або Єгипту. Поховання датується серединою I ст. н. е.

Окремі риси лагіноса з Весняного – форма піддона, декор та форма аташів – вказують на, безумовно, провінційно-римське походження цієї посудини. Бронзову ойнохою, що має подібні пропорції з аналогічним корпусом, знайдено в могилі 7 кургану Рощава Драгана в Болгарії, що датується другою половиною – кінцем I ст.<sup>59</sup> Комплекс із Весняного датується кінцем I ст.

Серед витворів ужиткового мистецтва із сарматських могил треба згадати поодинокі знахідки античної пластики та мініатюрної скульптури. У Соколовій Могилі серед численних амулетів опинилися два вироби зі слонової кістки. Один із них – наверхник стилоса у вигляді людської кисті, що тримає круглий предмет. Вважається, що останній символізує яблуко Паріса. Другий виріб – мініатюрна статуетка оголеної жінки, яка присіла.

#### **Срібний глек із с. Весняне поблизу Миколаєва**



**Бронзовий глек із с. Чугуно-Крепинка Донецької обл.**

Стилоси з такими наверхниками були досить популярними в римському світі. Для сарматів ця річ, імовірно, була тотожною оберегам-“дулям”, які досить часто археологи знаходять у сарматських могилах. Статуетка жінки композиційно й стилістично подібна до бронзової фігурки німфи або менади з Музею образотворчого мистецтва в Бостоні<sup>60</sup>.

У Чугуно-Крепинці знайдено три литих бронзових золочених маски: Аттіса у фригійському каптурі, комічного персонажа та персонажа з негроїдними

рисами, ймовірно, зі свити Пана. Такі маски були ніжками коштовних металевих посудин доби еллінізму. Розташування масок у могилі та рештки ременів свідчать, що ці маски правили за підвіски-амулети.

Варті згадки як яскраві приклади поєднання утилітарності та декорації два унікальних віяла із Соколової Могили. Одне з них виготовлене з опукло-трапецієподібної тонкої дерев'яної пластини, обтягнутої червоною шкірою. Кістяна ручка має дві частини. Верхня її частина виконана з двох овальних пластин завдовжки 14,5 см. Вона закінчується дископодібним атташем, а другий кінець загострений і вставляється в овальну в перерізі ручку завдовжки 12,5 см із трубчастої кістки тварини. Місце з'єднання обох частин – у вигляді рельєфної голови дволикого Януса.

Друге віяло – з дерев'яного диска (діаметр – 22 см,) обтягнутого червоною шкірою. У центр диска з обох боків вмонтовано по круглому пласкому дзеркалу з діаметром 4,9 см. Дзеркала окантовані кільцем із золотої фольги з орнаментом “біжуча хвиля”. Такою ж фольгою, але з орнаментом у вигляді пагонів плюща, окантований край віяла, а торець прикрашений гладенькою тонкою смужкою золота. Дерев'яна ручка обтягнута срібним золоченим листом та вкрита канелюрами. Верхній аташ круглий, у вигляді рельєфного двобічного зображення чоловічого бородатого обличчя (дволикий Янус?), нижній кінець відділений валиком і закінчується голівкою барана.

У цих віялах багато рис, що вказують на їхнє античне походження. Це насамперед витончене та професійне різьблення на кістці. Канельована ручка із закінченням у вигляді голови барана в мініатюрі та в іншому виробі повторює ручки римських бронзових патер І ст. Трапецієподібні віяла зображені на єгипетських фресках, що може вказувати на птолемеївський Єгипет як місце виготовлення цих екзотичних предметів.

**Навершник меча з могильника Градешка, Подунав'я**



Підсумовуючи огляд ужиткового мистецтва середньосарматського часу, підкреслимо його головні риси – розквіт поліхромного “бірюзово-золотого” стилю, що майже не зазнав античних впливів (на відміну від греко-скіфської торевтики IV ст. до н. е.) та наявність у культурному комплексі сильного східного впливу. Обидва феномени пов'язані з приходом зі Сходу аланської хвилі мігрантів. Імпортовані античні прикраси із середньосарматських могил почасті більш ранні, тобто використовувалися досить довго, перш ніж потрапити до землі. На прикладі щиткових сережок місцевого виробництва можна стверджувати, що в римський час у Північному Причорномор'ї сформувався свій стиль

ювелірних прикрас, в основі якого лежали пізньоелліністичні орнаментальні мотиви та декоративні прийоми.

***Пізньосарматський період (друга половина II–IV ст.).***

Не пізніше третьої чверті II ст. на терени України прийшли пізньосарматські племена, відомі з писемних та етнографічних джерел як алани. Вихідною територією нових мігрантів були степи Нижнього Дону – саме там знайдено численні кургани аланів. Їхня культура сформувалася у заволзьких степах, а носіями її були кочовики Середньої Азії, що в I ст.

створили там кочову імперію Кангюй. Поховання цієї культури репрезентують зовсім інший народ. Воїни пізніх аланів мали видовжені черепи, спотворені штучною деформацією – такий звичай відповідав їхнім естетичним та релігійним уявленням. У могилах цих “довгоголових” вершників майже немає золотих прикрас або коштовного посуду. Пізньосарматські вояки прикрашали лише бойові пояси та спорядження бойових коней. Їхньою головною зброєю були довгі мечі, ручки яких іноді були прикрашені наверхником із напівкоштовного каміння, обрамленого золотом, або з гіпсу. У таких мечів були китайські нефритові перехрестя, а на піхвах – нефритові скоби для підвішування до портупейного пояса.

Саме його прикрашала срібна гарнітура – пряжки, наремінні накладки та наконечники ремінців, що звисали. Характерним для виробів кінця II – першої половини III ст. є фацетування країв накладок або наконечників, рамок та щитків пряжок. Грані, утворені фасками, створювали ефектну гру тіні й світла на потемнілому сріблі. Ще одним прийомом, що поєднував технологію та декорацію, було вписування голівок численних заклепок в орнаментацию виробу. Так, заклепки не тільки скриплювали частини гарнітури, але й правили за елемент орнаменту. Часто фібули й металева гарнітура пояса, ремінців взуття та вузди фацетувалися в єдиному стилі, складаючи по-воєнному суворий, але вишуканий комплекс.

Вироби “бірюзово-золотої” та в цілому “звіриного” стилю в пізньосарматський час зникають, хоча антична поліхромія продовжує бути в моді. Цікаво, що в другій половині II – першій половині III ст. в могилах переважають срібні наремінні гарнітури та фібули, а нечисленні золоті поліхромні прикраси з них виготовлені на півстоліття раніше.

Пізньосарматський “геометричний” (за нашим визначенням) стиль у середині III ст. отримав своєрідний розвиток, трансформувавшись у пишну декорацію. Внаслідок застосування в орнаментальній композиції вставок великих плоских сердоліків він дістав назву “сердолікового” (за Є. Гороховським).

Вироби цього стилю (переважно це фалари вузди, поясні пряжки та пластинки), декор зброї (піхов мечів, шоломів, панцирів) відзначаються стійкими стилі-



**Віяла із Соколової Могили, Миколаївська обл.**



**Кінське вбрання “сердолікового” стилю з могильника Чауш у пониззі Дунаю**

вездечки з кургану 5 складали дев’ять коробчастих овальних блях двох видів:

- а) з чотирма прорізами для ременів, розташованими навхрест (5 шт.);
- б) з двома прорізами, розташованими за довгою віссю бляхи (4 шт.).

Корпус кожної бляхи складається з овальної рамки, зігнутої зі смужки срібла, в якій прорізано вузькі прямокутні отвори для ременів. На рамку напаяно бронзову лицьову та срібну зворотну пластинки. Лицьову плаковано срібною золоченою фольгою зі штампованим рельєфним декором: рифлений валик по краю і в центрі, між ними – рядок опуклих цяток. Валик у центрі бляхи обрамляє прорізний каст, до якого вставлено овальні (4 шт.) та прямокутні (5 шт.) пласкі поліровані сердоліки. Торець бляхи плакований срібною золоченою фольгою, краї якої заходять на лицьову та зворотну пластинки. Розмір блях – 4,8 см x 4,5 см, товщина – 0,8 см.

Конструкція блях передбачала тільки одночасний монтаж ременів вездечки й блях. Спочатку в прорізи рамки на блясі вводили ремені, зшивали їх, а тільки потім до рамки припаювали лицьову та зворотну пластинки. Така технологія не передбачала можливості регулювання розміру вездечки, і тому вбрання виготовлялося індивідуально за розміром голови конкретного коня, що мало збільшити й без того чималу його вартість. Безумовно, це була церемоніальна вузда, яку не використовували у повсякденному вжитку.

стичними та технологічними ознаками. Вони монтувалися з рамки та верхньої й нижньої пластин. Верхня пластина покривалася тонкою золоченою плівкою, в якій були прорізані гнізда для каменів. Центр композиції займають одна чи кілька квадратних, овальних або краплеподібних пласких сердолікових вставок. Центральні вставки і краї виробу оточені широкою смугою “рубчика”. Вільні поля заповнюються рельєфними цятками, розташованими рядком чи згрупованими у трикутники, зигзаги, “косі” хрести, фігури з філіграні чи псевдозерні. Проміжки декоровані дрібними вставками зеленого і блакитного скла. Орнаментальним елементом є розташовані по кутах пластинки голівки заклепок, що скріплювали частини виробу.

Характерним зразком цього стилю є спорядження бойового коня з могильника Чауш у пониззі Дунаю. Гарнітуру

До цього ж убору входили срібні прямокутні обойми-зажими, рухомо закріплені на кільцях вудил. Пара обойм з'єднувала вудила з вуздечкою, друга пара – вудила та повід. Обойми склалися з двох пластинок, між якими зажимався ремінь. Пластинки, що складають корпус обойми, з'єднувалися чотирма заклепками зі срібними голівками. Вони ж фіксували на верхній пластинці смужку золоченого срібла з рельєфним декором у стилі вуздечкових блях, інкрустовану двома овальними вставками лілового й зеленого скла.

У наборі – два фалари. Це плоскі бронзові диски з діаметром 7 см та 7,3 см, плаковані золоченою срібною пластинкою зі складним геометричним рельєфним орнаментом. По краю фалара проходять два паралельні рифлені валики. Такі самі валики складають у центрі фігуру у вигляді хреста, на кінцях якого – срібні заклепки, що кріплять пластинку до бронзової основи. Гілки хреста декоровані рельєфними трикутниками й “косими” хрестами. У центрі хреста прорізано отвір – гніздо для квадратної вставки плоского полірованого сердоліку. У секторах між гілками хреста в таких самих отворах-гніздах закріплено чотири краплеподібні вставки з блакитного й зеленого скла, розташовані за кольором одна навпроти одної. Зворотний бік фаларів гладенький, імовірно, вони кріпилися на шкіряну основу заклепками. Нагрудник прикрашали дві серцеподібні й дві грушеподібні підвіски, між якими звисали три ремінці з наконечниками.

Найближчими аналогами цьому наборові є гарнітури з кургану 2 могильника Аеродром I на Нижньому Доні <sup>61</sup> та кургану 13 біля с. Кішпек у Кабардино-Балкарії <sup>62</sup>. Набори трохи іншої конструкції, проте тієї ж принципової схеми, походять із кількох поховань некрополя Пантикапея <sup>63</sup> та могильника Комаров II на Нижньому Доні <sup>64</sup>. Усі вони датуються початком IV ст.

Вироби у “сердоліковому” стилі, крім сарматських поховань, знайдено на Боспорі, в Херсонесі та в римських легіонерських таборах Центральної та Західної Європи. Цей стиль виник, швидше за все, у пізніх сарматів Північного Кавказу під впли-

### Браслет III ст. (приватна збірка)



вом та за участю іберійських (грузинських) ювелірів. В античних містах він зазнав впливу пізньоримського ювелірного мистецтва, але залишався модним насамперед серед військової варварської верхівки. З варварами – федератами Римської імперії – він поширився поза її межі, ставши своєрідним культурним койне верхівки населення Барбарікума. Як і в попередній час, у цьому стилі прикрашали переважно речі військового побуту – зброю (руків'я мечів та піхви), вузди, пояси.

Наприкінці III ст. в сарматському ювелірному мистецтві з'явилася техніка клуазоне, або перегородчастої інкрустації, коли верхню площину виробу вкривали тоненькими золотими перегородками за контурами майбутнього орнаменту, а в гнізда, утворені перегородками, заливали кольорову емаль або вміщували вставки з напівкоштовного каміння чи скла.

Ця техніка вже з I ст. з'явилася в Закавказзі, куди, у свою чергу, проникла з Близького Сходу. Потім через посередництво сарматів стиль клуазоне поширився на весь Барбарікум і потрапив до римського вжиткового мистецтва. У пізньоримських пам'ятках Західної Європи IV ст. прикраси в стилі клуазоне, як і "сердолікового" стилю, пов'язані переважно з військовою верхівкою варварів – федератів Імперії (готів, гепідів, вандалів, бургундів, аланів та ін.).

В Україні відомі поодинокі зразки виробів у стилі клуазоне. Це золота, інкрустована сердоліком, фібула з могильника Фрікацей та обойма пряжки з могильника Кубей (обидва – у Буджаку). Виконані в цьому стилі прикраси вузди кінця III – початку IV ст. знайдено також у Казаклії (Молдова). Від класичного клуазоне вони відрізняються лише тим, що традиційні для нього вставки з гранату або альмандину замінені червоною та блакитною емаллю.

#### Серезки з могильника Градешка, Подунав'я



З'явившись у пізньосарматський час, стиль клуазоне стає пізніше (V ст.) панівним у гунів. Гунський клуазоне від пізньосарматського відрізняється лише матеріалом вставок – гуни використовували виключно альмандин та гранат.

Античні прикраси в пізньосарматських похованнях менш численні, ніж у пам'ятках попереднього періоду. Це пояснюється дещо іншою структурою поховального обряду – в пізньосарматський час є невідомі розкішні “царські” могили, а поховання знаті за начинням значно скромніші.

У цей час з'являються браслети нових типів, невідомих раніше. В аланському середовищі Криму з другої половини III ст. увійшли в моду пластинчасті браслети з шарнірним овальним щитком, інкрустованим сердоліком або склом, прикрашені філігранню та зерню.

Сережки ранніх типів (поліхромні щиткові, “амфороподібні”, з підвісками-ланцюжками) виходять з обігу. Поширюються золоті та срібні вироби іншого виду – з великим краплеподібним щитком, декорованим поспіль або по краю смужками філіграні та інкрустованим сердоліком або склом у центрі. Корпус таких сережок із гладенького або перевитого дроту, а їх застібка зроблена за принципом “гачок-петля”. Такі сережки відомі як у степу (Градешка, Балки, Богодар), так і в передгірському Криму (могильники Чорноріченський та Дружне). Аналогічні вироби знайдено в некрополях Танаїса, Пантикапея та в пізньосарматських могилах фінальної фази на Нижньому Доні (могильники Балабинський I, Московський I, Комаров I).

Намисто у вигляді ланцюжка з краплеподібними сердоліковими підвісками, забраними в золото, походять із поховань кінця II ст. біля с. Благівка (Луганська обл.) та другої половини III ст. з могильника Кубей (Одеська обл.). Схоже намисто знайдено на Нижньому Доні в могильнику Валовий (кінець II ст.).

У похованні біля с. Балки та в могильнику Дружне, які належать до фінальної фази, знайдено однотипні срібні гривни з перевитим корпусом та застібкою “гачок-петля”. Аналогічні золоті вироби походять із синхронних поховань некрополів Танаїса та Горгішії і з пізньосарматського кургану біля станиці Воронезької на Кубані.

Персні в пізньосарматських похованнях нечисленні. Варті уваги два персні з Чугуно-Крепинки зі щитками у вигляді чотирьох плоских спіралей, розташованих навхрест. Цей стародавній мотив трапляється на виробах доби пізньої бронзи; аналогії римського часу невідомі.

Пізньосарматське ювелірне мистецтво, втілене у виробах “сердолікового” стилю та стилю клуазоне, стало підґрунтям для поліхромії гунського часу. Згідно зі смаками гунів, з неї поступово зникли блакитні та зелені тони, їх замінила червона гама альмандинів та гранатів. Поліхромія гунського часу поширилася по всій Європі та, у свою чергу, лягла в основу меровінгської декорації, з якої почалося ювелірне мистецтво європейського Середньовіччя. Навіть у сучасних ювелірних виробах із різнобарвними інкрустаціями є далека, майже підсвідома, частка сарматського декоративного мистецтва.



**Персні із с. Чугуно-Крепинка Донецької обл. II ст. (фото О. Абрамова)**



## АНТИЧНИЙ СВІТ ПІВНІЧНОГО ПРИЧОРНОМОР'Я

### АРХІТЕКТУРА АНТИЧНИХ ДЕРЖАВ

Перші грецькі переселенці з'явилися в Північному Причорномор'ї в другій половині VII ст. до н. е., де заснували два поселення. Одне з них, що дістало назву Борисфеніда, розташовувалося на сучасному острові Березань (у давнину це був півострів) у гирлі Дніпровського лиману, друге – в районі Таганрога. Греки, очевидно, були знайомі з природними умовами північнопричорноморського регіону. Родючі землі, пасовища, ріки й моря, багаті на рибу, будівельний камінь і ліс не могли не привернути їхньої уваги. Заважила також відсутність місцевого осілого населення в більшості прибережних зон. Відтак грецька колонізація цього регіону в VI ст. до н. е. посилилася.

Більшість переселенців прибувала в Північне Причорномор'я з міст Малоазійського узбережжя, зокрема з Мілета і його округи. Такі масові міграції спричинив фактор відносного перенаселення районів, звідки відбували колоністи<sup>1</sup>. Були й конкретні спонукальні мотиви, зокрема несприятлива військово-політична обстановка на батьківщині, внаслідок якої страждала аграрна й інша господарська діяльність жителів. Тому основну масу колоністів становили хлібороби, хоча разом із ними прибували також ремісники й торговці.

Античні міста-держави виникли в чотирьох районах Північного Причорномор'я: по обох берегах Боспору Кімерійського (Пантикапей, Німфей, Феодосія, Тірітака, Мірмекій, Порфмій (Східний Крим), Фанагорія, Гермонасса (Таманський п-ів)); у За-

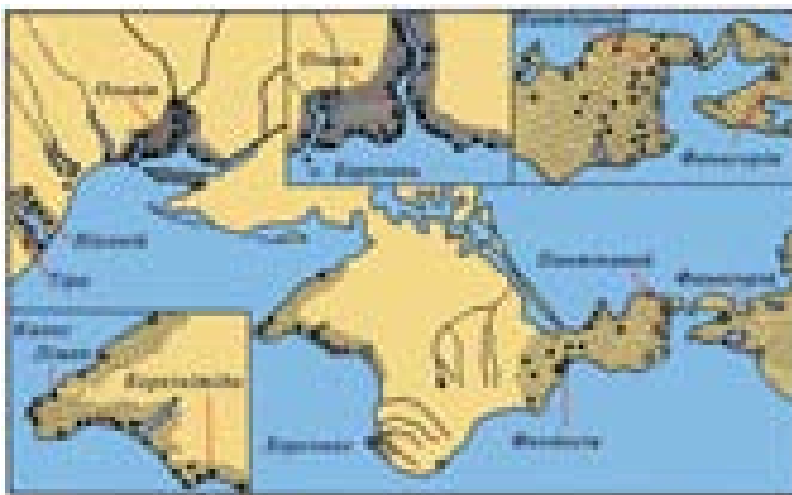
**Острів Березань (фото О. Кремко)**



хідному Криму (Керкінітида, Херсонес, Калос Лімен); у Нижньому Побужжі (Борисфеніда, Ольвія); у Нижньому Подністров'ї (Никоній, Тіра). Вони склалися із власне міст і навколишніх сільських поселень.

У житті цих центрів, що існували в рамках античної епохи протягом майже тисячі років, виділяються три основних культурно-історичних періоди. Перший із них – *еллінський* – охоплює час від VI ст. до н. е. до першої половини I ст. до н. е. і характеризується відносно самостійним розвитком, тісни-

ми зв'язками з грецьким світом, абсолютним домінуванням еллінських культурних традицій. Другий період – *римський* – обмежується другою половиною I ст. до н. е. – 70-и роками IV ст. н. е. Це час залежності північнопричорноморських держав від Риму і виникнення римських культурних впливів. Для всього періоду характерна напружена військова обстановка – набіги гетів, готів, гунів та інших кочових племен. Третій період – *пізньюантичний* – доходить до середини VI ст. і характеризується початком проникнення візантійських традицій.



**Карта-схема розташування античних міст Північного Причорномор'я**

Перший період тісно пов'язаний з історією Греції, що відбилося на його внутрішній хронологічній періодизації. Як і в історії Греції, у Північному Причорномор'ї простежується кілька етапів, особливості розвитку матеріальної культури яких позначилися, зокрема, на стилі архітектури.

**Архаїчний етап:** VI – початок V ст. до н. е. У Греції в цей час відбувається формування принципів містобудівних систем, виникають головні категорії споруд, завершується формування основних грецьких архітектурних ордерів – доричного й іонічного.

**Класичний етап:** друга чверть V – рубіж третьої й четвертої чвертей IV ст. до н. е. У Греції це час найвищого розквіту еллінської архітектури, формування основних типів житлових будинків, поява коринфського ордера.

**Елліністичний етап** починається в останній чверті IV ст. до н. е. і завершує перший період у цілому. У Греції в цей час, внаслідок завоювань Александра Македонського, активізується асиміляція східних впливів, відбувається розвиток коринфського ордера.

Час максимального економічного розквіту античних держав Північного Причорномор'я припадає на останню чверть IV – першу половину III ст. до н. е., після чого міста вступають у смугу затяжної кризи. Остання була значною мірою викликана початком переміщення численної людності навколишніх племен, головню сарматів. З кінця II ст. до н. е. ситуація ускладнюється ще більше, й міста потрапляють у залежність від царя Понту – Мітрідата VI Євпатора, з-під влади якого вони звільняються в 63 р. до н. е.

Із часу Мітрідата Північне Причорномор'я входить у сферу інтересів Риму. У Тірі, Ольвії та Херсонесі розташовуються римські гарнізони, виникає римський табір у Хараксі. Не уник певної залежності від Риму й Боспор.

Поступовий підйом економіки північнопричорноморських античних держав відбувається в I – першій половині II ст., їхній максимальний розквіт припадає на другу половину II – першу чверть III ст. Провінційно-римський вплив у архітектурі

північнопричорноморських міст проявився обмежено, здебільшого в декорі, деяких конструкціях, у появі терм. Від другої чверті III ст. починається глибока військово-політична й економічна криза. У 70-х роках IV ст. більшість міст було зруйновано полчищами гунів.

У третьому – пізньоантичному – періоді життя тривало тільки в Пантікапеї, Херсонесі й Тірі. Ольвія ж припинила своє існування за часів навали гунів ще в 70-х роках IV ст. Період характеризується проникненням візантійських традицій, втім, для виявлення особливостей архітектури бракує даних.

Держави Північного Причорномор'я протягом своєї історії були тісно пов'язані з усім античним світом і становили його органічну складову. За державним устроєм це були типові грецькі поліси, найчастіше рабовласницькі демократичні республіки. Виняток становило лише Боспорське царство, що виникло в V ст. до н. е. До складу Боспору, крім античних полісів, що зберегли деяку автономію, увійшло й багато навколишніх племен. Володарем синдів, торетів, дандаріїв, псессів, архонтом Боспору й Феодосії було названо в одній із присвят боспорського царя Левкона I (389–349 рр. до н. е.).

Поліси мали відповідні державні структури – раду й народ, архонтів, різні колегії та магістратури, суди. Від імені ради й народу видавалися численні почесні декрети й різні постанови, які є досить важливими джерелами з історії держав. До нас дійшли присяга херсонеситів і ольвійський декрет на честь Протогена, в яких яскраво відбилися історичні події у відповідних регіонах.

Кожна антична держава відрізнялася від інших своїм державним устроєм, політичною структурою, етнічним складом населення, економічним розвитком, військово-політичними подіями. Однак спільність їхніх історичних доль простежується досить чітко. Це виявилось не тільки у сфері торгівлі, культури й ідеології, але й у формах участі в загальноеллінських подіях. Зокрема, після експедиції до Понту Перікла Ольвія, Херсонес і Боспор увійшли, хоча й ненадовго, до складу Афіньського морського союзу. Пізніше, з кінця II – до 60-х років I ст. до н. е. в результаті діяльності Мітрідата VI Євпатора, що мав резиденцію на акрополі столиці Боспору – Пантікапея, ці міста були тісно пов'язані з Понтійським царством. Так, зокрема Боспор, як стверджував Страбон, виплачував данину Мітрідату в розмірі 180 000 медимнів хліба (приблизно 7200 т) і 200 талантів срібла (Strab., VII, 4, 6). До складу Понту ввійшли Боспор, Херсонес і Ольвія. У 63 р. до н. е. внаслідок заколоту, піднятого Фанагорією, північнопричорноморські міста звільнилися від влади Мітрідата.

Духовна культура, мистецтво й релігія населення північнопричорноморських античних держав відображали рівень розвитку тогочасних античних полісів Греції. Значна частина населення володіла грамотою. Це, зокрема, підтверджують численні графіті на фрагментах кераміки. Філософи, історики й поети, які жили в Північному Причорномор'ї, були популярними й за його межами – у Греції. Серед них – херсонеський історик Сіріск (III ст. до н. е.), філософи Дифіл і Стратонік (I ст.), Біон Борисфеніт (III ст. до н. е.), боспорянин Смикр, ольвіополіт Сфер, історик і філософ з Ольвії Посидоній. Особливості й характер населення та простір його буття в Північному Причорномор'ї були серед провідних тем у давньогрецькому фольклорі й літературі<sup>2</sup>. Досить добре розвивалася освіта – діти старшого віку вивчали риторику, філософію, музику, населення міст було обізнане з літературою, зокрема з ліричною та епічною поезією. Так, за свідченням Діона Хризостома, ритора з Віфінії, який відвідав Ольвію 99 р. н. е., мешканці Ольвії навіть наприкінці I ст. читали Гомера, майже всі знали напам'ять “Іліаду”. Сягли високого рівня розвитку музич-

на культура й театральне мистецтво. Учитель музики боспорянин Ісіл (III ст. до н. е.) брав участь у дельфійських змаганнях. Із лапідарних написів і свідчень давніх авторів відомо про існування театрів у Ольвії та Пантикапеї, у Херсонесі виявлено залишки античного театру.

Культура населення північнопричорноморських держав значною мірою вплинула на матеріальний і духовний світ скіфів та інших навколишніх племен. Так, керамічний комплекс античних виробів – тара (різні типи амфор і піфосів), столовий і парадний посуд (кратери, пелики, канфари, рибні таці, особливо кілики й інші види посуду), начиння (горщики, сковороди й т. і.), серед якого завжди був певний відсоток ліпних посудин, що пов'язується із місцевими племенами, – входив у побут варварського, зокрема скіфського, населення. Місцеве населення також запозичувало у греків технології, зокрема в будівельній справі. Варто згадати й про значне поширення серед скіфів високомистецьких ювелірних виробів грецьких майстрів.

На розвиток центрів Північного Причорномор'я мали відповідний вплив історико-культурні процеси в античних державах і в навколишніх племенах. Еллінські, спочатку чужі для навколишнього світу, античні держави Північного Причорномор'я в ході подальшого розвитку стали його органічною складовою.

Основним джерелом відомостей і містобудування, архітектури й будівництва в Північному Причорномор'ї є частини споруд, які віднаходять під час археологічних розкопок. Це залишки вулиць і площ, храмів, вівтарів, житлових будинків, оборонних мурів, веж і брам, терм, поховань, гончарних печей і гуралень, різних інженерних пристроїв і конструкцій. Окрім таких решток, знайдених *in situ*, важливішу роль у відтворенні історії архітектури відіграють віднайдені архітектурні деталі – частини колон і антаблементів, архітектурна теракота. Ця інформація доповнюється свідченнями літературних, епіграфічних, нумізматичних і образотворчих джерел.

Певне місце посідають літературні джерела, однак вони нечисленні. Найбільш докладні з них стосуються тільки Ольвії – це четверта книга Геродота, який, на думку ряду дослідників, відвідав Ольвію в середині V ст. до н. е., і Борисфенідська промова Діона Хризостома.

Від Геродота (Herod., IV, 78, 79) довідуємося, що Ольвія була оточена захисними мурами, які мали ворота, і вежами. У місті була ринкова площа й великий, розкішний, оточений стіною, палац скіфського царя Скіла. Довкола палацу стояли сфінкси й грифони з білого мармуру.

Іншою постає Ольвія в описі Діона Хризостома (Or., XXXVI), який побував там після гетської навали – у 99 р. н. е., коли територія міста зменшилася майже в три рази. Діон, зокрема, повідомляє, що Ольвія в цей час займала невелику територію, яка прилягала лише до частини колишньої міської межі, де залишилося кілька веж. В оборонних мурах були ворота. Забудову міста утворювали невеличкі будиночки, що тулилися один до одного. У місті був храм Зевса, який містився на східчастому стереобаті; перед храмом – площа. У храмах, як і на некрополі, не збереглося жодної вцілілої статуї або надгробка.

Свідчення інших авторів мають більш фрагментарний характер. Це переважно згадки про ту або іншу будівлю. Так, Страбон в описі Боспору Кімерійського згадує храм Асклепія, акрополь, гавань і доки для 30 кораблів у Пантикапеї, стіну Асандра завдовжки 360 стадій з десятьма вежами на кожному стадії, рів і вал у Кімеріці, пам'ятник Сатирові – курган, насипаний на місці одним із царів. У гирлі Тірасу, відзначає Страбон, стояла вежа Неоптолема, а в Херсонесі – святилище на місці Парфеній із храмом і статуєю богині Діви, між цим мисом і містом було троє воріт, що вели до старого Херсонеса.

Храм, статую та вівтарі Ахілла на о. Левка згадують Арріан, Максим Тірський та інші; храм Арея, театр у Пантикапеї, палац і будинок суду – Лукіан Самосатський і Поліен. Важливі описи храму Артеміди на мисі Парфеній здійснили Овідій Насон та Евріпід. За свідченнями Овідія, до храму вели 40 східців, він мав величезні колони; підніжжя статуї, двостулкові двері й вівтар було зроблено з білого каменю<sup>3</sup>. Евріпід згадує огорожу теменоса, тригліфи й “золоті” карнизи (Iph. In Taur., 70–134).

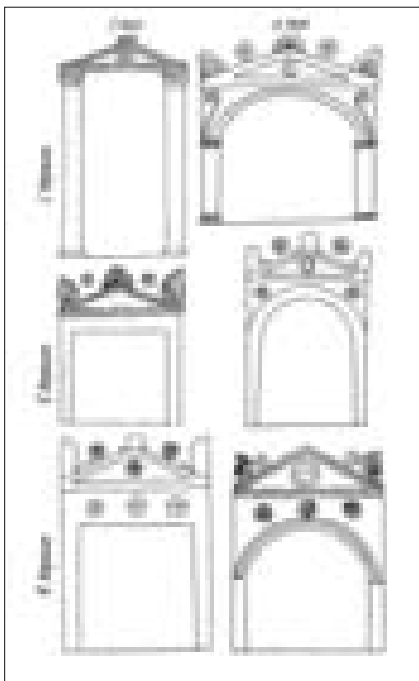
Відносно велика кількість епіграфічних знахідок прямо вказує на існування в Північному Причорномор’ї цілого ряду архітектурних об’єктів. Згідно з ними в Ольвії існували театр (кінець IV – середина III ст. до н. е.), храм зі статуєю, мабуть, Аполлона (середина III ст. до н. е.). Як свідчить запрошення на частування у святилище Аполлона, тут містився будинок симпосій (II ст. до н. е.). У написах згадано дві оборонні стіни неподалік гавані та дві стіни в іншій частині міста, п’ять веж, рибний ринок, хлібну комору, пілон біля місця виставлення товарів (кінець III ст. до н. е.), еклесіастерій (кінець IV в. до н. е.), вівтарі (III ст. до н. е.), скарбницю (кінець III – початок II ст. до н. е.), “дивного вигляду” оборонну вежу “біля берега річки” (кінець III – початок II ст. до н. е.). Ряд споруд Ольвії відомо за написами перших століть нової ери – гімнасій, храм Аполлона Простата, терми, храми (або храм), присвячені Серапісу, Ізіді, Асклепієві, Гигієї, Посейдону, молитовня, стоя, присвячена Августові й Тіберію, екседра, трапезна з трьома застільними ложами, пілон і прясло стіни, вежа на честь Зевса Поліарха й народу та ін.

Трохи менше таких написів знайдено в Херсонесі. У них згадано храм Діви (III ст. до н. е.), що продовжував існувати, очевидно, і в перші століття нової ери, вівтарі Діви й Херсонеса на акрополі часу походів Діофанта. Знайдено також невеликі вівтарі II–III ст. із присвятами римських легіонерів<sup>4</sup>, фрагменти вівтаря Пасіада<sup>5</sup> та ін. Про існування в Херсонесі храму іонічного ордера свідчить знайдений фрагмент іонічного архітрава з написом, а про споруди малих форм, зокрема вівтаря, присвяченого Діві, – фрагмент невеликої доричної капітелі IV ст. до н. е. Найбільший інтерес викликає напис перших століть нової ери на іонічному архітраві храму, присвяченого Афродіті, де зазначено суму пожертвування на будівництво, що складала 3 тис. динаріїв. Це, а також суми пожертвувань, вказані в написах на колонах, допомогли визначити приблизну загальну вартість будівництва храму – 5 тис. динаріїв<sup>6</sup>.

Найбільшу кількість лапідарних написів зі згадками різних споруд знайдено в Боспорі. Саме вони донесли до нас імена трьох архітекторів, що жили в першій половині III ст. – Діофанта, сина Неопола, Аврелія Антоніна й Навака, сина Мевака, а також архітектора Євтиха, діяльність якого засвідчена 335 р. н. е.

Згідно з написами, в Пантикапеї існували вівтар Артеміди Ефеської часів правління Левкона I (389–349 рр. до н. е.); храм, присвячений богу Аресу при Савроматі II (173–210 рр. до н. е.); вівтар (?) доричного ордера, присвячений царю Аспургу (23 р. н. е.)<sup>7</sup>. Крім того, у написах згадано пронаос храму першої половини II ст. і храм другого десятиліття IV ст., вежа IV ст. У перші століття нової ери тут існували молитовні й синагоги.

На підставі непрямих свідчень, зокрема присвят різним божествам на статуях або вівтарях, можна зробити припущення про існування на Боспорі трьох храмів Аполлона – у Пантикапеї, Гермонасі й Фанагорії, храмів Артеміди Ефеської у Пантикапеї й Гермонасі<sup>8</sup>. Однак у таких написах згадано дедикантів. Тому висновок щодо будівництва на Боспорі кількох храмів Аполлона й Артеміди не можна вважати достатньо обґрунтованим, він вимагає подальших досліджень.



**Типи декору боспорських поховальних стел**

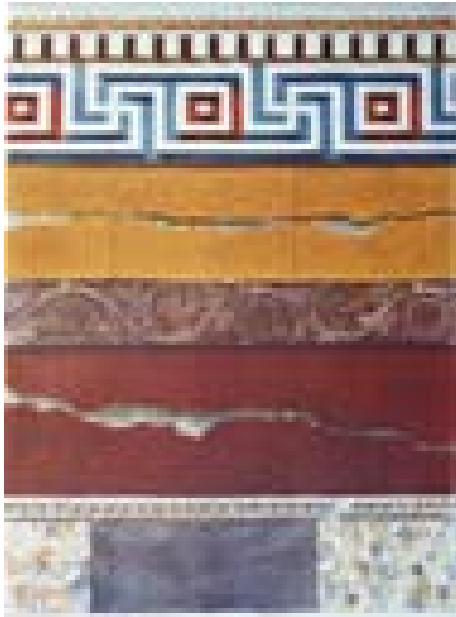
**Стела із зображенням п'ятиколонного фасаду храму**



З написів відомі споруди й інших міст Боспору. Це – храм 234 р. н. е. із прилеглим будинком і огорожею в Кітеї; гімнасій IV ст. до н. е. та II ст. н. е., молитовня (Аполлона?) 16 р. н. е. у Фанагорії; храм Артеміді Агротери середини IV ст. до н. е. на Таманському півострові; храм Афродіти Апатури 105 р. н. е., кесаріон першої половини II ст., а також вежа часів Реметалка (131–153 рр.) у Гермонассі; храми Афродіти Навархіди 110 р. н. е., Бога Справедливого II ст. (іонічний ордер), храм фіаса Навклерів другої половини II ст.;<sup>9</sup> молитовня першої половини II ст., відновлені на рубежі I–II ст. оборонні мури у Горгішії.

Написи відобразили активну будівельну діяльність у Танаїсі – відновлення оборонних споруд у другій половині II – першій половині III ст. З вісімнадцяти написів тільки у двох ідеться про відбудову громадських споруд – комплексів агори в 220 р. н. е. і джерела в 236 р. н. е. В інших написах, де мовиться про конкретні об'єкти, згадано про відновлення оборонних мурів у 163, 192, 236, 296 роках і воріт у другій половині II – перших десятиліттях III ст.

Образотворчі джерела найбільше представлені на Боспорі, де збереглися численні надгробки<sup>10</sup>. В їхньому архітектурному декорі виділяються два різновиди, для яких спільною ознакою є наявність фронтозу з акротеріями по кутах і розеткою в центрі. В основі першого типу декору лежить архітравне перекриття портика, а в основі другого – аркове. Перший тип домінує протягом усєї античної епохи. Кожний тип представлено кількома варіантами. Перший варіант – наявність чіткої тектонічної структури з виділенням капітелей пілястр<sup>11</sup> або імпостів і архівольтів<sup>12</sup> у безпосередньому сполученні з фронтоном<sup>13</sup>. У другому варіанті поглиблена частина портика (касета) не має структурного архітектурного зв'язку з фронтоном. Третій варіант аналогічний до попереднього, але з розміщенням під фронтоном двох або трьох розеток<sup>14</sup>. Антаблемент у двох останніх варіантах складається тільки зі спрощеного карниза. Кути підйому схилів покрівель різні (іноді – до 30°). Ордер (за можливості визначення) – аттичний іонічного варіанта, з використанням форм антових іонічних капітелей.



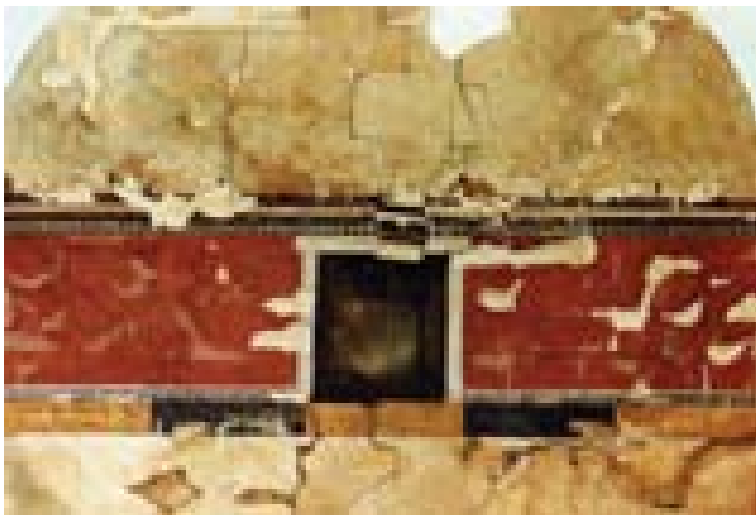
**Розпис “структурного” стилю, Пантікапей (за М. Ростовцевим)**

Особливий інтерес у контексті питання про існування п'ятиколонних храмів викликає стела із зображенням сцени “узливання”, датована від II ст. до н. е. до кінця I – початку II ст.<sup>15</sup> Архітектурний декор стели виконаний у вигляді двоверхового фронтонного портика іонічного ордера. Співвідношення висоти колон другого й першого поверхів становить приблизно 1: 2, інтерколу́мніїв – відповідно 1: 4. Це свідчить про те, що будівлі, зображені в нижньому й верхньому ярусах, насправді не були єдиним цілим. Двоверховість архітектурної композиції в цьому рельєфі є наслідком, очевидно, “безперспективного” зображення перспективи, типового для боспорського рельєфу<sup>16</sup>. П'ятиколонний фронтонний фасад іонічного ордера, що міститься у верхньому ярусі, на відміну від нижнього, виконано в легких гармонійних пропорціях.

Другою поширеною категорією надгробків з архітектурним декором, відомою за знахідками не тільки на Боспорі<sup>17</sup>, але й у Херсонесі<sup>18</sup>, є стели, що завершуються рельєфним або намальованим фронтоном із карнизом іонічного ордера або тільки карнизом із фронтальними антефіксами чи без них. Велика кількість стел у всіх північнопричорноморських центрах завершувалася лише акротеріями.

Важливим джерелом для відновлення інтер'єрів споруд є монументальний живопис, представлений в основному розписами склепів Боспору, де як правило, зображено інтер'єри приміщень. Аналіз розписів цієї “інтер'єрної” групи живопису дозволив виділити три основних стилі – “структурний” (приблизно від середини IV ст. до н. е.), “квітковий” (від I ст.), “інкрустаційний” (від першої половини II ст.)<sup>19</sup>. Найбільш характерні приклади “структурного” стилю виявлено в склепі 1 Васюриної гори та в Анапському; “квіткового” – у подвійному склепі 1873 р.; “інкрустаційного” – у склепі 1900 р., у склепах садиби Фельдштейна та склепі 1884 р. на Мітрідатовому пагорбі<sup>20</sup>. Водночас трапляються розписи змішаного характеру – “квітково-структурного”, “інкрустаційно-структурно-квіткового” в обрамленні іонічних колон, “деструктивного стилю” та розписи жанрового характеру<sup>21</sup>.

**Зображення вікна у склепі Васюриної гори. Перша половина III ст. до н. е. (за М. Ростовцевим)**



Крім цього, “інтер’єрна” група зображень викликає інтерес із погляду відбиття в ній архітектурних ордерів і деталей, а також колірної гами. Серед ордерних структур відзначимо зображення канельованих колон коринфського ордера з базами аттичного типу в розписах кам’яного саркофага з Керчі кінця I ст., колон іонічного ордера з базами аттичного типу в склепі 1875 р. і в Стасівському склепі першої половини II ст. Цінним у цих розписах вважається прийом обрамлення вікна в склепі Васюриної гори першої половини III ст. до н. е.<sup>22</sup> Колірна гама архітектури боспорських склепів відома, адже розписи збереглися майже повністю, тож легко відтворити всю палітру барв, використовувану майстрами. Так, для ранніх склепів другої половини IV ст. до н. е. характерна гама, що складалася з білого, червоного, чорного, жовтого, жовтогарячого й коричневого кольору<sup>23</sup>. У першій половині III ст. до н. е. у розписах з’явився синій колір, у III–II ст. до н. е. – зелений, а потім рожевий, блакитний та ін.

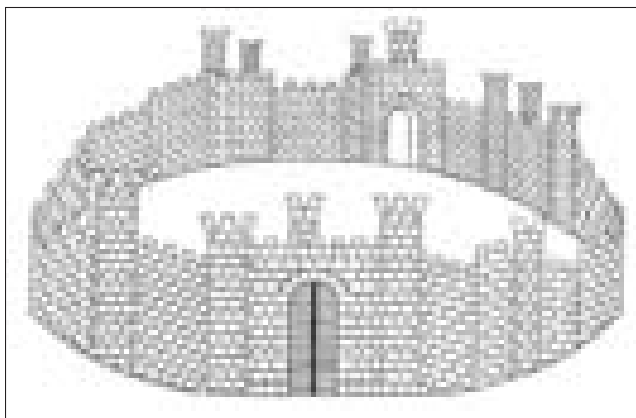
Серед розписів, у яких можна спостерегти аналогію з архітектурною спорудою, слід згадати огорожу героона, а також зображення оборонних мурів (мабуть, Херсонеса) на стіні одного з пізньоантичних херсонеських склепів IV–V ст.<sup>24</sup>

Зрідка зображення архітектурних об’єктів трапляються й на монетах. Це боспорські монети Котиса I (68–69 рр.) та Євніки (68–69 рр.) із зображеннями п’ятиколонного храму, а також монети Рескупоріда II (68–92 рр.) і Савромата I (93–23 рр.) з оборонними спорудами – комплексом воріт<sup>25</sup>. Дослідники неодноразово аналізували зазначені сюжети. Якщо стосовно визначення оборонних споруд особливих розбіжностей немає<sup>26</sup>, то щодо храму у висновках учених є розбіжності. Зокрема, існує припущення, що на монетах представлено два різні храми: один іонічного ордера, а другий –



**Зображення архітектурних споруд на боспорських монетах: 1, 2 – монети Котиса I та Євніки; 3, 4 – монети Савромата I і Рескупоріда II**

#### **Зображення оборонних мурів Херсонеса на стіні склепу пізньоантичного часу (за М. Ростовцевим)**







Підвіска із зображенням фронтонних портиків із непарною кількістю колон та ливарна форма, Ольвія

доричного<sup>27</sup>. Однак цьому суперечить той факт, що в обох випадках храми мають п'ятиступінчастий стереобат і п'ятиколонний портик. Один із них характеризується легшими пропорціями. Доричний храм донедавна ідентифікували з пантикапейським храмом Аспурга, реконструйованим В. Блаватським, головню, на підставі знайденої в Пантикапеї плити архітрава<sup>28</sup>. Утім, як з'ясувалося в ході натурного обстеження, вона не могла належати до п'ятиколонного портика (докладніше далі).

Остання категорія образотворчих джерел – прикраси – представлена знахідками в культурних шарах Ольвії не пізніше IV ст. до н. е. декількох форм для відливання підвісок у вигляді фронтонних фасадів із непарною кількістю колон.

## АРХІТЕКТУРА VI – ПОЧАТКУ V СТ. ДО Н. Е.

**Містобудування.** Вибираючи місце для заснування міста, греки враховували декілька факторів. Найважливішими серед них були прибережне розміщення, що забезпечує здійснення торговельних зв'язків, наявність джерел питної води й рельєф місцевості, придатний для організації ефективного захисту міста. Цим умовам відповідає місце розташування найбільших античних центрів Північного Причорномор'я – Тіри, Ольвії, Херсонеса, Пантикапея, Тірітаки й Мірмекія.

У Північному Причорномор'ї практика заснування міст і поселень із регулярним або хоча б прямокутним плануванням значного поширення не набула. Серед поселень архаїчного часу елементи прямокутної системи планування простежуються тільки в Борисфеніді<sup>29</sup>. Можливо, її дотримувалися наприкінці VI ст. до н. е. і в Керкінгиді, позаяк елементи такої системи відомі тут у V ст. до н. е.<sup>30</sup> Планування інших північнопричорноморських міст було нерегулярним<sup>31</sup>.

За результатами розкопок Ольвія, Березань, Пантикапей та Мірмекій уже в архаїчний час мали квартальну структуру. Ширина головних вулиць могла сягати 6 м, другорядних – 1,5 м – 3,0 м. Квартали, залежно від типу поселення, могли утворювати внутрішній двір, забудований по периметру однотипними одно- та двокамерними оселями (Торик), або ж вони склалися з блоків житлових будинків, які мали власні внутрішні двори (Березань, Пантикапей). Різниця в розмірах, кількості приміщень і декорі житлових будинків незначна. І в Ольвії, і в Пантикапеї в межах звичайних житлових кварталів трапляються невеличкі ремісничі майстерні.

Основним типом житлової забудови протягом 50–70 років після заснування міст були землянки й напівземлянки<sup>32</sup>. Саме цим античні міста Північного Причорномор'я на архаїчному етапі значно відрізнялися від середземноморських міст.

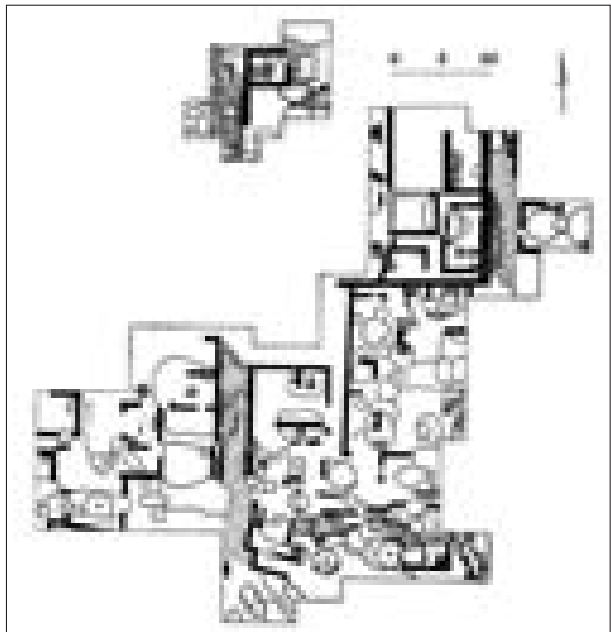
Окрім житлової забудови, в містах були культові ділянки – теменоси (Ольвія, Березань, Німфей, Фанагорія). Міста полісного типу, крім теменосів, мали агори й

будинки адміністративного, торговельного й іншого призначення (Ольвія, Пантикапей).

Тіра, Ольвія, Фанагорія, Пантикапей, Німфей, Херсонес склалися з трьох частин – верхнього міста й нижнього, що безпосередньо прилягало до лиману або морського узбережжя, і терасованих схилів, які поєднували їх. З-поміж усіх північнопричорноморських міст укріплені акрополі мали тільки Пантикапей і Мірмекій. Ні в Ольвії, ні в Херсонесі досі не виявлено якихось залишків кругових укріплень верхніх частин. У жодному місті або поселенні, за винятком Пантикапея, не знайдено решток оборонних споруд VI ст. до н. е.

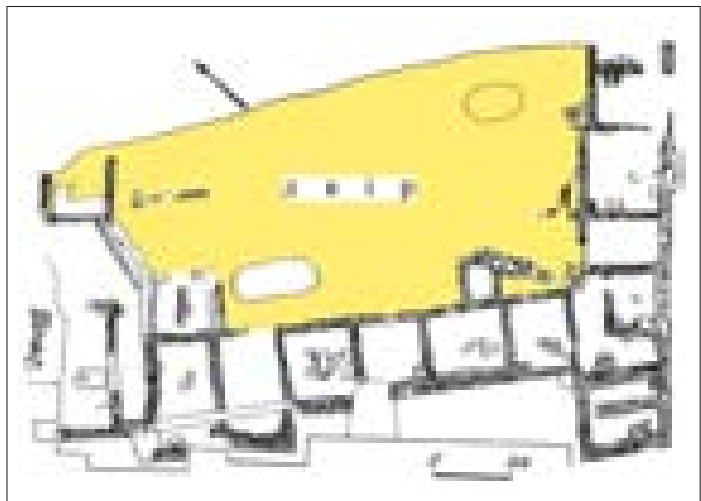
На відміну від міст, сільські поселення, як правило, розташовували на горизонтальному рельєфі. Їхні розміри, як засвідчують на сільські околиці Ольвії, були різними. Невеликі хутори мали площу близько 0,2 га, поселення середніх розмірів доходили до 8 га, великі – до 70 га<sup>33</sup>. Поселення склалися з осібних житлово-господарських модулів – ойкосів. Землянки були згруповані безсистемно. Кварталів не існувало. Структура ранніх сільських поселень була однорідною, жодних комплексів суспільного чи адміністративного призначення, скажімо укріплень, не виявлено.

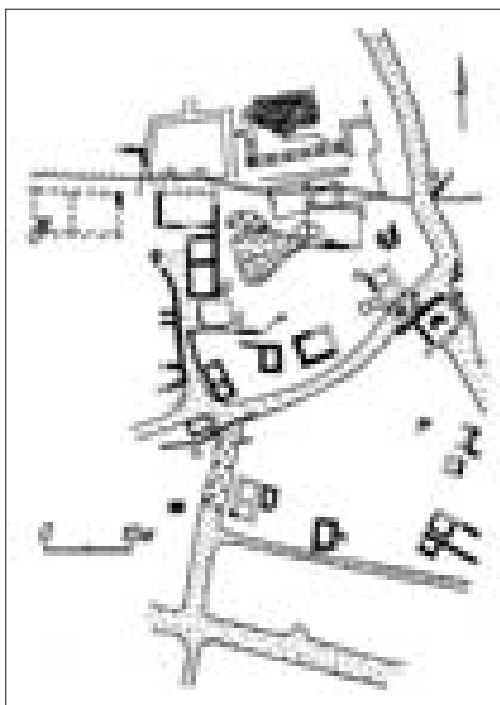
Найбільше залишків архітектурно-будівельних пам'яток архаїчного часу відкрито під час розкопок Березанського поселення, Ольвії та поселень її околиць, Керкінітиди, Пантикапея, Кімерика, Німфеї, Тірітаки, Фанагорії та Торика. В основному тут розкопано рештки житлових або житлово-господарських комплексів. Крім того, в Ольвії знайдено рештки двох священних ділянок із вівтарями й храмами, на Березані – теменос із залишками вівтаря й храму Афродіти, у Німфеї – святилище, у Пантикапеї – теменос і толос, який, імовірно, служив пританейоном. Крім частин споруд, що збереглися *in situ* (підлоги приміщень, фундаменти, траншеї



**План забудови житлових будинків із прямокутним розплануванням. Остання чверть VI – перша чверть V ст. до н. е., Борисфеніда (за Л. Копейкіною)**

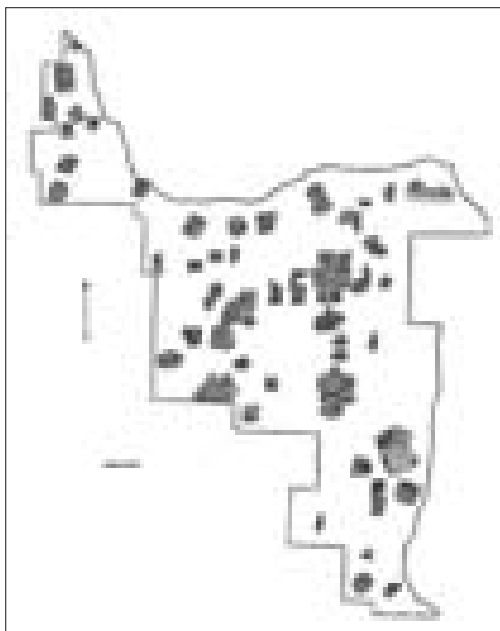
**План забудови кварталу. Кінець VI – початок V ст. до н. е., Торик (за Н. Онайком)**





План житлових кварталів пізньоархаїчного часу, Пантікапей

План-схема розташування напівземлянок, Борисфеніда



від вибірки стін) в Ольвії, Пантікапей та Німфеї знайдено ряд архітектурних деталей, які датуються пізньоархаїчним часом. Аналіз цих двох категорій знахідок – будівельних залишків, що містяться *in situ*, та архітектурних деталей – уможливив здійснення реконструкції найбільш збережених об'єктів.

**Житлові будинки.** Найдавніші житлові будинки в північнопричорноморських містах виявлено в шарах, датованих не раніше, ніж друга чверть VI ст. до н. е.<sup>34</sup>, тільки на Березані найбільш ранні житла належать, можливо, ще до першої чверті VI ст. до н. е.<sup>35</sup>

У розвитку північнопричорноморських житлових будинків архаїчного часу спостережено дві стадії. Спершу поширення мали одно-, рідше – двокамерні ізольовані, зазвичай прямокутні в плані споруди (т. зв. будинок колоніста), які в Північному Причорномор'ї були переважно заглиблені в землю у вигляді напівземлянок, зрідка – землянок<sup>36</sup>. Такі житла на території античних міст і поселень на сьогодні відкрито не лише в Нижньому Побужжі – Ольвії, Березані, їхній сільській околиці, але й у Подністров'ї – в Никонії та навколишніх сільських поселеннях, у Західному Криму – Херсонесі й Керкінітиді, у Східному Криму й на Тамані – у Німфеї, Пантікапей, Мірмекії, Тирамбі, Фанагорії, Синдській Гавані.

Однокамерні землянки й напівземлянки мали переважно прямокутний, рідше – круглий

Житловий квартал Ольвії, забудований напівземлянками (фото С. Крижицького)



або овальний плани. Площа такого житла найчастіше охоплювала від 10 м<sup>2</sup> до 15 м<sup>2</sup>. Іноді в бортах котлованів робили східчасті входи, подекуди, мабуть, користувалися приставними дерев'яними сходами. Стіни могли мати обмазку, їх наземні частини (у напівземлянках) зводили із сирцевої цегли або каменю. Відомі й прийоми облицювання однієї або кількох стін котловану кам'яними кладками, зробленими за однорядною постелистою іррегулярною або полігональною системою на кшталт "зубці пилки". Ватри звичайно палили біля стін. Трапляються стаціонарні вогнища. У деяких випадках відкрито невеликі ніші в земляних бортах котлованів, заглиблення в підлозі для встановлення амфор, невисокі глинобитні площини (мабуть, столи господарського призначення, іноді – лежанки).

Землянкові структури були невисокими безордерними будівлями з похилою очеретяною або саманною покрівлею конічної форми (над круглими й овальними в плані приміщеннями) й одно- або двосхилою (над прямокутними). Аналогічне об'ємно-просторове вирішення (за винятком заглиблення в землю) могли мати й наземні однокамерні будинки колоністів, що можна припустити на основі залишків т. зв. будинку емпорію в Пантікапеї<sup>37</sup>.

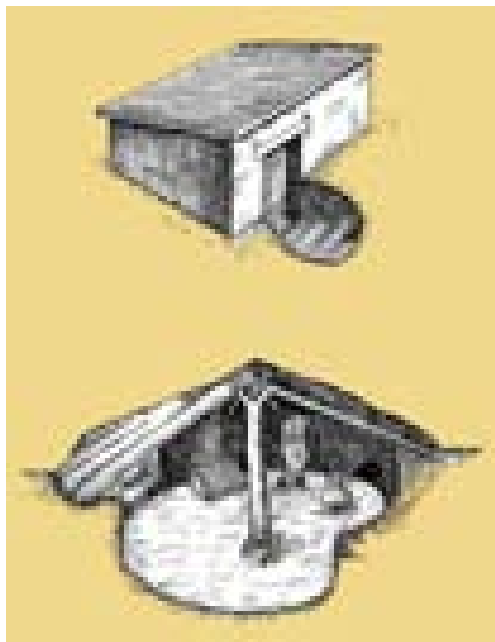
У ході розкопок пізньоархаїчного сільського поселення неподалік Ольвії (Чертовате 6, 7) було з'ясовано, що однокамерні напівземлянки згруповано в осібні житлово-господарські комплекси – ойкоси, які мали довільне планування.

**Кругла напівземлянка в центральному кварталі в оточенні споруд пізніших часів, Ольвія (фото С. Крижицького)**



**Квартал із землянковою забудовою. Кінець VI – початок V ст. до н. е., Ольвія (за С. Крижицьким)**

**Прямокутна та кругла в плані напівземлянки, Ольвія (реконструкція С. Крижицького)**



Подібний комплекс площею близько 500 м<sup>2</sup> складався з центрального житла (12 м<sup>2</sup> – 15 м<sup>2</sup>), трьох-п'яти житлових напівземлянок меншої площі (6 м<sup>2</sup> – 9 м<sup>2</sup>), десяти-дванадцяти господарських і зернових ям, однієї-двох цистерни<sup>38</sup>. Зважаючи на довільне розміщення напівземлянок, можемо зробити висновок, що вони не мали єдиного простору – кожна з них була ізольованою. Можна припустити, що й у містах, зокрема в Ольвії, групи землянок або напівземлянок становили окремі ойкоси, які, у свою чергу, були згруповані у квартали.

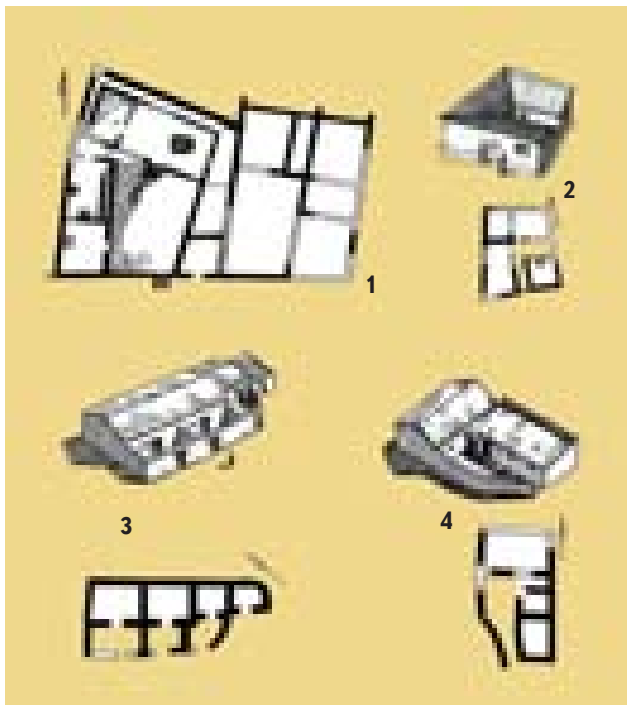
Напівземлянки або землянки були закономірною стадією розвитку грецької архітектури в нових для еллінів умовах Південно-Східної Європи. Землянкові структури – явище регіональне, характерне для Східної Європи впродовж усього періоду давньої історії. Використання колоністами цього прийому пояснюється, мабуть, невисоким рівнем розвитку економіки заснованих греками держав і нерозвиненістю бази будівельного виробництва. Ідея зведення заглиблених жител, нетипова для грецької архітектури, очевидно, була запозичена в лісостепових племен.

Отже, здійснювані час від часу спроби реанімувати застарілий погляд про те, що землянкове будівництво, яке передувало наземному на території античних міст і поселень, притаманне варварам<sup>39</sup>, не мають підтвердження в археологічних матеріалах. Раніше ми вже аргументували тезу про те, що землянкове будівництво в Ольвії вели не варвари, а грецькі колоністи<sup>40</sup>. Про еллінський характер культури населення не тільки міста, але й сільської околиці Ольвії свідчить увесь комплекс пам'яток духовного та матеріального життя поселенців хори<sup>41</sup>. Це стосується й мешканців землянок зокрема, Березанського поселення. Варто також підкреслити, що прихильники варварського походження землянок, які містилися на території античних міст

і поселень та передували наземному домобудівництву, не враховують два досить істотних моменти. По-перше, це поширення грецької писемності серед населення як міст, так і сіл, про що свідчать численні графіті. По-друге, зовсім замовчується, куди ж могло подітися варварське населення (якщо воно передувало появі греків) після переходу до звичайного наземного античного домобудівництва. Зрозуміло, сказане не виключає присутності в античних містах і селищах певного варварського компонента. Мовиться про те, що на цих городищах не спостережено жодних ознак змін населення (варварів на греків).

Друга стадія розвитку античних житлових будинків у Північному Причорномор'ї характеризується поширенням наземних кам'яних багатокімнатних із внутрішніми двориками житлових будинків, в основному звичайних грецьких типів. На Березанському поселенні це відбувалося

**Пізньюархаїчні будинки: 1, 2 – Борисфеніда;  
3 – Кімерик; 4 – Пантикапей.  
(1 – за С. Соловйовим, 2–4 – за С. Крижицьким)**



наприкінці VI ст. до н. е., у Никонії – у V ст. до н. е., в Ольвії та Керкінітиді, мабуть, на початку V ст. до н. е., у Пантікапеї та Німфеї, можливо, ще в другій половині VI ст. до н. е.

Серед наземних багатокамерних структур найбільше зацікавлення викликають будинки Березанського поселення, Пантікапея, Кімерика, Тірітаки й давнього Торики. Вони, на відміну від землянкових комплексів, містилися впритул один до одного й утворювали невеликі квартали. Відомі нам житлові споруди були безордерними, невеликої площі з одно- (Тірітака), дво- (Пантікапей, Березань) й тристороннім (Ольвія, Березань) розташуванням критих приміщень навколо внутрішнього двору.

Цікавий своїм плануванням комплекс, відкритий у Торику<sup>42</sup>. Збережена його частина дозволяє припустити, що спочатку він складався з великого (близько 900 м<sup>2</sup>) двору й однокамерних критих приміщень, розташованих із чотирьох боків. Кожне приміщення мало окремий вихід у двір і розміщені поруч кімнати. Загальна конфігурація комплексу в плані наближається до прямокутного. Ззовні до середини кварталу вів вхідний коридор. Зразкова однотипність більшості приміщень (за розмірами, місцем розташування входів, супровідним матеріалом) дає підстави віднести цей комплекс до категорії т. зв. колективних садиб або, радше, до будинків-комун, тобто комплексів, що складаються з об'єднаних довкола загального великого двору окремих функціонально самостійних житлових модулів-блоків. Якщо припустити, що до складу такого комплексу входило 25–30 приміщень (а це при квадратній формі реконструйованого плану цілком імовірно), а в кожному з них мешкало в середньому по три особи, то загальна кількість могла сягати 75–90 мешканців. Зважаючи на незначну товщину стін, погану якість кладки, відсутність сходів, можемо зробити висновок, що криті приміщення мали один поверх. Покрівлі, з огляду на замкнутий характер комплексу, могли бути односхилими зі стоком усередину двору. Даних стосовно яких-небудь портиків або навісів немає.

Відрізняються від розглянутого комплексу будинки Кімерика, що склалися з декількох, об'єднаних у блоки, приміщень мегаронного типу із самостійними внутрішніми<sup>43</sup> двориками. У плануванні інших житлових споруд Північного Причорномор'я архаїчного часу переважав рівнозначно-паралельний принцип, що набув згодом значного поширення.

**Споруди культового призначення.** За свідченнями давніх авторів, у Північному Причорномор'ї існувало кілька святилищ: Ахілла на острові Левка із храмом і гаєм (Arrian, Peripl., 32–34); на мисі Парфеній (Eugip. Iph in Taur, 85–95), святилище Апатур (Strabo., IX, 2, 10 і ін.). In situ віднайдено тільки святилище Ахілла, що містилося напроти гирла Дунаю, де, як припускають, знайдено залишки храму<sup>44</sup>. Місце розташування двох інших ідентифіковано лише приблизно: Парфеній – на мисі Фіолент<sup>45</sup>, Апатур – біля Фанагорії<sup>46</sup>. Ці святилища були самостійними комплексами поза міськими стінами.

Одним із таких святилищ був храм Ахілла на острові Левка. Лейтенант М. Критський 1823 р. склав план цього острова, в центрі якого, на його піднесеній частині, він бачив залишки квадратної в плані споруди. Її площа становила близько 900 м<sup>2</sup>. Споруда мала чотири приміщення і, ймовірно, двір, рівний за площею двом приміщенням<sup>47</sup>.

До 1841 р. залишки фундаментів зі щільного білого вапняку, “дуже схожого на мрамур”, було розібрано<sup>48</sup>. Судячи зі знайденого тут барабана колони з канелюрами, створеного з аналогічного матеріалу й датованого архаїчним часом, ранній храм



**Розкопки Західного теменоса Ольвії (фото С. Крижицького)**

допоміжні будівлі. Тут же були ботроси – ями, куди ховали предмети, коли вони ставали непридатними для культових церемоній, зокрема залишки архітектурної теракоти.

В Ольвії відомо два теменоси: Західний (із головним божеством Аполлона Ієтроса), що з'явився в другій чверті VI ст. до н. е.<sup>50</sup>, і Східний (пов'язаний, головню, з культом Аполлона Дельфінія), що виник у другій половині VI ст. до н. е.<sup>51</sup> Теменоси архаїчного часу відкрито на Березані (Афродіти)<sup>52</sup> та в Німфеї (Деметри)<sup>53</sup>. На верхньому плато Пантикапея знайдено теменос, на якому містилися споруди, пов'язані з культурами Аполлона, Артеміди, Лети та ін.<sup>54</sup>

Від Західного теменоса Ольвії до нас дійшли залишки вимостки середини VI ст. до н. е., фрагменти волют акротеріїв від капітелей або вівтаря, бази іонічного ордеру малоазійського типу й розписані теракотові деталі від будівлі культового призначення, сліди вибірок стін храму антового або простильного типів, вівтарі, фрагмент огорожі з пропілоном кінця VI – початку V ст. У північній частині Східного теменоса виявлено неглибокі ями,

**Загальний вигляд залишків Західного теменоса Ольвії (фото С. Крижицького)**



міг мати висоту портиків до 8 м, хоча не можна виключати й вотивне призначення цього барабана<sup>49</sup>. План споруди на о. Левка не схожий на жоден із типів грецьких храмів, тим більше на вівтар.

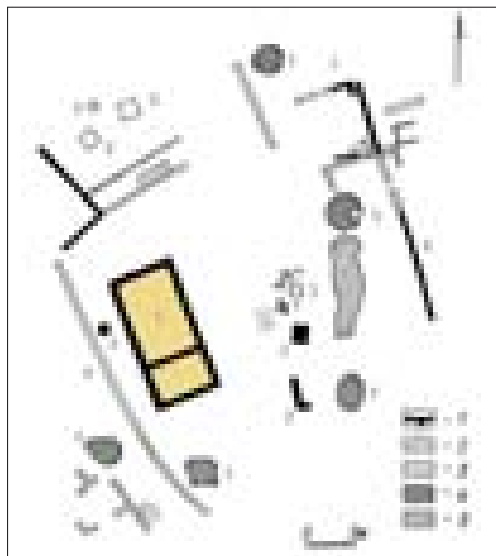
Крім святилищ, розташованих за межами міст, культові місця були облаштовані й у самих містах серед звичайної житлової забудови. Ці теменоси відділяли від іншої забудови невисокі огорожі. Крім храмів, на їхній території містилися вівтарі, скарбниці, майстерні для виготовлення вотивного інвентарю й інші

ями, які дозволяють зробити припущення про те, що тут в архаїчний час, перед появою найбільш раннього храму V ст. до н. е.<sup>55</sup>, був священний гай.

Тип найбільш раннього ольвійського храму Аполлона Ієтроса (Лікаря) третьої чверті VI ст. до н. е., у зв'язку з відсутністю яких-небудь залишків *in situ*, не встановлено. Однак комплекс знайдених там теракотових архітектурних деталей – розписні сими з іонійським киматієм, розетами, ялинковим орнаментом або



**План Східного теменоса Ольвії. V ст. до н. е.  
(за О. Карасьовим та О. Леві)**

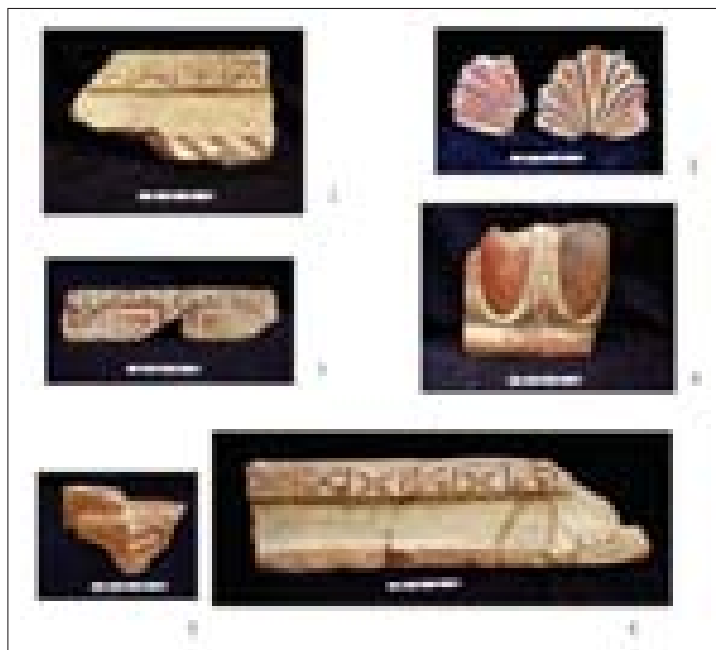


**План Західного теменоса Ольвії: 1 – храм  
Аполлона Ієтроса; 2 – вітари; 3 – ботроси;  
4 – огорожі теменоса**

меандром; гейсони з меандром, поздовжня черепиця гребеня; акротерії (у тому числі один фронтальний дископодібний); антефікси; розписні облицювальні теракотові плити<sup>56</sup> – дозволяють уявити його декоративне вирішення. Частину знайдених деталей датовано третьою – четвертою чвертю VI ст. до н. е.<sup>57</sup>, тільки один варіант сим автор розкопок відносить до найбільш раннього часу – другої чверті VI ст. до н. е. На її думку, храм міг бути дерев'яно-сирцевим<sup>58</sup>. Ці самі деталі, очевидно, були використані й під час будівництва нового храму в кінці VI – на початку V ст. до н. е. Варто підкреслити, що вузьке датування всіх наведених деталей і особливо споруд, до яких вони належали, певною мірою умовне. Так, архітектурна теракота, вироблена в Іонії в останній чверті VI ст. до н. е., у Північне Причорномор'я могла потрапити не відразу після виготовлення.

У святилищі Деметри в Німфеї в середині VI ст. до н. е., ще до появи храму, культовим цілям служила розщелина в скелі. Рання будівля

**Архітектурний декор покрівлі раннього храму Аполлона Ієтроса в Ольвії: 1, 6 – сими; 2 – антефікси; 3, 5 – гейсони; 4 – ови (фото С. Крижницького)**







**Архітектурний декор покрівлі раннього храму Аполлона Іетроса. Антефікс, Ольвія (фото С. Крижицького)**

звідти ж волюта вівтарного акротерія, датована приблизно 500 р. до н. е., капітель із Гермонасси, база з Пантикапея<sup>60</sup>. Слід зазначити, що всі найбільш ранні архітектурні деталі належать до іонічного ордера, вони виконані з місцевого вапняку в традиціях ефеської й мілето-самоської шкіл<sup>61</sup>.

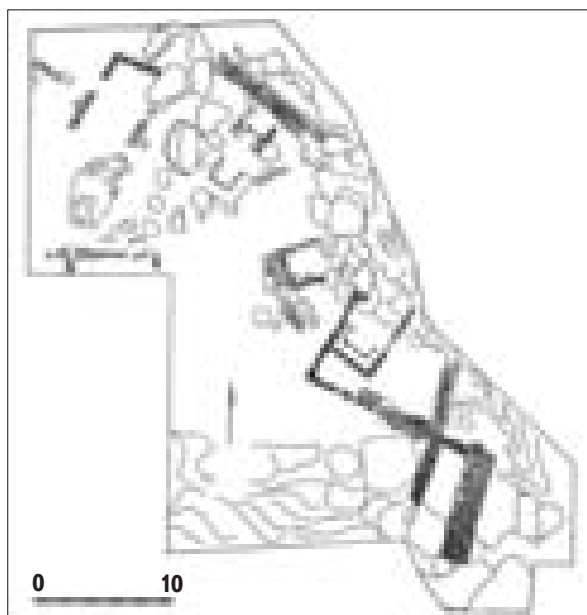
Загалом культова архітектура архаїчного часу в Північному Причорномор'ї мала більш скромний характер, ніж у цей самий час у Греції, як за кількістю споруд, так і за їх масштабами<sup>62</sup>, а також за багатством декору. Але навіть невеликі храми,

була невеликою, однокамерною, сирцево-кам'яною, під час її розкопок знайдено теракотові плити з геометричним розписом і без нього, фрагменти розписного акротерія, датованого не пізніше VI ст. до н. е.<sup>59</sup>

З огляду на невеликі розміри бруківки (3,5 м × 5 м), що лежала перед входом, споруда, відкрита в Німфеї, за ордерною ознакою була простильною. Вона нагадує архаїчні теракотові моделі з Аргоса або Перахори. Про наявність тут фронтону і двосхилої черепичної покрівлі свідчать знайдені фрагменти фронтального акротерія.

Архітектурні деталі архаїчного вигляду знайдено і в інших містах. Це капітель або волюта вівтарного акротерія з Пантикапея, що датується другою половиною VI ст. до н. е.,

**План святилища, Німфей**



**Акротерій, Німфей**



які в цей час існували не тільки в Німфеї та Ольвії, а мабуть, і в інших північнопонтійських містах, без сумніву, вирізнялися серед землянкової забудови мальовничим архітектурним декором і розмірами.

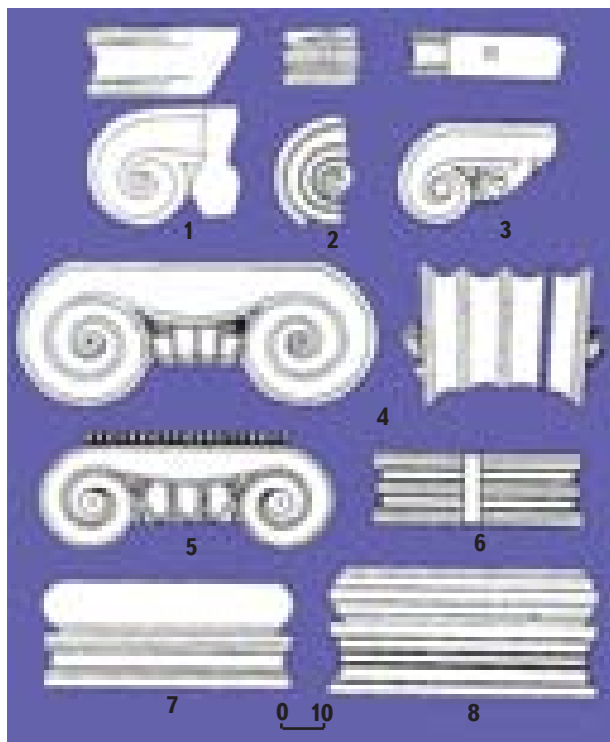
**Конструкції та будівельна техніка.** Як будівельні матеріали застосовували камінь, сирцеву цеглу, дерево, глину, землю. Камінь – у вигляді полігональних плит і буту; в основному це був вапняк різних видів, рідше – піщаник. Оброблений камінь використовували рідко, частіше – гальку й голяки, іноді привізних порід.

Наземні частини стін напівземлянок і наземних житлових будівель були кам'яними, сирцево-кам'яними, рідше – тільки сирцевими або глиноплотовими. Їх товщина становила 0,4 м – 0,5 м (до 0,6 м). Система кам'яної кладки, як правило – іррегулярна або подібна до неї однорядна постелиста. Помічено також орфостатну полігональну систему з необробленого каменю. Пізніше, поряд з описаними вище, з'являються дворядні полігональні кладки на кшталт “зубці пилки” (Ольвія), лесбійські орфостатні, прості полігональні системи з виділенням фундаментної частини<sup>63</sup>. Застосування штукатурних покриттів і розписів стін не зафіксовано. Судячи з будівництва в Ольвії, брак розвинених фундаментних частин характерний навіть для храмів раннього часу. Звичайно фундамент являв собою один ряд плит, покладених простильно й заглиблених у землю наполовину (або трохи більше) висоти цього ряду.

У культових будівлях використовували привізну архітектурну, часто розписну, коринфську теракоту – дахи покривали черепицею коринфського типу, карнизи завершували симами, а по кутах – акротеріями. Зважаючи на знайдені архітектурні ордерні деталі, можна припустити існування вже в той час поодиноких випадків ордерного будівництва, де кам'яні колони могли сполучати із сирцевими стінами й дерев'яним антаблементом, можливо, з теракотовим облицюванням.

У найбільш ранніх культових спорудах, у їхніх завершеннях, могли застосовувати дерев'яні конструкції, про що свідчить знайдена в Ольвії теракотова накладна волюта, яка, очевидно, прикрашала іонічну<sup>64</sup> капітель або вівтарний акротерій. До подібних конструкцій варто віднести й теракотову ангобовану плиту, знайдену в Ольвії на Західному теменосі<sup>65</sup>, яка, швидше за все, є накладною метопоєю.

Наприкінці VI – на початку V ст. до н. е. для зведення монументальних споруд почали використовувати камінь. Про це свідчать знахідки кам'яних архітектурних деталей з Ольвії та Пантікапея<sup>66</sup>. Тут для певних деталей брали місцевий і привіз-



**Архітектурні деталі іонійського ордера кінця VI – першої половини V ст. до н. е.: Ольвія – 1, 2, 6; Пантікапей – 3, 8; Істрія – 4, 7; Гермонасса – 5; (за А. Буйських)**



**Теракотова накладна волюта (фрагменти). Друга чверть V – третя чверть IV ст. до н. е., Ольвія (за О. Карасьовим)**

тут не спостерігалось прояву яких-небудь місцевих або змішаних традицій, за винятком ідеї заглиблення. За стильовими ознаками (планування, конструкції, декор, вирішення об'єму) архітектура цього часу являє собою єдиний шар. Виняток становить землянкова традиція, яка відтоді ввійшла до арсеналу будівельних прийомів грецьких переселенців.

### **АРХІТЕКТУРА ДРУГОЇ ЧВЕРТІ V – ПОЧАТКУ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ IV СТ. ДО Н. Е.**

На відміну від Греції, де цей період названо “класичним”, у містах Північного Причорномор'я класичною архітектура може бути визначена умовно, бо її самостійного розвитку тоді не відбувалося. У регіоні, що розглядається, вона була вторинною, дещо архаїзовано відображаючи шлях розвитку середземноморської грецької архітектури. Тут не було монументальних храмів, подібних до малоазійських диптерів або великогрецьких периптерів. Не відомі й ансамблі на кшталт афінського Акрополя або споруди, що наближаються своєю досконалістю до Парфенона чи храму Ніки Аптерос, а вишуканістю й витонченістю форм – до Ерехтейона.

Сказане стосується монументальних храмових ордерних споруд. Що ж до архітектури будівель утилітарного призначення – житлових будинків, оборонних комплексів, спеціальних споруд і т. п., – то за рівнем розвитку вона подібна до грецької.

**Містобудування.** У досліджуваний період відбувалося остаточне становлення античних міст, коли вони набули вигляду, характерного для типового античного грецького міського центру. Повсюдно зникали землянки й напівземлянки (виняток складає Ніконій), з'явилися звичні для грецької архітектури оборонні споруди, будівлі адміністративного та громадського призначення. Міста остаточно набули чіткої квартальної структури. Збільшилася територія міст. Так, якщо в другій половині VI – першій половині V ст. до н. е. площа Пантикапея становила декілька гектарів, а кількість населення не перевищувала 2–3 тис. осіб, то в кінці V – на початку III ст. до н. е. територія міста охоплювала вже 18 га – 20 га. Зростала й територія Ольвії, яка в V–IV ст. до н. е. сягала 44 га – 47 га<sup>67</sup>.

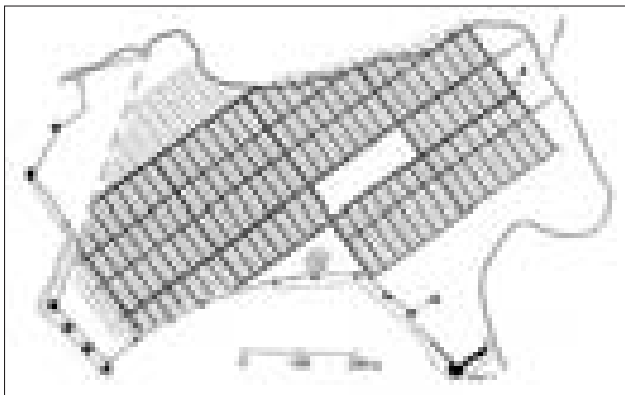


**Ольвійський порт (ескіз за реконструкцією С. Крижницького)**

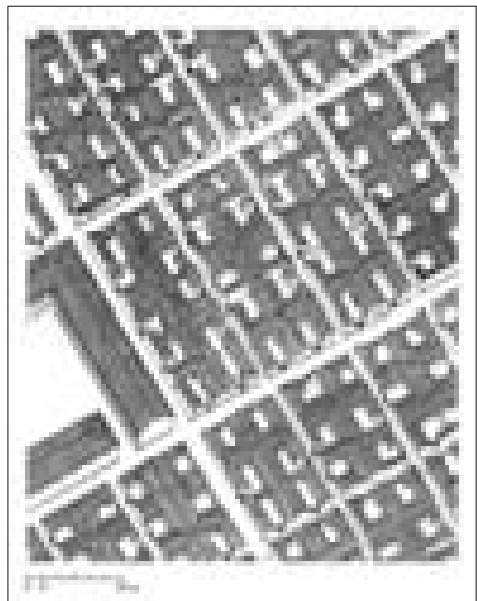
Як зазначалося, міста, що виникли в архаїчний час, не мали регулярної або хоча б прямокутної системи планування. Певним винятком були Борисфеніда і Керкінітида, де знайдено елементи прямокутного планування. Однак у ході перебудови старих міст будівничі прагнули в міру можливостей уводити хоча б у деяких районах чи кварталах прямокутну конфігурацію планування будинків.

Єдиний регулярний прямокутний план усього міста було реалізовано тільки в Херсонесі, однак не від часу його заснування, а від кінця першої половини – середини IV ст. до н. е.<sup>68</sup> Автори реконструкції генплану Херсонеса<sup>69</sup> вважають, що в місті використано чотири стандарти кварталів із шістьма, вісьмома, десятьма й дванадцятьма будинками в кожному. За первісним планом ширина поперечних вулиць становила 3,26 м, а поздовжньої (головної) – 6,5 м; розмір кварталу, що складався з десяти будинків, які стояли двома паралельними рядами, – 24,48 м × 65,30 м; площа будинку – в межах 153 м<sup>2</sup> – 160 кв. м<sup>3</sup>.

**Перший (“ідеальний”) генеральний план Херсонеса (за А. Буйських, М. Золотарьовим)**



**Реконструкція типових кварталів у північно-східному районі Херсонеса (за А. Буйських, М. Золотарьовим)**



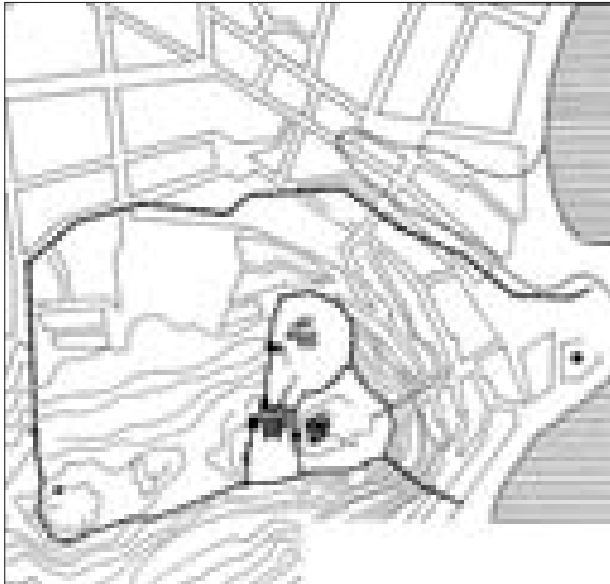


Сучасний план залишків Херсонеса

До часу, який розглядаємо, належить початок робіт із впорядкування міст – терасування схилів (Пантикапей), облаштування водостічних каналів під вулицями, колодязів і гідросистем (Ольвія)<sup>70</sup>.

У північнопричорноморських містах можна виділити три основні типи планування. 1) Міста з іррегулярним плануванням, що склалося довільно, за наявності в окремих кварталах і районах елементів регулярної прямокутної системи. Найяскравіший приклад – Ольвія. 2) Міста з регулярною прямокутною системою планування, наприклад, Херсонес. 3) Міста з акрополем – Пантикапей, Мірмекій. Домінантою ансамблю міста в останньому випадку був акрополь, укріплений додатковим оборонним поясом. Наявність акрополя опосередковано може свідчити про використання елементів радіально-кільцевої системи в плануванні міста, проте недостатній рівень дослідження містобудівних структур залишає це питання відкритим.

Схематичний план розташування головних частин Пантикапея (за В. Толстиковим)



**Житлові будинки.** Як було зазначено, з першої чверті V ст. повсюдно почався перехід до наземного сирцевокам'яного будівництва. Поширилися основні типи споруд, характерні для Середземномор'я. До кінця періоду будівельна справа сягала високого рівня розвитку. Наймасовішим було будівництво житлових будинків, залишки яких – фрагменти кладок, власне приміщення, бруківки дворів, підвали і т. п. – відкрито практично в усіх містах і сільських поселеннях. Житло-

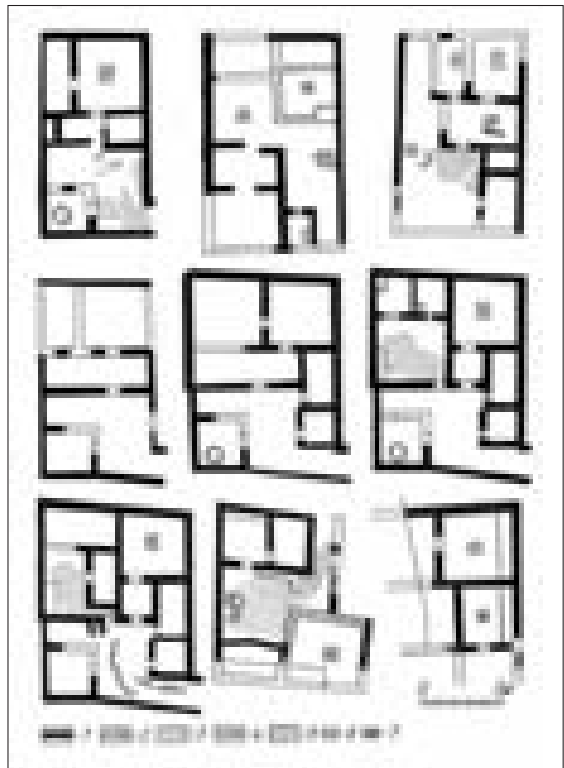
вих будинків, збережених так, щоб можна було здійснити достатньо обґрунтовані об'ємні або хоча б планувальні реконструкції, небагато. Серед них, зокрема, будинок середини V ст. на Березані <sup>71</sup>, будинок V ст. в Ольвії, залишки будинків V–IV ст. до н. е. в Керкінітиді <sup>72</sup>, будинок Коя у Пантикапеї <sup>73</sup>, будівлі Німфея <sup>74</sup>. Мабуть, у цей же час продовжував існувати описаний вище комплекс будинків у Кімерику. Ці будинки були наземними, багатокамерними, мали внутрішні двори. Їхні розміри невеликі – у межах 100 м<sup>2</sup> – 150 м<sup>2</sup>. Водночас до Північного Причорномор'я проникали й основні, типові для Греції, прийоми будівельної техніки, а також типи конструкцій. Однокамерні будинки колоніста повсюдно зникали.

З переходом до наземного будівництва у Північному Причорномор'ї почалася еволюція грецьких типів житлових будинків. Від жител ранішого часу було запозичено принцип заглиблення. У будинках з'явилися окремі, як правило, ізольовані напівпідвальні й підвальні приміщення. Відбувалося формування підвалу як типу житлового приміщення. Судячи зі згаданих вище будинків і їхніх розкопаних частин, планувальні схеми мали риси, властиві грецьким типам. Переважно це були типові схеми будівель малої площі із застосуванням рівнозначно-паралельного принципу композиції. Водночас для зведення деяких будинків сільських поселень Боспору і Херсонеса використовували й послідовно-ієрархічний принцип планування.

Хоча в Північному Причорномор'ї ще не знайдено жодного повністю ордерного дому, маємо підстави припустити, що в той час вони вже побутували. Про це свідчить відомий факт поширення ордерних будинків у V–IV ст. до н. е. у Середземномор'ї, а згодом – у Північному Причорномор'ї. За об'ємним вирішенням північнопричорноморські будинки в V–IV ст. до н. е. набули вже звичного для грецької архітектури вигляду. Будівлі мали внутрішній двір, який з одного або кількох боків був оточений критими приміщеннями. При використанні ордеру об'єми з боку портиків могли бути підвищеними. Покрівлі були одно- та двосхилими. Вікна виходили, мабуть, тільки у внутрішній двір. Декор інтер'єру був скромний. У парадних приміщеннях стіни покривали вапняною штукатуркою з поліхромними розписами в т. зв. “структурному” стилі, їхні залишки знаходять під час розкопок. У колірній гамі переважав насичений червоний, траплялися також чорний, коричневий і білий колір. Чи були в той час в інтер'єрах рельєфні архітектурні деталі – сказати важко.

Зовнішні фасади будинків, особливо оздоблені кладкою з нещільними швами, покривали в більшості випадків глиняною обмазкою. Застосування в кам'яних клад-

**Плани житлових будинків V–IV ст. до н. е., Керкінітида: 1 – збережені стіни, 2 – підвалини з пісковика, 3 – реконструкція стін, 4 – стіни із сирцевої цегли, 5 – вимостики, 6 – плитові вогнища, 7 – сирцеві вогнища (за В. Кутайсовим)**



ках глиняного або “земляного” розчину, а тим більше будівництво сирцевих стін, зумовлювало необхідність використання обмазки з метою запобігання вивітрювання зі швів розчину або руйнування сирцевої цегли. Зовнішні фасади тогочасних будинків, очевидно, не оздоблювали архітектурним декором.

Будинки мали саманні покрівлі. Поширеною була й черепиця, якою покривали, вірогідно, парадні приміщення, якщо вони вирізнялися висотою, а також портики. Утім, визначити ступінь поширення черепиці в житлових будинках важко, оскільки її могли використовувати в будівництві неодноразово. За своїми морфологічними характеристиками черепиця, що застосовувалася в Північному Причорномор'ї в V–III ст. до н. е., не у всіх випадках надійно розрізняється. Тому, за відсутності чітких стратиграфічних критеріїв, часом важко датувати знайдені фрагменти черепиці. Нині можна припустити, що використовували всі три основні системи й типи черепиці – коринфську, лаконську й сицилійську.

Поєднання білих стін різної висоти з карнизами черепичних покрівель насиченого теракотового кольору, відсутність жорсткої регулярності в плануванні кварталів, різна ширина вулиць поживлявали монотонність житлової забудови.

**Оборонні споруди.** У V–IV ст. до н. е. північнопричорноморські міста було огорожено оборонними лініями. Неукріпленими залишилися тільки сільські поселення. Основу оборони становила система стін і башт. Валів і ровів не було. Залишки оборонних споруд V–IV ст. до н. е. відкрито в Ніконії, Ольвії, Керкінітиді, окремі частини укріплень – у Херсонесі, на акрополі Пантікапея, в Німфеї, Тірітаці, Мірмекії, Порфмії, Фанагорії.

Товщина стін становила від 1,5 м – 2,5 м (Керкінітида, Тірітака, Мірмекій) до 4,0 м – 4,5 м (Ольвія). Кам'яні стіни були тришаровими. Внутрішній шар робили з буту на глині. Зовнішні фасади вкладали за однорядною постелистою тичково-ложковою системою прямокутними плитами й блоками, рустованими по фасад. Кладку фасадів також здійснювали на глині, іноді з використанням прийому анафірозиса, у зв'язку з чим у деяких дослідників виникло уявлення про кладку нібито “всуху”. Таке враження справляло щільне притесування на місці вузьких смуг прилеглих граней. Фундаментну частину робили з укладених настилом плит, що виходили на фасад тичками. Фундаменти сягали до материка, але могли лежати і безпосередньо на культурному шарі. Під час будівництва на скельних породах під кам'яну кладку робили спеціальні підтеси (Пантікапей, Мірмекій).

Відоме будівництво оборонних стін і башт повністю із сирцевої цегли. Залишки сирцевих стін першої половини IV ст. до н. е. виявлено, зокрема, в Ольвії<sup>75</sup>. Їхня товщина становить не менше 1,4 м. Цеглина мала розміри 0,3 м – 0,5 м × 0,4 м – 0,5 м × 0,06 м – 0,1 м. Кладку по товщині, очевидно, укріплювали дерев'яними зв'язками. Система кладки однорядна, постелиста. Застосовували глиняний розчин. Характерною рисою є відсутність виділеної фундаментної частини. Стіни було зведено безпосередньо на культурному шарі.

За даними античних авторів, висота куртин була вдвічі більшою, ніж їх товщина. Тобто висота північнопричорноморських куртин у малих містах могла сягати 3 м – 5 м, у великих – 8 м – 9 м і більше. Якоїсь закономірності в довжині окремих куртин не простежується. Довжину, очевидно, диктували особливості рельєфу і характер об'єкта, який підлягав захисту. Башти зводили в місцях зміни напрямку оборонних ліній, а також поряд із міськими воротами. У плані башти були здебільшого прямокутні, відомі також круглі й напівкруглі (Херсонес). Висота башт перевищувала висоту куртин. Системи кладки стін і куртин зазвичай були подібними.

Стіни завершували критими проходами з бійницями або звичайними зубцями. Останнє, зважаючи на невелику товщину стін, є вірогіднішим.

**Споруди громадського, адміністративного й культового призначення.**

У північнопричорноморських античних містах V–IV ст. до н. е. зводили монументальні споруди різного призначення. Будучи грецькими державами, ці міста-поліси не могли обходитися без пританейонів, гімнасій, еклісіастерій та інших споруд громадського, адміністративного, торговельного, спортивного або видовищного призначення. Наприклад, крім храмів, у написах згадано гімнасій у Фанагорії IV ст. до н. е. Тим же часом (тобто до 331 р.) датовано декрет Каноба Фрасидамантова, в якому йдеться, зокрема, про еклісіастерій в Ольвії. Вірогідно, ще в доеллініський період з'явився в Ольвії театр, згадуваний в декреті на честь Каллініка (сина Евмела), датований другою половиною другого десятиліття IV ст. до н. е. Залишки гімнасія або терм <sup>76</sup> відкрито в Ольвії. Однак певне відновлення об'ємно-планувальної структури можливе тільки для окремих культових об'єктів.



**Залишки сирцевих захисних стін, західна міська брама. Початок IV ст. до н. е., Ольвія (фото С. Крижицького)**

Згідно з епіграфічними документами, в Ольвії на той час існували храми Аполлона Дельфінія і Аполлона Іетроса. У середині IV ст. до н. е. тут зведено храм на честь Зевса Елевтерія. Ще більше храмів відомо з написів, знайдених на Боспорі. У них ідеться про жерців культів Аполлона, Деметри, Артеміді Ефеської та Артеміді Агротери, що може опосередковано свідчити про виникнення цих храмів ще в V ст. до н. е. <sup>77</sup> Знахідки присвят Аполлону в Пантікапеї, Фанагорії й Гермонассі, Артеміді Ефеській – у Пантікапеї та Гермонассі дозволяють зробити припущення про існування на Боспорі кількох храмів, присвячених цим богам. У Пантікапеї на горі Мітрідат існував також храм Деметри <sup>78</sup>.

Ці відомості знайшли часткове підтвердження і в будівельних залишках. До сьогоднішніх днів збереглися *in situ* частини фундаментів і траншей від вибірок стін ольвійського храму Аполлона Іетроса <sup>79</sup>, що стояв на Західному теменосі, і фрагменти фундаментів двох стін споруди, розташованої на Східному теменосі, яку автор розкопок інтерпретував як храм Аполлона Дельфінія <sup>80</sup>. Знайдено також залишки двох апсидальних споруд у Борисфеніді, які могли мати культове або інше (але нежитлове) призначення <sup>81</sup>, а також цокольні частини стін храму Афродіти <sup>82</sup>. На Боспорі відкрито залишки апсидальної споруди в Німфеї <sup>83</sup> і стилобатів храму або скарбниці IV ст. до н. е. на акрополі Пантікапея <sup>84</sup>.

Ці відомості знайшли часткове підтвердження і в будівельних залишках. До сьогоднішніх днів збереглися *in situ* частини фундаментів і траншей від вибірок стін ольвійського храму Аполлона Іетроса <sup>79</sup>, що стояв на Західному теменосі, і фрагменти фундаментів двох стін споруди, розташованої на Східному теменосі, яку автор розкопок інтерпретував як храм Аполлона Дельфінія <sup>80</sup>. Знайдено також залишки двох апсидальних споруд у Борисфеніді, які могли мати культове або інше (але нежитлове) призначення <sup>81</sup>, а також цокольні частини стін храму Афродіти <sup>82</sup>. На Боспорі відкрито залишки апсидальної споруди в Німфеї <sup>83</sup> і стилобатів храму або скарбниці IV ст. до н. е. на акрополі Пантікапея <sup>84</sup>.

Названі храми, судячи зі збереженого планування й невеликих розмірів, були антовими або простильними. Реконструйовано планування храмів Аполлона в Ольвії, храму Афродіти на Березані й апсидальної споруди, відкритої В. Лапінім. Ці реконструкції, що базуються на залишках, які збереглися *in situ*, досить надійні.





**Залишки траншей від виборок стін храму Аполлона Іетроса, Ольвія (фото С. Крижицького)**

Виняток складає тільки храм (?) Аполлона Дельфінія в Ольвії. Графічні реконструкції фасадів зроблено лише для двох ольвійських храмів і храму Афродіти в Борисфеніді.

Храм Аполлона Іетроса, планування якого значною мірою збереглося (розміри за зовнішнім контуром стін 15,00 м × 7,25 м – 7,30 м), міг мати як антове<sup>85</sup>, так і простильне вирішення, з парною кількістю колон. Храму належав великий фронтальний акротерій, висота якого сягала 1,5 м. Його було виконано з мармуроподібного привозного вапняку на місці (в ході розкопок тут знайдено велику кількість отесу). Храму, судячи з датування й розмірів, могли належати дві тричвертні бази іонічного ордера малоазійського типу з пазами для встановлення ґрат, знайдені на Західному теменосі. Діаметр баз дозволяє встановити ймовірну висоту колон – близько 3,5 м – 4,0 м. Важливо підкреслити, що, крім двох збережених фрагментів стіни, яка відділяла наос від пронаоса, і траншей від виборок решти стін, у культурному шарі й ботросах було знайдено архітектурні деталі, співвідносні з будівельними залишками.

З приводу гіпотетичного храму Аполлона Дельфінія виникають сумніви, оскільки дві знайдені кладки, на підставі яких було зроблено реконструкцію<sup>86</sup>, могли належати не храмові, а якій-небудь іншій споруді. Звідси коефіцієнт ступеня достовір-

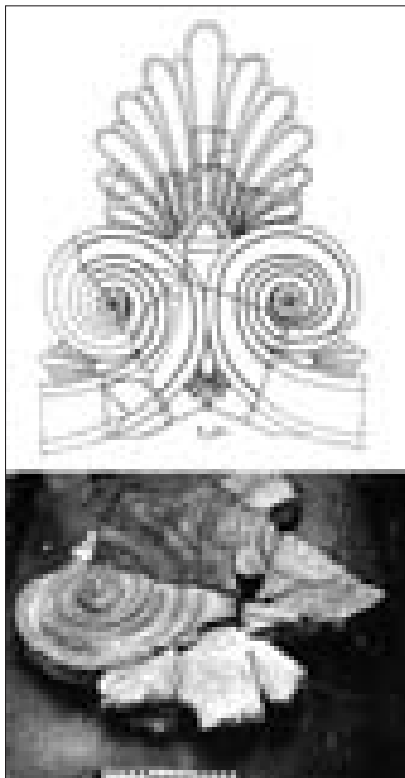
**Загальний вигляд і обмірний план залишків храму Аполлона Іетроса, Ольвія (план та реконструкція С. Крижицького)**



ності реконструкції планування не більший 0,5, а фасаду й ордера – ще менший, оскільки жодних архітектурних деталей, які можна було б прямо пов'язати саме з цією спорудою, немає. Єдина знайдена теракотова накладка у вигляді волоти капітелі, на досить аргументовану думку А. Буйських, була частиною наріжного акротерія вітваря<sup>87</sup>.

Графічні реконструкції об'ємів березанських апсидальних будівель, у тому числі й збереженої краще, ніж інші, яку відкрив В. Лапін, відсутні. Особливістю цієї споруди було її розташування серед щільної міської забудови, хоча й на обгородженому вузькому просторі<sup>88</sup>. Ця будівля витягнута в плані (20 м × 5,5 м), із двосхилою, ймовірно, покрівлею, яка мала напівконічне завершення тильної частини. Майже повна відсутність черепиці дає підстави припустити, що покрівля була з саману або очерету. Можливість горизонтального перекриття, з огляду на кліматичні умови, слід виключити. Дані для реконструкції головного фасаду відсутні. Швидше

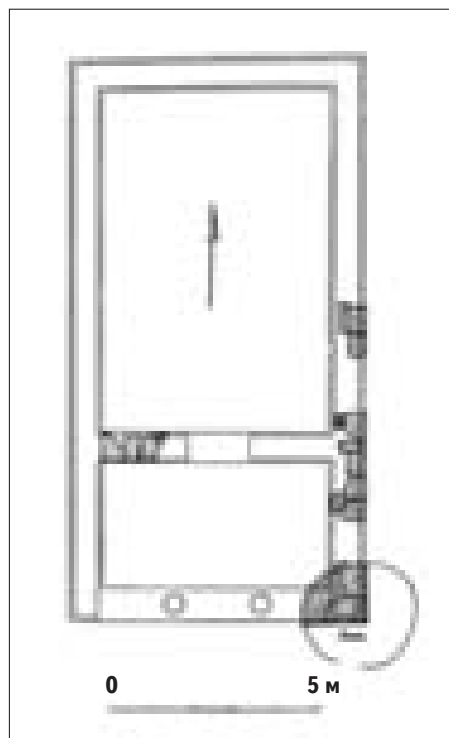
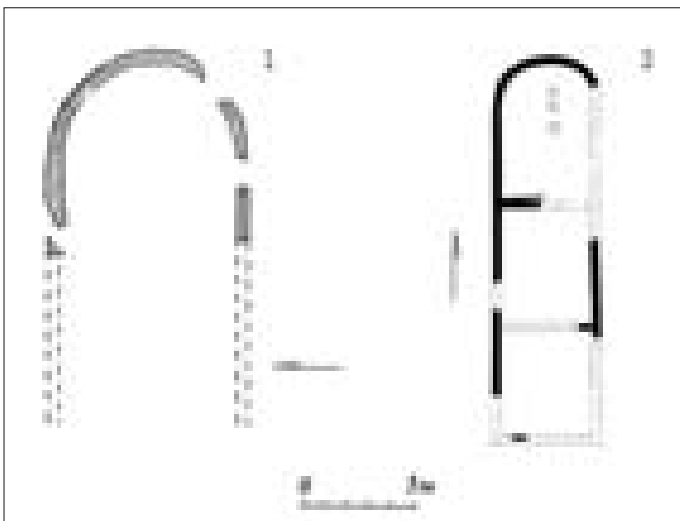
**Фронтальний акротерій головного фасаду храму Аполлона Ієтроса, Ольвія (за С. Крижицьким та А. Буйських)**



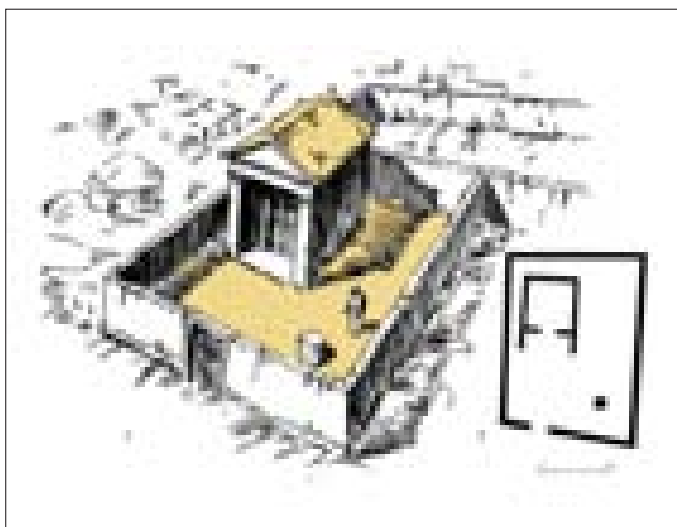
за все, це могла бути звичайна стіна з дверним отвором. Менш вірогідний антовий або простильний портик.

Краще, ніж інші, збереглися залишки храму Афродіти на Березанському поселенні. У ході

**Плани апсидальних будівель, Борисфеніда. За розкопками Е. Штерна (1) та В. Лапіна (2)**



**Залишки кам'яних кладок стін, на основі яких запропонована реконструкція храму Аполлона Дельфінія, Ольвія (за О. Карасьовим)**



**Загальний вигляд (1) і план (2) храму Афродіти, о. Березань (реконструкція С. Крижицького)**

У Пантікапеї, окрім залишків храмів, знайдених *in situ*, було розкопано декілька великих деталей іонічного ордеру (спіри, турси, капітелі, архітрава та ін.), що дозволило запропонувати реконструкцію ордеру і шестиколонного фасаду великого (20 м × 43 м) храму Аполлона<sup>90</sup>. Згідно з реконструкцією, храм був іонічним периптером. У запропонованій реконструкції найбільш високий коефіцієнт ступеня достовірності має відновлений ордер (наближається до 0,9), менший – фасад, ще менший – тип та план споруди. Цей храм був найбільшим у Північному Причорномор'ї. Ще одну реконструкцію пантікапейського доричного антового храму зроблено на підставі лише однієї ордерної деталі – наріжного доричного архітрава<sup>91</sup>, який має через це значно менший ступінь достовірності в порівнянні з храмом Аполлона.

**Головний фасад храму Аполлона, Пантікапеї (реконструкція В. Блаватського, І. Пічкяна)**



розкопок під глинобитною підлогою було знайдено теракотові статуетки богині. Будівельні залишки дозволяють визначити тип цієї споруди як антовий. Її розміри (4,25 м × 5,72 м) були ще меншими, ніж розміри храму Аполлона Ієтроса в Ольвії. Ордерних деталей не збереглося, але, враховуючи панування в той час у Північному Причорномор'ї іонічного ордеру, є достатні підстави вважати, що й цьому храмові були притаманні аналогічні форми<sup>89</sup>.

Від німфейської апсидальної споруди знайдено лише фрагмент апсиди, що унеможливило здійснення хоча б приблизної реконструкції цього об'єкта.

На обох теменосах Ольвії та на теменосі Афродіти на Березані відкрито *in situ* залишки вівтарів. Серед ольвійських – три круглі в плані та більше півдесятка прямокутних, зокрема, великий прямокутний центральний вівтар Східного теменоса, для якого запропоновано переконливу реконструкцію<sup>92</sup>, а також ступінчастий вівтар Західного теменоса. На Березані поряд із храмом Афродіти було знайдено невеликий круглий у плані вівтар. Залишки вівтарів у вигляді прямокутних ступінчастих майданчиків було відкрито в Березані, на думку В. Лапіна, на теменосі<sup>93</sup>.



**Круглий вівар на Західному теменосі, Ольвія  
(фото С. Крижицького)**



**Головний вівар Східного теменоса, Ольвія  
(фото С. Крижицького)**

Під час розкопок Пантікапея знайдено тільки архітектурні деталі від віварів – волюти віварних акротеріїв і круглу мармурову базу віваря із зображенням закутаних у гіматії жінок, які рухаються<sup>94</sup>. Ці деталі свідчать про появу вже на початку V ст. до н. е. монументальних віварів<sup>95</sup>.

Для архітектури першої половини V ст. до н. е. характерне застосування малоазійського варіанта іонічного ордеру. Бази колон храмів склалися з двох спір (Ольвія), спіри і напіввалу (Ольвія, Пантікапей). І спіри, й напіввал пантікапейського храму мали канелюри. Тут також було знайдено відносно вузькі двофасадні капітелі зі слабо вираженим моделюванням. Особливий інтерес викликають знайдені в Ольвії та Пантікапеї<sup>96</sup> унікальні віварні вузькі двофасадні капітелі зі значним винесенням волют. Про оформлення антаблементів достовірно відомо тільки те, що архітрави мали три фасції, як засвідчують дослідження пантікапейського храму Аполлона. Конкретні приклади вирішення фриза у вигляді дентикул або зоофора практично не відомі. Такі фризи реконструйовано переважно за аналогіями.

Храми кінця VI – початку V ст. до н. е. (Аполлона в Пантікапеї, Аполлона Ієтроса в Ольвії), зважаючи на основні ознаки архітектурних деталей, мали архаїзовані риси. Це засвідчує форма капітелей, накладне теракотове облицювання, поздовжній гребеневий каліптер з ялинковим орнаментом. Особливо вирізнялися архаїзованим виглядом карнизні частини покрівлі: розписні сими, пізніше – з рельєфним горгонейоном (Ольвія), рельєфні розписні акротерії, зазвичай фронтальні у вигляді теракотових або вап-

**Східчастий вівар Західного теменоса, Ольвія  
(фото С. Крижицького)**





Акротерій. IV–III ст. до н. е., вапняк, Херсонес

някових розписних пальмет (Ольвія), антефікси каліптерів із зображенням букраніїв (Боспор), солярних знаків (Херсонес), Деметри (Ольвія, Херсонес), Аполлона (Херсонес), пальмет (Ольвія, Боспор). Традиція декорування карнизних частин тривала й далі, про що свідчать фронтальні щитки керамід із рельєфним зображенням меандра й ім'ям будівничого (Ольвія, Боспор)<sup>97</sup>. Є підстави припустити, що в декорі храмів була наявна пластика. Саме з пантикапейським храмом пов'язують мармуровий фриз із зображенням Аполлона, Гермеса, Артеміди й німфи<sup>98</sup>.

Гадаємо, можна припускати, що й інші храми цього часу, зокрема з апсидальними завершеннями, мали аналогічний вигляд, подібний до відомих теракотових моделей з Аргоса й Перахори – двосхилий із конічним заокругленням над апсидою дах і з головного фасаду антовий або простильний портик, можливо, навіть дерев'яний.

У другій половині V ст. до н. е. у Північному Причорномор'ї відбувалася стилістична переорієнтація ордерної архітектури – поширився іонічний ордер аттичного типу й раніше невідомий тут доричний<sup>99</sup>.

**Меморіальні споруди.** Основну групу меморіальних споруд, що дійшли до нашого часу, становлять поховальні комплекси. Вони мали дві основні частини: власне поховальна (зазвичай підземні споруди для покладання небіжчика) і меморіальна – наземна частина, призначена для увічнення пам'яті про покійного.

#### Сими з рельєфним горгонейоном, Ольвія



Розвиток обох частин, як про це можна судити за некрополем Ольвії архаїчної та класичної доби<sup>100</sup>, був взаємопов'язаний. В архаїчний час поховальна частина складалася зі звичайної прямокутної ями ("ґрунтові поховання"), а згодом, із кінця VI ст., з'явилися й поширилися споруди у вигляді прямокутної вхідної ями й ніші, в яку клали небіжчика ("підбійні поховання"). Після поховання вхід у нішу закладали каменем, деревом, сирцевою цеглою, очеретом або амфорами. На поверхні землі поховання, принаймні вже в V ст., позначали різними надгробками у вигляді скульптур, кам'яних вапнякових стел із рельєфами, що зобража-

ли покійних, або стелами зі вставними мармуровими плитами, на яких вирізьблювали епітафії. Стели могли завершуватися акротеріями або фронтонами. Іноді встановлювали антропоморфні надгробки зі схематичним зображенням. Тут же могли розташовувати невеликі кам'яні вівтарі у вигляді плити або блока зі сферодним поглибленням на верхній площині. У першій половині IV ст. до н. е. підземні частини поховальних споруд із підбійних перетворюються на вирізані в лесі земляні склепи. Такий склеп складався зі східчастого або пандусного входу – дромоса завдовжки до 5 м – і поховальної камери, чотирикутної або круглої в плані зі склепінчастим перекриттям, що починалося безпосередньо від підлоги. Перехід у другій половині IV ст. до н. е. до будівництва склепів з каменю збігся з появою в Ольвійському некрополі курганних насипів.

Некрополі інших північнопричорноморських міст мали свої відмінності. Так, на Боспорі курганні некрополі з'явилися раніше – ще в першій половині V ст. до н. е., а кам'яні склепи – з кінця V ст. до н. е.<sup>101</sup> Підбійні могили, що виникли на Боспорі з IV ст. до н. е., значного поширення не набули<sup>102</sup>. У Західному Криму курганні комплекси з'явилися тільки в добу еллінізму.

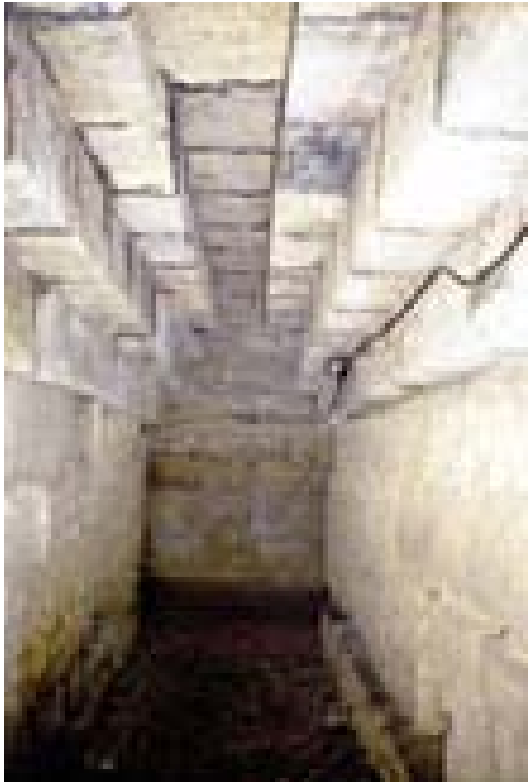
Існують різні погляди щодо генезису курганів, припускають їхнє грецьке або малоазійське походження, а також фракійське або від місцевих племен. Враховуючи відсутність у Північному Причорномор'ї античних курганів архаїчного часу і водночас їхнє значне поширення у скіфів, коректніше виводити генезу грецьких північнопричорноморських курганів від скіфських традицій. Інакше розвивалася традиція будівництва кам'яних склепів, що мала яскраво виражений античний характер.



**Акротерії та антефікси:** 1 – Німфей, VI ст. до н. е.; 2 – Ольвія, IV ст. до н. е.; 3 – Пантикапей, IV ст. до н. е.; 4 – Феодосія, IV ст. до н. е.; 5 – Пантикапей, III ст. до н. е.; 6 – Пантикапей, I ст. до н. е.; 7 – Німфей, V ст. до н. е.

#### **Вівтарі для узливань, Ольвія (фото С. Крижницького)**





**Уступчасте склепіння дромоса склепу Мелек-Чесменського кургану в Керчі**

Курганні поховання в кам'яних склепах робили тільки для найзаможніших і знатних громадян. Загалом вельми реальна картина пантикапейського некрополя замальована Г. Цветаєвою: "Безпосередньо за стінами стародавнього міста починалися ряди невеликих горбиків і стел земляних могил, далі до горизонту з усіх боків височили величні кургани – такою уявляється нам загальна картина пантикапейського некрополя"<sup>103</sup>. Аналогічний характер мав і ольвійський некрополь.

Найбільший інтерес викликають курганні комплекси Боспора. Тут із середини IV ст. до н. е. почали будувати склепи з уступчастими або т. зв. псевдосклепіннями, над якими насипали кургани. Серед них найвідомішими є склепи Золотого й Царського курганів, побудовані в IV ст. до н. е., можливо, навіть наприкінці століття, адже вони належать уже до наступного етапу розвитку архітектури (див. нижче). Найбільш ранній серед відомих склепів – під курганом у міському саду Керчі – виник ще у середині IV ст. до н. е. Склеп цього кургану складався з довгого горизонтального дромоса (15 м) з кам'яними стінами й невеликої прямокутної камери з уступчастим склепінням. За характером склепінь розрізняють три типи склепів, які, відповідно, мають усту-

пи з двох, трьох або чотирьох боків камери. Послідовності в розвитку цієї конструкції не простежується. Курганні насипи Боспору збереглися на висоту 2 м – 25 м (частіше 5 м – 10 м) при максимальному діаметрі до 56 м (курган Кара-Оба). Вони мали кам'яні крєпиди, викладені за т. зв. циклопічною (проста полігональна кладка з великого каменя без притесування за місцем) системою (Золотий курган) або за однорядними системами з рустованих плит і блоків. Іноді насипи оточували канавою або ровом. Будівництво склепів мало такий порядок: на вирівняному майданчику (або в скелі) рили яму, в якій потім викладали склеп (п'яти склепінь перебували на рівні денної поверхні) та обкладали його бутом і по тому земляним насипом.

**Архітектурні ансамблі й осібні будівлі.** Серед архітектурних ансамблів, об'ємно-планувальне вирішення яких піддається хоча б деякому відновленню, можна назвати два теменоси в Ольвії і святилища в Німфеї. У плануванні цих комплексів відсутня регулярність, а культові споруди, зокрема храми, мають орієнтацію від східних румбів (храм Афродіти на Березані) до південного заходу (святилище Деметри в Німфеї).

Архітектурною домінантою на теменосах Ольвії були головні храми. Крім храмів, на теменосах містилися вівтарі, портики різного призначення, зокрема пропілеї, скарбниці. Теменоси по периметру обносили огорожами.

Найбільший інтерес викликає облаштування головного вівтаря Східного ольвійського теменоса. Він складався з великого жертовного столу і прилеглого до нього майданчика для жерця. На верхній площині жертовного столу містилися сфе-



**Крепіда кургану Кара-Оба, Боспор**

руд. Виняток складає тільки пантикапейський толос кінця VI – першої чверті V ст. до н. е., його об'ємно-планувальну реконструкцію, як і навколишньої забудови, запропонував В. Толстиков<sup>104</sup>. Висловлено припущення щодо громадського призначення цього толоса й інших будівель, розташованих поряд. Слід також згадати графічну планувальну реконструкцію палацу в Пантикапеї, будівництво якого автор відносить до другої половини IV ст. до н. е.<sup>105</sup>

**Споруди виробничо-технічного призначення.** З V ст. до н. е. у північнопричорноморських містах почалося будівництво різних гідротехнічних споруд – колодязів, водопровідних, водозбірних і водовідвідних систем. Прикладом ретельно виконаної на високому технічному рівні водопровідної системи, призначеної для подачі води з цистерни за допомогою сифона з Верхнього міста в Нижнє, є система, відкрита в Ольвії<sup>106</sup>. Канали водовідвідних систем були кам'яні, як відкритого, так і закритого типу. Внутрішній поперечний переріз найчастіше був прямокутним, але відомі приклади і з трикутним перерізом. Подібний, гарно збережений канал відкрито, зокрема, в Ольвії під головною поздовжньою вулицею Верхнього міста і в районі Західних воріт<sup>107</sup>. Водопровідні канали робили з керамічних труб, іноді з каменю. Водопостачання здійснювали за допомогою каптажів джерел, колодязів, водозбірних цистерн.

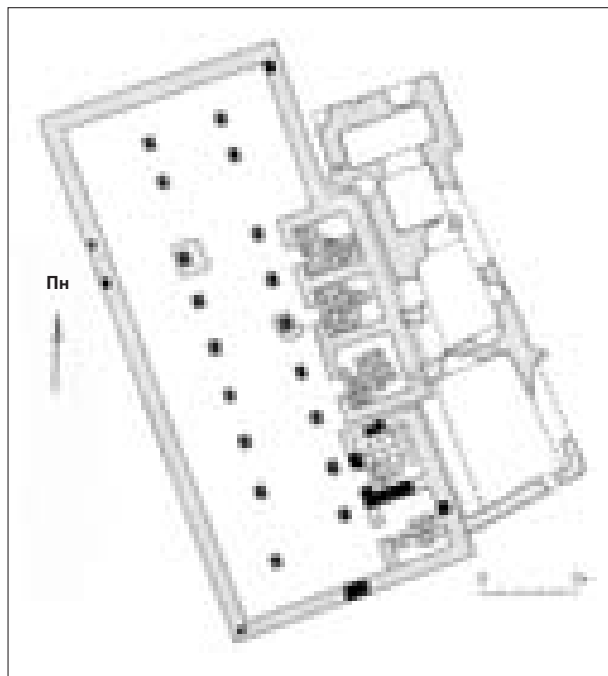
У IV ст. до н. е. в Північному Причорномор'ї поширилося терасне будівництво, в якому використовували конструкції підпірних споруд.

ричні (приблизно  $\frac{1}{5}$  сфери) заглиблення для жертвних узливань.

На цьому ж теменосі відкрито залишки бронзоливарної майстерні та скарбниці.

Зі споруд громадського призначення назвемо ольвійський гімнасій, об'ємно-планувальна схема якого на сьогодні відновленню не підлягає. Не з'ясовано архітектурний і функціональний характер решти громадських споруд.

**Схематичний план Ольвійського гімнасія (за О. Карасьовим та О. Леві)**





Активна реміснична діяльність в античних містах Північного Причорномор'я почалася ще в архаїчний час. Відкрито залишки залізобного виробництва на Березані, ливарного виробництва та виготовлення намиста в Ягорлицькому поселенні, ливарного – в Ольвії, коропластики – в Пантікапеї та ін. Утім, усі види виробництва носили суто домашній характер і здійснювалися, очевидно, у відведених для цього приміщеннях житлових будинків.

Інакше було з керамічними випалювальними печами. Їх ставили поза житловими будинками у спеціально відведених місцях. Найраніші серед розкопаних на Боспорі печей датовано IV ст. до н. е. Це були двокамерні по вертикалі, круглі в плані, діаметром до 5 м, з центральним підпірним стовпом у камері топки, зі стінами з обпаленої цегли<sup>108</sup>.

**Матеріали, будівельна техніка, конструкції.** Як і раніше, основними будівельними матеріалами були камінь і глина. Дерево використовували обмежено – головним чином для перекриттів, несучої конструкції дахів, дверей і вікон.

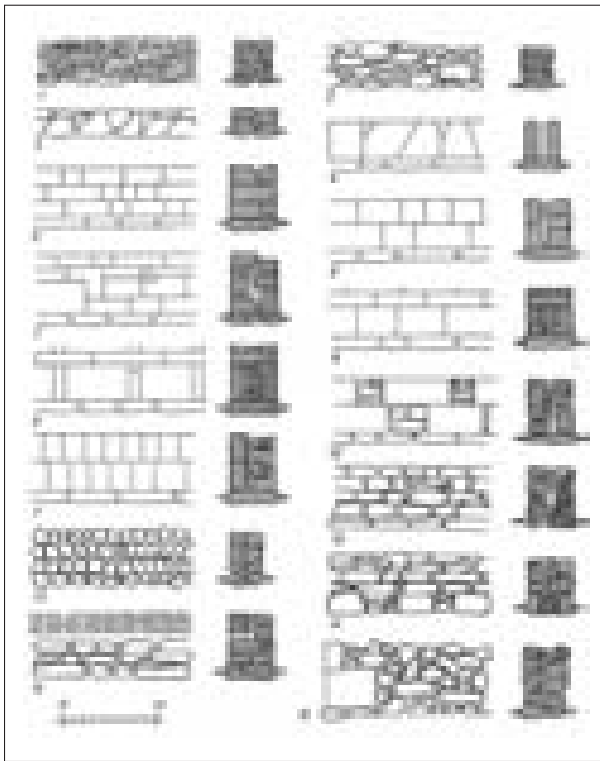
Регулярне добування каменю велося відкритим і закритим способами, як у самих містах, у місцях виходу порід, так і в каменоломнях за межами міст. Найцікавіші сліди відкритих розробок, – які можуть бути й пізнішими, – знайдено у Східному Криму, де на території некрополя Ілурата знайдено кам'яні блоки, а поблизу с. Слюсарєво – барабани колон<sup>109</sup>. Камінь застосовували для вимосток, рідше – для підлоги у критих приміщеннях, для портиків монументальних споруд, склепінчастих перекриттів, але здебільшого – для стін. Зазвичай використовували вапняк, рідше – пісковик. Мрамур трапляється тільки в архітектурних деталях. Є підстави припустити, що ці деталі почасти доставляли до Північного Причорномор'я вже в готовому вигляді. При обробці каменю використовували пили, долота, широколезові сокири, тесла, для шліфування й розпилювання – абразиви. У кладках стін камені притесували всіма гранями або тільки з одного – трьох боків.

Фасади каменя часто з однієї – трьох сторін обмежували декількома поглибленими гладенькими смугами, при цьому частина фасаду, що виступає (руст), звичайно мала грубіший характер обробки. Шви між каменями іноді розтесували. У монументальних спорудах або у спорудах важливого призначення (як наприклад, головний вівтар Східного ольвійського теменоса) для надійного з'єднання найважливіших деталей використовували металеві скріпи – пірони – у вигляді хвоста ластівки швелерного або двотаврового перетину. Для піронів витесували відповідні гнізда, які після встановлення піронів заливали свинцем. Свинець часто використовували для скріплення стел із фундаментом. У паз, куди входила нижня частина стели, заливали свинець, у такому разі пірони не застосовували.

Глина слугувала для скріплення кладки стін,

**Канал водовідвідної системи, Ольвія (фото С. Крижицького)**





**Типи кам'яних кладок стін у Північному Причорномор'ї: 1–3 – VI – перша половина V ст. до н. е.; 4 – друга половина V – перша половина IV ст. до н. е.; 5 – від V ст. до н. е.; 6, 8, 9 – від IV ст. до н. е.; 7 – IV ст. до н. е.; 10, 11 – кінець IV – II ст. до н. е.; 12 – від кінця IV ст. до н. е.; 13 – III–II ст. до н. е.; 14–16 – перші століття нової ери**

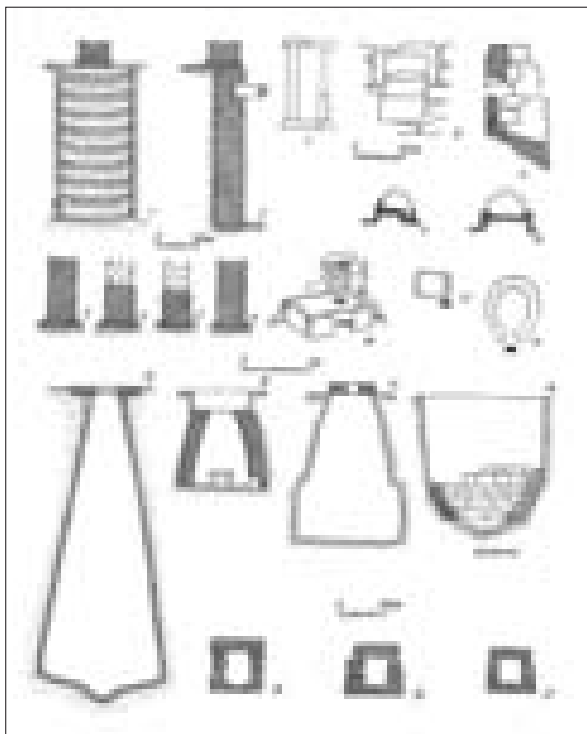
троса, толоса в Пантікапеї та ін. Про майстерність каменотесів свідчить висока якість виконання кам'яних кладок, а також кам'яних архітектурних деталей. У будівництві використано античні метричні системи. Скажімо, у Херсонесі міські квартали було розплановано за доричним стандартом (1 фут = 0,3265 м), монументальна архітектура Ольвії та Пантікапея – за самоським (0,350 м), а пізніше – за іонічним (0,296 м)<sup>110</sup>.

У V–IV ст. до н. е. формували основні системи кам'яних кладок – від простих полігональних до складних дворядних орфостатних. Упродовж цього періоду полігональні системи повністю зникли. Максимального поширення набували рядові кладки, для яких характерне притесування на місці, іноді наявність рустування, використання прийому анафірозиса. Зрозуміло, що подібні високоякісні кладки характерні для найбагатших будинків, але і в житлах менш заможних громадян для кладок із нещільним притесуванням звичайно підбирали камені, приблизно однаково за розміром. Стіни зводили акуратно й послідовно, згідно з прийнятою системою.

Зовнішні стіни житлових будинків, невеликих споруд громадського, адміністративного або торговельного призначення були сирцево-кам'яними, рідше – кам'яними на всю висоту. У цих конструкціях є три частини – фундамент, цоколь і власне

для обмазування фасадів, для виготовлення сирцевої цегли, архітектурної теракоти, шарових основ під стіни та саманових покрівель. Характерною особливістю було обмежене використання вапна – тільки як штукатурного покриття внутрішніх фасадів стін, у вапняково-галькових підлогах, а пізніше – у спеціальних спорудах – цистернах для води, гуральнях і рибозасолювальних ваннах.

У V–IV ст. до н. е. архітектура Північного Причорномор'я засвоїла основний арсенал конструкцій і прийомів старогрецької будівельної техніки. У цей час почали формуватися власні північнопричорноморські професійні кадри будівничих високої кваліфікації. Про це свідчить низка даних. Не викликає сумнівів, що планування Херсонеса або розбиття кварталів інших міст здійснювало за участю архітектора-містобудівника, так само, як і будівництво пантікапейського храму Аполлона, ольвійського храму Аполлона Іє-

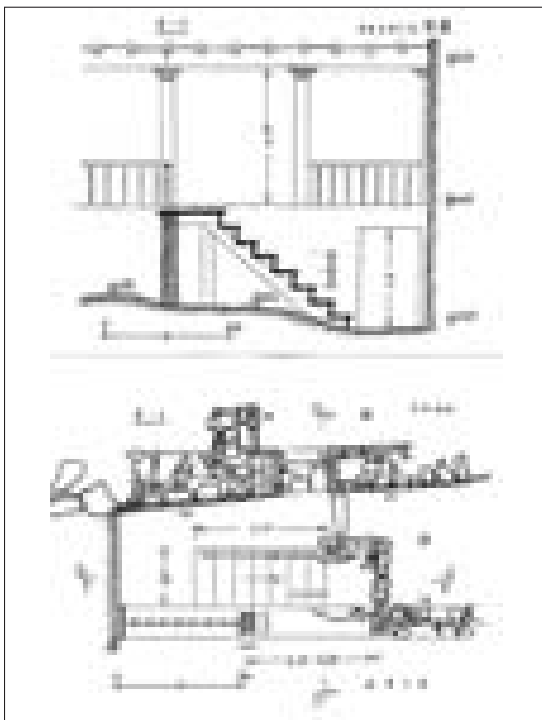


**Конструкції житлових будинків: 1 – шарові підвалини; 2 – підвальна стіна; 3–6 – конструкції наземних стін; 7–9 – вікна; 10–14 – печі та вогнища; 15 – ольвійська цистерна; 16–18 – цистерни в Західному Криму; 19–21 – кам'яні канали**

стіна. Під час будівництва на однорідному ґрунті фундамент викладали зазвичай з одного ряду плит. Їх заглиблювали приблизно на половину висоти ряду, так, щоб вони трохи виступали від фасаду стіни. У ході будівництва на ґрунті нерівномірної густини фундамент міг складатися з декількох рядів каменю, або під фундаментний ряд підводили штучні підвалини – піщані підсипання, глиняні трамбівки. У кінці етапу в районі Ольвії та, можливо, Фанагорії з'явилися перші шарові підвалини, в яких чергувалися земляно-золисті та лесові шари. Підвалини робили в півтора-два рази товщими, ніж стіни, і доводили до материка. Цоколь у стінах, зведених на всю висоту кам'яними, викладали за дворядною орфостатною дво- або тришаровою системою; у сирцево-кам'яних стінах – як за дворядною орфостатною, так і за постелистою однорядною системою. Висота цоколю могла в середньому становити 0,4 м – 0,7 м. Власне стіну з каменю викладали за постелистою або орфостатною однорядною дво-, тришаровою (рідше – одношаровою) системою на глині. Кладки із сирцю робили за одношаровою постелистою системою.

Внутрішні фасади кладок часто відрізнялися від зовнішніх застосуванням простішої системи й гіршою якістю виконання кладки, оскільки потім їх покривали глиняною обмазкою або вапняною штукатуркою. Наземні кладки робили дволицьовими, підвальні – однолицьовими, в більшості – двошаровими. Внутрішні стіни, особливо підвальні, як правило, виділеного цоколю не мали.

Найповніше еволюцію систем кам'яних кладок простежено в Ольвії. Тут примітивні однорядні постелисті або іррегулярні кладки першої половини V ст. до н. е. з дрібного буту або рваних по шару невеликих полігональних плит, іноді голяків без виділеної фундаментної частини, змінилися полігональними простими й орфостатними системами з ретельно відібраного матеріалу та подальшим виділенням фундаменту. Поряд із цими системами застосовували впорядковані однорядні постелисті кладки, а також з'явилися елементи шахових. У кінці V–IV ст. до н. е. полігональні системи майже повністю було витіснено звичними постелистими однорядними. Використовували також орфостатні одно- і дворядні, у тому числі складні. Характерною була й мозаїчність, що порушувала рядність. Отже, відзначаємо найвищий за всю історію античних північнопричорноморських міст рівень якості виконання будівельних робіт. Каміні для кладок фасадних шарів – прямокутні плити і блоки – ретельно викадровували і обтесували, невисокі русти з однієї – трьох сторін обмежували гладкими смугами. Матеріал щільно притесували за місцем, часом із використанням прийому анафірозиса. Товщина кам'яних кладок становила 0,4 м –



План та розріз сходів до підвальної пастади, Ольвія (реконструкція С. Крижницького)

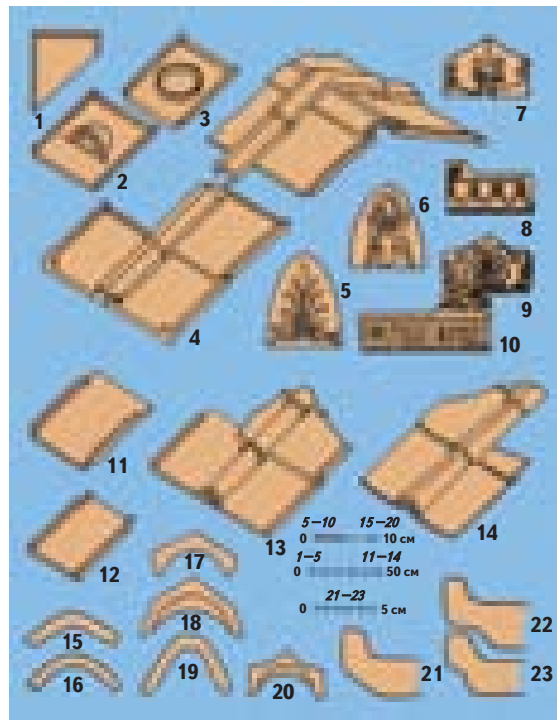
0,6 м, сирцевих – 0,4 м – 0,5 м. Розмір каменів у середньому більший, ніж в ранніх кладках (довжина до 0,3 м – 0,8 м). Сирцева цегла мала довжину до 0,4 м – 0,5 м, висоту – не більше, ніж 0,08 м – 0,1 м і ширину 0,3 м – 0,4 м. Проте чіткого загального стандарту цієї цегли навіть у межах одного міста не спостерігаємо. Спеціальних дерев'яних або металевих поєднань у кладках житлових будинків зазвичай не робили.

Підлога у критих приміщеннях була глинобитною, рідше – кам'яною (переважно в господарських приміщеннях), над підвалами – дерев'яною, в андронах – вапняно-гальковою.

Двори біля житлових будинків вимощували битою керамікою, щебінкою, вапняковою кришкою або необробленими полігональними плитами.

Перекрыття робили із балок, з нерівномірним кроком у межах 0,3 м – 0,6 м. Дахи були в основному одно- або двосхилими з кутом схилів до 20°. Конструкція, що тримала покрівлю, складалася з належних кроків. Власне покрівлю робили із саману або черепиці. Виробництво черепиці в Північному Причорномор'ї почалося в IV ст. до н. е. і велося паралельно з її імпортом. Використовували три основні системи черепичних покрівель. Найрізноманітнішою була черепиця для коринфської системи. У ній, крім звичайної черепиці – керамід і каліптерів, була гребенева і фронтальна черепиця. Антефікси фронтальної черепиці мали різні рельєфні зображення. Досить рідко використовували черепицю з круглими й напівкруглими козирками-отворами.

В Ольвії в IV–II ст. до н. е. типовими були коринфська (характер покрівлі відновлено повністю) і сицилійська системи, меншою, мабуть, мірою – лаконська<sup>111</sup>, у



Типи черепиці для покрівель: 1–3 – фасонна черепиця; 4, 13, 14 – системи покрівель (4 – коринфська, 13 – сицилійська, 14 – лаконська); 5–10 – щитки фронтальної черепиці; 11, 12, 15–20 – рядова черепиця; 21–23 – профілі бортів черепиці

Херсонесі переважала сицилійська, у Боспорі – коринфська, можливо, частково – сицилійська. У кожному центрі черепиця місцевого виробництва мала невеликі відмінності.

Сходи (у підвали й на верхні поверхи) робили кам'яні, частіше дерев'яні та змішані (нижній марш – кам'яний, наступний – дерев'яний), зазвичай без виділення сходових майданчиків, з кутом підйому маршів 30°–45°.

Двері – одно-, рідше двостулкові, як правило, на під'ятниках. Полотнища, мабуть, також підвішували на петлях із облаштуванням дерев'яних дверних коробок. Вікна були невеликих розмірів, із дерев'яними або кам'яними наличниками.

Інтер'єри парадних приміщень розписували по вапняній штукатурці в техніках фрески й енкаустики.

Конструкції стін оборонних споруд і житлових будівель дещо відрізнялися. Оборонні стіни були тришаровими в поперечному розрізі. Зовнішні, фасадні шари викладали з добре викадрованих плит і блоків, щільно притесаних за місцем, за однорядною постелистою, ложково-тичковою або складною дворядною орфостатною системою. Камінні фасади часто мали русти. Середній шар – бут або погано оброблений камінь на глині. Найхарактернішим прикладом є стіни Херсонеса <sup>112</sup>.

Стіни робили як кам'яними на всю висоту, так і сирцево-кам'яними, або навіть просто сирцевими. У них обов'язково виділяли фундаментну частину, яку доводили до щільних ґрунтів або скелі, а для кладки застосовували необроблений або погано оброблений камінь без щільного притесування на місці. Особливу увагу приділяли закладанню надійного фундаменту. В одних випадках це було підтесування природних виходів скелі, в інших – підстилка з дрібного буту, а ближче до початку доби еллінізму – закладання шарових фундаментів.

## АРХІТЕКТУРА ЕЛЛІНІСТИЧНОГО ЧАСУ

Етап еллінізму тривав від останньої третини IV ст. до н. е. до середини I ст. до н. е. Остання третина IV – перша половина III ст. до н. е. – це час максимального економічного розквіту античних держав Північного Причорномор'я. Значно зросли масштаби будівельної діяльності. Ширше, ніж раніше, стали використовувати ордери, зокрема доричний і аттичний, з'явився коринфський ордер. Остаточо сформувалися стійкі типи житлових будинків та оригінальні конструкції, розвинулася архітектура малих форм, виробляється греко-варварська стильова традиція.

**Містобудування.** Планувальні типи старих грецьких міст у елліністичний час принципово не змінилися, але вони зазнали значної перебудови, яка іноді охоплювала цілі райони того або іншого міста. Почали освоювати незабудовані території в межах міських стін. Активно забудовуються терасові схили. Завдяки цьому збільшилися розміри міст, сягнувши максимальних показників для елліністичного періоду. Так, площа забудови Ольвії зросла до 55 га, Херсонеса – до 33 га, Пантікапея – до 30 га. Нових міст у цей період жителі північнопричорноморських теренів не засновували, за винятком Калоса Лімена (кінець IV ст. до н. е.) і Танаїса (перша чверть III ст. до н. е.) <sup>113</sup>.

У розміщенні й плануванні північнопричорноморських міст відобразилися ідеї, що були, згідно з працями Арістотеля, поширені в античному світі ще в IV ст. до н. е. Еклектичність поглядів Арістотеля на місто, помічена дослідниками <sup>114</sup>, відсутність власної чіткої, як наприклад, у Платона, містобудівної концепції, дають підстави

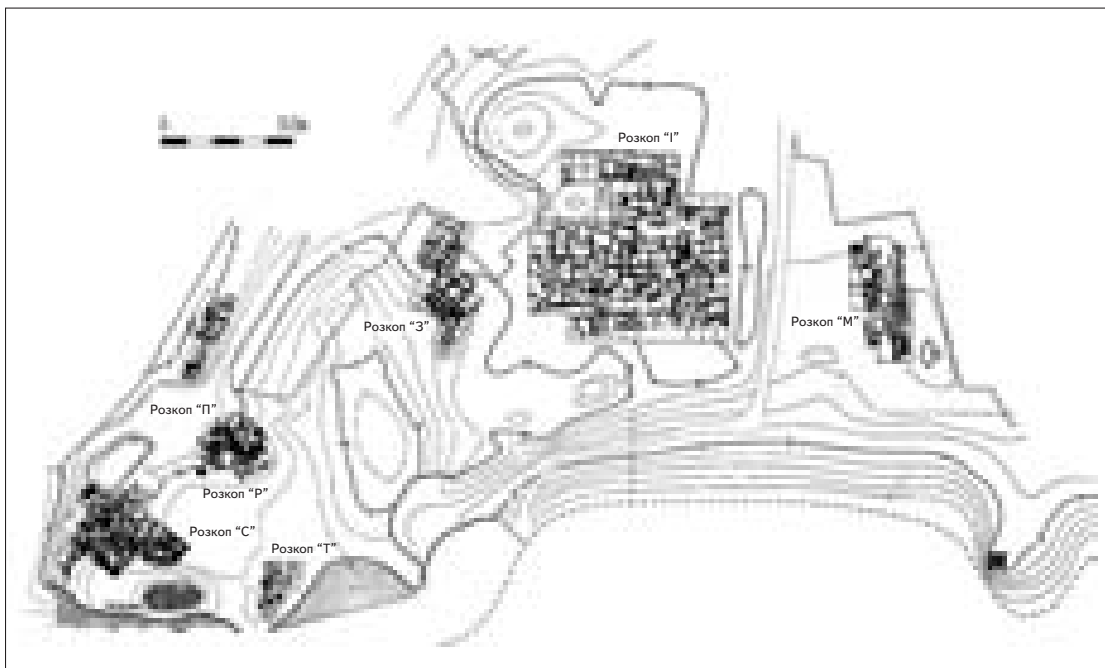
припустити, що в працях цього автора дійсний стан речей знайшов найадекватніше відзеркалення.

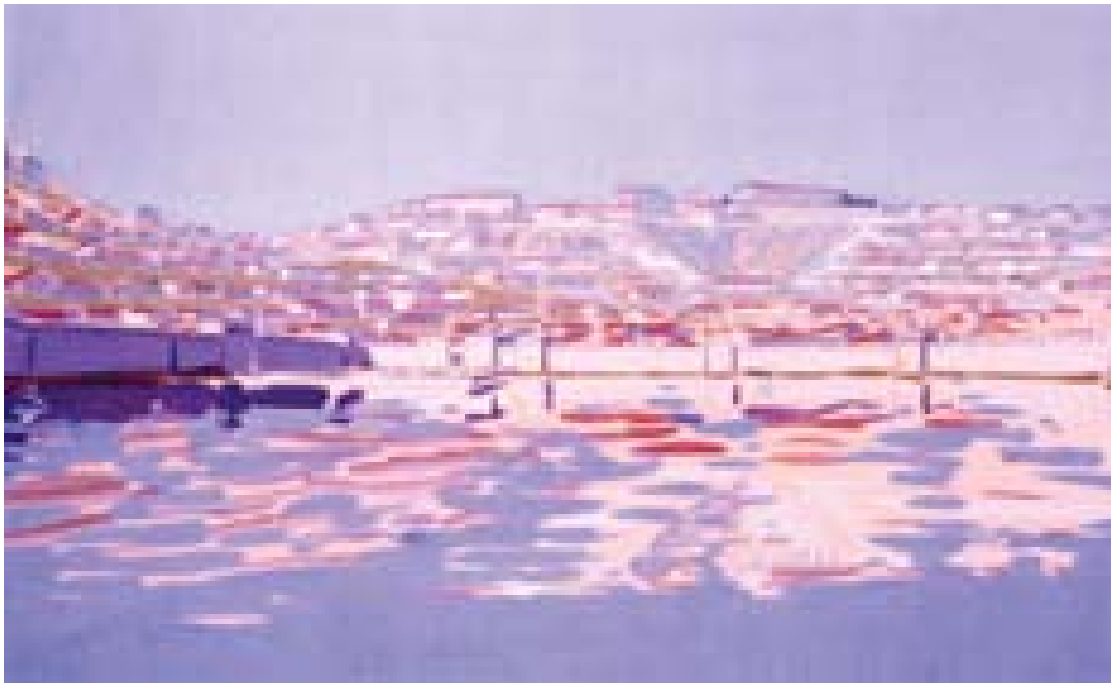
Як писав Арістотель: “Місто повинно мати безпосереднє сполучення з материком і морем, а також зі всією територією держави”. Далі висував одну з основних вимог до містобудування (з погляду здоров'я його мешканців) – відкритість міста на схід і захищеність від північних вітрів (Arist. Pol., VII, 10–1). Серед великих північнопричорноморських міст-держав, мабуть, найменше цим рекомендаціям Арістотеля відповідає Херсонес як за своєю орієнтацією щодо сторін світу, так і за розташуванням сільської околиці. Утім, територія Херсонеса як держави в елліністичний час змінилася порівняно з попереднім періодом, коли його сільська околиця була практично обмежена Маяковим півостровом. Тепер місто розташовувалося на краю хори.

Рекомендаціям Арістотеля найбільше відповідало планування Ольвії. За Арістотелем, “розміщення приватних будинків привабливіше й більше відповідає життєвим потребам, коли вулиці розташовані прямо, по-новітньому – Гіпподамовим способом. Однак для військової безпеки кращим був спосіб планування міста, який існував за старих часів: при ньому важко знайти вихід із міста чужим військам, і нападникам складно було в ньому орієнтуватися. Тому слід дотримуватися обох цих систем... Не варто влаштовувати місто так, аби воно в цілому мало правильне планування; потрібно, щоб планування здійснювалося правильно тільки в окремих частинах і кварталах: так буде краще і для безпеки міста, і для його краси” (Arist. Pol., VII, 10–4). Саме це спостерігаємо в Ольвії, де планувальні мережі деяких районів і кварталів дещо повернені одна до одної, а головна поздовжня вулиця Верхнього міста вела до північних воріт із певним зміщенням.

Прямокутну систему в містах використовували, як правило, у межах районів або навіть кварталів. Вона траплялася частіше в невеликих міських центрах або посе-

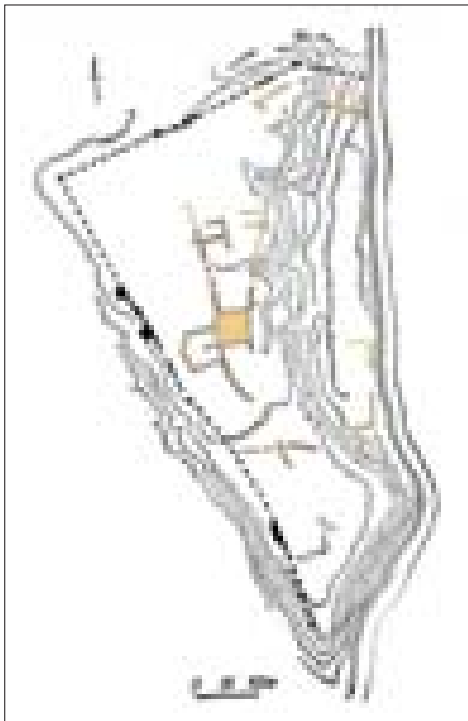
#### План відкритих будівельних залишків Мірмекія





Уявний вигляд Ольвії з Бузького лиману (за С. Крижицьким)

План залишків вулиць доби еллінізму, Ольвія.



леннях міського типу. Таке планування мали, зокрема, Порфмій, Керкінітида, Калос Лімен. Повністю регулярну прямокутну систему планування серед великих міст мав, як уже згадувалося, лише Херсонес.

Містобудівну доміанту могли утворювати акрополь (Пантикапей, Мірмекій) або комплекс агори, теменосів і головної вулиці міста (Ольвія, Херсонес).

У центральних частинах полісів містилися комплекси агор і пов'язані з ними споруди адміністративного або публічного призначення, а також основні культові ділянки. Суспільно-адміністративний і культовий центр міста був оточений житловою забудовою. Гончарне виробництво виносили за межі міських стін або на міські околиці (Херсонес, Ольвія, Фанагорія). У той самий час ремісничі комплекси, не пов'язані з використанням великого вогню і високих температур, були розташовані у звичайних господарсько-житлових будинках у межах міста. У міських будинках у ряді випадків містилися комплекси, пов'язані з переробкою продукції сільського господарства і промислів: гуральні (Тірітака, Мірмекій, Херсонес), рибозасоловальні ванни (Тірітака, Херсонес), ткаць-

кі майстерні та ін. Адміністративні, громадські, культові, торгові споруди, гімнасії, будівлі судів та інші будинки нежитлового призначення могли займати до однієї третини всієї забудованої території міста. Решту площі займали житлові квартали й вулиці. Невеликі міста, що не мали статусу поліса, склалися переважно з житлово-господарських комплексів (Порфмій). Питома вага нежитлових споруд і площ у них була істотно меншою і навряд перевищувала 10 % – 15 %.

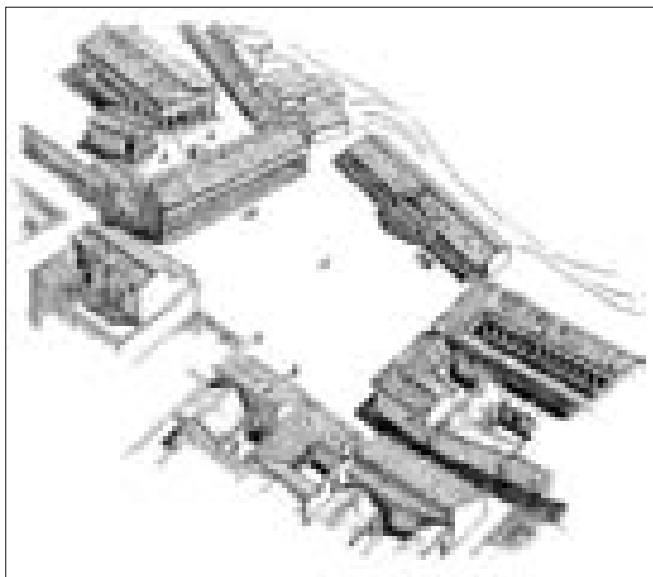
На периферії міст містилися будинки менш заможних жителів. Так, найменші будинки околиць Ольвії<sup>115</sup> могли мати площу близько 100 м<sup>2</sup>, а в центрі Нижнього міста – понад 500 м<sup>2</sup>. Відрізнялися будівлі цих районів і багатством декору, а також наявністю чи відсутністю портиків. Окрім того, житлова забудова околиць носила строкатіший характер.

Розміри житлових кварталів були різні. Скажімо, в Ольвії центральний квартал п'ятикутної в плані форми складався з 10 житлових будинків і мав площу 3000 м<sup>2</sup>; розміри інших ольвійських кварталів – у межах 700 м<sup>2</sup> – 2000 м<sup>2</sup> (19–22 × 35–37 м; 26–30 × 40–50 м)<sup>116</sup>. У Херсонесі квартали мали подібні розміри – 700 м<sup>2</sup> – 1800 м<sup>2</sup>. Судячи зі збережених решток, вони мали такі лінійні розміри: від 25–26 × 70–72 м до 25–26 × 25–26 м<sup>117</sup>. За теоретичною реконструкцією первинного регулярного плану Херсонеса, початкова величина більшості кварталів складала 24,48 м × 65,30 м (75 × 200 доричних футів)<sup>118</sup>. У такому кварталі площею близько 1500 м<sup>2</sup>, поділеному навпіл вузьким дренажним проміжком, містилося 10 будинків. Різниця у наведених розмірах кварталів – теоретичної реконструкції та натурних обмірів нинішнього часу – пояснюється численними перебудовами цього міста ще в давнину. У

#### **Загальний вигляд забудови акрополя, Пантикапей (за В. Толстиком)**







**Загальний вигляд центральної частини Верхнього міста, Ольвія (за С. Крижицьким)**

всього близько 3,5 тис. м<sup>2</sup>. На відміну від Ольвії, агора в Херсонесі, ймовірно, охоплювала територію, трохи більшу ніж 1 га <sup>121</sup>.

Характеризуючи містобудівні структури найбільших міст, підкреслимо, що дослідження останніх років, здійснені у Пантікапеї, дозволяють цілком певно говорити не про ймовірну, а про дійсну наявність палацових і культових споруд на акрополі, про розташування там багатих помешкань <sup>122</sup>. А ось у Нижньому місті в Пантікапеї – біля підніжжя акрополя – знайдено залишки, пов'язані з агорою <sup>123</sup>. Таким чином, місто мало принаймні два основні центри, пов'язані головно з нежитловими функціями. Враховуючи топографічні особливості розташування Пантікапея, є всі підстави припустити, що планування міста мало нерегулярну структуру з радіально-кільцевими елементами й частковим використанням на спокійному рельєфі Нижнього міста прямокутної системи планування. Містобудівною архітектурною домінантою був, поза сумнівом, акрополь із палацовою спорудою на вершині й ордерними будівлями, зокрема монументальним храмом Аполлона на нижчих терасах пагорба Мітрідата.

Інший вигляд мав Херсонес, який складався з високої, нижньої та терасової частин і не мав акрополя. У Херсонесі не було єдиної містобудівної домінанти. Громадсько-адміністративні, культові й торговельні споруди розташовувалися вздовж головної вулиці Верхнього міста, яка проходила по вододілу. Незначні перепади висоти рельєфу головної поздовжньої вулиці від північного заходу до південного сходу спричиняли те, що будівлі нежитлового призначення навряд було видно з терасових частин міста та з порту. Ці комплекси затуляла забудова житлових кварталів. На головній вулиці містилися (з південного заходу на північний схід) театр, т. зв. монетний двір, агора, а завершувалася вона культовою ділянкою з храмом богині Партенос <sup>124</sup>. Жодна зі споруд, відкритих на головній вулиці, за винятком, можливо, храму Партенос, домінувати не могла. Неподалік, очевидно, містився згадуваний у написі гімнасій.

Суттєво відрізнялося містобудівне вирішення Ольвії, що складалася з трьох частин: Нижнього та Верхнього міста й терасової частини, яка їх поєднувала. Тут був

Порфмії квартали мали розміри близько 460 м<sup>2</sup> і 698 м<sup>2</sup> (42 м × 11 м і 63,5 м × 11 м) <sup>119</sup>. Отже, навіть у найрегулярніше спланованому північнопричорноморському місті рівень стандартизації розмірів кварталів був істотно нижчий, ніж у таких грецьких містах, як Прієна, Мілет або Олінф.

Різною була й ширина вулиць. В Ольвії ширина головної поздовжньої вулиці Верхнього міста сягала від 6 м – 7 м до 9 м – 11 м, дорядних – 2,2 м – 3,6 м, провулків – до 1,5 м. У Херсонесі ширина головної поздовжньої вулиці 6,5 м, поперечних вулиць – 3 м – 4 м <sup>120</sup>. Ширина решти вулиць була в межах 3 м – 4 м. Порівняно невеликими, очевидно, були розміри площ. Так, Ольвійська агора займала

відсутній регулярний прямокутний план міста, як у Херсонесі, не було й акрополя. В Ольвії центральний комплекс публічних і адміністративних будівель складала два теменоси (Західний і Східний), агора, гімнасій (?), будинок суду, будівлі колегій (в одному з декретів згадується, зокрема, що колегія Семи мала своє приміщення<sup>125</sup>, торговельні ряди, які розташовувалися в центральній третині Верхнього міста і домінували над терасовою частиною та Нижнім містом. Характерною особливістю цих комплексів є відсутність регулярності й прямокутності в плануванні, а також розміщення неподалік від обох воріт Верхнього міста. В Ольвії, як і в Херсонесі, обидва теменоси й агора з її навколишніми спорудами містилися вздовж головної вулиці, яка у південній частині мала криволінійну конфігурацію й нерівномірну ширину.

Кожна з трьох основних топографічних частин міста мала своєрідне планування, однак спільною ознакою була напівеліптичність поздовжніх вулиць, що повторювали конфігурацію амфітеатру Нижнього міста. Певну прямокутність частково було витримано тільки в окремих районах міста. Судячи з ділянки НМФ (у Нижньому місті), поперечні вулиці в терасовій частині могли мати, як у Прієні, вигляд сходів. Слід також відзначити, що ні Північні ворота Верхнього міста, ні, мабуть, Західні прямого виходу на головну поздовжню вулицю не мали, що добре узгоджується з рекомендаціями Арістотеля. У Нижньому місті Ольвії був рибний ринок, згадуваний у декреті на честь Протогена, ймовірно, у північно-східній частині. У Нижньому місті могла бути ще одна агора, втім, поки що даних про її локалізацію немає. Судячи з написів, в Ольвії був і театр, але його розташування не встановлено. Він міг міститися в терасовій частині на схід від агори.

Об'ємно-просторові домінанти в забудові обох теменосів утворювали храми. Усі віднайдені храми Ольвії були зорієнтовані на південь або південний схід. Функціо-

#### **Загальний вигляд Східного теменоса Ольвії (ескіз за реконструкцією С. Крижицького)**





**Ольвійська агора. Велика стоя (ліворуч) та східний торговельний ряд (ескіз за реконструкцією С. Крижицького)**

нальним акцентом Східного теменоса був його головний вівтар, на який орієнтувалися головні фасади храмів Аполлона Дельфінія та Зевса. На Західному теменосі центрального вівтаря, мабуть, не було. Тут містилося більше десяти вівтарів, зокрема, два круглі в плані, орієнтація яких не пов'язана з культовими спорудами. Обидва теменоси відділяла від решти забудови огорожа.

Варто зупинитися на характеристиці ольвійської агори. Як уже зазначалося, в північнопричорноморських античних містах були агори – площі, основне призначення яких, принаймні в час еллінізму, полягало в забезпеченні торговельних, громадських, частково культових і адміністративних функцій поліса. Крім торговельних рядів, тут могли розташовуватися стої, культові ділянки, адміністративні будівлі (наприклад, пританейони, булевтерії або еклісіастерії). На агорах встановлювали вівтарі, декрети, іноді зводили храми.

За планувальним принципом агори були двох типів – іонічні й аттичні. Перші – регулярно сплановані за прямокутною системою, оточені з чотирьох боків портиками (Прієна, Мілет). В аттичних – відсутня регулярність, вони не мали портиків, які об'єднували простір агори, об'єми навколишньої забудови були розчленовані (Афіни, Ассос).

У Північному Причорномор'ї частково розкопано тільки ольвійську агору, близьку за своїм типом до аттичних агор. Тут відсутній чіткий замкнутий прямокутний простір. На агору безпосередньо виходили чотири вулиці (в іонічному типі – тільки одна головна вулиця). Конфігурація меж площі ламана. З півночі агору обмежувала велика стоя, за якою був розташований Східний теменос, в західній частині містилися дикастерії, декілька лавок, житловий будинок і будівля адміністративного призначення, очевидно, колегій. Усі ці споруди не мали з'єднувального портика. Уздовж південної межі агори містилися будівлі ще однієї колегії та гімнасію, зі сходу – торговельний ряд.

Звісно, ці ансамблі контрастували з житловою забудовою вулиць. Головними в житлових будинках були внутрішні фасади, що виходили у внутрішній двір. Вікна на вулицю, якщо й виходили, то невеликі й розміщені на значній висоті. Вигляд вулиць був досить одноманітний – глухі фасади здебільшого одноповерхових будинків, які поживлялися хіба що входами; озеленення також бракувало.

Відносно високим був рівень упорядкування міст Північного Причорномор'я. Вулиці найчастіше не мали спеціального кам'яного покриття з плит або щебеню, але майже всюди були посипані битою керамікою – уламками керамічних посудин, які вийшли з ужитку. Під вимостками проходили водовідвідні канали, які завершувалися за межами оборонних стін. Водопостачання найчастіше було індивідуальним – цистерни у дворах або підвалах для зберігання запасів води, колодязі у дворах або на перехрестях вулиць, використовували також каптаж ґрунтових джерел. Відомі й системи самопливних водопроводів, централізованих у межах певного кварталу.

Залишки каналізаційних і водопостачальних систем відкрито майже в усіх античних північнопричорноморських містах, але, мабуть, найґрунтовніше їх досліджено в Ольвії<sup>126</sup>. Каналізаційні системи мали кам'яні канали, прямокутні або трикутні в перерізі. Водопровідні канали робили з гончарних труб.

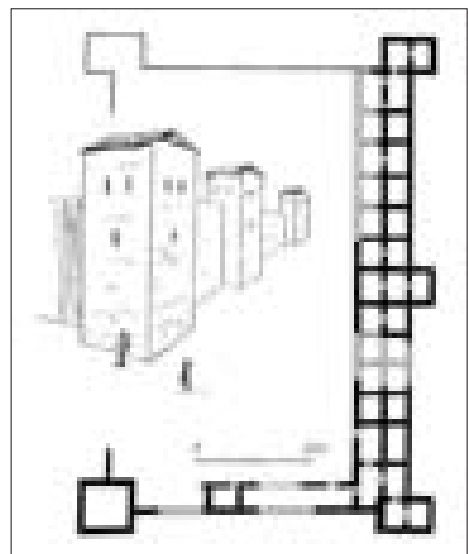
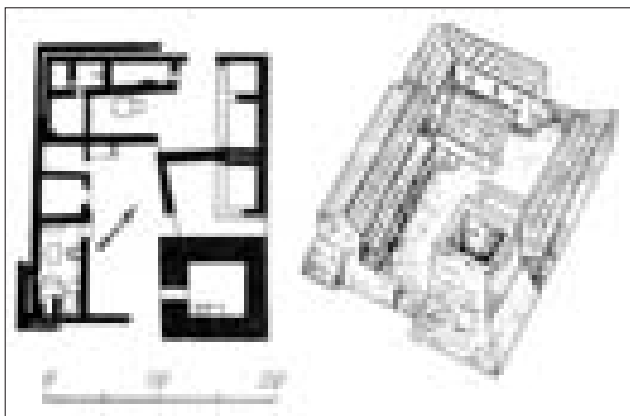
Для зберігання води використовували колодязі й цистерни. Колодязі мали в плані прямокутний або квадратний переріз, як правило, з обробленого каменю. Наземна частина зрубу могла мати прямокутний у плані переріз із круглим отвором у верхній плиті. Цистерни були різних форм і конструкцій: прямокутні в плані й круглі, грушоподібні, у вигляді зрізаного конуса або піраміди, у формі паралелепіпеда або напівсфери, висічені у скелі, викладені з каменю, вирізані в лесі й потім обштукатурені вапняно-гіпсовим розчином. Найцікавіші приклади цистерн, вирізаних у лесі, знайдено в Ольвії. Їх глибина могла сягати 8 м – 9 м, тоді як нижній діаметр – близько 4,5 м<sup>127</sup>.

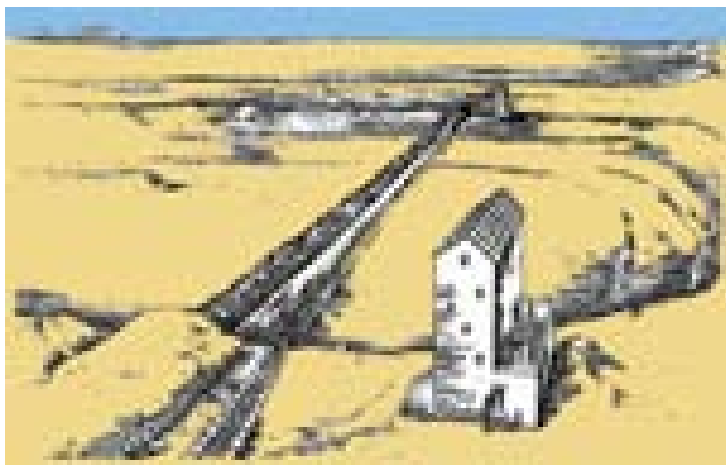
Існували також колодязі й фонтани публічного призначення. Фігура хлопчика з бурдюком, що служила зливом від такого фонтана, хоча й пізнішого часу (II ст.), була знайдена в Ольвії<sup>128</sup>.

У містах здійснювали контроль за дотриманням чистоти на вулицях – сміття викидали за межі

#### Укріплена факторія "Чайка" (за О. Щегловим)

#### Садиба херсонського клеру № 26 з фортечною вежею





Узунларський вал (за А. Масленниковим)

тида, Херсонес, Тірітака, Порфмій) або подвійною. Таку подвійну лінію мали Пантикапей і, мабуть, Німфей та Мірмекій – міста з акрополями. Конфігурація плану укріплень здебільшого залежала від характеру рельєфу.

У час еллінізму з'явилися невеликі укріплені містечка й населені пункти з відносно прямокутною конфігурацією планування оборонних ліній. Це заснований у III ст. до н. е. Танаїс, розташований у гирлі Дону, а також фортеці Маслини, Беяус, Дон-Узлавське, городище Панське, фортеця "Чайка" останньої третини IV ст. до н. е. площею близько 0,4 га. Остання мала внутрішній великий двір, по периметру оточений одним-двома рядами приміщень. У кутах фортеці й посередині її довгих сторін містилися оборонні башти. На Боспорі з кінця III ст. до н. е. поширилися укріплені поселення й садиби, а на Фанталівському півострові – фортеці. У районі Херсонеса з'явилися садиби з розвиненою господарською частиною й однією оборонною – зазвичай

Перибол, Херсонес



міста, але практично біля міських стін. Такі звалища знайдено, зокрема, в Пантикапейі, Ольвії<sup>129</sup> та інших містах. Зазначимо, що розміщення звалищ безпосередньо за міськими стінами не відповідало санітарним нормам греків. Так, афінським астиномам належало стежити, щоб нечистоти не звалювали ближче, ніж за десять стадій від міста.

**Оборонні споруди.** Залежно від рельєфу система оборонних ліній була одинарною (Ольвія, Керкіні-

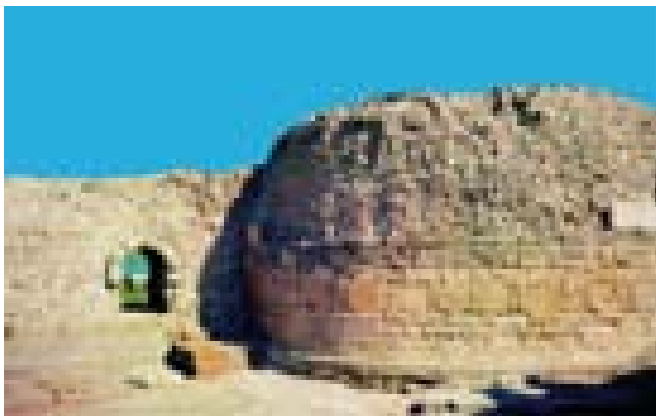
тією оборонною – зазвичай однокамерною – баштою, що містилася на розі, над входом<sup>130</sup>.

Основним фортифікаційним прийомом було чергування стін і башт. Система ступінчастих куртин, мабуть, не була поширеною. Штучні рови або вали відсутні, виняток становлять тільки Танаїс і деякі городища Західного Криму. Втім, відомі вали й рови стратегічного призначення, розташовані далеко за межами міст. Вони й виконували функцію захисту цілого району. Такими були вали Керченського півострова, що служили для захисту Боспорського царства<sup>131</sup>.

Були влаштовані три лінії оборонних споруд, з яких найбільш відомі два паралельні вали – один проходив від Тірітаки повз Пантікапей на північ до Азовського моря – т. зв. Тірітакський вал, другий – від Узунларського озера до Азова – Аккосів вал. Обидві лінії укріплення склалися з валів і ровів, вали мали кам'яні крепиди й башти. Вони виникли ще в догрецький час, але пізніше були оновлені – Тірітакський у V ст. до н. е., Аккосів – у кінці V – на початку IV ст. до н. е. Ці оборонні лінії були досить монументальними спорудами. Так, Тірітакський вал має нині висоту близько 3,5 м, рів – глибину близько 3,5 м; ширина валу і рову 34 м. Висота Узунларського валу сягає до 6,4 м. Цей вал мав проїзд, фланкований баштами. Існує припущення, що в I ст. до н. е. для захисту Боспорської держави було зведено ще один вал, проте місце його розташування поки що не встановлено. Можливо, він містився на Перекопі для захисту Криму або простягався від Феодосії до Азова.

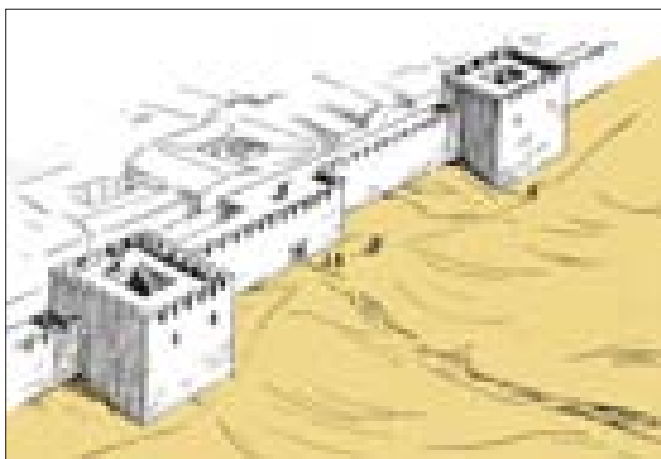
У деяких містах роль оборонних ровів фактично виконували балки, що відділяли міську територію від навколишньої місцевості. Так, саме поєднання оборонних стін і балок захищало Верхнє місто Ольвії. Аналогічний прийом було застосовано на значному відрізку західної оборонної лінії Пантікапея, що складалася з подвійної лінії оборонних стін із баштами, розташованими на краю широкої балки, яка виконувала функцію рову<sup>132</sup>. Подібні функції мав і перибол Херсонеса, влаштований перед воротами й куртинами південно-західної частини ділянки. Зважаючи на знаходження в протейхизмі периболу надгробків елліністичного часу і на глибину її закладення нижче за рівень міських воріт можна припустити, що перибол було побудовано в період пізнього еллінізму.

#### **Башта Зинова, Херсонес**



**Міська брама, Херсонес**

Товщина фортечних стін була різною: 3 м – 6,5 м у Пантікапеї, 3 м – 4,5 м у Херсонесі й Ольвії, 1,5 м – 2,5 м у невеликих містах. Довжина куртин залежала від умов рельєфу і потреби забезпечення фланкового й фронтального обстрілу нападників; в одних випадках вона могла сягати 10 м – 15 м, в інших, як у Херсонесі, доходити до 90 м. Пізніше херсонеська довга курти-

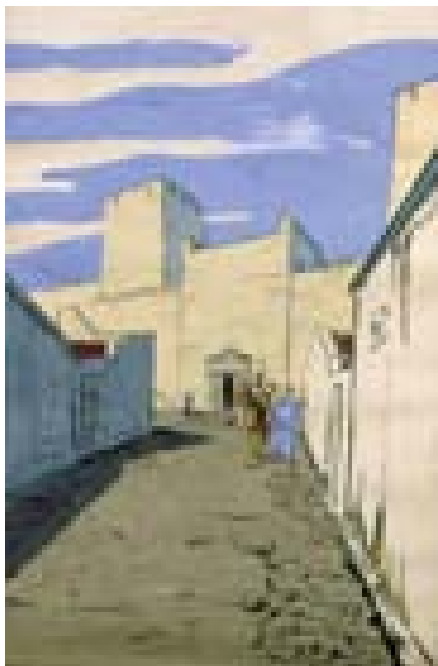


**Західна міська брама, Ольвія**  
(ескіз за реконструкцією С. Крижицького)

розміщення воїнів і зберігання бойових запасів. Куртини завершували бойові майданчики із захисними зубцями, про що свідчать дані, одержані в ході розкопок Пантикапея й Ольвії. Як бачимо на зображеннях монет Боспора (пізнішого часу), башти також мали зубці.

Бойові башти містилися як у місцях повороту оборонних ліній, так і на прямих відрізках, за їхньої значної протяжності. Ними фланкували також ворота. Башти зазвичай були однокамерними, круглими, напівкруглими і прямокутними в плані.

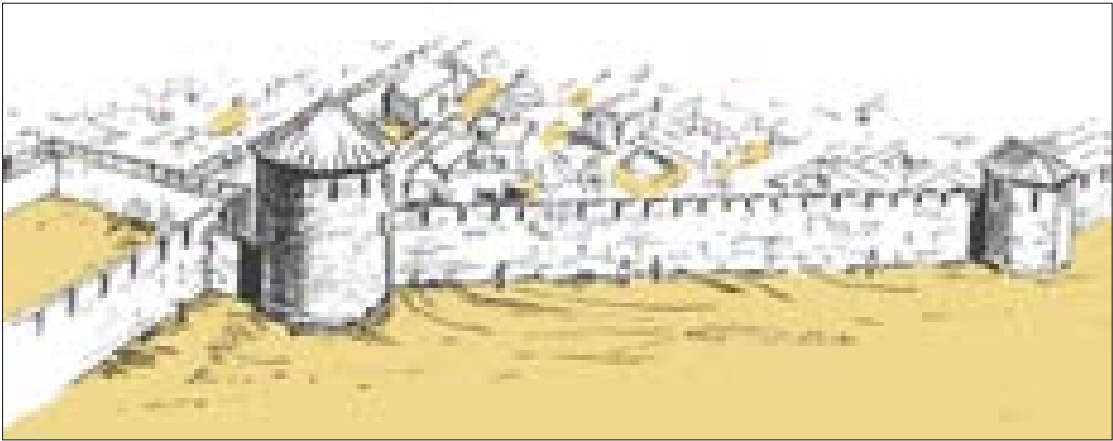
**Північна міська брама, Ольвія (ескіз за реконструкцією С. Крижицького)**



Розміри башт становили від кількох до десяти й більше метрів. Наприклад, Західні ворота Ольвії були фланковані двома прямокутними баштами, з яких південна мала розміри 14,5 м × 14 м, північна – 15,7 м × 16,6 м<sup>134</sup>. Їхня висота могла сягати 12 м – 15 м при двох-трьох ярусах.

В оборонних лініях було не менше двох воріт (Ольвія, Херсонес). Біля воріт північної лінії оборони акрополя Пантикапея і в Херсонесі відкрито також хвіртки, що виходили у фланг передбрамної території. Тут під захистом зовнішньої куртини можна було збирати значну кількість воїнів, яких не було видно з боку ворога.

Ширина міських воріт могла сягати 3,8 м (Херсонес). Воріт із передбрамним двором, або камерою-“шлюзом”, у чистому вигляді в Північному Причорномор'ї поки що не знайдено, подібні варіанти відомі в Тірітаці, Патреї, на акрополі Пантикапея другого періоду<sup>135</sup>, в Херсонесі. За плануванням останні наближаються до типу воріт, які розташовувалися на внутрішньому кінці коридору. Довжина коридору херсонеських воріт становить 5,8 м. Із зовнішньої сторони коридор обмежувався катарактою – у стінах коридору збереглися отвори для замочного бруса



**Загальний вигляд захисного комплексу, Тіра (ескіз за реконструкцією С. Крижицького)**

полотнищ воріт і пази для проходження катаракти<sup>136</sup>. Передбачено наявність катаракти у брамі Патрея. У Пантікапеї для ефективнішої оборони акрополя біля воріт були влаштовані бастіони<sup>137</sup>. Залишки воріт Херсонеса, що збереглися на всю висоту, дають підстави вважати, що подібні споруди навряд чи мали з напільної сторони яке-небудь декоративне оформлення.

У час еллінізму сталися деякі зміни в техніці кладок оборонних споруд. Наприклад, в Ольвії, на відміну від попереднього часу, стіни вже мали міцні фундаменти або штучні шарові підвалини, доведені до материка. Крім того, в ході будівництва оборонних споруд, як це було в Ольвії, почали зводити кам'яні стіни, а не сирцеві. У Пантікапеї поширилося підтесування скель. З'явився новий тип кладки – дворядна складна орфостатна (“кордон на ребро – плита на образок”), що, безперечно, мала естетичну цінність, але за міцністю поступалася іншим системам у разі використання супротивником стінобитних знарядь. Однак у своєму класичному вигляді цю систему, зважаючи на дані Ольвії й Херсонеса, застосовували тільки для кладки внутрішніх міських фасадів стін. І лише, починаючи з перших століть нової ери, в Херсонесі стали в такий спосіб викладати й зовнішні фасади куртин. В елліністичну добу зовнішні й внутрішні фасади викладали за різними системами: напільні – за постелистою, міські – часто за орфостатною. Із початком застосування масивних плит і блоків виникла необхідність використовувати підйомні механізми. Плити кладки внутрішнього фасаду ольвійської оборонної стіни мали довжину 1,6 м і товщину – близько 0,4 м. Каміні в кладках щільно притесували на місці, часто вони мали русти. Кладку робили виключно на

#### **Кругла вежа, Тіра**







**Вилазна хвіртка, Херсонес (фото В. Чубаря)**

глиняному розчині. У кінці досліджуваного періоду в ході ремонтів і зведення стін навіть у зовнішніх фасадах часто застосовували необроблені плити й блоки, а також вторинний матеріал. Яскравий приклад застосування такого вторинного матеріалу – постаменти для статуй та архітектурні деталі для будівництва пізньоеллінської оборонної стіни – знайдено, зокрема, в Ольвії<sup>138</sup>.

Як свідчить конструкція хвіртки в куртині № 19 у Херсонесі, будівничі елліністичного часу вже вміли зводити розпирні перекриття, зокрема, робити клинчасті й лучкові пере-

мички, а також напівциліндричні склепіння, що перекривали проходи до них. Клинчасті камені, що належали до перемичок або склепінь невеликого радіуса, було знайдено і в Ольвії під час розкопок Західних воріт.

Складніше питання щодо конструкцій перекриття воріт. В умовах Північного Причорномор'я, де відсутні міцні кам'яні породи, архітравне кам'яне перекриття отвору з шириною декілька метрів без застосування проміжних опор або дерев'яних балок вельми проблематичне. Звідси випливає, що для перекриття комірних отворів могли використовувати два варіанти перекриття: архітравне з несучою конструкцією у вигляді дерев'яних балок або розпирне кам'яне лучкової чи напівциркульної форми. Застосування другого варіанта знаходить опосередковане підтвердження в інших джерелах – на зображеннях боспорських монет перших століть нової ери часів Рескупоріда I (68–91 рр.) і Савромата I (93–123 рр.)<sup>139</sup>, на малюнках оборонних стін Херсонеса та на стіні пізньоантичного херсонеського склепу<sup>140</sup>. На них зображено напівциркульні клинчасті перекриття воріт.

Укріплення елліністичного часу найповніше досліджені в Пантікапеї, Херсонесі й Ольвії.

Система захисту акрополя Пантікапея полягала у створенні “тактично самостійних вузлів оборони, свого роду фортив, зведених на командних висотах гори, на спеціально підтесаних підвалинах”<sup>141</sup>. Ця система відсутня в інших північнопричорноморських містах. І в Херсонесі, і в Ольвії структура укріплень була більш традиційною. Оборонні системи та їхні елементи в інших північнопричорноморських містах хоч і простіші, ніж розглянуті вище, але вони є модифікаціями в планувальному і конструктивному сенсі.

Розкопані залишки та рекомендації давніх авторів допомагають уявити можливі висотні параметри оборонних споруд. Висоту куртин, що сягала 7 м – 10 м, і башт – 12 м – 15 м, реконструйовано для боспорських споруд<sup>142</sup>. Враховуючи товщину шарових фундаментів комплексу Західних воріт Ольвії та рекомендації Філона Візантійського, згідно з якими висота куртин має дорівнювати їх подвійній товщині, можемо припустити, що висота стін сягала 8 м – 10 м, а башт – на 1,5 м – 2 м більше<sup>143</sup>. У Херсонесі висота куртин південно-східного комплексу оборонних споруд, що збе-

реглися, становить 8 м – 10 м, башт – 10 м – 12 м<sup>144</sup>. В останньому випадку, втім, слід взяти до уваги, що ми наводимо сумарну висоту укріплень, яка зростала протягом тривалого часу, включаючи й пізні середньовіччя, коли піднімався й рівень денної поверхні. Однак ці величини є коректними, оскільки вони мають аналогії в Греції.

Якщо зіставити висотні показники пересічної, здебільшого одноповерхової, житлової забудови та оборонних укріплень, то стає очевидним значне домінування фортифікаційних споруд. Це домінування підкреслювалося нерозчленованістю великих масивів куртин та відносною роздрібленістю об'ємів пересічної забудови й громадсько-адміністративних комплексів.

**Споруди громадського, адміністративного й культового призначення.** Про існування в Північному Причорномор'ї цих споруд свідчать написи, літературні джерела, аналогічні будівлі, відкриті в Греції. Так, із написів і літературних творів відомо про існування театрів в Ольвії та Пантикапеї. Утім, залишки театру *in situ* відкрито лише в Херсонесі. Не викликає сумнівів також існування в полісних містах пританейонів, еклесіастеріїв, булевертєїв, будинків симпосій, будівель різних колегій, гімнасіїв, стадіонів та ін. Однак розкопані в Північному Причорномор'ї будівельні залишки, які вдається ідентифікувати з перерахованими спорудами, поодинокі. Це головна стоя агори, скарбниця на Східному теменосі, гімнасії, торговельні ряди, будівлі колегій і суду в Ольвії, монетний двір, казарма в Херсонесі, палац і пританейон (?) у Пантикапеї.

Численнішими є рештки споруд, пов'язаних із культом. Частина з них знайдено *in situ*. Це передусім унікальний для Північного Причорномор'я комплекс Таманського толоса, антові або простильні споруди, відкриті на Майській горі на околицях Фанагорії та в Кєпах, храми й вівтарі Східного й Західного теменосів Ольвії, храм Партенос у Херсонесі. Крім того, є свідчення очевидців про залишки ще двох круглих храмів на Боспорі – у Фанагорії й Гермонассі<sup>145</sup>. Судячи зі знайденої в Ольвії увігнутої плити антаблемента, що зберігається в Одеському археологічному музеї, там теж був круглий храм<sup>146</sup>.

Як випливає зі сказаного, загальна кількість ордерних храмових споруд у Північному Причорномор'ї, відкритих *in situ*, невелика. Проте їхні залишки дозволяють сформулювати уявлення про планування й типи цих будівель, а велика кількість архітектурних деталей, знайдених у всіх великих античних північнопричорноморських містах, дає підстави для реконструкції їхніх фасадів або ордерів. Зрозуміло, не всі ці деталі належали культовим спорудам, зокрема, навряд чи деталі аттичного ордера були використані в храмовому будівництві. Однак, враховуючи велику кількість храмів, згадуваних у написах,

**База аттикового ордера та постамент для статуї, Ольвія (фото С. Крижицького)**





**Фуст мрамурової колони іонічного ордера, Ольвія (фото С. Крижицького)**

можна припустити, що значна частина цих деталей могла бути пов'язана саме з такими спорудами.

У Північному Причорномор'ї за будівельними залишками, знайденими *in situ*, встановлено наявність тільки антових (або простильних) і толосоподібних типів храмів (або скарбниць). Перші представлено рештками шарових підвалин храму Зевса на Східному теменосі Ольвії, фундаментів храмів Афродіти в Кехах і на Майській горі біля Фанагорії, храму або скарбниці на Мітрідатовій горі в Пантикапейі. Ці храми, судячи із ширини їхніх фасадів, могли мати дво- (в антах) або чотиріколонні портики. Подібними були й розміри цих споруд. Так, ширина їхніх головних фасадів сягала 7,5 м – 9,3 м, довжина – 10 м – 15,3 м. Усі вони мали квадратні в плані наоси.

У зв'язку з необхідністю визначення кількості колон на головному фасаді цих споруд виникає питання, чи можливою була їхня непарна кількість. Річ у тім, що для головних фасадів (зроблених у вигляді фронтонних портиків) грецьких храмів класичного й еллінського часу типовою була лише парна кількість колон. Але у Північному Причорномор'ї відомі зображення таких фронтонних портиків, які мали непарну кількість колон. Вони представлені трьома категоріями джерел: знахідками в Ольвії у шарах V–IV ст. до н. е. трьох форм для відливання підвісок із зображеннями п'ятиколонних фасадів; боспорським надгробком II ст. до н. е. із зображенням п'ятиколонного фронтонного портика; зображеннями на Пантикапейських монетах I ст. Когіса I та Євніки<sup>147</sup>. Це дозволяє припустити, що в Північному Причорномор'ї справді міг існувати храм із непарною кількістю колон головного фасаду. Саме численні джерела з подібними зображеннями, їхнє походження з різних місць і незвичність такого типу дають підстави вважати, що це була непересічна споруда, шанована мешканцями різних полісів усього Північного Причорномор'я. Тому припустити можливість облаштування портиків з непарною кількістю колон у згаданих невеликих спорудах, залишки яких збереглися *in situ*, достатніх підстав немає.

Згідно з традиційними поглядами, в Північному Причорномор'ї були буцімто поширені периптеральні храми. Проте досі решток *in situ*, які б впевнено можна було віднести до цього типу споруд, не знайдено. Одним із доказів існування таких

споруд є знахідки великих архітектурних деталей. Однак розміри навіть найбільших із них недостатні для однозначного вирішення питання про можливу приналежність цих деталей саме до периптерів, хоча не виключена й така можливість.

До периптерів дослідники відносять, зокрема, храми Аполлона в Ольвії та Горгіпії. Проте і в першому, і в другому випадках це зовсім не безсумнівно.

Підставою для такого припущення щодо горгіпійського храму є лише єдина знахідка кутового блока антаблемента доричного ордера<sup>148</sup>. Утім, судячи з його незначної висоти (90,5 см), він міг належати, радше, невеликій споруді антового або простильного типу з висотою колон не більше 3,1 м – 3,2 м.

Відповідно храму Аполлона в Ольвії, то виникають сумніви не тільки щодо його планувального типу, але й стосовно визначення цієї споруди як храму. Проти останнього свідчать, по-перше, нерівномірність прогонів імовірних східного і західного бічних портиків. Судячи з опублікованих креслень залишків шарових фундаментів, різниця між прогонами становить 0,8 м – 0,9 м. По-друге, за найімовірнішого шести-колонного варіанта головного портика поздовжні стіни наоса не стикувалися з його колонами, те саме стосується й п'ятиколонного варіанта портика. Подібний прийом незбігу поєднань стін і колон відомий у грецьких храмах (наприклад, храм Аполлона в Басах, храм в Сегесті, храм Афіни Алеї в Тегей та ін.). Але в усіх цих випадках відзначаємо дотримання симетрії щодо головної поздовжньої осі, чого немає в запропонованій реконструкції ольвійського храму. По-третє, якщо припустити, що цей храм був периптером, то не зрозуміло, з якою метою шарові підвалини південної стіни наоса доведено до шарових підвалів бічних колонад. Це можна логічно пояснити тільки в тому разі, якщо припустити, що така стіна належала не до наоса, а

#### Карниз та тригліф, Ольвія (фото С. Крижницького)



до тильної сторони портика. Крім того, *in situ* залишки шарових підвалів поздовжніх стін наоса, що збереглися, виключають можливість реконструкції пронаоса, оскільки не продовжуються на південь від південної стіни ймовірного наоса. Не реконструює його й сам автор<sup>149</sup>, хоча на схемі реконструкції меж теменоса він подає відновлення периптера з пронаосом, типове для периптерів. Відрізняються від звичних і пропорції плану. Названі особливості не характерні для храмів звичних “класичних” схем. Водночас ці особливості цілком можливі для споруди іншого призначення з портиком на головному фасаді, наприклад будівлі для сисітій, яка могла бути на священній ділянці.

У зв'язку з цим слід підкреслити, що великі храми, такі, як Парфенон, не кажучи вже про монументальні малоазійські диптери, в Північному Причорномор'ї в елліністичну добу, очевидно, не будували. Про це свід-

чить, зокрема, незначна кількість знайдених донині архітектурних деталей великих розмірів. Слід враховувати, що частина з них могла бути пов'язана з вотивними спорудами. Скажімо, такою є трибічна капітель коринфського ордера з Ольвії<sup>150</sup>. З великих архітектурних деталей елліністичного часу відзначимо метопу з Ольвії (висота 71 см, ширина 81,5 см) із зображенням щита й базу іонічного ордера аттичного типу, нижній діаметр фуста колони якої становить 82 см<sup>151</sup>. У Херсонесі<sup>152</sup> було знайдено метопу заввишки 82 см, шириною 75 см і канелюваний барабан доричного ордера з нижнім діаметром 100 см.

Пропорційні розрахунки за модульними співвідношеннями<sup>153</sup> на підставі розмірів згаданих архітектурних деталей дозволяють припустити існування досить значних висот доричних колонад і споруд. Так, якщо враховувати ширину тригліфа, розраховану за шириною ольвійської метопи, що дорівнює 0,54 м, то, використовуючи співвідношення, вказані Б. Федоровим, отримаємо висоту колони близько 7,2 м –

**Ескіз реконструкції фасаду скарбниці (?), Ольвія  
(за С. Крижицьким та А. Буйських)**



7,56 м, антаблемента – 1,8 м. Загалом висота портика від стилобата до верху карниза становить в цьому випадку 9 м – 9,36 м. Варто підкреслити, що це максимальні показники. Отримані цифри значно менші ніж відповідні, скажімо, у таких спорудах, як Парфенон. Так, висота колони Парфенону – близько 10,5 м, портика до верху карниза – близько 14 м; а відповідних деталей у храмі Аполлона в Дельфах – відповідно 10,7 м і 13,5 м; Афіни Алеї в Терех – 9,5 м і 12 м; пропілеї Акрополя – 8,8 м і 11,5 м. Подібний масштаб храму дає і згадана вище база іонічної колони з Ольвії.

Ці цифри показують, що найбільші північнопричорноморські доричні храми займали за висотними показниками середнє місце між Парфеноном і Афініським Гефестейоном. Останній мав висоту колон близько 5,6 м і ордера до краю карниза – 7,6 м. У Північному Причорномор'ї могло бути два-три таких храми, не більше. Судячи з масштабів згаданих деталей і аналогій,

північнопричорноморські периптери, швидше за все, були шестиколонними по головному фасаді.

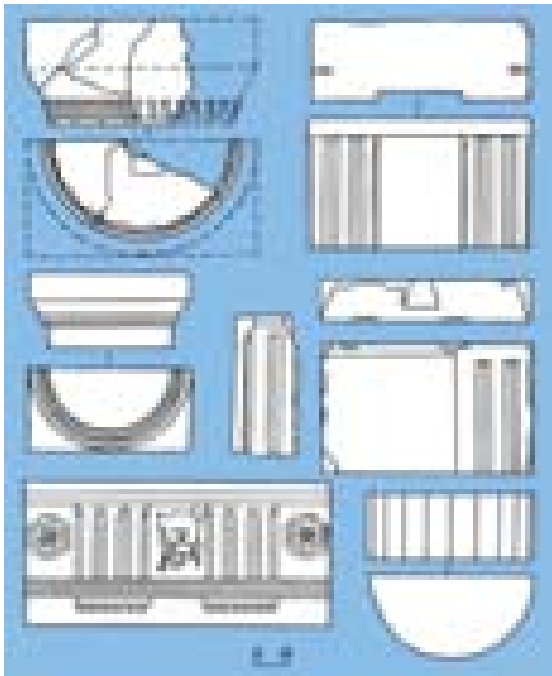
Не заперечуючи можливості будівництва в Північному Причорномор'ї в елліністичний час периптерів, маємо зазначити, що реальних даних для такого твердження бракує. Ордерні споруди в Північному Причорномор'ї були значно скромніші. Висота їхніх колон, судячи зі знахідок архітектурних деталей, навряд перевищувала 4 м в доричному і 5 м в іонічному ордері. Так, висота колон, визначена за доричними капітелями, знайденими в Херсонесі, в більшості випадків становить 2,01 м – 4,16 м; в Ольвії висота колон, розрахована за двома доричними капітелями, сягає 4,16 м; не перевищує 4,7 м висота доричних колон, визначена за метопно-тригліфними фризами й антаблементами, знайденими в Ольвії і Горгішії<sup>154</sup>. Утім, за фрагментами фризів із Ольвії можна визначити висоту колон – 3,08 м – 3,64 м. Приблизно висота – 3,96 м – визначена за базами колон Таманського толоса<sup>155</sup>.

Закінчуючи аналіз розмірів ордерних північнопричорноморських споруд, зупинимось на рідкісному для Північного Причорномор'я комплексі карнизних плит іонічного ордера з дентикулами, знайденому на центральній височині Верхнього міста в Ольвії в розвалі пізньоеллінської оборонної стіни. Висота цих плит – 25 см – 32 см, дентикул – 8 см – 9 см. Профілювання й розміри виносів карнизів із капельником у всіх семи карнизах майже однакові. Карнизи відрізняються тільки наявністю або відсутністю невеликої полички під дентикулами заввишки 4 см, що дає невелику різницю карнизних плит по висоті <sup>156</sup>. Важливо підкреслити, що дентикули всіх плит із фасаду однакові – різниця не перевищує 1 см, причому іноді це – відмінності між дентикулами тієї самої плити. Усе це дозволяє зробити припущення, що це плити з однієї будівлі. Висота іонічної колони, як засвідчують розміри цих карнизів, може бути в межах 4,84 м – 5,22 м <sup>157</sup>. Проте не виключено, що ці карнизи могли належати будівлі доричного ордера. Річ у тім, що в тому самому розвалі оборонної стіни було знайдено карнизи й близько десятка тригліфів, частина яких як за матеріалом, так і за пропорціями цілком відповідає згаданим карнизам.

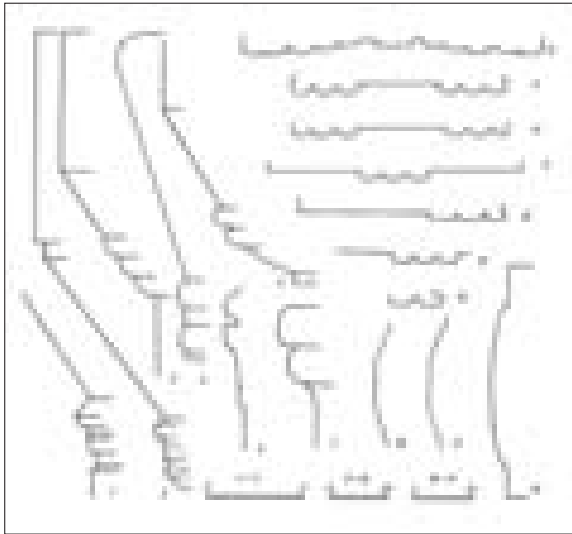


Трибічна капітель коринфського ордера, Ольвія

**Архітектурні деталі доричного ордера, внутрішній антаблемент толоса, Ольвія (за А. Буйських)**



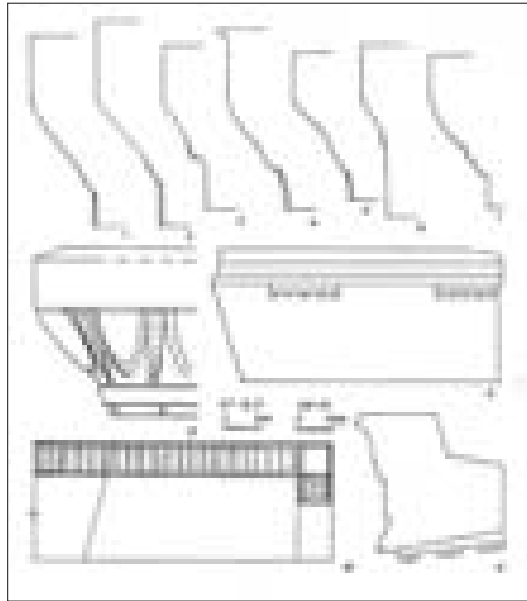
Подібний прийом поєднання доричного ордера з іонічним карнизом у елліністичний час відомий в архітектурі Греції, наприклад, другий ярус колони бібліотеки у святилищі Афіни в Пергамі або священна стоя на агорі в Прієні <sup>158</sup>. У нашому випадку на користь такого поєднання опосередковано свідчить знахідка в Ольвії доричних архітектурних деталей елліністичної доби, які за своїми пропорціями відповідають згаданим карнизам, а не іонічним. Оскільки і тригліфи, і карнизи знайдено в тому самому розвалі, то логічно припустити, що деталі взято для ремонту оборонної стіни з однієї, а не з кількох споруд, очевидно, зі Східного теменоса. У доричному варіанті висота колони складатиме



**Обломи доричного ордера, Ольвія**

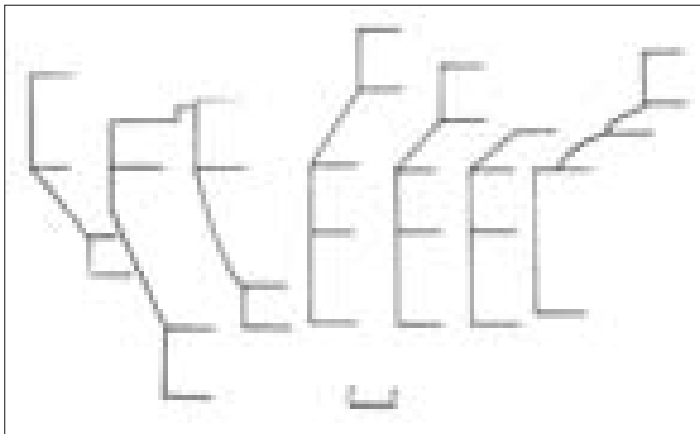
2,3 м – 2,5 м, а портика загалом – 3,46 м – 3,70 м.

Потрібно підкреслити, що монументальні споруди в містах Північного Причорномор'я в елліністичний час зводили тільки в доричному або іонічному (аттичного й малоазійського різновиду) ордері. З монументальних архітектурних деталей елліністичної доби, які можна було б чітко ідентифікувати з коринфським ордером, нині відомо лише одну трифасадну капітель. Остання особливість виразно свідчить про її вотивне призначення. На відміну від монументальних споруд, проникнення коринфського ордера в архітектуру малих форм почалося в елліністичний час. У цьому ордері спостерігаємо неповний набір декоративних елементів, характерних для монументальних споруд, а також елементи, типові для іоніки<sup>159</sup>. Відзначимо такі особливості північнопричорноморських ордерів монументальних споруд. У капітелях доричного ордера це, як правило, відсутність полочки на верхній площині абака для розвантаження нависань капітелей.



**Архітектурні деталі доричного ордера, Херсонес (за А. Буйських)**

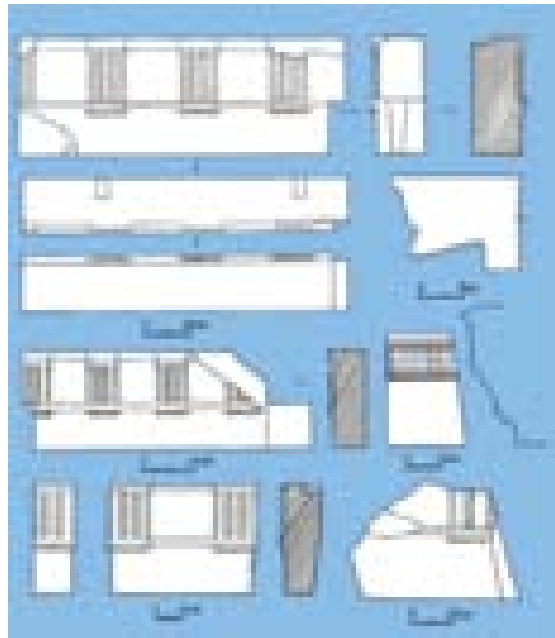
**Архітектурні деталі доричного ордера, Тіра: 1–3 – капітелі; 4–7 – бази (за А. Буйських)**



відсутність полочки на верхній площині абака для розвантаження нависань капітелей. У деяких випадках, наприклад, у Таманському толосі, замість полочки верхня площина абака від його зовнішнього краю похило підноситься до несучої площини, або абак додатково завершується невисокими валиками, скоцією, прямим викруженням і профілями з невеликим виносом щодо нього. Аналогічне завершення мають і три пантикапейські доричні капітелі II ст. до н. е. На відміну від

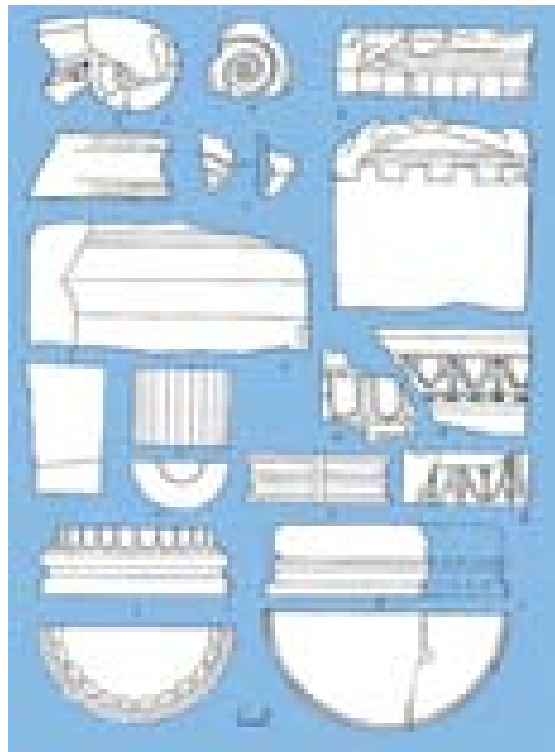
капітелей Таманського толоса, відомі нам доричні капітелі Ольвії та Херсонеса подібних додаткових завершень абака не мали. Характерною особливістю частини таманських і херсонеських, а також однієї зі згаданих пантикапейських капітелей, є невелика опуклість ехіна в його верхній частині. У цей період твірна ехіна становить пряму лінію, як, скажімо, на деяких таманських, херсонеських і ольвійських капітелях<sup>160</sup>. Специфічною особливістю північнопричорноморських капітелей є форма і кількість ремінців ехіна: зазвичай їх два, частіше три, у Греції здебільшого чотири. Однак найважливішими відмінностями від грецьких зразків є форма зламів ремінців, кут і величина їхніх виносів. Водночас у Північному Причорномор'ї трапляються капітелі з ремінцями, форма яких наближається до грецьких зразків<sup>161</sup>. Іноді досить істотні відхилення трапляються і в метопно-тригліфних фризах. Так, у Мірмекії знайдено два фрагменти метопно-тригліфних фризів, виконаних в одному блоці з архітравом, у них відсутні тенії та регули, а тригліфи й метопи є звичайними заглибленнями<sup>162</sup>.

Значно менше даних для зіставлення щодо іонічного ордера. Капітелі елліністичного часу, як і частини антаблемента, збереженість яких була б достатньою для їх надійної реконструкції, поодинокі. Винятком є, мабуть, тільки комплекс деталей іонічного ордера з Херсонеса, проаналізований І. Пічікяном. Недостатньо надійні для певних висновків і бази, вони хронологічно могли належати до перших століть нової ери, а щодо стилю – до коринфського ордера. Останньому, щоправда, суперечить значно менша кількість коринфських капітелей, ніж баз, які можна було б впевнено пов'язати з добою еллінізму. Відомі нам бази іонічного ордера елліністичного часу представлені аттичним типом. Найбільш “класичними” зразками є бази Таманського толоса і Херсонеса<sup>163</sup>. Вони склалися з двох напіввалів різного діаметра з розташованою між ними скоцією, обмеженою полицками приблизно однакової висоти. Інший характер, за одним винятком, мають бази, знайдені в

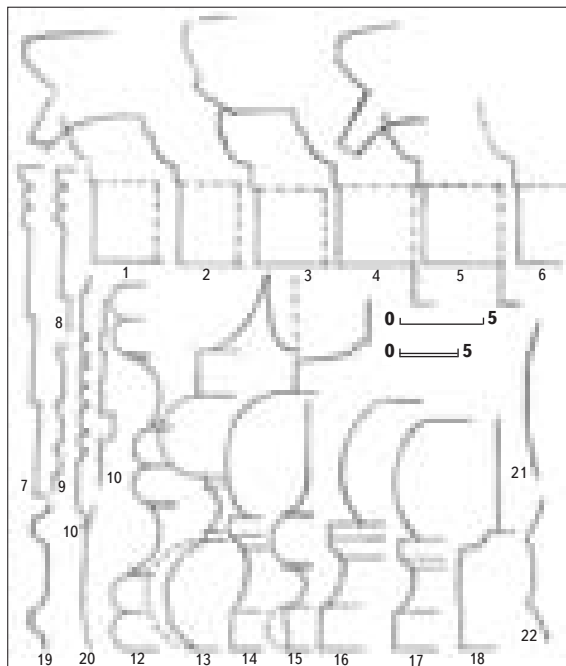


Архітектурні деталі доричного ордера, Боспор

Архітектурні деталі іонічного ордера, Ольвія (за А. Буйських)





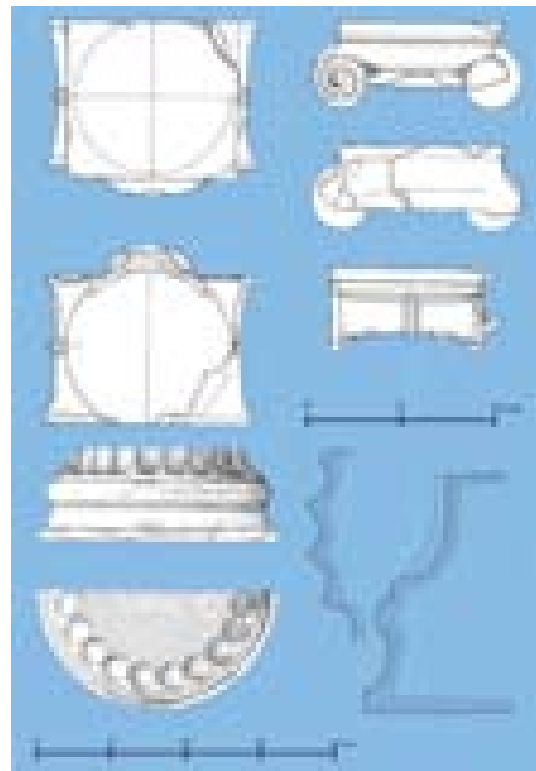


**Обломи іонічного ордера, Ольвія (за А. Буйських)**

Ольвії<sup>164</sup>. Їх відмінності полягають в ускладненні профілю, що завершує скоцію (до полицки додається викруження), висота нижньої полицки у два й більше разів перевищує висоту верхньої, відсутній нижній напіввал (принаймні в моноліті з іншими обломами).

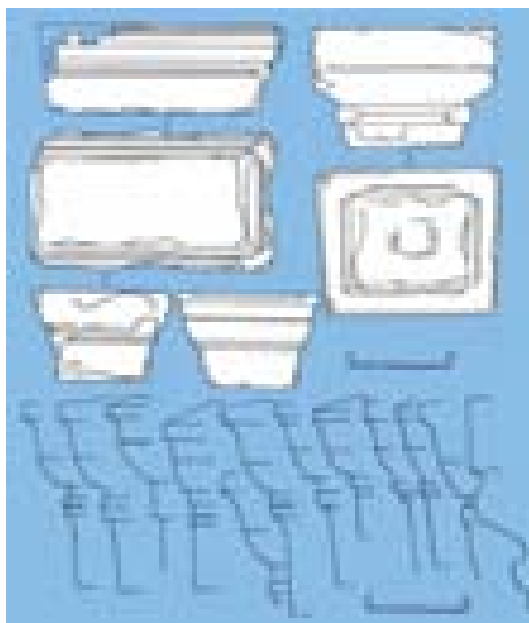
Зазначені вище архітектурні деталі двох ордерів, за винятком вотивної коринфської капітелі з Ольвії, були виконані, як і деталі аттичного ордеру, з місцевих північнопричорноморських порід вапняку.

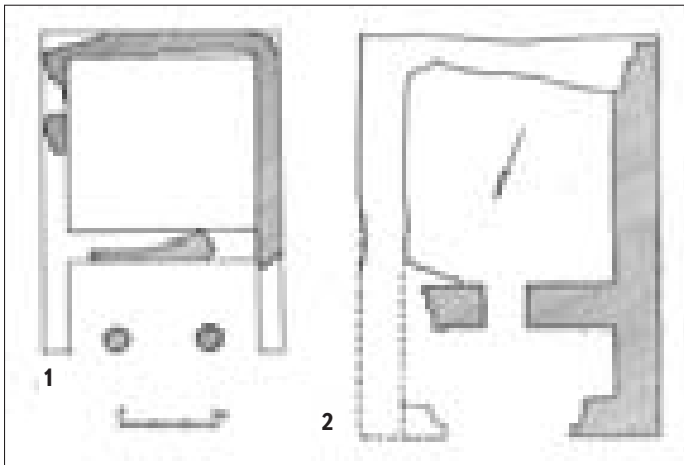
Основним матеріалом для стін храмів у елліністичну добу був вапняк. Кладки робили на глині. Їхні системи, однак, не відомі, оскільки жодного фрагмента наземних частин храмових стін заввишки більше одного ряду кладки досі не знайдено. Знайдені антаблементи свідчать, що за необхідності застосовували залізні пірони, які заливали свинцем. Порттики, судячи з кам'яних баз, капітелей і антаблементів, а також бараба-



**Капітель та база іонічного ордеру, Херсонес (за А. Буйських)**

**Архітектурні деталі аттичного ордеру, Ольвія (за С. Крижицьким)**





Плани храму на Майській горі (1) та храму Афродіти в Кепях (2)

або якого-небудь магістрата. Знайдені в Ольвії щитки зберегли для нас ім'я Мосх, це саме ім'я трапляється також на черепичних клеймах. На щитках бачимо зображення божеств (Афіни, Аполлона), солярних знаків, рослинних мотивів, зокрема пальмет<sup>165</sup>. Сими робили як з каменю, так і теракотові, вони мали отвори для водовідведення, декоровані левовими масками. Фронтони храмів завершували акротеріями. Не виключено, що покрівлі круглих у плані споруд були самановими, оскільки жодна із систем черепичної покрівлі, які застосовували в Північному Причорномор'ї (коринфська, лаконська, сицилійська), за формою черепиці для перекриття круглих покрівель не підходить.

Фасади портиків іонічного ордера прикрашали різним рельєфним різьбленням. Скажімо, херсонеський храм, графічно реконструйований І. Пічікяном на підставі ордерних деталей, мав плетіння на нижніх напіввалах баз, іонічний – кіматій на абаку капітелей, під полицкою, що завершувала архітрав, і фронтонними карнізами, рослинний орнамент на подушці капітелі і фризі, перлинники під фасціями архітрава й біля завершення фриза. Метопи доричного внутрішнього фриза ольвійського толоса були прикрашені шестипелюстковими розетами й масками, ймовірно, букраніїв.

Як зазначалося, уявлення про зовнішній вигляд і планування конкретних храмів Північного Причорномор'я отримуємо на підставі здійснених графічних реконструкцій. Розглянемо наявні реконструкції ордерних культових споруд Північного Причорномор'я щодо ступеня достовірності. В Ольвії – це храм Зевса і храм (?) Аполлона; у Херсонесі – два храми іонічного ордера, на Боспорі – доричні храми в Пантікапеї і Мірмекії, Таманський толос, два храми в Горгіппії, храм Афродіти в Кепях і храм на Майській горі біля Фанагорії. Реконструкцію планування можливо було здійснити лише для шести із названих об'єктів, оскільки від них збереглися залишки *in situ*. А ось храми Херсонеса, Мірмекія та Горгіппії реконструйовано на підставі знахідок деяких архітектурних деталей без конкретної прив'язки щодо місця.

Характеристику реконструкцій почнемо зі святинь Азійського Боспору – храму Афродіти в Кепях, скарбниці або храму на Майській горі на околицях Фанагорії, а також Таманського толоса. Маємо планувальні реконструкції перших двох об'єктів<sup>166</sup>. Реконструкцій об'ємів храму Афродіти і споруди на Майській горі не здійснено.

нів фустів колон, у монументальних спорудах виконували повністю з каменю. Ольвійські храми мали шарові підвалини, що проходили через усю товщу культурних нашарувань до материка.

Покрівлі храмів були з черепиці, головним чином, коринфського типу. Фронтальні щитки керамід зазвичай декорували меандром, іноді з буквами, що позначали ім'я архітектора

Жодних архітектурних деталей, які можна було б використати для визначення ордера і висотних розмірів, не знайдено. Обидві споруди невеликі: Храм Афродіти, згідно з реконструкцією в плані, мав розміри 10 м × 7,5 м, споруда на Майській горі – 12 м × 9,3 м (розміри наведено за фундаментами). Наоси – квадратні в плані. Збережені *in situ* залишки фундаментів стін і підлоги дозволяють припустити, що будівля на Майській горі мала пронаос, який у першому будівельному періоді завершувався антовим портиком, а в другому, мабуть, закривався стіною з дверним отвором. Коефіцієнт ступеня достовірності визначення типу споруди у даному випадку становить близько 0,9<sup>167</sup>, а планування – на одну десяту менше.

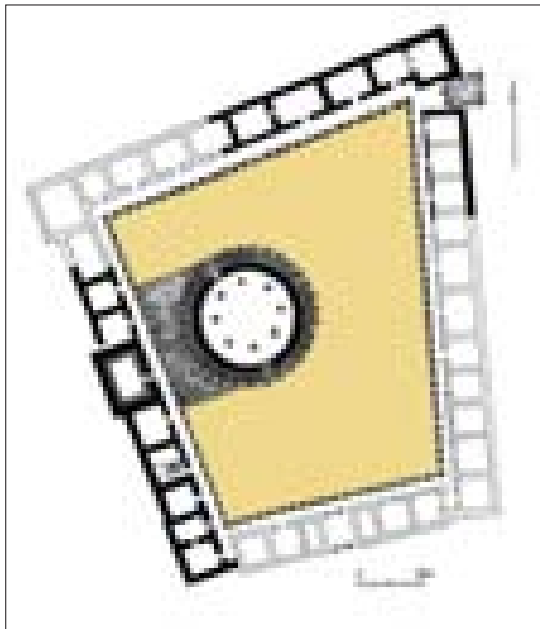
Щодо храму Афродіти, то виступ, хоча й незначний, північного фундаменту поздовжньої стіни за лінію зімкнення зі східним фасадом східної стіни наоса вказує на можливість наявності пронаоса. Запропонована реконструкція антового двоколонного портика гіпотетична, однак, судячи з розмірів споруди й аналогій, цілком вірогідна. Коефіцієнт ступеня достовірності встановлення типу споруди і його планування тут істотно менший і складає не набагато більше 0,5.

Відсутність знахідок архітектурних деталей не дає можливості визначити ордер і висотні параметри цих споруд. Тому можливе тільки приблизне визначення висоти цих об'єктів, зважаючи на планувальні дані. За висотою і загальним характером вони могли бути подібні до храму Зевса на Східному теменосі в Ольвії.

Викликають інтерес особливості декору і конструкцій цих споруд. Будівля на Майській горі мала могутні тришарові фундаменти товщиною до 1,5 м, сирцеві стіни, коринфську систему покрівлі (хоча трапляються кераміди й лаконського типу). Стіни всередині були покриті розписами з використанням червоного і чорного кольору, підлога – вапняна.

У храмі Афродіти ширина фундаментів становила 0,9 м; вони склалися з шару щільно укладеного на глині щебеню й вапняної крошки. Стіни, очевидно, були кам'яні, система покрівлі – коринфська, підґрунтя під підлогою – глиботне.

**План Таманського толоса**



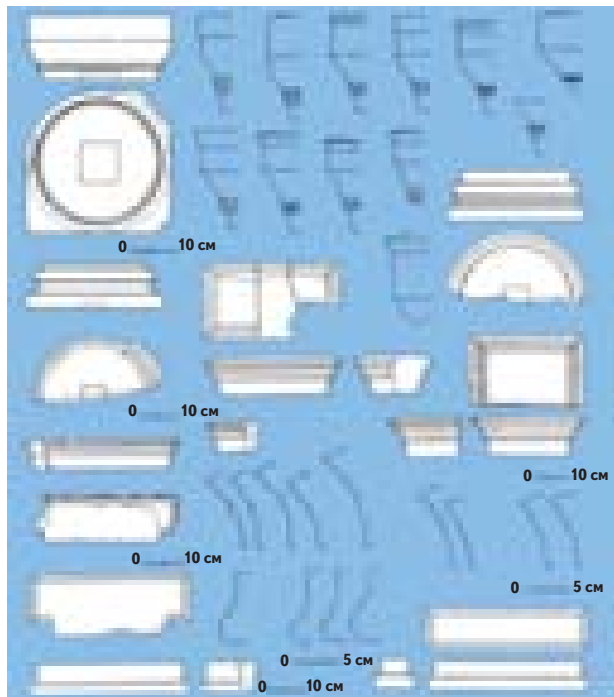
Якщо храмове призначення споруди в Керах за супровідним матеріалом і за східною орієнтацією сумнівів не викликає, то стосовно споруди на Майській горі є питання. Ця споруда має рідкісну – практично північну орієнтацію. І хоча подібні варіанти орієнтації відомі, але вона досить незвичайна. Тому вважаємо більш обґрунтованою пропозицію розглядати споруду як скарбницю<sup>168</sup>.

Таманський толос, за реконструкцією М. Сокольського, був круглим у плані храмом із зовнішньою колонадою доричного ордера і внутрішньою колонадою іонічного ордера та підвищеним центральним об'ємом. Імовірно використання дерев'яних фустів колон у внутрішній колонаді і наявність черепичної покрівлі<sup>169</sup>.

У реконструкції планування на підставі залишків, знайдених *in situ*, надійно встановлено наявність стіни цели, внутрішньої колонади й зовнішньої "платформи". Існування

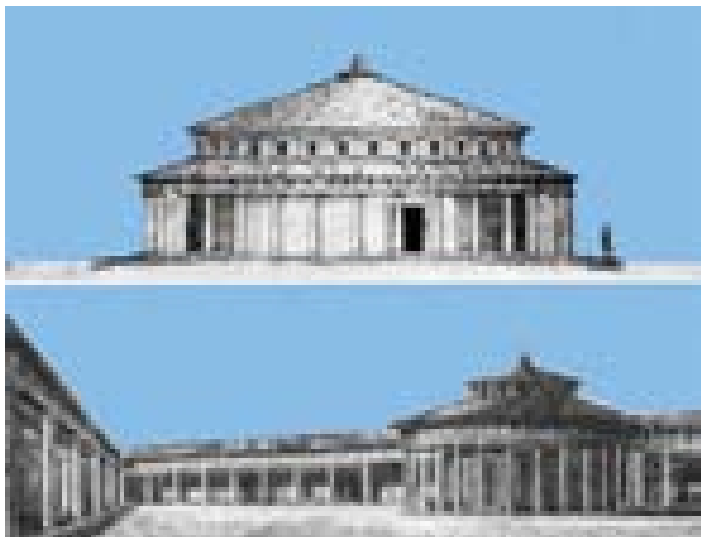
зовнішньої колонади в давнину прогнозується на підставі непрямих ознак – наявності архітектурних деталей доричного (капітель) та іонічного (база) ордерів. Головним аргументом слугує відкриття паралельних до стін толоса фрагментів кладки, яку дослідник трактує як стилобат – в одному місці з двома плінтами й одним барабаном колони, розташованим *in situ*. Така аргументація цілком слушна, втім, вона має і вразливі місця. Це, по-перше, змінна ширина кладки, що обмежує зовнішню “платформу” (птерон) за аж ніяк не рівномірного розташування каменів під вірогідні плінти – південно-західний фрагмент напроти південного входу толоса. Плінти мали б бути розставлені рівномірно або стилобат мав би бути по всій протяжності однакової ширини. По-друге, судячи з глибини закладки, не можна виключати можливості появи двох згаданих плінтів із барабаном колони в пізніший час, коли тут було здійснено кардинальну перебудову. Аж не ніякої необхідності встановлювати додаткові плінти для кам'яних доричних колон не було, оскільки для доричного стилю це не притаманно. По-третє, не можна не звернути увагу на те, що згаданий барабан колони мав діаметр 0,46 м, тоді як знайдені капітелі дають верхні діаметри колон 0,29 м – 0,32 м, а бази – 0,32 м – 0,34 м<sup>170</sup>. Усе це знижує коефіцієнт ступеня достовірності відновлення типу споруди та її планування приблизно до 0,8. Необхідно підкреслити, що в умовах Північного Причорномор'я це досить високий показник.

Розглянемо ступінь достовірності реконструкції основних об'ємних елементів толоса. Однією з істотних проблем реконструкції є наявність або відсутність зовнішньої колонади. Про її наявність свідчить відносно велика кількість доричних капітелей, яких більше, ніж опор внутрішньої колонади, і для використання яких іншого місця в Таманському комплексі не знайти. Коефіцієнт ступеня достовірності тут наближається до 0,7.



Архітектурні деталі Таманського толоса

#### Комплекс Таманського толоса (за М. Сокольським)



Істотне питання виникає у зв'язку з облаштуванням двосвітної зали, для якої аналогії мало що дають. Опоередковано про більший об'єм зали (вищі дахи над зовнішньою колонадою) може свідчити відносно велика товщина фундаменту стін цели (0,9 м) і наявність пазів, очевидно, для фахверка (за М. Сокольським – “продуктив”). Вона могла бути зумовлена і конструкцією купольного перекриття над внутрішньою колонадою, аналогічно до подібної у Фимелі в Епідаврї. Таким чином, коефіцієнт ступеня достовірності реконструкції двосвітної зали в кращому разі альтернативний, тобто становить не більше 0,5.

Подібні питання постають щодо об'єму цели: чи був він збільшений тільки над внутрішньою колонадою чи загалом, і чи мав перекриття центральний простір? У всіх випадках можливі лише альтернативні вирішення, тобто коефіцієнт ступеня достовірності кожного – не більше 0,5.

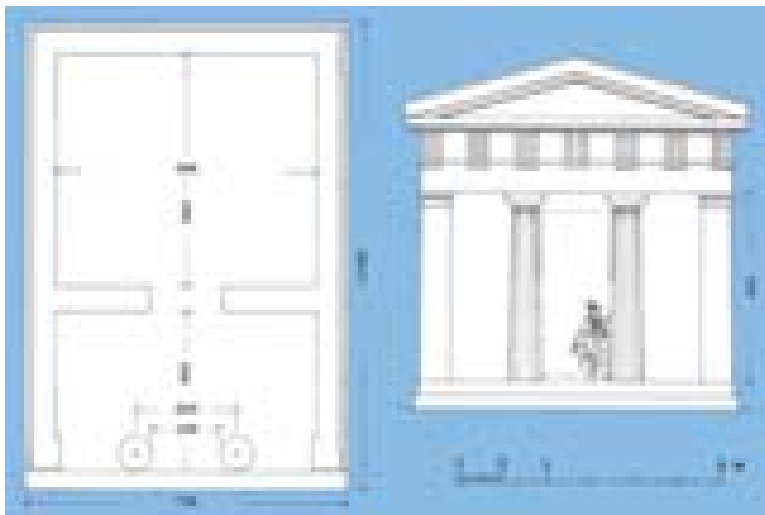
Точніші розрахунки висоти за розмірами архітектурних деталей. Тут можливі відхилення не такі значні й принципові. Верхній діаметр доричних колон, зважаючи на капітелі, що збереглися, був у межах 29 см – 32 см; нижній діаметр іонічних фустів, як свідчать знайдені бази, становив 32 см – 34 см. Отже, висота доричних колон могла сягати 2,03 м – 2,43 м, іонічних – 2,88 м – 3,06 м<sup>171</sup>. Якщо толос мав дві колонади, то внутрішня іонічна колонада могла бути приблизно на 0,5 м – 1,0 м вищою, ніж зовнішня дорична. Таким чином, коефіцієнт ступеня достовірності визначення висоти колон наближається до 0,8.

Вірогідність реконструкції системи перекриття зали навряд складає більше 0,3, оскільки однаково можливі купольні, кроквяні або гіпсфральні вирішення.

Покрівлю, ймовірно, робили із саману. Відсутність хоча б окремих знахідок специфічних форм черепиці дозволяє, на нашу думку, заперечити запропоноване авторами реконструкції черепичне покриття. У даному разі коефіцієнт ступеня достовірності дещо вищий і становить близько 0,7.

Підсумовуючи отримані показники за окремими найважливішими компонентами об'ємного і конструктивного вирішення і розділивши одержану суму на кількість цих компонентів, ми одержимо коефіцієнт ступеня достовірності реконструкції об'ємів – 0,57.

#### Антовий храм доричного ордера на акрополі Пантікапея (за В. Толстиковим)

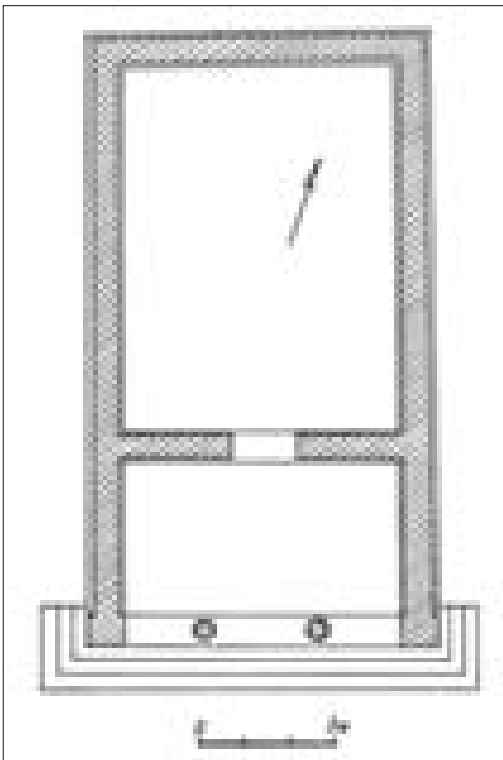


На Європейському боці Боспору в центральному розкопі Пантікапея збереглися *in situ* залишки кам'яного фундаменту невеликого храму, розміри якого становлять 7,4 м × 10,5 м. Тут же знайдено плиту карниза доричного ордера<sup>172</sup>. Запропонована В. Толстиковим реконструкція антового двоколонного храму і за плануванням, і за об'ємним вирішенням має високий коефіцієнт ступеня достовірності близько 0,8. Цей об'єкт викликає значний інте-



**Малий храм іонічного ордера, Херсонес  
(за М. Золотарьовим та А. Буйських)**

**План храму Зевса на Східному теменосі  
Ольвії (за О. Карасьовим)**



рес щодо конструктивного вирішення. У фундаменті його західної стіни витесано пази для укладання дерев'яних брусів з метою встановлення фахверкової конструкції для підвищення антисейсмічності споруди.

Від малого храму іонічного ордера на північно-східному теменосі в Херсонесі збереглися нижній ряд стилобата й підтес в материковій скелі, що дозволили встановити розміри споруди в плані – 4,8 м × 10,5 м. Крім того, неподалік було знайдено чотири бази іонічного ордера, які за своїми розмірами пропорційно відповідають залишкам, відкритим *in situ*. Усе це послужило підставою для реконструкції простильного

або амфіпростильного чотириколонного храму<sup>173</sup>. Коефіцієнт ступеня достовірності реконструкції типу будівлі – 0,56, плану – близько 0,6.

З реконструкції двох ольвійських храмів елліністичного часу, що розташовувалися на Східному теменосі, більш аргументованою є реконструкція планування храму Зевса. Від нього збереглися *in situ* фрагменти шарових підвалин, які засвідчують наявність наоса і пронаоса. Розміри храму – 7,8 м × 15,3 м<sup>174</sup> – близькі до розмірів пізньоархаїчного храму Аполлона Ієтроса. Храм міг бути антовим або простильним. Для обох варіантів не бракує аналогій. Одна з найближчих, у тому числі й за розмірами, – храм Зевса в Прієні. Два варіанти реконструкції плану, що мають однакові коефіцієнти ступеня достовірності встановлення типу і планування (0,85), запропонував сам автор розкопок, віддаючи перевагу антовому типу. О. Карасьов припускав, що храм мав доричний ордер. Підставою для такого висновку послужили знай-

дені два уламки від барабана доричної колони з плоскими канелюрами, а також припущення про присвячення цього храму Зевсові. На нашу думку, цієї аргументації недостатньо для подібних висновків, оскільки належність уламків саме до цього об'єкта нічим не доведено. Крім того, аналогічні частини доричних фустів знайдено й на інших розкопках ольвійського городища.

Не дала позитивного результату й наша з А. Буйських спроба реконструкції фасаду й ордера цього храму, що базується на зіставленні знайдених в Ольвії архітектурних деталей елліністичного часу з планом споруди, тобто на основі пропорційного аналізу й відповідності розмірів плану й деталей. Деталі (метопно-тригліфні фризи, карнизи з дентикулами, доричні капітелі), які за характером обробки, матеріалу, стильовими особливостями й розмірами могли походити з тієї самої споруди і належали, швидше за все, зовнішній колонаді великої стої, що відділяла теменос від агори, або до скарбниці – т. зв. “квадратної” будівлі, що розташовувалася поряд із головним вівтарем Східного теменоса <sup>175</sup>.

Таким чином, фасад храму Зевса поки не вдалося реконструювати з належною достовірністю. Можна лише припустити, що він міг бути двоколонним в антах або чотириколонним простильним зі сходами перед портиком.

Друга споруда Східного теменоса Ольвії, яку вважали храмом Аполлона <sup>176</sup>, за своїм плануванням виключає можливість периптеріального або якогось іншого (але типово храмового) вирішення. Храм, особливо якщо він був присвячений кільком божествам, міг мати й абсолютно нетипове планування, як наприклад, Ерехтейон в Афінах. Однак для такого висновку бракує підстав, а варіант відновлення периптеріального типу має низький коефіцієнт ступеня достовірності (у кращому разі 0,32). Отже, можна говорити про відновлення не храму, а лише портика якоїсь нежитлової споруди, можливо, будинку сисітій. Це дозволяє припустити, що портик навряд міг бути монументальним, тому бази іонічного ордера великого діаметра (нижній діаметр фуста колони – близько 80 см), знайдені в Ольвії, очевидно, належали іншій споруді, можливо, центральному ряду колон великої стої. У такому разі цей портик мав не шість, а радше вісім-дев'ять колон доричного або іонічного ордера. Коефіцієнт ступеня достовірності відновлення такого портика суттєво нижчий, ніж альтер-

**Фасад храму іонічного ордера, Херсонес (за І. Пічікяном)**



нативний варіант. Графічну реконструкцію портика варто здійснювати за наявними даними лише з метою створення гла архітектурного середовища.

Реконструкції решти ордерних культових споруд – храмів іонічного й доричного ордерів у Херсонесі, доричної споруди в Мірмекії, будівель доричного й іонічного ордерів у Горгіппії – здійснено лише за знахідками ордерних архітектурних деталей без жодної прив'язки до місця.

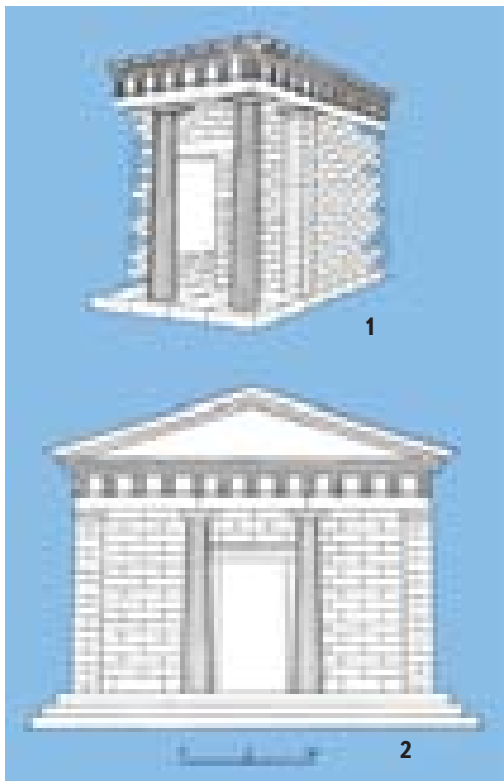
Серед реконструкцій цих споруд однією з найаргументованіших є відновлення фасаду херсонеського храму. Цінність цієї реконструкції полягає передусім у тому, що вона базується на комплексі архітектурних деталей із місцевого вапняку, належність яких до однієї будівлі за стильовими особливостями й розмірами сумнівів не викликає, а їхній набір (бази, фусты, капітелі, архітрави, фризи, карнизи, зокрема фронтона, фрагмент сими) дозволяє достатньо точно реконструювати ордер. Ця реконструкція, однак, вразлива щодо визначення типу храму. Зважаючи на незначні розміри діаметрів колон і аналогій, автор приходить до висновку, що херсонеський храм не міг бути периптером. Це цілком вірогідно, але необхідно врахувати, як уже зазначалося, що масштабність північнопричорноморських монументальних споруд була значно нижчою, ніж у Греції або Малій Азії. Отже, немає підстав виключати можливість існування в північнопричорноморських містах таких самих периптеріальних храмів, але менших за масштабом. Таким чином, припущення про тип херсонеської споруди має альтернативний характер. Альтернативним є й припущення щодо простильної (можливий також амфіпростильний варіант), а не антової компо-

зиції фасаду, яка базується на розташуванні пазів на кутових архітравах для кріплення з капітелями. І в антовому, і в простильному варіантах поєднання капітелей з архітравом може здійснюватися аналогічно. Тому коефіцієнт ступеня достовірності визначення типу плану становить близько 0,36. Щодо показника ступеня достовірності реконструкції фасаду, то він істотно вищий, оскільки досить точно відновлено й ордер, і наявність фронтона. Коефіцієнт ступеня достовірності реконструкції фасаду 0,81, ордеру – 0,94.

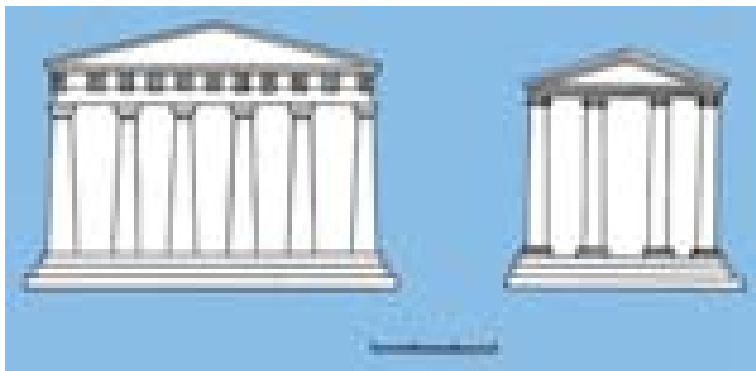
Інакше вирішується питання з доричним храмом, що, ймовірно, містився на території Північно-Східного темноса Херсонеса і був реконструйований на підставі антової доричної капітелі й лівої половини перемички двірного отвору<sup>177</sup>. Запропонована реконструкція за всіма параметрами гіпотетична. Коефіцієнт ступеня її достовірності знизився до нуля.

Реконструкцію ордерної споруди в Мірмекії здійснено на підставі дослідження трьох архітектурних деталей зі щільного вапняку: дві з них – це метоп-

#### Ордерна споруда в Мірмекії (1 – за Л. Ковалевською; 2 – за І. Пічкьяном)







**Схематичні реконструкції доричного та іонічного храмів у Горгіппії (за Е. Савостиною)**

но-тригліфні фризи, витесані в одному блоці з архітравом, і одна – карниз із мутулами. Особливості знайдених деталей допомогли довести їх належність до завершення стіни, а не до колон звичайного портика. Звідси випливає, що споруда, якій належали ці деталі (в тому випадку, якщо це був храм або скарбниця), могла бути за типом антовою, простильною або амфіпростильною.

Коефіцієнт ступеня достовірності встановлення типу, якщо це був храм, становить 0,3. Через брак будь-яких підстав для реконструкції фронтона не виключено, що знайдені деталі могли бути складовою звичайної стої. Значно нижчим, ніж для херсонеського храму, є коефіцієнт ступеня достовірності реконструкції фасаду мірмекійської споруди – 0,69, тоді як цей показник для відновлення ордера дорівнює 0,79. У зв'язку з цим можливі обидва варіанти реконструкції цієї споруди у вигляді простильного без фронтона або антового портика.

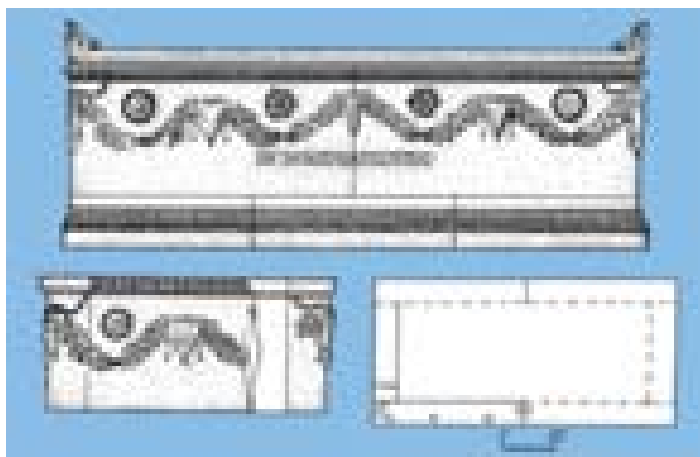
Належить звернути увагу на схеми реконструкцій двох храмів елліністичного часу з Горгіппії. Це храм доричного ордеру кінця IV–III ст. до н. е., реконструкція якого пропонується за знайденим фрагментом кутового метопно-тригліфного фриза, витесаного в єдиній плиті з архітравом, та храм іонічного ордеру II–I ст. до н. е., відновлений на підставі знахідок двох фрагментів гладенького фриза з архітравом (в одній плиті)<sup>178</sup>.

Про визначення типу доричного храму ми вже згадували: по-перше, кутовий тригліф міг розташовуватися на грецькому храмі будь-якого прямокутного типу, в тому числі й антового (що з незрозумілої причини заперечує автор реконструкції), по-друге, думка про перевагу поширення периптера в Північному Причорномор'ї, як уже зазначалося, поки що не знайшла підтвердження. Коефіцієнт ступеня достовірності визначення типу тут украй низький – близько 0,26. У даному випадку можливий будь-який із типів прямокутних храмів, враховуючи невеликі абсолютні розміри деталей, за винятком диптера або псевдодиптера. Реальною є лише реконструкція ордера, коефіцієнт ступеня достовірності відновлення якого становить 0,76. Відповідно цей показник для реконструкції фасаду ще менший – 0,65.

Те саме стосується й реконструкції будівлі іонічного ордеру. Два згадані фрагменти плит архітрава з фризом могли належати, судячи з витесування на фасаді однієї з плит, до інтер'єру будівлі – наоса (якщо це був храм) або до портика внутрішнього двору. Отже, коефіцієнт ступеня достовірності встановлення типу знижується до нуля. Низьким є й коефіцієнт ступеня достовірності реконструкції фасаду. Нижчим, ніж у попередньому випадку, є цей показник для реконструкції ордеру, оскільки в іонічному ордері досить надійних залежностей між висотами антаблемента і колон немає. Таким чином, коефіцієнт ступеня достовірності відновлення ордеру дорівнює 0,61, а фасаду – 0,36.

Окрім розглянутих, відома ще одна схематична реконструкція храму іонічного ордеру з фронтоном, архітектурні деталі якого – фрагменти карнизів, архітравів,

барабана колони з діаметром 41 см – були повторно використані в укріпленому будинку, очевидно, баштового типу, що розташовувався недалеко від Кеп і Таманського толоса <sup>179</sup>. На основі знайденої скульптури, яку відносять до фронтонної групи цієї споруди, вона датується IV ст. до н. е. На жаль, в публікації відсутній докладний опис знайдених деталей, тому визначити коефіцієнт ступеня достовірності запропонованої схеми реконструкції немає можливості <sup>180</sup>.



**Вівтар Пасіада, Херсонес (за І. Пічікьяном)**

Отже, такими є показники ступеня достовірності реконструкцій північнопричорноморських ордерних споруд, більшість із яких могла бути храмами.

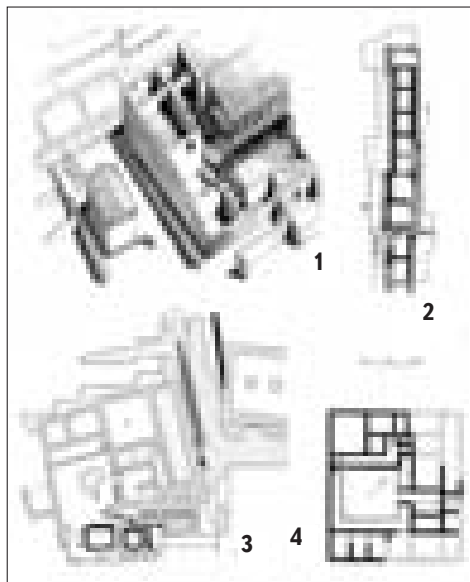
Крім храмів, на культових ділянках містилися вівтарі – малі й великі, круглі в плані й прямокутні. Серед великих вівтарів, що виконували важливу роль в організації простору теменосів, варто виділити круглий і прямокутний східчастий вівтарі на Західному теменосі, центральний вівтар на Східному теменосі в Ольвії та вівтар Пасіада в Херсонесі.

Перший із них був круглим, заввишки 0,6 м і діаметром 1,2, його декор не зберігся. Східчастий вівтар із розмірами в плані 1,97 м – 1,87 м, розташований на тому самому теменосі, складався з триступеневого стереобата, на якому містився прямокутний у плані цоколь власне вівтаря. Завершальна плита не збереглася. Обидва вівтарі зроблено з місцевих порід каменю. У центрального вівтаря Східного теменоса, описаного вище, в елліністичну добу з'явилася з північного боку прямокутна у плані прибудова, що служила, мабуть, для встановлення статуї.

Вівтар Пасіада в Херсонесі відрізняється від ольвійських вівтарів наявністю ефектної пластики. Реконструкція вівтаря, запропонована І. Пічікьяном <sup>181</sup>, достатньо переконлива (розміри в плані – 1,32 м × 2,64 м, висота, згідно з реконструкцією, – близько 1,9 м). Аналогічний вівтар із букраніями кінця IV ст. до н. е. відомий, зокрема, в Афінах.

Про типи решти категорій споруд нежитлового призначення, за винятком стій, можна сказати небагато, та й функціональне призначення практично жодного з них (окрім театру в Херсонесі) точно не визначено, а їхні плани не завжди піддаються достовірній реконструкції.

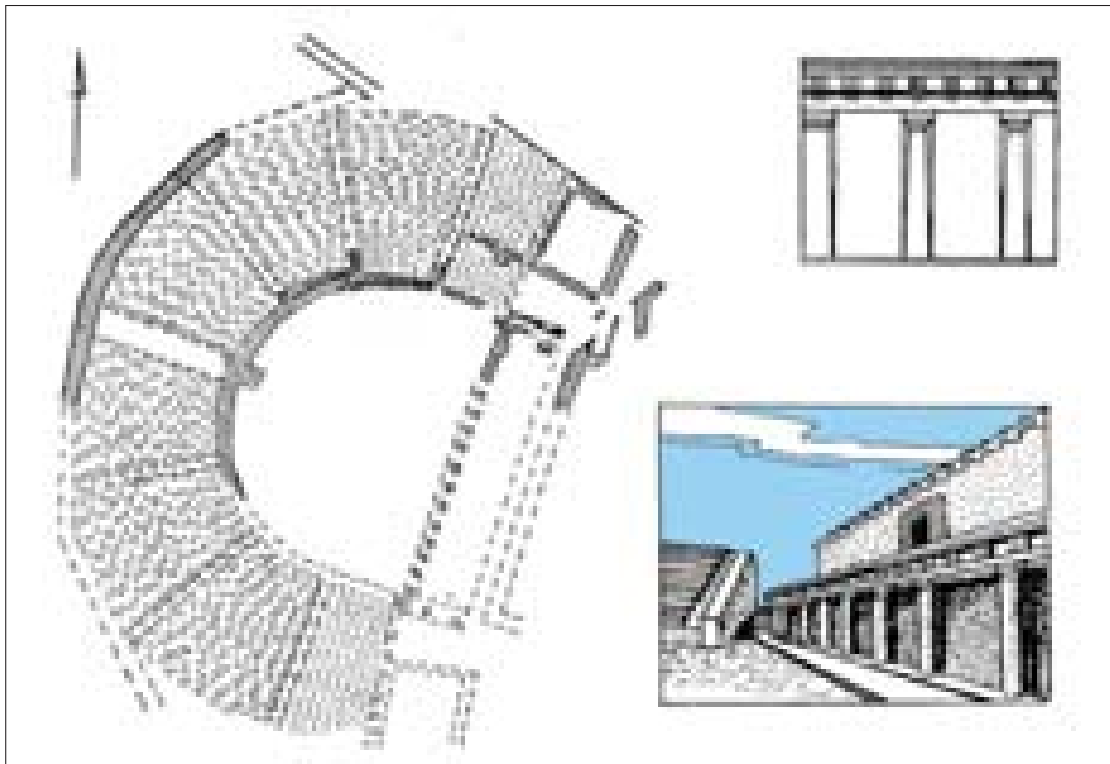
**Споруди громадського та адміністративно-го призначення: 1 – палацовий комплекс базилеї, Пантікапей (за В. Толстиківим); 2, 3 – торговельний ряд та будинок дикастерія, Ольвія (за О. Карасьовим та О. Леві); 4 – Монетний двір, Херсонес (за О. Карасьовим)**



Залишки двох стій відкрито в Ольвії – одна, невелика, ймовірно, з пропілоном, містилася біля західної огорожі Східного теменоса, друга, т. зв. велика стоя, – відділяла теменос від агори і була розташована вздовж північної межі останньої<sup>182</sup>. Від обох об'єктів до нашого часу лишилися тільки шарові підвалини. Визначення обох споруд як стій здійснено за аналогіями зі стоями міст Греції та Малої Азії на підставі пропорцій плану єдиного приміщення, а великої стої – за наявністю шарових підвалин.

При здійсненні реконструкції великої стої, площа якої становила 646 м<sup>2</sup> – 743 м<sup>2</sup>, важливо було з'ясувати, в який бік могла відкриватися ця колонада, оскільки під поздовжніми фасадами шарові підвалини були стрічковими, а не стовпчастими. Твердження О. Карасьова про відкриття стої на південь (у бік агори) є переконливим. Про це свідчать передусім аналогії – великі стої, як правило, відкривалися в бік агори (Прієна, Ассос, Афіни, Мілет та ін.). По-друге, велика стоя плануванням була пов'язана з агорою, а не з теменосом, із системи якого вона випадає. У бік агори зорієнтовані анти стої, і саме тут шарові підвалини складаються з двох стрічок загальною шириною близько 3,5 м – 4,5 м. Виникає питання про характер південного фасаду стої – чи був він закритим (тільки з дверними і віконними отворами), чи був портиком (якщо так, то яким – відкритим чи напівзакритим). Про закритий фасад або напівзакритий портик свідчать стрічковий тип шарових підвалин і суворіший, ніж у Середземномор'ї, клімат. Проте відомі випадки, коли стрічкові фундаменти влаштовували не тільки під стінами, але й під колонадами. Опосередковано про наявність на південному фасаді колонади свідчать аналогії та колонне вирішення стої по головній поздовжній осі. Як зазначалося, найбільш вірогідним є розташування

#### Херсонеський театр (за О. Домбровським)



по головній поздовжній осі колонади іонічного ордера, а на південному фасаді – доричного з розташуванням колон удвічі частішим, ніж за поздовжньою віссю. Аналогічне вирішення мала, зокрема, й головна стоя агори в Прієні, розміри поперечних просівів якої та інтерколумніїв центрального ряду іонічних колон подібні до розмірів ольвійської великої стої.

Друга стоя, враховуючи її розташування в плані, на нашу думку, могла бути пропілеями. Утім, реконструкція її планування ненадійна. Ордер міг бути й доричним.

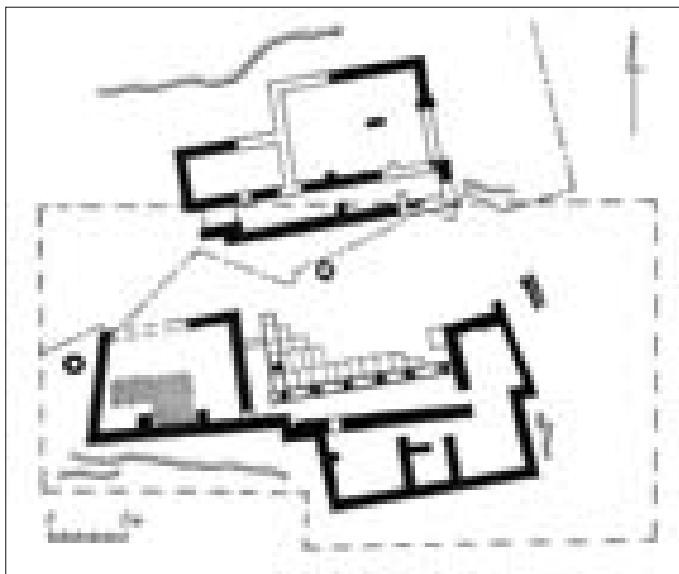
Театр у Херсонесі, зведений у кінці III – на початку II ст. до н. е., неодноразово перебудовували. За реконструкцією О. Домбровського, він уміщав у II ст. н. е. близько 3000 осіб<sup>183</sup>. Відкрито його лівий парод, вирішений як портал, і прилеглу частину проскенія та сцени, великий фрагмент орхестри, фрагменти театрона із сидіннями й сходами, які поділяли його на сектори. Розкопано й підвали під сконою. Це дозволило автору розкопок запропонувати обґрунтовану реконструкцію плану театрона, орхестри та проскенія, а також намітити відновлення об'єму проскенія. Реконструкцію здійснено аналогічно до близького за часом і планувальним вирішенням театру в Прієні.

За розмірами орхестри та проскенія (довжина проскенія близько 24 м) херсонеський театр мало відрізняється від театрів Греції. Однак його театрон менший, ніж театрони великих античних театрів у Епідаврї або Мегалополї, а також театру Діоніса в Афінах. Згідно з реконструкцією, проскеній херсонеського театру майже повністю перекривав виходи з пародів до орхестри, що нетипово для грецьких театрів. Це свідчить про те, що проскеній і пароди належать до різних будівельних періодів, і підтверджує припущення О. Домбровського про можливе переміщення проскенія під час перебудови для влаштування виходів із пародів. Запропонована схематична реконструкція фасаду проскенія цілком імовірна щодо обґрунтування доричного ордера, про що свідчить відсутність баз у двочетвертних колонах.

Прикладом релігійно-громадського центру за межами міста є святилище Апатур – комплекс Таманського толоса. Крім толоса, комплекс складався з трапецієподібного в плані перистильного двору площею близько 2300 м<sup>2</sup>, оточеного критими приміщеннями<sup>184</sup>. Найбільш парадним було приміщення, що розташовувалося навпроти толоса. Численні архітектурні деталі іонічного варіанта аттичного ордера – капітелі стовпів, антові капітелі й бази, залишки стилобатів – дають підстави для реконструкції портиків двору у вказаному ордері з прямокутними стовпами й інтерколумніями в інтервалі 1,55 м – 2,25 м в осях. Висота стовпів, зважаючи на розміри капітелей, для аттичного ордера могла становити 2,2 м – 2,6 м, що, згідно з рекомендаціями Вітрувія (Vitruv., VI–III), має приблизно відповідати глибині портиків, яка в даному комплексі коливається в межах 2,1 м – 2,15 м. Сирцеві стіни (розміри сирцевої цегли 0,51 м × 0,51 м × 0,09 м) приміщень мали кам'яні фундаменти.

Прямі аналогії з цим комплексом нам невідомі. Автор розкопок висловлював міркування про його культове призначення, вважаючи, що комплекс “призначався передусім для культових дій конкретного фратріального свята”. Подібні замкнуті структури типові не тільки для культових, але й для громадських комплексів – агор, гімнасіїв і т. зв. подвір'їв.

Серед відкритих у Північному Причорномор'ї залишків споруд, функціональне призначення яких визначається, як правило, не на підставі планувального типу самої споруди, а за супровідним матеріалом, загальною містобудівною ситуацією та іншими непрямими даними, слід назвати монетний двір у Херсонесі, пританейон у Пантікапеї, східний торговий ряд, дикастерій, гімнасіїв, будівлі колегій в Ольвії.



Пританейон (?), Пантикапей (за В. Толстиком)

Від гіпотетичного монетного двору в Херсонесі, функціональне призначення якого визначено тільки на підставі знахідок залишків монетного виробництва, відкрито підвали з монументальними кладками стін заввишки 2,13 м, куди з двору вели вирубані в скелі сходи. Чотири підвали з'єднувалися дверними отворами. На першому поверсі ймовірна наявність перистильного двору<sup>185</sup>. Тип ордера не встановлено. Площа будівлі – 625 м<sup>2</sup>. Не виключено, що це була житлова споруда палацового типу<sup>186</sup>.

Пританейон у Пантикапеї за реконструкцією мав площу близько 500 м<sup>2</sup>. Але ні за супровідним матеріалом, здобутим у ході розкопок, ні за плануванням

і архітектурними залишками прямих доказів того, що ця споруда була пританейоном, немає<sup>187</sup>. Крім того, через погану збереженість залишків південна частина будівлі не піддається переконливій реконструкції (з коефіцієнтом ступеня достовірності, що перевищує 0,4–0,5). За розмірами й плануванням ця споруда із внутрішнім двором, обмеженим принаймні з двох боків портиками, цілком могла бути житловим будинком багатія. Цей об'єкт викликає зацікавленість у зв'язку зі знайденими тут архітектурними деталями – архітравами з метопно-тригліфним фризом, виконаними в одному блоці, карнизною плитою, капітелями, барабанами колон і фрагментами стилобатів, відкритих *in situ*. Це дозволило відновити ордер повністю. Особливістю архітрава і фриза є уступчастий розріз частини цих блоків – по краю тригліфа на фризі й під віссю тригліфа на архітраві. Аналогічний розріз відомий в антаблементі з Мірмекія, але там він іде по краю метопи на фризі та по її осі на архітраві. Червоні смуги нанесено на виносну плиту карниза і червоним пофарбовано тенії, синім – тригліфи й мутули карниза. За масштабністю ордер споруди близький до розглянутих вище споруд Горгіппії. Так, нижній діаметр фустів колон – 65 см, верхній – 54 см, висота архітрава з фризом – 80 см (висота архітрава – 36,5 см, ширина тригліфа – 25,5 см, інтерколумній в осях – 2,2 м). Коефіцієнт ступеня достовірності реставрації ордера тут – 0,96. Так само високим є цей показник для реконструкції фасаду південного портика. Значно нижчим, утім, є коефіцієнт ступеня достовірності відновлення планування.

Серед описаних вище ольвійських споруд за розташуванням відносно агори, плануванням і супровідним матеріалом найбільш обґрунтовано визначено торговельне призначення ряду приміщень, що містилися вздовж східного боку агори<sup>188</sup>. За реконструкцією планування, запропонованою О. Карасьовим, цей ряд складався не менше, ніж із одинадцяти приміщень, два з яких виступали за червону лінію забудови в бік агори. Усі приміщення об'єднував загальний портик. Специфікою ольвійського торговельного ряду була наявність підвалів. Реконструкція плану торговельних приміщень цілком переконлива. Щодо до портика, то безпосередніх даних про



**Пританейон (?), Пантикапей**

його існування немає, його реконструйовано за аналогією. Звідси й гіпотетичність реконструкції об'ємів із портиком аттичного ордера, відновлення якого можливе тільки на підставі ширини вимостки, розташованої вздовж фасаду торгового ряду. Коефіцієнт ступеня достовірності реконструкції і фасаду портика, і його ордера значно нижчий 0,5. Не з'ясовано також призначення двох приміщень, які виступають за червону лінію. Швидше за все, вони були пов'язані з культовими функціями (не виключено, що це могла бути й просто лавка коропласта, адже тут знайдено багато теракот).

Ольвійський дикастерій, зведений на шарових підвалинах, – це майже квадратна в плані будівля, площа якої становила 827 м<sup>2</sup>. За припущенням О. Карасьова, споруда мала портик по головному фасаду, що виходив на головну поздовжню вулицю, двоповерхову центральну частину, за якою містився великий двір із портиком з півночі<sup>189</sup>. Функціональне призначення визначене на підставі знайдених псеф.

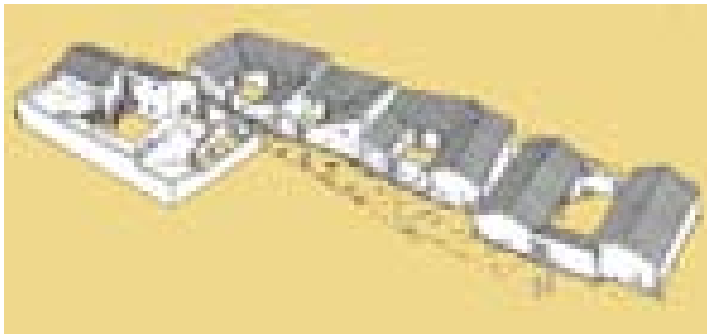
Ще менше прямих даних існує для визначення двох будівель колегій<sup>190</sup>. Враховувалася відсутність у заповненні підвалів і наземних приміщень матеріалів, типових для житлових або торгових приміщень, характер планування будівель, що склалися з ряду однотипних приміщень без внутрішніх дворів, і розміщення їх уздовж меж агори. Особливістю західної адміністративної будівлі, порівняно з південною, є наявність у ній підвалів.

Спірним видається визначення комплексу приміщень, розташованих уздовж східної частини південної межі агори, як гімнасія. За реконструкцією<sup>191</sup>, гімнасій був заолою з двома рядами колон і розвиненим банним комплексом. Якщо ця споруда була гімнасієм, що логічно очікувати наявності не критого залу, а двору, оточеного портиками, то характерно для такого виду споруд. Також занадто велика частка припадає на банні приміщення (вони займають приблизно чверть усієї площі) при повній відсутності яких-небудь інших кімнат. Нарешті, аж ніяк не є безсумнівним відновлення планування самого залу. Взаємний зсув відкритих *in situ* баз прямокутних стовпів аттичного ордера в північній частині “залу” щодо південної, як і щодо приміщень банного комплексу, робить вельми проблематичною реконструкцію тут єдиного приміщення. Не на користь визначення будівлі як гімнасії свідчить і значне заглиблення комплексу відносно тогочасної денної поверхні. Отже, коректніше кваліфікувати цей об'єкт як публічну баню (лазню), планування якої, за ви-



**Залишки житлових будинків на околиці Ольвії, ділянка I (фото С. Крижицького)**

**Реконструкція будинків на ділянці I, Ольвія (за С. Крижицьким)**



нові, раніше не забудовані території. Особливо виразно це прослідковується в Ольвії<sup>192</sup>. Одночасно посилилася диференціація будинків за розмірами й багатством декору, а також за соціально-економічними ознаками. Значно зріс об'єм будівництва, внаслідок чого відчувався брак кваліфікованих кадрів, відтак виник інший підхід до використання й виготовлення будівельних конструкцій. У масовому будівництві почали застосовувати спрощені системи, кладки – без притесування за місцем, з подальшим покриттям штукатурним або глиняним розчином. Слід підкреслити, що такі явища в будівництві розвивалися поступово. На початковому етапі були ще досить поширені високоякісні конструкції попереднього періоду. Якість і характер конструкцій, використовуваних у ході будівництва тієї або іншої споруди, залежали, зрозуміло, і від заможності її власника.

Спрощення конструкцій і систем кладок у цей час не можна розглядати як наслідок деградації будівельного мистецтва. Це явище було спричинене раціоналізацією будівництва, в якому одночасно з'явилися такі цікаві, самобутні й прогресивні конструкції, як шарові підвалини й ольвійські цистерни, вирізані в лесі. Нарешті, саме на елліністичному етапі остаточно склалися типи житлових будинків.

нятком власне банних приміщень, точному відновленню не піддається. Напевно можна стверджувати лише те, що в цій споруді застосовано аттичний ордер, від якого знайдено кілька прямокутних у плані баз для встановлення стовпів.

**Житлові будинки.** Значно детальніше досліджено житлові будинки елліністичної часу. Це пояснюється тим, що саме житлові й житлово-господарські комплекси найчастіше віднаходять під час розкопок майже всіх античних міст і поселень. Відзначимо також, що перші професійні спроби осмислення й реконструкції монументальних ордерних споруд було здійснено лише в 50-х роках минулого століття, а житлових будинків – ще перед його початком.

Остання чверть IV – перша половина III ст. до н. е. – період максимального збільшення об'ємів будівництва житлових споруд. У цей час відбувалася значна перебудова старих міських районів, освоювалися

У житловому будівництві продовжували переважати безордерні будинки. Північнопричорноморські будівлі мали певні особливості, які відрізняли їх від середземноморських, а саме: відносно велику площу дворів, наявність житлових підвалів і підвальних поверхів, розробка нетипових грецьких схем господарсько- або виробничо-житлових будинків, скромніший декор, використання іонічного різновиду аттичного ордеру. Усе це більш характерно для пересічних жителів, а не для великих ордерних будинків, подібних до середземноморських зразків.



**Перистильний двір багатого будинку, Ольвія (за С. Крижицьким)**

Основним планувальним принципом зведення міських будинків був рівнозначно-паралельний. Безордерні будинки типової схеми мали невелику ( $100\text{ м}^2 - 200\text{ м}^2$ ) й велику ( $200\text{ м}^2 - 400\text{ м}^2$ ) площі<sup>193</sup>. Більшість розкопаних будинків – одноповерхові, іноді з підвальними поверхами (Ольвія). Окрім цього, були поширені, зокрема в Ольвії, півтораповерхові будинки, в яких перший поверх робили напівпідвальним. Відомі також і двоповерхові будинки (Ольвія, Херсонес) із другим поверхом над кількома або над усіма критими приміщеннями першого поверху. У таких випадках, як правило, основні житлові групи приміщень мали східну, південну або західну орієнтацію.

Відомі ордерні будинки двох типів – пастадного й перистильного. Характерною особливістю деяких ордерних будинків були підвальні пастади (Ольвія). У житлах центральне місце займав внутрішній двір, оточений в ордерних будинках з однієї-чотирьох сторін. У цей двір виходили вікна й двері приміщень. У колонадах дворів цих будинків використано доричний та іонічний ордер, а також аттичний у його малоазійському варіанті. Ці ордерні набули максимального поширення в Північно-Причорномор'ї, зокрема, в житлових будинках саме в елліністичний час. Ордерний характер мав і декор інтер'єру при оформленні вікон та різних ніш, він відповідав I Помпейському стилю, що засвідчує знайдена у Херсонесі колекція мініатюрних ордерних деталей, які допомогли відтворити ордер повністю<sup>194</sup>. У ряді випадків були спеціально виділені приміщення, які, судячи з місця в плані, з наявності галькових вимостків, іноді й панелей для встановлення триклініїв, були андронами (Ольвія, Керкінігида, Херсонес, приміщення в перистилі Таманського комплексу). Це може свідчити про наявність у будинках чоловічої та жіночої половини.

Зовнішні фасади будинків були переважно глухими або, можливо, з високо розташованими вікнами. Входи до будинків із вулиці могли бути акцентовані плоскими портиками. Архітектурну теракоту – фронтальну черепицю з антефіксами, на яких були рельєфні зображення меандра, пальмет, Медузи Горгони, Афіни, солярних знаків тощо, – використовували тільки в найбагатших будинках із сицилійською або коринфською системою покрівлі.



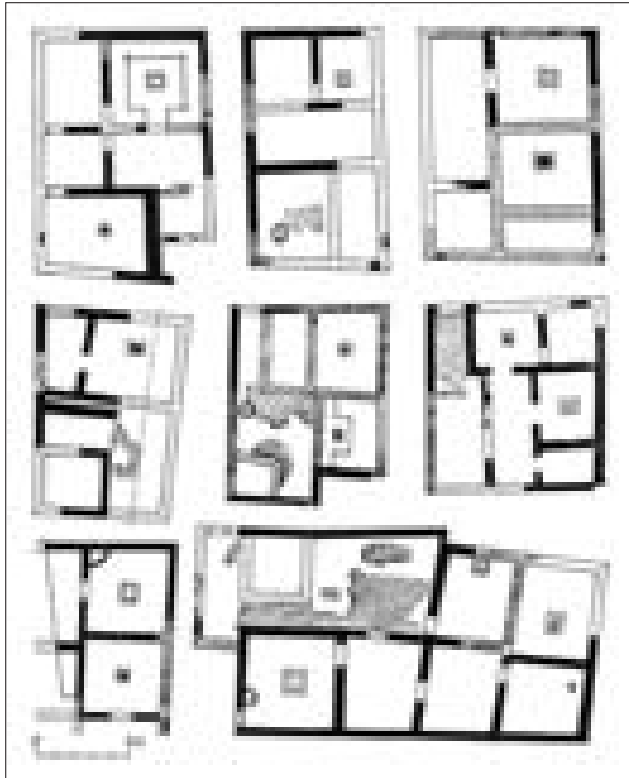
Андрони мали галькову підлогу з орнаментальними (Ольвія) або сюжетними (Ольвія, Херсонес) зображеннями. Стіни покривали вапняною штукатуркою й розписували в техніках фрески або енкаустики переважно в “структурному”, і очевидно, пізніше – у “квітковому” стилях. Повні реконструкції інтер’єрних розписів стін елліністичних будинків було зроблено на основі знайдених у ході розкопок боспорських склепів, пантікапейського пританейона (?), будівлі у Фанагорії, еллінської садиби біля Пантікапея<sup>195</sup>.

Серед типових і відносно повно досліджених об’єктів слід згадати житлові будинки в Ольвії (розкопані як у центрі міста, так і на околицях), Керкінітиді, Херсонесі, т. зв. пританейон у Пантікапеї, будинок винороба в Мірмекії. Залишки переважної більшості будинків досить зруйновані. Такий ступінь збереженості будинків, як у Прієні, Делосі, Олінфі, в Північному Причорномор’ї трапляється рідко, хіба що у будинках ділянки I в Ольвії та Керкінітиді. Однак коефіцієнт ступеня достовірності реконструкції зазначених будинків достатній для відтворення, зокрема, в Ольвії він становить 0,63–0,98, у Херсонесі – 0,5–0,9, у Керкінітиді – 0,8–1,0, у Мірмекії – 0,5–0,8. Для порівняння зазначимо, що в Греції у таких містах, як Прієна, Олінф, Делос, цей коефіцієнт складає 1,0–0,8. Коефіцієнт ступеня достовірності відновлення об’ємів, звісно, нижчий.

Аналіз домобудівництва в трьох основних районах поширення античної культури в Північному Причорномор’ї сприяв виявленню низки відмінностей між ними, що дало можливість висловити думку про існування в рамках єдиного пласта античної архітектури Північного Причорномор’я трьох основних архітектурно-будівельних шкіл – ольвійської, херсонеської та боспорської.

Так, для домобудівництва Ольвії характерні такі риси – наявність розвинених підвальних поверхів, зокрема підвальних приміщень, які відповідали наземним пастадам; будівництво півтораповерхових будинків; застосування в безордерних будинках рівнозначно-паралельного принципу планування; домінування будинків типової схеми; серед ордерних – наявність пастадного й перистильного типів<sup>196</sup>. Саме в Ольвії вироблено такі оригінальні прийоми, поширені в домобудівництві за елліністичної доби, як шарові підвалини, що закладали на ґрунтах із нерівномірною щільністю, і цистерни для води, вирізані в лесі й покриті тонким шаром штукатурки. Для Ольвії притаманне також широке використання сирцевої цегли і відносно висока якість виконання конструкцій. У покрівлях поряд із саманом використовували черепицю коринфської

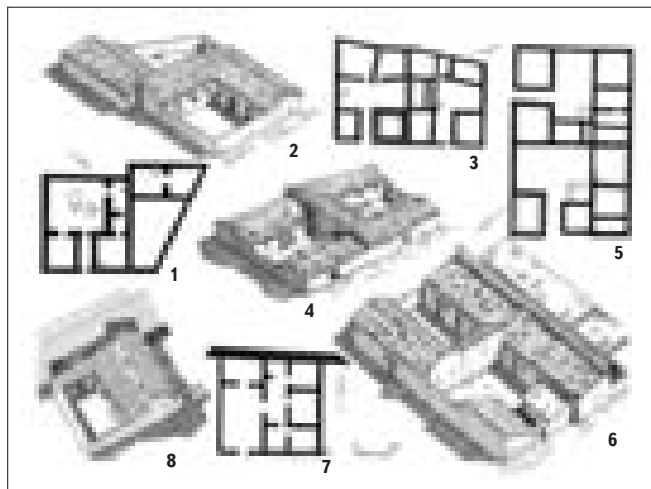
**Плани елліністичних житлових будинків Керкінітиди (за В. Кутайсовим)**



та сицилійської (значно менше – лаконської) систем.

Відмінності від будинків Ольвії мали будинки в Західному Криму. Так, у Херсонесі, мабуть, менш поширеними були житлові підвали та підвальні поверхи (винятком є “монетний двір”). Відсутні тут шарові підвалини й сирцева цегла. Нижчий у Херсонесі й рівень якості будівельних робіт. Застосовували здебільшого сицилійську систему покрівлі. Менше, ніж в Ольвії, було підвалів і у Керкінітиді, відсутні трамбівки, а застосовувані шарові підвалини відрізнялися своїми складовими – замість глинистих прошарків тут використовували пісок. За розмірами будинки Херсонеса не надто відрізнялися від ольвійських. Скажімо, площа пересічних будинків, розкопаних на північному березі Херсонеса, становила приблизно 153 м<sup>2</sup> – 171 м<sup>2</sup>, багатих перистильних будинків – 625 м<sup>2</sup>. У Керкінітиді ці цифри значно нижчі: пересічні житла – 74 м<sup>2</sup> – 115 м<sup>2</sup>, а найбільші – 150 м<sup>2</sup> – 200 м<sup>2</sup>.

Відкриті в містах Боспору залишки безордерних житлових споруд (у тих випадках, коли хоч якоюсь мірою можливо було встановити планувальний тип) були частинами будинків нетипової схеми, до складу яких входили виробничі або господарські комплекси. Знайдено чимало житлових і господарських підвалів. Якість кладок у житловому будівництві тут нижча, ніж в Ольвії. Шарові підвалини одиничні й не мають такої досконалості, як ольвійські. У черепичних покрівлях спостережено коринфську, рідше – сицилійську системи. Серед ордерних будинків цілком імовірна наявність перистильного типу.

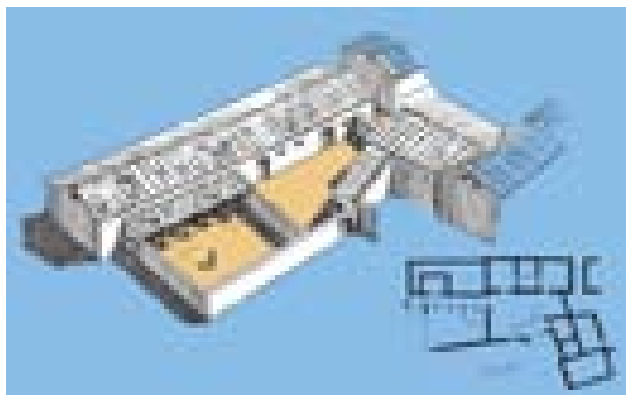


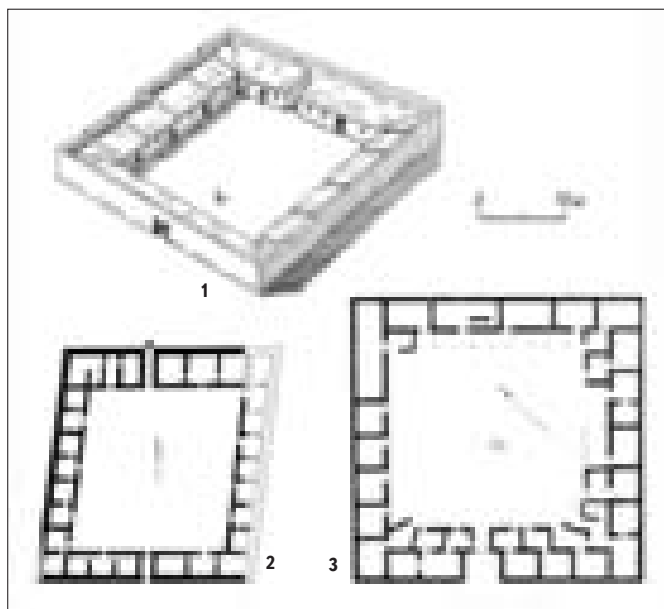
**Житлові будинки Херсонеса: 1, 2 – будинок красильника; 3, 4 – будинки кварталу 8; 5, 8 – будинки кварталу 16; 6, 7 – будинок в Калос Лімені. План-реконструкція: 2, 3, 8 – за С. Крижицьким; 6 – за О. Щегловим**

#### **Будинок з екседрою, Херсонес (за С. Крижицьким)**



#### **Будинок винороба, Мірмекія (за С. Крижицьким)**



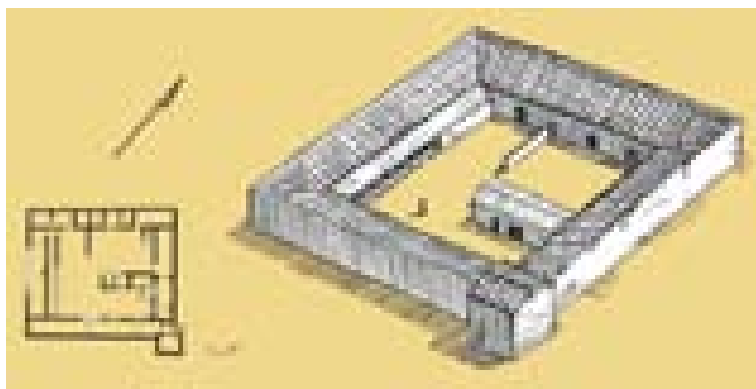


**Колективні садиби: 1 – “Дідова хата” (за В. Рубаном);  
2, 3 – Панське 1 (за О. Щегловим)**

У деяких поселеннях на початковому етапі їхнього заснування будували й землянкові структури. Найбільш повно індивідуальні й колективні садиби, а також будівлі баштового типу, представлено в Західному Криму, на території Херсонеської держави. На Боспорі відкрито будівлі баштового типу, ізолювані будинки й садиби, очевидно, як індивідуальні, так і колективні. Слід також підкреслити, що на відміну від міст, у плануванні будинків сільських поселень спостерігаються обидва основні планувальні принципи – рівнозначно-паралельний і послідовно-ієрархічний, причому іноді у межах однієї садиби, як наприклад, у садибному комплексі “Дідова хата” неподалік від Ольвії.

Найістотношою ознакою садиб є наявність великого внутрішнього двору, зазвичай оточеного критими приміщеннями по периметру, що свідчить про їх (садиб) розвинену господарську функцію. До укріплених садиб відносилися баштові будівлі. Хоча вони відомі в античному світі<sup>197</sup> й не були специфічно північнопричорноморською особливістю, є підстави припустити, що

**Індивідуальна садиба клера Херсонеса № 25 (за С. Крижицьким)**



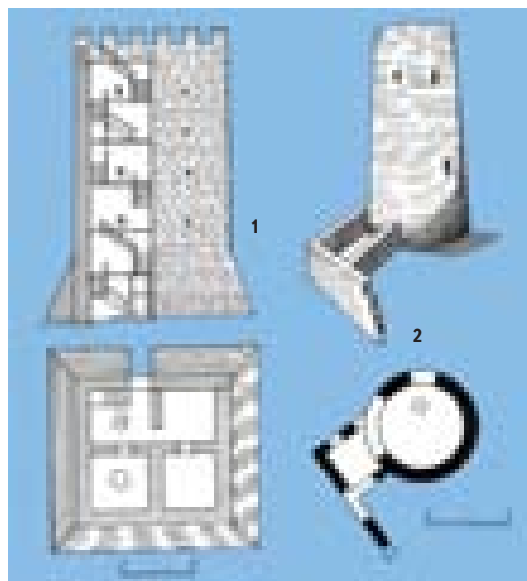
формування їх типу в Північному Причорномор'ї відбувалося самостійно. Зокрема, на хорі Херсонеса помічено перехід від прототипу баштового будинку (садиба херсонеського клера № 1) до будинків, подібних до башти на городищі Беляус.

Колективні садиби утворювали великий двір,

площа якого могла становити 600 м<sup>2</sup> і більше. Як уже зазначалося, по периметру він був оточений критими однотипними приміщеннями або групами однотипних приміщень без яскраво вираженого домінування якогось певного блоку. Загальна площа кожної такої структури сягала 1200 м<sup>2</sup>. У дворах могли бути навіси на стовпах, як це можна припускати для садиби на Панському 1, однак повноцінні ордерні портики у садибах невідомі. Такі комплекси, мабуть, були одноповерховими, баштові блоки не виявлено. Зовнішні фасади садиб були глухими, могли мати й фортечний характер. Так, зовнішні стіни садиби в “Дідовій хаті” були товщими більше ніж у два рази за внутрішні<sup>198</sup>. Наявність двох-трьох типів житлових блоків у тій самій садибі дає підстави для припущення, що тут мешкало кілька сімей близького соціального статусу.

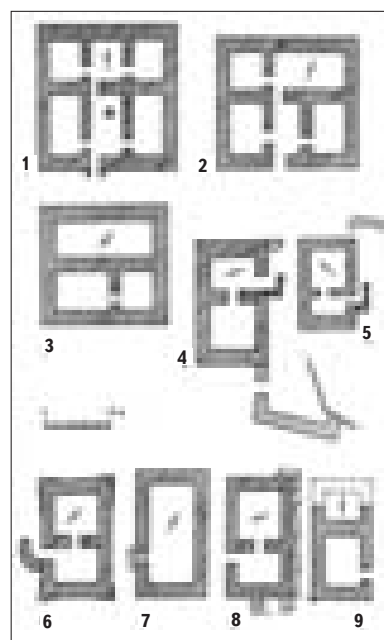
Індивідуальні садиби були численніші, ніж колективні. Вони склалися з житлового блока, призначеного для господаря та його сім'ї, і різних господарських приміщень. Такі структури мали менші розміри (300 м<sup>2</sup> – 500 м<sup>2</sup>), хоча відомі й великі садиби, площа яких сягала 600 м<sup>2</sup> – 1300 м<sup>2</sup>. Відповідно меншими й функціонально диференційованими були внутрішні двори, питома вага яких у забудові садиби складала менше 50 %. Індивідуальні садиби склалися зазвичай із трьох блоків – житлового, господарського і призначеного для худоби, як наприклад, садиба херсонського клера № 26<sup>199</sup>. Планування житлових блоків частини садиб ґрунтувалося на типах міських будинків. Головною відмінністю від міського будинку були більші розміри господарської групи й двору. Житлові блоки частіше містилися в північній частині садиби, а кімнати були розташовані в один-два ряди. У плануванні таких садиб у деяких випадках можна припустити застосування пастадного типу, скажімо, у садибі клера і біля Вітряної бухти<sup>200</sup>.

За об'ємним вирішенням індивідуальні садиби значно відрізнялися від колективних. По-перше, архітектурною домінантою в них була башта, яка мала два-три поверхи (за реконструкцією, башта Беляуса мала сім поверхів)<sup>201</sup>. По-друге, над частиною приміщень тут могли бути другі поверхи (згадана садиба клера № 26). Головними фасадами, як і в міських житлових будинках, були внутрішні дворові фасади. Вказані особливості додавали архітектурі садиби фортечного характеру.



**Баштові будинки Західного Криму: 1 – городище Беляус; 2 – кругла башта поблизу Керкінітиди (за О. Щегловим)**

**Укріплені будинки Азійського Боспору: 1 – будинок на Семибратському городищі; 2 – будинок Хрисалиска; 3 – укріплена садиба на Ювілейному-1; 4, 5 – будівлі-башти неподалік Анапи; 6–9 – укріплені будинки на інших поселеннях (за Я. Паромовим)**



Звичайні будинки типової та нетипової планувальної схеми, що містилися відокремлено один від одного, мали площу 50 м<sup>2</sup> – 100 м<sup>2</sup>, одне-три криті приміщення, іноді – внутрішній двір. Такі будинки були одноповерховими, безордерними, могли мати примітивні навіси. Найбільш представницькими є будинки Південно-Чурубаського поселення на Боспорі<sup>202</sup>.

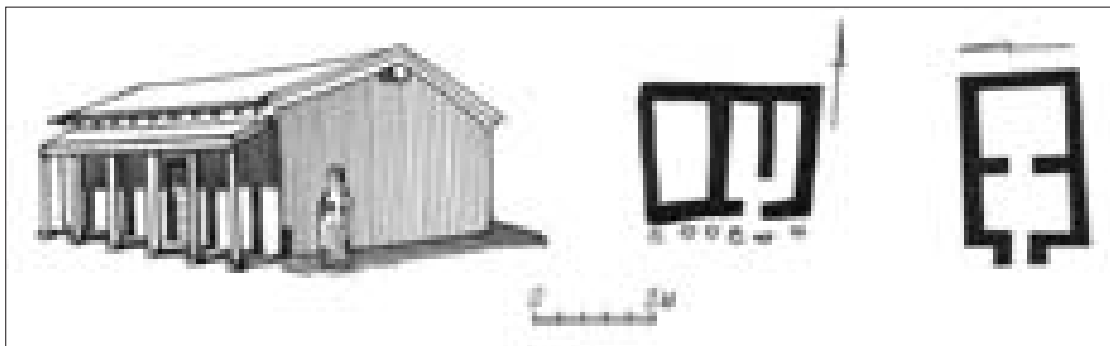
Переважає більшість будинків баштового типу в плані мала прямокутну, що наближається до квадрата, форму зі стороною від п'яти (садиба на херсонеському клері № 25) до двадцяти й більше метрів (будинок на Семибратньому городищі). У Західному Криму, поблизу Калоса Лімена, Керкінітиди, а також на деяких клерах Херсонеса відомі й круглі башти<sup>203</sup>. Розміри круглих башт неподалік Керкінітиди й Калоса Лімена незначні (їх діаметри 6,2 м і 7,2 м відповідно). Башту біля Калоса Лімена оточувала кругла в плані огорожа. У II ст. до н. е. до перших поверхів башт у деяких випадках прибудовано протитаранні пояси, що мали товщину до 1,5 м – 1,7 м.

Прямокутні будинки баштового типу мали різне планування й розміри<sup>204</sup>. Вони склалися з одного-шести приміщень. Площа приміщень в однокамерних баштах становила від 10 м<sup>2</sup> – 12 м<sup>2</sup> (херсонеський клер № 25) до 100 м<sup>2</sup> й більше (будинок поблизу Новоросійська). Середні за розмірами будинки-башти зі стороною близько 10 м мали по чотири приміщення. Такими були, зокрема, будинки-башти й садиба клера № 1 на Маяковому півострові та на городищі Беляус. В обох випадках застосовано як основний послідовно-ієрархічний планувальний принцип. Площа башти на Беляусі – близько 115 м<sup>2</sup>. Зовнішні стіни будівлі, що мають товщину 0,92 м – 0,98 м, одношарові, викладені за однорядною постелисто-ложковою системою з прямокутних плит, щільно притесаних за місцем.

Схоже симетричне планування мали дві баштові будівлі на Азійському Боспорі – резиденція Хрисалиска (площа забудови 364 м<sup>2</sup>) й будинок на Семибратському городищі (площа забудови 440 м<sup>2</sup>)<sup>205</sup>. Вхідне приміщення будинку на Семибратському городищі було двором. Очевидно, аналогічне призначення могло мати таке саме приміщення і в резиденції Хрисалиска. Ці двори займали близько однієї десятої від площі забудови. Товщина зовнішніх стін будинків становила 1,65 м – 1,7 м. Стіни будинку Хрисалиска були сирцевими (цегла розміром 57 см × 57 см × 3 см) на кам'яних цоколях. Зовнішні стіни будинку на Семибратському городищі – кам'яні, тришарові, однорядні, орфостатні. Обидва будинки мали не менше двох поверхів.

Крім цих будинків баштового типу, на Азійському Боспорі відкрито ще шість подібних об'єктів, але менших за розмірами й простіших за плануванням. Вони мали

#### Будинки Південно-Чурубаського поселення на Боспорі (за С. Крижицьким)



від одного до чотирьох приміщень, масивні стіни і в трьох випадках тамбур, що прикривав вхід.

Будинки-башти були безордерними і, поза сумнівом, мали фортечний характер: глухі фасади на рівні першого поверху й вузькі вікна на вищих поверхах, можлива наявність зубців.

**Поховальні споруди.** Зі всіх категорій архітектурних споруд найбільш повно досліджено поховальні пам'ятки, що мали свою специфіку в кожному з трьох основних районів поширення античної культури. В Ольвії в елліністичний час набули поширення земляні склепи, кам'яні камери з двосхилим кам'яним розпірним перекриттям, кам'яні склепи з напівциліндричним склепінням; у Херсонесі з II ст. до н. е. – вирубані в скелі прямокутні, рідше – круглі в плані однокамерні з нішамилежанками склепи; на Боспорі – складені з каменю й вирубані в скелі склепи, що часто мали розписи.

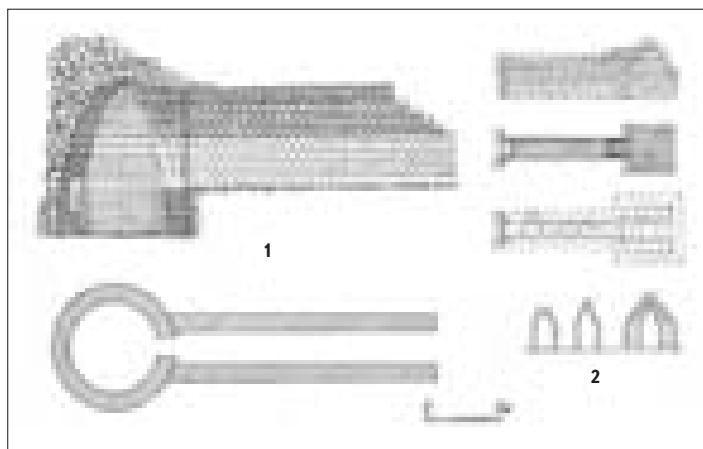
В Ольвії, Північно-Західному Криму і на Боспорі відомі насипні кургани, але більшість поховань – безкурганні. Під курганними насипами найчастіше влаштували великі склепи.

На Боспорі в елліністичний час набуло значного поширення будівництво кам'яних склепів зі східчастими псевдосклепіннями, генезис яких, імовірно, пов'язаний із фракійською традицією V ст. до н. е. Такі склепи обов'язково містили поховальну камеру і дромос (Золотий, Мелек-Чесменський, Царський кургани). В остаточно розвиненій формі приміщення склалися з трьох частин – дромоса, вхідного тамбура й поховальної камери, що були розташовані зазвичай на одній осі. Серед дромосів переважали горизонтальні, довжиною до 37 м, як наприклад, у Царському кургані<sup>206</sup>. Входи до тамбура іноді оформляли плоскими портиками. Поховальні камери в плані мали прямокутну або квадратну форму, кругла камера була рідкістю (Золотий курган).

Поховальні камери і тамбури, а іноді й дромоси, перекривали псевдосхідчастими склепіннями. Купольні склепіння відомі лише над камерами Золотого й Царського курганів. Царський курган мав паруси для переходу від квадрата камери до кола купола. Для перекриття прямокутних у плані камер використовували склепіння, напівциліндричні за формою, вони спиралися на дві (другий Тарасівський курган) або чотири (купольний варіант) стіни (третій Тарасівський курган). Особливістю східчастих боспорських склепінь є чіткі прямокутні в поперечному перерізі або трохи перекошені (третій Тарасівський курган) уступи. З кінця IV ст. до н. е. з'явилися циліндричні розпірні склепіння, напівциркульні й коробові, що особливо були поширені на Боспорі та в Ольвії у пізньоелліністичний час (склеп № 47 на хребті Юз-Оба).

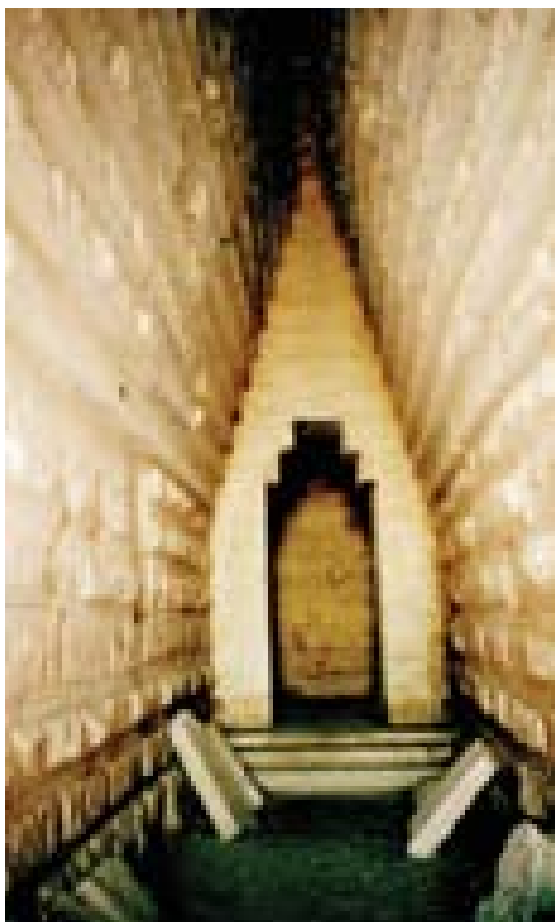
Для інтер'єру боспорських склепів характерні розписи в техніках фрески або енкаустики, переважно в “структурному” стилі.

Над склепами височіли земляні насипи конічної форми, як свідчать креслення Дюбуа де Монпере. Насипи обносили по периметру невисокими кам'яними стінами – кріпками, які оберігали їх від руйнування. Висота курганів була різною, сягаючи іноді 25 м. Не зовсім чіткий характер завершення курганів: можливо, вершину насипу увінчували вотивною спорудою. Оскільки над ґрунтовими могилами греки зазвичай встановлювали поховальні стели, едикули, наїски та інші споруди малих форм, то цілком імовірно, що аналогічні завершення могли мати й курганні насипи. У пізньоелліністичну добу будівництво великих курганів для усипалень знаті поступово відмирало.



**Пантикапей:** 1 – Золотий курган; 2 – Мелек-Чесменський курган (за В. Гайдукевичем)

#### Царський курган. Дромос, Пантикапей



Значно простішу структуру й менші розміри мали ольвійські склепи. Найчастіше це були кам'яні камери з двосхилим перекриттям, рідше вони склалися з поховальної камери із напівциркульним перекриттям та дромоса. Основну масу таких споруд склали однокамерні склепи, вирізані в лесі. Для них характерні однокамерність, відсутність тамбура, похилі пандусні або ступінчасті дромоси, ступінчасті, з кутом підйому маршу до 45°. Дромос відділяли від поховальної камери невеликою площадкою.

У Північно-Західному Криму і на Азійському Боспорі поряд із поховальними спорудами, виконаними в камені, вирізаними в лесі або витесаними в скелі, набули поширення конструкції камер із сирцевої цегли (некрополь Панське 1 у Північно-Західному Криму)<sup>207</sup>.

Такі відмінності у використанні матеріалів і конструкцій спричинялися особливостями геологічної ситуації у відповідному регіоні – наявністю скельних порід або лесових ґрунтів.

Безкурганні поховання виділяли на площі некрополя, встановлюючи над ними невеликі вівтарі різних типів, стели з архітектурним декором, що завершувалися фронтоном або акротеріями антропоморфних кам'яних скульптур (Ольвія). У Херсонесі були поширені надгробні стели з архітектурним і часто живописним декором, антропоморфні надгробки з поліхромним портретом покійного, відомі також монументи поргальної групи (т. зв. наїски – двоколонні портики) доричного й іонічного ордерів, як монолітні, так і складені, іноді з рельєфним антропоморфним надгробком<sup>208</sup>. На боспорських некрополях набули поширення надгробні стели з архітектурним декором у вигляді різних карнизів, фронтонів, увінчаних трьома акротеріями, стел, що завершувалися акротеріями, або із зо-

браженнями плоских двоколонних портиків чи сцен потойбічних трапез та ін. У зв'язку з цим згадаємо надгробну стелу II ст. до н. е., яка на другому верхньому ярусі мала п'ятиколонний фронтонний портик іонічного ордера<sup>209</sup>.

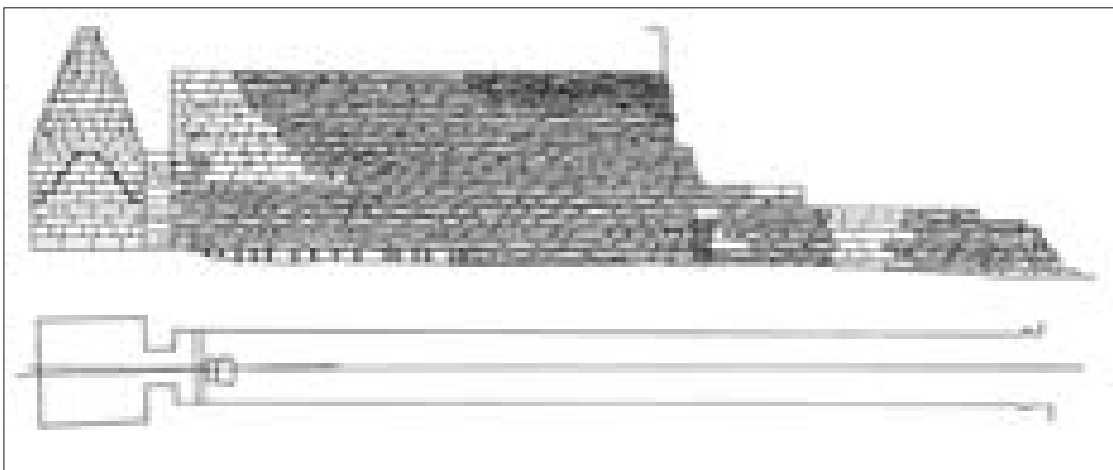
**Виробничі споруди.** У Херсонесі й на Боспорі значного поширення в добу еллінізму набули виноробні, рибозасолювальні ванни, гончарні печі. Виняток складає Ольвія, де поки що не відкрито жодної з подібних споруд, яку можна було б датувати елліністичним часом.

У виноробнях були приміщення з однією або кількома давильними площадками, поряд з якими розташовували резервуари для збору сусли та важельні преси. Рибозасолювальні ванни мали вигляд звичайних прямокутних цистерн. Гончарні печі – здебільшого круглі в плані, діаметром до 4,5 м, двокамерні, з підпірним стовпом у центрі.

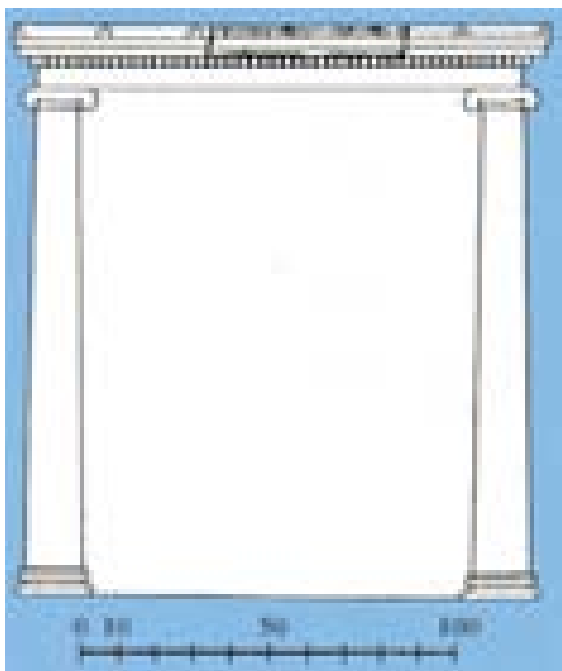
**Конструкції та декор.** В елліністичний період, порівняно з попереднім часом, не відбулося особливих змін у використанні будівельних матеріалів. Як і раніше, основним матеріалом для кладки і виготовлення більшості архітектурних деталей слугували вапняки різних видів. Рідше застосовували пісковик. Крім каменю, в будівництві широко використовували глину для глиняних розчинів, стяжок, сирцевої цегли, шарових підвалин та ін. У штукатурному облицювальному покритті стін, в ольвійських цистернах, а з додаванням цем'янки – у деяких галькових вимостках, гуральнях і рибозасолювальних ваннах, використовували вапно. Деревину брали для міжповерхових і покрівельних перекриттів, дверних та віконних отворів, портиків аттичного ордера (стовпи й антаблементи).

Загальний характер стінних конструкцій у цей час не змінився. Цоколі викладали за простою одно- або двоярдною орфостатною, шаховою або, переважно, постелистою однорядною дво- чи тришаровою системою. Зміни відбулися в системах кладки кам'яних стін – зникли складні, натомість поширилася постелиста або орфостатні однорядні одно-тришарові кладки. У III ст. до н. е. однорядна постелиста система без щільного притесування каміння за місцем набула в житловому будівництві значного поширення. Водночас спостерігаємо повторне використання матеріалу. У кінці етапу якість стінних конструкцій стала ще гіршою, поширилася іррегулярна кладка. З нових систем кладки слід назвати т. зв. шахову систему (зокрема, в садибах

#### План та розріз Царского кургану (за В. Гайдукевичем)







Наіск, Херсонес (за А. Буйських)

клерів Херсонеса, у Керкінітиді) і кладку “в ялинку”. Останню, щоправда, зафіксовано лише в житловому будинку Ольвії. Якість конструкцій найбільш значущих споруд на початку елліністичного часу залишилися на високому рівні. Фасади прямокутних плит і блоків у цих спорудах ретельно обтесували й викадровували. Каміні для домобудівництва брали більші. Сирцева цегла мала довжину до 0,4 м – 0,5 м при висоті 0,07 м – 0,10 м і ширині 0,3 м – 0,4 м, вона була як прямокутного, так і квадратного формату. Утім, єдиного стандарту сирцевої цегли навіть у межах одного міста не було. У сирцевих кладках застосовували дерев’яний фахверк. Про це свідчать згадувані вище пази в цоколях Таманського комплексу, а також стіни фортеці I ст. до н. е. у с. Батарейка 2. Мабуть, у сирцевих стінах застосовували також поперечні дерев’яні в’язки, про що можна судити за наявністю квадратних проміжків між цеглою в оборонній стіні першої половини IV ст. до н. е. Західних воріт Ольвії.

У найвідповідальніших конструкціях, зокрема в антаблементах і вівтарях, задля досягнення високої надійності сполучення використовували залізнi, бронзові або дерев’яні пірони (скріплення) з подальшим заливанням їх свинцем. За даними з Херсонеса, в елліністичний час найпоширенішою була форма гнізд під пірони у вигляді “ластівчиного хвоста”, характерного для Греції VII–VI ст. до н. е.<sup>210</sup> Як і раніше, особливу увагу приділяли закладенню надійного фундаменту під стіни фортечних споруд. В Ольвії у цей час набули значного поширення шарові підвалини. З’явилася нова конструкція – ольвійські цистерни конусоподібної форми для зберігання води. Їх вирізували в лесі, який потім покривали тонким шаром вапняно-гіпсової штукатурки. Глибина таких цистерн доходила до 8,5 м при нижньому діаметрі близько 4,5 м.

Конструкції дверей, вікон, їх з’єднань та інші об’єкти, очевидно, були подібні до середземноморських.

Принципово новим явищем у декорі архітектурних споруд Північного Причорномор’я стало поширення вимосток із кольорової гальки в андронах багатих будинків. І ці вимостки, і поліхромні розписи стін приміщень багатих будівель і боспорських склепів мало відрізнялися за стилем від грецьких елліністичних і більш ранніх традицій. Тут, як і в середземноморських аналогічних спорудах, спостерігаємо орнаментальні й сюжетні мотиви в галькових вимостках, а в розписах стін (у техніках фрески, енкаустики) панував, принаймні до II ст. до н. е., т. зв. “структурний” стиль, що відображав тектоніку стіни. Він був поширений не тільки на Боспорі, але і в Ольвії та Херсонесі.

Найхарактерніші приклади розписів “структурного” стилю знайдено 1908 р. в склепі на горі Мітрідат, у склепі першого кургану Васюриної гори біля Анапи, у склепі № 47 на хребті Юз-Оба та ін. Розписи цього стилю знайдено на стінах багатих будинків III–II ст. до н. е. в Пантікапеї та Фанагорії.

У II–I ст. до н. е. “структурний” розпис ускладнився. У кінці II ст. до н. е. над нижньою частиною стіни розміщували сюжетні сцени (наприклад, сцена битви пігмев із журавлями, зображена на стіні склепу, відкритого на горі Мітрідат). З I ст. до н. е. з’явилися елементи “квіткового” стилю, який набув поширення в I–II ст.<sup>211</sup> Варто згадати і більш ранній розпис III ст. до н. е. в Німфейському святилищі, поверх якого нанесено різноманітні написи, зображення тварин, людей, сцен полювання, понад 30 парусних кораблів, зокрема єгипетської трієри під назвою “Ізіда”<sup>212</sup>.

Кольоровими були не тільки розписи інтер’єрів, але й колонади портиків архітектурних споруд. Наявна майже вся палітра основних кольорів, окрім зеленого.

Поширеним явищем стали розписи малих архітектурних форм, зокрема надгробків (Херсонес і Боспор). Стели прикрашали деталями архітектурного декору, фігурними композиціями зі сценами потойбічного життя, портретами померлих (херсонеські надгробки воїнів, стела із зображенням голови юнака; боспорська стела Апфи – дружини Афінея та ін.).

Варто підкреслити, що найбільший розквіт архітектурно-будівельної діяльності елліністичного часу припав на кінець IV – першу половину III ст. до н. е. Згодом через несприятливі зміни загальної військово-політичної ситуації в Північному Причорномор’ї (особливо в кінці II ст. до н. е.) і явне зниження економічного потенціалу деяких полісів стався поступовий її занепад. Так, в Ольвії вже в II ст. до н. е. було розібрано споруди Східного теменоса. Життя на переважній більшості поселень її сільської округи припинилося. У будівництві переважало зведення оборонних споруд і частково житла.

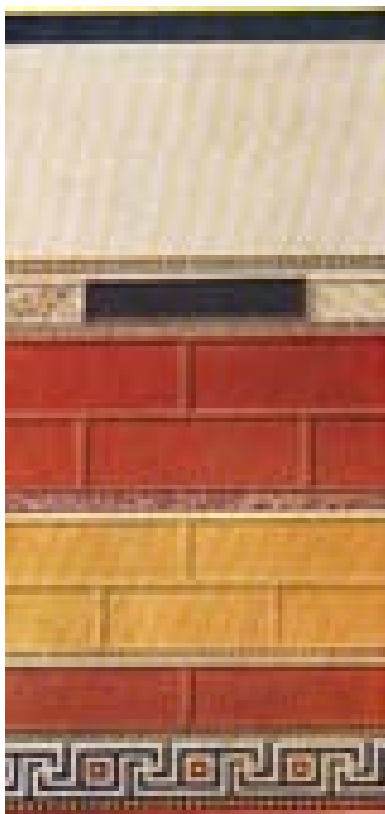
## АРХІТЕКТУРА В ПЕРШИХ СТОЛІТТЯХ НОВОЇ ЕРИ

Після періоду експансії Понтійського царства, греко-скіфських воєн, нашестя гетських племен та з початком проникнення римського впливу життя в північнопричорноморських містах поступово стабілізувалося, почався підйом економіки. Відновлювали старі й налагоджували нові торгові зв’язки, зростав сільськогосподарський і ремісничий потенціал держав.

### Архітектурний декор приміщень, Пантикапей



З другої половини I ст. до н. е. до Північного Причорномор’я почали прибувати римські війська, гарнізони яких розміщувалися в Хараксі, Херсонесі, Ольвії, Тірі. З ними у середовище місцевих греків вливався вагомий компонент романізованих солдатів із римських провінційних легіонів і супутніх служб, до яких залучали варварів. У цей самий час відбувалося також переміщення племен навколо античних держав – у Північному Причорно-



Розпис стіни у “структурному” стилі, Фанагорія (за В. Блаватським)

мор’ї поширилися сармати, а терени, близькі до Тіри й Ольвії, в кінці III ст. н. е. заселили черняхівські племена.

Більшість античних міст Північного Причорномор’я пережила всі ці події з різними наслідками. Так, територія Ольвії скоротилася майже втричі. Життя у Керкінітиді припинилося ще в II ст. до н. е., а Калос Лімен проіснував до II ст. н. е.<sup>213</sup>

У перших століттях нової ери в Тірі, Херсонесі, Пантикапеї, Мірмекії, Тірітаці та інших містах велася значна перебудова, іноді в цілих районах. На Боспорі було засновано нове місто-фортеця – Ілурат. Звісно, ці процеси розвивалися не на порожньому місці, вони спиралися на традиції періоду еллінізму. У містах жили будівничі й архітектори, що розумілися на цих традиціях. Як свідчать пам’ятки епіграфіки, в цей час на Боспорі зросла роль архітекторів.

В Ольвії після гетського нашествия і в Танаїсі після розгрому Полемона будівництво почалося майже спочатку. Приплив нових традицій і архітектурних ідей, спричинений тісними контактами з римськими військами й адміністрацією, був, судячи з наявних матеріалів, незначним. Принаймні ніяких кардинальних змін, пов’язаних із римським впливом, в архітектурі північнопричорноморських міст у перших століттях нової ери не відбулося.

У розвитку архітектурно-будівельної справи в перших століттях нової ери виділилося три основні етапи. На першому з них, який охоплював другу половину I ст. до н. е. – I ст. н. е., будівельна діяльність поступово пошлася. Було засновано нові поселення й укріплені городища, зокрема, на Європейському Боспорі – поселення біля

с. Семенівка і місто-фортеця Ілурат, укріплені городища в сільській окрузі Ольвії. Відбудовувалися й перебудовувалися старі центри. Активно велася оборонне будівництво, зводилися нові будівлі суспільного призначення, культові споруди, житлові будинки. На другому етапі (II – перша половина III ст.) відбувся максимальний для початку нової ери розквіт архітектури й будівництва. Але вже приблизно від середини III ст. почався занепад будівельної діяльності, антична традиція поступово згасала. Після 70-х років IV ст. будівництво продовжилось тільки в Херсонесі й у Нижньому місті Пантикапея, зазнавши сильного візантійського впливу. На цьому (третьому) етапі переважно здійснювалися перебудова й ремонти вже наявних споруд.

**Містобудування.** Після руйнувань, пов’язаних із соціальними й військовими потрясіннями в кінці II – I ст. до н. е., а на Боспорі – також у результаті землетрусу 63 р. до н. е., в I – середині II ст. відновлення міст і нове будівництво здійснювалися без принципових змін старої містобудівної структури. Подекуди освоювали нові ділянки території, як наприклад, у припортовій частині Пантикапея, площа якого в перші століття нової ери сягала 100 га<sup>214</sup>. Міста могли мати господарські передмістя, де без регулярності планування групувалися складські комплекси, гуральні, зерносховища, гончарні печі, можливо, кошари (Ольвія)<sup>215</sup>.

Зважаючи на планування Ольвії в перших століттях нової ери, можемо зробити висновок що в античних центрах з’явилася тенденція до зниження загального рівня



**Капітелі коринфського ордера, Пантікапей**

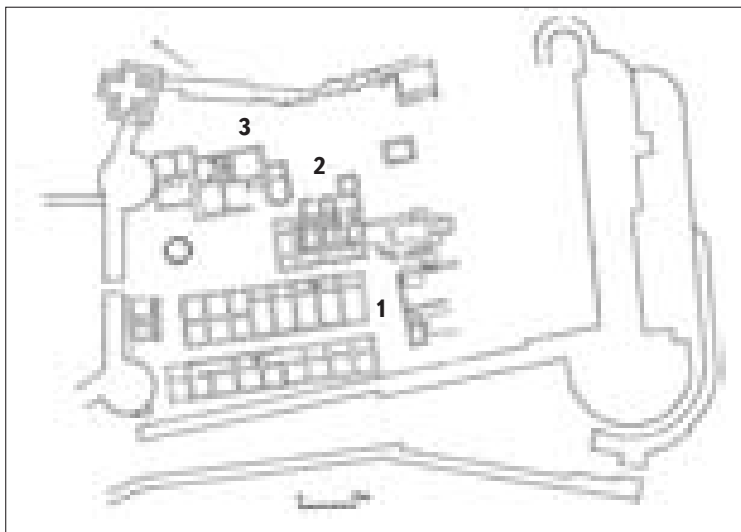
якості містобудівних вирішень, зростає скупченість забудови. Яскравий опис стану Ольвії як міста в кінці I ст. залишив ритор із Віфінії Діон Христом: “Про колишнє розорення свідчить поганий вигляд будівель і локалізація міста на незначній площі: воно тулиться до колишньої міської межі, де залишається ще кілька башт, які контрастують розмірами і силою нинішнього міста; простір між ними тісно забудований будиночками майже без проміжків і обнесений низенькою і неміцною стіною. Натомість деякі башти стоять так далеко від заселеної нині місцевості, що годі уявити їх будівлями міста. Усе це – явні ознаки розорення, до того ж, у храмах не залишилося жодної цілої статуї, понівечено навіть ті, що були на надгробках” (Ог. XXXVI).

У житлових кварталах ще більшого поширення, ніж раніше, набули виробничі комплекси – ремісничі майстерні, гуральні, рибозасолювальні споруди (Пантікапей, Мірмекій, Тірітака, Фанагорія, Херсонес та ін.). Однак традиція розміщення гончарних комплексів за межами міської території, як наприклад, в Ольвії<sup>216</sup>, зберігалася.

Новою важливою складовою містобудівних вирішень стало зведення в Хараксі, Херсонесі, Ольвії та Тірі близько середини II ст. цитаделей для розміщення римських військ і введення у структуру міської забудови нових типів споруд, зокрема терм, залишки яких відкрито в Пантікапеї, Херсонесі й Хараксі. Зведення цитаделей велося майже без урахування вже сформованих містобудівних ансамблів.

Основа планувальної структури Пантікапея залишалася переважно без змін. Його фортеця на вершині гори Мітрідат надалі домінувала над містом. У Херсонесі цитадель містилася в Нижньому місті, поряд із портом, і призначалася для його захисту. В Ольвії ж відбулися істотніші зміни. Крім скорочення території міста майже в три рази, змінилося функціональне використання окремих його частин. Південну третину Верхнього міста Ольвії, де раніше проживало цивільне населення, від середини II ст. займала могутня римська цитадель, а все цивільне населення поліса зосереджувалося в південній третині Нижнього міста. Як у Верхньому, так і в Нижньому місті, на північ від заселених частин, були розташовані хаотично забудовані господарські передмістя. Ольвійська цитадель була забудована великими масивними спорудами, пов'язаними з життям римського гарнізону. Також у Верхньому місті Тіри містилася цитадель.

Особливо цікаве своїм плануванням невелике (площею близько 2,5 га) боспорське місто Ілурат. Побудоване в другій половині I ст., воно проіснувало до III ст.



**План цитаделі Херсонеса: 1 – казарми; 2 – будівля на перетині головних вулиць; 3 – терми II–III ст. (за В. Зубарем)**

У житлових кварталах спостерігається диференціація забудови за майновою ознакою, хоча й не така значна, як у великих містах. За своїм характером Ілурат більше подібний до раних фортець Фанталівського півострова (Азійський Боспор), ніж до типу римського військового табору. Будівництво невеликих фортець було особливо розвинене в Азійському Боспорі, що перетворився, по суті, на спеціально укріплений район.

Північнопричорноморські міста в перших століттях нової ери мали, судячи з усього, більш провінційний вигляд, ніж у попередній час. Немає даних про існування тут помпезних форумів, терм, багатоповерхових житлових інсул і атріумно-перистильних будинків, садиб типу villa urbana, величезних храмів і усипальень, типових для римської архітектури. Та й за своїм загальним характером вони значно ближчі до грецьких елліністичних традицій, ніж, наприклад, міста Нижньої Мезії, Паннонії, Дакії та інших північно-східних римських провінцій.

#### **Укріплення римської цитаделі, Ольвія (за С. Крижицьким)**



Значно нижчим у цей час був і рівень упорядкування міст – їхніх вулиць, площ, житлових кварталів.

У будівництві сільських поселень у перших століттях нової ери провідне місце посідав Боспор, де життя на залишках поселень після кризи останньої третини III ст. продовжувалося і в IV ст.

У I ст. до н. е. – II ст. н. е. тривало відносно активне життя в най-

ближчій окрузі Херсонеса – на Гераклеїському півострові. Тут відкрито комплекси неукріплених будівель, споруд, укріплених декількома баштами, осібно розташовані круглі башти, садиби з баштами <sup>218</sup>. Більшість поселень Північно-Західного Криму, т. зв. скіфські та пізньоскіфські, припинили своє існування в кінці I – на початку II ст., хоча деякі дожили й до III ст.

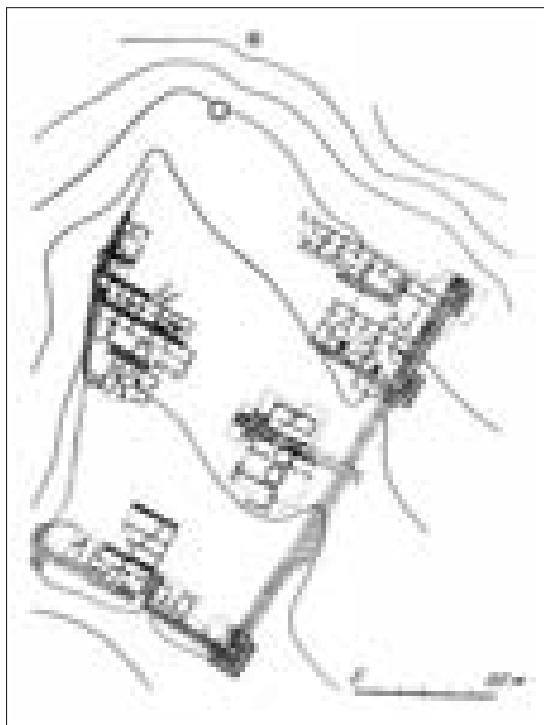
Укріплені городища Ольвійської сільської округи існували від кінця I ст. до н. е. приблизно до середини III ст. н. е. У другій половині III ст. у Північно-Західному Причорномор'ї з'явилися неукріплені поселення племен черняхівської культури, в будівництві яких виразно проявився античний вплив. Ці поселення загинули на початку IV ст. <sup>219</sup>

У зазначений період сталося значне скорочення кількості поселень як у Північно-Західному Криму, так і в районі Ольвії.

За містобудівною характеристикою серед сільських поселень ольвійської округи виділяються такі основні типи: форти – мають здвоєну або строєну систему земляних або кам'яних укріплень, розрахованих на тривалу облогу; *опорні пункти* – укріплення і розташовані поряд із ними звичні поселення або обширні укріплення з вільним простором усередині; *укріплені поселення* – невеликі, щільно забудовані поселення з однією лінією оборони; *військовий табір* – має прямокутну в плані форму й невеликі розміри (приблизно 60 м × 65 м), оточений земляними укріпленнями з розташованими по кутах і на в'їзді баштами, що мають кам'яні фундаменти <sup>220</sup>. Останній тип укріплень викликає значний інтерес, оскільки виразно нагадує римський. Таких об'єктів у Північно-Західному Причорномор'ї відомо два – у “Дідовій хаті” і біля с. Даріївка. Аналогічні типи укріплень виявлено і в інших районах Північного Причорномор'я.

**Оборонні споруди.** У перших століттях нової ери велося активне будівництво оборонних споруд. Старі оборонні лінії зміцнювали шляхом нарощування додаткових поясів кладок стін і башт. Найяскравішим прикладом таких робіт є башта Зинона в Херсонесі, побудована ще в елліністичний час, яку пізніше неодноразово додатково укріплювали <sup>221</sup>. Великі будівельні роботи здійснювалися у зв'язку зі зведенням цитаделей у Херсонесі, Ольвії та Тірі. Цитаделі відгороджували від решти забудови міста додатковим поясом укріплень. Як і раніше, основою захисних комплексів була система стін і башт. У Херсонесі ця система була посилена влаштуванням перибола і протейхизми, а в Танаїсі – ровом з боку поля. Подальшого розвитку зазнав прийом казематованих башт і стін для встановлення металевих пристроїв. Таку споруду відкрито, зокрема, в Ольвії, де до однієї з куртин західної оборонної лінії цитаделі була побудована монументальна трикамерна башта, що мала розміри в плані 25,5 м × (8,5 м –

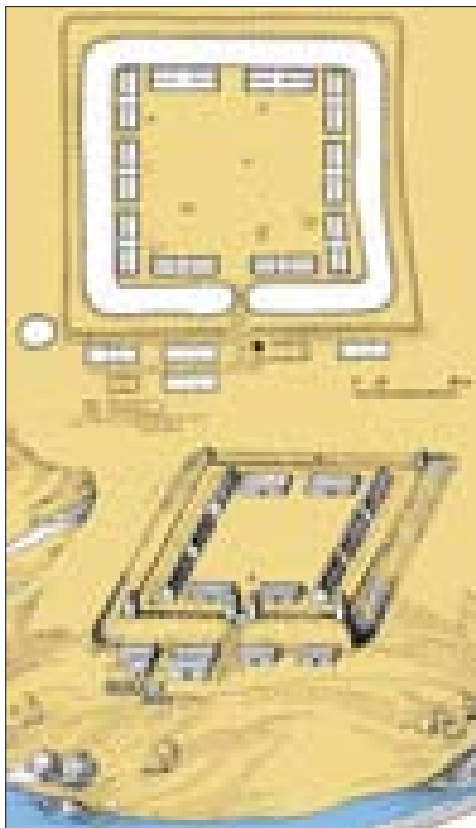
План розкопаних залишків Ілурата





Карта-схема розташування укріплених городищ сільської округи Ольвії (за С. Буйських)

Військовий римський табір біля села Дарі-ївка на річці Інгулець: план і реконструкція (за С. Буйських та М. Ієвлевим)



10 м) і товщину зовнішніх стін 2,2 м; первісно її висота могла сягати 15 м – 18 м<sup>222</sup>. Судячи із зображень на вже згадуваних боспорських монетах – сестерціях Савроматая I і Рескупорида II та малюнку на стіні одного з херсонеських склепів IV–V ст., фортечні ворота були фланковані вежами й мали аркові півциркульні завершення. Можна навести й інші приклади, скажімо, в Ілураті, де південні й західні ворота не мали фланкувальних башт, найближчі башти розташовувалися на відстані 25 м – 35 м від них. Хвіртки пере-

кривали клинчастими арками (Херсонес).

Найкраще збереглися укріплення оборонних ліній у Херсонесі, загальна довжина яких становила не менше 2,5 км. Довжина куртин була різною – від декількох десятків метрів до сотні й більше. Рови відсутні. Кількість башт, залишки яких знайдено *in situ*, сягала двох з половиною десятків. Вони були як круглої, так і прямокутної в плані форми. З боку суші Херсонес мав двоє воріт – південні й великі західні. Ворота в плані були шлюзового типу, очевидно, мали баштові надбудови і фланкувалися розташованими неподалік баштами. Були також вилазкові хвіртки. Куртини, башти й ворота завершувалися зубцями і, очевидно, не мали перекриттів. Останнє, а також існування у Херсонесі в перших століттях нової ери всього двох воріт і наявність зубців має непряме підтвердження в малюнку на стіні одного з ранньохристиянських склепів, відкритого на території некрополя Херсонеса. В оборонних стінах, зокрема Нижнього міста, що збереглися до сьогоднішніх днів, простежуються по вертикалі три яруси кам'яної кладки, виконаної в різних техніках. Зведення цих ярусів належить до різних періодів – грецького, римського і середньовічного<sup>223</sup>. Римський ярус представлений кладкою, виконаною за складною дворядною орфостатною системою “всуху”. Місцями на фасадах каменів видно сліди троянки, що характерно для перших століть нової

ери. Таким чином, зважаючи на відмінності у техніках кладки, можна зробити висновок, що старі укріплення перебудовували. Принципово новим найважливішим елементом в обороні Херсонеса, крім римської цитаделі, була побудована в перших століттях нової ери протейхизма – передова стіна, що захищала основні оборонні лінії та утворювала перибол, через який тільки й можна було потрапити до південних міських воріт. Вона проходила вздовж західної лінії оборони Нижнього міста, починаючи від т. зв. “мертвих” воріт, споруджених у II ст., і далі на схід, включаючи римську цитадель.

Окрім кріпосних стін Херсонеса, оборонні споруди відкрито в Тірі (кругла й п'ятикутна в плані башти й нижні частини декількох куртин), в Ольвії (казематована башта, фундаменти й наземні частини куртин у цитаделі, залишки куртин і башт у Нижньому місті), в Ілураті (стіни й башти), у Танаїсі (стіни й башти), в Пантикапеї (казематована стіна й декілька башт).

Стіни й башти зводили переважно за однорядною постелистою, що іноді наближалася до іррегулярної, системою кладки. Також використовували складну дворядну орфостатну систему. Такі кладки відкрито, зокрема, в Тірі й Херсонесі. У цокольних частинах оборонних стін і башт іноді трапляються т. зв. “циклопічні” кладки з великого необробленого каменю. Найцікавіші приклади таких кладок спостерігаємо в оборонному комплексі Харакса<sup>224</sup>. На глибині кладки були тришаровими, середній шар заповнювали бутом. Робили ще додаткові пояси, відтак товщина стін, наприклад, в Ілураті, подекуди досягала 6,4 м. Однак якість і ретельність виконання конструкцій у перших століттях нової ери знизилися.

Оборонними комплексами цитаделей є ряд споруд, пов'язаних із ними функціонально, серед яких: будівля вексіяції в Тірі, преторіум (резиденція воєначальника римського гарнізону) і казарма в Ольвії, дві казарми, преторій і вексіяція у Херсонесі<sup>225</sup>. Це були дві багатоканерні прямокутні в плані

**Трикамерна башта в Ольвії: 1 – вигляд із півдня; 2 – вигляд із півночі (фото Д. Ховорта)**





будівлі, площею понад 250 м<sup>2</sup>, що склалися з майже однакових секцій. Від решти споруд до нашого часу збереглися лише фундаменти або підвали, у планувальних схемах яких багато що є незрозумілим, тому визначити їх функції складно.

У досліджуваний період поширилося будівництво укріплень і на сільських поселеннях. Найбільш повно обстежено оборонні комплекси городищ сільських околиць Ольвії та фортець Фанталівського півострова на Боспорі. У ході будівництва цих укріплень максимально використовували природні перепони – урвистий берег, глибокі балки. Розташування поселень було таким, аби штучні оборонні лінії зводити тільки з однієї, максимум – із трьох сторін городища. Особливістю цих оборонних ліній у Нижньому Побужжі є відсутність башт, навіть у кутах, утворених при зміні напрямку захисних ліній. Укріплення склалися з поєднання стін або валів із одним-двома ровами з боку поля, у деяких випадках стіни поєднували з валами<sup>226</sup>. Вивчення фортець на Фанталівському півострові допомогло визначити порядок проведення робіт при зведенні укріплень. Спочатку робили рів і вал заввишки 2 м – 3 м при ширині в основі 8 м – 10 м; на валу зводили башти на кам'яному фундаменті, після чого їх з'єднували куртинами, до яких зсередини на спеціальних глинобитних платформах прибудовували пристінні приміщення<sup>227</sup>. Характер розташування укріплених городищ на околицях Ольвії та фортець на Фанталівському півострові дозволив дослідникам висловити припущення про цілеспрямоване створення стратегічних систем оборони великих територій.

**Споруди громадського й адміністративного призначення.** Залишків таких будівель у Північному Причорномор'ї поки що не знайдено, за винятком херсонеського театру і терм у Пантікапеї, Хараксі й Херсонесі. Однак про існування таких споруд відомо з написів, де згадано кесаріон I ст. у Фанагорії; капітолій і пінакотеку в Пантікапеї; гімнасій, портик, екседру, стратегіон, терми в Ольвії. Можливо, частина з них мала вигляд храмів, присвячених культу обожнених імператорів.

Херсонеський театр у перших століттях нової ери перебудували, зберігши його колишню, характерну для Греції, різнооб'ємну структуру. Дослідник театру О. Домбровський дав яскраву характеристику цієї споруди: "Він був збудований із простого

бутового каменю на глині. Низка прибудов вносила диспропорцію у співвідношення його архітектурних частин. Стіни всередині були покриті грубо розписаною штукатуркою". І далі: "На всьому, що від нього залишилося, лежить тавро бідності й занедбаності"<sup>228</sup>.

Серед будівель публічного призначення в перших століттях нової ери з'явилися споруди нового типу, призначені, зокрема, для спілкування громадян – це терми. Північно-причорноморські терми

#### Укріплення Харакса (за К. Орловим)

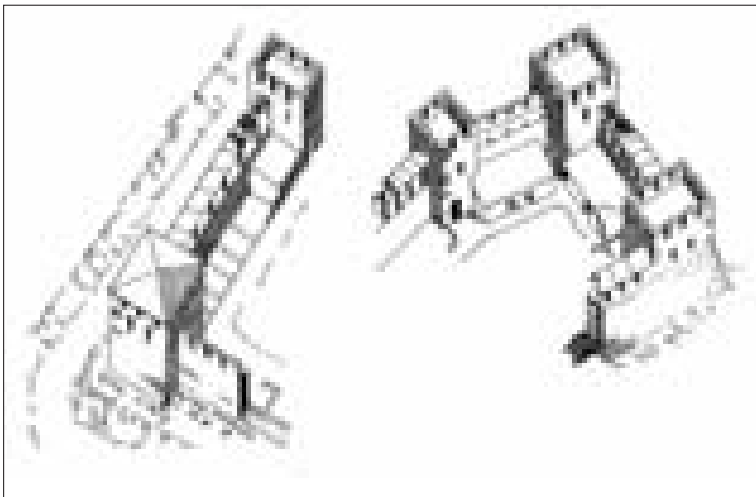


мали провінційний характер. У порівнянні з римськими, вони були значно меншими, набір приміщень мали обмеженіший, декор – скромніший. Якщо вони й виконували властиву римським термам роль своєрідних клубів, то, очевидно, лише для вузького кола. Терми було знайдено в Херсонесі, а також у Хараксі й Пантикапеї<sup>229</sup>.

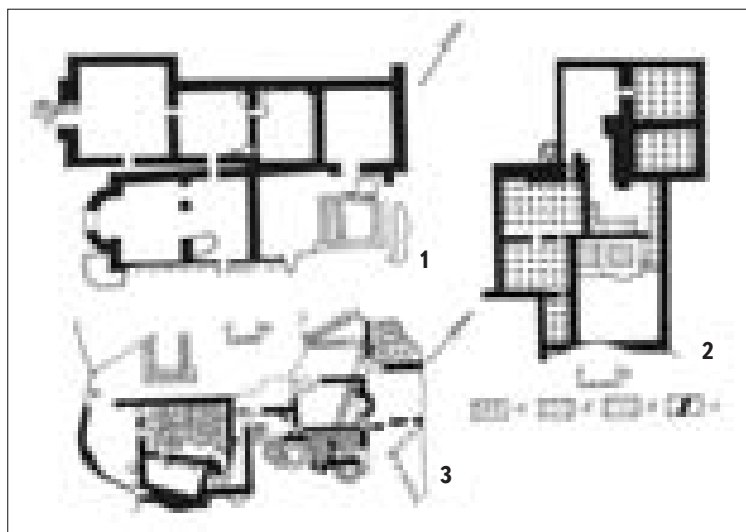
Ці споруди в Північному Причорномор'ї не мали виробленого стійкого планувального типу, хоча набір основної групи банних приміщень – фригідарія, кальдарія і тепідарія (прохолодне, гаряче й тепле відділення) – був обов'язковим для кожної будівлі. Можна також припустити наявність у цих термах парилень (за Вітрувієм – лаконські лазні) і передбанників. “Клубні” приміщення мали скромний вигляд і, як засвідчують терми Харакса, могли будуватися пізніше за основний комплекс. Планувальне вирішення північнопричорноморських терм відрізнялося відсутністю жорсткої симетрії та загальними невеликими розмірами (близько 400 м<sup>2</sup>). Характерним було використання гіпокаустів, завдяки яким здійснювали підігрів кам'яної або цегляної підлоги теплим повітрям. У термах застосовували арочні й склепінчасті кам'яні, цегляні або змішані конструкції для перекриття підлоги і каналів, а для кладки стін і штукатурного покриття широко використовували вапняно-цем'янкові розчини. Підлоги й гіпокаусти іноді робили також з обпаленої цегли, яку у ряді випадків брали для кладки стін. Пишний декор, характерний для римських терм, у Північному Причорномор'ї був відсутній, хоча стіни могли мати розписи. Найбільш повно досліджено терми в римській цитаделі Херсонеса, від яких збереглося близько десяти приміщень<sup>230</sup>.

**Культові споруди.** У Північному Причорномор'ї досі не відкрито жодного храму, залишки якого збереглися *in situ*<sup>231</sup>, однак серед пам'яток епіграфіки є багато присвят, в яких згадано храм, або є підстави припустити, що йдеться про нього. Це храми, присвячені Аспургу й Аресу в Пантикапеї, храми на честь імператора й Афродіти Апатури в Гермонассі, Афродіти Навархіди і Посейдона в Горгіппії, Зевса в Кітеї. Відомі храми Зевса і два храми Ахілла (в Ольвії та на Ахілловому острові), в Ольвії – храми Аполлона Простата і Матері богів, святилища Зевса, Серапіса, Ізиди, Асклепія, Гігієї, Посейдона (Dio Chris., XXXVI). У Херсонесі – храми Афродіти й Богині Діви (Strab., VII, IV, 2) та ін.

Уявлення про планувальні типи цих споруд можна скласти тільки на основі непрямих даних. У перших століттях нової ери продовжували будувати антові, простильні, можливо, амфіпростильні й периптеріальні типи храмів. Слід підкреслити, що периптеріальні храми якщо й зводили, то рідко, що знаходить опосередковане підтвердження у відсутності великих архітектурних деталей, які можна було б дату-



Фортеці Фанталівського півострова (за В. Толстиківим)



**Плани терм Північного Причорномор'я:  
1 – Харакс; 2 – Херсонес; 3 – Пантикапей**

архітрава”<sup>232</sup>. Той факт, що одна з касет із Горгонами мала би бути у птероні, ні про що не свідчить, оскільки птерон міг обмежуватися тільки одним портиком у простильному типі храму. Мало того, наявність у касетах курватур, за слушним висновком О. Савостіної, засвідчує, що ці касети не були частинами плоского перекриття. Наявність двох центральних блоків антаблемента не підтверджує гіпотезу І. Пічікяна, адже, по-перше, один із них міг бути на центральному, а другий на тильному фасаді будь-якого типу храму, оскільки навіть в антовому варіанті антаблемент міг опоясувати споруду по периметру. По-друге, обидва архітрави цілком могли міститися на головному фасаді і в антовому, і, тим паче, у простильному типі у разі п'ятиколонного вирішення фасаду. У зв'язку з цим нагадаємо, що серед боспорських храмів перших століть нової ери, судячи із зображень на монетах Котіса I та Євніки, такий п'ятиколонний храм дійсно міг існувати.

Оскільки залишки храмів дійшли до нашого часу тільки у вигляді ордерних деталей, то встановити, якою мірою в них відобразилися планувальні особливості, типові для римських храмів, і, зокрема, чи були в Північному Причорномор'ї трицелові храми, нині не видається можливим.

Ордерні споруди зводили в досліджуваний період у доричному, іонічному й коринфському ордерах. Слід, однак, підкреслити, що грецький доричний ордер припинив своє існування в Північному Причорномор'ї в I ст., після чого в ужиток увійшов римсько-доричний ордер, окремі деталі якого зрідка знаходять під час розкопок<sup>233</sup>. Можливе також, судячи зі знахідок у Херсонесі й Тірі, використання тосканського або подібного до нього схематизованого ордера. Капітелі цього спрощеного варіанта, які могли з'явитися ще в пізньоелліністичний час, склалися зазвичай з масивного абака й прямого ехіна у вигляді зрізаного конуса. Такі капітелі характерні для архітектури північних провінцій Римської імперії.

Існує чотири реконструкції фасадів храмів перших століть нової ери, що базуються на знахідках архітектурних деталей: чотириколонного іонічного храму Афродіти у Херсонесі; пантикапейського п'ятиколонного простіля 23 р. н. е. доричного ордера, присвяченого царю Аспургу; пантикапейського чотириколонного простіля

вати першими століттями нової ери. У зв'язку з цим, на нашу думку, немає достатніх підстав припускати можливість будівництва периптеріального храму в Горгіпсії. Автор реконструкції І. Пічікян, спираючись на знайдені архітектурні ордерні деталі, аргументував свою гіпотезу тим, що касети плафона із зображенням Горгон належали до пронаоса й птерона, а два блоки антаблемента були в портику центральними, тоді як “при антовому або простильному вирішенні міг бути тільки один центральний блок ар-

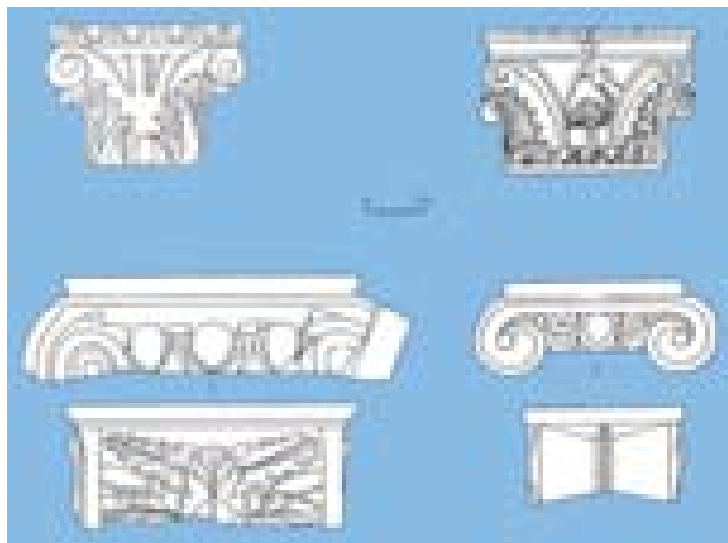
початку II ст. іонічного ордера з фризом у вигляді масок, і шестиколонного периптеру коринфського ордера перших століть нової ери в Горгіппії.

Запропоновані реконструкції, втім, у ряді моментів занадто гіпотетичні. Серед загальних зауважень для цих реконструкцій вкажемо передусім на дуже великий кут підйому схилів покрівель (винятком є храм у Горгіппії), який у півтора-два рази перевищує кути, типові для покрівель грецьких храмів, що складають  $13^{\circ}$  –  $15^{\circ}$ . Для обґрунтування великого кута підйому схилів навряд чи можна використовувати як аргументи зображення на надгробках і монетах, на яких великі кути зумовлені малими абсолютними розмірами зображень при необхідності розміщення у фронтонах додаткових об'єктів. Ненадійні й аналогії з римськими спорудами, де справді трапляються підвищені фронтони (наприклад, доричний храм у Корі, іонічний храм на Бичачому форумі в Римі, портик римського пантеону та ін.). У цьому випадку римські аналоги менш прийнятні, ніж грецькі, тим більше, місцеві грецькі елліністичного часу, які лежать в основі архітектури Північного Причорномор'я перших століть нової ери. Друге загальне зауваження – недостатня, на нашу думку, обґрунтованість розміщення храмів (за винятком храму Аспурга) на високих подіумах. Для цього бракує прямих даних. Сумнівним вважаємо залучення розповіді Діона Хризостома для доказу наявності в ольвійському храмі Зевса подіуму. По-перше, Діон казав лише про те, що його слухачі сидять на сходах храму Зевса. Утім, це могли бути сходи як подіуму, так і східчастого стереобата. По-друге, Діон відвідав Ольвію в кінці I ст., коли суттєві культурні зв'язки між Ольвією та Римом ще були відсутні, тому не варто говорити про будівництво тут типово римської споруди.

Пропонуємо виклад найбільш обґрунтованих елементів зазначених реконструкцій ордерних споруд.

Реконструкція херсонеського храму Афродіти I–II ст. базується на знахідках блоку антаблемента з архітравом і фризом, капітелі й п'яти фрагментів колон. Функціональне призначення споруди як храму встановлено за написом на архітраві, витесаному з фризом в одному блоці. Однак визначення локалізації цього архітрава в конструкції храму проблематичне. Так, згідно з написом-присвятою, архітрав мав бути на головному фасаді храму. Проте характеристика міцності архітрава за його фактичної довжини 209 см і, відповідно, такого ж кроку колон допускає прогін не більше 157 см у безфронтоному варіанті колонного портика і не більше 104 см у фронтоному варіанті. Цей архітрав міг бути розташований або в т. зв. плоскому портику з двочвертними колонами, де все навантаження припадало б на масив фасадної стіни, або в колонному портику, але з непарною кількістю колон. Останнє мало ймовірно з функціонального

#### Коринфські та іонічні капітелі, Херсонес (за А. Буйських)



погляду, позаяк у цьому випадку інтерколумній учистому вигляді становив би всього 60 см – 70 см. Плоский портик по головному фасаду мало реальний, в усякому разі, переконливих грецьких аналогій для такого вирішення не знаємо. Звідси можна зробити припущення щодо розміщення херсонеського архітрава на стіні наосу, тобто в глибині фронтального портика храму, але в цьому разі його довжина не дає підстав для впевненого визначення величини інтерколумнію в осях. Цей архітрав міг завершувати і лише вхідний портал храму (так, близький за розмірами антаблемент іонічного ордера, що завершував портал, знайдено в Ольвії). Інакше кажучи, херсонеський архітрав не дає можливості встановити ні кількості портиків храму, ні типу портика головного фасаду, ні, тим більше, розмірів наосу і пронаосу. Таким чином, коефіцієнти ступеня достовірності встановлення типу храму і реконструкції його планування знижуються до нуля. Можна тільки стверджувати, що херсонеський архітрав (у тому разі, якщо він не завершував портал), зважаючи на його незначну висоту, навряд чи був частиною периптеру. Тут можливі варіанти псевдопериптеру (як, наприклад, іонічний храм на Бичачому форумі в Римі), простиля, амфіпростиля або храму в антах. Отже, навіть із залученням до реконструкції капітелі й фрагментів п'яти колон коефіцієнт ступеня достовірності відновлення фасаду не перевищить 0,68, тоді як цей показник для реконструкції ордера (його висотних габаритів) достатньо високий і становить 0,93. Таким чином, безумовний інтерес і необхідну достовірність у реконструкції храму Афродіти у Херсонесі становить відновлення тільки ордера.

Фасад храму Аспурга у Пантікапеї реконструював В. Блаватський на підставі знайденого блока архітрава доричного ордера з присвятою царю Аспургу<sup>234</sup>. Визначення споруди як храму безпосередньо з напису не впливає, але дослідник обґрунтовує це, гадаємо, достатньо переконливо. Однак проведений нами натурний огляд цієї деталі допоміг виявити нові нюанси й прийти до висновку, що довжина цього

архітрава була приблизно на півметра меншою, ніж у реконструкції В. Блаватського. Отже архітрав не міг бути частиною колонного портика храму і був використаний у стінній конструкції. Відповідно, в цьому випадку може йтися лише про реконструкцію ордера.

Підставою для реконструкції храму з масками Сільвана в Пантікапеї послужили знайдені деталі, що дозволили повністю відтворити його антаблемент, – фриз з архітравом, виконані в одному блоці, карниз та іонійську капітель з неканельованим фустом колони, яка за своїми стилістичними ознаками могла бути частиною цієї ж споруди. Належність знайдених деталей до храму цілком реальна, але абсолютно беззаперечного доказу немає. Наявність капітелі, яку можна зіставити з антаблементом, дозволяє припустити і наявність колони, а відносно невеликі розміри деталей – відсутність периптеріального типу. Таким чином, достовірність встановлення типу

#### Храм Афродіти, Херсонес (за І. Пічкьяном)



(оскільки однаково можливий антовий, простильний або амфіпростильний), у тому разі, якщо це був храм, складає приблизно 0,3. Можливість відновлення плану знижується до нуля. Суттєво вищі коефіцієнти ступеня достовірності реконструкції фасаду (0,51) та ордера (0,82).

Реконструкцію храму коринфського ордера в Горгіппії зроблено на підставі знайдених двох плит кесонованої стелі, двох блоків, витесаних в одному моноліті фриза й архітрава, і капітелі коринфського ордера. Про сумніви щодо належності до цієї споруди кесонованих плит і визначення типу споруди як периптеру вже мовилося. Можемо лише додати, що коефіцієнт ступеня достовірності визначення типу не перевищує 0,3. Відповідно, точне відновлення плану є нереальним. Найбільш високий коефіцієнт ступеня достовірності відновлення висоти ордера (0,71), тоді як цей показник для реконструкції фасаду значно нижчий (0,42).

Крім храмів зі звичними горизонтальними перекриттями, про що свідчать знайдені касети плафонів із криватурами, зводили споруди з криволінійними перекриттями – напівциліндричними склепіннями. Автор публікації касет плафонів не виключає можливості їх використання в перекритті склепу.

Слід також відзначити появу в перших століттях нової ери аркових конструкцій. За зображеннями на монетах відомі лише одиничні арки, втім, поєднання в деяких випадках цих арок із колонами дозволяє припустити можливість існування аркад.

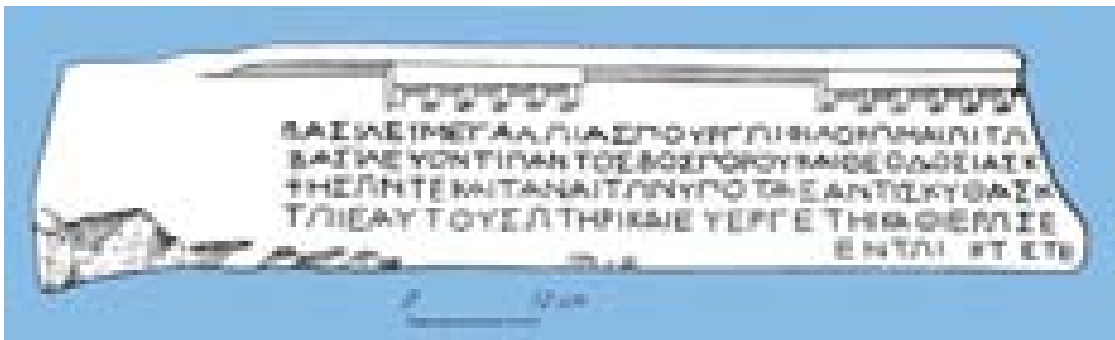
У II–III ст. архітектурні деталі надходили до Північного Причорномор'я з двох джерел. Із малоазійського регіону деталі привозили в Херсонес і на Боспор, з нижньодунайського – в Тіру й Ольвію. Зважаючи на херсонеські капітелі іонічного ордера, де простежуються “порушення конструктивних розчленувань, відсутність відповідності в пропорціях, збільшення декоративних обрамлень, що доходить до гротескності, а також сильна контрастність світлотіньового моделювання”, можемо зробити висновки, що в ордерній архітектурі виявляються елементи варваризації.

Таким чином, в ордерних спорудах знайшли віддзеркалення три стильові напрями – продовження традицій еллінізму, розвиток тенденцій римської школи (схематизація та сухість контурів) і варваризація.

**Житлові будинки.** У розвитку архітектури античних житлових будинків Північного Причорномор'я в перших століттях нової ери можемо виділити три етапи.

Упродовж першого етапу поступово відроджувалося домобудівництво в ольвійській зоні. Те саме відбувалося в Танаїсі після розгрому його Полемоном у кінці I ст. до н. е. У Херсонесі й на Боспорі поживалося домобудівництво. На Боспорі

#### Архітрав храму Аспурга, Пантікапей





**Храм з масками Сильвана, Пантікапей (за І. Пічіяном)**

то. Можливо, явища деградації будівництва тут були менш вираженими. У Криму цей етап збігся з поступовим переходом до традицій раннього середньовіччя.

Будинки, як і раніше, групували в квартали, проте в деяких старих містах у ряді випадків знизився ступінь чіткості в забудові, зросла скупченість, погіршало планування (Ольвія, Танаїс). Утім, у ході здійснення масштабних перебудов або в процесі будівництва на новому місці якість планування була достатньо високою; проводилися також упорядкувальні роботи (Тіра, Херсонес, Ілурат). Для забудови цього періоду була характерна диференціація за соціально-економічною та виробничою ознаками, але не така значна, як у Середземномор'ї.

**Храм коринфського ордера, Горгіппія (за І. Пічіяном)**



виникало нове місто Ілурат. Дослідники відмічають посилення рустифікації житлових будинків, зниження якості прийомів будівельної техніки і конструкцій, проникнення прийомів римської провінційної архітектурно-будівельної школи.

Завершальний, третій, етап розвитку архітектури північнопричорноморських держав позначений поступовим згасанням античної традиції. Так, від середини III ст. в Ольвії та її окрузі припинилося античне домобудівництво. Будинки, зведені після середини III ст., як свідчать фрагментарні залишки, втратили чіткість планування, властиву античній традиції. Сталася деградація будівельних прийомів і конструкцій, зокрема кладки з буту з незначним включенням вторинних матеріалів. Аналогічно занепад будівельних традицій у післяготський час простежується в Тірі. Точно датованих цим часом знахідок у Херсонесі й на Боспорі небагато.

як у Середземномор'ї.

Попри досить сильний римський вплив, спричинений розквартируванням римських військ у ряді міст Північного Причорномор'я, у цей час не відбулося кардинальних змін ні в типах будинків, ні в будівельній техніці. Так, у Північному Причорномор'ї донині не знайдено жодного будинку атриумного або атриумно-перистильного типу, що було характерно для римської архітектури. Майже не застосовували в несучих конструкціях житлових будинків обпаленої цегли, римської системи кладки. Римський вплив у домобудівництві виявився пере-

важно в елементах розписів, у використанні мармурової облицювальної плитки, у появі тосканського схематизованого ордера.

У плануванні будинків продовжували використовувати схеми, що склалися в елліністичний час. Для міських будівель, як і раніше, панівним був рівнозначно-паралельний принцип планування. Безордерні будинки мали як типові, так і нетипові античні планувальні схеми з Г-, П-подібним або периметральним розташуванням критих приміщень стосовно двору. Набули поширення перистильні або пастадні типи ордерних будинків. Загальний середній рівень домобудівництва (якість робіт, розміри будинків, чіткість планування, чистота планувального прийому, використання нетипових схем) знизився. Це характерно для житлових будинків Ольвії та розташованого неподалік городища біля с. Козирка і будинкові післяготського часу в Тірі<sup>235</sup>.

У забудові міст збільшилася питома вага господарсько-житлових будинків. Їх знайдено майже скрізь. Найбільший інтерес викликають пекарня в Ольвії, будинок із зерносушаркою в Козирці, будинки винарів у Мірмекії та в Херсонесі, споруда в Танаїсі, яка, очевидно, виконувала торговельну функцію. Майже всі ці будівлі мають нетипові схеми. Щодо будинків у Херсонесі й Танаїсі є підстави припустити застосування ордера.

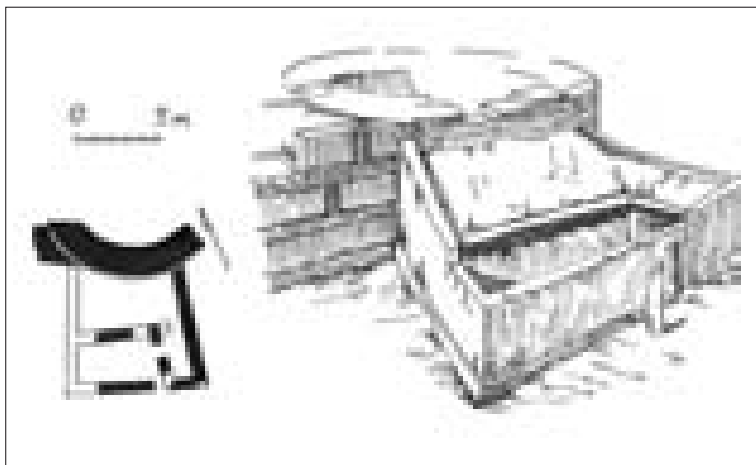
Багатокамерні господарсько-житлові будинки Ольвії, Херсонеса, Козирки й Тірітаки дозволяють охарактеризувати деякі загальні для цієї категорії жител риси. Це наявність двох дворів (або одного двору великих розмірів), використання для господарських потреб до 50 % і більше від загальної площі забудови, ізоляція господарських блоків. У Тірітаці й Херсонесі існували господарсько-житлові будинки, власники яких займалися солінням риби. Однак особливості планування цих будинків вивчено ще недостатньо. Можна лише констатувати включення до їх складу однієї або кількох засоловальних ванн.

Будинки мали підвали, у ряді випадків житлові. Характерно, що житлові підвали знайдено також у будівлях римської цитаделі Ольвії і не лише під помешканнями, але й під будівлею “преторія”. Характерною особливістю цих підвалів, житлова функція яких, судячи з супровідного матеріалу, сумнівів не викликає, є надзвичайна масивність кладки стін, що у два-три рази перевищує товщину стін підвалів елліністичного часу. Це опосередковано свідчить, що споруди Ольвійської цитаделі могли мати не менше двох наземних поверхів.

У ході будівництва багатих будинків використовувався ордер. У зовнішніх колонадах (що виходили у внутрішній двір) він міг бути доричний, схематичний тосканський або аттичний. Знахідки в Ольвії відносно високих, іноді різнофасадних вапнякових капітелей з листям аканфа і розетками з діаметром фуста 15 см – 20 см дають підстави припустити трансформацію аттичного ордера в коринфський. Однак мала кількість віднайдених капітелей не дозволяє встановити їх загальні особливості. Крім цих капітелей, у цитаделі Ольвії під час розкопок виявлено невеликі круглі в плані капітелі та бази з діаметром фустів 10 см – 15 см, виконані з червоного з прожилками мармуру, який за профілюванням може бути віднесений до тосканського ордера. Невеликі габарити знайдених деталей свідчать про використання їх в інтер'єрах житлових будинків Ольвійської цитаделі. У декорі будівель I ст. поширився “квітковий” стиль, кольорова гама збагатилася зеленою барвою.

Більшого поширення, ніж раніше, набули однокамерні житлові будинки без внутрішнього двору, які за своїм призначенням не відповідали будинку колоніста раннього часу, хоча за плануванням його нагадували. Знайдено однокамерні будинки, розміщені осібно або блоками. Вони мали не тільки житлову функцію, але й додат-





**Будинок післяготського часу, Тіра: план і реконструкція (за С. Крижицьким)**

Найбільший інтерес викликають будівлі укріплених городищ – Козирки й Ілурата, залишки яких добре збереглися, у зв'язку з чим відновлення їхніх планів має високий ступінь достовірності.

Більшість будинків, відкритих у Козирці, датовано переважно серединою II – першою чвертю III ст. Характер їх блокування та об'ємно-планувальних вирішень дозволяє стверджувати, що це будівлі міського типу. Усі вони належать до безордерних будинків (з малою площею) як типової, так і нетипової схеми. Поряд із рівнозначно-паралельним принципом планування тут використано й послідовно-ієрархічний. Найвиразнішим прикладом житлової споруди типової схеми з рівнозначно-паралельним принципом планування є будинок № 2. Тут двір розташований з південно-західного рогу будинку, криті приміщення розміщено Г-подібно щодо двору. Площа забудови – близько 80 м<sup>2</sup>, з них 31 % займає двір. Два приміщення з трьох мають безпосередні виходи у двір. Яскравим прикладом будинку з послідовно-ієрархічним принципом планування є будинок № 5. Він має два двори й анфіладну систему пов'язаних між собою критих приміщень. Площа забудови – 220 м<sup>2</sup>, 43 % якої займають двори. Ці будинки мали саманові стіни на кам'яних цоколях, черпичні або саманові покрівлі.

Значний інтерес викликають знайдені в ході розкопок залишки декору інтер'єрів, що дозволяють відновити структуру розпису стіни. На кам'яному цоколі заввишки 0,7 м – 1,0 м, покритому вапняною штукатуркою й пофарбованому в чорний колір, містилася низка блоків з обпаленої цегли, покритої по фасаду темно-вишневою фарбою. Вище – орнаментальний поліхромний розпис, виконаний, мабуть, у “квітковому” стилі. Стіна завершувалася рельєфними карнизами, що складалася з астрагала у вигляді перлинника, полички, плетінки у формі валу, викружки з рельєфними пальметами й завершальної полички. У другому будівельному періоді зверху карнизів було нанесено рельєфні гірлянди з виноградного листя, забарвлені в зелений колір, із гронами винограду, очевидно, рожевого кольору. Схоже, що карнизи першого періоду виконані в традиціях “структурного” стилю, другого періоду – у традиціях “квітового” стилю, що має аналогії в північно-східних римських провінціях, зокрема в Паннонії. У будинках Козирки виявлено також елемен-

кову – в одному випадку це була господарсько-складська споруда, в іншому, мабуть, оборонна.

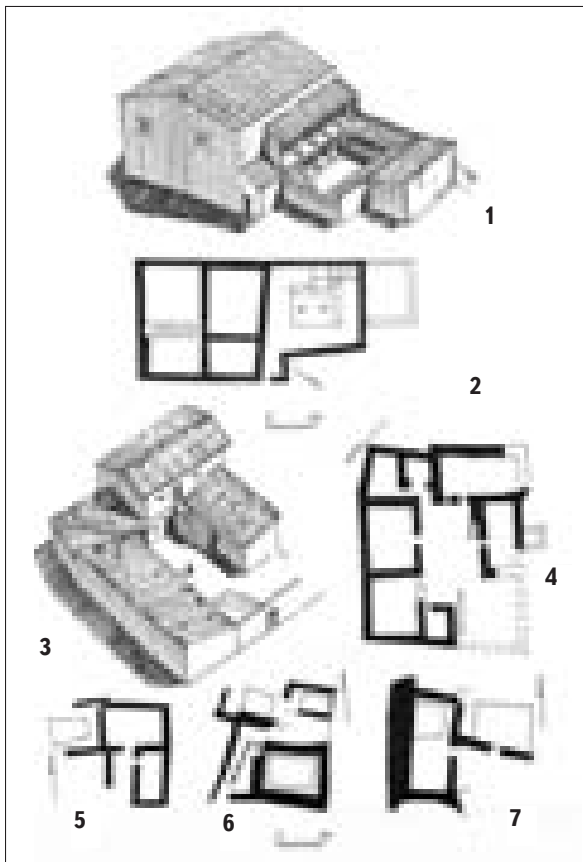
Сільське домобудівництво перших століть нової ери вивчено недостатньо. Можна тільки констатувати поширення в сільських поселеннях будинків міського типу переважно господарсько-житлового призначення (Козирка, Тарпанчі), продовження традицій будівництва садиб, зокрема укріплених, у районі Херсонеса й на Боспорі (Новоїдрадне, Михайлівка).

ти декору й конструкцій, які можна пов'язати з римською провінційною архітектурно-будівельною школою, відтак вимальовується складна картина переплетення різних традицій – античних ольвійських, варварських, римських.

Найвиразніші зразки безордерних будинків типової схеми цього часу було виявлено в Ілураті<sup>236</sup>. Особливе значення цих будинків зумовлено тим, що їхнє планування збереглося майже повністю, коефіцієнт ступеня достовірності відновлення планування наближається до свого максимуму – одиниці. У плануванні було враховано господарську функцію – утримання домашніх тварин. Будинки Ілурата були зблоковані в квартали й мали чітке, переважно прямокутне, планування, яке повністю відповідало традиціям античного домобудівництва. Це безордерні будинки типової схеми як малої, так і великої площі, з розташуванням дворів у центральній, західній, південній або східній частинах. Іноді вони мали вхідні коридори, другі поверхи. Основним планувальним принципом був рівнозначно-паралельний, і лише у двох випадках – послідовно-ієрархічний. Площа забудови становила 70 м<sup>2</sup> – 400 м<sup>2</sup>, 14% – 37% якої займали двори. Криті приміщення містилися з двох-трьох сторін двору.

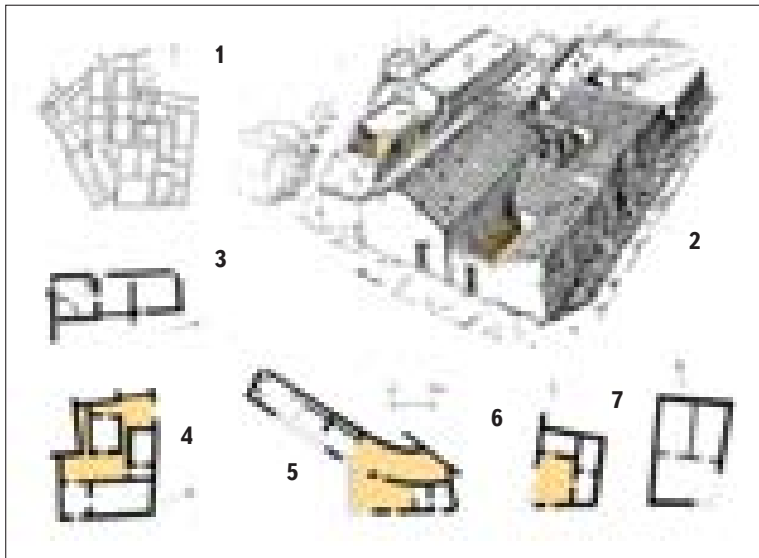
В Ілураті відкрито ордерний будинок пастадного типу, зведений за рівнозначно-паралельним принципом. Він мав два двори, був розділений на дві половини – очевидно, чоловічу й жіночу. Не виключена прибудова другого поверху над північною групою приміщень. Загальна

**Господарсько-житлові будинки: 1, 2 – Херсонес;  
3, 4 – Тірітака; 5–7 – Танаїс (за С. Крижицьким)**



площа забудови становила 510 м<sup>2</sup>, 19% якої займали двори. Кладка будинків Ілурата – іррегулярна, іноді однорядна постелиста, з оброблених або злегка підтесаних плит і блоків. Характерне використання тесаного каміння для облаштування сходів, кутових частин будівель, дверних отворів і порогів. Покрівлі, швидше за все, були саманові або очеретяні. Двори й частина приміщень мали кам'яні вимостки. Зважаючи на існування в Ілураті двоповерхових будинків, є підстави припустити, що в перших століттях нової ери в забудові інших міст також збільшилася питома вага двоповерхових будинків, що, очевидно, стало наслідком високої щільності забудови й обмеження зростання міської території.

Таким чином, у перших століттях нової ери в Північному Причорномор'ї тривав розвиток традицій попереднього часу. Це знайшло віддзеркалення не тільки в плануванні й конструк-



**Житлові будинки Козирського городища  
(за С. Крижицьким і А. Бураковим)**

ціях будинків, але й у їхньому декорі, зокрема в розписах стін, де живопис поєднувався з пластичною обробкою карнизів. У зазначений період “квітковий” та “інкрустаційний” стилі, мабуть, повністю витіснили “структурний”.

Будинки античних міст і поселень перших століть нової ери істотно відрізнялися за типом від будівель змішаного греко-варварського напрямку, характерного для споруд Неаполя Скіфського, поселення Золота Балка, околиць сіл Семенівка, Золоте 3 та ін.

Усе це дає підстави вбачати в домобудівництві античних міст Північного Причорномор'я римського часу прояв яскравого локального варіанта античної архітектурно-будівельної традиції, яка значно вплинула на домобудівництво навколишніх місцевих племен. Отже, і в архітектурі жителів усього регіону можемо виділити три основні стильові напрями – античний грецький, варварський і греко-варварський.

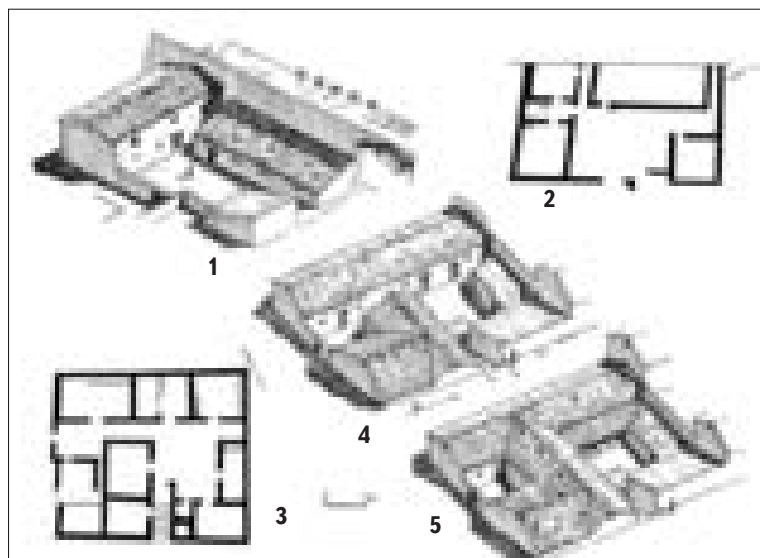
**Поховальні споруди.** У перших століттях нової ери на некрополях Боспору, в Північно-Західному Криму, в Херсонесі, в Ольвії й Тірі продовжувалося будівництво кам'яних склепів, проте жоден із них за монументальністю свого архітектурного вирішення не наближався до таких споруд, як склепи Царського або Золотого курганів попереднього етапу. Найбільше кам'яних склепів виявлено на Боспорі.

В Ольвії наразі відкрито тільки два такі об'єкти – склеп Зевсового кургану й склеп Єврисивія та Арети, датовані серединою II ст.<sup>237</sup> Обидва склепи мають тричастинну композицію – вони складаються з дромоса (ступінчастого або у вигляді пандуса), вхідної та поховальної камер. Фасади вхідних камер зроблено у вигляді плоских портиків з арочним перекриттям. Камери перекрито напівциліндричними склепіннями, п'яти яких підкреслено невеликими імпостами. Система кладки стін складна, дворядна, орфостатна. Кургани над склепами мали кам'яні крєпиди, судячи із Зевсового кургану, складені в тій самій техніці, що й стіни склепів. Розписи в інтер'єрах склепів відсутні.

Також у зазначений період у Північному Причорномор'ї тривало будівництво склепів, вирізаних у лесі, та кам'яних камер, акцентованих на поверхні землі невеликими вівтарями, стелами, антропоморфними надгробками<sup>238</sup>.

Інша тенденція в будівництві кам'яних поховальних споруд простежується в Херсонесі, де їх архітектурне вирішення було скромнішим. Тут відсутні курганні насипи з крєпидами, а також склепи з напівциліндровими або коробчастими склепіннями. Основними різновидами могильних споруд були ґрунтові могили й склепи, вирубані в скелі. Також було відкрито півтора десятка гробниць двох відносно

рідкісних видів – ступінчастих і пристінних, які примикають до фортечних стін<sup>239</sup>. І перші, й другі були невеликих розмірів. Східчасті гробниці мали прямокутну чи квадратну форму і по три або чотири сходинки з трьох або чотирьох боків. У середині верхнього майданчика була камера для розміщення урн і супровідного інвентарю. Поховальна камера найбільшого з пристінних склепів – склепу № 1013 – мала розміри 3,65 м × 2,31 м в плані, при висоті її на рівні гребеня 1,78 м. Відповідно, зовнішні габари-



**Будинки Ілурата: 1, 2 – будинок № 1; 3–5 – будинок № 3 (за С. Крижицьким)**

ти склепу в плані були приблизно на 1 м більші, а загальна його висота сягала 4,3 м. Пристінні склепи розташовували безпосередньо біля оборонних стін. У плані вони мали прямокутну форму. В середині такої гробниці містилася камера з нішами в стінах для встановлення урн. У деяких із них, окрім урн, були і трупопокладення. Камери мали двосхилі покрівлі. Дромоси відсутні. Наземна частина пристінних склепів, судячи зі склепів № 1013 і 1014, була різновидом східчастої гробниці.

Не виключено, що верхній майданчик обох видів гробниць міг завершуватися стелою, декоративною урною або скульптурою. Зокрема, на верхній площині перекриття склепу № 1013 у місці його прилягання до оборонної стіни були ще два ряди кладки загальною шириною близько 0,6 м, які автор дослідження назвав “лавками” і в яких так само, як і з двох країв верхнього майданчика, були вирубані пази. Пази по краях майданчика цілком могли служити для встановлення захисних ґрат<sup>240</sup>. Пази на “лавах”, мабуть, були призначені для скульптурної групи або архітектурного об’єкта малих форм на зразок наїска.

Специфічною групою є склепи, вирубані в скелі, чотирикутні в плані, з нішами або нішами-лежанками й овальні або круглі без ніш. Відомі й розписні склепи з комбінацією “інкрустаційного” й “квіткового” стилів, проте вони нечисленні й нетипові для цього району. Традиція монументального живопису в поховальних спорудах, подібна до боспорської, тут не розвинулася.

Третій напрям представлений поховальними спорудами Боспору. Тут будували кам’яні склепи з декоративними розписами. Типологічно вони ближчі до ольвійських, ніж до херсонеських, – мають дромоси, вхідні камери, перекриття, за формою, як правило, циліндричні напівциркульні, а найчастіше – коробові. У розписах склепів, починаючи з I ст., використовували “квітковий”, а з II ст. також “інкрустаційний” стилі, які могли поєднувати в одному склепі<sup>241</sup>. Принциповою відмінністю “квіткового” стилю від “структурного” було порушення тектоніки стіни, розписування склепінь, а не лише стін. Найтиповіші зразки розписів у “квітковому” стилі бачимо в склепах Деметри й Сорака в Керчі, а в “інкрустаційному” – у склепі, від-

критому в цьому місті 1900 р. Крім того, на Боспорі відомі склепи, вирубані в скелі. Один із найцікавіших об'єктів такого типу відкрито на некрополі Німфея. У декоративному вирішенні інтер'єру цього склепу використано скульптуру – витесані зображення Афіни, Пана й Силена <sup>242</sup>.

Таким чином, в архітектурі поховальних споруд Північного Причорномор'я в перших століттях нової ери існували три локальні напрями, в межах яких тривав розвиток традицій, характерних для попереднього часу. Суттєвого впливу римської традиції в цій категорії споруд не простежується.

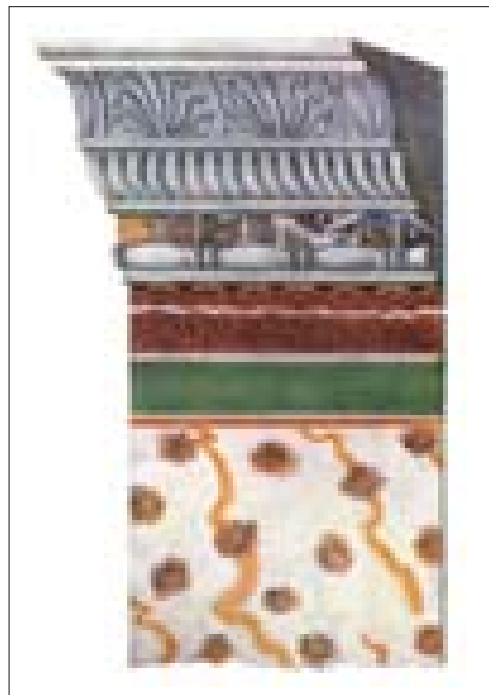
**Спеціальні споруди.** У перших століттях нової ери в Північному Причорномор'ї не з'явилося жодних нових видів інженерних споруд, пов'язаних із римською традицією. Тут не було спеціальних доріг, подібних до Аппієвої, та величних акведуків, мостів, масштабних водовідвідних комунікацій і т. п. Спеціальні споруди тут представлено, головним чином, гончарними печами, гуральнями й рибозасолювальними ваннами. З II ст. у Північному Причорномор'ї з'явилися склоробні майстерні. Їх знайдено в Херсонесі, на поселенні Алма-Кермен під Сімферополем, на Іллічевському городищі (Азійський Боспор). Утім, ці об'єкти досліджено недостатньо. Гончарні печі відомі у всіх чотирьох районах поширення античної культури – у Тірі, Ольвії, Херсонесі й на Боспорі. Гуральні відкрито в Ольвії, Західному Криму й на Боспорі, рибозасолювальні ванни – тільки в Херсонесі й на Боспорі. У перших століттях нової ери продовжував існувати тип круглих у плані двокамерних печей, а в Ольвії та Тірі з'явилися також прямокутні в плані печі.

Круглі печі, залежно від розміру, робили з центральним підпірним стовпом у випалювальній камері або без нього. Найцікавіший зразок печі III ст. з центральним підпірним стовпом було відкрито в Пантікапеї <sup>243</sup>. Стіни цієї печі двошарові, внутрішній шар викладено з сирцевої цегли, зовнішній утворювала глиняна обмазка. Випалювальна камера була заглиблена в землю. У черені випалювальної камери містилися продухи з діаметром 0,1 м – 0,11 м. Круглі печі невеликого діаметра (близько 1 м) могли й не мати підпірного стовпа.

У топці прямокутних у плані печей Ольвії було по два підпірні стовпи. Черинь випалювальної камери, очевидно, підтримувало ступінчасте цегляне склепіння. Піч у Тірі мала чотири підпірні стовпи й була зроблена з обпаленої цегли <sup>244</sup>. Випалювальні камери печей мали склепінчасті або купольні перекриття із завантажувальними отворами.

У перших століттях нової ери ускладнилася будова давильних майданчиків у гуральнях. Давильні майданчики, резервуари для зливу сусла і преси важелів перебували в одному загальному приміщенні. Піфоси для зберігання вина

**Розписні карнизи приміщення одного з будинків Козирки (за А. Бураковим)**





**Крепiда кургану Зевса, Ольвiя**

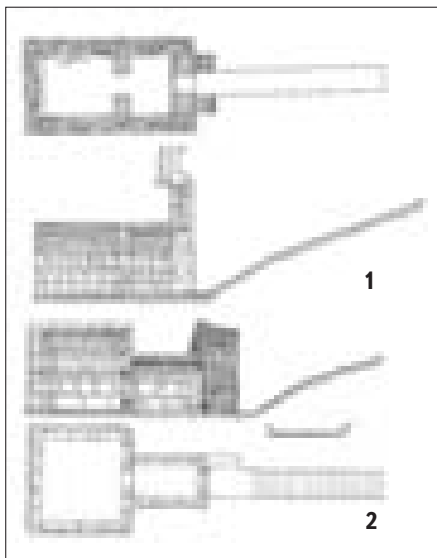
зазвичай стояли в пiдвалах. При опорядженнi гуралень широко застосовували цем'янковий розчин. Найбiльш повно дослiджено гуральнi Боспору<sup>245</sup>, меншою мiрою – Херсонеса й Ольвiї.

Рибозасолювальнi ванни облаштували, як правило, в окремих примiщеннях житлових будинкiв. Iснувало також спецiальне виробництво, яке було видокремлене вiд житлових будинкiв. Такий комплекс, що складався з 16 резервуарiв загальною мiсткiстю 204 м<sup>3</sup> i працював, мабуть, на експорт, вiдкрито в Тiрiтацi. Як вiдомо, в Римi мав попит дорогий рибний соус iз чорноморського анчоуса<sup>246</sup>.

Херсонескi рибозасолювальнi ванни в житлових будинках, на вiдмiну вiд боспорських, були трохи бiльшими. Знайденi в Тiрiтацi комплекси для Херсонеса не вiдомi. В Ольвiї та Тiрi рибозасолювальних ванн не виявлено.

**Конструкцiї та будiвельна технiка.** Будiвництво в перших столiттях нової ери в Пiвнiчному Причорномор'ї характеризується, з одного боку, впливом римської традицiї, з другого – продовженням тенденцiї до спрощення конструкцiї i до зниження якостi, особливо в ходi масового зведення рядових будiвель. Деякi прийоми та конструкцiї передової на той час римської будiвельної школи застосовували тiльки в процесi зведення окремих споруд. До системи мiр Пiвнiчного Причорномор'я в перших столiттях нової ери ввели римський фут (0,30 м), визначений, зокрема, за розмірами фриза з архiтравом iз Горгiппiї<sup>247</sup>. Водночас iз практики будiвництва зникли такi технiчнi досягнення, як шаровi пiдвалини й конструкцiї на зразок ольвiйських цистерн.

У перших столiттях нової ери для стiн будiвель застосовували однорядну постелисту кладку, що часто наближається до iррегулярної, або просто iррегулярну, з поганим викадруванням каменю й без щiльного притесування на мiсцi. Широко практикувалося повторне використання каменю. Часом у такий спiсiб викладали й обороннi стiни. Нижнiй ряд iнодi виводили за однорядною орфостатною або шаховою системою. Ретельно обтесаний камiнь брали тiльки на оформлення дверних отворiв та порогiв, iнодi на зовнiшнi кути будинкiв.



**Склепи курганів, Ольвія:**  
**1 – Зевса; 2 – Єврисивія та Арети**

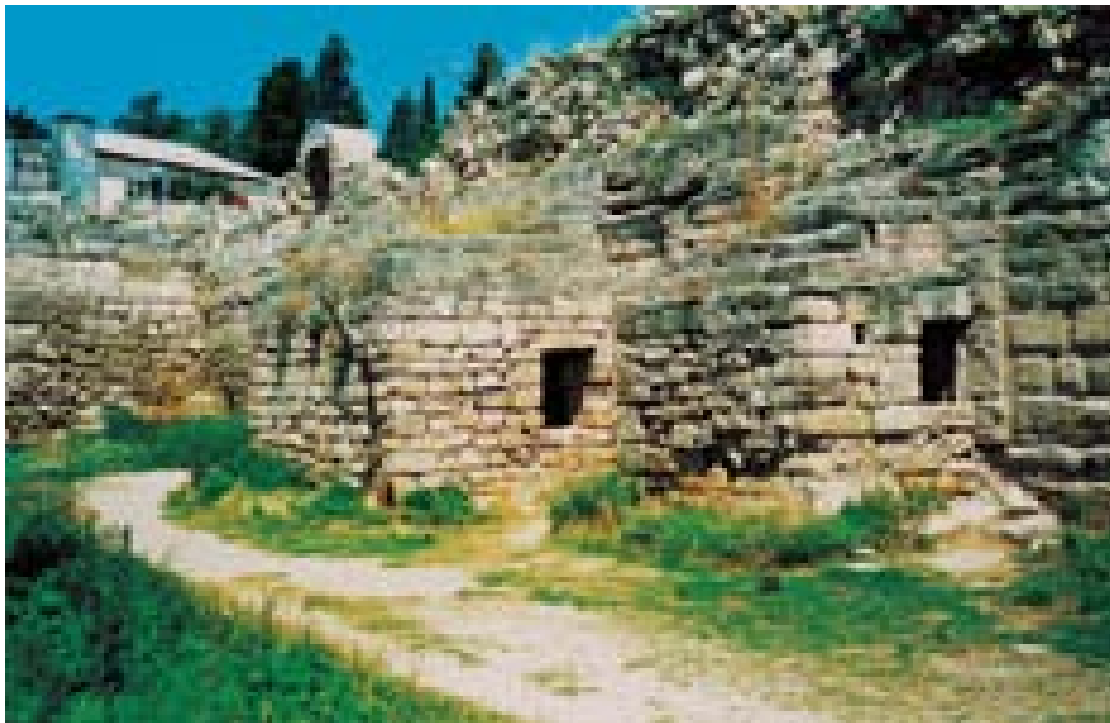
У багатих будинках і в поховальних спорудах, храмах та оборонних стінах великих міст використовували складну дворядну орфостатну й однорядну постелисту кладку із застосуванням прямокутних плит і блоків з гарною викадровкою та обробкою фасадів, часто під *троянку* (прийом, типовий для перших століть нової ери), зі щільним притесуванням на місці, іноді із застосуванням поперечних скріплень для кращої міцності тришарової кладки стін. Найцікавішими зразками є стіни Херсонеса й Тіри.

Поряд із зазначеними кладками в монументальних спорудах набували поширення стіни з великого необробленого каменю, що за своїм характером наближаються до т. зв. “циклопічних”. Така система була використана, зокрема, в кладці північно-східної оборонної стіни ольвійської цитаделі та в Хараксі.

Обпалена цегла в кладках звичайних споруд не набула поширення. Її використовували в спеціальних спорудах, зокрема в термах, іноді в гуральнях, для мощення дна рибозасолювальних ванн, зрідка у вимостках або для декоративних елементів стін.

Відомо три типи цегли – квадратна мала (27 см × 27 см × 4 см – Херсонес), квадратна велика (56 см × 56 см × 3–3,5 см – Боспор) і прямокутна (32 см × 16 см × 4 см – Ольвія)<sup>248</sup>. Найпоширенішою була мала квадратна.

#### Пристінні склепи, Херсонес



У кам'яних кладках використовували земляні або глиняні розчини. Вапняні розчини застосовували для штукатурних покриттів і в спеціальних спорудах. Випадки використання вапняного розчину в звичайних конструкціях поодинокі: так, його було знайдено в деяких частинах кладок другого будівельного періоду в укріпленнях Херсонеса, у Фанагорійському склепі перших століть нової ери<sup>249</sup>. Значного поширення в ході будівництва спеціальних споруд набули вапняно-цементні розчини, що мали гідравлічні властивості. Необхідно зазначити, що такі розчини з'явилися на Боспорі ще в другій половині II – першій половині I ст. до н. е.

Як і раніше, підлоги приміщень робили глинобитними, земляними, кам'яними, цегляними, над підвалами й першими поверхами – дерев'яними. Галькові підлоги з орнаментальними або сюжетними зображеннями зникли у перших століттях нової ери.

Водночас оздоблення інтер'єру приміщень стало помпезнішим, адже з цією метою почали застосовувати декоративні ордери. Як свідчать розписи боспорських склепів, стіни парадних приміщень були розписані в техніках фрески або енкаустики, головним чином, у “квітковому” та “інкрустаційному” стилях. В опоряджувальних роботах, разом із використанням вапняно-гіпсових рельєфних карнизів і розписів, поширилися облицювальні мармурові плити.

Знаючи деяких змін черепичні покрівлі – було спрощено форми черепиці, зменшилася кількість її різновидів, зникла фронтальна черепиця з декоративними щитками, зі світловими (або витяжними) отворами. Коринфська й сицилійська системи втратили чіткість конструкції. На зміну їм прийшла система покрівлі, що складається з керамід із поздовжніми бортиками (типова для обох систем), але з каліптерами напівовального (замість напівкруглого), який іноді наближається до кутового (замість гранованого) поперечного перерізу. Водночас в Ольвії, Тірі й на Боспорі подекуди використовували й лаконську систему.

Значного поширення набули склепінчасті конструкції – циліндричні розпірні напівциркульні й коробові склепіння. Особливо поширені вони в поховальних спорудах, де відомі з елліністичного часу. Псевдосклепіння в досліджуваній період зникають. Одними з найхарактерніших пам'яток зі склепінчастою конструкцією є ольвійські склепи Єврисивія й Арети та Зевсового кургану, для яких характерне використання складної дворядної орфостатної системи кладки стін і висока якість робіт. Подібні склепи будували й на Боспорі. Використовували також інші типи перекриттів, зокрема складчасті (пристінні склепи Херсонеса). Склепінчасті конструкції засвідчені в ряді випадків в оборонних спорудах, гончарних печах, термах, гіпокаустах, де їх робили з обпаленої цегли.

Для налаштування водопроводів у містах і повітряного опалення в термах у перших століттях нової ери широко використовували керамічні труби. Принцип поєднання усіх труб був однаковий – за допомогою втулок, обмежених упорними фланцями. Місця з'єднань зазвичай змащували вапняним розчином. Довжина труб і діаметри внутрішнього перерізу були різні. Найчастіше внутрішній діаметр втулки становив 11 см – 14 см, а довжина – 41 см – 54 см. Зовнішня форма теж варіювалася. Труби з отворами в бічних стінках призначалися для повітряного опалювання.

Такими були особливості архітектури й містобудування перших століть нової ери. В основі типів споруд, прийомів і конструкцій, декоративних вирішень, ордерів, що виробилися в той час, лежали традиції античної архітектури північнопричорноморських міст попереднього періоду. Загальна тенденція до спрощення, розвиток змішаного греко-варварського напрямку привели, зрештою, до формування певних традицій ранньосередньовічної архітектури Криму. Саме на них наклалися

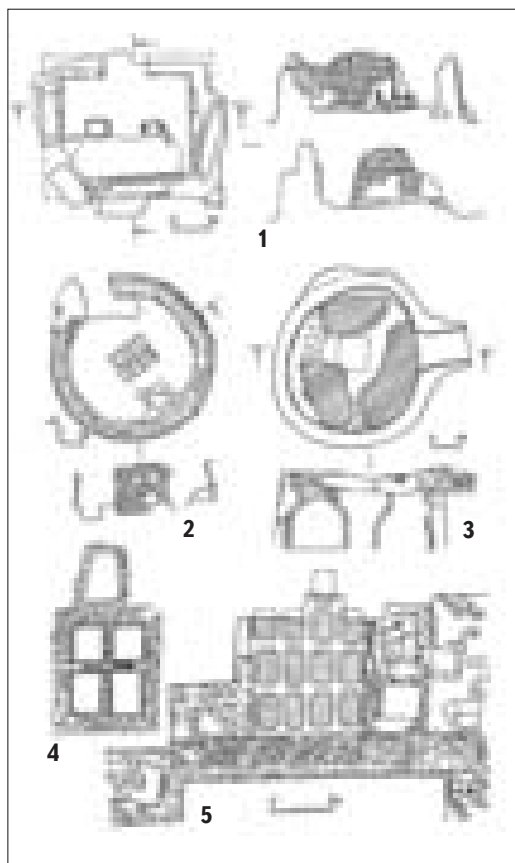


згодом елементи візантійської традиції, внаслідок чого виробився єдиний сплав архітектури середньовічних міст Криму. Водночас архітектура античних міст Північного Причорномор'я в перших століттях нової ери набула низки відмінних рис. Серед них: більш чітке виділення греко-варварської традиції; проникнення в будівництво елементів римської провінційної архітектурно-будівельної школи; досягнення чітко вираженої специфіки локальних архітектурних напрямів, що особливо яскраво виявилось у зведенні жител, поховальних споруд, а також у їх декорі. Архітектуру північнопричорноморських міст і поселень досліджуваного періоду не можна назвати провінційним варіантом римської школи. Вона була достатньо яскравим і самобутнім явищем, яке сформувалося на базі грецької архітектурної традиції.

Постає питання про роль і значення впливу провінційних римських традицій. У сфері містобудування римські традиції в Північному Причорномор'ї проявилися насамперед у зміні структури міст, зокрема, в самому факті появи цитаделей в Ольвії, Херсонесі, Тірі. Однак планувальна структура інших частин цих міст, як свідчать археологічні матеріали, зазнала змін, що не були пов'язані з римською містобудівною традицією. У Північному Причорномор'ї досі не відкрито жодних залишків комплексів форумів. Не підвищився ступінь регулярності забудови і впорядкування міст в їх історичних ділянках поза стінами цитаделей. Пояснення, мабуть, слід шукати в тому, що в Північному Причорномор'ї римляни не заснували жодного нового міста. У старих центрах існували свої високорозвинуті містобудівні традиції.

Провінційно-римські традиції найбільше проявилися у фортифікації, хоча й тут вони нашаровувалися на еллінську основу. Це передусім будівництво цитаделей, поява типу тимчасового військового табору та укріплень з деревини й землі (ровів і валів з палисадами) на городищах ольвійських околиць, виникнення типу фортечної стіни з утрамбованою між кам'яними панцирами глиною, поєднання ровів і стін, побудова подвійних воріт із коридором та ін.

У культовій архітектурі Північного Причорномор'я не відкрито решток жодного храму або вівтаря *in situ*, які б можна було пов'язати за типом із римською традицією. Тому про римські впливи можна стверджувати лише щодо окремих ордерних архітектурних деталей, що походять здебільшого із Херсонеса, меншою мірою – з Тіри, Ольвії та інших центрів. Ці деталі представлено фрагментами різних карнизів,



Спеціальні споруди: 1–3 – гончарні печі;  
4, 5 – рибозасолювальні ванни. 1 – Ольвія;  
2–5 – Боспор

капітелями іонічного й коринфського ордерів, а головне – капітелями тосканського ордера, архітектурними деталями малих форм. Стильова характеристика цих деталей, утім, розроблена недостатньо. Низка архітектурних деталей з Ольвії, які можна віднести до перших століть нової ери, носить переважно елліністичний характер, хоча є й винятки. У зв'язку з цим слід відзначити серію капітелей схематичного доричного ордера, що наближається до тосканського, знайдену в Тірі. Особливості цих капітелей близькі до зразків із міст Паннонії.

Громадські споруди з яскраво вираженою римською типологією представлені тільки термами, відкритими в *in situ* в Херсонесі, на Боспорі, в Хараксі, також вони відомі за написами в Ольвії. Ці будівлі подібні до римських терм за використанням технологічної схеми, конструкцій і матеріалів. За своїми розмірами, конкретними типами, набором приміщень та декором терми – спрощений провінційний варіант, що дуже нагадує терми Паннонії. Решток громадських споруд іншого призначення з явно вираженою римською традицією в Північному Причорномор'ї ще не знайдено. Варто підкреслити, що навіть театр, відкритий у Херсонесі, який виник у елліністичний час і проіснував до IV ст., за своїм об'ємним вирішенням належить до типу грецьких театрів.

Серед житлових будинків в античних містах Північного Причорномор'я мали існувати, хай і нечисленні, будівлі за типовими римськими ордерними схемами – атріумні або атріумно-перистильні (в усякому разі, будинки, що належали до римського прошарку), – утім, досі їхніх залишків *in situ* не знайдено. В усіх відомих за розкопками житлових будинках (за одним-двома винятками) використано об'ємно-планувальні типи більш раннього часу, що іноді мали відхилення, пов'язані з виробничою діяльністю господаря або з елементами деградації чи варваризації, як у деяких будинках Козирки<sup>250</sup>. Елементи, які можна трактувати як романізацію домобудівництва – тип будинків із екседрою в Херсонесі, розвиток симетрії планувальних вирішень<sup>251</sup> – з'явилися раніше перших століть нової ери, ще в пізньоеллінський час. Не відомі в Північному Причорномор'ї і залишки багатопверхових інсул. Про відсутність романізації в типології споруд свідчить також той факт, що донині тут не знайдено тип *villa urbana*, а генезу таких типів, як *villa rustica* і *villa pseudorustica*, очевидно, логічніше виводити з традицій будівництва садиб більш раннього часу.

Водночас прояв провінційних римських традицій, зокрема в Ольвії, можна бачити в курганных похованнях із монументальними кріпдами й двокамерними склепами, перекритими циліндричними склепіннями. Їх датовано серединою II – першою третиною III ст., що збігається з часом входження Ольвії до складу провінції Нижня Мезія. Кам'яні склепи Ольвії перших століть нової ери, на відміну від раніших, були двокамерними. Херсонеські вирубні склепи з нішами для встановлення урн близькі за традицією до колумбаріїв Риму і його провінцій I–II ст.<sup>252</sup> Певну аналогію із цими склепами можна бачити в склепах типу XVII у Томах, датованих IV ст.<sup>253</sup> В об'ємно-планувальних вирішеннях, конструкціях і декорі, зокрема живописному, боспорських склепів у досліджуваній період простежується продовження боспорських традицій попереднього часу.

Романізація проявилася також у поширенні гіпокаустів, розпірних арочних і склепінчастих конструкцій у наземних спорудах, у використанні (хоча й обмеженому) обпаленої цегли, а для облицювальних робіт – мармурових кахель. Принципово новим, хоча й рідкісним, стало використання вапняних розчинів під час кладки.

Слід підкреслити відсутність у Північному Причорномор'ї характерних римських систем кладки – різних типів т. зв. нормальної кладки (елементи останньої

трапляються тільки на деяких ділянках оборонних стін Херсонеса (куртина 19, башта 21)), а також римського бетону з облицюванням каменем у техніці інцерт і ретикулат.

Римська провінційна традиція знайшла певне віддзеркалення в декорі. Фрагменти фресок і рельєфних карнизів із Козирського городища виявляють загальну близькість до пізньоеллінських малоазійських традицій і водночас мають багато спільного з фресками з Паннонії.

### АНТИЧНІ ТРАДИЦІЇ В АРХІТЕКТУРІ ГРЕКО-ВАРВАРСЬКОГО НАПРЯМУ

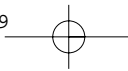
Архітектура античних міст і поселень Північного Причорномор'я, що зародилася на базі античних грецьких, зокрема малоазійських, традицій і асимілювала місцеву ідею землянкового будівництва, – це єдиний стильовий пласт. У ході її розвитку виробилися певні риси в типології, об'ємних вирішеннях, конструкціях і ордері, які дозволяють говорити про її специфіку серед античної грецької архітектури. Водночас у межах північнопричорноморського античного пласта виділяються регіональні напрями, виникнення яких зумовлене природними чинниками, особливостями історичного й культурного розвитку, специфікою економічних і культурних контактів.

Паралельно з цим у Північному Причорномор'ї, внаслідок тісних зв'язків між різноетнічними групами, що мешкали тут, з одного боку, і греками, жителями північнопричорноморських античних міст і поселень, з другого, з'явився ряд поселень і городищ, населення яких, варварське у своїй основі, зазнало еллінізації. Це привело до утворення змішаної греко-варварської культури, що знайшла віддзеркалення і в архітектурі, частково – в особливостях фортифікації, а найповніше – у спорудженні житлових будинків.

Таке змішування традицій в архітектурі проявилось в будівництві укріплень, зокрема оборонної системи найбільшої фортеці пізніх скіфів у Криму – Неаполя Скіфського. Городище площею близько 20 га було розташоване на гірському мисі й мало головну штучну лінію оборони з півдня<sup>254</sup>. Тут містилася могутня стіна з двома воротами. Згодом її укріпили додатковим поясом, унаслідок чого її товщина становила 4 м – 4,5 м; на східному фланзі був влаштований бастион розміром 6 м × 5 м; з'явилися прямокутні в плані башти. Наймогутнішим став комплекс оборони біля головних воріт міста, що складався з основної стіни з пілонами й передової стіни, фланкованої баштами. Таким чином, ворота захищалися не лише двома баштами, але й протейхізмами<sup>255</sup>. Поступове формування фортифікації такого вузла оборони, що наочно показує перехід від простого примітивного отвору в стіні, який виконував функцію воріт, до складної шлюзової конструкції, незвичайної за формою для античного фортечного будівництва, прояснює суть формування цієї змішаної традиції. Вона виявилася в асиміляції будівничими античних прийомів зведення укріплень, але без чіткого розуміння логіки розміщення окремих елементів фортифікації та їх поєднання<sup>256</sup>.

Інші городища кримських скіфів мали як одну, так і дві лінії укріплень. Для захисту городищ використовували майже весь арсенал фортифікаційних елементів того часу, відомий, зокрема, за укріпленими городищами ольвійської сільської округи, – вали, рови, берми, куртини, протейхізми, башти, ворота<sup>257</sup>.

Щоб охарактеризувати конкретні прояви античного впливу на місцеве домобудівництво, доцільно стисло зупинитися на особливостях житлових будинків,



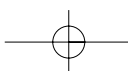
починаючи від IV ст. до н. е., коли цей вплив став помітним, і розглядаючи їх зі сходу на захід – від дельти Дону до Нижнього Дніпра.

До найбільш ранніх поселень, де синтез античної та місцевої традицій проявився особливо яскраво, належить Єлизаветівське городище, що існувало в дельті Дону в IV – першій третині III ст. до н. е.<sup>258</sup> Тут відкрито землянкові й підвальні споруди із заглибленням деяких структур до 2,4 м. Землянкові споруди були однокамерними, площею 12,5 м<sup>2</sup> – 14,5 м<sup>2</sup>, їхня форма подібна до кола або прямокутника. Підвальні будинки (автори розкопок називають їх теж землянками, хоча вони мають штучні підвальні стіни) є багатокамерними, прямокутними в плані спорудами, загальною площею до 113 км<sup>2</sup>. Будинки мали відносно чітке прямокутне розташування на місцевості. Їх основний планувальний принцип не ясний. Стіни кам'яні, сирцеві або каркасно-стовпові з кам'яними простінками, покрівля двосхила з опорами під гребеневим прогоном. У наборі та взаємному розташуванні приміщень не простежується однотипності, не ясна локалізація входів. Можливо, над підвальним був наземний поверх, через який можна було потрапити в підвал. Про це свідчить відсутність врізок у борти котлованів для облаштування сходів. Останні були дерев'яними й мали виходити в крите приміщення.

У заглибленні приміщень і наявності кам'яного облицювання стін при каркасно-стовповій конструкції виявилася спадкоємність традицій епохи пізньої бронзи. Вплив античних традицій простежується в конструкції кам'яної кладки (це однорядні постелисті системи з полігональних плит), у чіткості й прямокутності планування будинків, у зведенні на поселенні серед інших категорій споруд саме підвальних, а не лише землянкових будинків.

Іншим центром, заснованим боспорськими еллінами в гирлі Дону в першій чверті III ст. до н. е., був Танаїс, у приміському районі якого (розкоп 6) досліджено будівлі змішаної традиції II–I ст. до н. е. У плануванні будинків і кварталів цього району спостерігаємо певну стихійність, що проявилася в нечіткості розташування на місцевості, наявності криволінійних структур, відсутності будь-якої регулярності<sup>259</sup>. Будинки 6 розкопу Танаїса – багатокамерні, з внутрішніми дворами, безордерні, у них переважає рівнозначно-паралельний принцип планування. Приміщення були диференційовані за призначенням. Двори переважно містилися в південній частині будинків. У розмірах будинків піддається визначенню тільки нижня межа – їхня площа не менше 38 м<sup>2</sup>, 23 % якої займав двір (у будинку № 1 площа забудови – 38 м<sup>2</sup>, 24 % якої займав двір; у будинку № 2 – відповідно 52 м<sup>2</sup> і 23 %). Споруди були кам'яними на всю висоту, підлога глинобитна, дах – із саману або очерету. Кладку, здебільшого двошарову на глині або землі, зроблено за однорядною, близькою до іррегулярної, або за чисто іррегулярною постелистою системою, переважно з необробленого матеріалу. Фундаменти нічим не виділялися. Внутрішні фасади стін обмазували глиною. Пропонований схематичний ескіз реконструкції будинків цієї ділянки зроблено за загальною методикою реконструкції безордерних будинків. Антична традиція в будинках Танаїса проявилася передусім у їхній типології – у наявності внутрішніх дворів, у характері та якості кладки, зокрема, в їхньому з'єднанні в переплетення; варваризація – в хаотичності й криволінійності планування.

Найбільш цікавим і повним є дослідження боспорського поселення зі змішаними домобудівними традиціями в Північно-Східному Криму, недалеко від мису Казантип, біля села Семенівка, зокрема, його шари II–III ст. Структура кварталів цього поселення відносно уніфікована, хоча тут простежуються елементи криволінійності й непрямокутності, нечіткості розташування на місцевості частини будинків. Основним типом був однокамерний у плані двоповерховий будинок, розпланова-



ний за послідовно-ієрархічним принципом, з двором у південній частині споруди (квартал між вулицями I і II). У деяких випадках можна припустити використання рівнозначно-паралельного принципу. Решта будинків – це модифікації основного типу. За чіткістю розбиття, ясністю й логічністю планування найбільший інтерес викликають будинки центрального кварталу, планування яких збереглося повністю. У реконструкції об'ємів можливі два варіанти – двоповерхові однокамерні в плані з дворами будинки в поєднанні з такими самими одноповерховими; тільки двоповерхові будинки (одноповерховим міг бути лише будинок № 4, де відсутня можливість облаштування сходів на другий поверх).

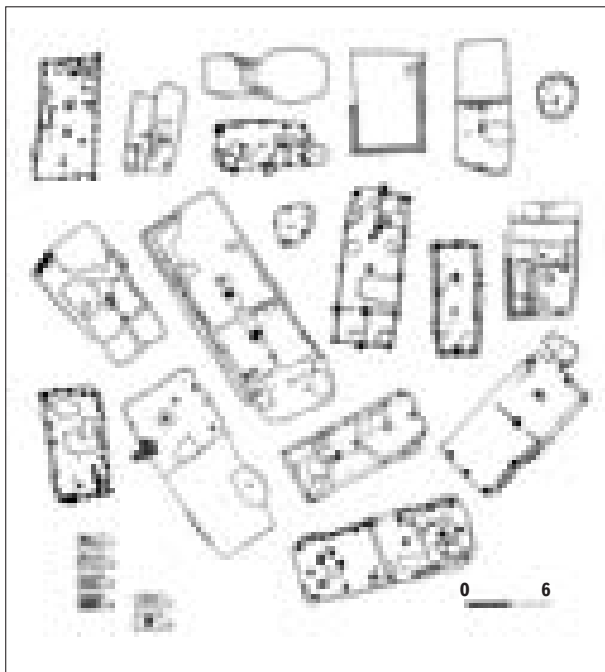
У північно-західній частині поселення у кварталі між III і IV вулицями містилися однокамерні будинки без внутрішніх дворів, але, судячи з наявності сходів, двоповерхові. Суттєво, що сходи на другий поверх у цих будинках розташовувалися прямо в тупиковому провулку (вулиця III). У такий спосіб внутрішнє життя будинків було тісно пов'язане з життям провулка, хоча функціональна незалежність кожного будинку, зважаючи на однотипність їхнього планування, яке включало необхідні елементи самостійного житла, сумнівів не викликає.

На північ від вулиці II могли існувати й багатокамерні будинки з внутрішніми дворами, зведені за рівнозначно-паралельним принципом планування. Утім, погана збереженість цих споруд не дозволяє реконструювати їх планування з коефіцієнтом ступеня достовірності вище 0,5, тому будь-які висновки про їх тип недостатньо обґрунтовані.

Таким чином, основним розвиненим типом житла на поселенні біля с. Семенівка був безордерний однокамерний у плані двоповерховий будинок із двором. Найпоширеніший планувальний принцип – послідовно-ієрархічний. Площа забудови дорівнювала  $38 \text{ м}^2 - 48 \text{ м}^2$ , 26% – 27% якої займав двір. На нижньому поверсі містилося господарське приміщення, на верхньому – житлове. Решта варіантів будинків, оскільки всі вони близькі за часом (за винятком багатокамерних, що не підлягають реконструкції), не становила єдиної еволюційної лінії. Вони є наслідком пристосування основного типу до рельєфу, характеру забудови та, очевидно, соціально-майнового становища власника. Позірні різноманітність типів будинків Семенівки оманлива. Усі вони мали єдину типологічну основу, конкретні форми вираження якої залежали від дії зовнішніх причин.

Можна припустити, що будівництво в Семенівці було продумане наперед і велося централізовано. У ньому достатньо чітко виявилися елементи як античної, так і варварської традиції. Виділення чітких кварталів з однотипними будинками, майже прямокутне регулярне розташування на місцевості, двоповерховість, дотримання півден-

**Плани жител, Єлизаветівка (за К. Марченком, В. Житниковим та В. Копиловим)**

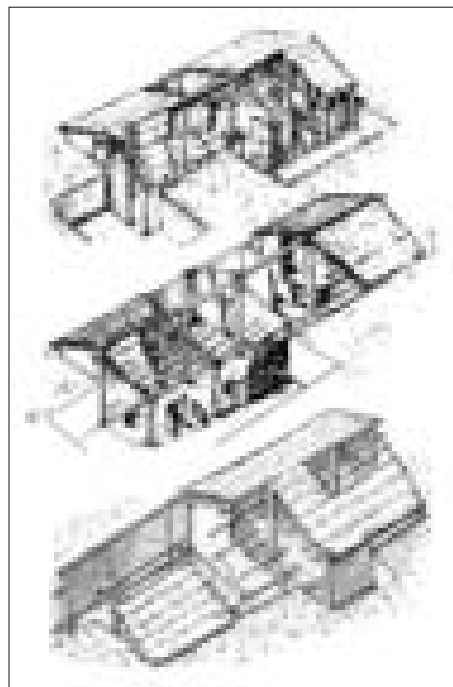


ної орієнтації критих приміщень – усе це логічно пов'язувати з проявом античних домобудівних традицій. Натомість принцип планування будинків, що наближається до класичного мегаронного типу житлового будинку, який у чистому вигляді практично досі не трапився в античних північнопричорноморських містах, але добре відомий у скіфських шарах Калос Лімена і в Неаполі Скіфському, є за походженням варварським. Так само до варварської традиції належить криволінійність конфігурації частини стін, нечіткість їхнього сполучення, низька якість техніки іррегулярної кладки, повна відсутність штукатурного покриття й черепиці.

Серед житлових будинків городищ пізніх скіфів Центрального й Західного Криму та Нижнього Подніпров'я варто виділити будинки Неаполя Скіфського. Залишки пересічних жител тут збереглися настільки погано, що реконструювати їх планування з коефіцієнтом ступеня достовірності вищим 0,5 і тим більше упевнено визначити планувальні типи не видається можливим. Утім, деякі висновки зробити можна.

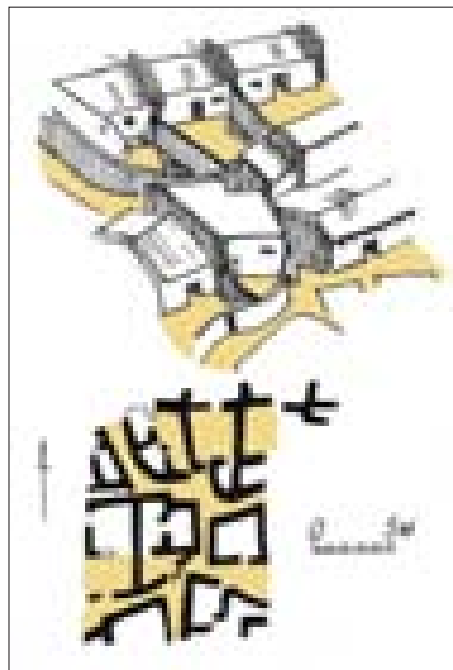
Пізньоелліністичні будинки тут були як одно-, так і багатокамерними. Наявність внутрішніх дворів безпосередньо не встановлена. Тільки в одному випадку, в будинку № 3 (початок II ст. до н. е.), можна припустити наявність двору<sup>260</sup>. Для цього будинку характерні північна орієнтація житлової групи приміщень і розташування їх в один ряд. Можливо, тут використовували рівнозначно-паралельний принцип планування. Розташування приміщень в один ряд зафіксовано і в п'яти інших будинках<sup>261</sup>. Навіть названих особливостей достатньо для висновку про те, що ці споруди не відповідають античній північнопричорноморській традиції елліністичного часу. До античної традиції належить відносна чіткість і прямокутність розбиття будинків на місцевості, наявність у деяких випадках напівпідвалів, сирцю, розписної і профільованої штукатурки. У Неаполі Скіфському також відомі однокамерні прямокутні й круглі напівземлянкові житла.

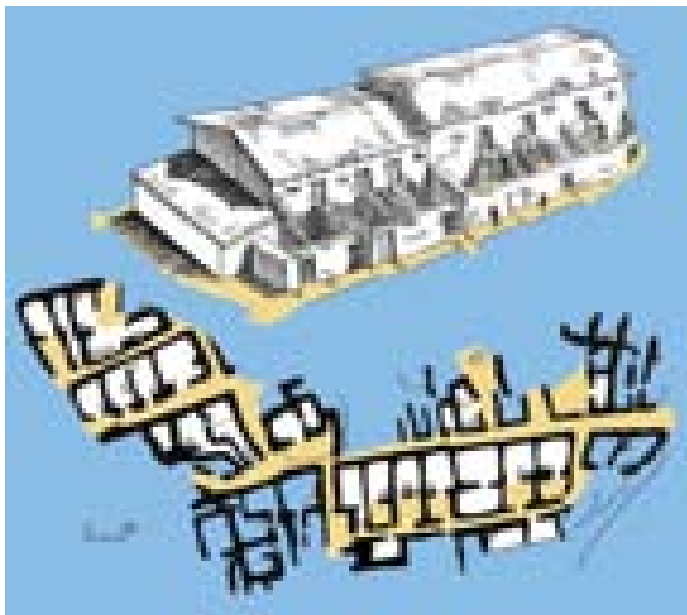
Особливий інтерес у Неаполі Скіфському викликають житла мегаронного типу. Мегарон є одним із найцікавіших типів архітектурних споруд. З ним пов'язують різні функції, найчастіше житлові, палацово-представницькі або культові, що могли поєднуватися. Розквіт будівництва мегаронів у Середземномор'ї припадав на епоху пізньої бронзи,



**Реконструкція зовнішнього вигляду жител, Єлизаветівка (за К. Марченком, В. Житниковим та В. Копилвим)**

**Загальний вигляд жител приміського району Танаїса (за С. Крижицьким)**





**Житла поселення Семенівка: план – за І. Кругликовою, реконструкція зовнішнього вигляду – за С. Крижицьким**

хоча вони з'явилися значно раніше. Основними рисами цього типу споруд є послідовно-ієрархічний принцип планування, видовжений план, великі розміри, наявність антового портика, часто великого вогнища, яке розташовувало переважно в центральній або тильній частині залу.

До VI ст. до н. е., відігравши роль основи для планувальних типів прямокутних храмів стародавньої Греції, мегарон як тип в ареалі поширення античної культури зник. Відповідно, поки що не знайдено жодного мегарона і в ході розкопок античних міст Північного Причорномор'я. Певним винятком можуть бути дві абсидальні споруди, відкриті на Березанському поселенні, але, по-перше, їхні залишки дуже погано збереглися, щоб можна було робити висновки про тип споруди, а по-друге, їхнє датування теж не виходить за межі пізньої архаїки.

У племен Північного Причорномор'я від найдавніших часів до античної епохи мегарон не відомий, хоча великі видовжені в плані прямокутні споруди в культурах різних епох трапляються. Їх відрізняє від мегаронів насамперед відсутність послідовно-ієрархічного принципу планування, а також антових портиків.

Тому з відкриттям мегаронів у Північному Причорномор'ї вони відразу привернули увагу дослідників. Уперше в північнопричорноморських племен, т. зв. пізніх скіфів, мегарон як сформований архітектурний тип зі стабільними ознаками з'явився тільки в II ст. до н. е. й існував аж до другої чверті III ст. Ареал поширення цього типу обмежений переважно Центральним і Північно-Західним Кримом. Близько десяти споруд мегаронного типу відкрито в ході розкопок Неаполі Скіфського, чотири – за межами міста. Важливо зазначити, що вони, як і більшість таких будівель у самому Неаполі Скіфському, були розташовані не ізольовано, а входили до системи загальної забудови. Функціональне призначення кримських мегаронів достатньо аргументовано визначається як палацове, частково культове, в деяких випадках просто житлове. Стабільні ознаки кримських мегаронів аналогічні їх класичному типу. Це – великі розміри, видовжений план, послідовно-ієрархічний принцип планування, наявність антового неглибокого портика й іноді – великого вогнища. Найяскравішим прикладом такої споруди є мегарон "Н" у Неаполі Скіфському<sup>262</sup>.

Таким чином, можемо констатувати, що майже через півтисячоліття після припинення існування у греків споруд типу мегарона, в Північному Причорномор'ї в пізньоскіфських племен, які тісно контактували з місцевими античними містами, виник майже такий самий тип.

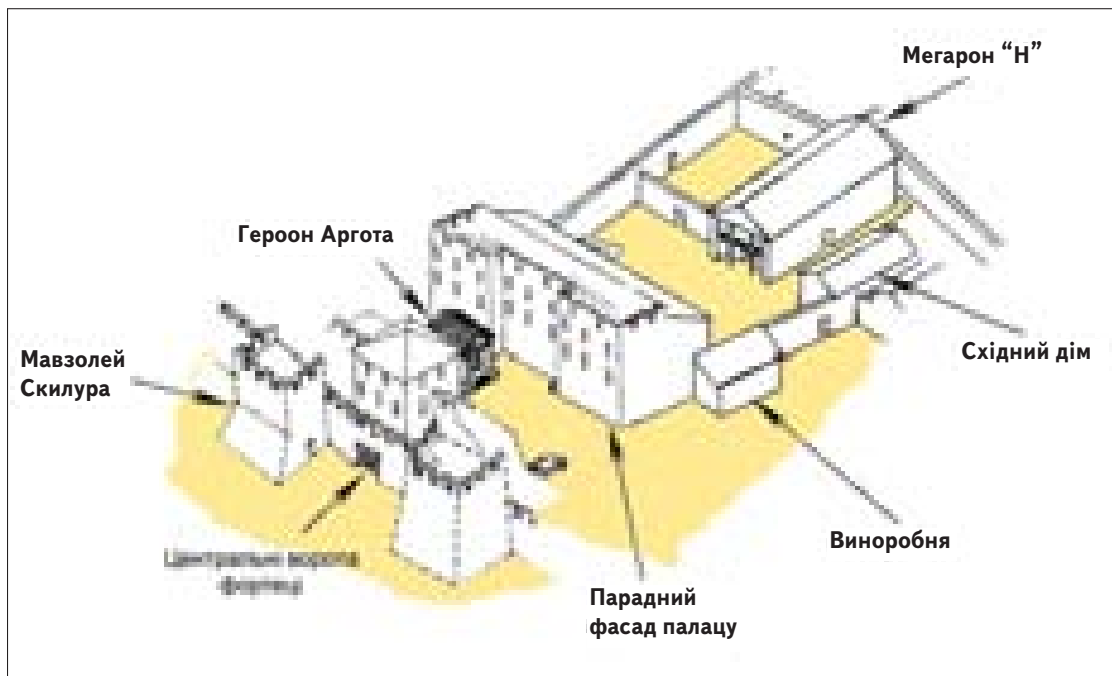
Стає очевидним, що кримські мегарони як тип навряд чи виникли тут у результаті прямого запозичення від греків. Морфологічні ознаки кримських мегаронів і

грецьких храмів (особливо елліністичного часу), з якими іноді пов'язують їхнє походження, дуже відрізняються. Їх появу не міг спричинити й розвиток місцевої більш ранньої архітектурно-будівельної традиції через її відсутність. Тому появу кримських мегаронів як типу споруд логічно пов'язувати зі стадіальним процесом розвитку пізньоскіфських племен, на певному етапі якого з'явилася функціональна необхідність виникнення такої споруди – великого приміщення, розпланованого за послідовно-ієрархічним принципом. Це дозволяє провести певну паралель між рівнями розвитку пізньоскіфських племен і населення Середземномор'я на початку першого тисячоліття до нової ери. Ще П. Шульц, порівнюючи мегарони Неаполя Скіфського і мікенської культури за планувальним типом і пропорціями, відзначав їхню велику подібність до мегаронів Трої 2, Терми на Лесбосі, Евтресіса, Азеа, Кораку і виключав випадкові аналогії з античними храмами. Учений не відкидав можливості ідентичності соціально-економічного розвитку мікенського та скіфського суспільств<sup>263</sup>. Зрозуміло, дана гіпотеза вимагає подальшої конкретизації із залученням інших джерел. Утім, відзначимо, що навіть уже факт існування такого розвинутого багатофункціонального комплексу, як Південний палац Неаполя Скіфського – “царської резиденції і святилища царського культу”<sup>264</sup>, – дає їй право на існування. Про це свідчить відкриття мегаронів не лише в Неаполі Скіфському, але і в інших містах.

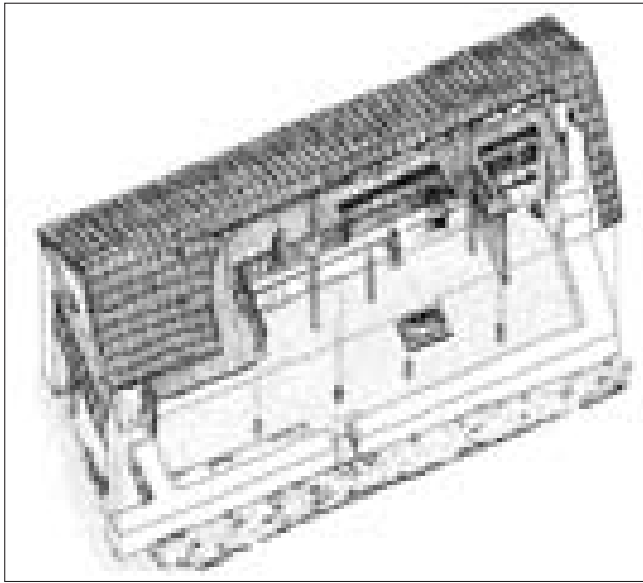
Щодо наявності в кримських мегаронах антового портика, особливо з колонами (або в простішому варіанті – з вертикальними стійками), прямокутним плануванням, застосуванням сирцево-кам'яних конструкцій, часом із розписами, черепицею, використанням єгипетського фута<sup>265</sup>, то у всьому цьому цілком логічно вбачати безпосередній вплив античних традицій.

Таким чином, у типологічному сенсі генезис мегаронів елліністичного часу в Північному Причорномор'ї (в ордерному і безордерному варіантах) слід розглядати

#### Загальний вигляд палацового комплексу Неаполя Скіфського (за Ю. Зайцевим)







**Мегарон “Н” Південного палацу, Неаполь Скіфський  
(за Ю. Зайцевим)**

поза його зв'язком з античною домобудівною або культовою традицією.

Зрозуміло, що у великих мегаронах навряд чи проживали пересічні жителі Неаполя Скіфського. Вони могли належати високопоставленій знаті, становище якої в соціальній ієрархії було пов'язане з культовими церемоніями.

В об'ємно-планувальному сенсі мегарони Неаполя Скіфського були антовими спорудами із симетрично розташованими (у двох випадках) вогнищами, оточеними по периметру стовпами. Обґрунтування графічної реконструкції їхніх об'ємів відсутнє. Можна тільки припустити наявність похилих покрівель, швидше за все, без гіпсфральних отворів.

Крім Неаполя Скіфського, в Західному Криму відкрито й інші поселення з культурою, що мала змішаний характер. Одним із них є скіфське поселення біля санаторію “Чайка” в Євпаторії. Основою його архітектури була антична традиція. Так, житлові будинки другої половини II ст. до н. е. – I ст. н. е. мали переважно античний характер<sup>266</sup>. Тут спостерігаємо передусім регулярність і чіткість у розташуванні кварталів і поділ кожного з них на окремі блоки, а блоків – на майже однакові за площею і, очевидно, за плануванням будинки. Площа забудови окремого будинку становила 80 м<sup>2</sup> – 100 м<sup>2</sup>. Припускаємо наявність дворів, а в деяких випадках – другого поверху. Будівлі, мабуть, були безордерними, зведеними за рівнозначно-паралельним принципом планування. Вони мали невелику площу з Г- або П-подібним розташуванням критих приміщень щодо двору, який займав 17–23 % площі забудови. Були підвали і напівпідвали. Кладка стін – іррегулярна, що подібна до однорядної постелистої – вирізняється акуратністю. Усе це характерно для античної традиції. Відмінності полягали, головним чином, у недотриманні однакової орієнтації житлових блоків у будинках різних кварталів.

Також викликають інтерес у певній мірі еллінізовані поселення Нижнього Подніпров'я – Знам'янське, Гаврилівське і Козацьке городища й поселення біля Золотої Балки.

На Гаврилівському городищі II–I ст. до н. е. чітко прямокутне планування споруд, застосування черепиці, наявність каменотесних робіт, з одного боку, і використання елементів кладки “в ялинку”, облаштування фундаментного ряду з полігонального каменю, встановленого орфостатно, – з другого<sup>267</sup>.

На Знам'янському городищі, крім глиноплотових, глинобитних будинків і напівземлянок, у другій половині I ст. до н. е. – I ст. н. е. існували наземні кам'яні будинки<sup>268</sup>. Серед них виділяються два типи – однокамерні ізольовані й двокамерні, об'єднані у блоки структури із загальним двором. Прямокутність планування, використання рівнозначно-паралельного принципу планування другого типу структур характерні для античної традиції.

Зазначимо, що подібні двокамерні структури, які прилягають до великих дворів, були відомі в перших століттях нової ери на поселеннях черняхівської культури. Виразним прикладом цього є поселення Киселево <sup>269</sup>. Аналогічні будинки трапляються й на інших черняхівських поселеннях. Наявність однієї чи двох кімнат у них, а також будинків, прийоми будівельної техніки (кладка за іррегулярною постелистою системою з використанням у фундаментних рядах і в кутах стін орфостатних плит, а також одвірки з монолітних плит) є характерними для варварської традиції.

Значний інтерес викликають будинки, споруджені на початку нової ери на поселенні Золота Балка <sup>270</sup>. Поселення мало прямокутне планування; його квартали були своєрідними “садибами” площею 800 м<sup>2</sup> – 900 м<sup>2</sup>. Кwartали по периметру були огорожені кам’яними стінами, які водночас були стінами для критих приміщень, розташованих здебільшого біля південної та північної стіни кварталів. Центром кожного кварталу був великий двір, куди, як правило, самостійно виходили криті приміщення. Звичайно розташовані поряд приміщення не мали між собою прямого функціонального зв’язку. Більшість приміщень мала, швидше за все, однакове призначення. Їх функціональна диференціація проблематична. Основним типом житла тут були однокамерні із сіньми будинки всередині кварталів, що розташовувалися окремими блоками. Для однокамерних ізольованих житлових споруд типове розміщення входу з довшої сторони, а також наявність з півдня або з півночі невеликих господарських загородок.

Крім цих будинків, розпланованих за рівнозначно-паралельним принципом, на поселенні відкрито два будинки, що мали в основі послідовно-ієрархічний принцип. Найхарактерніший із них був майже класичним типом мегарона з антами. Розташування вогнища в кутку приміщення, супровідний матеріал, наявність другого входу з довшої сторони, переконливо свідчать про житлове, а не культове призначення цієї споруди. Такий будинок міг належати мешканцю поселення, що посідав високе становище в соціальній ієрархії. Житлове призначення мав і будинок № 23–24. Чи були обидва розглянуті будинки ордерними – сказати важко. У зв’язку з цим цікавий один із будинків, де примітивний портик із довшої сторони поєднувався з комплексом господарських прибудов.

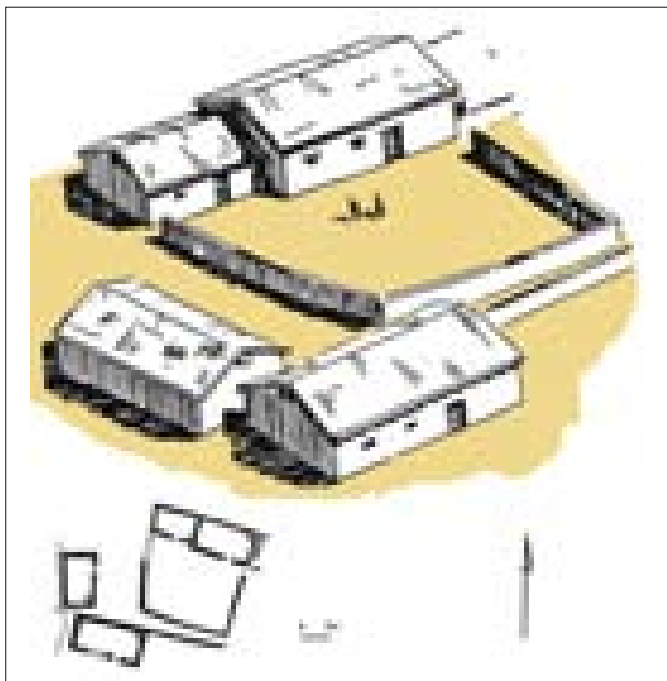
Види кладки будинків Золотобалківського поселення генетично пов’язані з варварською традицією – це орфостатні цоколи з необроблених плит, вище розташована постелиста іррегулярна кладка з необробленого каменю, в кутках містилися іноді більші камені, елементи кладки “в ялинку”.

Таким чином, будівлі поселення Золота Балка за їхньою типологічною основою і конструкцією кладки потрібно пов’язувати з варварською традицією. Відносно високий ступінь організації планування поселення, чіткість і регулярність розбиття кварталів і окремих будинків – результат дії античної традиції.

Схожим є поєднання варварської та античної традицій, зокрема, в одному з будинків II–III ст. на поселенні біля с. Козирка. Тут один із багатокамерних будинків має чітко виражену послідовно-ієрархічну систему планування <sup>271</sup>.

Аналіз розглянутих матеріалів дозволяє зробити деякі загальні висновки.

Чіткий вияв змішаної греко-варварської традиції фіксується, починаючи з IV ст. до н. е. Загальний напрям її розвитку йшов спочатку в аспекті еллінізації й типізації варварських прийомів будівництва й архітектури. Основні елементи, що відображали неантичну типологічну основу, – це поширення будинків із внутрішніми дворами, зведеними за послідовно-ієрархічним принципом планування, зокрема, будинків мегаронного типу.



**Будинки Гаврилівського городища: план і реконструкція (за С. Крижицьким)**

або зникненні криволінійних у плані, іноді із заокругленими кутами, споруд. Грецький вплив, однак, майже не торкнувся основи – типології житлових будинків, більшості прийомів будівельної техніки. Найхарактернішим для змішаної греко-варварської традиції було об'єднання типів будинків і характеру розташування їх на місцевості, типових для варварського напрямку, з античною традицією поєднання будинків у квартали, прагненням до регулярності забудови, в прийомах будівельної техніки й декору.

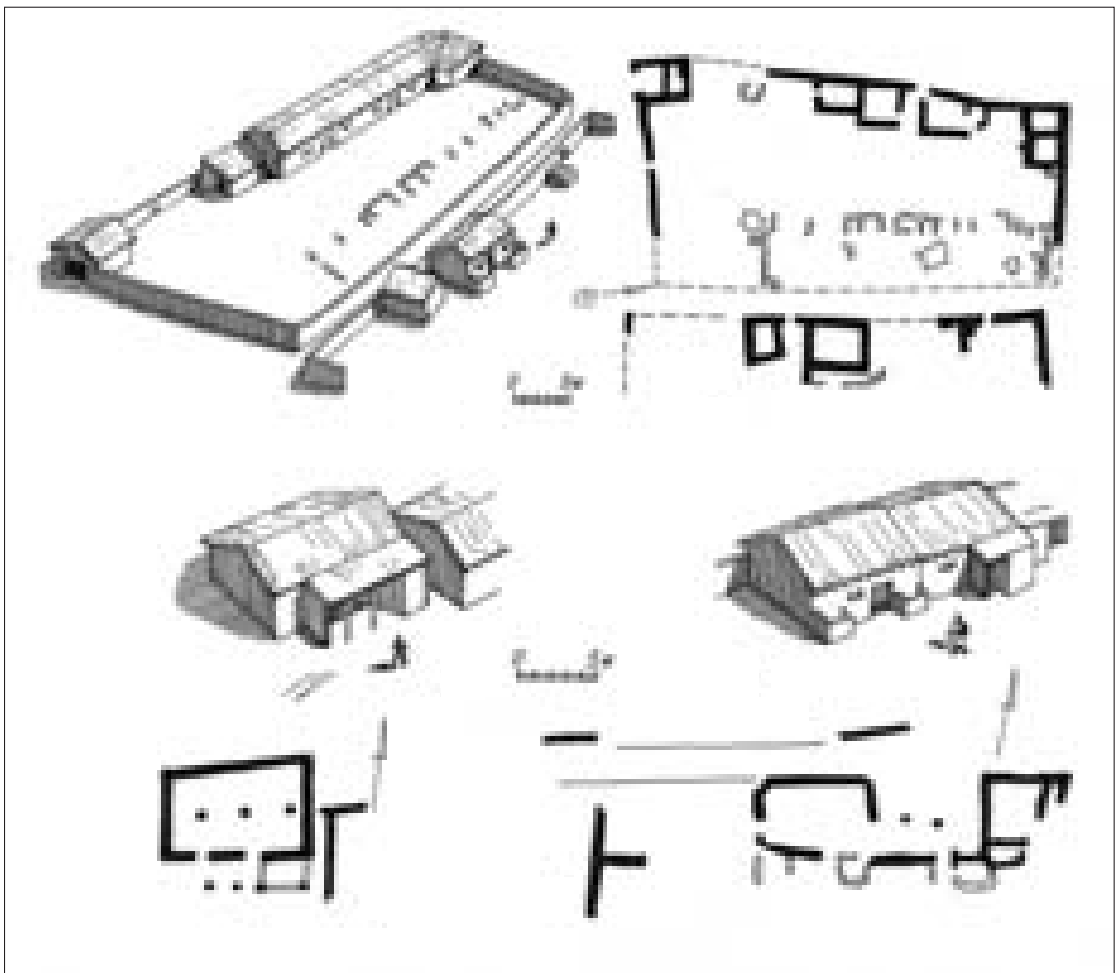
У III–IV ст. тривав процес деградації планувальних прийомів і конструкцій. Особливо це стосується домобудівництва Боспору і східної частини ареалу поширення черняхівських племен<sup>273</sup>. Погіршилася якість розбиття споруд на місцевості. Припинили застосування професійно обробленого каменю, регулярних кладок, покрівельної черепиці. Поодинокі знахідки оброблених кам'яних блоків і обпаленої цегли зі слідами вапняного розчину підтверджують наші висновки. Те саме стосується знайдених підтесаних порогів і підп'ятників для встановлення дверей. Змішана греко-варварська традиція у своїй грецькій частині поступово відмерла.

\* \* \*

Традиції грецької архітектури поширилися на терени, де до моменту колонізації було майже відсутнє осіле місцеве населення. Від самого початку грецькі переселенці до Північного Причорномор'я мали певні контакти з навколишніми племенами. Утім, рівень розвитку будівництва тут був значно нижчим, що проявилось у зведенні житлових будинків, поховальних, зрідка – оборонних споруд. Зрозуміло, що в осілих племен існували будівлі культового і, можливо, громадського призначення, однак архітектурний аспект таких споруд недостатньо досліджений у зв'язку з обмеженістю їхніх залишків. Цілком можливо, що на вершинах скіфських курганів

Особливо слід підкреслити, що прояв змішаної греко-варварської традиції в Неаполі Скіфському знайшов віддзеркалення не тільки у фортифікаційних спорудах та мегаронах, але і в організації простору палацового комплексу, у будівництві тут поруч з мегаронами мавзолею Скілура, героона Аргота, “будівлі з портиками К”, ритуального басейну, вівтаря; у використанні фрескових розписів, архітектурних деталей та ін.<sup>272</sup>

Грецький вплив знайшов відображення переважно в культурі будівництва – в чіткому прямокутному розташуванні споруд на місцевості, в деяких прийомах будівельної техніки, в посиленні принципів регулярності – поєднанні будинків у квартали, у розвитку однотипності, у використанні елементів містобудівної науки, у зменшенні питомої ваги



**Житлові комплекси поселення Золота Балка: план і реконструкція (за С. Крижицьким)**

були розташовані якісь вотивні споруди, але конкретні дані про них відсутні, як і про інші елементи будівництва. Таким чином, грецька антична архітектурна традиція не могла у час перенесення до Північного Причорномор'я зазнати сильнішого або хоча б відповідного їй за рівнем впливу. Це сприяло її успішному закріпленню на новому місці й подальшому розвитку при постійному грецькому домінуванні. Специфічні риси грецької традиції в Північному Причорномор'ї виникли під впливом переважно місцевих виробничо-економічних можливостей і наявності певних будівельних матеріалів. Необхідно зазначити, що антична північнопричорноморська архітектурно-будівельна традиція не втрачала зв'язків із Грецією і протягом усього часу свого існування живилася середземноморськими впливами.

Важливо підкреслити, що в еллінський період домінувала грецька традиція. У цей час поширилися різні види грецьких архітектурних споруд і відбулося вироблення основних типів житлових і поховальних комплексів. Конструкції та декор сягнули високого рівня розвитку. Саме тоді сформувалися традиції, які лягли в основу архітектури греко-римського періоду, а також греко-варварського стилісового напрямку, а згодом виявилися в архітектурі ранньосередньовічних міст Криму.

У другий період, поряд зі збереженням старих планувальних типів і категорій споруд, почалося проникнення римських впливів, посилювалися варварські елементи, відбулася рустифікація, а часто й деградація будівельних конструкцій. І, нарешті, впродовж третього періоду почалося проникнення візантійського впливу. Таким чином, архітектура другого і третього періодів за своєю суттю була вторинною.

Періоди історичного розвитку архітектури античних міст Північного Причорномор'я і за стилем, і за етапами максимального розквіту майже збігалися з періодами розвитку античної архітектури загалом. Утім, вони мали й свою специфіку.

Так, у Північному Причорномор'ї був відсутній етап формування античних архітектурних традицій. Антична архітектура проникла сюди вже у сформованому вигляді, за станом на період від другої половини VI – до початка V ст. до н. е. Тому архаїчний етап північнопричорноморської архітектури ні за часовим охопленням, ні за змістом не відповідає середземноморському. На Північному Понті архаїчний етап включає тільки кінець середземноморського, де на той час уже цілком склалися основи традицій. У Північному Причорномор'ї в цей час тільки почалося поширення античних традицій Малої Азії, тому будівництво і за об'ємами, і за багатством та різноманітністю типів споруд тут було значно скромнішим.

Відрізняється в грецькій та північнопричорноморській архітектурі, якщо не за часовим охопленням, то за змістом, етап класики. Антична архітектура цього часу в Північному Причорномор'ї перебувала на скромнішому рівні розвитку, ніж у Греції, хоча для кінця класичного етапу був характерний найвищий за всю історію рівень досконалості конструкцій. Ще однією відмінністю було поширення, починаючи з IV ст. до н. е., впливів античної архітектури на будівництво в середовищі навколишніх племен, що спричинило виникнення змішаної греко-варварської традиції.

Елліністичний етап в архітектурі північнопричорноморських держав та середземномор'я відрізняється обмеженішим проникненням сюди східних традицій, що могло відбуватися опосередковано через Середземномор'я. Якщо суттю елліністичної архітектури Греції традиційно вважається суміш еллінських і східних варварських традицій, яка постала внаслідок завоювань Александра Македонського, то щодо Північного Причорномор'я прояв варварської традиції спостерігаємо раніше – ще в VI–V ст. до н. е., коли був освоєний принцип заглибленого в землю будівництва, що привело до формування підвалів. Другою відмінністю є вироблення місцевих особливостей античного північнопричорноморського стильового напрямку. За своєю суттю це явище адекватне етапу V ст. у Греції, де в цей час набули максимального розвитку власне еллінські традиції. Ще однією відмінністю є поява і посилення в Північному Причорномор'ї в кінці елліністичної доби деградації архітектурних форм замість витонченості й еkleктики в рамках греко-римської та східної архітектури в Греції.

Греко-римський період Північного Причорномор'я, на відміну від Греції, характеризується менш активним проникненням римських традицій, причому не власне римських, а провінційно-римських із Дакії та Паннонії. Другою особливістю є нижчий рівень якості архітектури і конструкцій, порівняно з попереднім часом, поряд зі зростанням пишноти декору інтер'єрів, про що можна стверджувати на підставі численних знахідок архітектурних деталей малих форм і мармурових облицювальних плиток. У кінці періоду з'явилися елементи деградації.

Пізньоантичний період був перехідним до раннього Середньовіччя і, як зазначалося вище, характеризувався поширенням візантійських традицій, можливо, появою найраніших базилік.

Загалом архітектура античних міст Північного Причорномор'я мала загальні для всього регіону особливості. Це, зокрема, землянкове будівництво на ранніх етапах і будівництво підвалів згодом, поширення півтораповерхових будинків, широке застосування іонічного ордеру, поява п'ятиколонного храму, відносно скромні розміри монументальних ордерних споруд та ін. Водночас були й риси, властиві архітектурі того або іншого центру. Тут слід виділити Боспор Кімерійський, Херсонес, Ольвію та Тіру. Так, поховальні споруди Боспору – склепи, зокрема розписні, – вирізнялися на тлі архітектури решти регіону. В Ольвії це шарові підвалини й підвальні пастади, відсутність укріплених будинків баштового типу на її хорі (відомий лише один виняток); високий ступінь регулярності містобудівного плану Херсонеса, відсутність шарових підвалів. Мабуть, початок формування цих напрямів сягав часу архаїки і найяскравіше почав виявлятися від IV ст. до н. е.

Слід підкреслити, що архітектура античних держав Північного Причорномор'я мала велике значення в історії культури народів, що населяли південь Східної Європи. Традиції античної архітектури держав Північного Причорномор'я відіграли значну роль у підвищенні рівня розвитку будівельних традицій навколишніх осілих племен, зокрема скіфських, синдо-меотських, черняхівських, які також лягли в основу ранньосередньовічної архітектури Криму.

## ОБРАЗОТВОРЧЕ ТА ВЖИТКОВЕ МИСТЕЦТВО

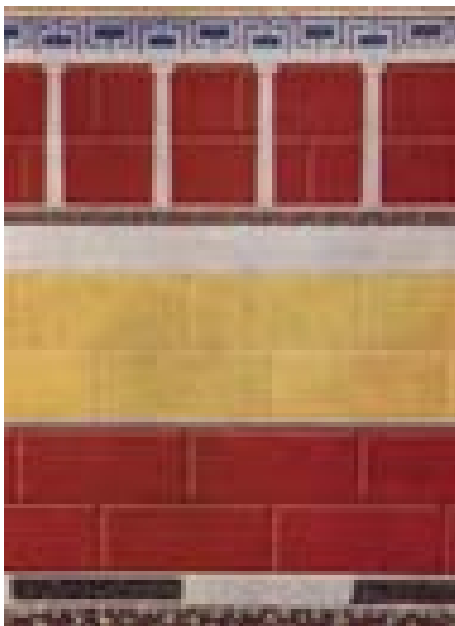
### ЖИВОПИС

**Монументальний розпис.** Провідне місце в розвитку образотворчого мистецтва в Північному Причорномор'ї належало монументальному живопису, зародження якого в Греції датують VII–VI ст. до н. е. З цього часу тісний зв'язок і підпорядкування архітектурі визначають його декоративний характер. Здебільшого розпис стін виконували фрескою по штукатурці. Добре відомий був розпис водяними, восковими або клейовими темперними фарбами безпосередньо на стіні без ґрунту. Художники використовували різні мінеральні та органічні фарби: білу (карбонат кальцію), жовту, червону, брунатну вохру, темно-червону (купорос), синю (мідне скло – александрійська фрітта), зелену вохристу землю, чорну (сажу або палену кістку)<sup>1</sup>.

У Північному Причорномор'ї не збереглося жодного імені живописця. За археологічними та писемними джерелами невідомо, чи підписували вони свої твори. Проте імена скульпторів, торевтів, вазописців, архітекторів, відомі за написами з цього регіону,<sup>2</sup> свідчать на користь того, що імена живописців не дійшли до нашого часу.

Про практику розпису стін в громадських і житлових будівлях свідчать знахідки фрагментів поліхромної штукатурки. Під впливом палацового будівництва в Александрії та Малій Азії, де стіни облицьовували прямокутними пластинами різнокольорового мармуру і яшми, за свідченням античних авторів із IV ст. до н. е., особливого поширення набуває більш дешева поліхромна імітація. Загалом, для елліністичного часу була притаманна загальна система декорування стіни імітацією облицьовання з різнокольорових плит мармуру, яшми або брекчії. Вона складалася з горизонтальних поясів, які живописно відтворювали цоколь, орфостати, строкаті й однокольорові квадрати, фриз і карниз. Ця схема не була сталою й, завдяки різноманітним рельєфним деталям із стучо або гіпсу, варіювалася. Унаслідок повного підкорення архітектурі ця система дістала назву першого декоративного “помпейського” або структурного стилю, який у III–II ст. до н. е. став панівним у живопису будинків Делоса й Прієни<sup>3</sup>.

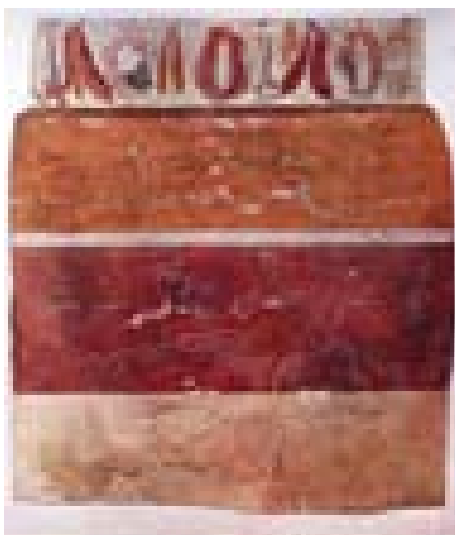
Він набуває поширення й у різних містах Північного Причорномор'я. Так, у різні роки при дослідженні Східного й Західного теменосів в Ольвії були виявлені численні фрагменти штукатурки IV–II ст. до н. е. з поліхромним розписом подібного типу. На біле тло було нанесено неширокими мазками невеличкі плями жовтого, червоного й чорного кольору, з'єднані між собою різними за довжиною й товщиною лініями й кільцеподібними смугами. Їх забарвлення відтворює різні сорти мармуру з різнокольоровими прожилками. Верхня частина стін була декорована наліпними карнизами з поліхромним розписом лесбійським та іонійським кіматієм; нижня – покрита однотонним шаром червоної або синьої фарби. Уявлення про інтер'єр кімнати заможного елліністичного будинку в Ольвії дає реконструкція комплексу поліхромної штукатурки. Нижні частини стін на висоті близько 0,38 м були темно-сірого кольору, вище – основна частина стіни (без карниза) – яскраво-червоного; вузький білий орнаментований пояс заввишки 0,15 м проходив на рівні грудей чи голів бенкетників. В оздобленні цього ольвійського будинку не було відтворено традиційних орфостатів, імітації архітектурного декору та рельєфних ор-



**Розпис стіни пантикапейського пританея. II ст. до н. е. Реконструкція (за С. Фіногеновою)**

Завдяки стилістичним і технічним паралелям із живописом Делоса і Прієни, існує припущення, що в Пантикапей могли запрошувати професійних живописців із цього малоазійського регіону для оздоблення парадних приміщень громадських будівель.

**Розпис стіни склепу в Пантикапеї. Структурний стиль. Друга половина IV ст. до н. е. (за М. Ростовцевим)**



наментів, які можна бачити на більш складних розписах будинків Фанагорії й садиб біля Пантикапея<sup>4</sup>.

Унікальний комплекс штукатурки з пантикапейського пританея датують II ст. до н. е.<sup>5</sup> Його стіни були покриті розписом, який складався з 12 або 13 поясів загальною висотою близько 4 м. У традиціях, притаманних внутрішньому декору будівель елліністично-римського часу, верхня частина стін була прикрашена рельєфними білими гісовими напівколонками з канелюрами і, ймовірно, іонійськими капітелями. Тут, як і на більшості античних розписів, ділянки однотонної різнокольорової штукатурки відокремлювали від сусідніх вузькі смуги з орнаментальними малюнками (меандром, паростками і квітами арацеї, овами, плетінкою і лесбійським кіматієм). Яскравий поліхромний розпис, у якому превалював червоний колір, був нанесений на тришарову штукатурку, поверхня якої була виложена до дзеркального блиску, що також підсилювало ілюзійний ефект.

Подібно до цього прикрашали й інтер'єри житлових будинків елліністичного та римського часу. Тут основна увага була зосереджена на імітуванні великих за розміром, формою й кольором квадратів мармуру. Стіну членували горизонтальними смугами з геометричним або рослинним орнаментом. Деякі деталі, зокрема меандр і карнизи, були виліплені з гіпсу або стукко й покриті поліхромним розписом зі світлотіньовим моделюванням і елементами перспективи<sup>6</sup>. Найцікавішим зразком такого типу карнизів є знахідки на Козирському городищі, яке входило до складу ольвійського поліса<sup>7</sup>. Стіни окремих приміщень були прикрашені розписами, в яких були поєднані елементи структурного, "квіткового" та "інкрустаційного" стилів. На уламках одного з карнизів збереглися відтиснуті штампом рожеві грона й зелене листя винограду. В оздобленні цього яс-





**Розписний карниз. Фреска. II ст. до н. е. Пантикапей. КДІКЗ**

краво-строкатого інтер'єру житлового будинку вбачають вплив провінційно-римського мистецтва II–III ст. н. е.

Стіни сакральних споруд у Північному Причорномор'ї прикрашала не тільки живописна імітація мармурового облицювання, але й більш складні композиції, виконані в техніці енкаустики. З цієї точки зору безцінним художнім та історичним джерелом є зображення єгипетської трієри “Ізіда”, яка в III ст. до н. е. зупинилася в гавані

Німфея й була вирізьблена у верхньому шарі жовтої штукатурки на стіні припортового святилища, пов'язаного з Афродітою<sup>8</sup>. Верхній таран “Ізіди” спрямований на невеличке військове парусне судно, що, ймовірно, символізує сцену морського бою. Невідомий місцевий художник передав в усіх деталях цей великий корабель, особливу увагу зосередивши на зовнішньому і внутрішньому облаштуванні й декоративному оформленні. За манерою виконання він нагадує кресленик із додержанням усіх пропорцій, що дає змогу визначити реальні розміри корабля.

У грецьких писемних джерелах збереглися численні описи великих елліністичних кораблів, які виконували місії політичного характеру. Серед них вирізняється переказ, записаний Афінеем, де розповідається про будівництво Архімедом величезного корабля “Александріда” у III ст. до н. е., подарованого Героном правителю Єгипту Птолемею. В оздобленні судна були використані дорогі матеріали з усієї античної ойкумени. Підлоги кают прикрашала мозаїка з різнокольорового каміння із зображеннями сцен з усього епосу “Гліада”. На кораблі був зал для спортивних занять, місце для прогулянок, сади з безліччю екзотичних рослин, які зрошували за допомогою свинцевих труб, бібліотека, баня, стайня і святилище Афродіти з підлогою із сицилійських самоцвітів, стінами й дахом з кипариса й туї, дверми зі слонової кістки, яке прикрашали вази, картини, бронзові й мармурові статуї<sup>9</sup>. На думку Н. Грач, “Ізіда”, відтворена в найдрібніших деталях на стіні німфейського святилища, була посольським кораблем, що його з політичною місією послав із Єгипту Птолемей II Філадельф до двору боспорського царя Перісада II. Тому розміри й оздоблення трієри, названої на честь найшанованішої в птолемеєвському Єгипті богині Ізиди, вражали багатством і східною пишністю.

Якщо монументальний живопис в інтер'єрах житлових і громадських будівель відомий за археологічними знахідками всіх полісів Північного Причорномор'я, то пам'ятки античної поховальної архітектури з поліхромними розписами трапляються лише на Боспорі. Упродовж IV ст. до н. е. – початку IV ст. н. е. концентрація художніх сил на оформленні поховального ритуалу архітектурно-живописними засобами була надзвичайно великою для цієї території. Більшість монументальних кам'яних склепів розташована компактно на північному схилі гори Мітрідат, що височить над центральним районом сучасної Керчі. Першим дослідником розписних

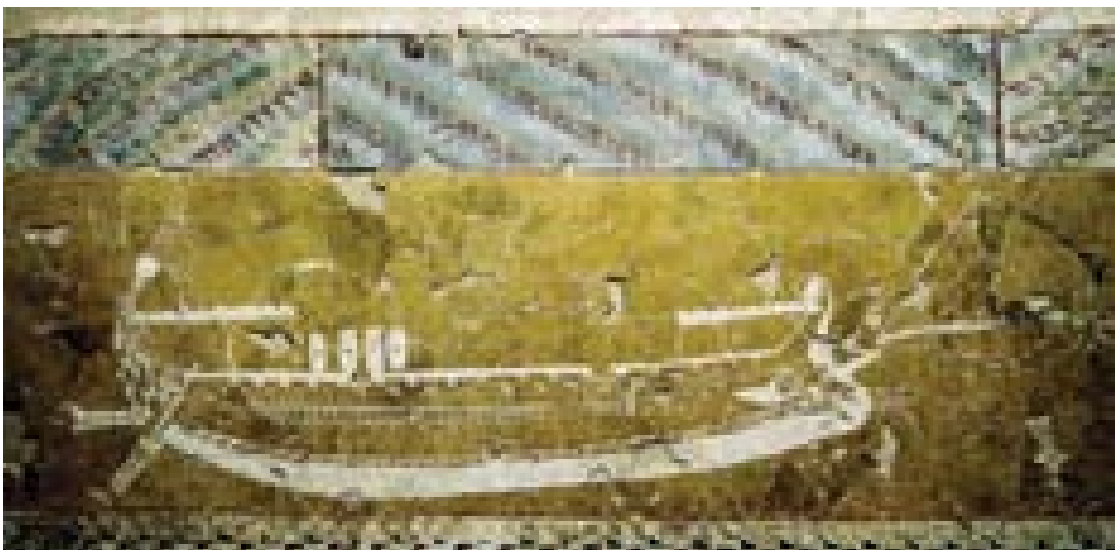
склепів був Поль Дюбрюкс у 1816–1818 рр. Він відкрив понад 30 підземних споруд, вирубаних у шарі крихкого світлого мергелю, що залягав на глибині чотирьох і більше метрів.

У наступних роках ХІХ ст. на території некрополя столиці Боспорського царства було досліджено близько 200 подібних поховальних споруд, більшість яких ще в давні часи було пограбовано. Деякі з них мали прямокутні приміщення, перекриті напівциркульним склепінням, складеним із клинчастого каміння насухо. Стіни та стелі цих склепів були багато прикрашені поліхромними розписами, їх переважно наносили на заздалегідь підготовлені контури малюнка водяними фарбами по сирій вапняній штукатурці. В окремих випадках художники писали клейовими темперними фарбами безпосередньо на стіні без ґрунту.

На початку 90-х років ХХ ст. Ю. Кулаковський і К. Думберг намагалися зберегти пантикапейські розписні склепи і зробити їх загальнодоступними для огляду публіки. Вони вивчали досвід експонування розписних етрусських гробниць в Італії та листувалися з Римським археологічним інститутом, щоб довідатись про техніку будови їхніх входів. Але їхні зусилля так і не увінчалися успіхом, а більшість фресок уже на початок ХХ ст. з різних причин було втрачено: одні засипано землею одразу після розкопок, а їхнє місцезнаходження забуто, інші, що перебували на приватній землі (склеп Анфестерія), використовувалися як погребі або ями для сміття. Археологи ХІХ ст. не мали змоги зберегти й зафіксувати ці розписи. Здебільшого вони навіть не замальовувалися, а лише стисло відзначалися в описах. Більшість монументальних фрескових розписів пантикапейських склепів відомі нині завдяки атласу з репродукціями, виконаними на основі акварельних малюнків М. Фармаковського й опублікованими М. Ростовцевим <sup>10</sup>.

З другої половини ХХ ст. проводять роботи з очищення та первісної консервації уцілілих склепів. Так було встановлено спеціальний режим зберігання розписів склепу Деметри, які дуже постраждали під час німецько-фашистської окупації <sup>11</sup>. У зв'язку зі створенням Керченського державного історико-культурного заповідника на початку 1990-х рр. почався новий етап у їх дослідженні <sup>12</sup>.

**Єгипетська трієра “Ізіда”. Енкаустичний розпис.  
ІІІ ст. до н. е. Німфей. ДЕ**



Фрески Боспору Кімерійського цікаві передусім в аспекті розвитку своєї місцевої школи античного живопису, що виникла в давнину на Півдні України. Найраніші розписи, що характеризуються переважно декоративними особливостями, належать до другої половини IV – початку III ст. до н. е. (склепи 1908 р., Васюрина гора та курган Велика Близниця на Таманському півострові). За стилем і технікою вони близькі до грецьких пам'яток, відкритих на острові Делос, у Прієні та Магnezії.

У структурному стилі виконано розписи найдавнішого для Боспору склепу, відкритого 1908 р. на горі Мітрідат<sup>13</sup>. Його стіни послідовно покривають різнокольорові смуги: жовтуватий цоколь, широкі червона та яскраво-жовта смуги, розділені вузькою білою стрічкою. Над ними виступає карниз, відділений вузькою жовтою смугою. На карнизі на білому фоні яскравими фарбами написані різноманітні атрибути палестрита, підвішені на вбитих у стіну цвяхах. Бачимо лаврові вінки, пурпурові пов'язки, дідеми, стрічки, якими нагороджували переможців у спортивних агонах, стригиль та арібал. У названому живописному фризі застосування перспективи носить прикладний характер. Це – перспектива предмета в просторі (на тлі стіни), а не сам простір, тому грецьку перспективу часто називають рельєфною, або зовнішньою.

Художник, який розписав цей склеп близько другої половини IV ст. до н. е., застосовує “архаїчну” палітру фарб, в якій відсутні синій і зелений колір, що загалом

**Голова Кори – цариці підземного царства. Розпис склепу Велика Близниця. Середина IV ст. до н. е. Таманський півострів, РФ**



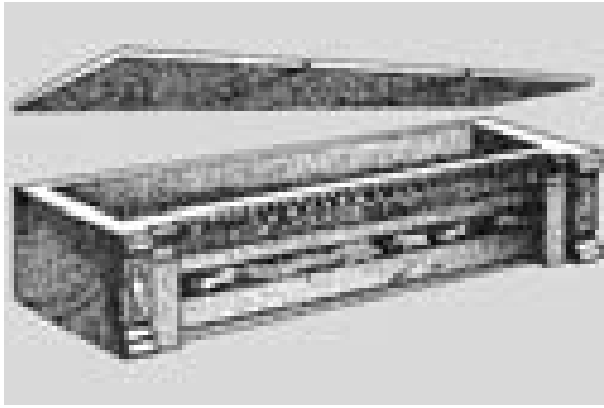
характерно для живопису V ст. до н. е. Розпис, в якому використано локальні жовтий, помаранчевий, червоний, пурпуровий, брунатний, білий та чорний кольори, тільки в загальних рисах відтворює головну схему побудови стіни. Одна з найхарактерніших рис боспорської живописної школи – постійне запізнення на 100–150 і більше років у розвитку в порівнянні з провідними художніми центрами Еллади.

Більш розвинені, диференційовані прийоми структурного стилю застосовані в розпису стін склепу I на Васюриній горі на Тамані<sup>14</sup>. Загалом фреска по тонкому шару штукатурки задумана як імітація зображення зовнішньої стіни героона, яка була прикрашена скульптурними деталями. Її верхня частина оформлена у вигляді сими, на якій через певні проміжки написані водозливи у вигляді лев'ячих голівок темно-синього кольору з білими тінями, а поміж ними на симу поставлені акротерії. На останніх, а інколи й безпосередньо на симі, сидять маленькі пташки. Сама ж “стіна героона” розчленована на горизонтальні різнокольорові смуги: ширші імітують монументальні кам'яні орфостати жовто-палевого, жовтого й чорного кольору, вужчі покриті полі-хромним орнаментальним розписом, подекуди зі світлотіньовим моделюванням.

У Греції архаїчного й класичного часу героони – невеличкі храми на честь героїв – присвячували видатним громадянам поліса за заслуги перед усією громадською общиною. Інколи героони ставили на місці їхнього поховання. За уявленнями еллінів могила була не тільки житлом, але й храмом героя. В елліністичний час у свідомості широких народних мас починає утверджуватися уявлення про те, що майже кожний небіжчик після смерті стає героєм, на честь якого його найближчі родичі повинні відправляти культ<sup>15</sup>. Можливо, у склепі I на Васюриній горі було поховано якогось знаменитого пантикапейця. Деяке запізнення в розвитку боспорської живописної школи, звернення до класичних традицій стало наслідком оформлення його інтер'єру на зразок героона.

У центрі склепіння намальовано прямокутний поховальний покрив: суцільне блакитне поле в обрамленні темно-червоного широкого бордюру, який складається з т. зв. “зубів вовка” і фриза, що імітує башти стіни. Л. Давидова звернула увагу на те, що унікальне для усього еллінського світу зображення покрива у Васюриному склепі має лише одну аналогію в етрусській гробниці II ст. до н. е. № 5512 некрополя Монтероцці поблизу Тарквінії. Там, на темно-червоному тлі, зображений світло-сірий покрив із зубцями й баштами, у центрі якого ще один покрив із червоним бордюром із зубців і башт на світлому тлі. Прямого впливу однієї пам'ятки на іншу, швидше за все, не було. Імовірно, витоки цих дуже схожих орнаментальних мотивів потрібно шукати в одному художньому джерелі натхнення. Покрови чи килими використовували в реальних поховальних обрядах для покриття або поховального ложа, або саркофага. Подібний поховальний полог в античному світі був символом “хтонічного неба”. На думку вчених, зображення зубчастого обрамування темно-червоного бордюру символізує межу між земним і потойбічним світом<sup>16</sup>.

Отже, за часів пізньої класики та раннього еллінізму розписи стін склепів, житлових і громадських будівель були засновані на системі побудови, спочатку сирцевої, а пізніше кам'яної кладки, і мало чим відрізнялися. Художники надавали перевагу структурному стилю з однаковими принципами членування стіни, орнаменталізації та живописної палітри. У цей час у поховальних спорудах зображення сюжетних композицій та образів хтонічних божеств є необов'язковим і рідкісним. Саме до них належить розпис по каменю без штукатурки склепу II кургану Велика Близниця на Тамані середини IV ст. до н. е.<sup>17</sup> Кора – цариця підземного царства – написана анфас у позі *anodos*. На ясно-блакитному тлі перед нами відбувається весняне риту-



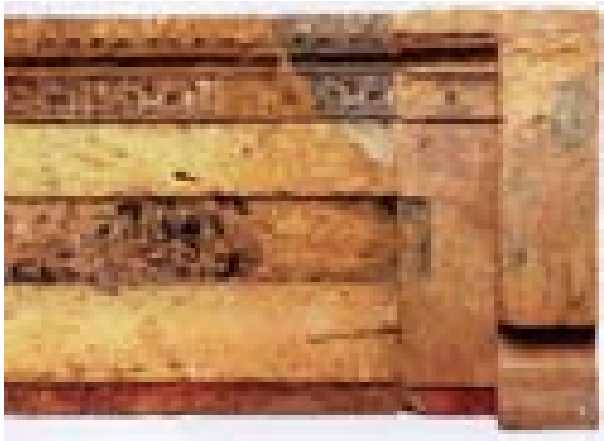
**Реконструкція саркофага з поліхромним розписом.  
Кінець IV ст. до н. е. Херсонес (за В. Даниленком)**

альне сходження богині. Художник зображує тільки голову, плечі й підняті догори руки, які разом з ракурсом і місцезнаходженням розпису в склепі створюють містичне враження. Темно-брунатне хвилясте волосся, розділене на прямий проділ, підкреслює широкий овал обличчя, високий лоб, великі очі й пухлі вуста. Зачіска богині прикрашена польовими квітами: жовтою повитицею, червоними маками й ліліями на довгих стеблах з гострим листям. Симетрично підняті вгору руки в ієратичному жесті підкреслюють урочистість і водночас відстороненість від усього суцього. У правій руці Кора тримає букет із жовтих лілій, лівою притримує смугасте покривало, яке спадає на потилицю. На шиї – намисто із золотих круглих пронизок, у лівому вусі – сережка.

Розпис склепу доповнювали два декоративні фризи. У верхній частині поховальної камери – парні волюти, паростки з червоними й блакитними квітами аканта й арацеї на блідо-червоному тлі в обрамуванні вузьких стрічок перлинника та ов. Верхній ряд стінних каменів дромоса був розписаний зображеннями гілок мирта із зеленим листям і червоними ягідками з аналогічним орнаментальним обрамленням. Система розпису склепу II кургану Велика Близниця подібна до храмового декору і, ймовірно, побудована на зразок святилища. Враховуючи, що більшість творів монументального живопису пізньокласичного та ранньоелліністичного часу нам відома тільки завдяки описам античних авторів, розписи названого склепу важливі для уявлення про загальноеллінський розвиток цього виду мистецтва.

Унікальною пам'яткою IV ст. до н. е. є чотири дерев'яні дошки, покриті поліхромним розписом, із кургану Куль-Оба. На думку М. Ростовцева, це залишки обшивки стін поховальної камери, прикрашеної багатофігурними композиціями<sup>18</sup>.

**Фрагмент поліхромного розпису саркофага.  
Херсонес (рисунок О. Снежкіної).  
Архів НЗ "Херсонес Таврійський"**



Три дошки довжиною 2,2 м і шириною 0,5 м – 0,6 м кожна скріплені разом і розписані чотирма витягнутими по горизонталі фризами. Нижній – проста сіро-блакитна смуга, над ним – профільні зображення грифонів, пантери, бика жовтого кольору на червоному тлі. На третьому фризі, тло якого покрито ясно-жовтою фарбою, художник намалював унизу чорну смугу з шашковим орнаментом. Праворуч зображена запряжена кіньми колісниця (біга) із візничим і чоловік, котрий біжить перед нею з мечем у руці. Далі два дерева й два грифони, в одного з яких цілиться лучник. Ймовірно, ця частина композиції пов'язана з легендою про аримаспів, які стережуть золото.

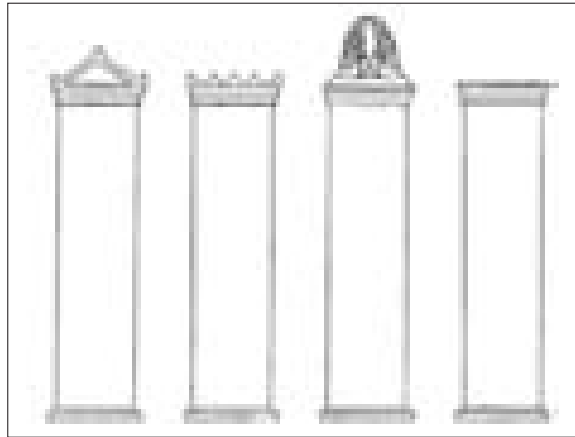
Четвертий верхній фриз – багатофігурна сюжетна сцена, дія якої розгортається на рожево-фіолетовому тлі. Спочатку бачимо колісницю, запряжену білими кіньми, якою править крилата фігура божества. За нею стоять три персонажі. Їх динамічні пози підкреслено драперіями довгого зеленого, рожевого й білого одягу. На жаль, верхня частина фігур цих дійових осіб не збереглася, тому неможливо визначити їхню іконографію. Далі на фризі зображено ще трьох осіб і двох гусаків. Ліворуч чоловік біжить до стривоженого птаха, а праворуч жінка нахиляється над іншим. Від наступної трифігурної групи їх відділяє дерево зі збитою кроною. Ця найдинамічніша частина композиції, напевне, пов'язана зі сценою викрадення.

Праворуч розпис верхнього фриза завершує квадрига.

На четвертій дошці завдовжки 1,2 м збереглося продовження другого знизу фриза із зображенням грифонів і пантери на червоному тлі і залишки від третього. Темно-фіолетова фарба, якою покрита поверхня дерева ліворуч від вертикальної смуги з шашковим орнаментом, символізує п'їтму й край землі, за яким грифони стережуть золото. За технікою й стилем виконання це, ймовірно, місцева робота, яка свідчить про ще один напрямок декорування й розпису стін поховальних камер склепів і курганів Боспору ранньоелліністичного часу.

Розписні саркофаги та надмогильні стели Боспору Кімерійського та Херсонеса – добре відоме явище в монументальному мистецтві античного світу. Вони представлені різноманітними типами пам'ятників, прикрашених живописними композиціями, виконаними в техніці енкаустики, розпису темперою й водяними фарбами.

Великого поширення в еллінському світі набули дерев'яні та кам'яні саркофаги, покриті поліхромним розписом. Унікальним зразком для Херсонеса, як і в цілому для Причорномор'я, є вапнякові плити від саркофага IV ст. до н. е.<sup>19</sup> Усі лицьові грані на плитах розподілені горизонтальними фризовими смужками, розташованими в різних площинах на зразок дерев'яних. Вони поперемінно або залишені в кольорі каменя, або покриті поліхромним розписом. Торці двох кутових плит оформлені у вигляді пілястрів із зображенням крилатої фігури сирени на синьому тлі. Верхній край саркофага оздоблював виступаючий карниз зі складним геометричним орнаментом – сухарики над меандром із світлотіньовим та перспективним моделюванням деталей. Кожна ланка орнаменту має свій неповторюваний у кольорах розпис. Центральна, найбільш заглиблена смужка темно-синього кольору, прикрашена статуарними, майже не пов'язаними одна з одною фігурами фантастичних грифонів, оленів і биків, розписаних світлими фарбами з витонченими тональними й кольоровими переходами. Ці зображення написані дуже пластично, об'єм фігур тварин підкреслено світлотіньовим моделюванням, різними ракурсами. Художник, працюючи над живописним оздобленням цього саркофага, використав дуже багату палітру фарб з чистих локальних кольорів, їх численних поєднань і ледь уловимих тональних переходів.

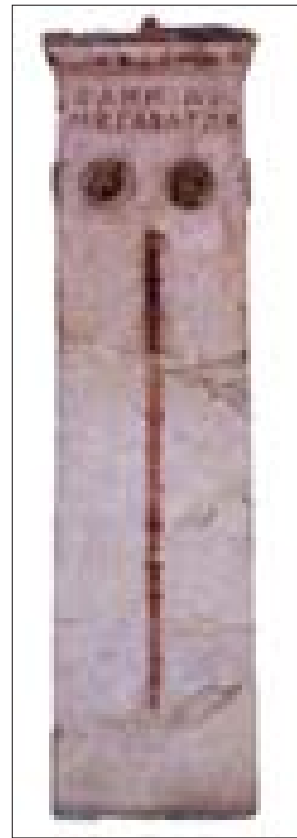


**Стели з Херсонеса Таврійського.  
Кінець IV – початок III ст. до н. е. Херсонес.  
(за В. Даниленком)**

Найчисленнішим типом надгробків ранньоелліністичного періоду є стели на профільованих підставках із рельєфним і живописним декором із Херсонеса Таврійського. У переважній більшості вони виготовлені з місцевого вапняку жовтого відтінку з чорними вкрапленнями і були знайдені у вторинному використанні при розкопках оборонної вежі XVII (Зинона) в 1957–1961 рр. Класифікація цих надгробків базується на формотворчому принципі: стели з трикутним фронтоном; стели з антефіксами; стели, увінчані акротерієм – приставним чи монолітним; стели з перекриттям у вигляді плаского профільного карниза<sup>20</sup>. Усі стели біля основи закінчувалися шипом для кріплення на постаментах.

Усі чотири варіанти стел, крім архітектурного оформлення верхньої частини, мають спільні риси. Передусім це напис з ім'ям померлого, вирізаний або написаний фарбою на лицьовій грані стели або ж на мармуровій плитці і вставлений у спеціальну нішу. Під нею розміщені поліхромні рельєфні розетки – по дві на лицьовій і по одній на бічних гранях. Ще нижче – основна живописна або скульптурна композиція, за атрибутами якої можна встановити, чим займалася за життя похована людина. Як і в інших видах і жанрах мистецтва, їх розташування й кількість залежали не тільки від бажання замовника та індивідуальних смаків художника, але й визначалися функціональними та іконографічними вимогами, встановленими традицією. Загалом, за деякими винятками, форма й архітектурний декор херсонеських стел успадковують широковідомі аттичні надгробки V–IV ст. до н. е. Часто на постаментах, перед стелою, встановлювався великий антропоморф.

Вузьких високих стел із живописними композиціями значно менше, ніж аналогічних надгробків зі скульптурним декором. Більшість із 160 фрагментів вапнякових плит, покритих поліхромним розписом, збереглася надто фрагментарно. Найпоширенішими подібні стели були в елліністичний період. Серед них особливе місце посідає надгробок Полікасти, дочки Гіппократа, дружини Дельфа, що датується початком III ст. до н. е. і повністю зберігся<sup>21</sup>. Архітектурно-живописне оформлення стели підпорядковано горизонтальним ярусам. Її верхню частину вінчає фронтон із трьома акротеріями, тимпан якого прикрашений поліхромним розписом з біло-жовтою пальметою і завитками, що розходяться в боки, на чорному тлі. Карниз і цоколь стели профільовані й покриті відповідно поліхромними смужками у вигляді ов і лесбійського кіматія. Чотири рельєфні розетки на лицьовій і бічних гранях, висічених під написом з ім'ям небіжчиці, також прикрашені витонченим розписом. І, нарешті, нижче розташовувалася основна прикраса стели – написана пензлем біла тенія з червоною облямівкою, перев'язана вузлом і розписним алабастром, що підвішений на червоній мотузці. Художник використав традиційний для цього часу набір фарб – чорну, білу, синю, червону, жовту й зелену. Але смужка намальована не площинно, а зі світлотіньовим моделюванням, що загалом характерно для жіночих



**Стела Санніона, сина Мегакла. Вапняк, поліхромний розпис. Кінець IV – початок III ст. до н. е. НЗ “Херсонес Таврійський”**



**Стела Лесханоріда з метричною епітафією.  
Вапняк, поліхромний розпис.  
Кінець IV – початок III ст. до н. е.  
НЗ “Херсонес Таврійський”**

Абсолютно в іншому стилі вирішена стела Лесханоріда з дворядковою поетичною епітафією й поліхромною живописною композицією кінця IV – початку III ст. до н. е.<sup>22</sup> За типологією архітектурного декору вона може бути віднесена до третього типу стел із профільованим карнизом, прикрашеним живописним іонійським кіматієм і вінчальним антемієм. На стелі зображено двох оголених чоловіків, котрі стоять на умовно наміченому білою фарбою постаменті, звернені один до одного в профіль. Художник використав мінімальну палітру: білила, коричневу, жовту й червону вохру. Контури фігур обведені більш щільною коричневою лінією, а світлотіньове моделювання створене за допомогою тонких переходів червоного тону.

Симетричність композиції порушена не тільки різними медичними інструментами, “що висять” у верхній частині, але й позами персонажів. Їхній вік і належність як до світу живих, так і до світу мертвих художник підкреслив відмінністю у фізичній характеристиці. Батько зображений ліворуч, а його син – праворуч. Весь у русі, він виглядає молодшим. Погане збереження живописного шару із зображенням рук не дозволяє достовірно реконструювати сцену. Найвірогідніше, на ній представлено прощання лікаря Евклеса із сином Лесханорідом, а не досить поширена сцена

надгробків такого типу з Херсонеса кінця IV – початку III ст. до н. е., наприклад, стели Мендіко, дочки Героя, дружини Санніона; Аполлонії, дочки Геродота, дружини Діонісія. Подібний, але більш спрощений за стилем виконання й декором надгробок Амбатії, дочки Геродота, з живописною тенією і завершенням у вигляді акротерія, знайдено в Керкінітиді.

Як і в більшості типів херсонеських вузьких високих стел із живописним або скульптурним декором, тут дотримується певна консервативність не тільки у виборі атрибутів, але і в їх призначенні. Якщо в інших регіонах античного світу подібні стели, об’язані тенією, служили надгробками як жіночих, так і чоловічих поховань, про що свідчать зображення предметів озброєння, то тут вони були лише жіночими надмогильними пам’ятниками.

Про існування ще одного типу живописної композиції в Херсонесі свідчить надгробок Санніона, сина Мегакла. Його увінчує профільований карниз із традиційним архітектурним декором. На стелі під дворядковим написом чорною фарбою висічені чотири багатопелюсткові розети з поліхромним розписом червоною, жовтою, зеленою і коричневою фарбами. Основну вертикаль стели займає довга “палиця” із 12-ма парами сучків, написана темно-червоною вохрою. У давнину цей предмет, ймовірно, мав світлотіньове моделювання, про що свідчать три лінії, продряпані на стелі як попередній контур. Сама палиця у вазопису, скульптурі й надгробках завжди асоціювалася із зображеннями старих чоловіків.





**Портрет юнака. Фрагмент надгробної плити. Вапняк, енкаустичний розпис.  
Друга половина IV ст. до н. е. НЗ "Херсонес Таврійський"**

прийому пацієнтів або відвідування лікарем хворого, яка добре відома на надгробках елліністичного часу.

Шедевром північнопонтійського монументального живопису другої половини IV ст. до н. е. є фрагмент кам'яної надмогильної стели з портретом юнака в натуральну величину, який ні за стилем виконання, ні за глибиною портретної характеристики не знаходить навіть віддалених аналогій у мистецтві Еллади. Зрілістю образного втілення цей твір тяжіє до найвищих досягнень ранньоелліністичного монументального живопису.

На збереженому фрагменті можна побачити голову юнака, частину плеча, задратованого плащем, і кисть руки, яка стискає спис. Другий великий уламок від цієї ж стели із зображенням складок одягу і, можливо, меча дозволяє реконструювати нижню, втрачену частину композиції. У поверненій на три чверті вправо й трохи підведеній голові юнака передано портретну схожість. Риси обличчя добре модельовані: невисоке чоло, прямий ніс із невеликою горбинкою, повні губи і трохи важке підборіддя. Вражають очі, що випромінюють тонкий розум, спокійну зосередженість, благородство й людяність. У них закладено зміст і думку всієї композиції. Ілюзію глибокого простору в картині передає майстерно виписане темно-коричневе тло.

Серед окремих зразків монументального енкаустичного живопису цього періоду портрет виділяється відносно добрим збереженням, що дає можливість скласти враження про індивідуальні особливості техніки майстра, безсумнівно, добре ознайомленого з досягненнями аттичної й сікіонської шкіл першої половини IV ст. до н. е. і колоритом, і прийомами живописного виконання. Цей пам'ятник близький до традицій надмогильного живопису пізньої класики й еллінізму<sup>23</sup>.

Картину написано в техніці енкаустики по добре заглаженому каменю в традиційній для живопису еллінізму червонувато-коричневій гамі. Дослідження живописного шару дозволило встановити три послідовних етапи в роботі: малюнок, “підмальовок” і прописи. Чорною лінією спочатку обведені контури й деталі обличчя, шия, плече та спис. Далі майстер зробив “підмальовок” усіх темних місць: волосся, брів, очних западин, тіней, після чого приступив до створення власне живописного портрета, використовуючи фарби основних кольорів: червоного, синього й жовтого, змішуючи їх при необхідності безпосередньо на гладко відполірованій вапняковій плиті<sup>24</sup>. Найсвітлішу частину обличчя написано холодними тонами, затемнену – теплими золотаво-коричневими фарбами. Художник використовував переважно червоний колір, варіюючи його від насичено-теплого, пекучого до блілого із золотистим відтінком. Каштанове волосся, що стає червоно-рудуватим в освітлених місцях, судячи з усього, було хвилястим. Воно зачесане догори спереду й коротко підстрижене на потилиці. Світло, що падає праворуч зверху, підвищує тілесність об’ємів, підкреслює архітектоніку членувань. Певна сумарність пластичних форм обличчя жодною мірою не суперечить ретельності, із якою, судячи з усього, виписано деякі дрібні деталі: локони волосся, широко відкриті очі, орнамент, що прикрашав одяг.

Увесь вигляд воїна повний зосередженого спокою. Але тим виразніше ледве помітний нахил голови і спрямований у простір погляд. Риси поверненого в три чверті праворуч обличчя передають благородство його душі, глибокий і тонкий розум. Це не умовне зображення, а прекрасний психологічний портрет, при спогляданні якого охоплює дивне почуття реальності. Художник створив глибокий життєвий образ молодого людини, наскрізь пройнятий етнографічним реалізмом. У повороті голови, виразі сумних очей, контурі вилиць і губ зберігся неповторний у своїй реалістичності образ жителя елліністичного Херсонеса, створений видатним безіменним живописцем.

Зображення фігури героїзованого воїна – один із найпоширеніших мотивів у грецькому мистецтві, починаючи з часів архаїки. Особливу популярність він отримує не тільки в скульптурних надгробках, але й у монументальних фресках фасадів гробниць Вергіни й Лефкадії. Єдиною аналогією для реконструкції цього херсонеського надгробка може бути поліхромна живописна сцена на мармуровому лекіфі IV ст. до н. е.

**Зображення жінки (фрагмент поліхромної стели).  
Вапняк, енкаустичний розпис.  
Друга половина IV ст. до н. е. Херсонес.  
(за А. Чубовою)**



з Афінського національного музею. Тут представлені двоє юнаків, котрі стоять із боків монументального, прикрашеного розписом наїска з фігурою ефеба на двоступеневому постаменті. Виходячи з пропорцій і конструкції цього надгробка, можна припустити, що херсонеський фрагмент із портретом був тильною стінкою наїска. Причому потрібно зазначити, що в грецькій іконографії образ небіжчика, незва-



**Стела Апфи, дружини Афінея. IV ст. до н. е.  
(за аквареллю Ф. Гроссе). КДІКЗ**

жаючи на обставини життя і вік, коли реальне життя підійшло до кінця, найчастіше уявляли прекрасним, молодим, мужнім і відважним<sup>25</sup>.

Унікальність розглянутого фрагмента з Херсонеса в тому, що це поки що єдиний зразок грецького портретного живопису IV ст. до н. е. Про настінний енкаустичний живопис ми могли судити тільки з писемних джерел. Численні уламки плит із енкаустичними розписами, знайдені разом із портретом, представляють чотири монументальні композиції, написані в ідентичній техніці.

Серед них безперечний художній інтерес викликає фрагмент стели із зображенням ніжки дифроса (табурета) і жінки, котра сидить на ньому, від зображення якої збереглася нижня частина торса й коліна. Спочатку воно було атрибутовано як копито й нижня половина бабки ноги коня в натуральну величину. Згодом, на основі уважного візуального вивчення й залучення широкого кола аналогій, А. Чубова зробила його гадану реконструкцію, зазначивши, що композиція надгробка “традиційна і сходиться до аттичних зразків” IV ст. до н. е.<sup>26</sup>

На ще одному живописному фрагменті цього ж часу з розкопок вежі XVII (Зенона) збереглася ліва верхня частина жіночої голови з темним волоссям, покритої білим покривалом, на тлі спинки крісла. Незважаючи на таку крайню фрагментарність і погане збереження живописного шару, ця композиція вирізнялася високим рівнем світлотіньового моделювання об'ємів, тонким колоритом і знанням перспективи. Подібні зображення жінок у кріслах відомі за енкаустичним живописом на менших за розміром мармурових стелах із Фессалії<sup>27</sup>.

Особливе місце в історії надмогильного енкаустичного живопису Херсонеса другої половини IV ст. до н. е. належить фрагменту, на якому представлена частина інтер'єру: кут кімнати з кесонованою стелею й горизонтальною балкою, із вбитим у неї цвяхом і пурпурною завісою, показані в різкому перспективному скороченні зі світлотіньовим моделюванням. Ліворуч композицію завершує пілон<sup>28</sup>.

Судячи з розмірів цього фрагмента (69 см х 70 см), розташування стін і кесонів на стелі, – це верхній лівий кут монументальної видовже-



**Зображення воїна. Надмогильна стела.  
Вапняк, поліхромний розпис.  
Кінець IV – III ст. до н. е. КДІКЗ**

ної по горизонталі сюжетної композиції, дія якої розгорталася на тлі інтер'єру. Найбільш поширеними в цей час були сцени “загробної трапези”, зображені в інтер'єрі, відомі за скульптурними рельєфами, зокрема й у Херсонесі. Цей твір поки що є найбільш раннім свідченням наявності в монументальному живопису Еллади “архітектурно-перспективного” декоративного стилю. Подібне зображення кесонованої стелі з пілонами збереглося на острові Делос у живописному декорванні стін будинку Діонісія пізньоелліністичного часу<sup>29</sup>.

На думку С. Стржелецького, уламки плит з енкаустичним живописом належали чотирьом монументальним композиціям, виконаним в одній техніці. У них відчувається рука принаймні двох живописців, котрі працювали в Херсонесі в другій половині IV ст. до н. е.<sup>30</sup> Імовірно, вони оздоблювали якусь поховальну архітектурну споруду, типу, можливо, наїска, розібрану під час реконструкції некрополя не пізніше середини III ст. до н. е. Потрібно підкреслити, що на всіх фрагментах із живописними композиціям зображення людських фігур виконані в натуральну величину,

що дозволяє визначити габарити надмогильних пам'ятників. Їх висота дорівнювала приблизно 170 см–180 см, а ширина 120 см–150 см<sup>31</sup>.

Традиція встановлення надмогильних стел із живописними портретними композиціям, сюжетними сценами, архітектурними й декоративними мотивами в класичний та елліністичний час існувала також на Боспорі. На жаль, розпис на більшості з цих пам'яток, знайдених у XIX ст., не фіксувався і на сьогодні повністю втрачений. Однак про деякі з них можна скласти враження завдяки зробленим під час розкопок акварельним малюнкам та археологічним описам.

Серед них найвідомішим є надгробок Апфи, дружини Афінея, IV ст. до н. е. із зображенням у профіль ідеалізованої фігури жінки в традиційному одязі, котра пригорнула до грудей дитину<sup>32</sup>. Художник для посилення скорботного ефекту використовує кілька кольорів: брунатно-жовтим з рожевою каймою написано плащ Апфи, білим – одяг дитини. Праворуч чорною контурною лінією намальовано бюст, що стоїть на високому постаменті. Імовірно, це портрет ще однієї дитини.

Техніка розпису водяними фарбами безпосередньо на вапняку типова для живопису Боспору, зокрема для склепу Великої Близниці цього ж століття. У компози-



**Розпис склепу у “квітковому” стилі Деметри. Пантикапей. (за М. Ростовцевим)**

ції та стилі живопису відчувається вплив аттичних надмогильних стел V ст. до н. е. і загальна архаїзація, збереження традиційних суворих форм еллінської класики. Тут також потрібно зазначити, що виходячи з жовтувато-брунатного кольору каменя стели, яка збереглася до наших днів, А. Іванова зробила припущення, що, Ф. Гросс коричневою фарбою передав не розпис, а колір поверхні вапняку. Таким чином, значна частина стели (хітон, плащ, діадема на Апфі, волосся дитини й поле фронтона) були залишені в кольорі каменя, а не розписані. Тому за стилем виконання вони споріднені з розписами аттичних білофонних лекіфів, головну роль у яких виконував контурний малюнок, нанесений чорною фарбою. Сама ж палітра була обмежена кількома кольорами для підкреслення деталей.

Єдину доступну в оригіналі стелу, знайдену в середині XX ст. поблизу гори Мітрідат, датують IV–III ст. до н. е.<sup>33</sup> Її основну поверхню займає живописне зображення воїна в короткому хітоні ліворуч. Він спирається на праву ногу, ліва відставлена й зігнута в коліні. Художник особливу увагу звернув на його озброєння: шолом, щит, списи, меч. Погане збереження живописного шару не дозволяє точно встановити їх тип. У розпису голов-

ну роль відіграють контурні лінії, більшість деталей залишилася в кольорі каменя. Коричневою фарбою написано обличчя з великим носом і контури рук; червоною – хітон, шолом, три дротики (?) і наконечник списа; жовтою – контури ніг і щита. За технікою розпису надгробок невідомого воїна подібний до стели Апфи. Проте тут набагато скромніша палітра з використанням локальних кольорів, без переходів і градацій тону, яка нагадує розпис поліхромних “акварельних” боспорських ваз. Динамічна поза, нахил голови й рух стегон притаманні пізньокласичному мистецтву. Таке звернення до класичних зразків в елліністичний час – одна з найхарактерніших рис місцевої боспорської школи, розвиток якої в порівнянні з метрополією запізнався.

Наступний етап розквіту боспорської школи монументального живопису настає на зламі I ст. до н. е. – I ст. н. е. під впливом художніх центрів Малої Азії. Але на Боспорі їх істотно переробляли відповідно до місцевих умов та естетичних уподобань. Творча самостійність і своєрідність почерку майстрів яскраво виявлені в тематиці та стилістичних особливостях розписів склепів, в яких значне місце займають реалістичні сцени із життя боспорців і різноманітні міфологічні сюжети. При цьому вони зберігають декоративність попереднього періоду, де поєднуються з наївним реалізмом, характерним для художників Боспору. Значного поширення набуває



**Голова Деметри. Розпис склепу Деметри. I ст. Пантикапей.**

“квітковий”, а згодом – “інкрустаційний” стиль. Перший виник в Єгипті ще в епоху Нового царства. Спочатку він проник в орнаментацию скляного й глиняного посуду, в мозаїку. У монументальних розписах “квітковий” стиль уперше з’явився в I ст. до н. е. і поступово охопив усі регіони античної ойкумени. На зламі тисячоліть він утвердився на Боспорі. Місцеві живописці створили неповторний стиль, що значно відрізнявся від еллінських материкових традицій не тільки наївністю художніх прийомів живопису, але й життєві-

стю, своєрідним філософським осмисленням людської долі. Його основною особливістю було те, що плафон входив до тла розпису, утворюючи разом зі стінами одне ціле. Склепіння, стіни та люнети поховальних склепів розписані квітами, гілками, гірляндами, виноградними гронами, плодами, листками і пелюстками, розкиданими хаотично або скомпонованими за певною декоративною системою.

Яскравим прикладом “квітового” стилю є розпис склепу, який випадково відкрив у 1895 р. житель Керчі Зайцев на території свого подвір’я на глинищі. Цей шедевр синтезу архітектури та живопису в історію мистецтва увійшов під назвою “склеп Деметри”<sup>34</sup>. Зображені тут сцени відтворюють грецький міф про викрадення богом підземного світу Плутоном Кори-Персефони – юної дочки богині родючості й землеробства Деметри – й про саму Деметру в образі сумної матері.

Епізоди з поетичного міфу про Деметру втілені на стінах і плафоні склепу. Щоб не виникало сумнівів стосовно представлених персонажів, біля кожного з них написані їхні імена: “Деметра”, “Плутон”, “Каліпсо”, “Гермес”. На зв’язок із елевсинськими обрядами культу Деметри й Кори-Персефони вказують квіти маку, гранатові стебла з плодами та гілки лавра.

Прямокутний склеп на глибині 5,4 м від сучасного рівня землі було викладено з плит місцевого вапняку. Складався він з невеликої камери й короткого дромоса. Поздовжні високі стіни склепу на незначній висоті нахилені всередину, далі поступово переходять у виведене насухо напівциркульне склепіння. У кожній зі стін була невелика ніша. Стіни й склепіння поховальної камери давні будівельники покрили двома товстими шарами штукатурки. До верхнього шару додали товчену цеглу, завдяки якій він набув теплого червонуватого відтінку. У техніці фрески на цю штукатурку було нанесено розпис, що відрізнявся сміливістю композивання, жвавістю та об’ємністю зображення, декоративною майстерністю. Як і в інших боспорських склепах, реалістичне трактування предметів тут поєднується з умовно-декоратив-



**Викрадення Плутоном Кори-Персефони.  
Розпис склепу Деметри. I ст. н. е. Пантикапей.  
(за М. Ростовцевим)**

ними прийомами. Психологічною основою всього розпису, безумовно, є розташована точно по центру склепінчастої стелі голова Деметри. Вона написана в медальйоні, вміщеному в центрі плафона, на сірувато-зеленому тлі в оточенні сплетеного з листя лавра круглого вінка. Густі пасма зачесаного назад чорного волосся спадають на плечі, їх показано в незвичний для античного живопису спосіб: на жовто-коричневому тлі нанесено паралельні чорні лінії. Довга шия прикрашена золотим намистом із підвісками. Подовжений овал зосередженого обличчя богині з великими сумними очима і стиснутим ротом сповнений глибокої печалі. Його виразність досягнута за рахунок ледь помітної асиметрії, легкого повороту голови на три чверті та високо піднятих ліній надбрівних дуг. Здається, що Деметра пильно дивиться на кожного, хто, увійшовши до склепу, гляне вгору. Проте погляд богині спрямований на західну стіну – на колісницю з Плутоном і Корою-Персе-

фоною, куди поспішають ще два персонажі розпису – Гермес та німфа Каліпсо – провідники душ померлих.

Живописець створив дивовижне за виразністю обличчя богині, використавши лише локальні кольори. Не володіючи технікою світлотіньового моделювання, об'єм та форму він передав за допомогою згущення фарби. Деметра одягнена в синій хітон, колір якого підкреслює давню символіку – печаль і нещастя. Образ богині свідчить про те, що місцеві художники розробили своєрідні прийоми глибокої і зворушливої психологічної характеристики людського обличчя, досягаючи при цьому небувалої емоційної виразності. Сумне обличчя матері, котра втратила дочку, досить далеко від сповненого життєвої сили образу її дочки Кори з кургану Велика Близниця на Тамані, створеного ще в IV ст. до н. е., що пояснюється істотними змінами у світогляді та філософії античного світу. Фреску вважають одним із найкращих творів боспорського живопису, що не поступається за своєю психологічною виразністю кращим розписам Помпеїв і Геркуланума I ст. до н. е.

Згідно з поховальними традиціями, у західній частині склепу розміщували головні зображення його декоративного оздоблення. Тому розпис західного люнета присвячено складній багатофігурній композиції – викраденню Кори Плутоном. На жаль, фігурка юної дочки Деметри була повністю збита разом із великим уламком штукатурки (під час війни 1941–1945 рр.), отож уявлення про цю композицію дають кольорові малюнки, зроблені безпосередньо після відкриття склепу наприкінці XIX ст.

Значущість образу Плутона підкреслено розміщенням його монументальної фігури в центрі композиції. Широко розплющені очі бога, його густе кучеряве волосся та борода справляють неабияке враження. Плутон стоїть у синьому плащі, притримуючи мініатюрну фігурку переляканої Кори. Його очі неприродно великі й



**Німфа Каліпсо. Розпис склепу  
Деметри. I ст. н. е. Пантикапей**

виразні. Над кіньми в повітрі зависла фігурка Ерота, який тримає повіддя і замахується батою.

Динаміка композиції підкреслена складками плаща Плутона, що майорить на вітрі, і кіньми, що стали на диби. Водночас у цій сцені відчувається скованість у зображенні персонажів. Це особливо помітно в кількох незграбних жестах Плутона, Кори та Ерота, недосконалих пропорціях їхніх тіл. Крім того, на чотирьох коней припадає лише 12 ніг, немає зв'язку між колесами й корпусом колісниці.

На східній стіні зліва від входу зображена німфа Каліпсо у вигляді красивої стрункої дівчини в довгому хітоні та гіматії, накинута на голову, її показано в традиційній позі скорботної жінки – трохи схилена голову підпирає зігнута в лікті права рука. У міфології Каліпсо, дочка титана Атланта й океаніди Плейони, владарювала на крайньому заході острова Огігія. Довгі сім років вона тримала в полоні Одиссея. Справа від входу – фігура молодого Гермеса, що біжить. У його руці золотий жезл кадуцей – зосередження магічної сили, яка присипляє та пробуджує людей. Тут посланець богів, покровитель мандрівників виконує одну зі своїх найдавніших функцій провідника душ померлих до підземного царства Аїда.

Загалом розпис склепу відзначається гармонійним поєднанням усіх деталей. Проте, порівнюючи образ Деметри з іншими персонажами, можна виділити стиль принаймні двох живописців. Поховальна камера дійшла до наших днів непограбованою. Знайдені в ній численні предмети дають змогу точно визначити дату її створення – початок I ст. У склепі, очевидно, було поховання жриці елевсинського культу Деметри чи багатой боспорянки, посвяченої в ці таїнства.

Культ Деметри – богині землеробства й водночас хтонічного божества – глибоко вкорінився в містах Північного Причорномор'я, де землеробство було головною основою їх багатств. Яскраво виражений елевсинський характер у культурі Деметри можна пояснити не тільки торгівлею хлібом з Афінами, але й постійними культурно-політичними контактами з Аттикою та її головними релігійними центрами<sup>35</sup>.

Сократ вважав, що Деметра дала людям два величезні дарунки: польові злаки, завдяки чому вони перейшли від тваринного до цивілізованого людського життя, і ритуали, що вселяли в душі всіх утаємничених світлі сподівання та віру в безсмертя. Поріднені з Елевсином Афіни ці дари передали всім іншим, поширюючи серед них і релігійні, і землеробські блага.

У близькій манері живопису були виконані розписи унікального кам'яного саркофага кінця I ст., який було знайдено при розкопках некрополя Пантикапея в 1900 р.<sup>36</sup> Він висічений із брили вапняку завдовжки 2,15 м, завширшки 0,92 м і заввишки 0,81 м. Поверхня внутрішніх стін, на зразок поховальної камери, покрита



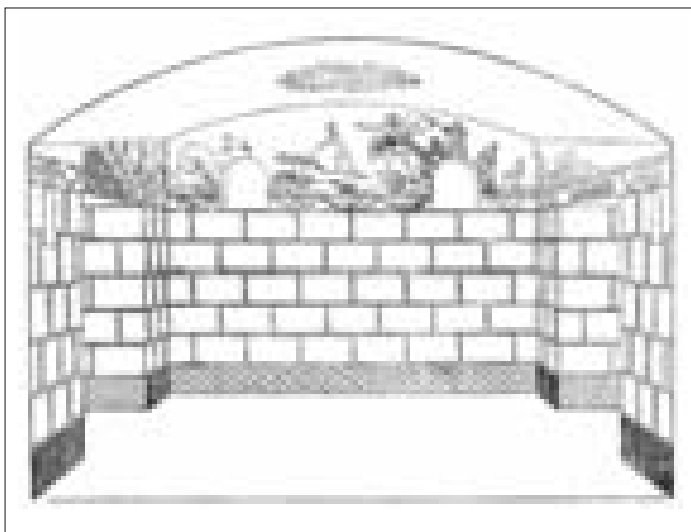
суцільною стрічкою живописних композицій, нанесених на тонкий шар штукатурки. Кришку цього масивного прямокутного ящика з внутрішнього боку оздоблено розписом у вигляді безладно розкиданих гілок і плодів граната, перемішаних з окремими листками й червоними пелюстками троянд. На одній із гілок сидить великий птах. Цю сакральну композицію написано просто на вапняку, без ґрунтовки, але, на відміну від рівних стінок саркофага, кришку його видовбано у вигляді коробкового склепіння.

Незважаючи на осипання верхнього шару, живописні композиції добре збереглися на всіх чотирьох стінках. Сюжетні сцени розділяють колони, що спираються на профільовані бази, увінчані пишними коринфськими капітелями. На поздовжніх стінках уміщено по три окремі сцени, на поперечних – по одній. Сім із них є багатофігурними композиціями, а одна – орнаментальним розписом. Під ними в нижній частині по периметру розташований суцільний широкий цоколь густого червоного кольору. Усі сцени витримано в т. зв. “квітковому” стилі: основне тло розпису покрито ніжною вохристо-рожевою фарбою, яка добре гармоніює за колоритом із розкиданими великими пелюстками і листками троянд.

Із сюжетно різних сцен багатофігурну композицію відкриває фігура юнака, котрий тримає за повід маленького коня. Задумливий юнак сперся на високу кам'яну підставку-колону, підперши лівою рукою голову. Фігурка тварини вдвічі менша за людський зріст – чи лоша, чи дорослий кінь із порушеними пропорціями. У правій руці, крім вуздечки, юнак тримає короткого меча. Він вдягнений у боспорський костюм – вузькі штани й хітон із довгими рукавами, що закриває стегна. На плечі накинуто плащ, задратований на грудях. Справа перед воїном на вбитому в стіну гаку висить горит зі стрілами і луком.

В іншій сцені, яка принесла саркофагу всесвітню славу, зображено за роботою живописця. Він сидить на стільці, у руці – каутеріон, загострена металева паличка, яку він розігріває над жаровнею, що стоїть на підлозі. Перед майстром на колоні-підставці – ящик з фарбами, далі – мольберт із підрамником. Ретельно передано інтер'єр майстерні з портретами на стінах (вставлені в рамки погруддя в плащах), що розкриває технологію античного живопису.

Примітно, що ця сцена – безперечне свідчення існування в Північному Причорномор'ї I ст. н. е. портретної енкаустичної майстерні. На відміну від фаюмського портрета, ці твори призначалися для приватних будинків і найчастіше називалися домашніми. Римські письменники I–II ст., зокрема Марціал, у захваті зазначали, що



**Викрадення Плутоном Кори-Персефони.  
Розпис склепу 1867 р. I ст. Пантикапей**

характер і душа портретованих не має на усій землі більш красивого й правдивого відтворення. Доволі часто в епіграмах висміювали художників, котрі не спромоглися написати схожий на замовника портрет. Зазначається, що були популярні чоловічі, жіночі, дитячі й підліткові портрети. Найважливіше, що всі автори до цих портретів вживають однакову термінологію: енкаустичні картини на дерев'яних дошках, написані на станку<sup>37</sup>. З цього можна зробити припущення, що і в Пантікапеї було достатньо широке коло заможних замовників, завдяки яким функціонувала майстерня портретиста-енкауста. Ці станкові, світські твори, які зберігалися в родині й не були призначені для покладення в могилу або склеп, ймовірно, не збереглися.

Техніка енкаустики за античних часів вважалася найуніверсальнішим засобом живопису. Її застосовували у станковому й стінному розписах, мініатюрі на слоновоїй кістці й навіть при фарбуванні дерев'яних корпусів військових і торгових кораблів. Енкаустика – техніка живопису гарячими, розтопленими до рідкого стану восковими фарбами. В античності існував і т. зв. холодний спосіб живопису рідкими розведеними фарбами, які не відразу тверділи<sup>38</sup>. Висохлий і затверділий барвистий пласт не лише чудово зберігається протягом тисячоліть, але й має колірну гаму унікальної насиченості. Цей живопис вирізняється густою інтенсивністю, справжнім “горінням” фарби. Енкаустика збагатила живопис значною кількістю тонів, дозволила знаходити більш ніжні відтінки й м'які переходи моделювання, нарешті, енкаустика дала можливість імітувати блиск природних фарб, полиски й рефлекси. Видатні грецькі живописці Паррасій, Павсій та Аполлодор створювали прославлені монументальні енкаустичні настінні картини. Основним зняряддям для писання були пензлі, а допоміжним – каутеріон (загострена металева паличка, якою розгладжували нанесені мазки воскової фарби). Найбільшою перевагою цієї техніки була можливість застосування усіх видів фарб і дорогоцінних барвистих пігментів, отриманих з екзотичних рослин і черепашок.

Живопис восковими фарбами по каменю відомий із нечисленних, надто фрагментарних творів античного Середземномор'я. Про давніх майстрів та їхні твори ми, на жаль, можемо судити тільки з писемних джерел – описів давньогрецьких і римських авторів (Плінія Старшого, Павсанія, Філострата та ін.), також відтворень деяких композицій на розписних вазах V–IV ст. до н. е. і буквально з одиничних пам'яток станкового й монументального живопису архаїчного й елліністичного періодів, у тому числі з розглянутих вище херсонеських надгробків.

Під час реставрації саркофага були зроблені цінні спостереження над технікою живопису, яку застосував боспорський майстер. В'яжучим фарбового шару був бджолиний віск із природною смолою, тобто на саркофазі не тільки зображено майстерню енкауста, але й написано всі сцени цією технікою. Спочатку на підготовлений під живопис шар ґрунту (1 мм–6 мм) нанесли загальний фон світло-жовтого кольору й червоним написали цоколь. Після цього світло-коричневою фарбою зробили початковий малюнок, який добре видно неозброєним оком. У кольоровій розробці художник дотримувався певної суворой послідовності: на світло-коричневі й золотисто-коричневі тони було нанесено різні відтінки червоного, який відіграє головну роль у колориті всіх композицій. Дрібні деталі зображень прописано зеленими, сіро-блакитними й блакитними тонами. Червоними фарбами на попередньому малюнку були знову зроблені прописи. Наприкінці чорною фарбою поверх усіх інших прописані всі найголовніші деталі: риси облич, завитки волосся, контури фігур, меблі тощо. Увесь живопис виконаний пензлем холодним способом у техніці енкаустики, про що свідчать сліди окремих волосинок, а також надзвичайно тонкий живописний шар з патьоками<sup>39</sup>.



**Художник-енкауст у майстерні за роботою (фрагмент енкаустичного роспису саркофага).  
I ст. Пантікапей. ДЕ**

Третю композицію присвячено сцені “загробної трапези”, дуже популярної в монументальному мистецтві Боспору. На покритому смугастим покривалом ліжку лежить чоловік із короткою бородою, одягнений у довгий хітон і плащ. У лівій руці він тримає чашу зі священним напоєм. Права рука звернена до жінки, котра сидить на стільці з високою подушкою. Біля її ніг стоїть служниця, зображена у вигляді мініатюрної фігурки, і тримає в руці скриньку для прикрас. Справа, за ложем, стоїть ще один слуга, виночерпій. У центрі – круглий стіл на кручених ніжках.

На вузькій поперечній стінці саркофага, біля узголів'я покійного, вміщено орнаментальну композицію у вигляді гірлянди, підвішеної за обидва кінці на стрічках. У центрі з неї ніби виростає велика квітка з червоними пелюстками.

На другій довгій стіні саркофага, навпроти сцени “загробної трапези”, зображено жінку з дитиною на колінах. На відміну від попередньої багатофігурної групи, вона сидить у великому кріслі з високою прямою спинкою, бильцями й фігурними ніжками. Перед нею стоїть такий самий круглий стіл на кручених гострих ніжках. Справа до нього наближається служниця, яка тримає на витягнутих руках круглу тачу, заставлену стравами. За господинею стоїть ще одна служниця.

На наступній, обрамленій колонами сцені, – двоє вершників, повернутих один до одного обличчями. Як і юнак у першій сцені, вони одягнені в традиційні боспорські костюми. До пояса воїна справа прикріплено горит, а в піднятій руці він тримає батіг. На жаль, ця композиція збереглася лише фрагментарно (повністю обсіпалася фарба правої частини обличчя вершника і всієї нижньої частини картини).

Передостання сцена на саркофазі – троє музикантів, котрі грають на різних інструментах, – завершує живописний ряд цієї поздовжньої стінки. У центрі композиції в кріслі з високою спинкою сидить безбородий юнак, зображений анфас до умовного глядача. На колінах він тримає орган (фарба на ньому майже зовсім обсіпалася). По обидва боки від органіста – ще двоє молодих чоловіків, які сидять у

профіль. Кожен із них грає на подвійній флейті. Від вологи ця композиція постраждала найбільше. Тому складно судити про крій одягу й взуття музикантів.

Остання композиція цього оригінального мальовничого саркофага розміщена в ногах покійного на вузькій поперечній стінці. Вона складається ніби з двох незалежних сцен: ліворуч – круглий стіл на трьох ніжках із кінцями у вигляді лев'ячих лап, а праворуч – двоє карликів-пігмеїв, що танцюють ритуальний танець і водночас жонглюють чотирма парами паличок. Своім експресивним і гучним танцем вони відлякують злих духів і охороняють спокій померлого.

Таким чином, декоративне оформлення саркофага повністю імітує розпис поховальної камери склепу. У його структурі витримані основні принципи, властиві декору грецьких творів цього типу. Коринфські колони, що утворюють живописні клейма, мають таку саму кількість жолобків – канелюрів (10–12), як і різьблені дерев'яні саркофаги класичного й елліністичного періодів. З деякою примітивністю, своєрідною недбалістю стилю розпису, особливо вираженого в недосконалих пропорціях тіл людей і тварин, композиції на саркофазі виконані в знаменитому “квітковому” стилі, що вирізнявся в живопису Пантикапея перших століть нової ери неперевершеними декоративними ефектами. Великі красиві пелюстки квітів між фігурами й предметами ніколи не закривають останніх. У палітрі давнього художника переважають червона, жовта й чорна фарби. Тільки сорочка дівчинки, яка сидить на колінах у матері, має світлий блакитний відтінок.

Стиль живопису саркофага нагадує розписи склепу Деметри в Пантикапеї, датовані I ст. Крім образу богині на плафоні, у манері зображення різних персонажів багато спільного. Це і своєрідні прийоми накладання тіней, і графічні принципи побу-

#### **Загробна трапеза (фрагмент енкаустичного розпису саркофага). I ст. Пантикапей. ДЕ**





**Розпис стіни склепу 1875 р.  
“Інкрустаційно-квітковий” стиль. II ст.  
Пантикапей. (за М. Ростовцевим)**

**Розпис стіни склепу 1875 р.  
“Інкрустаційно-фігурний” стиль. II ст.  
Пантикапей. (за М. Ростовцевим)**



дови фігур. Можливо, цей саркофаг художник створив значно пізніше за розписи склепу, вже на схилі свого довгого, насиченого подіями життя.

Крім того, багато сцен на саркофазі повторюють фрески на стінах і плафонах інших боспорських склепів. Так, у монументальному живопису Пантикапея були досить поширені сцени “загробної трапези”, зображення жінки в кріслі, вершників і воїнів, котрі ведуть за вуздечки коней. Найімовірніше, вони були запозичені художником із життя, про що свідчать дрібні деталі меблів, костюмів і зачісок.

Розписи пантикапейських склепів розкривають не тільки релігійні обряди і вірування жителів, але й деталі їхнього побуту. В усіх фресках цього періоду є чимало спільного, характерного для місцевої художньої школи з її площинними фігурами, непропорційністю, схематизмом, іноді умовним застосуванням фарб, змішуванням стилів. Серед них на особливу увагу заслуговують сакральні сцени жертвоприношень і “загробної трапези”, виконані в умовному ієратичному стилі.

У склепі 1891 р. частково збереглися багатофігурні складні композиції у люнетах, над строка-тим, розписаним під мармур цоколем<sup>40</sup>. Центральна сцена “загробної трапези” починається із зображення юрти кочовика, біля якої стоїть кобила з лошам. Поруч у високому кріслі сидить жінка в рожевому хітоні й гіматії. На землі біля її ніг – колиска з двома немовлятами, обабіч – фігурки двох служниць. Праворуч від цієї групи – високе ложе зі смугастим покривалом, на якому напівлежить чоловік у рожевому хітоні й блакитному плащі. Сцену доповнює традиційний круглий стіл на трьох фігурних ніжках – трапезофор з посудом і їжею та маленька фігурка прислужника в рожевих штаних і короткому каптані, котрий тримає глек і рушник.

На інших стінах бачимо ще кілька сцен із подібною сакральною символікою. Сцена жертвоприношення – героїзований вершник та обожнені небіжчики у високих головних уборах стоять біля вівтаря, тримаючи роги достатку. Високе гіллясте дерево, олень, пташка на кущі, поруч з якими експресивна фігурка танцівниці, – символи щасливого потойбічного життя, вічного блаженства і спокою серед природи Елізія. Люнет на стіні з двох боків, при вході до склепу, прикрашено фігурами богині щастя й удачі Тіхе-Фортуни, котра

стоїть на темно-брунатному п'єдесталі, з веслом і рогом достатку в руках, і оголеного Гермеса з кошелем і кадущеєм.

У склепі Анфестерія, сина Гегесіппа, еллінізованого сармата Ктесамена, живописна композиція витягнута по горизонталі<sup>41</sup>. Углибині великої повстяної юрти, до стіни якої ззовні приставлено дуже довгий спис, видніються дві фігури. Ліворуч від юрти росте дерево, на гілку якого підвішено горит. Праворуч від юрти на високому троні сидить жінка. З двох боків її оточують мініатюрні фігурки прислужників. До цієї компактної групи справа під'їжджає безбородий вершник у каптані, розшитому золотими пластинами, у високих шкіряних чобітках. Він тримає в правій руці нагайку, у лівій – меч. Його зустрічає (зображений у зменшеному масштабі) служник із келихом вина. У правій частині люнетки зображений ще один вершник-зброєносець, котрий веде за вуздечку другого коня. Третій – біжить слідом. Маленька фігурка юнака, який стоїть поруч із столом-трапезофором, написана на квадрі нижнього ряду під юртою. Можливо, окремі групи навмисно показані віддалено одна від одної із метою створення ілюзії багатоплановості й простору. Незважаючи на незнання основ побудови композиції, примітивізм живопису, де основними засобами художньої виразності є контурна лінія й силует, художник спромігся правдиво передати цю сакральну сцену.

Давні жителі Пантикапея пейзаж створювали у вигляді окремого дерева чи гілки, різнокольорових пелюсток і листків, рідше – квітів за повної відсутності перспективи. У живопису склепу Анфестерія, як і в багатьох інших склепах, присутні стилізовані пейзажні мотиви, зокрема зображення двох коней, зеленого й гнідого, які стоять обабіч дерева з трьома гілками з великим листям.

**Група воїнів і герць боспорців із сарматами. Розпис стіни Стасівського склепу (фрагмент). Перша половина II ст. Пантикапей. (за М. Ростовцевим)**

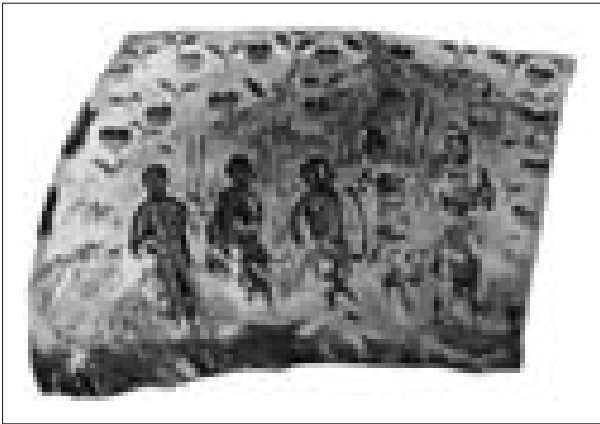


Загалом у розписах склепів 1891 р. й Анфестерія, за винятком окремих образів, шаблонів і деталей, відсутній зв'язок з еллінським живописом. Фрескам притаманне умовно-схематичне розуміння побудови складних композицій, незнання перспективи, пропорцій людського тіла, гармонійного колориту. Людські фігури завжди зображені анфас, фігури тварин – у профіль. Останні написані дуже умовно, як наприклад, зелений кінь у склепі Анфестерія. Проте місцеві боспорські художники, котрі не володіли професійними навичками, передали багато реальних деталей побуту, завдяки яким їх композиції наближаються до жанрових.

Яскравим прикладом подальшого розвитку “квіткового” стилю в III ст. є розписи склепу Сорака<sup>42</sup>. Фресковий живопис по штукатурці або безпосередньо по материковій глині, в якій вирубано склеп, покриває всі стіни й два чотирикутні стовпи. Декоративний напрям простежується в головній умовно-стилізованій сцені “загробної трапези”, де непропорційні фігури діючих осіб схематично передані окремими мазками й лініями. Основна увага зосереджена на декоруванні тла численними стеблами, бутонами й пелюстками рози й кипариса, серед яких зненацька з'являються маски Медузи Горгони, сатира й пластичні фігурки пігмеїв, що жонглюють. Така кількість апотропеїчних зображень пояснюється епітафією Сорака, який над усе боявся, щоб не потривожили його прах: “З добрим щастям, Сорака, син Сорака, збирач штрафів, який спорудив цю гробницю від підвалин нову і не викинув жодної чужої кістки. Хай ніхто, хто тут живе, мене не зневажить і не потривожить моїх кісток; якщо ж хто-небудь образить мене або потривожить кістки і викине їх геть, то хай не отримає він плоду ні від землі, ні від моря, а по смерті увійде він в Аїд”. Цей напис є також свідченням зневаги до тих, хто сплюндрує старе забуте поховання.

**Розпис Стасівського склепу (фрагмент). Перша половина II ст. Пантикапей. (за М. Ростовцевим)**





**Група воїнів. Розпис стіни Стасівського склепу (фрагмент). Перша половина II ст. Пантікапей. (за М. Ростовцевим)**

домі й високохудожні зразки римського монументального живопису. Можливо, орієнтуючись на поширену в Боспорському царстві монументальну римську скульптуру, в тому числі і рельєфи зі сценами “загробної трапези”, художники намагалися втілити їх на стінах боспорських склепів. Цим впливом можна, зокрема, пояснити спробу передачі мускулатури торсів, моделювання фігур за допомогою штрихування в склепі Сорака.

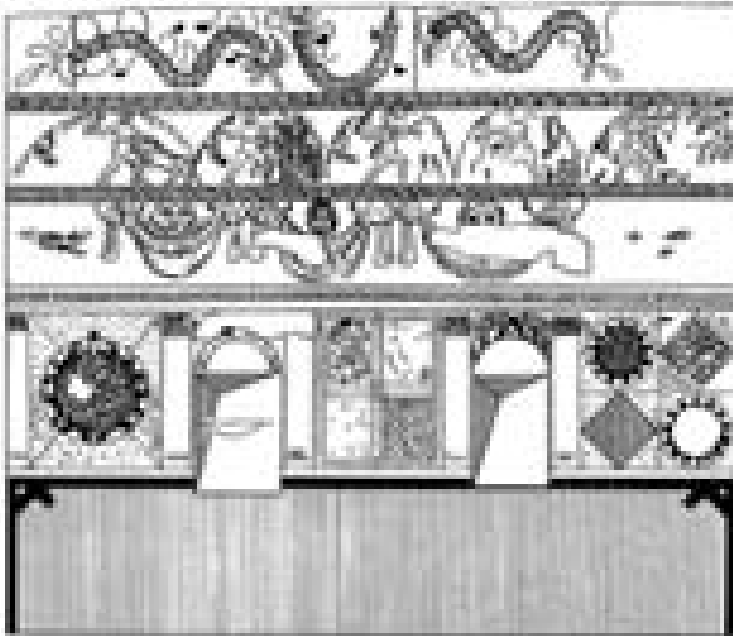
Живопис Пантікапея, починаючи з II ст., пов’язаний із співіснуванням “квіткового” та “інкрустаційного” стилів. З одного боку, “квітковий” стиль стає більш декоративним і умовним, з другого – виникає зовсім новий для Причорномор’я й Боспору “інкрустаційний” стиль, який своїми витокami сягає мистецтва Давньої Месопотамії, Ірану, а через них і елліністичного Сходу. Принцип “інкрустаційного” стилю неодноразово був описаний давніми авторами й полягав у тому, що основою залишався структурний розподіл стіни на три частини – високий цоколь, середню й верхню широкі смуги. Усі три частини покривали різноманітними за формою пластинами кольорових каменів з метою створення яскравої й пишної поліхромії, а не підкреслення структури стіни, як це було в IV–II ст. до н. е. за часів еллінізму. Пластини мармуру одного кольору й однакової геометричної форми інкрустовані й вкладені в плити каміння іншого кольору й форми. Завдяки цьому створювалися складні орнаментальні композиції, поліхромія яких підсилювалася вставками кольорових металів і скла. “Marmoribus pingere” або “lapide pingere” – “живописати мармуром” або “живописати камінням” – так Пліній Старший характеризував цей стиль<sup>43</sup>. Його застосовували для облицювання стін палаців найзаможніші правителі елліністичних держав, зокрема Мавзол у Карії. У монументальному живопису був розроблений його відносно дешевий аналог – імітація дорогоцінного облицювання. За археологічними джерелами, дотепер залишається дискусійним питання існування в Північному Причорномор’ї “інкрустаційного” стилю в чистому вигляді. Проте в стінному живопису пантікапейських склепів він добре відомий.

Першою половиною II ст. датується трикамерний склеп, розкопаний 1900 р., де в техніці фрески по товстому шару штукатурки виконано розпис у різних варіантах “інкрустаційного” стилю<sup>44</sup>. Перша камера дає уявлення про найпростішу живописну інкрустацію з таким розподілом: червоний цоколь, ряд вертикальних прямокутників і верх у вигляді гладенької смуги. У другій камері – “інкрустаційний”

Наївний і умовний за своїми художніми прийомами “квітковий” стиль, створений на Боспорі в перших століттях нової ери, мав цілком самобутній і реалістичний у подробицях характер. Художники використовували грецькі трафарети, які, ймовірно, були поширені в майстернях античної ойкумени. Однак, видозмінюючи їх відповідно до власних потреб і розуміння мистецтва живопису як декорації, вони практично відійшли від традицій елліністичної поліхромії. Судячи з усього, їм були не ві-



стиль у чистому вигляді. Унизу стіну прикрашає високий цоколь темно-червоного кольору, який закінчується вузькою чорною смугою. Середня частина стіни поділена на вертикальні прямокутники, які розмежовують тірси, перев'язані посередині вузькими стрічками. У кожному прямокутнику розташований геометричний орнамент, який імітує інкрустацію з мармуру жовтого, червоного, білого, зеленого й чорного кольорів. У чергуванні цих різних композицій відсутня симетрія й послідовність. Тільки один із них прикрашено у верхній частині зображенням світлої корзини з чорними смоквами, чорними виноградними гронами, двома яблуками й грушею. Верхня частина стіни – вузький геометричний фриз із рожевих квадратів і білих горизонтальних прямокутників, що чергуються. На білому тлі написані схематичні гірлянди, рожеві квадрати декоровані поперемінно білим ромбом або колом. У третьому приміщенні фрески майже осипалися, але й тут було використано триярусне декорування стіни, середня частина якої, крім вертикальних прямокутників, була прикрашена зображенням пурпурової завіси з бахромою й білими колонками на профільованих базах. Усі геометричні елементи композицій у цьому склепі виконані за допомогою математичних розрахунків та інструментів, що дало змогу художнику



**Розпис стіни склепу Геракла. Поєднання “інкрустаційного”, “квіткового” і “фігуративного” стилів. Початок III ст. Горгіппія**

створити точну імітацію тісно підігнаних мармурових плит різного розміру й кольору з гладенькими рівними гранями.

Автори фресок Стасівського склепу першої половини II ст. у традиціях, притаманних боспорському живопису, використовують комбінацію з “квіткового” та “інкрустаційного” стилів<sup>45</sup>. Верхня частина стіни, ніші й лонети декоровані в “квітковому” стилі й мають багато спільного зі схематично-умовною манерою живопису більшості склепів Пантікапея. Середня частина стіни розписана в “інкрустаційному” стилі, який часто доповнюється архітектурними елементами. Нижня – широкий темно-червоний цоколь. “Інкрустаційний” розпис у Стасівському склепі виконаний дуже недбало, з численними порушеннями, у формі геометричних фігур, кривим розташуванням архітектурних деталей. Проте тут більш гармонійно підібрані фарби. Витончена поліхромія середнього ярусу стін у поєднанні з різноманітними за змістом сюжетними композиціями створює казкове враження.

Найцікавішими є три динамічні батальні сцени. Дві з них – герць боспорців із сарматами, де фігури вершників, коней і піхотинців-зброєносців показані в стрімко-

му русі. Інколи можна бачити тіла загиблих воїнів із відтятими головами, котрі лежать під їхніми ногами. Художник використовував дуже обмежену палітру – червоно-нувату, білу, зелену й чорну фарби, якими він відтіняє тільки поодинокі деталі або силуети фігур людей і тварин, рослинні мотиви. Проте така схематично-графічна манера живопису в цілому була притаманна розписам пантикапейських склепів. Тут майстер зосередив увагу на передачі узагальнених рис герцю боспорців і сарматів, їхніх образів, озброєння, одягу.

Більш живописною манерою виконання відрізняється третя батальна сцена із зображенням п'яти піхотинців. Вона розгортається на умовному світлому тлі стіни, покритої червоними пелюстками троянд і парним зеленим листям. Воїни швидко пересуваються по високій траві, яка написана зеленими штрихами. Під їхніми ногами намічена лінія ґрунту. Попереду йде важкоозброєний прапороносець, котрий обома руками тримає спис із прикріпленим до нього штандартом. За ним – ще чотири фігури воїнів, кожен із них тримає щит і два списи. Вони вдягнені в довгі козакини, штани й високі білі шкіряні чобітки. У прапороносця й піхотинця позаду – високі яйцеподібні решітчасті шоломи й довгі панцери. Фігури й обличчя воїнів правильно побудовані, об'єм створено світлотіньовим моделюванням.

Ще кілька композицій присвячено зображенню пейзажних мотивів із різноманітними тваринами. Побудова цих сцен багатопланова, хоча в ній ще багато умовних і схематичних деталей. Перша композиція фланкована з боків двома деревами. У центрі цієї композиції у високій степовій траві готуються до двобою темно-брунатні з червоним відтінком кабан і гірський ведмідь. Над ними, окреслюючи другий план, стоїть великий синій павич із помаранчевими крилами й хвостом. Модельовані світлотіньові фігури тварин вирізняються на світлому тлі з високою зеленою травою, кущами й вертикально розташованими червоними квітами на тонких стеблинах. Більш динамічно відтворена сцена полювання собаки на оленя, яка розгортається на тлі схематично зображеного лісу з віялоподібними кронами дерев і схематично написаним листям. Цей своєрідний анімалістичний жанр вирізняється добрим знанням звичок хижаків, пропорцій їхнього тіла, фактурою й кольором шерсті або оперення. Проте є й архаїчні деталі, зокрема зображення очей анфас, а фігур у профіль.

У фресках Стасівського склепу можна виділити манеру кількох майстрів, одна з них – “живописно-поліхромна”, друга – графічна. Вони притаманні розписам як у “квітковому”, так і в “інкрустаційному” стилях. Проте загальний задум живописного декору камери склепу, безперечно, твір талановитого пантикапейського художника. Саме під його керівництвом різні за обдаруванням майстри приділили особливу увагу анатомічній побудові фігур людей і тварин, світлотіньовому моделюванню, просторовій побудові композицій. Навіть “квітковий” орнамент підпорядкований суворій вертикалі стебел і хвилястим горизонталям рядів, які нібито утворюють пагорби.

Уявлення про поєднання “квітового” та “інкрустаційного” стилів із фігуративними зображеннями дає склеп Геракла в Горгіппії<sup>46</sup>. Нижні частини стін склепу декоровані живописною імітацією строкатого мармурового облицювання з колонами. Над ними розташовані драперії, що висять на гачках, прикрашені торочкою, китицями, виразними масками у вигинах складок. Вище – ярус, який складається з окремих сцен, присвячених дванадцяти подвигам Геракла. Поруч – рідкісна живописна портретна група: поясні зображення бородатого чоловіка в оточенні двох жінок і двох юнаків. У композиційній побудові цієї сцени є вплив римського надмогильного рельєфу з портретними зображеннями членів однієї родини<sup>47</sup>. Навпроти входу в

склеп написані фігури чоловіка й жінки, котрі сидять у кріслах, та юнака поруч із ними. Їхні фігури зображені в декоративному обрамленні з дерев, павичів, змії, черепах, вінків з гілля тощо. У розписах цього склепу простежуються живописні прийоми, притаманні боспорському живопису: яскравість фарб, простота композицій, графічність контурів, площинність силуетів. Образи Геракла й “груповий портрет” вирішені в дусі античного міфологічного усвідомлення світу.

З III ст. у боспорському живопису спостерігається занепад. Він стає примітивнішим як за стилем виконання, так і за кольором. Це останній етап його розвитку, що дістав назву “геометричного” стилю. Зокрема, у склепі “сабазіастів” (прибічників бога Сабазія) у Пантикапеї застосовані лише чорна й червона фарби, якими обведені контури вкрай схематичних фігур. Обряди на честь божества, котре дарувало безсмертя, супроводжувалися містичними танцями зі зміями в руках. Їх бачимо в розписах цього склепу, які засновані на умовному сприйнятті дійсності.

В інших містах Північного Причорномор’я збереглося дуже мало пам’яток настінного живопису перших століть нової ери. По-перше, у цих державах не існувало традиції зведення монументальних поховальних споруд, стіни яких покривали фігуративним і орнаментальним поліхромним розписом. По-друге, тут не було можливих замовників, котрі могли запросити професійних митців або створити місцеву живописну школу на кшталт боспорської.

В Ольвії з поховальним ритуалом пов’язані тільки два монохромні малюнки, виконані пензлем фарбою червоно-цегляного кольору на кам’яних плитах над дверима між камерами в склепі під Зевсовим курганом початку III ст. В умовно-схематичній манері написані зображення змії, а праворуч від неї – фігурка чоловіка в профіль із пов’язкою на голові й двома гілками в руках.

При розкопках житлових кварталів римського часу в Нижньому місті в Ольвії були знайдені пластини мармуру різних геометричних форм – прямокутні, овальні, круглі, квадратні, ромбоподібні, які є залишками від облицювання середньої й верхньої частин стіни в “інкрустаційному” стилі II ст.<sup>48</sup> Превалюють пластини різних відтінків сірого, значно менше червоного, рожевого, жовтого й зеленого кольору. У Північному Причорномор’ї – це поки що єдиний комплекс, який свідчить про існування “інкрустаційного” стилю в архітектурному оздобленні інтер’єрів. Чи були його живописні імітації в Ольвії, невідомо.

Херсонес Таврійський, як було зазначено вище, прославився рідкісними для Північного Причорномор’я творами надмогильного монументального енкаустичного живопису в другій половині IV ст. до н. е., кращі зразки якого (портрет юнака), можливо, були виконані талановитими приїжджими художниками. Розписна поліхромна штукатурка з цього поліса датується елліністичним часом, але її незначні фрагменти не дають змоги реконструювати розписи стін. Склепи й саркофаги з сюжетними та інкрустаційними розписами, які відрізняються від боспорських ваговитістю й схематизмом, здебільшого відносять до ранньохристиянського періоду<sup>49</sup>. Живописний декор склепу перших століть нової ери (1894 р.) складається із зображень напівголеної жінки на одній стіні й двох фігур з вінками на головах – на іншій. Нижня частина стіни оздоблена в “інкрустаційному” стилі.

У столиці пізньюскіфської держави Неаполі Скіфському в середині XX ст. відкрито громадські споруди й кілька склепів, розписаних під впливом еллінського мистецтва<sup>50</sup>. Серед них на особливу увагу заслуговує склеп із зображенням скіфа, котрий тримає в руках ліру, вершника і сцени полювання з собаками на кабана. У розписах використані чотири кольори: червоний, чорний, білий і жовтий. Білий – це незафарбовані ділянки поверхні стіни. Застосування окремих кольорів можна

пояснити як намаганням наблизитися до натури (кров на нозі пораненого кабана), так і їх символічним навантаженням. Зокрема, в індоіранській традиції використовували три основні кольори: білий, червоний і чорний, які при необхідності доповнювалися жовтим<sup>51</sup>. Подібна палітра була притаманна й боспорським майстрам.

Отже, еволюція й послідовна зміна стилів у монументальному живопису античних держав Північного Причорномор'я простежується тільки на Боспорі. Близько середини IV ст. до н. е. сюди зі Східного Середземномор'я проникає “структурний” стиль, заснований на системі побудови, спочатку сирцевої, а пізніше – кам'яної кладки, в якому еллінські майстри розписували стіни громадських і житлових будівель, склепи. У ранньоелліністичний час наприкінці IV–II ст. до н. е. він є відображенням традицій, притаманних живопису Аттики, Іонії, Магnezії, островів Делос і Фера. Імовірно, боспорські митці навчалися в майстернях Середземномор'я, або ж високопрофесійних живописців спеціально запрошували до царського двора Пантикапея.

Техніки енкаустики, розпису водяними фарбами безпосередньо на стіні без ґрунту типові для елліністичного живопису. Структурні розписи, зображення сюжетних композицій та образів хтонічних божеств покривають кам'яні стіни й склепіння, дерев'яну обшивку стін поховальних камер боспорських склепів. Зображення цвяхів у склепі 1908 р. свідчать про обізнаність митців з основами перспективи. Живописні портретні композиції, сюжетні сцени, архітектурні й декоративні мотиви в ранньоелліністичний час прикрашають надмогильні стели Боспору.

Упродовж перших століть нової ери, коли починається масове будівництво великих склепів для боспорської знаті, у Пантикапеї було вироблено своєрідний живописний стиль, у якому знайшли яскраве відображення як загальноеллінські, так і місцеві художні традиції. Фрески I – першої половини III ст. н. е. були органічно пов'язані з внутрішнім простором великих поховальних споруд. Мистецтво залежало не тільки від установлених правил, але й від особливостей архітектури, релігійного світогляду померлого, його занять при житті, соціального стану, етнічного походження тощо. В окремих картинах представлені цілі новели про життя й причини смерті знатних осіб.

У I ст. стіни склепів Пантикапея розписували в “квітковому” стилі, який виник у Єгипті й наприкінці еллінізму набув великого поширення в Александрії та більшості художніх центрів Малої Азії. Потреба заповнити тло змушували художників довільно розташовувати червоні квіти, пуп'янки й пелюстки троянд, кипариса, граната, зелені стебла й листки по всьому полю фрески. Пробудження відчуття реалізму, простору – головна основа звернення до різноманітних фігуративних сцен. У них митці намагалися підшукати для предметів конкретну опору – гілку дерева для горита або юрту для довгого списа. Використання речей, які висять, лежать на столі, стоять коло стіни, дало можливість розгортати іноді з вражаючим багатством обстановку тієї чи іншої сцени, наприклад потойбічної трапези або роботи художника-енкауста в майстерні.

Починаючи з II ст. у живопису пантикапейських склепів поєднуються “квітковий” та “інкрустаційний” стилі. Поєднання їх елементів – характерна риса як ранньоримського, так і боспорського монументального мистецтва. На віддалену околицю античного світу ця традиція приходиться майже одночасно з іншими великими художніми центрами, охоплюючи міста Італії (Рим), північне узбережжя Африки (Александрія), Сирію (Пальміра) і Боспорське царство (Пантикапей).

У фресках можна простежити співіснування кількох різних тенденцій живопису. Здебільшого це схематичні, не довершені в композиційному плані зображення,

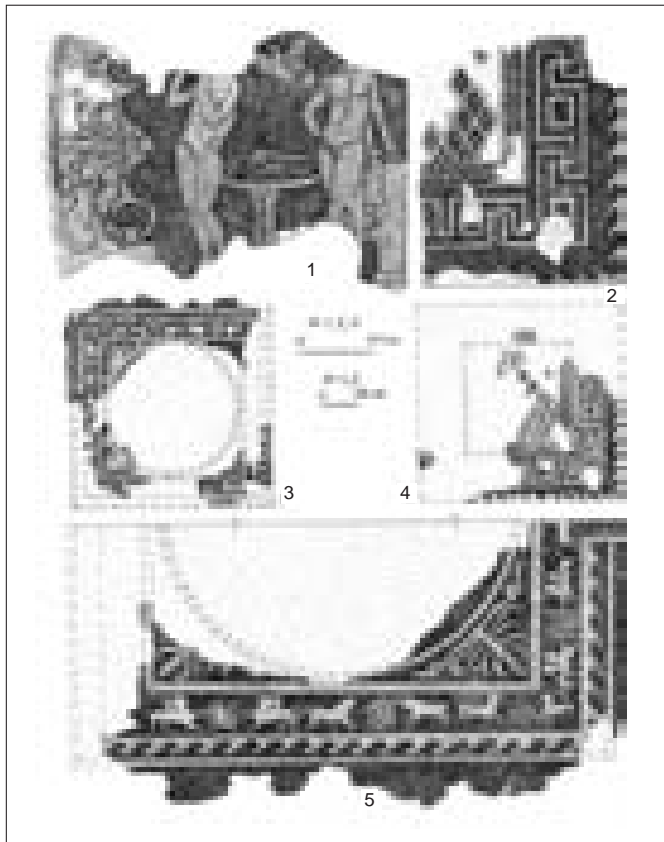
які вражають різноманітністю жанрових реалістичних деталей. Одним із найсуттєвіших тут є питання розміщення фігур у просторі, їх групування. Потрібно зазначити, що асиметрія є одним із головних прийомів побудови композиції. Умовно-ієратичні сцени жертвоприношень і “загробної трапези” склепів 1891 р. й Анфестерія з непропорційними, схематичними, площинними фігурами, іноді умовним застосуванням фарб, знаходять прямі аналогії в боспорському надмогильному рельєфі.

Розписи склепу Деметри I ст. – свідчення розробки боспорськими живописцями глибокої психологічної характеристики людських облич.

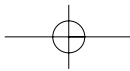
У тісному взаємозв'язку з цим напрямом знаходиться портрет. Мальований саркофаг 1900 р. із зображенням автопортрета художника-енкауста у власній майстерні, на стінах якої розвішані портрети, порушує питання існування цього світського жанру в Пантікапеї. До того ж боспорським художникам були добре відомі два способи живопису в енкаустичній техніці – гарячий і холодний. У поховальному живопису склепу 1891 р. зберігся унікальний груповий портрет родини, де з особливою теплотою зображені маленькі діти різного віку. Ще один груповий портрет прикрашав склеп Геракла в Горгіппії. Індивідуальними, портретними, хоча й грубими рисами наділені обличчя деяких персонажів у склепах Стасівському й Сорака.

Батальні, пейзажні та анімалістичні мотиви у фресках Стасівського склепу мають риси етнографічного реалізму. Великого значення у цих розписах надають пейзажам, в яких завжди акцентується увага на місце дії: лінія ґрунту під ногами дійових осіб, висока степова трава, кущі або дерева. Завдяки цим простим символам перед нами ніби оживають фрагменти живої природи, передані доволі примітивними засобами. Живописна манера художника, його наївне бачення світу сприймаються, швидше, як вияв несвідомої творчої інтуїції.

Загалом живопис боспорських склепів перших століть нової ери більш площинний у порівнянні з елліністичним часом. В образах людей і тварин відсутні тілесність, скульптурне пластичне ліплення об'єму, світлотіньове моделювання. Художники використовують чисті локальні кольори, часто створюючи їх контрастні поєд-



**Галькові підлоги андронів житлових будинків:  
1 – Херсонес; 2–5 – Ольвія**



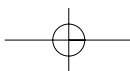
нання й зіставлення. У розписах “квіткового” й “інкрустаційного” стилів простежується послідовне чергування контрастних кольорів: червоних і жовтих, з одного боку, синіх, сірих, інколи зелених, – з другого. У цьому полягає основа декоративного характеру місцевої живописної школи, яка, ймовірно, зазнала впливу віддалених східних регіонів Римської імперії.

У порівнянні з греко-римським монументальним живописом цього періоду, боспорська живописна школа вирізняється створенням свого неповторного індивідуального стилю. Йому притаманні умовність, абстрактність, схематизм і архаїзація. Площинність у побудові людських фігур призводить до значних порушень в їх анатомії й пропорціях. Упродовж двох з половиною століть незмінною залишається умовна відмінність у масштабах головних і другорядних персонажів, зокрема домашніх рабів. Ця суворая урочиста ієратичність пов'язана із сакральним змістом боспорського живопису, з уявленнями про героїзованого небіжчика. Мистецтво символів у свою чергу породжує декоративність.

**Мозаїка.** Грецька мозаїчна підлога, набрана з річкової гальки, відома з V ст. до н. е. В елліністичний час у багатьох містах Середземномор'я мозаїчні композиції зі складними орнаментальними й сюжетними зображеннями досягли високого художнього рівня. Найчастіше їх робили з гальки або дрібних кубиків різнокольорового мармуру. Подібні покриття, за різними джерелами, називали лігостротами (вимощені камінням) або павіментами (утоптаними)<sup>52</sup>. У порівнянні з окремими центрами Еллади, до міст Північного Причорномор'я обидві мозаїчні техніки проникають з деяким запізненням, що в цілому характерно для монументального мистецтва цього регіону. До того ж мозаїки в основному повторюють традиції, які вже склалися в метрополії. Найдавніша галькова мозаїка (V ст. до н. е.) відкрита у Фанагорії на узбережжі затоки. Орнаментальна доріжка була прикрашена двома чотирикутниками з продовгуватої різнокольорової гальки, поставленої на ребро на цем'янковому розчині<sup>53</sup>.

Щодо художніх якостей і сюжету найоригінальнішою є мозаїка зі сценою обмивання з Херсонеса Таврійського<sup>54</sup>. Викладена з білої, жовтої, темно-синьої й червоної гальки мозаїчна композиція представляє двох оголених жінок, котрі стоять обабіч великої чаші лутерія на високій канельованій підставці, на краю якого сидить голуб зі складеними крилами. Судячи з піднятих угору рук, перша з них, очевидно, укладає волосся. Інша, навпаки, ніби відпочиває на фоні розгорненого покривала, притримуючи його на боку правою рукою, а лівою спираючись на прямокутну підставку. Між жіночими головами кружляє з широко розгорнутими крилами ще один, більший за розмірами птах.

Мозаїка частково пошкоджена. Рослинний орнамент у вигляді великої пальмети й паростків аканта зберігся тільки з одного боку, повністю збиті жіночі голови й ступні ніг. Незважаючи на це, чітко простежується пластичність жіночого тіла, витонченість жестів і поз, прекрасне знання анатомії й поєднання тонких відтінків кольорової гальки, що, безумовно, вказує на високу майстерність, можливо, приїжджого художника. Мозаїст використав для моделювання фігур не тільки кольорові, але й фактурні контрасти: в окремих місцях камені дуже щільно поставлені на ребро, в інших, навпаки, розташовані рідше. Гладенька відполірована галька червоного, темно-синього й жовтого кольору, якою викладено фон і контури зображень, тонке вкраплення свинцевих прокладок створюють своєрідну гру полисків у порівнянні з мерехтливою, світло-вохристою поверхнею жіночих тіл, птахів і рослинних орнаментів, що розсіюють світло.



Херсонеська мозаїка, як і більшість елліністичних мозаїк із різнокольорової гальки із сюжетними композиціями, що знайдені в різних регіонах античної ойкумени, прикрашала підлогу андрона в житловому будинку заможного громадянина. Вона ні за стилем, ні за іконографією, ні за втіленням складної багатофігурної композиції не має навіть віддалених аналогій у мозаїчному й живописному мистецтві елліністичного часу. За технікою й матеріалами вона подібна до мозаїк Пелли, що датуються останньою третиною IV ст. до н. е. Певна схожість з ними простежується і в трактуванні паростків аканта. Тому її можна датувати кінцем IV – початком III ст. до н. е., що збігається в цілому з найвищим економічним розквітом Херсонеса.

Дотепер існують різні думки щодо іконографії, представленій на мозаїці композиції й окремих її фігур. Вважається, що це або побутова сцена купання двох жінок, або туалет Афродіти, або сцена косметизу – підготовки жінки до весільного обряду, або сцена “з життя гетер” з міфологічною підосовною у вигляді фігури Афродіти на тлі плаща. Найбільш детально свою версію аргументував О. Домбровський. Схожість ракурсів оголених жіночих фігур із широ-



**Сцена “обмивання”. Мозаїка. Кінець IV – початок III ст. до н. е. НЗ “Херсонес Таврійський”**

ковідомими елліністичними образами Афродіти, особливо жінки, що спирається на підставку, а також голуб, що сидить на чаші лутерія, і “гусак-лебідь”, що летить, були покладені в основу інтерпретації цієї сцени не просто як зображення жінок, а саме Афродіти в різних іпостасях, що втілюють любов земну (Пандемос) і небесну (Уранія)<sup>55</sup>. Таке трактування композиції підтверджується й тим, що нерідко на мозаїчних підлогах не тільки сакральних і громадських споруд, але і в андронах використовувалися різні міфологічні персонажі, в тому числі й Афродіта з еротами. У цьому аспекті найбільший інтерес викликає мозаїка римських терм в Корікосі, розташованому в Малій Азії, із зображенням трьох оголених грацій, що стоять у різних позах між лутерієм з двома голубами, які сидять на ньому, і підставкою з накинутими покривалами, на яких також сидить голуб. Цей птах зображений на багатьох мозаїках елліністичного й римського періодів<sup>56</sup>.

В Ольвії збереглися фрагменти від трьох зразків мозаїчної підлоги III ст. до н. е., які були засипані на початку XX ст. Б. Фармаковським з метою консервації. Одна з них мала орнаментальний характер і була знайдена в андроні перистильного будинку в Нижньому місті Ольвії<sup>57</sup>. Вона являє собою килимоподібний узор з кольорової круглій дрібної гальки – білого, темно-синього й бурого відтінку, який по периметру оточений вапняковим розчином яскраво-червоного кольору. Скутулум (ромбо-

подібний сітчастий геометричний декор із хрестиками) центральної частини з широкою облямівкою хвилеподібним, меандровим і плетінковим орнаментом не типовий для декоративних мозаїк з Олінфа чи Пелли (Греція).

Інша, більш складна, мозаїчна композиція була знайдена в андроні заможного житлового будинку поруч із Зевсовим курганом. Вона складається з центрального кола із втраченою сюжетною композицією, зооморфних і рослинно-геометричних мотивів по периметру квадрата, викладених з річкової гальки й камінчиків білого, світло-жовтого, червоного й синього відтінків, закріплених сумішшю з вапна і піску<sup>58</sup>. Мозаїка датується III ст. до н. е. й наслідує вже відомі композиції раннього IV ст. до н. е. з круглим медальйоном із сюжетним зображенням, вставленим в декоративно оздоблений квадрат. Це, зокрема, мозаїка з Олінфа із зображенням Беллеронфонта. Окремі елементи фігур левів, пантер, кабанів і грифонів у геральдичних позах, пальмет і хвилеподібного орнаменту, які викладені дрібною галькою, за технікою і стилем виконання збігаються з аналогічними зображеннями на мозаїках середини – другої половини III ст. до н. е. з Еретрії, Афіні і Тарсосу.

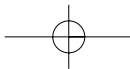
Таким чином, у Північному Причорномор'ї підлогу андронів у житлових будинках заможних громадян наприкінці IV – на початку II ст. до н. е. прикрашали вимощені кольоровою галькою мозаїчні композиції. У цілому для античної ойкумени це була добре відома техніка, яка в елліністичний час поступово була витіснена мармуровими орнаментальними й сюжетними мозаїками, впущеними в цем'яноквий розчин різних кольорів. Залишки невеличких темно-зелених і білих мармурових плиток, знайдених при розкопках пританея II ст. до н. е. у Пантікапеї, є свідченням існування і цієї, пізнішої за часом виникнення, мозаїчної техніки<sup>59</sup>. На жаль, ні форми, ні розмірів, ні характеру малюнка за ними встановити неможливо, також як і за іншими фрагментами (мармуровими кубиками) з цього міста. Незначні фрагменти від мозаїчних підлог у житлових і громадських спорудах також виявлені при розкопках Керкінітиди і Калос Лімена. Усі вони датуються в межах елліністичного часу.

Мозаїки перших століть нової ери в Північному Причорномор'ї не відомі.

## МОНУМЕНТАЛЬНА І МАЛИХ ФОРМ СКУЛЬПТУРА ТА ПЛАСТИКА

Численні і надзвичайно різноманітні пам'ятники монументальної скульптури і пластики представлені всіма видами цього мистецтва. Для їхнього виготовлення використовували найрізноманітніші матеріали: мармур, вапняк, гіпс, бронзу, обпалену глину, можливо, дерево. Упродовж багатьох століть вони прикрашали теменоси, акрополі, майдани, житлові й громадські будинки, некрополі. Як і в будь-якому куточку античної ойкумени, у містах Причорномор'я встановлювали численні монументальні бронзові і мармурові статуї, присвячені богам і знатним громадянам. Про їхнє існування свідчать не тільки статуарні відтворення верховних богів на монетах Пантікапея, Ольвії, Херсонеса та Тіри, але й масивні мармурові постаменти з присвятними написами та іменами скульпторів. На жаль, лише окремі фрагменти мармурових статуй дають про них загальне уявлення. Прикладом можуть служити уламки від високохудожніх за стилем і манерою виконання статуй Аполлона, Афіні, Геракла, Діоніса, Афродіти, Гермеса, Партенос, Асклепія та Гігієї.





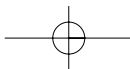
**Кам'яна скульптура** античних держав Північного Причорномор'я розвивалася передусім під впливом різних стилів і напрямів монументального мистецтва, що набули поширення у найвідоміших культурних центрах того часу. У переважній більшості це привізні високохудожні твори монументально-декоративної і статуарної пластики, завдяки яким можна простежити її розвиток. Вони відображають високо-розвинену естетичну свідомість місцевих мешканців, що прагнули ознайомитися з досягненнями майстрів Еллади, прикрашати свої міста, святилища і будинки. Імпортні вироби були також і першими зразками для створення місцевих творів мистецтва. Усі вони пройняті міфологічним змістом.

Найуживанішими матеріалами монументальної і малих форм скульптури були мармур і вапняк, у рідкісних випадках – гіпс. Вважають, що привізну скульптуру, на відміну від місцевої, найчастіше виготовляли з мармуру. Останнім часом, завдяки археологічним та історичним дослідженням, встановлено, що до Північного Причорномор'я привозили не тільки готові твори мистецтва, але й напівфабрикати, а також, можливо, мармур у брилах. Відомо, що він часто служив баластом на кораблях. Для виконання почесних замовлень (сакральних статуй верховних богів, парадних портретів, архітектурного декору) правителі міст, заможні громадяни і міські громади могли запрошувати скульпторів. Певно, деякі з них залишалися для подальшої роботи і відкривали майстерні на зразок ювелірних при царському дворі Спартоکیدів у Пантікапеї IV ст. до н. е.

Привізні статуї і рельєфи, виготовлені з різних сортів грецького скульптурного мармуру, доволі часто дозволяють визначити на основі аналізу їхнього матеріалу культурні центри, звідки вони потрапляли у Північне Причорномор'я. Проконеський білосніжний мармур із темними блакитними прожилками добували на однойменному острові (суч. Мармара), який у пізньокласичний період увійшов до володінь Кізіка і став називатися кізікійським. Близько середини V ст. до н. е. головним скульптурним й архітектурним матеріалом стає пентелійський мармур, родовища якого були за 15 км від Афін. Це – улюблений камінь Фідія і Праксителя. Вироби з яскравим впливом скульптурних шкіл цих двох видатних майстрів класики широко представлені у північнопонтійському регіоні. Острів Парос Кікладського архіпелагу славився білим дрібнозернистим мармуром, із якого виконані численні античні статуї. У Римі використовували як вище згадані сорти каменю, так і місцеві. Зокрема, у середині I ст. до н. е. відкрили родовище мармуру в Каррарі на Півночі Італії. Білосніжний і дрібнозернистий каррарський мармур стає улюбленим матеріалом римських скульпторів<sup>1</sup>. До того ж у поодиноких випадках були знайдені фрагменти від статуй і архітектурного декору, виконаного з кольорових сортів мармуру, що також значно збагачує географію родовищ, а відповідно і міста, з якими були налагоджені культурні зв'язки.

Починаючи з періоду архаїки і закінчуючи пізньоримським часом, під впливом імпорту тут розвивалися й власні місцеві скульптурні школи. Як і в інших регіонах античного світу їхній розвиток і періоди розквіту були пов'язані з історичною та економічною ситуацією у тому чи іншому полісі. Найвищий розквіт місцевих скульптурних майстерень припадає на ранньоелліністичний (IV–III ст. до н. е.), а згодом – ранньоримський період (I–II ст.). Він відзначається значною кількістю високопрофесійних творів мистецтва, виконаних як приїжджими, так і місцевими художниками.

У Пантікапеї, Херсонесі, Ольвії та Тірі – чотирьох найбільших художніх центрах Причорномор'я – місцеві митці надавали перевагу вапняку з різних родовищ. На Боспорі, де існували каменеобробні майстерні з архаїчного часу, використовували



вали вапняк з околиць Пантикапея. До сьогодні відомі каменоломні Аджимушка, розташовані поруч із перлиною боспорської поховальної архітектури IV ст. до н. е. – Царським курганом, стіни і склепіння підкурганної гробниці якого зведені з цього каменю. Уся місцева боспорська скульптура виготовлена з того ж вапняку жовто-сірого кольору, що в народі дістав назву “дикун-каміння”. Херсонеські скульптори полюбили місцевий жовтуватий, т. зв. сарматський вапняк із чорними прожилками, родовища якого використовуються донині. Скульптори з Ольвії та Західного Причорномор'я також мали доступ до навколишніх каменоломень вапняку і ракушняка.

Техніки обробки мрамору, щільного вапняку, інколи гіпсу, практично не змінилися за дві з половиною тисячі років. За писемними джерелами й археологічними знахідками, зокрема, майстерні Фідія в Олімпії, відоме використання залізних і бронзових інструментів: шпунта, троянки, прямого і круглого скарпеля, свердла. Еллінські та римські скульптори працювали у техніці *taille directe* – прямого рублення, без попередньої моделі. Спочатку заготовляли кам'яний блок потрібного розміру, від якого шпунтом відколювали великі шматки, окреслюючи контур майбутньої статуї або рельєфу. Поверхня тієї частини скульптури, яку не бачив глядач (часто статуї встановлювали у пристінних нішах, нижня частина постаментів присипалася землею), залишалася взагалі необробленою. Після цього наносили головні деталі, моделюючи їх троянкою, скарпелем або свердлом<sup>2</sup>. Поверхня статуй і рельєфів ретельно оброблялася. Скульптори навчилися імітувати різні за фактурою матеріали: шкіру, тканини, шерсть тварин або пір'я птахів. Проте оброблення різноманітних матеріалів давало і різні результати: витончена деталізація, відполірована до блиску дрібно- або крупнозернистих мрамурових статуй, і більш загальна, схематизована – ніздрюватих і шорстких із вапняку. Уся еллінська кам'яна скульптура була поліхромною. На жаль, від розпису залишилися тільки незначні фрагменти. Але й за ними можна дізнатися про техніку й палітру фарб, які мало в чому різняться від монументального живопису. Це розпис водяними, восковими або клейовими темперними фарбами. Інколи місцеві скульптори створювали акролітні статуї з різних матеріалів. Торс або фігура були вирізьблені з дешевих дерева або вапняку, голова – з мрамору. Використовували і приставні деталі, про що свідчить значна кількість отворів для кріплення.

Через брак і дороговизну мрамору для виготовлення найрізноманітніших статуй та рельєфів часом використовували уламки розбитих постаментів, стел, монументальних скульптур з мрамору і вапняку. З цієї точки зору цікаво, що пам'ятники скульптури не тільки повторно використовувалися в давнину, але й у часи небезпеки вони служили додатковим будівельним матеріалом у зведенні захисних споруд. Зокрема, при розкопках вежі Зинона в Херсонесі в 1960–1970-х рр. були знайдені сотні уламків поховальних стел із рельєфним і живописним декором.

У багатьох музеях України й світу зберігаються численні пам'ятки скульптури з Північного Причорномор'я, але серед них дуже мало цілих статуй і рельєфів. У переважній більшості це невеличкі фрагменти, за якими неможливо визначити дату, стиль, манеру, школу, іконографію тощо. Як відомо, античні міста пережили тисячолітню історію, яка була багатою на різні події, у тому числі й руйнівними війнами, після яких вони знову відбудовувалися, більшість пам'яток мистецтва, зокрема скульптура, загинула. Так, Діон Хризостом, відвідавши Ольвію в I ст., зазначав, що в місті не залишилося жодної цілої статуї. Через вторгнення гетів усі вони зіпсовані, як і рельєфи на надгробках. До цього потрібно додати й подальше руйнування цих міст “чорними” археологами.

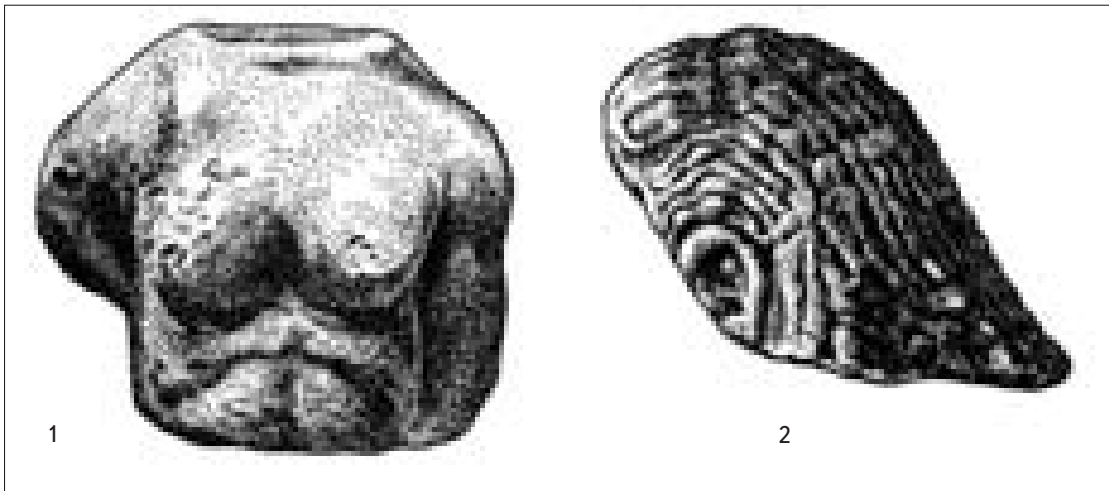
За матеріалами з Північного Причорномор'я можна простежити за розвитком скульптури різних типів, видів і жанрів як у материковій Греції, островах Середземномор'я, містах Малої Азії, Північної Африки, Італії тощо, так власне місцевої. Усю її можна розділити на два великих роди. Перший – це кругла скульптура у вигляді монументальних статуй, які призначалися для встановлення у громадських будівлях, на площах і в храмах: сакральні, монументально-декоративні й портретні. Сюди також потрібно зарахувати надгробні статуї і напівфігури, які встановлювали на могили, а також скульптуру дрібних форм. Ці сакральні статуї призначалися як вотивні дарунки для храмів і святилищ, у тому числі й домашніх. Другий вид скульптури не менш численний. Це – вотивні, надмогильні й декоративні рельєфи.

*Архаїка.* Скульптура архаїчного періоду в Давній Елладі розвивалася дуже повільно. Якщо у монументальному живопису й вазопису впродовж VII–VI ст. до н. е. було досягнуто певних успіхів, то в галузі скульптури все було значно складніше. Скульптори ще не накопичили значного художнього досвіду і тому в період заснування міст Північного Причорномор'я вона певною мірою ще перебувала у стані становлення. Лише в деяких статуях цього часу з'являється розуміння краси людського тіла, його архітектонічної конструкції.

Очевидно, унаслідок цього в Північному Причорномор'ї твори архаїчної скульптури порівняно з пізнішим часом є дуже рідкісними. До того ж усі вони збереглися фрагментарно. Твори скульптури цього часу можна розділити на три групи: сакральну, поховальну й архітектурну. До першої належить кілька фрагментів з різноманітних типів скульптур.

**Поясне зображення Аполлона (1, 2). Ракушняк. Кінець VI – початок V ст. до н. е. Ольвія. ДЕ**





**Статуї куроса: 1 – фрагмент торса, 2 – фрагмент голови.  
Мармур. VI ст. до н. е. Ольвія. ДЕ**

Найпоширенішим у другій половині VI ст. до н. е. був тип т. зв. куроса або “архаїчного Аполлона”, статуї яких найчастіше походили зі святилищ цього бога. Подібні до куросів зображення Аполлона з атрибутами збереглися у вазопису і бронзовій пластиці. Написи на деяких статуях куросів свідчать, що частина з них була втіленням простих смертних людей, ідеальних громадян, а не образу бога. Нарешті, вони служили і надмогильними пам’ятниками. Фігури культових, присвятних, надмогильних статуй куросів побудовані за єдиною схемою і мають певну структуру: оголений юнак, який стоїть фронтально із виставленою лівою ногою, з руками, опущеними вздовж тіла і щільно притиснутими до стегон. Загальновизнано, що канон куроса запозичений з Єгипту. Але, на відміну від свого прототипу, в еллінській архаїчній статуї найголовнішим є освоєння навколишнього середовища, виявлення реальної структури тіла – кістяка, мускулатури, шкіри<sup>3</sup>.

Водночас великого поширення набувають статуї дівчат – “кор”. Вони стоять у фронтальній позі, з притиснутою до грудей рукою, в якій тримають різні атрибути. Фігури прекрасних ідеалізованих дівчат одягнуті в хітони, задратовані гіматієм, що спадає донизу візерунковими складками у вигляді т. зв. ластівчиного хвоста<sup>4</sup>. Найбільше фрагментів від цих двох типів архаїчних статуй знайдено в Ольвії та її околицях. Поодинокі твори відомі й на Березані, Боспорі та в Істрії. Усі архаїчні твори пройняті єдністю стилю й змісту, але в кожного з них є свої особливості й характерні риси.

Усі куроси з Ольвії і один із Кеп представляли статуарний, широко розповсюджений у Середземномор’ї, тип строго фронтальної фігури юнака з ідеалізованим обличчям. Найраніші фрагменти від статуй куросів – дві голови з білого крупнозернистого мармуру датуються у проміжку 555–540 рр. до н. е. Зображення волосся й вух зближують цю скульптуру з іонійською школою Мілета, в якій знайшли відображення впливи кікладського та східного мистецтва. За типологією вони належать до ранніх екземплярів грецької скульптури (група Мелос). Зважаючи на розміри фрагментів, висота статуй відповідає зросту дорослої людини – близько 1,7 м. Наприкінці VI ст. до н. е. в Ольвію імпортували статуї куросів із Птоїона. До них належить фрагмент невеликої статуї, від якої збереглася верхня частина торса з лівою рукою, яка щільно притиснута до тіла. Округлий контур плечей, м’яке моделюван-



**Голова (фрагмент статуї).  
Мармур. Кінець VI ст. до н. е. Ольвія. ДЕ**

ня масивної мускулатури з чітко виділеною “linea alba” стилістично близькі до скульптури останньої чверті VI ст. до н. е.<sup>5</sup>

Водночас з імпортом мілетської й самоської шкіл в Ольвії у VI ст. до н. е. з'являються й власні твори скульптури. Серед них найвідомішою є статуя Аполлона з місцевого світло-сірого ракушняка<sup>6</sup>. На думку вчених, спочатку вона стояла у священному гаю теменоса, а після пошкодження в елліністичний період була зрізана під напівфігуру (вис. 0,55 м) і встановлена в ніші кам'яної стіни гімнасія поруч з колодязем, де й стояла *in situ* до 1969 р. Проте на вапняку відсутні будь-які сліди вивітрювання, тому, імовірно, вона весь час знаходилася у закритому приміщенні і є одним із рідкісних прикладів тривалого використання архаїчних статуй. При загальній фронтальній побудові фігури, торс і голова трохи повернуті ліворуч. Вона дуже сумарно зображена, майже не виділена мускулатура, риси обличчя передані схематично. Попри це

Аполлонові притаманна певна виразність. Витягнуте, майже овальне обличчя з чітко окресленими очима, носом і губами сповнене смутку й таємничості. Асиметрія рис обличчя посилює його одухотвореність. Сумарно й схематично передана мускулатура тіла не применшує відчуття його фізичної сили. Волосся суцільною, пишною, але зовсім не проробленою масою обрамовує обличчя і спускається на плечі й спину.

Статуя Аполлона була виготовлена в Ольвії майстром, який не володів високопрофесійними навичками й знанням анатомії людського тіла. Говорячи про стилістичні ознаки цього твору, потрібно вказати й на їх своєрідність, самотність й оригінальність. Означений твір немає аналогій серед значної кількості архаїчних куросів. Безперечно, майстер був обізнаний з головними прийомами й принципами відтворення людської фігури. Важко сказати, чи взувався він на якийсь прототип. В архаїчний час еллінські скульптори обробляли кам'яний блок відразу з чотирьох боків, мислячи скульптурну форму окремими площинами. Ця “чотирифасадність” несла в собі міфологічні імплікації: семантику чотирьох фасадів і чотирьох сторін світу, звідки випливало створення скульптурного твору ніби в самому центрі світу.

Дослідники датують цю статую зламом VI–V ст. до н. е., правильно відзначаючи, що примітивна яскраво виражена чотирифасадність статуї зближує її зі скульптурою початку VI ст. до н. е., але водночас відсутність посмішки, оригінальне зображення очей характерні вже для другої половини, а точніше кінця VI ст. до н. е. У переважній більшості північнопонтійські куриси були культовими статуями бога Аполлона – верховного покровителя колоністів і заснованих ним міст. На це вказує заглиблена лінія на зачісці, яка служила для укріплення вінка або стрічки. Статуя куроса була знайдена в гімнасії, де Аполлон виступав також як покровитель юнаків.

До другого типу архаїчної культової скульптури належать фрагменти від статуй кор, серед яких особливе місце посідає мармурова голівка, знайдена в підвалі ольвійського житлового будинку кінця IV ст. до н. е., де вона використовувалася як

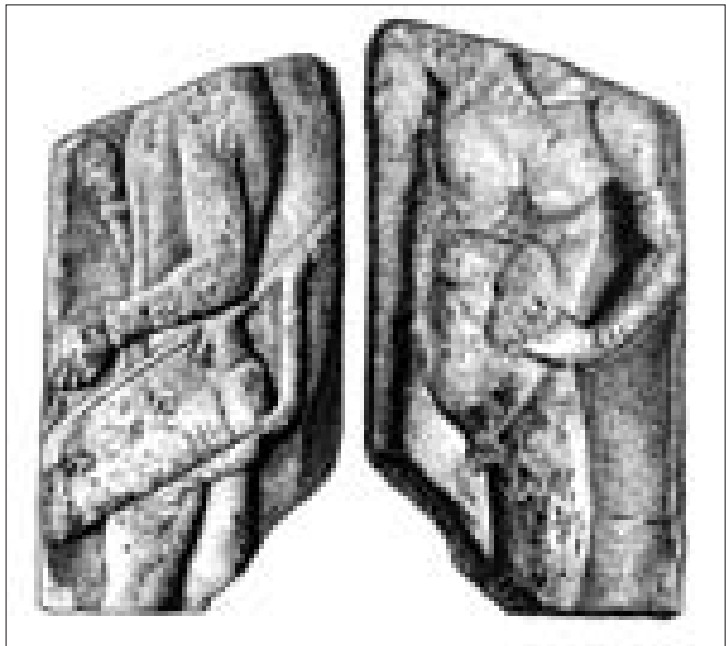
розтирачка<sup>7</sup>. На відміну від інших пам'яток голова сильно пошкоджена при повторному використанні, що значною мірою утруднює визначення її іконографії й стилю виконання. Проте можна відзначити сумарність моделювання обличчя, відсутність чітких пластичних форм і архаїчної посмішки. Голова висічена з пласким широким обличчям, ледь наміченими вилицями, низьким чолом і схематично окресленими рисами розкосих очей і губ. Вираз обличчя здається засмученим і застиглим, спокійно врівноваженим.

Погана збереженість скульптури спричинилась до того, що голова тривалий час приписувалася курсу. Але вона подібна до мілетської голови т. зв. "Schleiertragegin" (тієї, що носить покривало) середини VI ст. до н. е.<sup>8</sup> Ольвійська голова оповита гіматієм, який щільно її облягає, підкреслюючи невисоке чоло. Імовірно, ця статуетка була привезена з Мілета і є зменшеною копією другої чверті – середини VI ст. до н. е. жіночої статуї, іконографія якої не визначена.

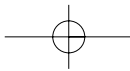
Третій тип культової скульптури у Північному Причорномор'ї також представлений лише одним фрагментом мармурової статуї Гермеса, знайденим поблизу острова Березань. Збереглася лише верхня частина висотою 0,74 м (висота голови – 0,34 м). Розміри вказують, що це – найбільший пам'ятник із відомих у Північному Причорномор'ї в архаїчний період. Він належить до широко відомих у давнину герм Гермеса, які у свою чергу відносять ще до крито-мікенського мистецтва, коли богів часто зображували у вигляді стовпів або пласких плит із головою.

Загальновідомо, що герми були популярними навіть у перших століттях нової ери, коли виникає захоплення архаїчним мистецтвом і у великій кількості починають копіювати архаїчні статуї. Численні копії знаменитої статуї Гермеса скульптора Алкамена (470–460 рр. до н. е.), у зовнішності якої багато архаїчних рис, стояли у багатьох містах Греції у перших століттях нової ери. Були вони відомі також у Північному Причорномор'ї, зокрема, у Херсонесі Таврійському, про що йтиметься далі.

Зазначимо, що березанська герма, хоча й сильно постраждала, датується архаїчним періодом. Вона характеризується примітивністю виконання голови з ледь окресленою бородою і сумарно проробленими рисами обличчя. Голова, імовірно, була під покривалом, що разом зі стовпом, який вона увінчувала, створювало враження статичності й лаконізму. Цей примітивізм в архаїчній скульптурі був притаманний раннім пам'яткам, що датуються ще першою половиною VI ст. до н. е. Подібного типу герми були дуже поширені в Іонії.



**Стела Леокса, сина Мольпагора.  
Мармур. 500–495 рр. до н. е. Ольвія. ХОКМ**



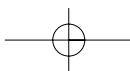
При розкопках Західного теменоса в Ольвії було знайдено два невеличких рельєфи, висічені з місцевого пористого ракушняка із зображеннями Матері богів, яка сидить на лавці в наїску<sup>9</sup>. Обидві стели були розфарбовані, а можливо, й розписані червоною вохрою, залишки якої збереглися в заглибленнях. У такому випадку схематизм у трактуванні образу Матері богів і ніздювата поверхня каменю були замасковані фарбами. Вотивні стели із зображенням богині, яка сидить у наїску, були дуже поширені у другій половині VI ст. до н. е. у східногрецькому мистецтві. Велика фригійська богиня – володарка лісистих гір і диких звірів з'являється тут у грецькій інтерпретації: огрядна жінка сидить в ієратичній позі в іонійському хітоні і гіматії, які щільно облягають її приземкувате тіло. На думку дослідників, Кібела ототожнювалася з Реєю, Герою й іншими богинями-матерями; у період мілетської колонізації її культ вийшов далеко за межі Малої Азії, про що свідчать разом з іншими джерелами аналогічні ольвійським вотивні стели, знайдені на території Іспанії, Франції, у Колхиді, Північному і Західному Причорномор'ї<sup>10</sup>. Проте, яка саме богиня (Рея чи Рея-Кібела) була зображена на ольвійських стелах, встановити неможливо через відсутність будь-яких атрибутів і присвят.

Ці два рельєфи подібні до мілетських або дідімських вотивів VI ст. до н. е.<sup>11</sup> Аналогічне композиційне вирішення, зображення одягу і головного убору, постановка фігур у наїску з фронтоном. Виходячи з матеріалу – місцевого ракушняка, ці вотиви були висічені в Ольвії спеціально для святилища Матері богів. У давнину надавали особливого значення застосуванню однієї породи каменю в будівництві й оздобленні святилища (храм, вівтар, вотивна скульптура). Під таким кутом зору ці рельєфи – яскравий аргумент на користь збереження в цьому полісі культових традицій метрополії, який дозволяє вважати, що весь сакральний комплекс було виготовлено на місці у третій чверті VI ст. до н. е. Імовірно, що тут певний час жив приїжджий скульптор із Мілета, який добре знав статуарні зображення архаїчної Матері богів або ж в Ольвії був оригінал подібної стели, привезеної сюди з метрополії.

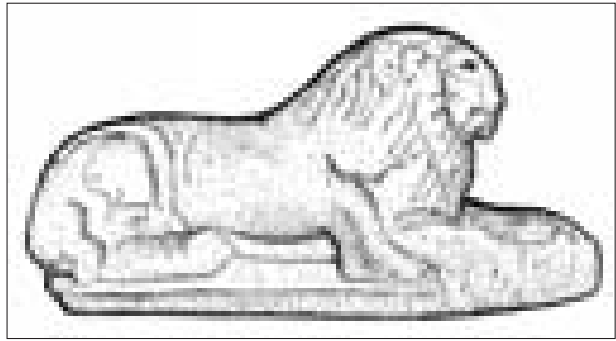
Поховальна скульптура різноманітніша, вона представлена надгробками з Ольвії та Березані. Дотепер нараховують близько п'ятнадцяти скульптур, проте з художньої точки зору привертають увагу стели з рельєфним декором, антропоморфи і статуї левів.

Найраніша пам'ятка – фрагмент мармурового рельєфу із зображенням чоловічої голови з ольвійського некрополя<sup>12</sup>. Дуже пошкоджене обличчя показано в профіль, на ньому можна розгледіти око, довгий ніс і неприродно повні губи. Подібне зображення обличчя притаманне іонійським скульптурам першої половини – середини VI ст. до н. е. Зачіска, як і на архаїчних куросах, виконана у вигляді невеличких квадратів, на тлі яких чітко виділене велике вухо. Волосся збоку широкими паралельними локонами спадає на плечі й груди. Безперечно, що це фрагмент від невисокого (близько 1 м заввишки) рельєфу із зображенням фігури чоловіка, який зроблений у майстерні одного з найкращих іонійських скульпторів другої половини VI ст. до н. е.

Жодна зі скульптур північнопонтійського регіону не викликала такої великої бібліографії, як унікальна мармурова стела Леокса, сина Мольпагора, прикрашена з двох боків рельєфами. Її середня частина була знайдена ще в 1895 р. на ольвійському некрополі. На чільному боці надгробка зображено фігуру оголеного Леокса анфас. Зважаючи на розташування торса, у правиці, піднятій угору, він тримав спис або довгу палицю, силует якої ледь окреслений двома лініями. Його ліва нога виставлена трохи вперед, завдяки чому вся вага тіла спрямована на праву ногу.



На зворотному боці стели представлений, імовірно, його слуга і довірена особа (грек або еллінізований варвар) зі зброєю скіфського типу, який загинув разом із Леоксом. Це оголений юнак, що стоїть у профіль, із добре модельованою мускулатурою грудної клітки, великими лопатками і зігнутими у ліктях руками. Портушея із звисаючим горитом і луком перекинута через плече, на зап'ястках рук – широкі шкіряні браслети. Лицьова частина горита розписана орнаментом із плетінкою. У руці він тримає стрілу, спрямовану вістрям угору.



**Статуя лева. Мармур.  
Середина – третя чверть VI ст. до н. е. Ольвія. ДЕ**

Можливо, у верхній частині, на зразок більшості пізньоархаїчних і ранньокласичних іонійських стел, вона мала завершення у вигляді пальмети. На вузьких бічних гранях були висічені написи, які також частково збереглися. Їхнє дослідження дозволило зробити реконструкцію метричної епітафії й остаточно визначити призначення стели як надмогильного пам'ятника, а не вотивної стели, присвяченої Афіні Лейодоті.

Рідкісне поєднання фігур оголеного юнака та лучника сприяли виникненню найрізноманітніших гіпотез. У науковій літературі щодо сюжету, місця і дати виготовлення стели Леокса існують різні версії. За різними гіпотезами вчених, – це юнак (воїн) і амазонка; скіфський лучник або еллінізований варвар, який є проводирем або слугою Леокса; портрет грека-ольвіополіта, що на зворотному боці замовив зображення переможеного ворога. Дата виготовлення стели коливається у межах кінця VI – середини V ст. до н. е. Більшість дослідників стверджує, що її було привезено з Мілета або Іонії, хоча інколи її приписують місцевим майстрам<sup>13</sup>.

Зі стилістичного аналізу цієї стели випливає, що вона є унікальним пам'ятником давньоеллініського мистецтва, створеним талановитими майстрами, які знали всі основи технічних і художніх методів скульптури свого часу, добре знали анатомію людського тіла і володіли витонченими технічними прийомами оброблення мармуру. Характер каменю, форма стели, оголеність персонажів і моделювання їхніх тіл, цілісна побудова і чіткість силуетів фігур, закомпонованих у вузькому вертикальному просторі, нарешті, майже графічне зображення деталей зброї, які притаманні для східногрецької скульптури пізньоархаїчного часу, є безперечним свідченням роботи іонійських майстрів. На користь цього твердження також свідчить низка стилістичних особливостей суто архаїчної іонійської скульптури: жорсткість і сухість окремих ліній малюнку тіл, детальне зображення мускулатури грудей і живота, плоска форма поверхні торсів і ніг обох персонажів, їхня скутість і малорухливість<sup>14</sup>.

Вузька форма ольвійської стели, всю площину якої займає зображення фігури юнака, характерна для архаїчних надмогильних стел. У їхніх вертикальних вузьких композиціях не залишалося місця для розташування другої фігури. Лише з другої чверті V ст. до н. е. форма стели поступово змінюється і з'являються двофігурні зображення. Проте рельєфи на лицьовому і зворотному боках стели Леокса перетворюють її на винятковість, яка не має жодної аналогії. Це можна пояснити тим, що у давньогрецькій поховальній скульптурі, яка тільки проходила процес зародження й



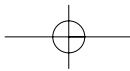
становлення, ще не були створені суворі канони зображень. Імовірно, таке художнє вирішення цього надгробка, як і в інших рідкісних випадках, було продиктовано замовником – дуже впливовим і заможним ольвійполітом або самим містом для увічнення пам'яті Леокса. За епіграфічними джерелами відомо, що зазвичай статуєю нагороджували визначних діячів, які прославилися своїми заслугами перед державою. Отже, Леокс, син Мольпагора, належав до аристократичної мілетсько-іонійської родини, відповідно до свого соціального статусу він відіграв важливу роль у державному житті Ольвійського поліса, і, можливо, загинув за нього вдалині від міста, виконуючи особливу місію. Саму ж стелу виконали в Іонії, імовірно, у Мілеті близько 500–495 рр. до н. е.<sup>15</sup>

З поховальним обрядом еллінів були пов'язані кам'яні статуї левів, що лежать: вони оберігали спокій небіжчиків. Одночасно вони служили апотропеями святилиць і священних доріг, які вели до храмів, як у Мілеті, так і в інших храмових комплексах. На ольвійському некрополі були знайдені дві монументальні статуї левів<sup>16</sup>. Хижаки лежать на високих прямокутних плінтах із витягнутими вперед лапами, задні підібгані. Довжина кожної зі скульптур – 1,7 м, висота – 0,42 м–0,54 м. Основна увага сконцентрована на підкресленні могутніх, мускулистих кінцівок. Розкішні гриви зображені видовженими завитками з гострими кінчиками. Встановлено, що статуї левів з Мілета, Делоса й Ольвії відповідають одна одній за характером матеріалу (мармур), технікою його оброблення, розмірами, стилістичними особливостями, що дає можливість стверджувати, що вони були виготовлені в той самий час (середині – третій чверті VI ст. до н. е.) у Мілеті і є творами однієї серії мілетської майстерні<sup>17</sup>.

На підставі аналогій можна зробити припущення, що ольвійські статуї левів також були встановлені на центральній дорозі некрополя або були надмогильними пам'ятниками. Їхнє знаходження на ділянці некрополя, де відсутні архаїчні поховання, біля підніжжя кургану IV ст. до н. е. свідчить про пізніше перевезення скульптур. Існує припущення, яке ґрунтується на різноманітних знаках і чашоподібних заглибленнях на спинах левів, що в I ст. вони перетворилися на об'єкт культури і були встановлені сарматами на вершині кургану або поруч із ним.

Місцева архаїчна скульптура Березані та Ольвії за художніми якостями значно поступається імпортній, хоча за кількістю значно перевищує останню (17 проти 3). У VI ст. до н. е. на Березанському поселенні був виготовлений з місцевого вапняку невеликий надгробок у вигляді прямокутної плити висотою близько 1 м, на якій висічене рельєфне зображення голови чоловіка в шоломі. Під ним був напис, який свідчив, що цей пам'ятник належав заслуженому громадянину. Погана збереженість не дозволяє визначити художні й стилістичні особливості рельєфу. Проте він є унікальним для всього Північного Причорномор'я і разом зі статуєю ольвійського Аполлона належить до найраніших пам'яток скульптури, виготовлених із місцевого каменю майстрами, які переселилися сюди в VI ст. до н. е.

Потрібно відзначити, що ці скульптори, які володіли дуже посередніми здібностями, налагодили масове виробництво вапнякових антропоморфних надгробків, близьких за стилем до герм. У значній кількості їх знаходять при розкопках некрополя Березані, проте дотепер вони не досліджені й не опубліковані. За своїми художніми якостями це вкрай маловиразні, сумарно оброблені брили, з ледь окресленим овалом голови, у рідкісних випадках, рисами обличчя, які, імовірно, розписувалися, судячи із залишків фарби. Серед них виділяється ольвійський антропоморф із порівняно чітко проробленими головою, бюстом, із опуклими плечима і чотирикутної форми тулубом.



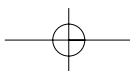
Подібного типу надгробки були відомі як в Іонії, так і в інших численних регіонах упродовж усієї античної доби. Найголовнішим у них був поліхромний або, можливо, монохромний розпис обличчя, різних аксесуарів одягу, а не рельєфна деталізація. До того ж це – найдешевші надгробки, які задовольняли смаки пересічних громадян античних полісів.

Отже, переважна більшість архаїчної скульптури в Північному Причорномор'ї знайдена в Ольвії, а не в містах Боспору, які прославилися в майбутньому завдяки розквіту місцевої скульптурної школи. Окрему групу пам'яток становлять еллінські оригінали, привезені переважно з Мілета. Загалом стилістичні риси й образи багатьох монументальних статуй повторюються в численних теракотових статуетках. Велике значення має й самостійна творчість колоністів в Ольвії та на Березанському поселенні. Ці майстри були учнями мілетсько-іонійських скульпторів, нехай і рядовими, проте вони намагалися привнести власне розуміння у створення образів міфологічних персонажів і конкретних громадян поліса. У їхньому розпорядженні був простий і грубий матеріал – вапняк чи ракушняк. Ці породи каменю унеможливають деталізацію і застосування м'яких переходів світлотіні. Проте розфарбування статуй і рельєфів значно поживляло ці прості і, на перший погляд, примітивні твори. У північнопонтійській архаїчній скульптурі також прослідковується еволюція стилю: від спрощено-схематичних пам'яток до більш свідомого розуміння образу людини, побудови фігури, де приділялася значна увага системі пропорцій, пластиці, виразу обличчя.

Діяльність ольвійських скульптурних майстерень не виходить за межі VI ст. до н. е., коли в полісі працювали місцеві й запрошені з метрополії архітектори і скульптори. Судячи з усього, після загибелі Мілета 494 р. до н. е. на короткий час припиняється не тільки імпорт іонійської архаїчної скульптури, але й культурний розвиток Ольвії.

Нарешті, третій (останній) тип архаїчної скульптури з Північного Причорномор'я – архітектурний, відомий лише за одним фрагментом. Це зразок найдавнішої боспорської скульптури місцевого виробництва, знайдений поблизу Фанагорії, який датують кінцем VI ст. до н. е.<sup>18</sup> Жіноча голова з вапняку в шоломі з підшоломником за стилем виконання близька до східно-грецької скульптури з моделюванням основних об'ємів плавними лініями і загальною заглаженістю поверхні, яка в деталях доповнювалася розписом. В інтерпретації цієї пам'ятки найголовнішим є шолом, який нагадує головний убір на статуї Афіни із фронтона храму Афіни Афайї в Егіні. Потилічна частина голови з Фанагорії не відшліфована, що, можливо, вказує на її належність до фронтонної композиції. Відомо, що в VI ст. до н. е. іонійські скульптори почали масове копіювання багатьох монументальних статуй і рельєфів, а також їхній імпорт у різні колонії. Однак місцевий матеріал, із якого зроблена голова, а також скульптурний декор, відомий за архітектурними деталями VI ст. до н. е. з Пантікапея, свідчать на користь роботи боспорського майстра. Загалом, архаїчність деяких елементів не притаманна для іонійських майстерень цього періоду, що підтверджує риси суто боспорського стилю, якому і в інших видах мистецтва характерне запізнення у розвитку в зіставленні з провідними художніми центрами.

*Класика.* Скульптура класичного періоду на відміну від архаїчного знайдена у всіх полісах Північного Причорномор'я. Вона зберігає свій міфологічний зміст, проте у стилі відбуваються значні зміни. Загально визнано, що з останньої чверті VI – до початку V ст. до н. е. місцем притулку для іонійських скульпторів стає Атика. З цього часу починається становлення і розквіт афінської скульптурної школи, яка

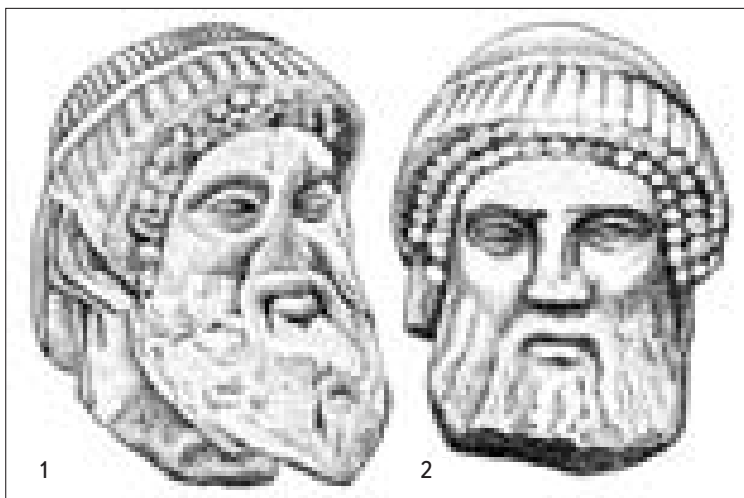


досягла вершини розвитку в V–IV ст. до н. е., і на тривалий час зайняла провідне місце в образотворчому мистецтві Еллади. Перемоги греків над персами сприяли також політичному пріоритету Афін, із якими поліси Північного Причорномор'я підтримують інтенсивні політичні, економічні й культурні зв'язки.

Численні фрагменти від мармурової скульптури з пентелійського мармуру свідчать на користь аттичного (афінського) імпорту в класичний час. У порівнянні з попереднім періодом, у V–IV ст. до н. е. кількість імпорту з Афін стає не тільки домінуючою, але й майже повністю задовольняє потреби храмів, святилищ і окремих громадян. Можливо, унаслідок цього місцеві художники тільки у рідкісних випадках виготовляли статуарну та рельєфну сакральну скульптуру.

Якщо у попередній час Ольвія домінувала у Північному Причорномор'ї як головний замовник сакральної і надмогильної скульптури, то в класичний період врівень з нею виходять інші держави – Боспорське царство, Херсонес Таврійський і деякою мірою Тіра. Сакральна скульптура залишається провідною, проте між архаїчними і класичними творами видно певний хронологічний розрив. Майже відсутні статуї ранньої і початку високої класики.

Яскраво простежуються і нововведення у творах аттичних скульпторів. З мармуру висікають набагато більше монументальних статуй богів і почесних громадян, рельєфів для вівтарів і храмів. Композиційна сутність скульптури класики тісно пов'язана з різними емоційними відтінками, які художник прагнув виразити в їхніх образах. Митці, які завжди добре відчували і вміли передавати пластичну виразність об'ємів і форм, сповнювати життям холодний



**1 – голова Гермеса. Мармур. IV ст. до н. е. Херсонес. ДЕ.  
2 – репліка Гермеса Пропілея Алкамена. Фасос. IV ст. до н. е.**

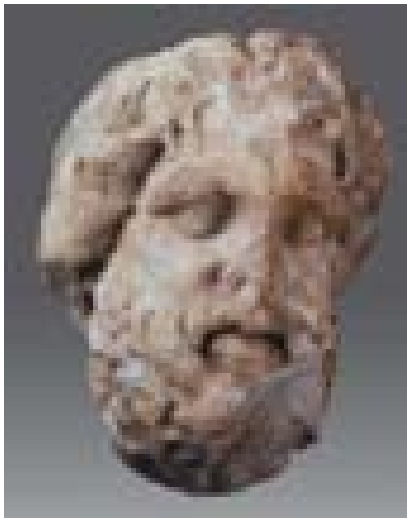
мармур, використовують для цього різні точки огляду статуарних фігур і груп. Часто один і той самий пластичний об'єм вони показували по-різному з кожного боку. Це приводило до виникнення динамічних сцен і складних психологічних образів.

Інша властивість еллінської скульптури класичного часу полягає в опануванні майстерністю передавання фактури різних предметів. Поступово і наполегливо рухаючись у цьому напрямку, видатні аттичні художники, оброблюючи поверхню каменю у різній манері, створюють справжню ілюзію м'яких тканин, що облягають тіло, оксамитність шкіри, пухнастість розпущеного волосся і важкість заплетених кіс.

Поліхромний розпис і тонування мармуру наприкінці V ст. і особливо впродовж IV ст. до н. е. підкреслювали фактурне оброблення статуї, водночас не знищуючи узагальненої ідеї образу. Кольорові пігменти, змішані з воском, профарбовували верхній шар каменю. Залишки подібного розпису часто зберігаються у найбільш заглиблених і рельєфних поверхнях (зіницях очей, кутиках рота, завитках волосся або складках одягу).

Монументальна мармурова герма Деметри прикрашала одне зі святилищ або храмів цієї богині в Пантикапеї<sup>19</sup>. Сильно пошкоджене овальне обличчя з великими широко розміщеними очима й округлим підборіддям модельовано плавними переходами. Волосся, розділене прямим проділом, пишною хвилею спадає на спину, а два товстих збитих локони – на плечі й груди. Голову прикрашає вінок із переплеченими на потилиці колосками. Моделювання очей не заглиблене, із плоскими внутрішніми кутами і без світлотіньових ефектів, як і фактура поверхні мармуру. Фронтальна постава голови на стрункій колоноподібній шиї, симетрія всіх елементів образу стилістично близькі для мистецтва V ст. до н. е.

Більшість мармурових статуй збереглася фрагментарно. Проте деякі з них, безперечно, були створені під впливом визначних скульпторів Еллади – Фідія, Скопаса, Праксітеля, Лісіппа та ін. Порівняно численні пам'ятки, які за стилем виконання можна віднести до продукції високопрофесійних аттичних майстерень, у яких наслідували манеру цих митців, свідчить на користь розвинених естетичних смаків і намагання дотримуватись моди в середовищі північнопонтійських еллінів.

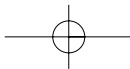


**Голова бородатого бога.**  
Мармур. Третя чверть IV ст. до н. е.  
Ольвія. ДІМ

До школи Фідія, на думку вчених, належать мармурова голова Зевса і голови жінок з пишними зачісками з Ольвії. Так, голова верховного божества еллінського пантеону датується в межах середини – другої половини V ст. до н. е.<sup>20</sup> Манера виконання обличчя, окремі деталі пишної зачіски і бороди наближають цю голову до зображень Зевса на монетах Еліди часів Адріана, які є відтворенням фідієвської статуї Зевса. Це зіставлення було покладено в основу припущення, що статуя, від якої збереглася лише голова висотою 0,23 м, була замовлена в Афінах чи подарована Ольвійському полісу з нагоди його вступу до Афінської архе і введенням культу Зевса Олімпійського. Опосередковано це підтверджує й уведення нової сакральної емблеми із зображенням орла – символу Зевса, який відтепер прикрашає ольвійські монети<sup>21</sup>.

Вплив ще одного видатного еллінського скульптора класичного часу – Поліклета – знайшов відображення у моделюванні фігури оголеного, атлетично розвиненого чоловіка, від статуї якого збереглася лише нижня частина торсу. У другій половині V ст. до н. е. у Північному Причорномор'ї були обізнані з творчістю цього майстра. Це підтверджується написом на базі статуї з Херсонеса Таврійського, де згадується ім'я Поліклета, і теракотовими статуетками з Ольвії, виліпленими в традиціях його школи<sup>22</sup>.

Одним із найраніших творів сакральної пластики з Херсонеса є мармурова голова богині, яка вченими беззастережно вважається оригіналом грецької роботи кінця V ст. до н. е. Голова богині дійшла до нашого часу зі значними пошкодженнями, не втративши при цьому художніх якостей. Тому дотепер існують найрізноманітніші погляди стосовно іконографії цього образу: каріатида, голова Кібели (Матері богів), копія статуї Немезиди або Magna Mater Агоракріта, Партенос (Діви) тощо<sup>23</sup>. Зачіска і волосся позаду голови майже не пророблені. Імовірно, статуя стояла в храмі або окре-



мому наїску. Скульптор блискуче використав принцип схемати, тобто натхненної виразності образу. Світлові полиски і прозорі тіні мерехтливо сяють на поверхні голови, підкреслюючи квітучу жіночність і величавий спокій богині, які, безперечно, у ті далекі часи було підсилено поліхромним розписом ніжних теплих відтінків.

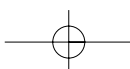
Настільки ж різні погляди характерні й для досліджень мармурової бородатої голови архаїстичного типу. Виконана з дрібнозернистого з жовтою патиною пентелійського мармуру в тричетвертному повороті голова, незважаючи на погане збереження, є зразком високохудожнього твору. Від інших пам'яток цього типу вона відрізняється м'яким контрастом між гладенькою відполірованою поверхнею обличчя і шорсткою масою волосся. Особливу увагу майстер приділив передаванню ієратичної урочистості виразу обличчя і трактуванню складної зачіски з яскраво вираженими прийомами архаїчної стилізації.

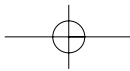
На підставі стилістичних зіставлень й іконографічних паралелей було доведено, що голова бородатого бога з Херсонеса є однією з найраніших реплік Гермеса Пропілея Алкамена, в якій збережені особливості оригіналу. Творчість уславленого еллінського скульптора Алкамена з Лемноса – сучасника й учня Фідія – припадає на період Пелопоннеських воєн. Саме в цей час (друга чверть V ст. до н. е.) на афінському Акрополі перед західним входом до Пропілей була поставлена колосальна герма Гермеса (Охоронця Брами) із пентелійського мармуру, про яку згадував Павсаний. У цьому пам'ятнику скульптор суворо дотримувався традиційної форми герми – високого чотирикутного стовпа, прикрашеного головою бородатого бога Гермеса, який стояв або на перехресті вулиць і доріг, або як межовий стовп. Судячи з численних мармурових голів бородатого Гермеса з архаїзованою зачіскою, які походять із різних куточків античної ойкумени, ця герма впродовж V–IV ст. до н. е. часто копіювалася. За типологією херсонеська голова – це одна з дев'яти версій Гермеса Пропілея, яка датується у межах IV ст. до н. е. Популярність цього прославленого іконографічного типу підтверджується передусім елліністичною теракотовою формою III–II ст. до н. е. для зліпків подібних головок Гермеса. До того ж ця мармурова голова є унікальним, чи не єдиним, оригіналом IV ст. до н. е. роботи аттичного скульптора з Херсонеса<sup>24</sup>.

Школа Скопаса представлена кількома висококласними творами. Найбільшу славу здобула поліхромна мармурова голова Геракла з Пантікапея IV ст. до н. е.<sup>25</sup> Різкий поворот голови на могутній шиї, підкреслено драматичний вираз худорлявого обличчя, зображення очей із внутрішніми, глибоко заглибленими кутиками, безумовно, пов'язані з манерою Скопаса. Статуя, якій належала голова Геракла, була складеною: нижня частина шиї оброблена для вставлення у пази на плечах. Драматичний, сповнений динаміки образ героя наштовхує на думку, що він був зображений у момент здійснення одного зі своїх подвигів.

Серед визначних ольвійських фрагментованих статуй з Ольвії IV ст. до н. е. варта уваги голова бородатого бога. Узагальненість і водночас тонке моделювання грубих рис емоційного обличчя, прийоми передачі наповненого життям погляду, виразне зображення чола, яке перетинає глибока горизонтальна зморшка – основні ознаки, за якими цей фрагмент приписують самому Скопасу або близькому за стилем сучасному йому художнику<sup>26</sup>. Проте іконографія цього образу розглядається з двох позицій: невизначений бородатий бог або Асклепій. Дійсно, окремі риси обличчя зближують його як із богом лікування, так і з верховним еллінським богом – Зевсом, культ якого був найпопулярнішим в Ольвії<sup>27</sup>.

Ця високохудожня статуя, трохи вища від натуральної величини, імовірно, була спеціально замовлена у третій чверті IV ст. до н. е. одразу після зопіріонівської





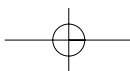
облоги. Можливо, її можна зіставити зі статуєю Зевса Сотера (Спасителя), про яку згадується в одному з ольвійських написів. Місце виготовлення цієї статуї встановити неможливо. Відомо, що в Ольвії, зокрема, на Західному теменосі, існувала майстерня, де працювали з мармуром, залишки якого у значній кількості знайдено у кладках кам'яних споруд V–IV ст. до н. е. Проте монументальні статуї, до яких належить і голова бородатого бога, все ж таки привозили з Еллади, так само як і твори Праксителя й Поліклета, імена яких збереглися на постаментах з Ольвії та Херсонеса, що навряд би приїхали до таких віддалених еллінських полісів.

У Херсонесі більше поширеними були порівняно менші за розмірами сакральні скульптури, які призначалися для інтер'єрів житлових будинків і храмів. Школі Скопаса приписується голова атлета з проконеського мармуру IV ст. до н. е.<sup>28</sup> Її поверхня має численні сколи, але в структурі підкреслені загальна похила чотирикутність, поперечні лінії і різкий поворот, характерні для школи знаменитого скульптора. Херсонеській голові властиве тонке опрацювання поверхні каменю і певний психологізм вирішення образу. У цьому також полягає одне з головних нововведень Скопаса: передавання емоцій і переживань, а не загального стану духу. Водночас голові властива м'якість і округлість форм, які посилюють відчуття юності. Обличчя асиметричне, права частина плоскіша, що не виключає її приналежності до горельєфу.

За стилістичними ознаками школі знаменитого Праксителя близькі найрізноманітніші твори скульптури IV ст. до н. е. Для дуже пошкодженої мармурової монументальної статуї Діоніса з пантерою біля ніг з розкопок Пантикапея характерна узагальнена ідеалізація форм<sup>29</sup>. Вона, як і більшість статуй IV ст. до н. е., розрахована на кілька точок огляду, у кожній з яких по-новому розкривається складний і суперечливий образ бога виноградарства і виноробства. Головною є точка, звідки фігура Діоніса сприймається стрункою, сповненою величі, як і належить богам: голова зображена анфас, ступня правої ноги – фронтально, лівої – у профіль, пантера маскує невисокий стовп, який забезпечує міцність опори правої ноги. Якщо поглянути на статую зліва, то виступає інша сутність бога: пантера перетворюється на хижака, який тягнеться кігтистою лапою вгору. Звідти звисає шкіра з головою оленя, яка накинута на плечі Діоніса. Ще один боковий ракурс – і фігура пантери губиться на тлі лівої ноги, яка зігнута в коліні. Діоніс перетворюється на худорлявого, трохи незграбного юнака з вузькими плечима і широкими стегнами. Вінок з виноградними гронами й листками прикрашає пишну зачіску, складки короткої, до колін, хламиди огортають живу, наповнену рухом постать.

Осібне місце серед боспорської місцевої скульптури другої половини IV ст. до н. е. посідає унікальна монументальна статуя богині Астарти з вапняку<sup>30</sup>. Богиня представлена у традиційній для еллінського мистецтва позі. Вона стоїть, спираючись на ліву ногу, права трохи зігнута в коліні і відведена вбік. Астарта одягнена в довгий рукавний хітон, перев'язаний широким поясом високо на талії. Голову, яка не збереглася, імовірно, покривав пеплос. Згідно з написом, ця статуя стояла поруч із статуєю бога Санерга. На відміну від рельєфів боспорського виробництва класичного часу, тут скульптор уже опанував прийоми оброблення вапняку узагальненими заокругленими масами, з глибокими виїмками між складками, які створюють чудове світлотіньове моделювання об'єму.

Аттична класична скульптура, як і за доби архаїки, зберігає міфологічний характер, втілюючи різноманітні образи богів і героїв. Але значні зміни в стилістиці, техніці оброблення каменю свідчать про прагнення скульпторів наблизитися до більш реалістичного зображення людини. У фігурах поступово зникає статуар-



ність, скутість, сувор фронтальність. Ці зміни яскраво втілені на барельєфному фризі з урочистою святково-релігійною процесією жінок на круглій мармуровій базі вітара з Пантикапея другої половини V ст. до н. е.<sup>31</sup> Композиційне вирішення стрічкоподібного фриза з взаємонаправленим рухом фігур побудоване за принципами класичної скульптури з використанням тричетвертних розворотів і різноманітних ракурсів. Жінки мирною ходою рухаються з двох боків до трьох головних персонажів, які щільніше стоять один до одного, але погано збереглися. Це, безперечно, кульмінаційна частина багатофігурного фриза із зображенням богів, на зразок парфенонівської панафінейської процесії, де також до центру були спрямовані два потоки людей. Скульптору вдалося позбавити цей фриз монотонності і повторів за рахунок різних поз, можливо, індивідуальних рис обличчя і коротких зачісок. Довгі, до п'ят, хітони і гіматії, що спускаються за коліна, щільно огортають торси й руки. Різноманітні складки одягу підкреслюють об'ємне моделювання фігур і певний ритм руху.

**Статуя Діоніса з пантерою.  
Мармур. IV ст. до н. е. Пантикапей. ДЕ**



Останньою третиною V ст. до н. е. датовано рідкісний для Північного Причорномор'я і, зокрема, Пантикапея, аттичний мармуровий рельєф із багатофігурною сценою, пов'язаною з елевсінськими містеріями<sup>32</sup>. Ліву частину композиції займають фігури двох богинь. Деметра сидить у профіль на кріслі, покритому складками. Перед нею анфас до глядача стоїть Кора Персефона, яка правою рукою ніжно обіймає шию матері. Лівою вона тримає довгий стержень смолоскипа. Квітучі тіла обох богинь живописно задратовані тонкою тканиною хітонів із дрібними складками. Нижню частину фігури Персефони огортає важкий плащ. Праворуч від них стоять фігури чотирьох учасників процесії на честь Деметри, кожний із яких тримає смолоскип. В однопланову композицію введено архітектурний елемент – пілястру, яка відділяє божеств від адорантів, двох дорослих чоловіків і двох хлопчиків. Символічний поділ на небесну і земну сфери підкреслено значно збільшеними пропорціями Деметри і Персефони, з чітко окресленими силуетами. Побудова композиції, вільне розташування фігур усіх задіяних персонажів, суворість і стриманість поз і рухів стилістично близькі до Панафінейського фриза Парфенону.

Унікальним для Ольвії і всього Північного Причорномор'я є фрагмент мармурового фриза з горельєфним зображенням урочистої процесії юнаків і дівчат<sup>33</sup>. На рельєфі частково збереглася одна чоловіча і дві жіночі фігури, оповиті одягом, які відзначаються доскональними пропорціями і моделюванням. Складки довгих хітонів і коротких до колін гіматіїв на-



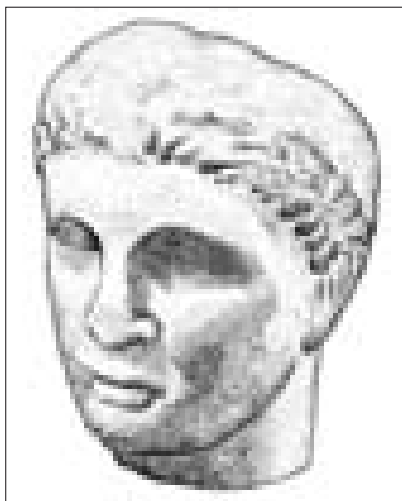
**Деметра й Персефона (вотивний рельєф. Мармур. Остання третина V ст. до н. е. Пантикапей. ДЕ**

дають композиції декоративного ритму. У зображенні драперій, оголеного чоловічого торса прослідковуються риси, властиві стилю Фідія та його школі. Зокрема, деякі деталі костюмів зближують цей рельєф із зображенням процесії дівчат на зорі східної стіни Парфенону.

Після спорудження Парфенону в Афінах оздоблення фризів храмів і вівтарів скульптурою набуває великої популярності в усій Елладі. Можливо, саме тому була висловлена думка, що цей фриз (висотою 0,75 м) оточував по периметру один із ольвійських храмів (Аполлона Дельфінія або Зевса) другої половини IV ст. до н. е.<sup>34</sup> Проте розкішний мармуровий поліхромний декор храму для ольвійського поліса, навіть за часів його економічного розквіту, був занадто дорогим, про що свідчать численні архітектурні деталі. Тому, можливо, цей фриз був прикрасою одного з монументальних прямокутних вівтарів на стереобаті на кшталт ступінчастого вівтаря на Західному теменосі, бокові орфостати якого близькі йому за розмірами.

До сакральних пам'яток першої половини IV ст. до н. е. може бути віднесена унікальна для Херсонеса цього часу рельєфна стела зі сценою “замогильної трапеци” – “*erulum funebre*”, випадково знайдена при будівельних роботах на Історичному бульварі м. Севастополя<sup>35</sup>. На невисокій мармуровій прямокутній плиті, обрамваній пілястрами доричного ордера, гладеньким архитравом і карнизом з антефіксами, висічена багатофігурна сцена. У центрі лежить з бородатим чоловіком, який лежить на ньому, і жінкою, що сидить у профіль. Ліворуч від них стоїть група адорантів у ритуальних позах, а над ними силуетною лінією вирізані протомо коня і військово спорядження. Праворуч – на пілястрі – так само схематично намічені контури фігури оголеного чоловіка. Під столом лежить змія, що згорнулася в спіраль із піднятою головою. У нижній частині рельєфу зберігся фрагмент прямокутної шпички для кріплення стели на постаменті.



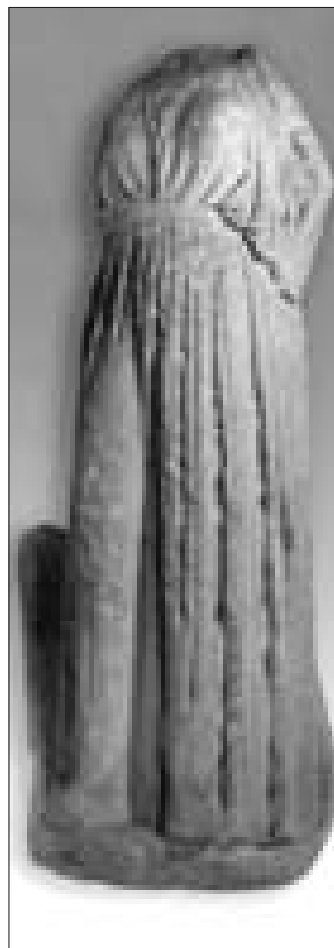


**Голова атлета.**  
Мармур. IV ст. до н. е. Херсонес.  
НЗ "Херсонес Таврійський"

У побудові композиції витриманий ієрархічний принцип. Чоловік, який лежить на ложі, значно більший за інших персонажів. Сам рельєф знаходить широкі аналогії у пам'ятниках, знайдених як у Північному Причорномор'ї, так і в інших регіонах античного світу<sup>36</sup>. Проте в художній манері виконання рельєфу помітні деякі особливості. Усі фігури і предмети меблів, уміщені між пілястрами, виконані в барельєфі з ретельним опрацюванням деталей і дотриманням просторових планів. Нарівні з ними протома коня і військово спорядження, що висить на стіні позаду адорантів, а також фігура оголеного чоловіка поза полем рельєфу окреслені тільки контуром. На основі досить широкого кола аналогій з подібними за розташуванням, але проробленими барельєфними зображеннями, можна зробити припущення, що херсонеський рельєф не був закінчений або ж пізніше, під впливом побачених пам'ятників, місцевий, менш обдарований скульптор доповнив цю композицію.

"Замогильна трапеза" у давньоеллінському мистецтві – це одночасно і сцена з посмертного буття, представленого на стелі небіжчика, і відтворення культового шанування героя<sup>37</sup>. З одного боку, про вотивне призначення рельєфу свідчать як невеликі розміри, так і різноманітні атрибути, зокрема модіус на голові чоловіка, змія під столом, а також група адорантів. Певною мірою це підтверджується і невеликою присвятою плитою ольвійських сітонів "Героеві, що зглядається на благання" другої половини III ст. до н. е. зі сценою трапези і п'ятьма адорантами, які стоять біля вівтаря, на фоні якого юнак із фіалю веде жертвовного барана. Однак, з другого боку, протома коня і військовий захисний обладунок на херсонеській плиті, які часто розміщують у рами на іонійських рельєфах, указують на те, що герой відважно бився і загинув на полі бою, що не виключає її приналежності до похоронного пам'ятника на зразок героона. Подібні споруди у вигляді наїска з фігурою оголеного юнака з конем, який стоїть або сидить, навколо яких підвішені і розкладені предмети озброєння, отримали широке відображення в червонофігурному вазопису другої половини IV ст. до н. е. За композицією ці надмогильні пам'ятники різуче відрізняються від представленої на херсонеському рельєфі сцени. Виходячи з основного змісту цього рельєфу, впливає, що його встановили у святилищі, а прокреслені контуром предмети озброєння могли засвідчувати

**Статуя Астарти.**  
Вапняк. IV ст. до н. е.  
Боспор. КДІКЗ





**Голова каріатиди. Мармур.  
IV ст. до н. е. Херсонес.  
НЗ "Херсонес Таврійський"**

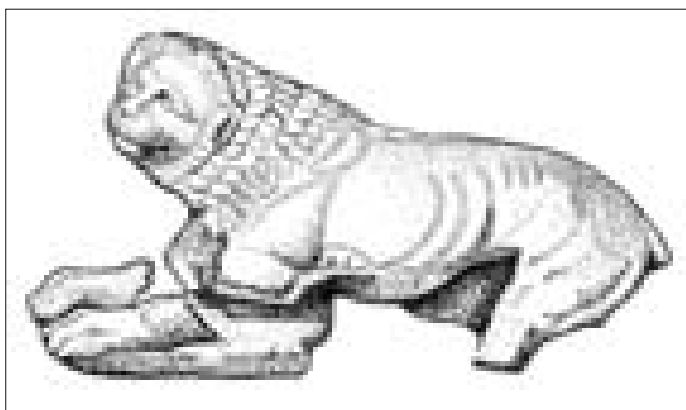
вотивні принесення божеству після героїчної смерті в бою невідомого на ім'я херсонесця заради отримання ним щасливого життя в потойбічному світі.

Чудовим зразком синтезу херсонеської монументальної скульптури з архітектурою є голова каріатиди з капітеллю дорійського ордера другої половини IV ст. до н. е., знайдена при дослідженні башти Зинона<sup>38</sup>. На відміну від інших творів архітектурної скульптури, цьому типу "колон" притаманна особлива архітектонічність. Моделювання голови з пишними, акуратними кучерями характеризується лаконічною і трохи схематичною манерою моделювання. Особлива увага була приділена контрастам світла і тіні на відполірованій поверхні обличчя і більш шорсткому волоссі, перев'язаному широкою стрічкою. Незважаючи на сильні пошкодження обличчя і фасаду капітелі, цей пам'ятник стилістично близький до каріатид Ерехтейону, які приписують Алкамену<sup>39</sup>.

"У Скіла був у місті борисфенітів великий і розкішний палац із великим подвір'ям..., навколо якого були розставлені мармурові сфінкси і грифи" [Herod. IV, 79]. Такими скупими словами описує Геродот ольвійський палац скіфського царя. Це чи не єдине писемне джерело, яке засвідчує існування у цьому полісі декоративної скульптури у класичний час. Єдина монументальна мармурова фрагментована статуя грифона чи сфінкса (голова не збереглася), знайдена в Ольвії, яку деякі дослідники датують кінцем V ст. до н. е. і вважають прикрасою палацу Скіла<sup>40</sup>, за іконографією і стилем виконання все ж таки наближається до аттичних надмогильних скульптур у вигляді цих фантастичних тварин кінця V – першої половини IV ст. до н. е. Окрім того, датування цієї скульптури також суперечить часу життя славнозвісного скіфського царя (друга чверть V ст. до н. е.). Безперечно, при цьому не можна виключати ймовірності того, що мармурова статуя грифона, як і монументальні фігури левів в античному світі, могла стояти біля входу у святилище, будучи об'єктом культу упродовж V–IV ст. до н. е.

Монументальні статуї левів у класичний час також прикрашали святилища, площі, приватні будинки і некрополі міст. У більшості випадків від них збереглися численні фрагменти, за якими можна визначити, що вони інколи вдвічі перевищували натуральний розмір. У їхній стилістиці відбуваються зміни, які загалом характеризують мистецтво класики з використанням ракурсів, тричвертних розворотів, динамічних поз. Зразком такого типу монументальної статуї лева є зображення хижака з Ольвії, який припав на передні лапи і готується до стрибка. Безперечно, декоративне призначення мала пантикапейська монументальна мармурова статуя вепра, який біжить. Його фігура з потужною мускулатурою, добре модельованими об'ємами тулуба, шерстю і щетиною на загривку, імовірно, належала до ефектної статуарної групи кінця V–IV ст. до н. е.

Отже, у класичний час поліси Північного Причорномор'я прикрашали монументальні статуї і рельєфи переважно аттичної роботи. За окремими фрагментами мар-

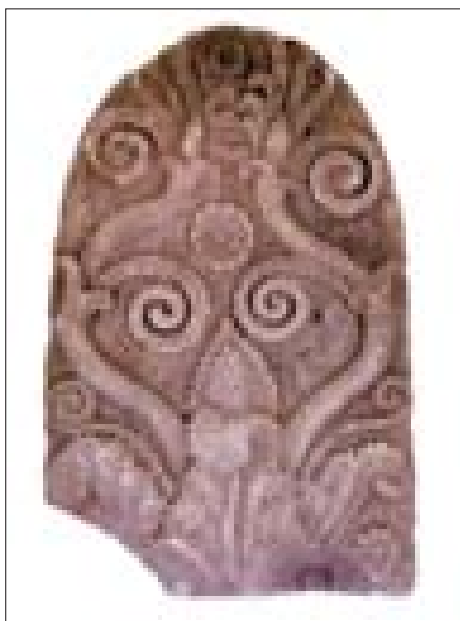


**Статуя лева. Мармур. V ст. до н. е. Ольвія. ХОКМ**

ти монументальних статуй. З першої чверті IV ст. до н. е. до статуй верховних богів долучається традиція спорудження статуй заслуженим державним діячам, які присвячували тому чи іншому богу і розміщували на території їхніх святилищ. До того ж велика кількість високохудожніх творів аттичних скульпторів, знайдена на Боспорі, в Ольвії та Херсонесі, є безперечним свідченням інтенсивних економічних і культурних контактів з Афінами.

Крім сакральної, архітектурної і декоративної скульптури з Афін та міст Іонії у Північне Причорномор'я привозили монументальні надмогильні стели з пентелійського мармуру з рельєфними зображеннями. Аттичні стели V ст. до н. е. найчастіше мали форму невисоких прямокутних плит з профільованим завершенням у вигляді трохи виступаючого карниза, іноді з трикутним фронтоном, двома багатопелюстковими розетами у верхній частині лицьової грані, інколи з боків. Нижче писали фарбою ім'я небіжчика і його батька або ім'я небіжчиці та її чоловіка, часом напутнє слово "хайре" (прощавай). Після виникнення сюжетних зображень на стелах, короткі епітафії вирізьблювали на камені. Як і в архаїчний час, скульптори віддавали перевагу площинному, лаконічному зображенню, уникаючи зайвої пластичності, яка, на їхню думку, неспівзвучна смерті.

**Акротерій від надгробної стели. Вапняк. Пантікапей. КДІКЗ**



Надгробки, які стояли на некрополях міст Північного Причорномор'я, вражають якістю мармуру, майстерністю виконання деталей, розмаїттям композицій. На стелах небіжчика зображували як ідеального героя у вигляді оголеної атлетичної фігури або ж озброєного воїна, небіжчицю – у вигляді жінки у довгому хітоні й гіматії на голові, зі скорботно схиленою головою, яка сидить на троні або ж стоїть. З часом стели стають ширшими і з'являється можливість зображення дво- або трифігурної композиції, найчастіше сцен прощання. У другій половині V ст. до н. е. цей тип надгробків стає домінант-



**Надгробок класичного стилю.  
Мармур. IV ст. до н. е. Ольвія. ДЕ**

стояла або сиділа ще одна особа (чоловік або жінка). Також ця сцена могла бути пов'язана з життям палестри: юнак зі стригелем у руках навчає хлопчика, який стоїть перед ним.

На унікальному фрагменті плити з Ольвії висічена фігура жінки, що сидить у витончено задратованому гіматії, позаду неї стоїть служниця<sup>43</sup>. У їхніх позах простежуються ті самі художні елементи в зображенні одягу і композиційній побудові, що і на афінських надмогильних пам'ятниках, особливо Гегесо і Філострати роботи самого Фідія. Очевидно, в Афінах класичного часу набув великої популярності подібний тип надгробків, що сприяло їхньому імпорту і в такі віддалені міста, як Ольвія. У цьому полісі була знайдена фрагментована аттична монументальна стела з аналогічною композицією, але висіченою у горельєфі, що разом з моделюванням драперій дає підстави датувати її IV ст. до н. е. З Аттики V ст. до н. е. походить фрагмент монументальної мармурової стели з кистю руки (висота – 0,47 м). Однак за ним не можна встановити над чоловічим чи жіночим похованням вона стояла.

До надгробків класичного стилю традиційно відносять фрагмент мармурового горельєфу з Херсонеса – фігуру оголеного юнака, який стоїть, спираючись лівим ліктем на високий постамент, задратований плащем<sup>44</sup>. Завдяки докладному моде-

ним в Аттиці. Його увінчує трикутний фронтон, який разом з основною сценою відтворює храмовий інтер'єр як місце дії. Ближче до кінця століття оформлення стели змінюється: із її боків з'являються стовпи-пілястри, фронтон отримує складне моделювання. На зламі V–IV ст. до н. е. зображення на стелах перетворюються на майже круглу скульптуру<sup>41</sup>.

На фрагменті аттичної мармурової надгробної стели з Пантикапея середини V ст. до н. е. збереглося профільне зображення юнака-атлета з сухими, анатомічно точними, графічними контурами мускулистих плечей і шиї<sup>42</sup>. У низькому рельєфі окреслена схилена в скорботі голова юнака, із м'яким зображенням класичного профілю, короткої зачіски. Увінчана простим фронтоном стела була вдвічі ширша за збережений фрагмент, завширшки 1,1 м–1,2 м, за висотою близько 2 м. Зазвичай на стелах зображення носило рівномірний характер, тому, імовірно, ліворуч від юнака



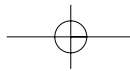
**Надгробок із зображенням воїнів (фрагмент рельєфа).  
Вапняк. Кінець V–IV ст. до н. е. Пантікапей. КДІКЗ**

люванню створюється враження сильного і фізично розвиненого тіла. Скульптор точно дотримується природних пропорцій людської фігури. У композиції чітко відчувається хіастична побудова – напружена права нога і ліва рука і відповідно ослаблена ліва нога і права рука. Мотив зігнутої у лікті лівої руки, про що свідчить отвір, що зберігся для кріплення приставної частини, порушує фронтальність фігури і створює певну просторовість і динамічність. Виходячи зі стилістичних особливостей і кола аналогій, цей надгробок може бути віднесений до аттичної скульптурної школи другої половини V ст. до н. е.

Надмогильні стели стояли не тільки на некрополях великих полісів, але й на хорі. Зокрема, поблизу м. Очакова випадково був знайдений фрагмент мармурового надгробка із зображенням фігури чоловіка, який стоїть поруч із конем, тримаючи його за вуздечку. Стиль виконання цієї стели знаходить віддалені аналогії у творчості скульптора V ст. до н. е. Каламіда, який, на думку античних авторів, переборює жорсткість і нерухомість архаїки, але так і не

досяг м'якої округлості класичного стилю. Його ідеалістично-декоративним скульптурам були притаманні цілісність силуетів і поетичність настрою, які й зближують з ними очаківську стелу. Вона могла бути встановлена на могилі одного з переможців кінних агонів на честь Ахілла на Тендрівській косі близько першої половини – середини V ст. до н. е.

У порівнянні з аттичними стелами з рельєфами вельми скромно виглядають звичайні мармурові стели з архітектурним декором у верхній частині й короткими епітафіями. Під ними були поховані також й афіняни, які жили в Причорноморських полісах. Пантікапейська стела Майї, дружини Каллія, висічена із сіро-рожевої брили мармуру, у верхній частині була прикрашена високим рельєфним анфемієм із рослинним декором, від якого збереглася лише нижня частина. Подібні завершення стел з листя і паростків аканта, які були покладені в основу коринфського ордера, уперше виникають в Аттиці під впливом винаходу Каллімаха – прославленого скульптора, торефта і живописця, який працював у другій половині V ст. до н. е. Як і інші надгробки, стела Майї призначалася для огляду з одного боку;



чудово відполірована лицьова грань контрастує з грубо обробленою шпунтом задньою гранню.

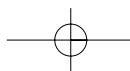
Декрет Деметрія Фалернського 318–317 рр. до н. е., який забороняв розкіш у надгробках<sup>45</sup>, певною мірою вплинув і на міста Північного Причорномор'я. Імовірно, в Ольвії внаслідок цього закону так, як і за часів облоги міста військом Зопіріона, класичні надгробки були розбиті, про що свідчать їхні численні знахідки в оборонних стінах поліса елліністичного часу. Пізніше в Ольвії над могилами заможних громадян починають насипати високі кургани, у Пантикапеї зводили склепи з поліхромними розписами.

Значний попит на надгробки спричинив місцеве виробництво в усіх полісах, зокрема, на Боспорі. Найдавніший етап розвитку боспорської надгробної пластики наразі не відомий. Наприкінці V і в IV ст. до н. е. тут під впливом аттичного мистецтва виготовляли стели двох основних типів. Перший – розписні стели і стели з написами, без рельєфів V ст. до н. е., популярність яких пояснюють тим, що і в Аттиці надгробки з рельєфними фігуративними зображеннями стають популярними лише на зламі V–IV ст. до н. е. Другий тип – надгробки-напівфігури.

За межі цієї класифікації виходять кілька надгробків, знайдених на Боспорі, і вирізьблених з місцевого щільного вапняку. Це малочисельні надмогильні стели кінця V–IV ст. до н. е. з військовою символікою: зображенням або зброї, або наверхшолому, що увінчує стелу замість акротерія, – знак військової доблесті і символ героя. Фігуративні надгробки на Боспорі вкрай нечисленні, їхня основна ідея полягає у героїзації небіжчика, якого зображують у подобі воїна. Зокрема, кілька фрагментів від круглої скульптури або горельєфу (чоловіча нога, рука зі списом) знайдено у насипу кургану Васюрина Гора кінця IV ст. до н. е. Можливо, вони були частиною героона, поставленого на честь героя на вершині кургану і відтвореного у поліхромному розпису склепа<sup>46</sup>.

Яскравим зразком воїнських надгробків боспорського виробництва є фрагментована стела з двома воїнами<sup>47</sup>. Повністю збереглася нижня права частина плити із зображенням юнака, який стоїть у тричетвертному розвороті, тримаючи у лівій руці щит. Проте головним персонажем стели був воїн-герой, від значно більшого за розмірами зображення якого збереглися лише ступня і гомілка правої ноги. Фігура слуги-зброєносця побудована відповідно до класичних пропорцій. Заокруглені вертикальні складки грецького хітона підкреслені подібно до одягу каріатид Ерехтейону. У моделюванні фігури юнака відчувається певна скутість і застиглість у порівнянні з рельєфами аттичних стел. Імовірно, це пояснюється намаганням майстра працювати з вапняком, застосовуючи ті самі прийоми, що й до мармуру. Ці пластичні принципи, які були привезені еллінами, демонструють становлення суто боспорської скульптури.

Отже, наприкінці V і в IV ст. до н. е. на Боспорі виникає оригінальна художня традиція, яку не можна відділити від магістральної, аттичної лінії розвитку еллінського мистецтва. Від самого початку вона має свої специфічні риси, які виокремлюють її у своєрідну школу грецького боспорського мистецтва. На думку вчених, це можна пояснити тим, що на Боспорі працювали майстри, які здобули освіту в Афінах, або принаймні перебували у безпосередньому контакті з афінськими скульпторами та їхніми творами. Унаслідок цього у рельєфах відтворені аттичні риси або буквально, або у власній інтерпретації. За писемними джерелами, історичними даними і пам'ятками мистецтва широко відома мобільність скульпторів, пересування яких “у кількісному співвідношенні наближалось до пересування військ, якщо не перевищувало їх. Тому проникнення класичних художніх форм у скульптуру стає на заваді визначення у ній місцевих особливостей”<sup>48</sup>. З огляду на сказане існує при-



пущення, що на початковому етапі розвитку боспорської школи скульптури, у тому числі й надмогильної, існувала традиція співпраці аттичних і місцевих грецьких скульпторів.

*Еллінізм.* З періодом еллінізму пов'язаний розквіт міст Північного Причорномор'я і збільшення кількості імпорту мармурової скульптури. Проте круглі статуї значною мірою відрізняються від класичних. До Пантикапея, Ольвії і Херсонеса переважно ввозиться сакральна і декоративна скульптура невеликих розмірів (заввишки близько 0,8 м). Із заснуванням великих елліністичних держав, де були організовані нові скульптурні школи, Афіни як провідний центр мистецтва відходять на задній план. Знову на перше місце виходять міста Іонії та Єгипту, а згодом острівні центри Середземномор'я – Родос, Делос, Хіос. На процвітаючі центри мистецтва перетворюються Пергам і Александрія Єгипетська, де працювали сини й учні Праксителя. В Аттиці, як і в класичний час, скульптори надають перевагу пентелійському мармуру, вироби з якого імпортують і до Причорномор'я. З написів на постаментах, а також поодиноких фрагментів скульптури відомо, що в теменосах причорноморських міст стояли монументальні статуї, які були присвячені різним божествам.

Значною мірою змінилася у порівнянні з V–IV ст. до н. е. сакральна скульптура. Нове розуміння людини і божества, усвідомлення багатства і розмаїтості особистих, індивідуальних почуттів, які прийшли на зміну громадянським, переважно героїчним настроям, спричинили великий попит на зображення божеств, що символізували чуттєвість. Афродіта, Ерот, Діоніс, сатири і силени, німфи і музи, богині долі і справедливості стають улюбленими персонажами художників уславлених у той час александрійської і пергамської шкіл. Образи богів-олімпійців – Зевса, Гери, Аполлона, Афін, Артеміди, в яких упродовж архаїчного і класичного часу втілювали уявлення про божественну велич, розум світу і його героїку, також поступово втрачають ці риси. Художники раннього еллінізму розширюють діапазон композиційних варіацій, де почуття і глибокі людські переживання передаються у різних сміливих ракурсах, складних або, навпаки, навмисно простих позах. Водночас стильові елементи скульптури раннього, високого та пізнього еллінізму мають менш чіткі й характерні ознаки. Тому відрізнити твір першої половини від другої половини III ст. до н. е. і навіть від статуеток II або I ст. до н. е. буває значно складніше, ніж скульптуру VI від V або IV ст. до н. е.<sup>49</sup>

**Рельєф із зображенням Кібели.  
Мармур. III ст. до н. е. Ольвія. АМ НАНУ**



В елліністичній сакральній скульптурі превалюють імпортні твори. Так, на думку вчених, святилище муз із вітварем на подвір'ї одного з ольвійських будинків Нижнього міста прикрашала монументальна мармурова статуя музи<sup>50</sup>. Не збереглася приставна голова, є значні втрати і в правій частині фігури. Це значною мірою ускладнює ідентифікацію її образу. Жінка сидить на профільованому табуреті з подушкою. Вона одягнена у хітон і



**Статуя музи. Мармур.  
III ст. до н. е. Ольвія. АМ НАНУ**

гіматій, які живописною, напівпрозорою масою огортають тіло. Фактурне зіставлення складок цупкої і водночас легкої тканини, м'яких полисків на оксамитовій поверхні лівої стопи і бічних гранях табурета, додержання анатомічних пропорцій свідчать про високу майстерність і знання художніх прийомів аттичної скульптури V–IV ст. до н. е. За стилем виконання та іконографічними паралелями вона датується останньою третиною IV – першою третиною III ст. до н. е. Щодо її походження існують різні точки зору – робота приїжджого скульптора або продукція афінської майстерні.

До херсонеських пам'яток, що дійшли до нашого часу в більш або менш непошкоджену стані, належить монументальна мармурова фігура Артеміди в довгому пеплосі, підперезаному високо під грудьми, що стояла на невисокому кам'яному постаменті<sup>51</sup>. Її голова, руки трохи вище за лікті і нижня частина сагайдака, що висить за лівим плечем, не збереглися. У постанов-

ці фігури скульптор звернувся до мотиву руху, що зароджується, застосувавши принцип контрапосту. Завдяки цьому посилюється динаміка торса. Відведені назад плечі і виставлена вперед нога створюють враження ледве помітного легкого руху, який підкреслено і драпуванням. Його узагальнене трактування і окремі порушення в пропорціях тіла дозволяють віднести скульптуру до пізньоелліністичного часу. За багатьма ознаками вона близька до оригіналу відомої статуї Артеміди ранньоелліністичного періоду, копії якої відомі й у перші століття нової ери. Найближчою аналогією цієї статуї є Артеміда з Вілли Памфілі. У подібному одязі стояли фронтальні статуї Артеміди Ортії та, імовірно, її жриць у святилищі в Мессенії елліністичного періоду. Виходячи з розмірів і відсутності явних слідів вивітрювання, херсонеська статуя Артеміди, можливо, стояла в храмі Партенос.

До рідкісних творів скульптури з Ольвії належить невелика мармурова статуетка Афін у довгому пеплосі з егідою на грудях, яка одразу привернула до себе увагу дослідників. Найбільш поширеною була версія, що це – одне з багатьох сильно перероблених у пізніший час відтворень знаменитої хризоелефантинної (із золота і слонової кістки) статуї Афін Партенос Фідія<sup>52</sup>. Дійсно, фідієвська Афіна, за яку він поплатився життям, стала зразком для різноманітних копій і версій, які створювалися у різний час. Ольвійська статуетка лише віддалено нагадує славнозвісну афінську покровительку. За стилем виконання і художньою манерою вона вже цілком залежна від канонів елліністичного мистецтва. Богиня зображена у динамічній позі, здається, що вона ступає вперед. Довгий пеплос трактовано глибокими поздовжніми складками, які підкреслюють гордовиту поставу фігури, відведені назад руки. Це дає підстави вважати її вільною копією елліністичної статуї, можливо, навіть праксителівського типу, для якої у свою чергу прообразом послужила статуя Фідія або більш-менш точна її копія. Посереднє виконання ольвійської статуетки висотою





**Статуетка Афіни. Мармур.  
Перша половина III ст. до н. е.  
Ольвія. ДЕ**

**Статуя Артеміди.  
Мармур. III–II ст. до н. е.  
Ольвія. АМ НАНУ**

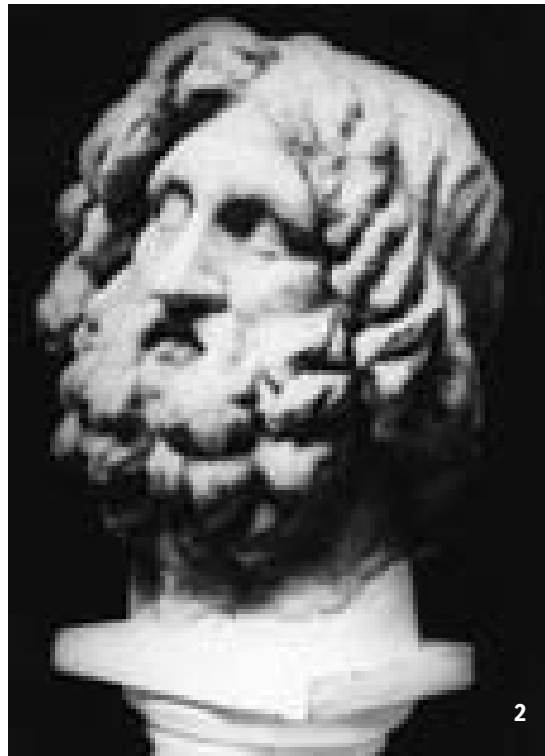


лише 0,29 м дозволяє відносити її до ремісничої аттичної майстерні першої половини III ст. до н. е.

Цікавим зразком елліністичного мистецтва є мармурова статуя Артеміди, знайдена на ольвійській агорі<sup>53</sup>, Богиня-мисливиця у стрімкому русі біжить уперед. Незважаючи на сильні пошкодження (відбиті голова, руки, частина ніг), її витончена, струнка фігура чудово передає рух, підкреслений глибокими, розмаяними вітром складками короткого хітона. Права нога богині зігнена в коліні, ліва у високому чобітку відведена назад. Безрукавний хітон з вилогою, щільно огортаючи торс, живописними складками спадає на стегна. За спиною богині висів сагайдак, реміні від якого навхрест перехоплюють хітон на грудях, скріплюючись круглою фібулою. Відламані руки і ноги не дозволяють точно відтворити позу, в якій була зображена Артеміда. Можливо, у лівій руці вона тримала спис, невеличкий уламок якого зберігся збоку.

Як і Афіна Партенос Фідія, ранньоелліністична Артеміда (т. зв. Версальська), яку приписує Леохару, отримала у давньогрецькій пластиці значну кількість відтворень. Окремі деталі одягу, експресія Артеміди подібні до амазонок на рельєфах Галлікарнаського мавзолею, статуї Ніки Самофракійської і Діоніса, що крокує, на фризі олтаря Зевса в Пергамі<sup>54</sup>. Емоційна виразність ольвійської статуї підкреслена стрімким рухом, м'якою тканиною одягу, вимодельованою вільними, глибокими складками, характерними для художніх прийомів пергамської школи скульптури III–II ст. до н. е.

Більшість статуарних зображень божеств і обоженуваних героїв дійшли до наших днів у надто фрагментарному вигляді. Лише поодинокі екземпляри дають відносно повне уявлення про їхні художні образи. Фрагменти статуеток оголеної Афродіти, Артеміди, Афіни часто знаходять при розкопках житлових будинків. Серед привізних скульптур александрійської школи особливий інтерес викликають три мармурові голови Асклепія, Гігієї та Ерота кінця III–II ст. до н. е., які були знайдені в ольвійському будинку з мозаїкою<sup>55</sup>. У техніці їхнього моделювання й зображенні рис обличчя помітний вплив Скопаса, Праксителя і Бріаксіда. **Стилізація, в якій є використання світлотіньових ефектів для посилення емоційного напруження, видає руку майстра раннього еллінізму, який наслідував традиції пізньокласичних майстрів, зокрема, т. зв. “волового” погляду Праксителя. З писемних джерел відомо, що в елліністичний час популярними стають копії зі статуарної групи Асклепія і Гігієї Бріаксіса чи Дамофонта [Paus. I, 40, 6; VII, 23, 7; Plin. NH. XXXIV, 73].** Можливо, що голови із зображенням цих божеств, які були знайдені в одному приміщенні, також



**Голова Гігієї (1), голова Асклепія (2). Александрійська школа. Мармур.  
Кінець III–II ст. до н. е. Ольвія. ДЕ**

наслідували цю композицію. Здається, що стилістично вони належать творчості різних скульпторів, проте добре відомо, що саме митці еллінізму володіли гідною подиву технічною майстерністю у використанні різних художніх прийомів і манер. Голова Ерота могла також належати до статуарної групи із зображенням Афродіти, Ерота і Пана.

Близькі до цих пам'яток й інші твори александрійської школи: голова Гігієї з Пантікапея, комплекс скульптур (голова юнака, торс юнака і **Гермафродита**, фрагментована невеличка статуя Аполлона) з Ольвії<sup>56</sup>. Усі пам'ятники тонко модельовані, у них підкреслені фізичні, чуттєві риси їхньої натури: Аполлонові притаманна добре розвинена мускулатура торса, **Гермафродитові** – м'якість і жіночність. Витонченою майстерністю вирізняється образ богині здоров'я Гігієї або Афродіти з іронічно-допитливим виразом обличчя.

У пізньокласичний та ранньоелліністичний час найпоширенішими в усіх містах були численні мармурові статуетки Афродіти у вільних копіях різних скульптур Праксителя. Найчастіше митці намагалися поєднати в її образі божественну велич і чуттєвість ідеалізованих жіночих форм. До найкращих зразків такої пластики належить мармурова статуетка Афродіти з Пантікапея<sup>57</sup>. Вона стоїть, спираючись на стовп, у момент спочинку, мрійливої задумливості. Оголене тіло богині прикриває джгут з переплетеної тканини хітона, який спадає навкісними складками до п'ят. Природність пози, гордовитість постави стилістично подібні до статуї Афродіти останньої третини IV ст. до н. е. Для пластики раннього еллінізму були властиві також двофігурні статуетки із зображенням Афродіти з Еротом.



**Статуя Аполлона. Мрамур. IV ст. до н. е. Ольвія. АМ НАНУ**



**Чоловічий торс (фрагмент статуї).  
Мармур. IV ст. до н. е. Ольвія. НФ ІА НАНУ**

Вони відрізняються від звичного, надто поширеного типу оголеної Афродіти, яка найчастіше була вільним відтворенням Афродіти Кнідської Праксителя. Фрагменти з мініатюрних статуток богині любові з Ольвії здебільшого представляють її одягнутою в напівпрозорий довгий хітон і гіматій, накинутий на спину і руки.

Кінцем IV – початком III ст. до н. е. датується херсонеський фрагмент невеликого барельєфного мармурового фриза із зображенням Афін, яка стоїть<sup>58</sup>. Фігура, розвернена в три чверті, положення рук і ніг свідчать про прекрасне володіння принципом контрапосту Поліклета, що створював відчуття гнучкого кроку. У контурах фігури Афін гармонійно поєднуються лінія і пластика – два основних засоби вираження рельєфного образу. Зображення богині висічене на досить товстій плиті мармуру, можливо, фасадній частині віваря. Близькі за стилем вико-

нання і позою образи цієї богині знайшли поширення в монументальних аттичних рельєфах пізньокласичного й елліністичного періодів, де Афіна найчастіше представлена разом з іншими олімпійськими божествами. Найближчою аналогією херсонеському пам'ятнику є Афіна з аналогічним поставленням фігури і драпуванням хітона, на рельєфі з декретом 332 р. до н. е. з афінського Національного музею.

Очевидно, частиною декору культової споруди був мармуровий фрагмент рельєфу з фігурою Артеміди (Партенос?) з левом<sup>59</sup>. Імовірно, це уламок багатофігурного фриза із зображенням олімпійських богів, які сидять. Подібні сюжети часто відтворювалися в скульптурі аттичної школи, зокрема, на східному фризі Парфенону, й копіювалися різними майстрами. Мармуровий рельєф із Херсонеса – один із найбільш високохудожніх і оригінальних творів скульптури понтійського регіону. Можливо, він пов'язаний із аттичною скульптурною школою ранньоелліністичного періоду, майстри якої займалися також створенням копій відомих статуй і рельєфів. За композицією і стилістикою його можна зіставити з присвятною стелою кінця V ст. до н. е. з Афін, на якій зображено Артеміду, що сидить в оточенні лані і собаки.

У зв'язку з цим можна зазначити, що в Херсонесі в 380–370-х роках до н. е. або в 360-х роках до н. е. були випущені великі мідні монети із зображенням на аверсі Партенос, яка сидить на циппі і тримає стрілу. Приблизно через сто років, у другій чверті III ст. до н. е., різьбярі монетних штемпелів Херсонеса знову звертаються до образу Партенос, яка сидить на троні зі стрілою, на реверсі срібних монет. Ідентичне трактування образу верховної богині, пози, костюма, трону, атрибута на монетних емісіях дозволяють робити припущення, що в місті була споруджена монументальна храмова статуя Партенос в іпостасі головної захисниці поліса, копія якої у різній стилістичній манері знайшла відображення в монетному карбуванні.



**Поліхромна плита сітонів. Мармур.  
Друга половина III ст. до н. е. Ольвія. АМ НАНУ**

перевагу найшанованішим богам. Зокрема, у Херсонесі Таврійському – це Партенос і Геракл, в Ольвії – Кібела, Афродіта, Асклепій, хоровод німф, на Боспорі – Деметра, Геракл тощо. Для більшості з них характерне сумарно-умовне моделювання фігур, непропорційність, недбале оброблення каменю.

Найкращою пам'яткою місцевої ольвійської школи скульптури заслужено вважається мармурова поліхромна плита сітонів другої половини III ст. до н. е. з посьвятним написом, який адресований “Героеві, що зглядається на благання”<sup>61</sup>. На ній у барельєфі зображено п'ять кучерявих бородатих магістратів у хітонах і гіматіях,

**Поліхромна плита сітонів  
(фрагмент).**



які підходять до олтаря, і сцена “трапези”. Кожного з п'яти сітонів скульптор наділив індивідуальними рисами в зображенні фігури, обличчя, зачіски, костюма, які дають загальне уявлення про ольвіополітів. Перші три члени колегії – Феокл, Деметрій, Афеней – відповідно до статусу, виглядають старшими. Навтім і невеличкий на зріст секретар Афенодор, хоча й мають бороди, зображені значно молодшими. Важко сказати, наскільки точно скульптор передав портретні риси ольвійських магістратів, але, безперечно, у них утілені реальні мешканці ольвійського поліса. Вівтар, поруч із яким зображені їхні фігури, прикрашений рельєфною сценою офірування – юнак з фіалю веде жертвовного барана.

Права частина композиції присвячена зображенню ритуальної трапези героя, яка семантично пов'язана з бенкетом богів. Оголений до пояса бородатий чоловік із ритонном у руці лежить на бенкетному ложі. Поруч сидить жінка, у нижньому кутку, біля кратера, стоїть хлопчик-служник. У цій частині рельєфу художник зберігає ієратичний принцип побудови композиції. Ретельність виконання цієї композиції, відсутність помилок у трактуванні фігур можуть свідчити про її

А мармуровий багатофігурний фриз із зображенням олімпійських богів, можливо, міг бути частиною цієї культової споруди першої половини – середини III ст. до н. е.<sup>60</sup>

Зростання попиту на сакральні пам'ятники мистецтва в елліністичний час спричинило виготовлення невеликих вотивних рельєфів і статуеток із вапняку, рідше – з мармуру на Боспорі, в Ольвії та Херсонесі. Залежно від популярності того чи іншого культу в кожній з місцевих шкіл віддають

ретельне копіювання з якогось мармурового рельєфу. Сцена із сітонами, безперечно, скомпонована самостійно, хоча і під впливом подібних зображень. Загалом, як для цього присвятного рельєфу, так і в цілому для ольвійської місцевої скульптури характерні одні й ті самі недоліки в зображенні людей: одна рука була більша за другу, риси обличчя найчастіше асиметричні, а фігури приземкуваті.

Численні вапнякові горельєфи херсонеського виробництва із зображенням Геракла, який відпочиває, були знайдені в Північно-Західній Тавриці, що свідчить про поширення культу героя за межами цього поліса<sup>62</sup>. На думку вчених, на них відтворено апофеоз героя-переможця. Ці пам'ятки здебільшого характеризуються урівноваженістю композиції, певними хибами в анатомічній побудові мускулистих фігур Геракла. Умовне трактування шкіри лева, контрастує з гіпертрофовано могутнім тілом героя. На горельєфі, знайденому поблизу санаторію "Чайка", зберігся поліхромний розпис: фігура Геракла була покрита червоною фарбою, на тлі залишилися сліди блакитної, на чаші в руках – чорної, а на шкірі лева – жовтої.

На відміну від сакральної, надгробна скульптура у всіх містах переважно виготовлялася з вапняку. Лише найзаможніші громадяни замовляли для членів своїх родин надмогильні стели у провідних майстернях Еллади. Серед місцевих надгробків виділяються сім головних типів: стели афінського зразка у вигляді високої вузької плити з карнизом і анфемієм нагорі; малоазійського з аркою під нішею; стели з нішею, в якій розміщено зображення, в обрамленні з пілястрів та увінчане антаблементом або акротерієм і рельєфними розетками; розписні стели; надгробні статуї; напівфігури; антропоморфи<sup>63</sup>.

**Геракл, що бенкетує (рельєф).  
Вапняк. III ст. до н. е. КДІКЗ**



Надмогильні пам'ятники Херсонеса Таврійського пізньокласичного та ранньоелліністичного періодів у порівнянні з іншими державами Північного Причорномор'я представлені різноманітними типами, деякі з яких не знаходять прямих аналогій в інших регіонах античного світу. Це – невеличкі монолітні та монументальні наїски, надгробки т. зв. класичного стилю, високі пласкі стели з живописним і скульптурним декором, антропоморфи. Знахідки окремих фрагментів дають змогу припускати, що над похованнями могла стояти монументальна антропоморфна надгробна скульптура. Серед них є як довізні (мармурові), так і місцеві (вапнякові) пам'ятники. Останні представлені численною групою високих вузьких надмогильних стел з рельєфним декором. Вони мають таку саму архітектурну класифікацію, що й стели з живописними композиціями. Проте тут чотири

основних типи доповнює рідкісний тип високої стели, верхня частина якої виконана у вигляді Sofa-капітелі в моноліті зі стовбуром<sup>64</sup>.

Архітектурне оформлення верхньої частини дозволяє розглядати стели як своєрідний поминальний храм, на головному фасаді якого висікалися основні атрибути, покриті поліхромним розписом. Зокрема, живописна або рельєфна тень, обв'язана навколо плити, з алебастром, що висить у центрі на мотузці, завжди прикрашала надгробки жінок. Стели із зображеннями круглого щита, захисного килимка, меча і портупей або ж тільки меча-ксифоса і портупей належали молодим чоловікам. Вони мають урочисту форму високої поховальної стели, яка встановлювалася на постамент майже кубічної форми. Барельєфні стригиль і арибал, що підвішувалися на цвях, були атрибутами юнаків-палестритів, а сучкувата палиця – немолодих чоловіків.

Особливий інтерес викликає кілька стел, що належать одній родині, на чолі якої був Санніон, син Мегакла. На могилах трьох його синів – Мегакла, Аполлонія і Діонісія – у кінці IV – на початку III ст. до н. е. були встановлені надгробки, тип яких поки зафіксований тільки в Херсонесі. Розміри, архітектурне оформлення і скульптурний декор усіх трьох надгробків майже ідентичні. Вони належать до одного типу стел, що завершуються профільованим карнизом з антефіксами. На лицьовій грані у високому рельєфі висічені предмети, які дозволяють визначити, що Діонісій був наймолодшим із трьох братів, оскільки на його стелі, крім традиційних для чоловіків-воїнів портупей і меча, у правій частині на мотузці підвішені арибал і стригиль.

З точки зору побудови композиції більш досконалішими є надгробки Мегакла й Аполлонія. Сувору вертикаль лицьової грані з симетричним чергуванням горизонтальних і вертикальних поясів порушує різка діагональ – меч-ксифос, руків'я і кругле завершення піхов якого частково виступають за поле стели, вносячи в її оформлення певну динаміку. Водночас введення атрибутів атлета-палестрита до типу зображення, що, певно, вже усталився, призвело до порушення цілісності і єдності композиції на стелі Діонісія<sup>65</sup>.

Імена херсонесців написані пензлем чорною фарбою. Розпис горельєфу характеризується яскравою поліхромією і використанням чистих локальних кольорів і тонального живопису. Об'єм предметам додають не тільки гра світла і тіні на точно пророблених деталях, але і застосування світлотіньового живописного моделювання. При інструментальному вивченні живописного шару стел із предметами озброєння було встановлено, що художник використав фарби чорного, синього, блакитного і фіолетового кольорів, а також по два відтінки зеленої і жовтої, і три відтінки червоної фарби<sup>66</sup>. Попри погане збереження цих трьох стел, значну кількість пошкоджень і відсутність окремих фрагментів, необхідно зазначити, що в розфарбуванні рельєфів художник виявив власну винахідливість, варіюючи форму розеток, колір і орнамент портупей. У цих надгробках яскраво виявився дух дорійського мистецтва кінця IV – початку III ст. до н. е., раціонально-конструктивний і субстанційний у своїй основі.



**Поховальна стела Тіберія. Вапняк. Кінець IV – початок III ст. до н. е. НЗ “Херсонес Таврійський”**

Стела Геро, дочки Евмара, вирішена в традиціях жіночих надгробків. Вона висічена із суцільної плити жовтуватого вапняку і розламана на кілька фрагментів. Профільований карниз був розписаний смугою іонійського кіматія з синіми овами на червоному фоні. Угорі розташовується прямокутний отвір для шипа рельєфного акротерія. Акт зав'язування стели тенією забезпечував магічний захист похованому. Широка тенія, огортаючи бічні грані горельєфною масою у вигляді перев'язі, спадає на лицьовому боці стели. Вона складена вдвоє, а драпірування чітко змодельоване. Але, на відміну від подібних живописних прикрас на херсонеських стелах, її основне поле не носить слідів розпису. Тільки облямування її алабастр на мотузці покриті товстим шаром фарби, близької до пурпурної.

Драпірування ретельно опрацьоване у високому рельєфі, що дає глибоку тінь. Спрощена форма надгробка і незвичні астроподібні розетки з недоладним поліхромним розписом, а також час спорудження вежі XVII (Зинона) не пізніше за середину III ст. до н. е. уможливають датувати стелу Геро початком – серединою III ст. до н. е. До того самого часу, імовірно, потрібно відносити і близький їй за стилем виконання надгробок юнака-палестрита Гермодора, сина Алкіма.

Єдиний у своєму роді надгробок Феофанта, сина Апеманта, був виготовлений із суцільного блоку жовтуватого сарматського вапняку. Його своєрідність полягає в унікальному декоративно-архітектурному оформленні стели, покритому поліхромним розписом. Стелу можна віднести до типу, який уперше виник на Пелопонесі, де Sofa-капітелі найчастіше застосовувалися у декоруванні поховальних споруд IV ст. до н. е.<sup>67</sup> Вона увінчана розписним карнизом, по периметру якого перекинені дев'ять широких теній із закругленими кінцями і довгими вузькими смужками, п'ять

з яких розташовувалися на лицьовій і по дві на бічних гранях. По центру вони перев'язані широкою, пофарбованою в червоний колір стрічкою. Довгі кінці складених удвоє теній не тільки створюють тінь на гладко відшліфованій поверхні стели, але і є фоном для ще одного рельєфного фриза, розташованого нижче. Між закругленими кінцями теній висічені три "цвяхи", на які за допомогою довгих мотузків "підвішені" стригиль і невеликий, майже повністю збитий предмет, арибал, а також ажурна сітка. За аналогіями, відомими у творах вазопису, можна припустити, що поряд зі стригилем, найімовірніше, була губка, а ажурна сітка слугувала сумкою, у якій носили диск для метання. Ці добре відомі атрибути атлетів також покриті червоною фарбою.

Спираючись на результати дослідження надмогильних стел із живописним і скульптурним декором (який пояснював приналежність небіжчика до певного віку і роду занять), а також численних композицій у вазопису і скульптурі, можна з упевненістю стверджувати, що стела Феофанта, сина Апеманта, є унікальним надмогильним пам'ятником, спорудженим у кінці IV – на початку III ст. до н. е. над могилою дев'ятикратного переможця в загальноеллінських і херсонеських атлетичних змаганнях, що проводилися під час різних релігійних свят. Час життя і спортив-

**Надгробки Гермодора, сина Алкіма, і Геро, дочки Евмара. Кінець IV – початок III ст. до н. е. НЗ "Херсонес Таврійський"**







**Верхня частина стели  
Феофанта, сина Апеманта.  
Вапняк. Кінець IV – початок  
III ст. до н. е.  
НЗ “Херсонес Таврійський”**

них перемог Феофанта в Херсонесі Таврійському припадає на період економічного і культурного розквіту поліса. Імовірно, видатних успіхів він досяг у спортивних змаганнях у той час, коли посаду гімнасіарха в Херсонесі обіймав Агасікл, син Ктесія, а перші перемоги отримав на святах Партенії і Гераклеї. Перемога в них приносила чемпіону не тільки славу і пошану, але й благовоління богів, надію на їхню допомогу, а також обіцяла захист рідному полісу. Цілком можливо, що за життя Феофант був удостоєний бронзової статуї. Цілком імовірно, що на його честь могли бути написані хвалебні оди, прочитані в херсонеському театрі<sup>68</sup>.

Зважаючи на стиль виконання скульптурних зображень і розпис херсонеських стел, можна припустити, що у полісі в цей час існувала місцева майстерня, яка займалася як масовим, так і високопрофесійним виробництвом подібних надмогильних пам'яток, значна частина з яких була близька до аттичних. Проте серед них трапляються унікальні типи, які не знаходять прямих аналогій в інших регіонах античного світу. Це передусім чотири стели зі зброєю, що були встановлені над могилами Санніона, сина Мегакла, та трьох його синів, а також надгробок видатного херсонеського атлета – Феофанта, сина Апеманта.

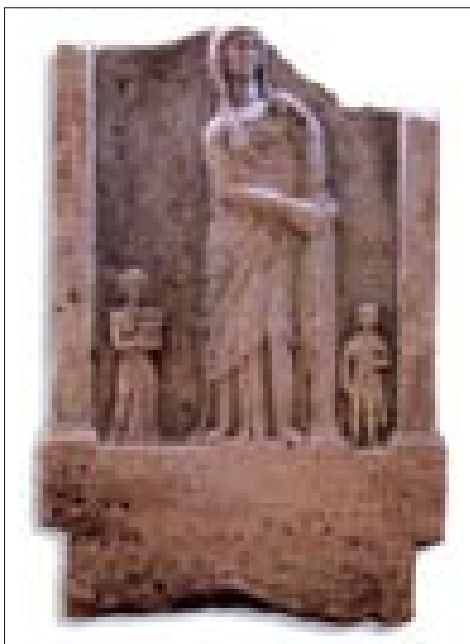
На особливу увагу заслуговує численна група елліністичних вапнякових надгробків з Боспору, в яких поступово зникають яскраво виражені грецькі стилістичні риси. У переважній більшості це реміснична продукція, в якій зберігається традиційність композиційної схеми з умовним і площинним трактуванням людської фігури. Проте тільки елліністичні художні прийоми, зокрема динамічність, поступово проникають у зображення як поодиноких фігур, так і сюжетних композицій, де співіснує зіставлення експресії і статичності. Популярністю користувалися стели із зображенням вершника, який несе щодуху. Багатофігурна композиція на стелі “Стратоніки...” виконана у класицистичних традиціях. У фігурах двох жінок, маленького вершника і служанки з урною в руках відсутня надмірна видовженість тіл, риси обличчя і складки одягу об'ємно модельовані. Деякі скульптори, обізнані з методами пергамської школи, за допомогою міміки і жестів намагалися передати психологічно-експресивний стан персонажів у сценах прощання. Емоційність, притаманна надгробним скульптурам III–II ст. до н. е., у I ст. зникає. Загалом, у пізньому еллінізмі губиться відчуття тривимірності простору і простежується перехід до площинного стилю боспорських рельєфів римського часу. Здебільшого однорідна серія із зображеннями напівфігур і погрудь становить своєрідний і оригінальний тип пам'яток місцевої скульптури. Вони дуже подібні один до одного і канонічно передають іконографію зображень небіжчиків на боспорських надгробках, яка відома як у круглій скульптурі, так і в рельєфі. У деяких випадках чоловічі та жіночі образи мають портретний характер і яскраво виражені етнореалістичні риси. Як правило, боспорянок зображували анфас у високопідперезаних хітонах і гіматіях, накинутих поверх голови, інколи в гострокінцевих башликах – головних уборах місцевого населення. Їхня права рука зігнута в лікті і притиснена до грудей, ліва, також зігнута, тримає якийсь предмет. Більшим розмаїттям характеризуються чоловічі зображення, проте за кількістю їх менше. Зображення одягу відрізнялося лінійністю і схематизмом.



**Чоловіча статуя (надгробок).  
Вапняк. III ст. до н. е. КДІКЗ**

антропоморфним надгробкам, з лицьового боку яких фарбами писали портрет небіжчика і його ім'я. На Боспорі були популярні два варіанти цих пам'яток: вузькі стовпо-

**Надгробок Стратоніки.  
Вапняк. I ст. до н. е. КДІКЗ**



Як правило, надгробки яскраво розписувалися, проте розфарбовування збереглося у поодиноких випадках<sup>69</sup>.

Серед надгробних пам'яток античних держав Північного Причорномор'я класичного та елліністичного часу найчисельнішою групою є антропоморфні, на яких образ небіжчика представлений у вигляді схематично висіченої людської голови з плоским обличчям, короткою, ледь наміченою шиєю і неначе зрізаними плечима. На Боспорі початок їхнього виникнення датується IV ст. до н. е., найбільшого поширення вони набувають у III–II ст. до н. е. Останнім часом стало очевидно, що ці численні надгробки були пов'язані з могилами рядових городян-греків, а їхня форма своїми джерелами сягає мистецтва Еллади. Аналогічний тип надгробка відомий з крито-мікенської епохи і походить від межових знаків, що виконували роль апотропеїв чи сакральних охоронців певної ділянки землі. Охоронна функція була притаманна і антропоморфним надгробкам, з лицьового боку яких фарбами писали портрет небіжчика і його ім'я. На Боспорі були популярні два варіанти цих пам'яток: вузькі стовпоподібні і широкі плоскі, з чіткими геометричними контурами. Для антропоморфів притаманне виняткове розмаїття форм і пропорцій, особливо у моделюванні верхньої частини тіла – обрисів голови, шиї, плечей. Залишки штукатурки, фарби, окреслені рельєфною врізаною лінією деталі свідчать про використання поліхромного розпису<sup>70</sup>.

У мистецтві Херсонеса кінця V–I ст. до н. е. також були поширені кам'яні антропоморфні надгробки. На відміну від боспорських, херсонеські антропоморфи були простішими. Вони виконані з місцевого вапняку і тільки три – з мармуру. Як і більшості антропоморфних статуй античних центрів Північного Причорномор'я, їм властиві підкреслена геометричність і площинність. Підтверджується це, зокрема, і тим, що деякі антропоморфи встановлювалися разом з високими вузькими стелами на одному постаменті. Причому не виключено, що вони були покриті



**Надгробок Астрагала, сина Діюфанта.  
Вапняк. II ст. до н. е. Боспор. КДІКЗ**

тварин прикрашали Херсонес і Пантикапей<sup>72</sup>. Вони тепер настільки маловиразні, що складно відтворити їхню форму, датування і місце виготовлення. Різноманітні статуї левів із пентелійського мармуру афінських скульпторів набули поширення в багатьох містах Еллади в V–III ст. до н. е.<sup>73</sup> Імовірно, у період інтенсивних економічних і культурних зв'язків Причорномор'я з Афінами сюди доставляли не тільки мармурові блоки, але і готові статуї і рельєфи, у тому числі із зображенням левів, які слугували повсюдно своєрідними апотропеями при входах у святилища і некрополь, а також використовувалися як надмогильні пам'ятники. Тому можна припустити, що і в цих полісах статуї левів використовувалися аналогічно.

Елліністичну монументально-декоративну скульптуру, як і всю пластику цього виду, характеризує спільне існування з архітектурним середовищем, для якого вона створювалася. Це рельєфи і фризи, що прикрашали стіни будівель, статуї з фронтонів, порталів, балюстрад і ніш. Призначення творів, покликаних прикрасити площі міст, інтер'єри і екстер'єри різних споруд, свідчать про декоративну функцію.

не стилізованими, а портретними живописними зображеннями небіжчиків, але розпис на жодному з них не зберігся<sup>71</sup>.

У порівнянні з класикою, значні зміни сталися і в надмогильній елліністичній скульптурі Ольвії. Монументальні стели замінили більш спрощені і дешеві пам'ятники, найчастіше виконані місцевими скульпторами. Від них збереглися невеликі фрагменти, що свідчать, що тут побутували надгробки з рельєфними зображеннями чоловіків у гіматіях зі слугами, т. зв. замогильними трапезами, і прості антропоморфи. Як і раніше, роль апотропеїв над могилами відігравали невеликі скульптури левів. Лише один раз у закладі могили II ст. до н. е. були знайдені фрагменти лап колосальної статуї цієї тварини. Судячи з їхніх розмірів, статуя перевищувала середній розмір лева у два з половиною рази. За стилем і високою майстерністю оброблення каменю вона подібна до левів т. зв. саркофага Александра Македонського із Сидона в Константинополі. Отже, можна припустити, що в період розквіту Ольвійського поліса одному із заможних громадян був споруджений пам'ятник, виготовлений і привезений з Афін. Талановитих майстрів також запрошували в міста для встановлення тієї або іншої статуї. Однак вони навряд чи приїжджали в таку далеку від них Ольвію. Очевидно, для ольвіополитів дешевше було замовити пам'ятник у добре відомій майстерні, де існувала можливість відмовитися від нього у разі невдалого виконання.

Значна кількість уламків із залишками спини лева або левових лап, які стоять на постаментах, свідчить про те, що монументальні статуї цих



**Антропоморфний надгробок.  
Вапняк. II–I ст. до н. е.  
НЗ “Херсонес Таврійський”**

Унікальним для всього Північного Причорномор'я є фрагмент мармурової фігури амазонки, яка у III–II ст. до н. е. прикрашала фриз одного з пантикапейських храмів<sup>74</sup>. Повалена дівчина ліктем лівої руки спирається на землю, правою, імовірно, зі зброєю вона захищала від ворога. Короткий, високо під грудьми підперезаний хітон, щільно облягає мускулисте струнке тіло. Тканина хітона, із дещо дрібними складками, повністю відповідає горизонтальному положенню фігури. Стилiстичні аналогії до зображення керченської амазонки збереглися на фризі храму Артеміди в Магнезії на Меандрi<sup>75</sup>, проте місце її виготовлення визначити не вдалося.

Розвиток надмогильної пластики, нове ставлення до зовнішності і місця людини у світі сприяли поширенню портрета як нового жанру скульптури. У IV ст. до н. е. статуї правителів Боспорського царства – Спартокідів були встановлені як в Пантикапеї, так і в Афінах із вдячними написами за торгівлю хлібом. З пентелійського мармуру було висічено монументальну (понад 2 м заввишки) статую чоловіка у гіматії в урочисто-величній позі. За стилем виконання, поставою фігури вона близька до аттичних портретних статуй IV ст. до н. е. і фігур Спартокідів на мармуровій плиті з Пірея<sup>76</sup>. В елліністичному мистецтві на Боспорі особливу увагу привертають два скульптурних портрети Мітрідата VI Євпатора пергамської школи 80-х років I ст. до н. е., які нагадують патетичні образи Александра

**Плита з рельєфним зображенням грифона. Вапняк. III ст. до н. е. ФКМ**





**Амазонка (фрагмент статуї від фронтонаї групи). Мармур. III–II ст. до н. е. КДІКЗ**

Македонського, створені Лісіппом <sup>77</sup>. Голова одного з них прикрашена царським убором з діадемою. У локонах просвердлені круглі отвори, імовірно, для кріплення металевих прикрас (вінка або довгих променів). Інший портрет, сповнений патетики і трагічних переживань, – один із кращих зразків цього жанру пізньоелліністичного часу.

Отже, для елліністичної скульптури характерна велика різноманітність як з погляду типології пам'яток, так і в їхньому стилістичному вирішенні. На відміну від попереднього часу, особливе місце посідає розвиток місцевих скульптурних майстерень, з властивими для кожної з них манерою і художніми принципами. Зокрема, деякі типи надмогильних стел, виконаних за часів розквіту Херсонеського поліса, не мають аналогій в інших центрах античного світу. Проте загалом місцеву статуарну і рельєфну скульптуру об'єднує певна статичність, інколи навіть занадто підкреслена умовність і абстрактність, брак знань і майстерності, які яскраво простежуються в техніці оброблення вапняку. У цьому полягає її головна відмінність від експресивного елліністичного мистецтва Еллади.

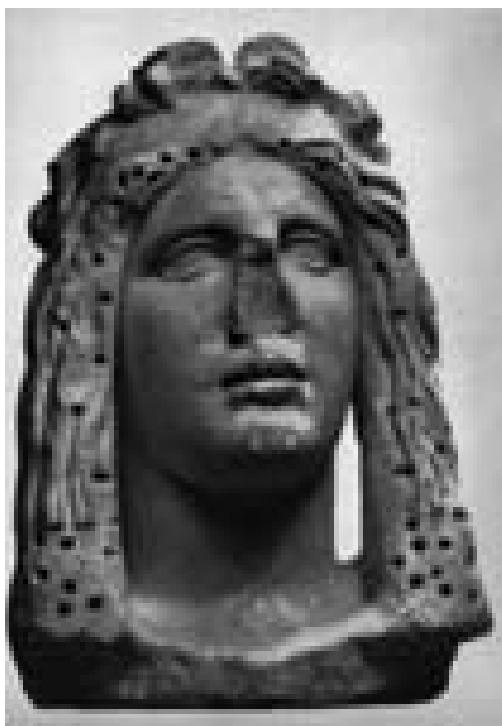
Привізна скульптура у цей час продовжувала надходити з Аттики, хоча і в значно меншій кількості. Збільшується імпорту художньої продукції з малоазійських міст, зокрема Пергама й Александрії Єгипетської, з якими, судячи з усього, були налагоджені широкі торговельні стосунки. Як і місцева скульптура, вона здебільшого представлена статуетками божеств і вотивними рельєфами невеликих розмірів, серед яких багато творів посередніх за обдаруванням художників. Лише поодинокі фрагменти мармурової скульптури є зразками високохудожніх мистецьких творів.



**Статуя боспорянина. Мармур.  
Пантикапей. ОАМ НАНУ**

*Римський час.* Розвиток скульптури у перших століттях нової ери у Середземномор'ї та Північному Причорномор'ї є складним явищем. Це пов'язано з розмаїттю – за етнічним складом і культурним розвитком – населенням Римської імперії, особливо на периферії античної ойкумени. У Пергамі, Александрії Єгипетській та інших малоазійських містах продовжували розвиватися елліністичні традиції мистецтва. На території Італії, південних і західних провінціях особливого впливу набуває романізація. У Північному Причорномор'ї в орбіту римської культури підпадають Ольвія, Тіра і Херсонес, значно меншою мірою це стосується Боспорського царства, яке зберегло свою політичну незалежність, хоча і розвивалося у загальному руслі римської політичної доктрини.

Монументальна скульптура античних держав Північного Причорномор'я римського періоду представлена численними і надзвичайно різноманітними видами скульптури – від сакральної і декоративної пластики, реалістично-правдивого надгробного портрета до монументальних саркофагів і вівтарів з рельєфами. Для їхнього виготовлення використовували традиційні матеріали: мармур, вапняк, пісковик і гіпс. У перших століттях нової ери імпорт скульптури, зокрема сакральної, скорочується. На перше місце виходять місцеві майстерні. На зламі тисячоліть майже всі види і типи скульптури стилістично зберігають традиції елліністичного мистецтва. Згодом відбувається інтенсивний розквіт своєрідної місцевої скульптури на Боспорі, найвиразнішими творами якої є портрети і надмогильні рельєфні стели.



**Портрет боспорського царя. Пергамська школа. Мармур. 80-і роки I ст. до н. е. Пантикапей. ДЕ**

За іконографією і моделюванням драпірувань цей тип зображення Кібели близький до стилю Агоракріта, який зробив величну статую цієї богині в Афінах. Упродовж наступних століть незчисленна кількість варіацій цієї статуї розійшлася по всьому античному світу. Однак якісне полірування поверхні мармуру, дещо вкорочені форми фігури споріднюють її з малоазійськими скульптурними майстернями II ст. Боспорська статуя, більша ніж 1 м заввишки, є рідкісним монументальним твором, оскільки більшість зображень цієї богині мала вотивний характер (невеличкі мініатюрні статуетки і рельєфи).

**Голова Зевса-Аммона. Мармур. Друга половина II ст. Ольвія. ДЕ**



Особливості розвитку скульптури Середземноморського регіону: нові технічні прийоми у створенні портрета, захоплення у I ст. грецькими класичними й архаїчними творами прослідковуються на поодиноких пам'ятках скульптури з Причорномор'я. Здебільшого вони відомі на Боспорі, куди були привезені з різних малоазійських художніх центрів. Фрагмент голови Афродіти з Пантикапея є римською копією грецького оригіналу V ст. до н. е. Виконана, імовірно, пергамським скульптором у I ст., вона зберігає витонченість моделювання обличчя з м'яким поглядом і ніжним рухом вуст, які були характерні для елліністичних прийомів цієї славнозвісної школи скульптури.

Мармурова статуя Кібели, знайдена на горі Мітрідат у Пантикапей, була скопійована з грецького оригіналу V–IV ст. до н. е.<sup>78</sup> Богиня сидить на троні. З боків від неї збереглися її традиційні атрибути: праворуч – сильно пошкоджена фігура лева, який сидить, ліворуч – великий круглий тимпан. Як завжди, втрачена голова, руки і ступні ніг богині. Попри фронтальність фігури, у ній відчувається хіастична побудова. Права нога виставлена вперед, їй відповідає напружена і піднята вгору ліва рука. Розслаблена права рука ніжно покладена на голову лева.

Ольвійська скульптура перших століть нової ери за кількістю та якістю значно поступається творам попереднього часу. Як зазначено вище, за свідченням Діона Хризостома, в Ольвії і на некрополі після гетського нашестя не залишилося жодної цілої статуї. Поступово в місті з'явилися нові пам'ятники, з різними сюжетами і стилістичними якостями. За епіграфічними джерелами відомо, що від імені Ради і Народних зборів споруджувалися статуї або бюсти, при-

свячені громадянам, які особливо прославилися своєю діяльністю. Тут були встановлені монументальні статуї римських імператорів, зокрема Каракалли і Гети. Приватні особи також замовляли статуї родичів. Зокрема, Сократід встановив статую дружини у святилищі Матері богів, де вона колись виконувала обов'язки жриці, Дад поставив статую дружини Залсії, дочки Арсіваха, заради честі і благочестя.

Серед монументальних творів потрібно особливо виділити колосальну статую богині або жриці, що приносить жертву на вівтарі, про яку згадував О. Уваров<sup>79</sup>. Вона була висічена з мармуру, а вівтар – із бронзи. На жаль, під час термінового перевезення взимку по Бузькому лиману для відправлення у Санкт-Петербург цей пам'ятник затонув. Виходячи з того, що скульптура повністю збереглася, у тому числі й бронзовий вівтар, імовірно, що вона була виготовлена у римський час. Еклектичне поєднання різнорідних матеріалів також цілком узгоджується з цим припущенням. Здебільшого сакральна скульптура в Ольвії представлена уламками від невеликих статуй і рельєфів. Краще від усіх збереглися голови Зевса-Аммона і Афіни, рельєф із зображенням озброєної Афіни. Рідкісними для Причорномор'я є зображення Зевса-Аммона, голова якого в обрамленні хвилястих пасом волосся має майже прямокутну форму. Зачіска і деталі обличчя дбайливо пророблені. З двох боків навколо вух закручені баранячі роги. Кожний завиток на зачісці й бороді додатково пробурований, що створює глибокі переходи світлотіньового моделювання. Іконографія Зевса-Аммона з баранячими рогами відома з V ст. до н. е. Класичний за своєю основою образ цього бога був поширений і в перших століттях нової ери. Технічні особливості оброблення мармуру, зокрема використання свердла, а також стиль виконання очей без деталізації, дозволяють датувати цей пам'ятник, привезений з Пергама, серединою – другою половиною II ст.<sup>80</sup>

Значну роль у розповсюдженні камерної сакральної скульптури відігравали західнопонтійські міста, тісно пов'язані з Римом. Більшість цих творів було доправлено в Херсонес і Ольвію безпосередньо легіонерами. Це рельєфи малих форм із сіруватого мармуру із зображенням фракійського вершника Реса, Мітри, Сільвана. За художньою якістю, іконографією і стилем вони багато в чому подібні до виробів такого типу з Нижньої Мезії і Фракії II–III ст.

Набагато краще представлені різноманітні рельєфи, в яких добре простежується розвиток місцевих скульптурних шкіл перших століть нової ери. Зокрема, у майстернях ольвійських рядових скульпторів основну увагу приділяли виготовленню невеликих розмірів дешевих вапнякових рельєфів із зображенням Афіни, Кібели, Харит. Скажімо, у показі

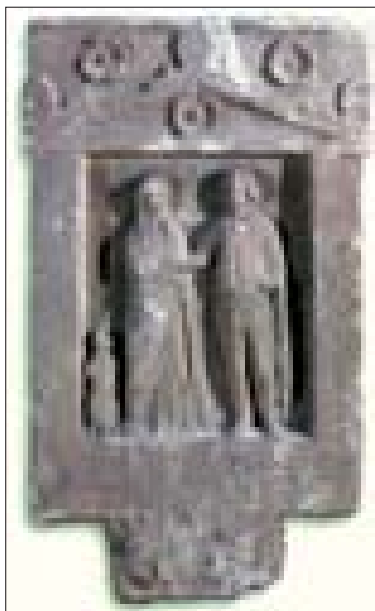


**Рельєф із зображенням воїна.  
Мармур. I–II ст. ОАМ НАНУ**

**Рельєф із зображенням фракійського  
вершника. Мармур. I–II ст.  
Тіра. ОАМ НАНУ**







**Надгробок зі сценою “прощання”.  
Вапняк. I ст. Пантікапей. КПМЗ**

терними пластичними і декоративними ознаками: майстерня “аттичної традиції” (кінець I ст. до н. е. – перша половина II ст. н. е.), майстерня “витончених розет” (I ст. до н. е. – I ст. н. е.), майстерня “лялькових фігур” (перша половина I ст. – перша половина II ст.), майстерня “фігур з великими головами” (I ст. – перша половина II ст.), майстерня “схематичних фігур” (кінець I – II ст.). Ці майстерні працювали майже одночасно, інколи до 150-ти й більше років. Сталість стилістичних ознак у межах кожної з них, можливо, пояснюється тим, що вони передавалися у спадок від батька до сина, онука й далі; мали постійне коло замовників – представників великих родин тощо. Масове виробництво надгробків на Боспорі припиняється у другій половині II ст. Крім усього іншого, деякі з цих майстерень виконували замовлення і на вотивні рельєфи із зображеннями Кібели, Гекати, Гермеса та інших богів.

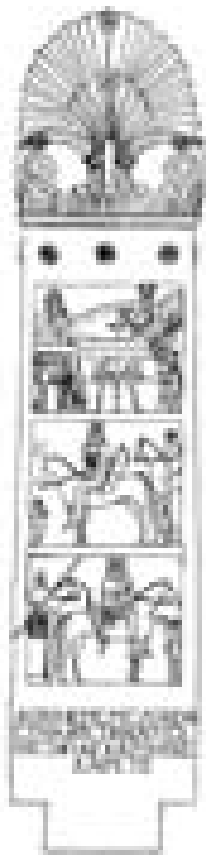
**Надгробок зі сценою “замогильної трапези”. Вапняк. I ст.  
Пантікапей. КПМЗ**



фігур Харит виділяється два основних стилі, які умовно можна назвати реалістичним і схематичним, примітивно-геометризованим. Грецькі мотиви виявляються на окремих рельєфах у зовнішньому оформленні плит з чотирикутним обрамленням, іноді з невеликим фронтоном з акротеріями, а також у збереженні композиційної схеми, властивої для попередніх століть. Інша група рельєфів характеризується умовно-площинним моделюванням об'ємів. Зображення трьох Харит було досить популярне в античному мистецтві, однак ніде не вирішувалося на такому низькому художньому рівні, як в Ольвії в перших століттях нової ери. Можливо, найпримітивніші вотиви були розраховані на найбідніші верстви населення. Проте всі вони, попри умовність і схематизм, мають індивідуальні риси, що свідчить про існування значної кількості майстрів, які виготовляли ці рельєфи впродовж тривалого часу<sup>81</sup>.

У римський час значно зросла роль місцевих майстерень, у яких виготовляли кам'яні надгробки. Саме в цій сфері наприкінці I ст. до н. е. – II ст. н. е. пантікапейські скульптори досягли найбільших успіхів. На Боспорі деякі вчені виокремлюють принаймні п'ять майстерень, у яких упродовж тривалого часу виготовляли стилістично однорідні надгробки<sup>82</sup>. Вони дістали назви за найбільш характерними пластичними і декоративними ознаками: майстерня “аттичної традиції” (кінець I ст. до н. е. – перша половина II ст. н. е.), майстерня “витончених розет” (I ст. до н. е. – I ст. н. е.), майстерня “лялькових фігур” (перша половина I ст. – перша половина II ст.), майстерня “фігур з великими головами” (I ст. – перша половина II ст.), майстерня “схематичних фігур” (кінець I – II ст.). Ці майстерні працювали майже одночасно, інколи до 150-ти й більше років. Сталість стилістичних ознак у межах кожної з них, можливо, пояснюється тим, що вони передавалися у спадок від батька до сина, онука й далі; мали постійне коло замовників – представників великих родин тощо. Масове виробництво надгробків на Боспорі припиняється у другій половині II ст. Крім усього іншого, деякі з цих майстерень виконували замовлення і на вотивні рельєфи із зображеннями Кібели, Гекати, Гермеса та інших богів.

Велику популярність мали стели зі сценами, відомими ще за аттичними надгробками: прощання, жінка і чоловік в оточенні слуг, жінка, яка сидить у кріслі. Набувають ще більшого поширення місцеві теми. Зокрема, образ вершника, який посідає чільне місце у мистецтві Північного Причорномор'я, уперше з'являється на боспорських рельєфах елліністичного часу у зв'язку з Мітрідатовими війнами (II–I ст. до н. е.). Тоді для його іконографії була притаманна експресія і динаміка. У перших століттях нової ери, після завершення воєн і боротьби проти римської експансії, з'являються надгробки із зображеннями вершників, які



**Надгробок Афенія.  
I ст. н. е. Боспор**

**Надгробок з зображенням  
вершників. Вапняк.  
II ст. н. е. Пантикапей. КПМЗ**



спокійно їдуть або стоять на місці один навпроти одного. Значне місце в образному репертуарі традиційно посідають міфологічні герої. Інколи трапляються незвичні й рідкісні сюжети: бурхливе море і корабель з високо піднятим носом (стела Глікаріона і Полісфени), два хлопчики: один тримає за вуздечку коня, другий – стріляє з лука (стела Левкія, сина Фарнака). Стели увінчані фронтонами, акротеріями, декоровані розетками. Композиційні прийоми у продукції всіх майстерень суто боспорські: відсутнє передавання тривимірного простору, перспективного скорочення, дія розгортається на передньому плані. Для всіх зображених показова статуарна ізольованість, головний герой – небіжчик – перебуває у потойбічному світі і тому виділяється серед усіх інших як за розмірами, так і за пишними атрибутами. Усі персонажі, як правило, одягнені у традиційні костюми. Жінки – у довгі хітони, голови прикриває плащ; чоловіки без головного убору в хітонах чи гіматіях або обладунках військового піхотинця (куртки, чоботях і плащі). Більшість майстрів намагалося передати фактуру тканин: цупких і грубих – важкими, великими складками; м'яких і легких – дрібним, витонченим драпіруванням. У деяких майстернях, під впливом портрета, велику увагу приділяли індивідуальній зовнішній характеристиці боспорянок і боспорців.

Серед розмаїття цих надгробків особливо цікавою є група монументальних (понад 2 м заввишки) дво- і триярусних стел<sup>83</sup>. На них зображено різноманітні, на перший погляд, відособлені сцени. Найпоширенішими були сюжети загробної трапези, прощання чоловіка й дружини в оточенні слуг, героїзованої матері з дітьми, воїнів та озброєних вершників. Є також чимало оригінальних стел із зображенням головного героя, який перебуває в потойбіччі. Від інших персонажів він відрізняється своїми розмірами й атрибутикою. Найкращі з боспорських стел (Каллісфена, Левкія, сина Фарнака, Александреї, дружини Аполлонія, Мاستуса, сина Аноптенида, та ін.) відображають динаміку розвитку стилю боспорського рельєфу. Часто ці стели мають рельєфні зображення з обох боків. Композиційна структура цих багатоярусних стел не є унікальною для еллінського світу і відома з архаїчного часу. Вона використовувалася впродовж століть як у стелах, так і в розписах гробниць, декорі саркофагів. Імовірно, "розповідь" окремими сценами була своєрідним прагненням виразити цілісне художнє мислення.

У Херсонесі основною групою скульптурних творів місцевого походження є надгробки, пов'язані з культом мертвих – невід'ємною частиною релігій-



**Надгробок. Вапняк. I ст. н. е.  
Ольвія. АМ НАНУ**



**Макарія (фрагмент надгробка)**

них вірувань. Ці пам'ятники належать до двох найпоширеніших у Північному Причорномор'ї перших століть нової ери типів – еллінських архітектурних стел із рельєфами та різними антропоморфними зображеннями. Однак ці надгробні статуї значною мірою відрізняються від боспорських, що здебільшого пояснюється особливостями розвитку місцевої херсонеської скульптурної школи з її дорійськими традиціями і підвищеним інтересом до портрета.

На зламі тисячоліть серед розмаїття типів поховальної монументальної скульптури Північного Причорномор'я привертають увагу надгробки із задратованими чоловічими фігурами або сімейними парами. В їхній композиційній побудові й стилістиці простежується безпосереднє наслідування традицій мистецтва скульптури IV–III ст. до н. е.

Найреалістичнішим є мармуровий надгробок Феагена і Макарії другої половини II ст. з Херсонеса Таврійського<sup>84</sup>. У прямокутному заглибленні, обрамленому канелюрованими колонами, увінчаними фронтоном, розташовані фігури небіжчиків у традиційних позах: їхні обличчя повернені один до одного. Скульптор створив портретні, але дещо ідеалізовані риси небіжчиків, намагаючись передати відчуття продовження життя і водночас прощання з ним. У чоловіка – округле широке обличчя з коротко підстриженими бородою й хвилястим волоссям. Великі засмучені очі напівзакриті важкими повіками. Голова дружини Феагена покрита плащем, який облямовує обличчя складками з глибокими тінями. Розділені прямим пробором змодельовані локони відтіняють високе чоло, а спрямовані донизу очі з пластично висіченими зіницями, трохи припухлі вуста і невеличкий нахил голови

надають їй образу вираз смутку, що так притаманний для поховальних аттичних портретних стел другої половини II ст.

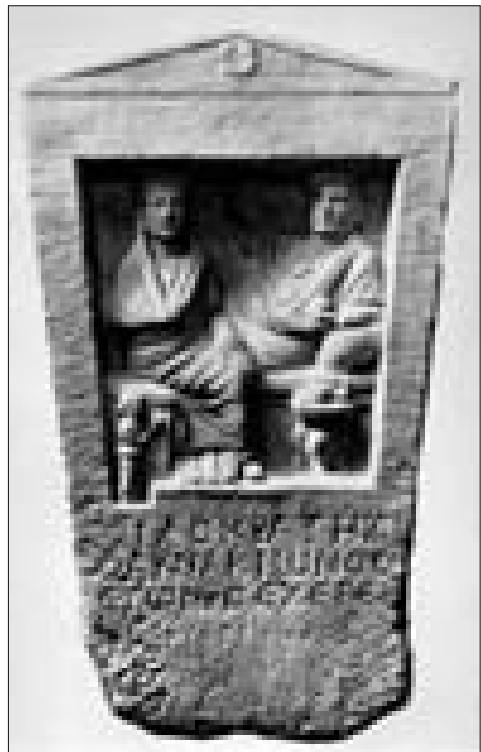
У трактуванні й позах персонажів цього надгробка прослідковуються певні запозичення. Так, фігура Феагена нагадує статую Есхіна школи Лісіппа. В елліністичний та ранньоримський періоди цей статуарний образ набуває поширення у всій античній ойкумені, як зразок для поховального пам'ятника, про що свідчать його численні відтворення. Макарія стоїть у траурній позі з характерним для заміжньої жінки жестом – піднятою догори рукою вона притримує край накинутого на голову плаща. Ця поза знаходить аналогії в аттичних поховальних стелах IV ст. до н. е., а також боспорській скульптурі й живопису перших століть нової ери<sup>85</sup>.

У близькій стилістичній манері, що відрізняється віртуознішим обробленням рідкісного для Причорномор'я проконеського мармуру, виготовлена стела "Тавричанки", яка збереглася у двох фрагментах. У заглибленому полі рельєфу із канелюрованими колонами зображено ще одне сімейне подружжя, під яким висічено напис "Жінка тавричанка", що підтверджує його причорноморське походження. Поза вдягненого у плащ чоловіка, фігура якого, на відміну від жіночої, повністю збереглася, також пов'язана із впливом відомої еллінської статуї Есхіна: ліва рука опущена і задратована важкими складками тканини, у ній він тримає сувій, кисть правої руки, зі складеними у ритуальному жесті пальцями, лежить на грудях. Плащ і хітон на чоловічій і жіночій фігурах (остання збереглася по пояс) падають великими прямими складками, які вигинаються на колінах відповідно до рухів ніг.

**Надгробок Газурія, сина Метродора.  
Мармур. I – II ст. Херсонес.  
НЗ "Херсонес Таврійський"**



**Надгробок Філократа, сина Фарнакіона.  
Мармур. I ст. Херсонес.  
НЗ "Херсонес Таврійський"**



Давно відомий у скульптурі мотив, запозичений херсонеським майстром, відтворено значно переробленим. Скульптор, використовуючи гру світлотіні на канелюрах колон і драпіруванні одягу, підкреслив довершені пропорції фігур із ретельно висіченими й анатомічно вивіреними руками й ногами. Повністю збите обличчя чоловіка не дає змоги скласти уявлення про портретну характеристику й майстерність художника в передаванні індивідуальних рис людини. Проте чудова якість виконання рельєфу і гарно відполірована поверхня плити свідчать про його професіоналізм. Загальна побудова композиції, одяг, пози і жести обох персонажів, предмети, які вони тримають у руках, близькі до зображення на вище розглянутій стелі Феагена і Макарії. Тільки в нижні куточки рельєфу введено мініатюрні фігурки слуги й служниці, що також споріднює цей твір з аналогічними пам'ятниками елліністичного часу.

Знайдені в Херсонесі інші надгробки цього типу характеризуються сухим, іноді плоским зображенням драпіровок хітонів та гіматіїв, яке в пізніший час доходить до графічного схематизму з майже втраченим об'ємом фігур. Проте скрупульозне, хоч і не завжди професійне, оброблення деталей обличчя й зачіски свідчить про бажання майстрів надати їхній зовнішності портретних, індивідуальних рис. Необхідно відзначити, що всі пам'ятники цього кола виконані у горельєфі, завдяки чому підсилюється ілюзорне відчуття простору й руху.

Від надгробка Газурія, сина Метродора, збереглася лише невелика частина стели з ретельно переданими деталями ніг чотирьох людських фігур, які стоять анфас до глядача, – у верхньому ярусі та зображенням предметів озброєння (горита зі стрілами і сагайдаком, поножей, шолома, щита, меча і списа) – у нижньому. Прекрасна якість виконання рельєфу, чудово відполірована поверхня плити свідчать про професійну майстерність скульптора, у творі якого втілилися дорійські херсонеські (зброя) і боспорські (постановка фігур) традиції у створенні поховальних стел.

Крім парних надгробків, у Херсонесі перших століть нової ери було налагоджено масове виробництво рельєфів із задратованою фігурою чоловіка на кшталт “Есхіна”, у характерній для статуй філософів, поетів і ораторів позі, що свідчить про тривале існування в полісі традиції встановлення подібних поховальних плит<sup>86</sup>.

Популярними у цей період стають невеликі стели зі сценами “замогильної трапези”. Їхні досить прості композиції можна розділити на п'ять основних типів. Перший – твори із зображенням небіжчика, який лежить, і фігурою жінки, яка сидить біля його ніг у кріслі з точеними ніжками. Перед ними – круглий трапезофор, показаний у ракурсі. Другий відрізняється тим, що чоловік на ложі спирається ліктем на високу півсферичну подушку або спинку, тримаючи в правій руці вінок, а в лівій – чашу. Жінка, яка сидить поруч з ним, показана на високому прямокутному сидінні, частіше за все з високою подушкою, а біля її ніг стоїть мініатюрна фігурка служниці.

Один із кращих рельєфів цього типу – надгробок Філократа, сина Фарнакіона, що датується переважно початком I ст. н. е.<sup>87</sup>. У центрі прямокутної стели, зі скошеними донизу кутами й увінчаної трикутним фронтоном із чотирипелюстковою розеткою, вирізана горельєфна сцена “замогильної трапези”. Філократ, задратований пишними складками плаща, у звичайній позі бенкетника: напівлежить, спираючись лівою рукою на подушки в узголів'ї. Ліворуч біля нього на передньому плані сидить загорнута в плащ дружина, у ногах якої зображена застигла мініатюрна фігурка рабині-служниці. Перед ними – круглий бенкетний стіл. Градація висоти рельєфу, плавні переходи до фону створюють м'яку гру світлотіні.

М'ясисте обличчя безбородого чоловіка і красивий овал обличчя його вже немолодої дружини цікаві з погляду появи в них яскравих ознак портретної характеристики. Низьке чоло, надбрівні дуги, що нависають, великий ніс, чітко окреслений рот додають мужності Філократу. Площинне трактування, безсумнівно, портретних, трохи ідеалізованих рис, ретельне опрацювання деталей зачісок і костюмів, передавання фактури предметів знаходять аналогії в римській скульптурі епохи Августа і Клавдія. Приземкуваті пропорції фігур Філократа і його дружини з великими головами на товстих широких шиях свідчать про місцеве херсонеське виробництво.

Ще одна традиційна для античності сцена "замогильної трапези" знайшла яскраве втілення в композиції рельєфу Сотеріха і Конхи, що є прикладом третього типу цих надмогильних стел<sup>88</sup>. Подружня пара лежить на ложі за бенкетним столом, перед ними стоїть прислужник. Зображена звичайна сцена з чудово відтвореним дерев'яним ложем з високим зігненим узголів'ям і фігурними різьбленими прикрасами ніжок.

В образах Сотеріха і його дружини простежується спроба передати індивідуальні риси немолодої сімейної пари, хоч надзвичайно приземкуваті, масивні фігури в умовних, іноді спотворених позах є яскравим підтвердженням місцевого стилю. Урівноважена композиція рельєфу побудована на майстерному поєднанні ритмічно повторених рухів рук, складок плащів і вертикальному ритмі точених ніжок ложа і круглого трапезофора. Вона характеризується площинністю моделювання, властивою херсонеській скульптурній школі перших століть нової ери. Майстер у передаванні всіх деталей меблів і бенкетної їжі, безсумнівно, прагнув до натуралізму, що було можливо, на його думку, при повній відмові від перспективи. Тому в цьому рельєфі знайшли яскраве відображення головні особливості місцевої Причорноморської школи скульптури – реалізм і умовність.

**Надгробок Аврелія Віктора.  
Вапняк, мармур.  
Кінець II – початок III ст. Херсонес .  
НЗ "Херсонес Таврійський"**



Завершують цю групу пам'ятників ще два досить нечисленних типи надгробків зі сценами "замогильної трапези", із зображенням чоловіка, який лежить на ложі з вінком або сувоєм у руці, які за стилем виконання відрізняються від описаних вище.

Серед розмаїття надмогильних стел на особливу увагу заслуговують пам'ятники, що представляють чи не найвище досягнення в художній творчості херсонесців. Мова йде про поховальний портрет, кращими зразками якого є поодинокі мармурові і вапнякові рельєфи з погрудним зображенням чоловіків. Прагнення зберегти зовнішній вигляд небіжчика простежується вже в описа-

них вище типах надмогильних стел, де можна бачити ніби застигли характеристики зображених людей. У деяких творах скульптори передають індивідуальні риси, зовнішність яких виразно говорить про прагнення до натуралізму.

Прекрасним зразком подібного типу рельєфу є надгробок Скіфа, сина Феагена, що датується II ст.<sup>89</sup> Голова Скіфа показана анфас, але очі повернені вправо – туди, де знаходилася стела із зображенням його дружини. Майстер створив підкреслено площинний, декоративний, репрезентативний образ з великими, дещо грубуватими рисами обличчя, позбавленими психологічної глибини. Повіки передані валиками, зіниці і райдужна оболонка очей вирізані свердлом – технічним нововведенням, характерним для другої половини II ст. Округлі похилі плечі, задратовані майже не видимими складками, підкреслюють простоту і суворість цього портретного образу, в якому головну роль відігравала кольорова гама, заснована на контрасті біло-блакитного відполірованого мармуру і жовтуватого пористого вапняку.

Великою своєрідністю відрізняється погрудний надгробок Севера, сина Ліллона, на вапняковій плиті, увінчаний трикутним фронтоном з кутовими акротеріями і розеткою в тимпані<sup>90</sup>. Над могутнім торсом, сумарно змодельованим великими склад-

ками тоги, підноситься масивна голова. Скульптор дав глибоку і виразну психологічну характеристику образу. Тут виявляється спроба передати відчуття скорботи і туги в підкреслено величавому обличчі небіжчика – глибокі носогубні складки, невеликі вуса і коротка борода. У зображенні великого носа з глибоко вирізаними ніздрями відчувається внутрішня сила і життєздатність цієї натхненної натури. Шорстка поверхня вапняку стихає полиски і рефлекси, сприяючи чіткості контурів і матеріальності форм. Цей художній прийом розрахований на створення образу людини великої сили і могутності.

Тип обличчя, трактованого нерозчленованими великими площинами, характер виконання волосся і бороди подібні до портретних зображень Каракалли. У передаванні одягу також видно наслідування римським зразкам зламу II–III ст., хоча відома сухість, площинність і одноманітність складок видають руку місцевого скульптора. Загальний характер побудови стели Севера, увінчаної плоским фронтоном із розеткою і акротеріями з боків, – ознака безперечного боспорського впливу, що позначився також і в розташуванні портрета в квадратному клеймі.

У розвитку херсонеської надмогильної пластики існував своєрідний тип стел з погрудним зображенням жінки, закутаної в покривало, на мармурових або вапнякових плитах, в основному призначених для вставлення в надгробки<sup>91</sup>. Ці пам'ятники характеризуються надто примітивним виконанням образу, що свідчить про місцеву ремісничу роботу майстрів, не знайомих з високохудожніми рим-

**Стела Стратона, сина Протомаха.  
Мармур. Ольвія. ОАМ НАНУ**





**Рельєф саркофага подружжя Феміста і Василіки.  
Мармур. II–III ст. Херсонес. НЗ “Херсонес Таврійський”**

ськими портретними стелами. Стиль їхнього виконання також перешкоджає встановленню дати виготовлення, оскільки більшість із них знайдена в насипі некрополя Херсонеса.

Серед численних типів надмогильної скульптури перших століть нової ери привертають увагу мармурові й вапнякові стели із зображеннями римських легіонерів і членів їхніх родин, які померли й були поховані в Херсонесі. Встановлення цього типу надгробків насамперед свідчить про значний добробут померлих тут воїнів Римської імперії. Пам'ятники відрізняє прагнення різних за рівнем професіоналізму і обдарування майстрів до портретної схожості зображених осіб, що загалом характеризує римське портретне мистецтво цього періоду. Усі твори, що належать до місцевої скульптури, виготовленої безпосередньо в міських або ж гарнізонних майстернях у вигляді високих прямокутних стел, за характером виконання розподіляються на чотири основні типи. Найвідомішим є портрет Аврелія Віктора – солдата I Італійського легіону, висічений з проконеського мармуру і вставлений у масивну вапнякову стелу<sup>92</sup>. Погрудне, анфасне зображення бородатого воїна, із задратованими великими складками плаща плечами, відповідає загальним стилістичним тенденціям розвитку херсонеської скульптури II–III ст., яка тяжіє до схематизму і площинності, формальним розумінням прийомів римських майстрів. Однак побудова композиції, розділеної на дві рівні частини (угорі – портрет, а внизу – напис), загалом нагадує надмогильні пам'ятники Риму із зображенням в едикулі, відомі у верхньорейнських областях, про що також свідчить і портретне трактування образу<sup>93</sup>. Порівняння надгробків римських легіонерів, споруджених у Херсонесі в II–III ст., переконливо доводить, що в творчості місцевих скульпторів злилися риси римського, боспорського і херсонеського портретного мистецтва, яке знайшло відображення в точній фіксації деталей одягу, сумарній, графічно-схематичній характеристиці людини, що інколи наближається до гротеску.

У порівнянні з Боспором і Херсонесом, в Ольвії знайдено набагато менше надмогильних стел. До того ж в художньому плані вони простіше і бідніше оздоблені. Тут продовжувалася традиція встановлення надгробків малоазійського типу із зображенням “замогильної трапези” і сімейної пари в супроводі слуги. Найбільший інтерес представляє унікальна ольвійська поховальна стела з фігурами чоловіка і

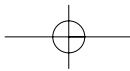


дружини, задратованих у хітони і гіматії, зі спрямованими один до одного поглядами. Невисокий вапняковий надгробок, який дослідники відносять до I ст., за своїми обрисами й побудовою композиції наближається до херсонеських надмогильних пам'яток подібного типу. У прямокутному полі, увінчаному невисоким фронтоном, закомпоновано фігури подружжя зі спрямованими один до одного поглядами. У лівому нижньому куті стели стоїть маленький хлопчик-слуга. Обличчя всіх персонажів – узагальнені. Зображуючи плоскісні риси очей, носа й вуст, скульптор передає тільки найхарактерніші деталі. Цікавим є те, що збереглися сліди від розпису чорною, яскраво-рожевою, червоною і брунатно-червоною фарбами як на одязі й обличчях людей, так і на архітектурних деталях стели. Поза чоловіка майже ідентична до розглянутих вище фігур. Відмінності помітні тільки в передаванні об'єму, плоскіснійшому трактуванні фігури у барельєфі. Зовсім інакше представлено образ небіжчиці, яка лівою рукою відводить від обличчя край плаща, накинутого на голову. Цей, притаманний для заміжніх жінок, жест трапляється на аттичних і малоазійських стелах IV–III ст. до н. е. Також він знайшов поширення і в боспорському поховальному рельєфі та монументальному живописі.

Порівняно з херсонеськими, ольвійський рельєф характеризується плоскістю, застиглістю й холодністю передавання рухів та індивідуальних рис обличчя. Але в ньому присутній експресивний стиль елліністичних мармурових стел із трохи розмитими контурами, які були прикрашені яскравим поліхромним розписом, що підсилював відчуття життєвості й скорботи статуарних образів небіжчиків. Відсутність в ольвійському регіоні подібних пам'яток, імовірно, вказує на те, що стела заможної подружньої пари була виготовлена на замовлення приїжджим скульптором.

До найрідкіснішого типу ольвійської надмогильної скульптури належить висока стела, знайдена поблизу від міста ще в 1794 р.<sup>94</sup> Її видовжене по вертикалі поле розділене на два яруси з різними зображеннями. Угорі – вершник зі списом на коні, перед ним стоїть хлопчик із собакою. Над головою вершника – лаврова гілка. Унизу – сцена “замогильної трапези”: напівголений бородатий чоловік з чашею в лівій руці лежить на високому ложі, зліва від нього сидить в накиненому на голову гіматії жінка. Лівою рукою вона підпирає щоку, а правою притримує дитину, що сидить у неї на колінах і протягує руки до чоловіка, який подає йому гроно винограду. Перед ложем – столик з різними посудинами. Біля нього – хлопчик-слуга, а біля краю – маленька фігурка служниці зі скринькою в руках. На верхній рамі висічено напис, який засвідчує, що стела встановлена Стратону, сину Протомаха. За стилем і композиційною побудовою вона нагадує боспорські надгробки, однак відрізняється від кращих із них умовно-стилізованою манерою виконання, плоскістю рельєфу, непропорційністю окремих частин тіла, недбалістю в декоративно-архітектурному оформленні плити. Проте на ній представлена більш складна композиція, ніж на інших надгробках з Ольвії. Ритуально-поховальний зміст зображень поєднується із зображенням реального життя вершника як героїзованого персонажа у сцені передавання грона винограду в простягнуті руки дитини.

Мармурові саркофаги – одні з видатних творів скульптурної пластики перших століть нової ери, в яких найвиразніше виявилися досягнення римського мистецтва. Їхні уламки знаходять у різних містах Причорномор'я, але лише у Херсонесі було виявлено цілий комплекс рельєфних плит. Загалом саркофаги не характерні для поховального обряду херсонесців, і жодного разу не були знайдені на некрополі цього міста. Однак сюжети деяких фрагментів рельєфних плит із Херсонеса, а також матеріал, з якого їх виготовлено – проконеський мармур, – дають підстави



вважати ці фрагменти уламками саркофагів. На відміну від інших видів надмогильної скульптури, саркофаги виготовлялися тільки у певних майстернях і згодом у вигляді заготовок-“напівфабрикатів” експортувалися в усі центри античного світу, де місцеві скульптори, відповідно до власних художніх смаків і майстерності, остаточно доводили їх до досконалості<sup>95</sup>.

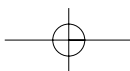
Частиною саркофага є, вірогідно, горизонтальний рельєф із постатями Фемістома і його дружини Василіки. Фігури подружжя зображено в центрі плити в напівлежачих позах. Нижче міститься напис<sup>96</sup>. Одяг, що має великі складки, точно окреслює форми тіл персонажів. На обличчях з м'ясистими, крупними рисами – вираз байдужості до навколишнього світу. Пишне волосся чоловіка перехоплене широкою стрічкою, а голову жінки покриває плащ. Ложе з високими зігненими спинками і точеними ніжками ніби підтримують два безкрилих ероти у вигляді юнаків. Через їхні плечі перекинені гірлянди зі звисаючими гронами винограду, над ними розташовані маски Горгон. Волосся над чолами юнаків зібране у своєрідні пучки. Такі зачіски мають найближчі аналогії на декоративному рельєфі з еротами з музею в Бухаресті.

Показовим є абсолютно різне трактування образів еротів, які підтримують гірлянди, зображених як у вигляді мускулистих юнаків, так і повненьких крилатих немовлят. У цьому простежується зміщення елліністичної й римської іконографії даного міфологічного персонажа. Їхні приземкуваті тіла передані дуже площинно, великі голови, довгі торси і непропорційно короткі ноги дисонують з ретельно висіченими гірляндами з плодами і виразними, сповненими експресії масками.

Статуарний тип ерота з кучерявим волоссям, яке спадає вздовж шиї, з дитячим пухким тільцем, з атрибутами, пов'язаними з діонісійським культом, склався в римському мистецтві з початку імператорського періоду. У монументальній пластиці цього часу він часто трапляється на декоративних рельєфах, де його фігурка служить просто для заповнення простору. Мотив еротів, які несуть гірлянди, виник ще в елліністичний період, а в роки правління Траяна й Адріана він набуває великого поширення на саркофагах. Їхні зображення були добре відомі як на сході, так і на заході Римської імперії. Але для східних провінцій (Малої Азії, Єгипту, Палестини і Сирії) характерні гірлянди з гронами, підвішеними до основи низьких вигинів, де цей тип саркофагів отримує популярність у II ст. Одночасно їхні зображення стають більш ваговитими і площинними, з умовно переданими ракурсами приземкуватих ніг, менш витонченими і реалістичними рисами<sup>97</sup>.

Саме такі образи еротів, які несуть гірлянди, бачимо на мармурових фрагментах з Херсонеса, що передусім підтверджує їхнє малоазійське походження і приналежність до похоронної пластики. Близькі аналогії до масок Силена, Діоніса, Сатира і Менади, які зображені на одній з херсонеських плит разом з еротами, бачимо на малоазійському саркофазі з празького музею.

Особливою популярністю серед розглянутих вище рельєфів користується фрагмент монументальної мармурової плити із зображенням подвигів Геракла<sup>98</sup>. Композиція, виконана у традиціях т. зв. живописного рельєфу, що набув особливого поширення в II–III ст. у багатьох областях Римської імперії, представляє фігуру бородатого героя, який веде на ланцюгу триголового Цербера. Над чудовиськом зображено биків, що втілюють стадо Геріона, а в лівій частині композиції – дерево з яблуками Гесперід, обвите величезним змієм. Трактування сюжету та іконографія Геракла, якого особливо шанували в Херсонесі, повторює традиційний образ, що склався у мистецтві Греції.



Оголений герой показаний анфас з виставленою вперед лівою ногою, на яку падає весь тягар його мускулистого, приземкуватого тіла. Бородата голова повернена в профіль вправо. Її увінчує розкішний шолом зі шкіри лева, лапи якого зав'язані на плечах. У правій руці – ланцюг із Цербером, у лівій – палиця, покладена на плече. У горельєфі виконано зображення биків і дерева зі змієм, що відкидають глибокі тіні на шорстку поверхню мармурової плити. Через перенасиченість персонажами, різку гру світлотіні тло майже непомітне. Облом з обох боків і фрагментовані зображення двох простягнутих рук свідчать про те, що тут послідовно було представлено три подвиги Геракла, від яких уціліла лише центральна композиція.

Вільна живописна сцена відрізняється глибокою ритмічністю побудови, посиленою контрастними переходами світла і тіні. Застосування свердла для моделювання волосся, очей і бороди Геракла, переданих суцільною масою, майже не розділеною на пасма, дозволяє датувати цей рельєф другою половиною II – початком III ст.

Яскравою особливістю образотворчого мистецтва цього часу є портрет. Загальновідомо, що він становив один із найвизначніших жанрів римської скульптури, яка створювалася здебільшого грецькими майстрами. Місцеві й римські художники з неперевершеною майстерністю створювали сповнені живої виразності реалістичні образи пересічних громадян і правителів причорноморських держав. Пам'ятники цього періоду характеризуються новими художньо-стилістичними пошуками і відкриттями, пов'язаними передусім з використанням свердла.

Від початку нової ери в Пантікапеї споруджували багато мармурових статуй боспорських і римських правителів. До нас дійшли лише численні постаменти з присвятними написами на честь Нерона, Веспасіана, Адріана, Марка Аврелія та інших імператорів.

Імовірно, це були статуї типу тогатуса – чоловіка, одягненого в тогу. Вони мали великий соціальний зміст: тога була вбранням вільних громадян, і Вергілій приписував “римлянам, світу володарям, народу, одягненому в тоги”, право панувати над іншими людьми. Статуї імператорів привозили безпосередньо з Рима, а пам'ятники боспорських царів і знатних боспорян виготовляли, судячи з усього, спеціально запрошені скульптори.

Присвятні написи на постаментах статуй із різних міст Боспору свідчать про цілеспрямовану пропаганду культу обожнених правителів. У різні роки тут було знайдено поодинокі портрети як римських імператорів, зокрема бюст Марка Аврелія, так і місцевих правителів. У цей період встановлюють і монументальні статуї намісників, серед яких

**Подвиги Геракла (деталь рельєфу саркофага). Мармур. Кінець II ст. Херсонес. НЗ “Херсонес Таврійський”**





**Бюст римлянина. Мармур. I–II ст. н. е. ЯДОІЛМ**

дуальний, портретний характер. Шію прикрашає велика, цілком місцева прикраса – плетена гривна з голівкою бика. Важкі драперії плаща не приховують худорляве тіло з вузькими плечима, що не притаманно для ідеалізованих античних статуй більш раннього часу. До того ж у моделюванні фігури майстер відходить від традиційних прийомів зображення круглої скульптури. Зокрема, у профіль постать Неокла здається зовсім плоскою, що додатково підкреслюють графічні лінії складок плаща з тильного боку.

Своєрідне зображення фігури, одягу, прикрас поєднується з дуже виразною портретною характеристикою образу людини літнього віку, з великими неправильними рисами обличчя, що передають місцевий етнічний тип. Невідполірована поверхня мармуру на обличчі Неокла з м'яким моделюванням рис більшою мірою відповідає традиціям пізньоелліністичної портретної скульптури. Проте технічне виконання голови свідчить про те, що авторіві статуї були відомі художні засоби римського портрета часу Антонінів. Передусім це помітно у виразному зображенні очей, з чітко вирізьбленими квасолеподібними зіницями, у напівопущених повіках, пишному волоссі зачіски й бороди, пророблених за допомогою свердла. Тому існує припущення, що цю статую виконав грецький малоазійський майстер у традиціях римського антонінівського портретного мистецтва, можливо, у Горгіппії.

Велична (2,22 м заввишки) статуя невідомого військово-політичного діяча з мармуроподібного вапняку була встановлена у Тірі у II ст.<sup>100</sup> Він зображений у вигляді полководця в розквіті сил: на ньому панцер з паростками аканту; пояс, оздоблений голівками грифона, барана, орла, цапа і пантери; коротка туніка і шкіряні чо-

найвідоміша й найкраще збереглася фігура Неокла, у якій втілено реалістичний образ знатного боспорця – правителя Горгіппії<sup>99</sup>. Поряд із нею був постамент із написом: “При другові царя і другові римлян, благочестивому царю Тиберії Юлії Савроматі (статую) батька свого й добродійника Неокла, сина Геродота, колишнього правителя Горгіппії, поставив Геродот, син Неокла, правитель Горгіппії, задля честі, року 483 (187 р. н. е.), місяця лоя, 15 дня”.

Неокл стоїть у традиційній позі римських тогатурів, спираючись на ліву ногу, праву руку він підняв до грудей і заклав за складку плаща. Біля його ніг – невеличка циста-шкатулка з сувоями. Велика голова з пишною шапкою волосся модельована набагато об'ємніше за фігуру. Плоске обличчя з підкресленими вилицями, короткою борідкою і вусами має, безперечно, індиві-

боти; біля ніг стоїть гостроверхий шолом фракійського типу. Через ліву руку, яка відбита нижче ліктя, перекинута плащ, скріплений на правому плечі булавкою – фібулою. Фронтальність статуї і схематичне оброблення каменя з тильного боку вказують на те, що вона призначалася для встановлення у ніші або біля стіни.

Поза чоловіка спокійна і велична. Попри військовий одяг, знатного римлянина зображено без головного убору і з оголеними ногами – як еллінського бога або героя. Традиції грецького мистецтва позначились і на композиції скульптури. Проте у статуї відсутня гармонічна рівновага, заснована на хіазмі, що надавав фігурам, які спокійно стоять, динаміки. Це, безперечно, робота місцевого скульптора, який використав простий і грубий вапняк. Обличчя статуї від середньої частини носа до підборіддя збите. Збереглося чоло, широко поставлені великі очі, пророблені свердлом у внутрішніх кутах. Також за допомогою свердла розділені пасма волосся бороди. За стилем виконання, моделюванням очей і пишної зачіски скульптура близька до римських портретів першої половини II ст.

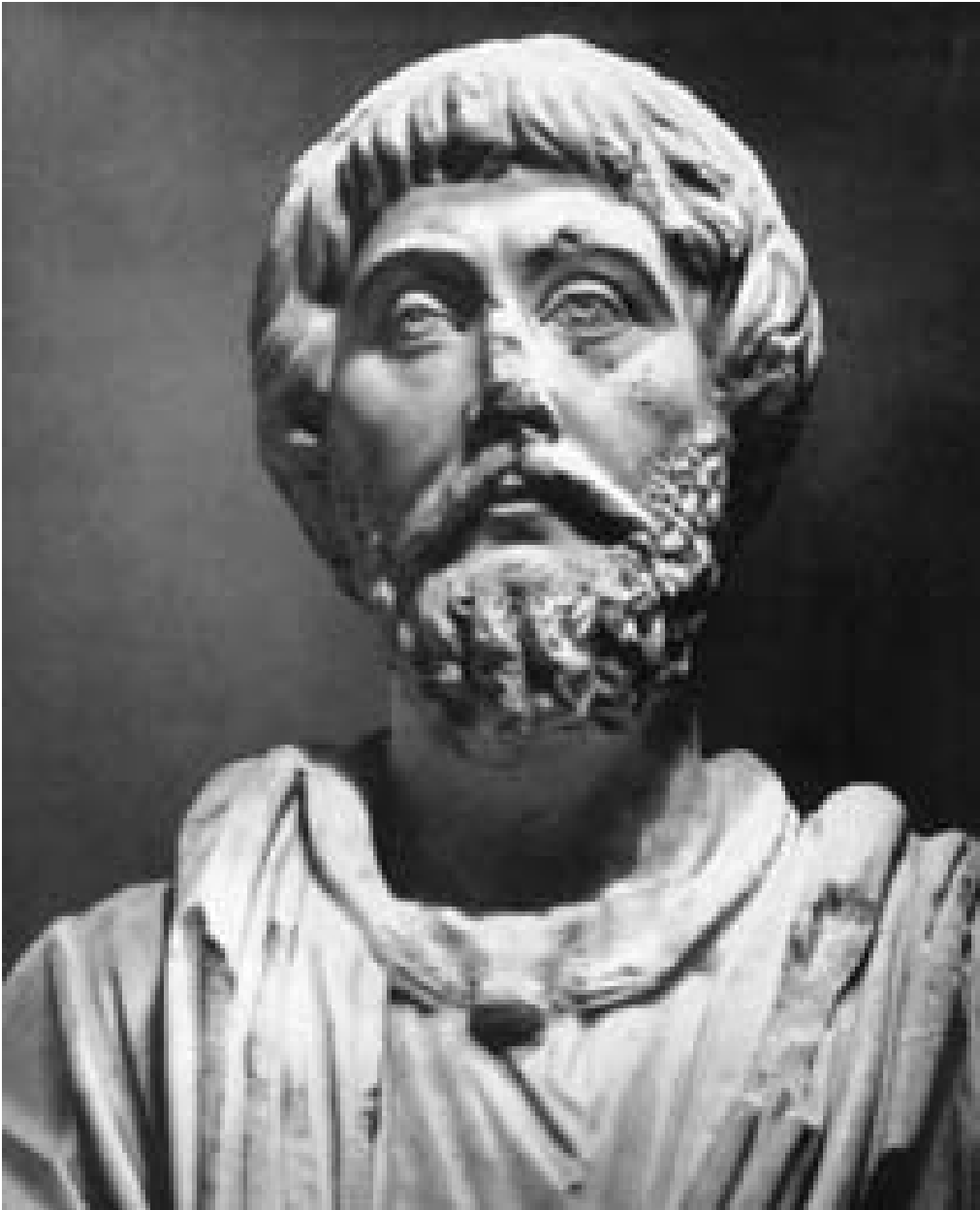
Існує припущення, що це статуя імператора Адріана, який, проводячи свою політику в Подунав'ї, надавав великого значення Тірі, яка належала до римських провінційних міст із римським гарнізоном. На думку вчених, Публій Елій Адріан із кінця 117 до літа 118 р. якийсь час перебував у Тірі, з нагоди чого й було замовлено статую з присвятою йому від імені ради та народу на мармуровій плиті, яка також збереглася.

Серед інших портретних статуй з Північного Причорномор'я привертає увагу психологічною характеристикою образу портрет бородатого чоловіка з Керчі <sup>101</sup>. Майстер зосередив увагу на передаванні індивідуальних рис утомленого немолодого чоловіка із суворим і впевненим виразом обличчям. Форма зачіски з короткими прямими пасмами волосся, що спадають на чоло і розходяться у боки посередині, зображення очей і зморшок типові для римських портретів часів імператора Траяна. Проте вуса і борода, які не властиві для портретів траянівського часу, свідчать на користь місцевого боспорського виробництва цієї голови грецьким скульптором.

Поруч із монументальними круглими портретними статуями на Боспорі отримують поширення і рельєфні. Серед них особливе місце посідає голова чоловіка, імовірно, фрагмент від саркофага або стели, висічена з проконеського мармуру у горельєфі <sup>102</sup>. Скульптор відтворив дещо презирливе обличчя зі своєрідними зачіскою і бородою. Загальний характер їхнього зображення близький до портретів часів Адріана, коли чоловіки вслід за імператором починають відрощувати бороду.



**Статуя Неокла. Мармур. 187 р. н. е. ДМОМ**



**Статуя Неокла (фрагмент). Мармур. 187 р. н. е. ДМОМ**

Проте пластичне трактування деталей указує на середину – другу половину II ст. Згідно з традиціями цього часу зиниці також окреслені фарбою, а не вирізьблені рельєфно. Зіставлення зі стилем і технікою херсонеських портретів II ст. дає підстави припускати, що вони певною мірою вплинули на розвиток портрета на пам'ятках поховальної скульптури Боспору. Можливо, що сюди привозили по морю недорогий і низької якості проконеський мармур у брилах, з якого місцеві боспорські або приїжджі грецькі скульптори робили портретні статуї, бюсти або рельєфи на стелах і стінках саркофагів.

Окрім того, боспорські скульптори створюють портрети з місцевого вапняку. Якщо на стелах у деяких майстернях I–II ст. художники намагаються зобразити індивідуальні риси небіжчиків, то у надгробках на кшталт напівфігур вони втілюють величні й урочисті образи боспорців. Найвідомішим серед них є надгробок Макарії, який за пластикою обличчя, психологізмом і драматизмом образу близький до Деметри<sup>103</sup>.

На відміну від Боспору і Херсонеса в Ольвії відомо лише кілька фрагментів портретних мармурових статуй, від яких краще за інші збереглися голови жінок різного віку з яскраво вираженими індивідуальними рисами. За своїм призначенням

**Статуя римського воєначальника. Вапняк. Перша половина II ст. Тіра. ОАМ НАНУ**



більшість із них мали поховальний характер, а деякі, можливо, є прикладами тих жіночих статуй, які поставили їхні чоловіки<sup>104</sup>. Усі вони наділені реалістичними індивідуальними рисами. Одну з них тривалий час вважали портретом Юлії Мези – сестри римського імператора Септімія Севера – або ж Пауліни, дружини Максиміана I і датували III ст.<sup>105</sup> Проте художні особливості цієї жіночої голівки – характер образу, манера зображення волосся, окреслені фарбою, а не вирізьблені пластично зіниці, – дозволили вченим датувати її першими століттями нової ери і віднести до виробництва малоазійської або місцевої майстерні. Стилістичні особливості зображення обличчя, зачіски, одягу іншої ольвійської голови характерні для провінційної малоазійської римської скульптури I–II ст. У цьому образі художник відтворив риси немолодого жінки, голову і плечі якої задратовано плащем. Лівою рукою вона притримує його біля плеча. Цей жест, притаманний для більшості надгробків, не виключає можливості вотивного призначення цієї статуї. На жаль, немає жодних свідчень того, наскільки точно ці та інші портрети відображали індивідуальні риси ольвіополіток. Не відомо, чи створювалися вони місцевими майстрами, чи були привезені з інших міст.

Монументально-декоративна скульптура римського часу представлена унікальними для Північного Причорномор'я фрагментами статуй і рельєфів. За своїм призначенням цей вид пластики був тісно пов'язаний з громадською і культовою архітектурою, монументальними поховальними пам'ятками, тому їх потрібно розглядати у тісному взаємозв'язку. Монументальні ордерні будівлі Пантікапея у перших століттях нової ери прикрашав скульптурний декор. Найбільшого поширення набувають мармурові та вапнякові антефікси з маскою



**Надгробок Макарії. Вапняк.  
I ст. н. е. Пантикапей. КДІКЗ**

Медузи Горгони, які мали покривельну, декоративну й апотропеїчну функції. На особливу увагу заслуговують дві т. зв. статуї “змієної богини” з Керчі. Одна з них відреставрована і представляє фрагмент від монументального акротерія загальною висотою близько 2 м<sup>106</sup>. Центром його композиційної структури є двобічне площинне зображення оголеного жіночого торса, який у нижній частині завершується двома волютами з паростків аканта. Над головою, імовірно, була розташована монументальна багатопелюсткова пальмета з листя цієї рослини з квіткою у центрі. Певно, акротерій був прикрасою верхньої частини величній кам'яній надмогильній стели висотою не менше ніж 2 м. Скульптор, враховуючи це, підкреслює у жіночому обличчі важке підборіддя, подовжує лінію носа і розташовує очі під таким кутом, що вони повинні зустрітися з очима людини, яка дивиться на діву із землі.

Мармурова статуя Ніки, що заколює бика, можливо, була прикрасою святилища або громадської будівлі у Пантикапей<sup>107</sup>. Голова і руки богині Перемоги не збереглися, але тонка, наче волога тканина хітона оповиває її струнке тіло у стрімкому русі. Вона стоїть, спираючись лівим коліном на бика, розвернувшись торсом до глядача. Крила зведені за спиною і розташовані на одній осі з постаментом, плавно перетікаючи у драперії довгого одягу. Судячи з досконального моделювання, ця скульптурна група призначалася для огляду з трьох боків. Тильна сторона фігури Ніки виконана узагальненими площинними масами, на відміну від об'ємного трактування тварини. У стилістиці помітне еклектичне змішування архаїчних, класичних й елліністичних мотивів, що було в цілому притаманне для художньої практики II ст. часів Траяна або Адріана. Декоративно-культове призначення також мали мармурові сонячні годинники і скульптурно оформлені ніжки від вапнякового культового стола з Кітея<sup>108</sup>.

У Херсонесі, Ольвії та Пантикапейі, як і в попередні періоди, встановлювали монументальні статуї левів, декілька з них чудово збереглося. Зокрема, мармурова монументальна скульптура лева, який поклав передню лапу на голову роздертого бика з Пантикапея, – один із найкращих зразків скульптури із зображенням тварин у Північному Причорномор'ї<sup>109</sup>. Чітко моделювана мускулатура тіла, ретельно пророблені завитки гриви і різкий вигин шиї дозволяють вважати її малоазійським імпортом ранньоримського часу.





**Жіночі портрети. Мармур. I–III ст. н. е.  
Ольвія. ОАМ НАНУ**

Отже, міста Північного Причорномор'я у римський час прикрашала значна кількість монументальних скульптурних пам'яток культового, поховального і декоративного призначення, особливого розвитку набуває портрет. Однак вони не дають повного уявлення про багатство пластичних форм, стилів та індивідуальну манеру того чи іншого майстра, оскільки від них збереглися здебільшого тільки

Прикладом фризів, які вставлялися у спеціальні ніші у стіні, є квадратна мармурова плита з Херсонеса. Вона має профільоване обрамлення у вигляді рами, у центрі якої сидить грифон із піднятою передньою лапою. Тулуб фантастичного звіра переданий декоративними площинами, з яскраво вираженим оперенням на крилах і гострими зубцями гребеня.

Рідкісним є чисто римський за змістом мармуровий рельєф зі сценою битви двох гладіаторів, також знайдений у Херсонесі. Узагальнено, без моделювання деталей, передану динамічну композицію – воїн, який наступає з мечем і щитом, схилився над переможеним суперником. Виставлена вперед рука гладіатора, який лежить на землі, – знак його поразки і прохання про помилування. Імовірно, це фрагмент багатофігурного фриза, який за написом у нижній частині плити датується II ст.

Монументально-декоративна скульптура була притаманна і для пізнього періоду історії Ольвії. Вона представлена вже давно відомою і на подив невеликою статуєю оголеного хлопчика, що стоїть біля низької колони, із бурдюком у руках<sup>110</sup>. Фігурка хлопчика дещо приземкувата, але окремі риси і форма тіла реалістично відтворені: м'яко змодельовано пластику голови й фігури, на вустах – помітна усмішка, – наївний безпосередній вираз обличчя. Спеціальні отвори, через які виливалася вода, свідчать, що вона містилася в ніші і прикрашала собою фонтан у II ст. в якомусь громадському місці, мабуть, біля храму Аполлона Простата, якому була присвячена.

У цьому творі простежується сюжетна орієнтація на садово-паркову скульптуру часів еллінізму, в якій перевага віддавалася дитячим образам. Знайдена в Ольвії і монументальна мармурова статуя каріатиди, вища за людський зріст, за стилем близька до грецьких оригіналів IV ст. до н. е.<sup>111</sup>.



**Антропоморфний акротерій (1 – фото знахідки, 2 – реконструкція).  
Вапняк. Реконструкція. I–II ст. Пантикапей. КДІКЗ**

фрагменти. Проте скульптура дозволяє уявити основні напрями образотворчого мистецтва головних художніх центрів цього античного регіону. Можна констатувати, що стилістично монументальна скульптура Боспору, Ольвії та Херсонеса свідчить про досить різноманітну картину співіснування різних традицій і впливів, у якій переплелися художні особливості мистецтва Іонії, Аттики, дорійців, Риму і Боспору. Іноді вони проявляються у чистому вигляді, часом зливаються в органічну єдність, народжуючи шедеври місцевих скульптурних шкіл, що зумовлено всією історією розвитку цих держав. У скульптурі передусім помітні художні тенденції елліністичного часу й нові віяння, характерні для римських пам'яток: рельєфне моделювання зачісок, кутиків очей і губ за допомогою свердла, сумарно-механічне зображення волосся, прагнення до конкретності образу й реалістичного показу деталей. Деякий примітивізм, схематизм і площинність, які прослідковуються у кам'яній круглій скульптурі і рельєфах місцевих майстерень, пояснюються передусім не тільки загальним зростанням занепаду античної культури у II–III ст., посиленням її синкретизму, але й глибокою провінційністю, відірваністю від головних центрів її розвитку.

**Бронзова пластика.** У порівнянні з творами кам'яної скульптури вироби з бронзи в античних полісах Північного Причорномор'я є досить рідкісними. Це передусім пояснюється природою самого матеріалу, який дуже швидко зазнає корозії, а також масовим переплавленням художньої монументальної і дрібної пластики у пізньоантичний і християнський періоди.



**Статуя Ніки, яка заколює бика. Статуя. Мармур. II ст. Пантикапей. КДІКЗ**

На відміну від центрів Середземномор'я, західного узбережжя Чорного моря і Колхіди, в античних державах Північного Причорномор'я бронзові статуї не збереглися. Про їхнє існування свідчать численні знахідки мармурових постаментів і зображення на монетах. У різні роки були також знайдені поодинокі фрагменти бронзової скульптури і свідчення її виготовлення (ливарні форми й інші виробничі

залишки). Серед них заслуговують на увагу вставки очей з кістки й каменю (Березань, Ольвія, Пантикапей), бронзові фрагменти бороди, рук і ніг переважно архаїчного й елліністичного періодів у натуральну величину й менше <sup>112</sup>. Самі ж твори монументальної пластики були, найвірогідніше, переплавлені у пізніший час, як це засвідчено й для більшості регіонів античного світу.

Нині відомо понад п'ятдесят постаментів, які датуються у межах IV ст. до н. е. – III ст. н. е., на верхній частині яких є різноманітні заглиблення для кріплення скульптури у т. зв. цапфовій техніці, що виникла у ранньокласичний період. За типологією, яка існує сьогодні, вони призначалися для статуй двох основних типів: божеств або приватних осіб, які стоять у вільній позі, і кінних монументів.

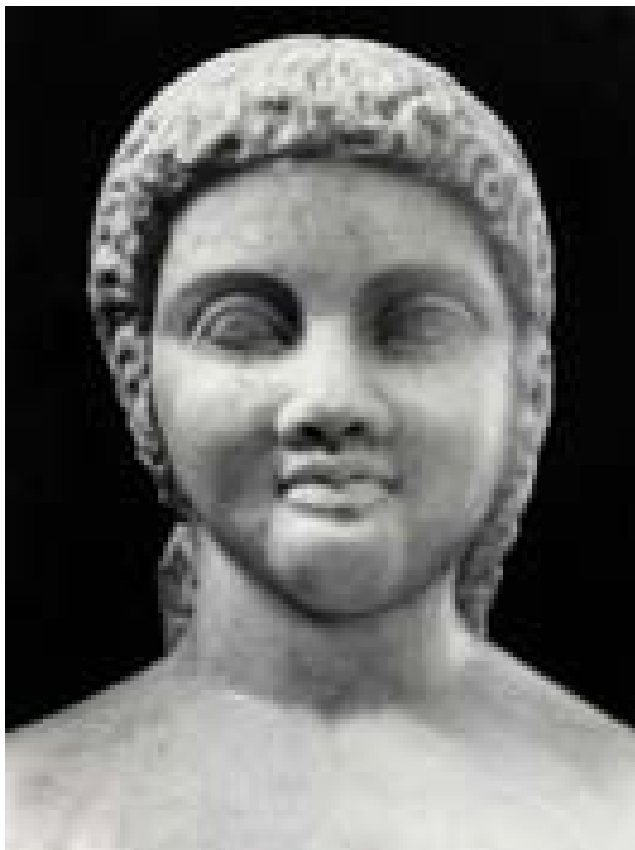
Перший тип бронзових статуй був найпоширенішим у Північному Причорномор'ї. Зокрема, одна з найдавніших – бронзова статуя Аполлона Лікаря у калафі з великим луком у руці, яка знайшла відображення на ольвійських монетах II ст., датується другою чвертю – серединою VI ст. до н. е. Можливо, вона була привезена сюди першими засновниками Ольвії і як священна реліквія зберігалася у місті впродовж багатьох століть. Близька за стилем виконання статуя Аполлона стояла у Дідімейоні. Можливо, саме вона стала зразком для створення ольвійської.

Окрім того, в ольвійських написах на постаментах статуй згадуються афінські скульптори IV ст. до н. е. – Пракситель і Стратонід. Останній залишив напис на біломармуровому постаменті: "Стратонід афінянин зробив". Існує припущення, що ця бронзова монументальна статуя Аполлона Ієтроса (Лікаря) була відлита в Ольвії <sup>113</sup>. Вона, подібно до архаїчної, тривалий час стояла у його святилищі. Імовірно, у переддень гетського нашестя вона була схована. Оскільки Аполлон Ієтрос був певною мірою кумиром, то у II ст. ця статуя також була зображена на ольвійських монетах: струнка фігура бога, який стоїть з лавровою гілкою в одній руці, спираючись іншою на підставку у вигляді вотивної колони.

Встановлення статуї вважалося головною нагородою заслуженим громадянам полісів й іноземцям, які надавали допомогу й сприяли подоланню економічної кризи. За епіграфічними джерелами відомо, що в Ольвії в елліністичний час були встановлені монументальні вотивні статуї видатних діячів цього поліса (Протогена, Клеомброта, Діонісія) та іноземців (херсонесця Аполлонія і його синів Аполлодора, Аполлонія і Ефрона). Залишки від кріплення скульптури і заглиблення для ступнів ніг, які збереглися на більшості верхніх граней мармурових постаментів, дають уявлення про те, що це були фігури чоловіків на повний зріст, заввишки



Статуя бика. Мармур. I–II ст. Тіра. БДКМ



**Статуя оголеного хлопчика з бурдюком у руках.  
Мармур. II ст. Ольвія. ДЕ**

1,6 м – 2,1 м з виставленою трохи вперед лівою ногою.

Найцікавішою, безперечно, була монументальна бронзова статуя Афін Сотеїри (Спасительки), яку відлив майстер Полікрат у другій половині IV ст. до н. е. на замовлення невідомого заможного громадянина Херсонеса (сина Герода), і від якої залишився лише постамент <sup>114</sup>. Завдяки реконструкції херсонеського теменосу у північно-східній частині городища, можна уявити, яке місце вона займала в архітектурному ландшафті міста. У центрі площі, на вершині скелястого мису, була встановлено грандіозну статую Афін на мармуровому постаменті, обернену обличчям до моря. Її фігура перевищувала 3 м заввишки, а з шоломом богині і постаментом, на якому вона стояла, загальна висота могла дорівнювати понад 5 м. Статуя, встановлена перед входом до гавані, служила своєрідним маяком і центром просторової організації площі з головною поздовжньою вулицею Херсонеса <sup>115</sup>. Для посилення ізоляції статуї від оточення Полікрат використав традиційне для Греції поєднання двох контрастних скульптурних матеріалів: мармуру – для постаменту і бронзи – для фігури богині. Будь-яких писемних джерел про Полікрата не збереглося, тому його вважають представником то афінської, то місцевої херсонеської скульптурної школи <sup>116</sup>.



**Статуя каріатиди. Мармур.  
I–II ст. Ольвія. ОАМ НАНУ**

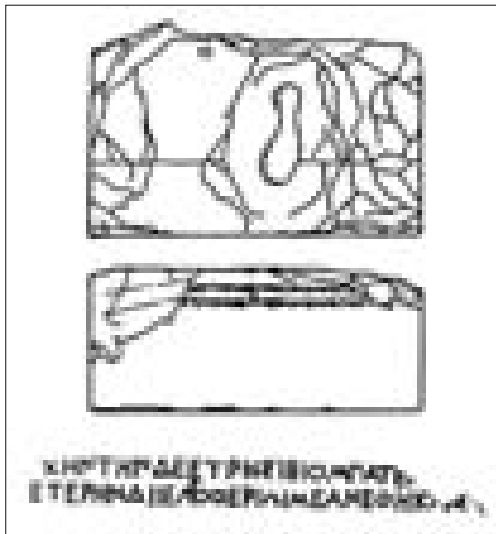
скульптури і зіставлення з відомими кінними статуями вчені відносять її до пам'ятника у вигляді вершника, який сидить на коні, що гарцює, відзначаючи, що цей тип виникає наприкінці IV ст. до н. е. Звертаючись до місця встановлення цього монумента, можна зазначити, що в елліністичній Тірі розміри й забудова площі, на якій було встановлено кінну статую, не сприяли її фронтальному огляду, а тому змусили архітектора й скульптора вирізьбити почесні документи на довгій боковій грані бази, що, до речі, відповідало головному ракурсу огляду статуарних зображень вершників<sup>119</sup>.

“На тому місці, де захочуть його родичі”, була встановлена кінна статуя ольвіополіта Нікерата, як зазначено на її постаменті. Судячи з усього, це не обов'язково був міський некрополь або якийсь громадське місце. На думку вчених, його статую

Дотепер у Північному Причорномор'ї відомо тільки п'ять постаментів із почесними написами з характерними гніздами для кріплення кінських копит. На основі аналогій, а також класифікації, яку розробив Г. Зідентоф, можна стверджувати, що тут були представлені кінні статуї, які стояли з опорою на всі чотири кінцівки або поволі рухалися з однією припіднятою ногою<sup>117</sup>. На відміну від бронзових статуй першого типу, кінські набувають поширення тільки на зламі IV–III ст. до н. е. і досі не знайдені на території Боспорського царства, хоча їхні зображення відомі на монетах перших століть нової ери.

З Херсонеса походить постамент із написом на честь Агасікла, сина Ктесія, якому вдячні громадяни поставили кінну статую в кінці IV – на початку III ст. до н. е. Виходячи з габаритів прямокутної бази і розташування слідів кріплення на верхній грані, цілком резонно вважається, що це статуя вершника на коні, який спокійно стоїть. Вірогідно, статуя Агасікла була встановлена на високому цоколі і прилягала, відповідно до елліністичної архітектурної практики, до кута якоїсь монументальної громадської споруди – храму, портика. Таке її розташування ще більше підкреслювало заслуги цього видатного державного діяча<sup>118</sup>.

Зазначимо, що кінними бронзовими монументами у Північному Причорномор'ї найчастіше вшановувалися особи, які здійснювали подвиги заради спасіння людей. Зокрема, громадянин Тіри Автокл, син Ойніада, у першій чверті III ст. до н. е. привіз хліб з Істрії, попри значні труднощі, і здійснив усе можливе для відродження Ніконія, за що й був відзначений кінною статуєю, на постаменті якої були висічені не тільки декрет, але й хвалебна епіграма. На підставі габаритів монумента, схеми кріплення



**Постамент (з написом-присягаю)  
статуї Зевса Елеутерія.  
Перша чверть IV ст. до н. е. Ольвія.**

могли поставити як у святилищі якогось божества, так і поруч з оборонними мурами. За археологічними джерелами відомо, що в Ольвії громадян інколи ховали під високими курганами, які насипали поруч із вхідними баштами. В уявленні еллінів похований у них небіжчик, як і високий курган, повинен був охороняти спокій міста.

За часів Римської імперії особливого розквіту набуває портрет. З епіграфічних джерел відомо, що у містах Північного Причорномор'я були встановлені статуї римських імператорів. Портретна статуя ольвійського діяча Феокла містилася у гімнасії його рідного міста. До цього типу пам'яток належить єдиний добре збережений невеликий бронзовий бюст цариці Дінамії 17–16 рр. до н. е.<sup>120</sup> Скульптор зосередив увагу на зображенні індивідуальних рис обличчя немолодої владолубної жінки, зовнішність якої повністю відповідає її імені – “могутність”, “сила”, “влада”. Він відтворив округле повне обличчя з

грубими, непривабливими рисами, енергійним підборіддям і гордовитим поглядом. Голову з акуратною зачіскою увінчує оригінальної форми гостроверхий головний убір, інкрустований срібними зірками і розетами поміж ними. Їхні зображення, разом із монетною символікою, портретами Дінамії на монетах, які характеризуються грубими, некрасивими рисами, дали підстави для ідентифікації бюста як портрета цариці Боспору, онуки Мітрідата VI Євпатора – Дінамії<sup>121</sup>. У спідній частині погруддя є вертикальний стрижень для кріплення на постаменті.

За стилістикою і технікою виконання цей бронзовий бюст не відбиває місцевих художніх рис, які були характерні для портретної боспорської скульптури з каменю, зокрема архаїзацію. У зачісці, моделюванні голови і рис обличчя з величним поглядом утілені художні прийоми августівського класицизму. Імовірно, бюст Дінамії було замовлено і виготовлено у Римі. З цієї точки зору цікавим є припущення, що на південному фризі Вітваря Світу поруч з Агриппою стоять Дінамія та її чоловік Аспург<sup>122</sup>.

За винятком статуї Афіни Сотейри з Херсонеса, усі інші бронзові скульптури були приблизно натуральної величини або трохи менші. Показовим є також те, що монументальна статуя Афіни, як символ демократії і тісних зв'язків з Афінами, була встановлена тільки у цьому полісі у другій половині IV ст. до н. е. Відсутність археологічних і писемних джерел про центри виробництва бронзових монументальних статуй також унеможливають будь-які дискусії на цю тему. Можна лише припустити, що в архаїчний і класичний періоди їх, разом із постаментами, привозили з метрополії. Пізніше, особливо у ранньоелліністичний період, скульптори могли приїздити на запрошення і до полісів Північного Причорномор'я.

Мабуть, майстри, які приїжджали сюди, завезли традицію виготовлення монументальних статуй з глини й гіпсу – художніх матеріалів, які здавна використовували в образотворчому мистецтві. На відміну від скульптури з каменю, яка дає уявлення про послідовний розвиток місцевих шкіл у Північному Причорномор'ї, теракотова і гіпсова монументальна й малих форм пластика розвивалася впродовж короткого часу тільки в окремих полісах.

**Глиняна пластика** в античній Греції особливого поширення набуває у тих місцевостях, де були відсутні родовища мармуру. У причорноморському регіоні цей вид пластики передусім пов'язаний з Херсонесом Таврійським, де у IV–III ст. до н. е. було налагоджене виробництво невеликих теракотових статуй. Переважно це верховні полісні божества або представники олімпійського пантеону: Партенос (Діва), Геракл, Афродіта, Аполлон, Діоніс, Мати богів<sup>123</sup>. Їх фігури, висота яких сягає від 0,5 м, не могли служити для декоративних цілей, а були зображеннями-посвятами, які встановлювалися у храмах, святилищах, у тому числі і домашніх<sup>124</sup>.

Серед різноманітних форм і сюжетів глиняної пластики Херсонеса привертають увагу зображення Геракла, які збереглися у фрагментах. Вони представляють різні іконографічні типи героя-бога. До унікальних творів цього кола можна віднести чоловічий оголений торс, що належить великій статуй Геракла, який стоїть<sup>125</sup>. У реалістичній манері херсонеський майстер передав розвинену мускулатуру могутнього тіла. У напружених м'язах грудної клітки виразно відчувається хіастична побудова всієї фігури. М'язи торса сильно розвинені і підкреслюють рух.

За фрагментом статуї заввишки 0,37 м можна припустити, що вона була виготовлена у кількох формах. Дрібні деталі скульптор моделював ще по сирій глині за допомогою стеки і пальців рук. Якби не ясно-жовте обмазування, що повністю покриває могутній торс Геракла, виконаний з глини яскраво-червоного кольору, можна було б вважати, що у давнину він служив глиняною моделлю для створення бронзової статуї. Однак за письмовими джерелами відомо, що в елліністичний період глина служила не тільки для виготовлення моделі<sup>126</sup>, але й для зняття форми із вже готової статуї з метою її копіювання. Причому це виробництво отримало масовий характер у другій половині IV ст. до н. е., починаючи з Лісістрата із Сікіона, брата Лісіппа.

Херсонеський майстер запозичив побудову фігури героя з могутнім, струнким торсом із статуї Геракла, подібної за іконографією до мармурової скульптури, яку створив Скопас для гімнасія у Сікіоні. Її копії збереглися у мармурових і бронзових скульптурах, а також на монетах Сікіона. Можливо, творець херсонеської статуї Геракла не тільки добре знав пам'ятники Сікіона і техніку їхнього виготовлення, але і був запрошений звідти для виконання замовлення у другій половині IV ст. до н. е.

У Херсонесі відома теракотова статуя лежачого Геракла з ногами, покладеними одна на одну. Монументальна фігура виліплена з яскраво-червоної глини із зелено-сірою обмазкою, що широко застосовувалася у місцевій теракоті. За стилістикою до цього твору майже аналогічна глиняна фігура Геракла на відпочинку з Ольвії<sup>127</sup>. Відсутність у вказаному центрі подібного типу теракот, імовірно, може свідчити про те, що вона могла бути виготовлена у Херсонесі й привезена в Ольвію.

Поза лежачого Геракла, яка знайшла відображення у глиняній пластинці Херсонеса, близька високохудожнім зображенням на мармурових аттичних рельєфах елліністичного часу із героєм, який відпочиває або бенкетує<sup>128</sup>. Крім того, як у самому місті, так і на його хорі у Північно-Західній Тавриці, подібні сцени знайшли велике поширення на вапнякових рельєфах останньої чверті IV – першої третини III ст. до н. е., а також перших століть нової ери. Правда, ці пам'ятники, переважно виконані у надто примітивній манері, дають вельми віддалене уявлення про прототипи, які послужили для їхнього створення. Імовірно, можна припустити, що у ранньоелліністичний період у херсонеському святилищі Геракла містилася подібна монументальна статуя (рельєф?), що надихнула згодом багатьох місцевих скульпторів, коропластів і різьбярів монетних штемпелів на копіювання цього образу.



Особлива роль Геракла в місцевому пантеоні, популярність цього іконографічного типу, а також використання різних матеріалів (мармур, місцеві глина і вапняк) для виготовлення його зображень свідчать про тривале функціонування принаймні кількох майстерень, де художники виконували спеціально для домашніх святилищ статуї та рельєфи героїв. Художній рівень цих зображень мав задовольнити різні смаки замовників.

Своєрідність мистецтва Херсонеса засвідчує, зокрема, невелика теракотова голова Геракла IV ст. до н. е., знайдений 1974 р. при розкопках заможного елліністичного будинку<sup>129</sup>. Особливу виразність обличчю героя надають ретельно модельовані очі, широкий прямий ніс, похиле чоло із широкою горизонтальною складкою, надбрівні дуги, які виступають. На щоках від крил носа до кутиків губ проведені складки, які додають обличчю скорботного виразу.

Округле лице обрамлене кучерявими пасмами волосся і бороди, які створюють м'яку гру світла і тіні. У їхніх завитках збереглися рештки наліпів від вінка з білого листя тополі.

Голова виліплена з херсонеської червоної глини з вкрапленнями білого вапняку і покрита жовтуватим ангобом, сліди якого збереглися на обличчі, шиї і тімені. Робота, безсумнівно, належить талановитому скульптору, що працював у бронзі й мармурі. Експресивна манера виконання голови свідчить про можливе використання її як модель для створення монументального твору скульптури. У її стилістиці відчувається художній вплив Скопаса, що прославився майстерною передачею чуттєво-емоційного вираження облич божеств і героїв.

Зовсім в іншій манері виліплена глиняна голова молодого Геракла, що є рідкісним іконографічним типом<sup>130</sup>. Коротке кучеряве волосся покриває ліву шкіру, яка створює своєрідний башлик. Округле обличчя героя ретельно модельоване великими масами. У нього високе чоло, м'ясистий, із широкими крилами ніс, на тонких стислих губах неначе грає іронічна посмішка. Масивні вилиці підкреслюють риси вольового й мужнього обличчя. Великі очі з рельєфними повіками, що відкидають глибокі тіні, пророблені стекою. Висота голови (10,5 см) свідчить про



**Торс Геракла (фрагмент теракотової статуї).  
Друга половина IV ст. до н. е.  
Херсонес. НЗ "Херсонес Таврійський"**



**Геракл на відпочинку (фрагмент теракотової статуї).  
Остання чверть IV – перша третина III ст. до н. е. Ольвія. ІІМК РАН**

досить великі розміри статуї, які становили приблизно 80 см – 90 см.

Отже, образ Геракла у глиняній пластиці Херсонеса IV–III ст. до н. е. розвивався у традиціях грецького мистецтва переважно під сильним впливом творчості Скопаса. Це знайшло відображення в експресивній, енергійній манері передавання психологічного і фізичного стану героя, у переважанні ліплення над використанням готових форм для відтискування. Глиняні статуї Геракла заввишки від 0,5 м і більше, як і вапнякові рельєфи, встановлювалися найчастіше в домашніх святилищах, де герой-бог виступав у ролі захисника. Очевидно, у місті було розташоване і його громадське святилище, де встановлювали статуї, пов'язані з культом Геракла, як героєві-спасителів і заступнику території Херсонеської держави <sup>131</sup>.

Поруч із Гераклом у глиняній пластиці цього поліса особливо популярними були статуетки з зображеннями фігури Діоніса, Силена і Пана в різних позах, що характеризуються елліністичною просторовістю та експресією рухів. Місцеві майстри відтиснені у спеціальних формах статуетки доопрацьовували стекою, а більшість дрібних деталей виліплювали від руки. Фактура довгої, густої, кошлатої шерсті на ногах, руках, плечах і животі супутників Діоніса ретельно передавалася гострим інструментом по сирій глині, мускулісті тіла з матовою шкірою моделювалися пальцями, сліди від яких залишилися на їхній поверхні.

Елліністичні художні традиції знайшли вияв також в інших міфологічних образах глиняної пластики Херсонеса, хоча і в них можна виділити риси дорійського мистецтва. Теракотова фігура Афродіти з утраченими головою і правою рукою показана напівоголеною. В образі богині, яка зображена, на відміну від традицій художніх інших античних полісів, в урочистій, гордовитій позі, художник за допомогою великих пластичних мас підкреслив традиційну динаміку руху.

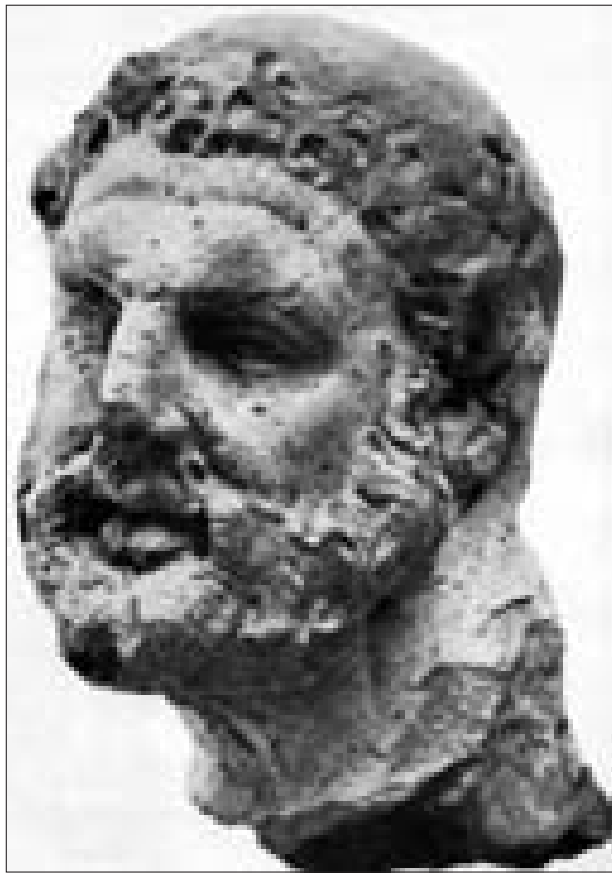
Моделювання поверхні статуетки за допомогою ліплення і стеки по відтиснутій у формі заготовці дозволило йому створити витончені переходи між оголеним тілом Афродіти і тканиною, яка огортає її ноги і стегна.

Водночас на зміну класичним зразкам, відтисненим у формах, приходять більш живописні і гротескові за манерою виконання етнічні типажі, в яких експресія і виразність досягалася завдяки вільному ліпленню і використанню різних інструментів. Цей напрям місцевого мистецтва свідчить про творчі пошуки херсонеських майстрів, які прагнули в податливій, м'якій глині, здатній передавати найскладнішу гру світлотіні, створити неповторні, експресивні образи своїх співвітчизників.

Одним із унікальних пам'яток цього кола є фрагмент голови бородатого варвара з ретельно модельованими рисами обличчя, знайдений у Херсонесі<sup>132</sup>. Запали очі, з підкресленим слізником і зіницями, ніби здивовано дивляться з-під кущистих підведених брів. Вирізані стекою рельєфні повіки відтіняють гру світла у впалих, але привабливих очах. Чоло прорізають численні горизонтальні і вертикальні зморшки. Не менш виразна і нижня частина обличчя з повними губами, розтягнутими в усмішці під вусами, які їх прикривають.

У цьому персонажі художник передав емоційну напруженість, що поєднується з вираженням мінливості людських почуттів. Цілісності образу він досяг за допомогою моделювання глини великими масами з ретельною деталізацією окремих рис. Майже дотиково відчуються повнота щік, високе чоло, коротко підстрижене й зачесане вгору хвилясте волосся, а найбільше – очі з пронизливим поглядом. Складне й точне розроблення рельєфу обличчя має різне емоційно-психологічне забарвлення залежно від освітлення. Специфічною рисою цього твору є експресивність передавання індивідуальних рис стародавнього жителя Тавриди швидкими, іноді ескізними штрихами стеки.

Майже непошкодженим зберігся тільки лицьовий бік голови, що, на жаль, не дає можливості реконструювати тип цієї статуетки (бюст, напівфігура, статуя). Але досить великі розміри (висота – 0,14 м) і сліди того, що це була порожниста всередині скульптура, свідчать про її приналежність до монументальних зразків портретної



**Голова Геракла (фрагмент теракотової статуї).  
IV ст. до н. е. ДЕ**

теракотової пластики пізньоелліністичного часу, який виник під впливом александрійського мистецтва. Зважаючи на інші фрагменти глиняних статуеток, знайдених у Херсонесі, місцеві майстри сконцентрували увагу на пластичній і психологічній виразності очей, які мають своєрідну гіпнотичну привабливість. Їхня пластика й експресія тільки частково підкреслюються високими вигинами брів і трохи зламаними лініями губ. Зближує ці твори також спільна манера опрацювання м'якої глини стекою, що нагадує глибокими лініями і своєрідними прорізами мармурові статуї, деталі яких пророблені свердлом.

До портретної пластики можна віднести і фрагмент теракотової статуетки із зображенням чоловіка, який сидить у кріслі<sup>133</sup>. Попри уявну статичність пози, відсутність голови, рук і ніг нижче колін, він несе в собі напружену динаміку, передану великими живописними складками гіматія, глибокими, різкими й експресивними слідами, залишеними стекою і пальцями коропласта. Задрапований великими складками торс підкреслює мускулатуру атлетичного тіла. Усі художні засоби сконцентровані на зображенні впевненого вигину спини, стегон, прикритих пеленою ваговитої тканини хітона й плаща, натренованих ніг, які створюють відчуття цілеспрямованості, динамічності образу, готового до рішучих дій.

Зазначимо, що знахідки фрагментів теракотових торсів і голів від статуй заввишки 0,5 м і більше одиничні не тільки для Північного Причорномор'я, але і всіх регіонів Еллади. Найвищого художнього рівня глиняна пластика досягла в Південній Італії і Сицилії, де аж до I ст. до н. е. існувало масове виробництво теракотових статуй, фризів, фронтонних груп і архітектурних деталей<sup>134</sup>. Для їхнього виготовлення

**Геракл (фрагмент теракотової статуї).  
Друга половина IV—III ст. до н. е.  
НЗ "Херсонес Таврійський"**



переважно користувалися технікою штампування, хоча майстри добре знали і ліплення. Із цими та іншими художніми прийомами були добре обізнані й херсонеські митці, які впродовж ранньоелліністичного часу виготовляли теракотові статуї. Частина з них потрапляла до інших полісів Північного Причорномор'я, де працювали тільки майстерні коропластів.

**Гіпсопластика.** У II – на початку III ст. на Боспорі, як і в інших причорноморських центрах, відбувається поживлення мистецтва і художніх ремесел, зокрема, розвивається гіпсова скульптура і виготовлення гіпсових відливків з мармурових і бронзових портретів видатних осіб. Античні автори (Павсаній, Пліній Старший і Ювенал) підкреслювали, що давні митці створювали з гіпсу високохудожні твори мистецтва, починаючи з IV ст. до н. е. Родовища гіпсу на території Боспорського царства сприяли використанню цього матеріалу й місцевими скульпторами. Проте статуї з гіпсу дуже рідкісні, що пояснюється його крихкістю і тим, що, подібно до бронзової пластики або мармурової скульптури, вони ще з античних часів були вторинним господарським і будівельним матеріалом.

Унікальними для Північного Причорномор'я є дві гіпсові портретні голови з Керчі кінця II – першої половини III ст.<sup>135</sup> Скульптори, враховуючи різні точки огляду пам'ятників, створили витончені психологічні образи безбородих чоловіків із вольовими обличчями, кожний із яких наділений виразними індивідуальними особливостями. Поганий стан збереження ускладнює визначення їхньої іконографії. Можна припустити, що це були достатньою мірою популярні на Боспорі люди, з мармурових або бронзових портретів яких виконували гіпсові відливки для прикрашення приватних або громадських будинків.

Для виготовлення подібних статуї 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. Дві портретні голови з Керчі свідчать про існування різних технік: одна відлита з високоякісного дрібнозернистого чистого гіпсу, друга – з гіпсу двох сортів (якісного білосніжного, можливо, змішаного з клеєм, товщиною 1,5 мм – 2 мм; і грубого з домішками піску й вугілля).

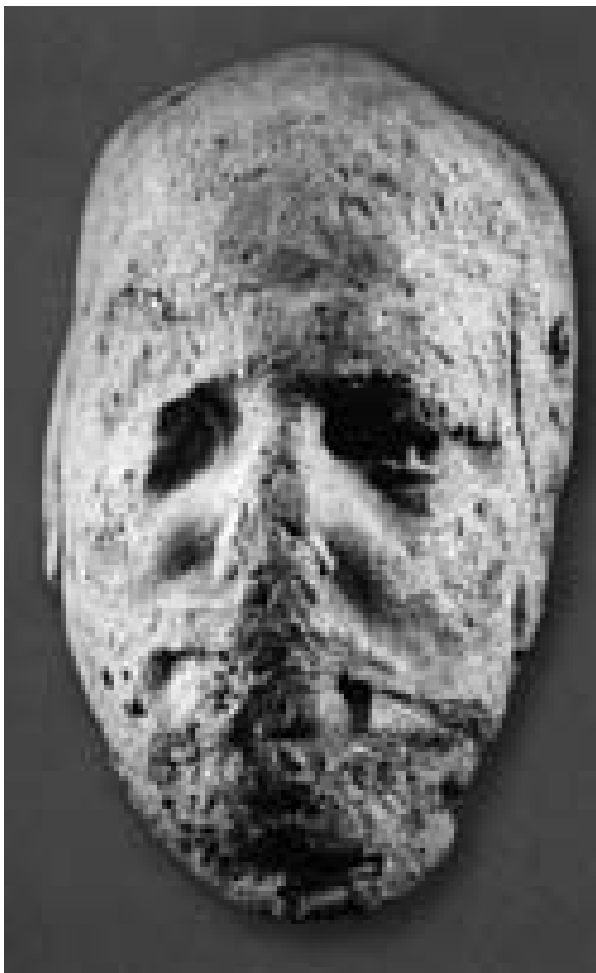
**Статуетка Афродіти (фрагмент теракотової статуї). IV ст. до н. е. НЗ "Херсонес Таврійський"**



**Голова бородатого варвара (фрагмент теракотової статуї). Херсонес. ДЕ**

Поверхня гіпсових відливок, судячи із залишків фарби, покривалася поліхромним розписом. Більшого поширення на Боспорі набуває виробництво з гіпсу плоских рельєфних фігур для прикрашення дерев'яних саркофагів і маленьких за розміром статуєток – виробів художнього ремесла.

Отже, монументальні й невеликі за розміром статуї з каменю, бронзи, глини і гіпсу стають найбільш поширені в Північному Причорномор'ї. Сьогодні дуже складно створити повне уявлення про їхній розвиток у цьому регіоні впродовж VI ст. до н. е. – IV ст. н. е., проте можна відзначити, що в різні історичні періоди сюди привозили велику кількість творів мистецтва з усієї античної ойкумени. Зокрема, в архаїчний час найпоширенішим стає імпорт мілетської і самоської скульптурних шкіл. Після падіння Мілета 494 р. до н. е. на зміну іонійському мистецтву приходять аттичне, у переважній більшості афінське. Це знайшло вияв як у копіях або копіях копій оспіваних античними авторами статуї знаменитих скульпторів Поліклета, Фідія, Алкамена, Агоракріта, Скопаса й Праксителя, так і в роботах майстрів їхніх скульптурних шкіл. Доба еллізму, особливо III ст. до н. е., була позначена значним імпортом уславлених у той час александрійської та пергамської шкіл. Скульптура перших століть нової ери зазнала певних змін, зумовлених виникненням і



**Чоловічий портрет. Гіпс. I ст. Пантікапей. ІКДІКЗ**

літь продовжували існувати переважно еллінські традиції. Нові віяння, характерні для римських пам'ятників, знайшли лише незначний вияв. Деякий примітивізм місцевої скульптури пояснюється не тільки загальним занепадом античної культури, але й відірваністю від основних центрів її розвитку, особливо у кризові періоди історії цих полісів.

розвитком Римської імперії. У цей час мистецтво античних полісів Північного Причорномор'я переважно орієнтується на малоазійські та нижньомезійські художні центри.

В архаїчний, класичний і ранньоелліністичний періоди причорноморські елліни віддавали перевагу привізній скульптурі, виконаній під впливом видатних майстрів. Але нарівні з нею, коли поліси досягають розквіту, тут з'являються і місцеві школи кам'яної скульптури і теракотової пластики, багато напрямів яких не мають аналогій в інших центрах античного світу. Загалом, не викликає сумніву, що розквіт місцевих скульптурних шкіл в усьому їхньому розмаїтті і неповторності відбувається в основному за часів найвищого економічного підйому причорноморських полісів і розширення всебічних відносин з провідними центрами античної ойкумени.

У сюжетах, побудові композиції й зовнішньому декорі місцевої боспорської, ольвійської і херсонеської скульптури й пластики протягом багатьох століть

## ХУДОЖНІ РЕМЕСЛА

Окремими різновидами скульптурного мистецтва в античних державах Північного Причорномор'я виступають твори короластики, художньої кераміки, торевтики і ювелірного мистецтва, гліптики, художнього скла, різьблення по дереву і кістці. Здебільшого вони були пов'язані як із повсякденним побутовим, так і релігійно-культовим життям людини. У цих різноманітних пам'ятках знайшов відображення духовний світ стародавніх греків та їхні естетичні уявлення. Поряд із довіз-

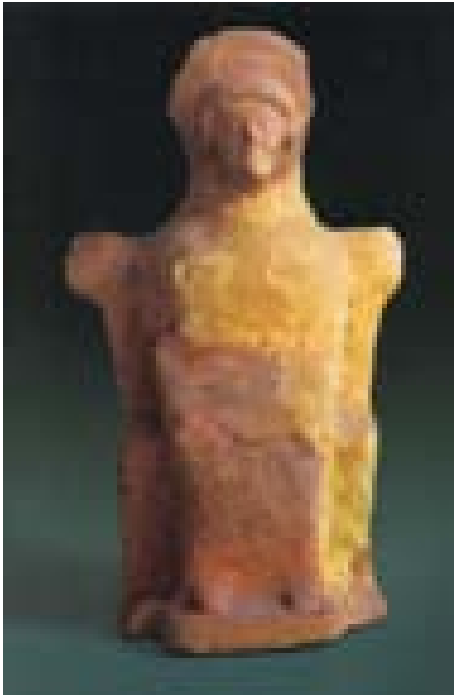
ними виробами було налагоджене і власне виробництво різних художніх ремесел. Еллінські майстри також враховували смаки сусідніх варварських племен і часто працювали на замовлення місцевої знаті. Тому, на відміну від творів монументального мистецтва, вироби художніх ремесел (як довізні, так і місцеві) 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.

**Коропластика.** При заснуванні полісів Північного Причорномор'я разом з іншими ремеслами сюди було перенесено виробництво теракотових статуеток, зроблених із глини шляхом відтискування у матрицях, обпалених і розфарбованих. Вони складають основну частину т. зв. короластики (від грецьких слів, що означають “дівчина” і “ліплення”) – найціннішого матеріалу для вивчення давньогрецької пластики. У теракотових статуетках знайшли втілення образи майже всіх шанованих божеств і міфологічних персонажів. Чимало знайдено фігурок тварин і птахів. Усі вони є відображенням релігійних вірувань еллінів, їхнього повсякденного життя й уявлень про прекрасне. Переважно теракоти використовували як вотивні дарунки у святилищах і храмах. Проте їх часто знаходять у поховальних комплексах, особливо жінок і дітей, а також у житлових будинках. Невеличкі розміри статуеток (найчастіше 7 см – 12 см заввишки), використання матриць при їх масовому виготовленні забезпечували можливість швидкого розповсюдження цих виробів в еллінському світі. Завдяки своїм розмірам і безпосередньому зв'язку з побутом короластика є менш консервативною і швидше змінювалася під впливом часу. Одночасно вона стилістично тісно пов'язана з монументальною скульптурою, художні й стилістичні особливості якої найбільше повторилися в коропластиці. Певною мірою теракотові статуетки ілюструють невичерпну фантазію античних митців у зображенні людини, тварин, фантастичних істот, образи яких були породжені їхньою уявою.

Поворотним етапом у розвитку давньогрецької короластики було VI ст. до н. е., коли почалося масове виробництво порожнистих глиняних статуеток, складених із двох половинок, додатково доопрацьованих спеціальним інструментом (стекою) по сирій глині, які після цього просушували, розписували й обпалювали. Це нововведення сприяло виокремленню короластики у самостійну галузь художнього ремесла і надзвичайно широкому імпорту теракот у різноманітні регіони античного світу <sup>1</sup>.

Короластика пройшла ті самі етапи розвитку, що й монументальна скульптура: архаїчний, класичний, елліністичний і римський. Кожному з них властиві не тільки свої стилістичні особливості, а й найпопулярніші типи статуеток. Зокрема, у найдавніший період були поширені кілька типів: богиня, яка сидить на троні (Деметра, Кібела, Кора-Персефона); дівчина в хітоні та гіматії, котра стоїть непорушно, тримаючи в руці біля грудей дарунок божеству (Афродіта з голубом, Кора-Персефона з квіткою, Артеміда з оленятком); куриси – фігури Аполлона, який стоїть з опущеними, притиснутими до тіла руками, виставивши вперед праву ногу; протоми (погрудні зображення) Деметри, Кори або Афродіти; різноманітні фігурки тварин (свиня, черепаха, півень) тощо <sup>2</sup>.

Перший із цих типів – богиня, яка сидить на троні в урочистій нерухомій позі у довгому іонійському хітоні, – набув поширення у майстернях короластів Родоса, Самоса й материкової Іонії, пізніше – в Афінах. Стилістично вони близькі до статуй Бранхідів із Мілета. Цей тип статуеток в архаїчній коропластиці мав свої регіональ



**Деметра у стефані. Теракота.**  
Остання чверть VI – початок V ст. до н. е.  
Ніконій. ОАМ НАНУ

**Неокор – храмовий хлопчик. Теракота.**  
V ст. до н. е. Острів Левка.  
ОАМ НАНУ



ні й стильові відмінності, що стали основою їх класифікації за моделюванням обличчя, зачіски, головного убору, одягу, трону, атрибутів тощо.

У другій половині VI ст. до н. е. виникає найвизначніша з усіх шкіл в історії давньогрецького мистецтва – аттична, майстри якої звернулися до індивідуального, реалістичного трактування образу людини. І якщо аттична мармурова і бронзова скульптура архаїчного часу не відома в Північному Причорномор'ї, то незначна кількість теракотових статуеток таки була знайдена у цьому регіоні. Улюбленими мотивами аттичних коропластів теж були фігурки богинь, які сидять на троні. На відміну від іонійських статуеток, тут більше уваги було приділено моделюванню голови, рис обличчя і зачіски. Деяким теракотам притаманне складне композиційне вирішення (наприклад, статуетка Деметри з маленькою Корою на плечі з Пантикапея). Розпис, який зберігся на статуетках, повторюючи колористику мармурових статуй, не тільки дає уявлення про їх поліхромію, а й засвідчує тісні зв'язки теракотової пластики з монументальною скульптурою з каменю. Окрім того, цілісність і компактність форм архаїчної коропластики також зближують її зі скульптурою.

Наприкінці VI – у першій чверті V ст. до н. е. в Ольвії і на Боспорі починається місцеве виробництво теракотових статуеток<sup>3</sup>. У цей час майстри, навіть користуючись довізними аттичними і малоазійськими матрицями, відтискували у них фігурки низької художньої якості з асиметричними, надто схематизованими деталями. В Ольвії деякі коропласти від самого початку прагнуть до самостійних рішень, але їм ще не вистачає художньої майстерності.

У другій половині VI ст. до н. е. у північнопонтійських містах з'являється один із найцікавіших типів коропластики – протоми. Ці погрудні, а з останньої чверті століття напівфігурні зображення жіночих божеств з отвором для підвішування на зворотному боці були вотивними дарунками у святилищах і ритуальними предметами у





**Протома Кори-Персефони. Теракота.  
V ст. до н. е. Ніконій. ОАМ НАНУ**

поховальних комплексах, які символізували повернення хтонічних божеств з підземного світу на землю. На думку вчених, їх виникнення пов'язане або із впливом єгипетської поховальної маски, або з пунічними прототипами.

Класичний період пов'язаний зі збагаченням тематики, появою нових сюжетів, змінами стилістичних елементів коропластики. Зникають архаїчного типу статуетки із зображеннями богинь, які сидять у статичній позі. Більшого поширення набувають різноманітні протоми, фігури стоячих богинь, статуетки із зображенням різноманітних тварин і птахів. У сюжетах слід відзначити посилення жанрових елементів і камерності, а також відхід від урочистої величі жіночих образів. Популярності набувають танагрські жіночі фігурки. З'являються статуетки з дитячою тематикою: жінка з маленькою дитиною, дівчинка з півнем у руках.

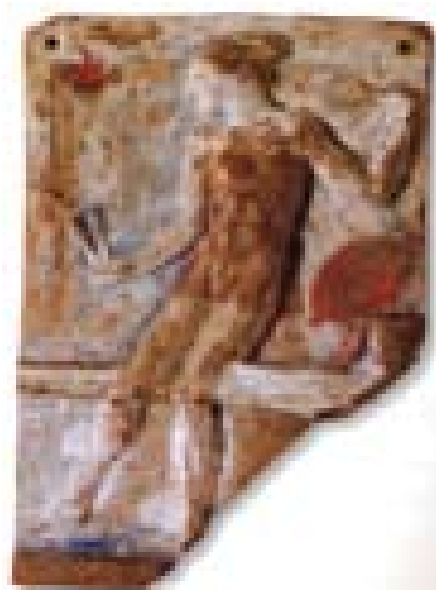
Основним центром виробництва коропластики були Афіни, де майстри часто зверталися до копіювання статуй Кори, Афродіти, Артеміди, Діоніса і його супутників – силенів і менад<sup>4</sup>. На стиль цих високохудожніх творів впливала творчість Поліклета, Фідія, Скопаса, Праксителя. До того ж окремі аксесуари одягу і прикраси на деяких аттичних

виробництва протомах мають широкі паралелі у ювелірному мистецтві і фігурному посуді.

Рідкісною пам'яткою з Північного Причорномор'я є теракотова плитка з горельєфним поліхромним зображенням жінки у короткому хітоні з кроталами в руках, яка танцює на фоні ложа, нещодавно знайдена в Ольвії. Її образ ототожнюють зі жрицею Афродіти<sup>5</sup>. Розпис зроблено фарбами на восковій основі по білому ґрунту. Фігуру з підкресленою і занадто розвиненою для жінки мускулатурою подано у складному ракурсі, який підкреслює динаміку танцю. Художник у високому рельєфі намагався передати не тільки її об'єм, але й за допомогою розпису підкреслити просторову побудову композиції із зображенням інтер'єру кімнати.

Виробництво теракот у полісах Причорномор'я за довізними готовими матрицями, як і у попередній час, не сприяло місцевому самостійному розвитку коропластики з творчою розробкою нових типів і сюжетних схем. Варто зазначити, що копіювання довізних зразків було однією з найхарактерніших

**Рельєф із зображенням жриці Афродіти в танку. Теракота. Перша чверть V ст. до н. е. Ольвія. АМ НАНУ**





**Жіноча фігурка. Теракота.  
III–II ст. до н. е. ФКМ**

копії або варіанти копій різних статуй монументальної пластики з її патетичним настроєм. Це стилістичне розмаїття, пов'язане з еkleктизмом елліністичної коропластики, на жаль, стає на заваді визначення точних дат виготовлення й виникнення тих чи інших типів теракот <sup>7</sup>.

Загалом елліністична коропластика, на відміну від архаїчної і класичної, не дає послідовного і логічного стилістичного розвитку. Багато в чому це пов'язано зі світом мандрівних художників, які належали до різних місцевих шкіл, вибагливих і також багато мандрівних замовників. Серед останніх були шанувальники класичних

рис усього провінційного античного мистецтва.

Наприкінці класичного часу у другій половині IV ст. до н. е. у коропластиці намічається поворот до нового жанру – гротеску, який багато в чому визначатиме тенденції розвитку елліністичного мистецтва. У кургані Велика Близниця було знайдено теракотові статуетки у вигляді кулачного бійця, який сидить навпочіпки, і двох борців, які зчепилися один з одним <sup>6</sup>. Художники навіть не намагаються передати ідеалізовану зовнішність атлетів. Вони зосереджують увагу на душевному стані і психології персонажів. Їхні атлетичні, гарної статури тіла далекі від ідеалу “калокагатії”, коли їм приписувалися відповідні пози, жести і постава. Цей тип статуеток із натуралістичними гротесковими тілами має широкі паралелі у теракотових і бронзових фігурках атлетів.

В елліністичний час теракоти, як і скульптура, в основному привозилися з Афин і малоазійських міст. Серійне їх виробництво диктувалося масовим попитом на подібні вироби. Найбільшого поширення вони набули саме в цей період, коли в розвитку коропластики відбуваються докорінні зміни. Відмітною особливістю є прагнення до самостійних творчих пошуків, у тому числі і місцевих майстрів. Виникає велика кількість нових типів і сюжетів коропластики, в яких знайшли віддзеркалення різноманітні інтереси і прагнення митців. Деякі з них присвятили свою творчість пошуку досконалої зовнішньої і внутрішньої гармонії жіночого образу (т. зв. танагри), інші звернулися до натуралізму у фіксації людських захворювань (медичний гротеск) або яскравих і виразних етнічних типів. Деякі з них представляють



**Кібела з левеням. Теракота. III ст. до н. е.  
Ольвія. НМІУ**



**Кора-Персефона. Теракота.  
III ст. до н. е. Ольвія. АМ НАНУ**

шедеврів, які прагнули володіти якщо не самими творами, то принаймні їхніми копіями або стилістичними імітаціями. Наприклад, Афродіта з яблуком у руці була копією Афродіти Алкамена. Образ Афродіти, яка виходить із води і віджимає волосся (Анадіомена), створена прославленим живописцем Апеллесом. Статуетки Кібели, яка сидить на троні, часто є вільними варіаціями монументальної культової статуї Magna Mater Агоракріта. Мали свої прототипи і численні теракотові фігурки Артеміди, Деметри, Кори, Зевса, Діоніса тощо. З цієї точки зору важливою є думка вчених, що здатність працювати у манерах різного часу і різних місцевостей повинна була дати художникам свободу, більшу, ніж будь-коли, але вона дуже утруднює працю історикам мистецтва<sup>8</sup>. До того ж проблема визначення дати виготовлення тієї чи іншої теракотової статуетки, і не тільки елліністичної, ускладнюється технічним прийомом багаторічного використання матриці і можливістю її багаторазового механічного повторення<sup>9</sup>.

В елліністичний час одним із найулюбленіших жанрів коропластів був гротеск із натуралістичними, утрируемими і потворними рисами зовнішності, представлений численними і різноманітними зразками. Тут рідко повторювалися однакові статуетки, відтиснуті в одній матриці. Численність цих теракот пов'язана з пильною увагою до індивідуальної зовнішності людини, навіть малопривабливої. Переважно майстри зверталися до образів представників найбільш вразливих верств населення. Загалом теракотові гротески передають певні естетичні уявлення еллінізму, початок яких був пов'язаний з Арістотелем, який вважав, що споглядання потворності може приносити задоволення.

Тема старості жінки в усій її зовнішній непривабливості, зафіксованій ретельно і безпристрасно, знайшла втілення у мініатюрних голівках з Пантікапея рубежу II–I ст. до н.е.<sup>10</sup> Їх пишні зачіски прикрашають масивні вінки, які, за писемними джерелами, плелися у храмах греко-римського Єгипту для культових і святкових цілей. Обличчя проорані глибокими зморшками, впалі щоки і рот точно передають вік

жінок. Легка іронічна посмішка підкреслює індивідуальність і характер. Пластично передані потовщені повіки створюють враження хворобливих мішків під очами. Цей художній засіб уперше було винайдено у птолемеївському Єгипті, де його здебільшого використовували у дрібній пластиці у II ст. до н. е. Він зберігається протягом I ст. до н. е. і переходить до арсеналу майстрів римського часу.

З розкопок Пантікапея межі III–II ст. до н. е. походить теракотова фігурка александрійської роботи у вигляді потворного старого з лисою головою і великими вухами <sup>11</sup>. На думку вчених, ця статуетка є зображенням виконавця малопрстойних танців, весь одяг якого складав шматок тканини, намотаний під животом і зав'язаний на стегні. Риси обличчя старого також відповідають тим наділеним різноманітними пороками персонажам, які виникли під впливом фізіогноміки Арістотеля <sup>12</sup>. Зокрема, великий рот означав жадібність і хвалькуватість, великі відстовбурчені вуха – неосвіченість і розбещеність.

Узагальненим моделюванням форм відрізняється фрагмент голови від гротескового зображення чоловіка з асиметричними потворними рисами обличчя і гострими тваринними вухами, знайдений у Херсонесі. Це, ймовірно, зображення театрального комічного персонажа з лисою головою, розкосими очима з опуклими очними яблуками і крюкуватим великим носом.

Поряд із безліччю довізних теракот, які трапляються досить часто при розкопках святилиць і житлових кварталів, мешканці причорноморських полісів порівняно швидко налагодили їх виготовлення спочатку за довізними матрицями. Розквіт масового виробництва теракотових статуєток на Боспорі починається наприкінці IV ст. до н. е. і досягає свого апогею у II–I ст. до н. е. <sup>13</sup>, тоді як ольвійські й херсо-

**Фігурка богині. Теракота.**  
II–III ст. Пантікапей. НМІУ



**Тіхе (Тюхе). Теракотова статуетка.**  
I–III ст. ФКМ



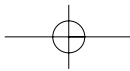
неські майстерні коропластів найвищого розквіту досягають у другій половині IV – першій половині III ст. до н. е. Протягом цього часу в Ольвії було відкрито кілька майстерень коропластів, одна з яких знаходилася у Східному теменосі. Звідти походять переважно вотивні теракоти Деметри, Кори, Матері богів, Афродіти, Афіни для пожертвування в їхні святилища. Тільки в один із великих ботросів (яма) цього теменоса було скинено близько двох тисяч уламків статуеток і матриць для їх виготовлення. У містах Боспору і Херсонесі також були знайдені залишки майстерень коропластів і численні матриці для виготовлення глиняних статуеток. Зокрема, для херсонеських коропластів, на відміну від боспорських, було характерне збереження традицій мистецтва Атики, Танагри і Міріни.

Причорноморські майстри не обмежувалися переробкою запозичених зразків і використанням виключно довізних матриць. Тільки в Ольвії упродовж короткого часу було створено 80 різних моделей для матриць, в яких виготовляли теракоти Матері богів. Багато глиняних статуеток позначені неабиякою художньою майстерністю<sup>14</sup>. Проте мало які з них за естетичними й технічними якостями можна прирівняти до кращих імпортованих творів. Це великі поліхромні розписні напівфігури Деметри та її дочки Кори, теракоти юної Матері богів. Цінність цих ольвійських статуеток полягає у їх своєрідності, самостійному й оригінальному вирішенні іконографії божеств. На особливу увагу заслуговує півфігурне зображення Кори-Персефони зі спокійним, величним виразом обличчя, витонченим моделюванням об'ємів і реалістичним поліхромним розписом<sup>15</sup>.

В елліністичний час в Ольвію були завезені й виготовлялися за імпортованими зразками невеличкі статуарні фігурки Артеміди-мисливиці, про що свідчить знайдена тут глиняна матриця ольвійського виробництва IV – III ст. до н. е.<sup>16</sup> У легкому поривчастому русі з маси глини наче виходить богиня, одягнена у довгий іонійський безрукавний хітон із вилогою. Її струнке тіло огортає тонка, майже невагома тканина, яка залишає оголеною ліву частину торса. На рівні стегон рельєфно виступають складки напуску хітона, підкреслюючи стрімкий рух богині. Легкий нахил голови з витонченими правильними рисами обличчя і розвіяне вітром волосся створюють образ прекрасної мисливиці. Права рука Артеміди відведена убік і піднята вгору, ліва – зігнута в лікті, але біля кисті не збереглася.

Попри зношеність матриці, дотепер не знайдено жодного фрагмента з її зліпків. Руки – права трохи вище ліктя і ліва від ліктя, а також права, зігнута у стрімкому русі нога приліплювалися окремо до готової теракотової статуетки або ж відтискувалися в інших матрицях. Розташування рук дозволяє припустити, що Артеміда правою рукою кидала спис, а у виставленій уперед і зігнутій у лікті лівій вона тримала лук. Імовірно, ця матриця була відтворенням якоїсь монументальної культової статуї Артеміди, близької до херсонеської Партенос.

Окрім статуеток, у Північному Причорномор'ї в елліністичний час виготовляли різноманітні теракотові рельєфи. Зокрема, третім століттям до нашої ери датують рельєф із зображенням динамічних фігур Гермеса, Орфея й Евридіки з Ольвії<sup>17</sup>. Певно, місцевий майстер механічно переніс у глину композицію невеличкого мармурового чи бронзового рельєфу методом відтискування, навіть не проробивши дрібні деталі стекою. Великий комплекс теракотових матриць (43 форми) з фігуративними міфологічними композиціями було знайдено при розкопках херсонеської майстерні коропласта у 1888 р. Більшість із них призначалися для відтискування рельєфних медальйонів, серед яких найцікавішими є зображення Геракла у Омфали, Геракла з немовлям Телефом, групи Ерота з луком і Ніки. Матриці знято з різноманітних, високої художньої якості творів мистецтва з металу, каменю, глини.



Існує припущення, що у цій майстерні було налагоджено виробництво тільки глиняних матриць на замовлення або для їх вільного продажу<sup>18</sup>.

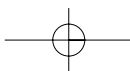
З початком економічної кризи у пізньоелліністичний час кількість теракот зменшується, знижується і їх художній рівень. Найчастіше виготовляли плоскі фігурки божеств, передані спрощеними узагальненими штрихами, без додаткової обробки стекою. Очевидно, не було і фарб для їх розпису.

Перші століття нової ери – час поступового згасання мистецтва еллінської коропластики, що витіснялася бронзовими і срібними виробами, які у значній кількості виготовлялися в багатьох центрах Римської імперії. У цей час знову дещо зростає імпорт теракот, в основному Афродіти з Міріни і західнопонтійських міст. Деякі глиняні статуетки відображають нові віяння в культурному житті. Зображення солдат зі щитами й підвісними кінцівками завезені, ймовірно, легіонерами. Вони могли служити для вотивних пожертв у культі Митри або ж призначалися для лялькових вистав. Рідкісним твором цього часу є теракотовий орел. Птах зображений у високому рельєфі на тлі розгорнутих крил. Він стоїть, спираючись кігтистими лапами на чотирикутну базу. Подібного типу кам'яні і глиняні статуетки-символи Римської імперії- набувають поширення у місцях дислокації легіонерів. Проте вони мають вотивне призначення і пов'язані з культом Зевса, символізуючи його космічну силу.

На території Пантикапея, Херсонеса та Ольвії в цей час існували майстерні, в яких знайдено матриці і готові теракотові статуетки II–IV ст., що свідчить про масове виготовлення глиняної пластики. Серед них переважають фігурки дівчат, які стоять у спокійній позі, жіночі голівки, закутані в покривало, сидячі фігурки хлопчиків або дівчаток, голівки негрів у фригійському ковпаку, театральні маски, різні тварини і птахи. На Боспорі розпочинається масове виробництво теракотових прикрас саркофагів з динамічними зображеннями фігур Ніоби і Ніобід, котрі гинуть від божественних стріл. Дуже експресивними є теракоти вершників у гострокінцевих шоломах, які майже зливаються з фігурами коней. У III–IV ст., окрім теракот, відтиснутих у матрицях, великою популярністю користуються виліплені вручну фігурки, які представляють ще один напрям у розвитку боспорської пізньоантичної коропластики<sup>19</sup>.

Таким чином, на відміну від скульптури, коропластика Північного Причорномор'я дає більш багатогранне уявлення про стилістику та іконографію найулюбленіших і найшановніших божеств, розвиток різноманітних типів теракот. Їх велике поширення в цьому регіоні сприяло ознайомленню причорноморських еллінів з найкращими досягненнями монументального мистецтва. До того ж, починаючи з кінця IV ст. до н. е. й закінчуючи першими століттями нової ери, у місцевих майстернях коропластів були вироблені власні художні засоби і стилістичні прийоми.

**Фігурний посуд.** Проміжне місце між теракотами й керамікою займають фігурні посудини, виконані як об'ємно-пластичне відтворення голови, бюста, фігури міфологічних персонажів, фантастичних істот, диких або свійських тварин, пташок, риб, рослинних плодів (гроно винограду, кісточка мигдалю, шишка пінії)<sup>20</sup>. Популярними також були різноманітні посудини у вигляді сандалії або сакральних предметів (астрагал). У тематиці зображень фігурного посуду й теракотових статуеток дуже складно знайти відмінності. Для виготовлення фігурних посудин використовували глиняні, а рідше – гіпсові матриці. Залежно від форми тієї чи іншої посудини використовували кілька матриць. Деталі додатково пророблювали стекою, дефекти зображень маскували додатковими елементами, сліди з'єднання ретельно за-





**Фігурна посудина у вигляді Афродіти.  
V ст. до н. е. Фанагорія. ДЕ**

**Фігурна посудина у вигляді сфінкса.  
V ст. до н. е. Фанагорія. ДЕ**



гладжували. Високохудожній фігурний посуд доводили до досконалості ліпленням від руки різноманітних атрибутів, притаманних певним міфологічним персонажам. Деякі посудини додатково покривалися ангобом і розписом. У науковій літературі існують різні точки зору стосовно приналежності фігурного посуду до певного художнього ремесла. Одні вчені відносять фігурний посуд до керамічного виробництва, інші вважають його однією з галузей коропластики, треті – куражем окремих майстрів. За формою більшість із них має характерні ознаки лекіфа, ойнохойї, глечика або канфара.

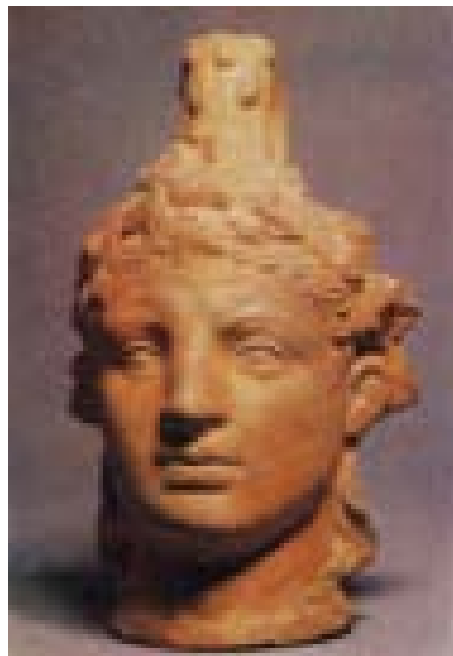
У ранній період вони майже точно імітували теракотові статуетки богинь, які стоять, – найчастіше Афродіти з голубом у руках, а також тварин, сфінксів, сирен. У VI ст. до н. е. набуває поширення високохудожній посуд іонійського виробництва: голова Аполлона з поліхромним розписом, голова коня з декоративним розмалюванням, голова воїна у шоломі з нащічниками, який, можливо, уособлював образ Ахілла<sup>21</sup>. До таких самих унікальних типів фігурного посуду належить атична ойнохойя з Ольвії першої половини V ст. до н. е. у формі жіночої голови з прекрасно модельованими рисами обличчя. Витончений поліхромний розпис підкреслює широко розплющені великі мигдалеподібні, трохи асиметричні очі. Пишна зачіска передана за допомогою рельєфних крапок, що імітують гравіювання. Ці орнаментальні мотиви близькі до творів видатного афінського майстра Харіна.

Класичний час пов'язаний з імпортом атичного фігурного посуду. Найвідомішими є шість поліхромних посудин – арибалічних лекіфів, виконаних у вигляді статуеток Афродіти, Сфінкса, Сирени, жіночої фігурки, танцюючого крилатого демона і птаха, знайдені в одному з курганів некрополя Фанагорії у 1869 р<sup>22</sup>. Кожна з ваз на вінчику, горлі і ручках покрита чорним лаком, тулуб під ручками прикрашає орнамент у червонофігурній техніці. Фігурні статуетки покриті білим облицюванням, поверх якого зроблено розпис чистими локальними фарбами червоного, синього, блакитного, жовтого, рожевого тону,

а також позолотою на кольоровому ґрунті. Отже, всі посудини цього комплексу характеризуються єдиним стилем і технікою виконання. Їх розміри коливаються від 16 см до 21 см. На думку вчених, всі вони були виготовлені в одній майстерні на зламі V–IV ст. до н. е., а вази у вигляді Сфінкса і Афродіти – одним майстром.

Найбільшої слави здобуло зображення Афродіти Уранії (Небесної), напівфігура якої виходить із темно-рожевих перламутрових стулок мушлі. Оголене ніжно-рожеве тіло богині прикривають блакитні хвилі, які оточують базу статуетки і підтримують мушлю. Голову Афродіти з пишним кучерявим позолоченим волоссям увінчує стефана з розетками. Шію і груди прикрашають рельєфні позолочені намисто і перев'язь. Особливу увагу художник зосередив на показі рис прекрасного витонченого обличчя з легким рум'янцем. Друга ваза – фігура Сфінкса з жіночими голівкою і бюстом, тілом хижого звіра і крилами птаха – також 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 і ніжно окресленим ротом. Конструкцію цих двох лекефів визначає форма їх постаментів, а також різний підхід до композиційного вирішення міфологічних персонажів.

**Фігурна посудина у вигляді жіночої голови. Глина. I–III ст.**



**Фігурна посудина у вигляді голови Геракла. Глина. Кінець I ст. до н. е. Пантикапей. ДЕ**

На відміну від фронтальної застиглої і врівноваженої постаті Афродіти, фігуру Сфінкса з повернутими трохи убік головою і крилами побудовано на основі асиметрії, перехрещення врівноважувальних горизонтальних і діагональних ліній. У задумливому та уважному погляді сконцентровано глибокий філософський зміст цього образу.

Пізньоелліністичний фігурний посуд привозили у Північне Причорномор'я з різних художніх центрів Малої Азії. Переважно це були антропоморфні "посудини-голови" і "посудини-бюсти", у тому числі й портретні. Серед них виділяється червонолакова ваза у вигляді голови молодого чоловіка у дубовому вінку з Пантикапея<sup>23</sup>. Горло виліплене у формі товстої сучкуватої палиці – атрибута Геракла. Образ молодого героя-бога виникає у грецькому мистецтві в V ст. до н. е. Його іконографії були притаманні: коротка зачіска з хвилястим волоссям, низький, "проораний" зморшками лоб, товстий короткий ніс, патетичний вираз утомленого обличчя. Цей



тип Геракла існує у різних видах образотворчого мистецтва і художнього ремесла до пізньоелліністичного і ранньоримського часу, коли поступово починає перетворюватися в ідеалізоване портретне зображення понтійського царя Мітрідата VI Євпатора. Імовірно, пантикапейська фігурна посудина, яка датується кінцем I ст. до н. е., також є зображенням цього історичного персонажа, який вийшов із майстерні пергамського коропапласта. Масивний дубовий вінок, переплетений стрічками, модельовано на кшталт царської діадеми Мітрідата, в якій його можна бачити на монетах.

У перших століттях нової ери у причорноморських полісах відроджується звичай класти у поховання фігурні посудини в основному із зображенням божеств і міфологічних персонажів, причетних до підземного світу. Найпоширенішими стають образи юного Діоніса та його супутника сатира, грубуваті риси облич яких передавалися загальними масами. Голову Діоніса прикрашав вінок з виноградних грон і листя<sup>24</sup>. Рідкісною знахідкою є кубок у вигляді голови юного Ахілла у шоломі зі спокійним і мужнім виразом обличчя, який є єдиним документальним зображенням улюбленого ольвіполітами героя-бога<sup>25</sup>.

Можливо, з районів Північної Африки і Східного Середземномор'я потрапляли сюди посудини у вигляді голів негрят, дорослих негрів і мавп, наділених реалістичними рисами<sup>26</sup>. Зачіски негрів передавалися за допомогою двох рядів спіраль-но закручених кучерів з кільцем на кінці кожного завитка. Посудини у вигляді голови коня, фігурок барана, кабана, мавпи й пантери характеризуються ретельною деталізацією, підкреслено реалістичними рисами<sup>27</sup>. Здебільшого цей посуд покривав червоний або брунатно-чорний лак чи обмазка, поверх якого робили розпис. У перших століттях нової ери у Північному Причорномор'ї було налагоджено місце-ве виробництво фігурного посуду, який, подібно до коропаластики, у художньому виконанні значною мірою поступався імпорту.

**Посуд із рельєфними зображеннями.** Близькими до коропаластики за стилістикою і технічними прийомами є рельєфні зображення на посуді. Їх майстри працювали в руслі іконографічних канонів, створених у скульптурі і коропастиці, одночасно вносячи і самостійні деталі, що додавало їм своєрідності й особливого колориту. Кераміка цього типу виготовлялася у 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, донець ваз і келихів. “Мегарські” чаші декорувалися різноманітними барельєфними орнаментальними композиціями і вироблялися у спеціальних формах.

Афінські купці везли на Боспор величезну кількість червонофігурного посуду, серед якого було чимало і з рельєф-

**Афіна й Посейдон. Сцена на рельєфній аттичній гідрії (прорисовка). V ст. до н. е. Пантикапей. ДЕ**





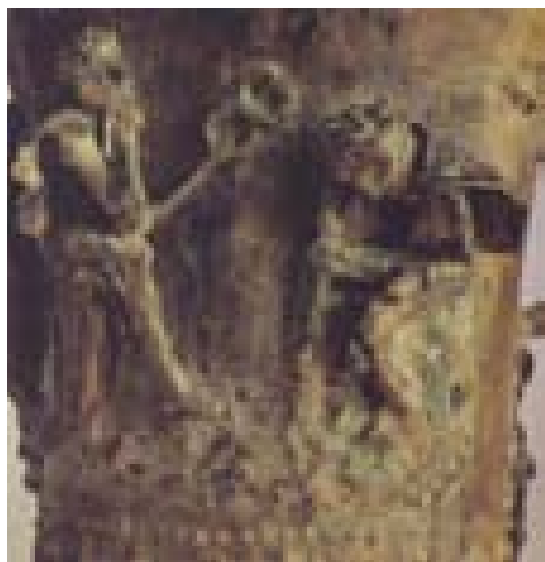
**Майстер Ксенофант.  
Лекіф зі сценою “полювання”.  
IV ст. до н. е. Пантикапей. ДЕ**

ними позолоченими зображеннями<sup>28</sup>. На відомій вазі з Пантикапея початку IV ст. до н. е. відтворено фідієвську скульптурну групу Посейдона й Афіни, які сперечаються за владарювання над Аттикою із західного фронтона Парфенона. На великому лекіфі з рельєфним фризом, підписаним “Ксенофант афінянин зробив”, зображено складну багатофігурну сцену “полювання” на реальних і фантастичних тварин, стосовно семантики якої до цього часу не втихають дискусії<sup>29</sup>. Загалом складається враження, що ця кераміка була спрямована на пропагування аттичних містеріальних культів на Боспорі.

Орнаментальне оздоблення посудини поєднує червонофігурний розпис і рельєф. Кожна фігурка спочатку була відтиснута з глини у спеціальній формі і прикріплена за допомогою рідкої глини до поверхні лекіфа. Після цього посудину покривали білою обмазкою і розписували, ймовірно, до її випалу. Майстер використав багату палітру, застосовувавши червону, рожеву, голубу, фіолетову та інші фарби, а також позолоту для розпису фігур мисливців і тварин. Чорним лаком були окреслені всі дрібні деталі, аксесуари одягу і предмети озброєння. На цих посудинах у поєднанні рельєфного пластичного ліплення фігур з багатим поліхромним розписом втілювалося прагнення афінських вазописців наслідувати кращі твори монументального мистецтва.

В елліністичний час рельєфне зображення різноманітних фігурок і гірлянд на посуді набуває великого поширення в усіх містах Північного Причорномор'я, витіс-

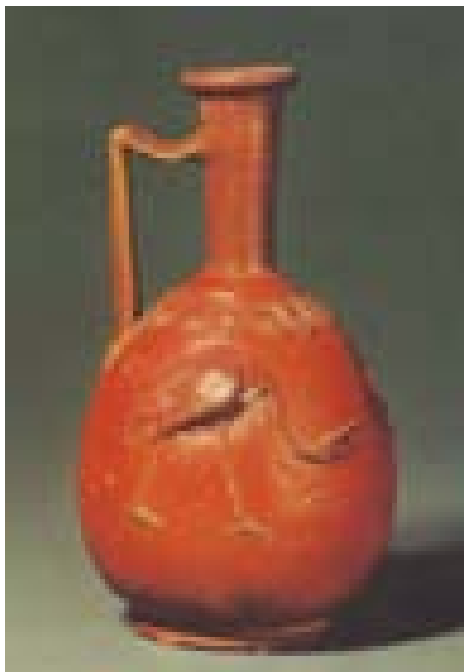
#### **Чаша із зображенням суду Паріса. I ст. Ольвія. ДМОМ**





**Червонолакова чаша з рельєфними зображеннями Діоніса. I ст. до н. е. — I ст. н. е. Золотий Мис, Херсонська обл. НФ ІА НАНУ**

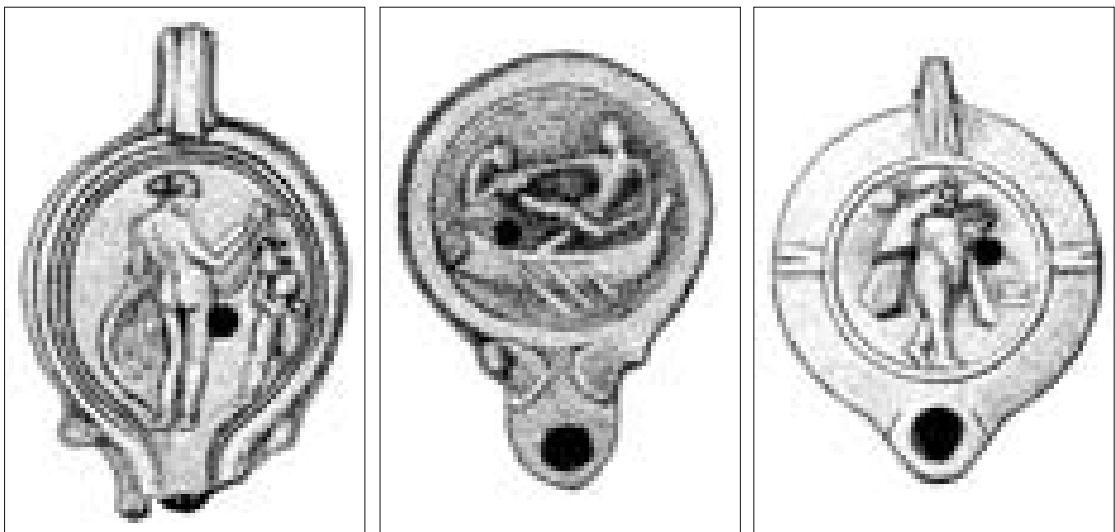
**Червонолаковий глечик із птахами і змією. I ст. Пантікапей. ДЕ**



няючи червонофігурну кераміку. Співіснують два їх основні види. Простіший, розроблений ще в попередній період рельєфний декор, характеризується тим, що окремі зображення наліплювалися на поверхню посудин. Другому, більш популярному виду кераміки, було притаманне суцільне декорування поверхні. Форма, рельєфна орнаментация та металевий відблиск лакового покриття цього типу кераміки часто копіювалися з різноманітного металевого посуду. На особливу увагу заслуговує унікальна амфора-урна александрійського виробництва II ст. до н. е. з Ольвії. Конусоподібна кришка і верхня частина амфори покриті білим ангобом. Горло, ручки і плечики прикрашені ліпленням з паростків аканта і виноградної лози, поміж якими розташовані жіночі голівки у діадемах і фігурка чоловіка. Для посилення декоративного ефекту головні деталі підкреслені поліхромним розписом блакитною, рожевою і червоною фарбами, а також позолотою. Нижня частина амфори покрита брунатно-чорним лаком, розчленована вузькими вертикальними ребрами, які надають їй стрункості й нарядності.

Чорнолакова сітула афінського виробництва пізньоелліністичного часу покрита кількома рельєфними фризами з фігуративними й орнаментальними зображеннями. Чільне місце серед них посідає фриз із міфологічними сценами. Тут можна бачити зачмелілого юного Діоніса, який зустрічає Аріадну; Силена і німфу біля дерева; Ніку і Зевса, до яких наближається Геба з ойнохоею; Артеміду, яка слухає гру на кіфарі Аполлона. Усі сцени на фризах чергуються одна з одною, що свідчить про використання штампа<sup>30</sup>.

Більшість мегарських чаш II–I ст. до н. е., висота яких не перевищувала 5 см – 8 см, має напівсферичну форму з маленьким плоским орнаментованим денцем. Округлі стінки зовні прикрашалися різноманітними рельєфними зображеннями з антропоморфними й орнаментальними фризовими композиціями, кожна з яких була підпорядкована суворій симетрії. Їх тематика і стиль постійно варіювалися і запозичувалися. Одним із улюблених мотивів серед фігуративних зображень тривалий час залишався Ерот, який літає над листям пальм. З приводу місця виготовлення штампованих у формах чаш й інших видів посуду дотепер не існує єдиної точки зору, оскільки їх у значній кількості знаходять не тільки в Мегарах, але й на Делосі, в



**Червонолакові світильники. Глина. I–III ст. Херсонес. НЗ “Херсонес Таврійський”**

Мілеті й Афінах. Незважаючи на те, що їх виробництво вже не пов’язують з Мегарами, завдяки чому вони дістали назву “мегарських”, більшість дослідників цієї кераміки, як і раніше, використовують цей термін <sup>31</sup>.

Рідкісною для античного світу є продукція керамічної майстерні Малої Азії, де у I ст. виробляли посуд з унікальними рельєфними гротесковими композиціями. Поверхня модіолусів (кружок) з горельєфним зображенням суду Паріса і скелетів з Ольвії покрита зеленою глазур’ю, яка своїм блиском і кольором імітує металевий посуд <sup>32</sup>.

Художня кераміка римського часу дуже близька до дрібної теракотової пластики. У Північному Причорномор’ї знайдено безліч імпортованих червонолакових фігурних судин і світильників, декорованих рельєфними композиціями, що займають усю площу виробу. Найвідомішими серед них є пергамський глечик початку I ст. із зображенням чаплі й двох змій з Пантикапея і кнідська амфора II ст. з фігурами Асклепія і Гігієї з околиць Херсонеса.

На античних глиняних лампах, позначених зовнішньою простотою і конструктивністю форми, тільки з часу Августа з’являються сюжетні рельєфні зображення, продиктовані їх прихованим вотивним і апотропеїчним значенням. Здебільшого це ремісничі вироби з широко розтиражованим рельєфним декором, який копіюється з творів живопису і скульптури за допомогою предметів нумізматики, торевтики та інших видів декоративно-прикладного мистецтва. Як масові вироби, глиняні лампи відрізняються, з одного боку, різноманітністю мотивів, з другого – монотонним повторенням окремих образів. Сукупність сюжетів можна згрупувати в коло тем, що, можливо, найбільш пасують тому прихованому значенню, яке надавалося світильнику забобоном <sup>33</sup>.

Однорожкові червонолакові світильники декорувалися різноманітними сюжетами, закомпанованими в суворо обмежені форми круглих, трохи вгнутих щитків, оточених стилізованими смужками з геометричним або рослинним орнаментом. Найпопулярнішими стають, як і в попередні століття, міфологічні персонажі і серед них один із античних героїв – Геракл, чий подвиги часто втілювалися у творах монументального мистецтва, а пізніше копіювалися в глині, дорогоцінних металах і каменях.

Не менш поширеними були і сцени із зображенням Ерота, що грає із собакою або ж пливе верхи на дельфіні серед високих хвиль. Виконана у високому рельєфі, трохи переобтяжена композиція найчастіше складається з двох ніби незалежних сюжетів – Ерот на дельфіні й пишніе листя з гронами винограду – і наче відділена від поверхні світильника. Образ цього супутника богині Венери в мистецтві імператорського Риму пов'язують із символом родючих стихій і алегорією часів року<sup>34</sup>.

Впливом римської культури пояснюється поява сцен із боротьбою гладіаторів. 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, завойованої в нелегкій боротьбі<sup>35</sup>.

Однак у стилістиці цих композицій намічаються 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, іскрометного гумору або урочисті декоративності, приходять начебто більш реальні, побутові, але позбавлені життя композиції. Не вирішеним поки залишається питання про місцеве виробництво деяких типів керамічних ламп із рельєфним декором і вживання бронзових канделябрів-підставок в окремих полісах Північного Причорномор'я.

Крім грецьких міфологічних персонажів, зображень розет, пальмет, птахів, тваринних і еротичних сцен, що штампувалися масово на лампах у гончарних майстернях Аттики й Корінфа в I–III ст., великого поширення набувають образи східних божеств (Серапіс, Ісіда, Аммон, Гарпократ) на світильниках, що імпортувалися з Єгипту<sup>36</sup>. Подібного роду вироби користувалися великою популярністю в багатьох провінціях Римської імперії й активно наслідувалися місцевими художниками, про що свідчать масові знахідки ламп у Північному Причорномор'ї перших століть нової ери з різноманітними зображеннями, які значною мірою поступаються довізним 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 служать єдиною універсальною символічною мовою, яка виявляє приховану магічну суть цих простих предметів, що служили вотивами, апотропеями чи амулетами в побуті, храмових і похоронних ритуалах.

Особливу групу керамічних виробів складають рідкісні червонолакові чаші з портретними профільними зображеннями голів римських імператорів або членів їхніх родин у круглих медальйонах. Вони привертати увагу понтійських романофілів, котрі, ймовірно, могли отримувати їх у подарунок, оскільки імператорські портрети

**Глечик із кургану Темір-Гора. Родосько-іонійська кераміка. 40-і роки VII ст. до н. е. Керч. ДЕ**



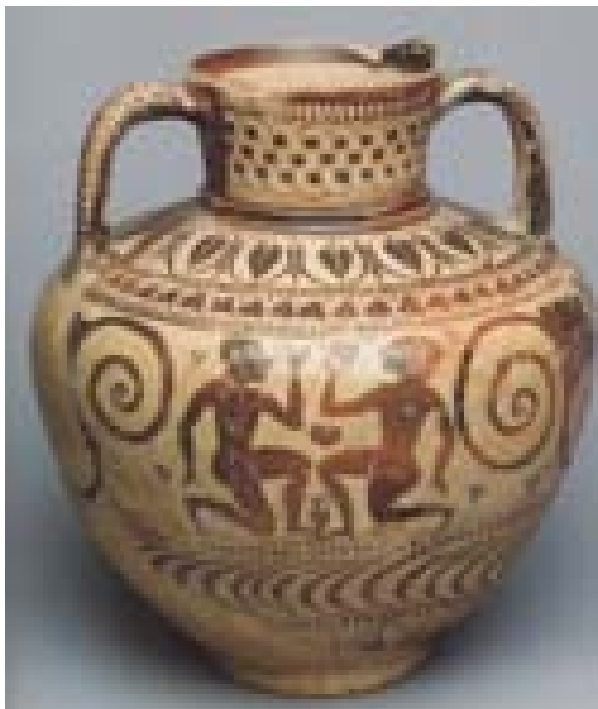
подібним чином розповсюджувалися в Римській імперії як один із засобів пропаганди <sup>37</sup>.

**Вазопіс.** Значним попитом у причорноморських еллінів повсякчас користувалася привізена розписна кераміка. Виділяють три основні стилі її розпису: 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.).

Орієнтальний стиль, або східногрецька кераміка, представлений відомими групами <sup>38</sup>. Так, для родосько-іонійських виробів були характерні зображення фігур козлів у динамічних позах, а також стилізовані квітки лотоса в орнаментальному обрамленні. Кераміка стилю Фікеллура з багатофігурними сценами ритуальних жертвоприношень і бенкетів, танцюючих пігмеїв і сатирів покривалася білим ангобом, по якому робили розпис темно-брунатурним лаком і пурпуровою фарбою.

Проста за декором хіоська тонкостінна кераміка із зовнішнього боку покривалася густою білою обмазкою з горизонтальними і вертикальними смугами чорного або світло-жовтого лаку. Клазоменський посуд здебільшого був прикрашений лускоподібним орнаментом з білими й чорними крапками, інколи на ньому траплялися складні багатофігурні композиції міфологічного і ритуального змісту. Найпростіша іонійська кераміка з орнаментом у вигляді горизонтальних і хвилеподібних смуг є найбільш масовою і дешевою. Можна побачити також різноманітні за розписом вироби з Корінфа. Дотепер існують дискусійні точки зору з приводу центрів виробництва й хронології цих різноманітних груп розписної кераміки <sup>39</sup>.

У VI ст. до н. е. панівним стає чорнофігурний стиль вазопису зі складними міфологічними композиціями й сценами з героїчного епосу. Головну увагу вазописці зосереджують на зображенні людських фігур методом контрастного зіставлення блискучого чорного лаку й оранжевої глини, покритої прозорою глазур'ю. Для більшої виразності і створення поліхромії деталі продряпувалися різцем і покривалися пурпуром і білою фарбою. Збереглися імена майстрів чорнофігурних ваз, вироби яких знайдені і в Північному Причорномор'ї. Це – Софілос, Амазіс, Тлесон, Емпорій, Лідос та ін. Найвідоміші вазописці працювали в аттичних майстернях, де були створені найкращі розписи цього стилю <sup>40</sup>. Близько середини VI ст. до н. е. чорнофігурний стиль приходить на зміну старій системі розпису у Східній Греції, де у виробах стилю Фікеллура, Хіоса й Клазомен набуває своєрідного розвитку. Серед найвідоміших є розписи на клазоменському кратері з Березані, в якому поєдналися орієнталізуючий і чорнофігурний стилі. Горизонтальні фризи заповнені різноманітними сценами: танцюючі комасти, змагання



**Амфора із зображенням комастів (танцюристів). 550–540 рр. до н. е. о. Березань. ДЕ**



**Червонофігурна пеліка із зображенням голів амазонки, грифона і коня. IV ст. до н. е. Пантикапей. ОАМ НАНУ**

сюжетами трапляються також при розкопках Ольвії та західнопонтійських міст.

У розписній кераміці елліністичного часу червонофігурний вазопис зникає.

**Ваза у стилі гадра. III–II ст. до н. е. ФКМ**



на колісницях, танок жінок, вершники на конях тощо.

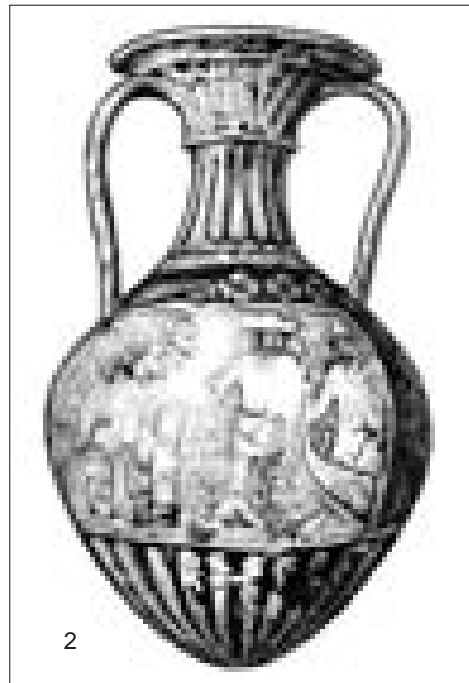
Вирішальна роль у розвитку давньогрецького вазопису належала червонофігурному стилю. Він характеризується тим, що тло посудини покривалося чорним лаком, ним же промальовувалися окремі деталі. Основні сюжетні зображення (фігуративні й орнаментальні) залишалися у кольорі глини<sup>41</sup>. Цей художній прийом давав можливість створювати більш об'ємне й реалістичне зображення фігур людей і тварин у різноманітних і складних ракурсах. У полісах Північного Причорномор'я були знайдені вироби суворого, вільного, розкішного і побіжного стилю. Серед них є розписи, які вийшли з-під пензля Дуріса, Олтоса, Епиктета, Нікосфена, Псіакса, Мідія, Талоса та багатьох інших уславлених афінських вазописців. Були поширені й загальновідомі "боспорські пеліки" першої половини IV ст. до н. е. із зображенням амазонок на конях<sup>42</sup>. На думку деяких учених, їх спеціально виготовляли для імпорту в боспорські міста, де добре знали міф про войовничих жінок, які стали праматерями племен савроматів. Проте посудини цього типу з подібними

сюжетами трапляються також при розкопках Ольвії та західнопонтійських міст. У розписній кераміці елліністичного часу червонофігурний вазопис зникає. В останні десятиліття IV ст. до н. е. в аттичних керамічних майстернях почалося виробництво посуду, розписаного невибагливими рослинними й геометричними орнаментами, які наносили на поверхню лаку білою накладною фарбою або рідкою глиною<sup>43</sup>.

Вазопис як вид місцевого художнього ремесла у Північному Причорномор'ї виникає тільки в елліністичний період (III–II ст. до н. е.). Цей розписний посуд відомий за розкопками в Ольвії, Херсонесі, Пантикапеї, Фанагорії, Кепях і Горгіппії. Кожному художньому центру були притаманні свої улюблені типи посудин, які покривалися різноманітними зображеннями. Зокрема, в Пантикапеї це були пеліки, в Ольвії – курильниці й амфори, в Херсонесі – глечики<sup>44</sup>. Поширилися на значних територіях прості за декором посудини з розписом здебільшого червоною фарбою і більш витончені і складні за композиціями – поліхромні. Техніка живопису останніх в усіх майстернях була однаковою. Художники застосовували червону,



**Акварельна поліхромна пеліка (1, 2). III ст. до н. е.  
Ольвія. ОАМ НАНУ**



рожеву, жовту, чорну, білу, голубу, синю, сіру, брунатну і пурпурову фарби природного походження, які розводили водою або клеючими речовинами. Імовірно, розпис наносили вже після випалу. Але поліхромний розпис з таким нетривким складом фарб найчастіше зберігся тільки частково.

У Пантікапеї поліхромні композиції на пеліках найчастіше копіювалися або писалися за мотивами аттичних червонофігурних пелік. На їх лицьовому боці можна бачити різноманітні сцени боротьби грифонів з арімаспами або амазонками, битв греків з амазонками, окремі голови амазонки і коня, воїнів тощо. Зі зворотного боку завжди розташовували фігури двох чоловіків у плащах.

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 подаються дві сюжетні композиції: прощання матері з померлою дитиною і Гермес Психопомп, який привіз померлу дівчинку в супроводі служниці до Харона, який стоїть у човні<sup>45</sup>. Решту поверхні амфори заґрунтовано тьмяною чорною фарбою і розписано рослинними узорами. Подібних сюжетів не спостережено в мистецтві еллінізму, оскільки у 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. Амфора з Ольвії також була створена з цією метою, про що яскраво свідчить її живопис. На відміну від боспорських майстрів, ольвійські не перебували в залежності від аттичного червонофігурного стилю з властивими йому художніми засобами. В Ольвії використовували більш яскраві й соковиті 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.

**Ювелірні вироби.** У містах Північного Причорномор’я розвивалась художня обробка металів. Майже усі вироби грецьких майстрів виготовлено із золота, срібла, електру і бронзи. В’язкість, м’якість і легкоплавкість дорогоцінних металів були



визначальними якостями для різних технічних способів ювелірної обробки (литво, карбування, гравіювання, філігрань тощо). В'язкість 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 імпорт, оскільки тільки за їх 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 вона набула у двох причорноморських містах – Пантикапеї та Ольвії. Одночасно у ці найбільші торговельні центри, головним чином, надходив тоді й імпорт торевтики. Звідси імпорتنі металеві вироби разом із місцевою продукцією потрапляли до Скіфії, а пізніше – до сарматів. Розглянемо також художні твори торевтики зі скіфських курганів.

Художній метал еллінського виробництва архаїчного часу складається з речей різного призначення. За походженням він поділяється на середземноморський і передньоазійський. У VI–V ст. до н. е. в Ольвію привозили типові вироби: військові обладунки, посуд, деякі форми дзеркал, ювелірні прикраси. Крім готової продукції торевтики, до північного Причорномор'я імпортували і бронзу з материкової Еллади і навколишніх островів, електр і срібло – з малоазійських центрів<sup>46</sup>.

Найбільш ранні зразки торевтики із Середземномор'я представлені цінним бронзовим посудом (кратер, ойнохойя, келихи, черпаки)<sup>47</sup>. Багатий комплекс художньої бронзи афінського й етрусського виробництва був виявлений у с. Піщане Київської області, який міг потрапити туди завдяки ольвійським купцям, котрі загинули в дорозі<sup>48</sup>. Окремі деталі цих посудин були прикрашені 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 імпорт 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, або стоячі дзеркала, і дзеркала з ручками. Перші набули значного поширення у Греції, але у Північному Причорномор'ї траплялися рідко. Проте ольвіюполіти користувалися ними і продавали скіфам. Про це свідчать знахідки двох стоячих бронзових дзеркал у курганах колишньої Херсонської губернії наприкінці XIX ст. Диски цих двох дзеркал збереглися фрагментарно, але підставки у вигляді жіночих фігур дозволяють скласти враження про високий рівень художньої пластики такого типу виробів. Підставку дзеркала з Рожновського кургану виконано у вигляді фігури Кібели – володарки звірів. У її моделюванні, одязі й рисах обличчя простежуються спільні риси з корами афінського Акрополя.

Різноманітні ювелірні прикраси, передусім із золота й срібла, відомі в Ольвії та її окрузі у нечисленних екземплярах. Серед сережок, намист і браслетів трапляють-

ся й високохудожні вироби античної торевтики <sup>49</sup>. Це золоті сережки у формі опуклих щитків із рельєфними левиними голівками у центрі, підвіски з подібними скульптурними зображеннями.

Поряд із значним імпортом предметів з бронзи, срібла, золота й електру у VI ст. до н. е. у Північному Причорномор'ї починається місцеве виробництво художнього металу. Найяскравіші пам'ятки художнього металу ольвійських митців були знайдені 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 Карпат <sup>50</sup>.

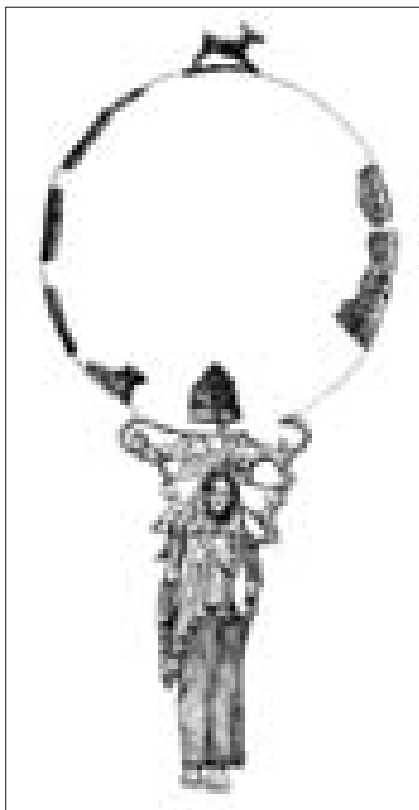
Обробка металу в Ольвії була одним із яскравих проявів життя міста в архаїчний період. Характер ольвійської художньої продукції, типи виробів, їх техніка й стиль дуже своєрідні, що дозволяє говорити про специфічно ольвійський художній стиль у VI ст. до н. е. Деякі технічні особливості металевих виробів, що тут виготовлялися, свідчать про їх відмінність від виробів еллінських майстерень у метрополії. Техніка литва у формах, яка дуже поширилася в Ольвії (зазначимо, що тло і рельєф відливалися разом), була не характерна для еллінської торевтики цього періоду. Тим часом в Ольвії у цій техніці виготовлялися дзеркала, деталі кінської зброї, прикраси й монети <sup>51</sup>. Але художніми якостями продукція ольвійських майстерень значно поступалася продукції метрополії. В Ольвії і на Березані було зафіксовано особливо численні знахідки різноманітних ливарних форм, що є яскравим прикладом розвитку ливарної справи <sup>52</sup>. Окрім бронзи й заліза, місцеві ремісники майже не використовували інших дорогоцінних кольорових металів. Мистецтво торевтики розвивалося в Ольвії впродовж усього існування міста. Але такого рівня, як в архаїчний час, воно вже ніколи не досягло.

З кінця VI ст. до н. е. художній рівень ольвійських виробів поступово знижується, а центр металопластики у Північному Причорномор'ї переходить на Боспор.

Уже на початковому етапі своєї історії боспорські міста відрізнялися від інших причорноморських центрів своєю соціально-політичною організацією. В усіх сферах їх життя велика роль належала місцевій знаті, яка знала більшої або меншої еллінізації. За доби еллінської колонізації населення Боспору було дуже різноманітним. Цей фактор, а також зв'язок зі Сходом визначили розмаїтість і багатство художніх форм, що побутували в цьому регіоні. Тут спостерігалося широке застосування виробів із бронзи, електру, золота, срібла у вищих верствах еллінського й особливо місцевого населення. У ранній період еллінської колонізації вироби торевтики надходили на Боспор головню зі Сходу. Вони потрапляли сюди через

**Гідрія із зображенням сирени.**  
**Бронза. V ст. до н. е.**  
**с. Піщане Черкаської обл. МІКУ**





**Дзеркало із зображенням Кібели на ручці. Бронза. VI ст. до н. е. Рожновський курган, Херсонська обл. ДЕ**

**Підвіска у вигляді голівки лева. Золото. V ст. до н. е. МІКУ**



Кавказ як предмети торгівлі або як трофеї, награвовані на Близькому Сході під час завойовницьких походів кочовиків-скіфів. Найбільше зразків роботи східних ремісників відкрито у заможних ранньоскіфських курганах VI ст. до н. е. – Келермеських у Прикубанні і Литому (Мельгуновському) у Нижньому Подніпров'ї. Загалом північно-східний район Причорномор'я надзвичайно багатий на пам'ятки торевтики. На Боспорі і далеко за його межами, у степових районах Скіфії, Прикубанні, Придніпров'ї й Побужжі, окрім імпортованих 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. у Пантікапеї засвідчило існування художньої обробки металу у найраніший час<sup>53</sup>. Судячи з усього, в той період, коли виникає монетний двір у Пантікапеї, зароджується 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) металурга<sup>54</sup>.

У порівнянні з ольвійськими, боспорські майстри досягли більших успіхів у техніці тиснення золотих рельєфних зображень. Можливо, частину пам'яток скіфського “звірино” стилю VI – початку V ст. до н. е., подібну в моделюванні й стилістиці до еллінських виробів, було створено в Пантікапеї, а не в іонійських майстернях, як вважають деякі вчені. Поки що відома лише невелика група золотих виробів боспорського виробництва. Це – пластина у вигляді оленя зі станиці Костромська, нащитна бляха у вигляді пантери з Келермеських курганів, золоті обклашки 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. Напевне, 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 – наявність доволі широко виробництва порівняно недорогих речей художнього металу для місцевого вжитку при одночасному існуванні дуже коштовних предметів розкоші, розрахованих переважно на продаж місцевій скіфській знаті.

Таким чином, торевтика архаїчного часу представлена у Північному Причорномор'ї творами трьох центрів – Ольвії, Березані і Пантікапея. Археологічні мате-

ріали не дають змоги виокремити серед цієї групи пам'яток твори будь-яких інших центрів Причорномор'я. Проте поряд із місцевими виробами у цьому регіоні існувала значна кількість імпорту, що надходив сюди з ремісничих майстерень інших еллінських міст Середземномор'я і Малої Азії. Пам'ятки і першої, і другої груп однаково важливі для розуміння процесів, що відбувалися в мистецтві Північного Причорномор'я. Торевтика архаїчного часу стала значним етапом у розвитку цього мистецтва в регіоні. Вироби металопластики наступних періодів стануть найяскравішими досягненнями не тільки мистецтва Північного Причорномор'я, а й усієї античної торевтики.

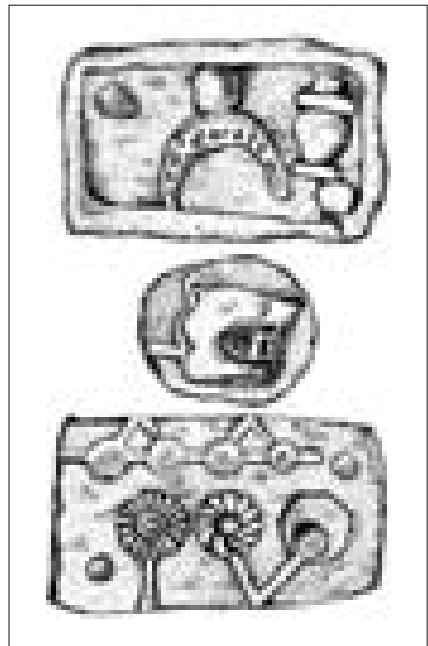
Найвищий розквіт Боспорського царства у IV ст. до н. е. сприяв підвищеному попиту на вироби художнього ремесла і предмети розкоші з різних куточків Еллади. До Пантікапея приїздили ювеліри зі своїми портативними інструментами. Близькість замовників дозволяла враховувати їхні побажання і смаки. Місцеві боспорські майстерні торевтів у цей час не тільки продовжують виробництво простих і здебільшого невеличких за розміром ювелірних прикрас і предметів побуту з дорогоцінних металів, а й продовжують працювати на замовлення боспорської і 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 аристократії, жриць богині Деметри, похованнях можливих мешканців Пантікапея. Але передусім вражає феноменальне насичення 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 Перисада I, за якого Боспор прославився своїми багатствами і військовою могутністю.

Не випадково у боспорських і скіфських курганах IV ст. до н. е. часто знаходять близькі за стилем і манерою виконання золоті і срібні вироби. Серезки, браслети, очілля, намиста, персні, аплікаційні платини, предмети кінської вуздечки і зброї, прикрашені зображеннями найулюбленіших еллінських божеств і демонів – Афіни, Гери, Геракла, Діоніса, Пана, Силенів, сатирів, Горгони Медузи, сфінксів тощо.

На некрополі Німфея знайдено унікальні золоті парні серезки, декоровані скульптурною фігуркою Артеміди, яка сидить верхи на лані – її сакральній тварині<sup>55</sup>. Фігурки богині, лані і факел були відлиті за восковою моделлю і з'єднані уже в готовому вигляді, після чого торевт ретельно проробив усі деталі костюма й прикрас Артеміди, тіла тварини, імітувавши гравійованими насічками її густу шерсть. За допомогою чеканів він деталізував риси обличчя богині.

До кола цих творів належать прикраси кінської вуздечки й золоті аплікаційні пластини з різноманітними зображеннями Геракла грецької роботи<sup>56</sup>. Цей еллінсь-

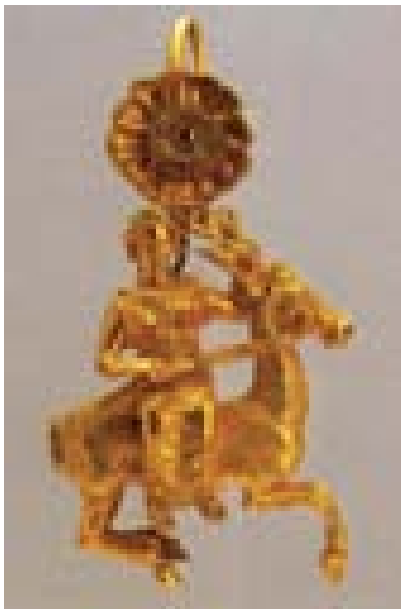


**Ливарні форми.  
VI–V ст. до н. е. Ольвія. ДЕ**



**Фігурка атлета  
(прикраса канделябра). Бронза.  
460–450 роки до н. е. Німфей. ДЕ**

**Сережка із зображенням фігурки  
Артеміді. Золото. IV ст. до н. е.  
Німфей. ДЕ**



кий герой має винятково багату іконографічну традицію в античному мистецтві, яка з усією яскравістю простежується як на пам'ятках елліно-скіфського, так і еллінського ювелірного мистецтва. Його зображення свідчать не тільки про чудове знання мотивів класичного еллінського мистецтва, а й про синкретичність образу героя-бога, його зв'язок із хтонічними культурами. Очевидно, настільки широкою популярності в середовищі номадів він набув завдяки легенді про походження скіфів, розказаній Геродотом, відповідно до якої Геракл, женучи биків Геріона, прибув до Гілеї в колісниці, запряженій конями, яких місцева змієдіва таємно викрала у нього [Herod. IV, 8–10.].

Геракл, який носив шолом і шкіру лева, деякою мірою ідентифікувався у давніх народів із вбитим хижаком, до того ж риси обличчя героя на деяких виробках відповідають образу лева, що втілює чоловічий тип у його найдовершенішій формі, про що свідчать давньоеллінські фізіогномічні трактати: "Його уста пропорційні, обличчя скоріше кубічне і не занадто худе..., очі виблискують і глибоко сидять..., досить товстий ніс, густі брови і руда грива волосся ... Це його тілесні характеристики; за характером він великодушний і щедрий, і, хоч воліє бути переможцем, проте лагідний і чутливий до друзів" [Физиогномика V, 809 b 14–26]. Можливо, тому зображення Геракла найчастіше служить прикрасою кінської вуздечки, будучи своєрідним апотропеєм, адже досить часто в античній міфологічній традиції можна натрапити й на таке його прізвисько, як "володар коней".

На куль-обської золотій фіалі з омфалом викарбувано численні маски сатирів у гострокінцевих головних уборах, які чергуються з масками Медузи. Крім того, фіалу прикрашено безліччю голівок диких кабанів та пантер, фігурками бджіл, дельфінів та риб<sup>57</sup>.

У тореvтиці розповсюджені також мініатюрні копії видатних монументальних статуй. Так, диски-медальйони золотих скронеvих підвісок із Куль-Оби прикрашено рельєфними зображеннями голови Афін у шоломі з трьома фігурками сфінксів<sup>58</sup>. Обличчя богині на підвісках різне: на лівій – жорстоке, люте, на правій – піднесено-спокійне. За словами грецького історика Павсанія, саме такий шолом вінчав голову всесвітньовідомої статуї Афін Партенос (Діви), датованої приблизно 438 р. до н. е. На думку вчених, це найбільш ранні й точні її копії. Статуя була найбільшим скарбом Парфенону і виготовлена в хрисоелефантинній техніці. На дерев'яну основу на місці обличчя, оголених частин рук і ніг накладалися пластинки зі слоvової кістки, а одяг

виконували з листів золота. Волосся богині золотими кучерями спадало на плечі.

У кургані біля с. Велика Білозерка знайдено золоту підвіску у вигляді жіночої голови з букранієм на шиї. Схожі з нею й інші голівки з різних регіонів Північного Причорномор'я. Цілком можливо, що вони становили різностильні копії голови Гери відомого грецького скульптора Поліклета, який створив у 420–417 рр. до н. е. її статую із золота і слонової кістки для Аргоського Герайону<sup>59</sup>.

Справжнім чудом ювелірного мистецтва, знайденим у 1853 р. в земляній могилі на Тепе-Оба поблизу Феодосії, є золоті сережки із зображенням спортивних змагань, що набули поширення в Аттиці<sup>60</sup>. Це один із унікальних зразків розкішного стилю, який прийнято називати мікротехнікою, що характеризується рясними декоративними деталями й використанням мініатюрних рельєфів і цілих скульптурних груп<sup>61</sup>. Відомо чотирнадцять типів сережок розкішного 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 замасковані орнаментальними вставками.

Уперше твори розкішного стилю були виявлені в Криму в комплексі кургану Куль-Оба під Пантикапеєм у 1830 р. Витончені скроневі підвіски, триярусне намисто і два типи сережок – яскравий приклад творів ювелірного мистецтва, розрахованого на витончений смак їх власниці, яка звикла до розкоші, що поступово захопила античний світ у другій половині IV ст. до н. е. Золоті сережки з цього ж кургану виготовлено у т. зв. мікротехніці, якою особливо уславилися афінські торевети V–IV ст. до н. е. Кожна сережка складається зі складного орнаментованого диска та лунниці, до яких підвішено низку ланцюжків з амфорисками на кінцях. Вони оповиті філігранним мереживом із гірлянд, волют та різноманітних орнаментів, які наближаються до архітектурних. Обрамлення диска та деякі з деталей інкрустовано кольоровими емалями. Навколо великої розетки розташовано чотири маленькі, а між ними вкомпоновано мініатюрні скульптурні фігурки Нереїд, які пливають на дельфінах, тримаючи в руках предмети воїнського обладунку, що, за легендою, богиня Фетіда послала своєму синові Ахіллу<sup>62</sup>.

Особливе місце серед цих прикрас посідають золоті парні сережки з Херсонеса із зображенням квадриги, якою керує Ніка. Разом з усім комплексом вони датуються приблизно 300 рр. до н. е.<sup>63</sup> і складаються з диска, до якого на двох ланцюжках підвішено лунницю, декоровану зерню й фігурками грифонів, що чергуються з розетками. У центральній частині сережок на своєрідному постаменті розташовано сюжетну композицію – квадригу, якою керує богиня перемоги Ніка з високо піднятими і розпростертими крилами. З обох боків її – жіночі фігур-



**Геракл. Налобник кінської вузди. Срібло. IV ст. до н. е. Бабина Могила, Дніпропетровська обл. НФ ІА НАНУ**

**Скроневі підвіски із зображеннями голови Афіні. Золото. IV ст. до н. е. Курган Куль-Оба, Крим. ДЕ**



ки, які грають на кіфарі (збереглася лише одна); навколо все заплетено ажурними завитками із золотого дроту, які імітують рози, пагони аканта з листям, багатопелюсткові розети. Диски сережок також пишно орнаментовані: у центрі – багатопелюсткова пальмета, навколо якої – вісім пальмет з листя аканта в обрамленні кількох низок зерні й філігранного дроту.

Сучасна типологія надзвичайно рідкісних сережок цього стилю включає п'ять груп. Ці винятково популярні вироби, на думку більшості вчених, виготовляли на замовлення протягом 60–70 років у IV ст. до н. е.<sup>64</sup> Стилiстичний аналіз деталей, іконографія міфологічних персонажів показує, 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, з'єднуючи безліч найдрібніших деталей у єдине гармонійне ціле. 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 рр. до н. е. Виготовлення їх припинилося несподівано, ніби вичерпалися всі технічні й художні можливості. У сережках простежується чітко виражений розподіл: рясно 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, в 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 складені з густо декорованого великими пальметами й розетками диска, які перетворюють його на пишно вбрану квітку. На віддаленій від нього човноподібній підвісці прикріплено багатофігурну сюжетну сцену – квадригу, якою керують богиня перемоги Ніка й озброєний щитом оголений воїн у шоломі. Обрамовують центральну композицію два генії-ероти з піднятими крилами й химерно переплетені, імітуючи сади, завитки з трояндами. Заглиблення човна під цоколем заповнене рослинним орнаментом, а сам човен покритий найдрібнішим зерном по чотири гранули. Знизу його охоплюють розетки, що чергуються з голівками грифонів. До човна прикріплені ланцюжки з підвісками (чотири оздоблені



**Підвіска у вигляді голівки Гери. Золото. IV ст. до н.е. Курган у с. Велика Білозерка, Запорізька обл. МІКУ**

найдрібнішою зерню “бутони” і чотири ретельно відполіровані “зернини”). Вражає мініатюрність компонентів: висота фігурної групи становить лише 11 мм, ширина – 2 мм, а висота фігурки воїна – 7 мм.

При сильному збільшенні видно найдрібніші деталі. Четвірка коней мчить на глядача і не тільки створює ілюзію повного експресії руху, але й передає високий дух спортивних змагань. За спиною змиленних жеребців – фігура Ніки, сповнена величавої гідності та впевненості в перемозі, яку вона принесе застиглому на декоративному цоколі поряд із богинею юнакові-апобату, готовому на ходу виплигнути з колісниці, щоб узяти участь у змаганні. Крила Ніки й розхристані гриви тварин покриває тонке гравірування. На щиті юнака – апотропей, голова медузи Горгони, що має захищати його від злих сил<sup>65</sup>.

Загальновідомо, що у повсякденному житті греків велику роль відігравали релігійні обряди на честь окремих божеств. Найбільш шанованим божествам присвячувалися певні свята, під час яких відбувалися релігійні церемонії і влаштовувалися урочисті процесії, спортивні й музичні змагання та інші видовища. В Афінах – одному з найбільших давньогрецьких центрів – найшанованішою богинею була Афіна Паллада. На її честь справлялося найдавніше афінське свято Панафінеї, яке з появою державності набуло характеру демонстрації потужності і згуртованості афінського народу. А сама богиня стала символом благополуччя і єдності Афінської держави. На панафінейському стадіоні й іподромі відбувалися гімнастичні й кінні змагання, в Одеоні – афінському театрі – виступали відомі поети, співаки, музиканти.

**Серезка “розкішного” стилю.  
Золото. IV ст. до н. е. Феодосія. ДЕ**



Любителів сильних відчуттів приваблювали кінні змагання. В античній літературній традиції існує різне трактування цього найдавнішого й одного з найнебезпечніших видів спорту. Згідно з одними письменниками, молодий воїн у шоломі і з щитом повинен був на повному ходу зістрибнути з колісниці, щоб разом з іншими атлетами добігти до фінішу. За твердженням інших, він, навпаки, зіскочивши з колісниці на повній швидкості, мав знову заплигнути в неї. Збереглися відомості про те, що в 462 р. до н. е. під час Олімпійських ігор із 40 учасників цих змагань живим залишився тільки один. Римський письменник Лукіан так писав про ставлення еллінів до кінної гри: “Безліч народу збирається на гру, щоб подивитися на змагання... всі вихваляють спортсменів, а переможця вважають рівним богам”. Крім загального визнання, він отримував нагороду у вигляді якого-небудь цінного приза.

Загадковим є вибір спортивної теми для жіночих вушних прикрас із Феодосії, одних із найінтимніших, що оберігали з обох боків головне в людині – обличчя.



Можливо, зображення богині перемоги Ніки і юнака-апобата на цих сережках могло служити нагадуванням невідомій феодосійській жінці про перемогу в цих змаганнях її найближчого родича (чоловіка або сина) у далекій від батьківщини Атиці. Ідею самої композиції, виконаної давнім майстром на індивідуальне замовлення, міг підказати якийсь монументальний пам'ятник, що не зберігся до наших днів. Деякою мірою підтвердженням цього може служити 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 діяльність знаменитого архітектора, скульптора і торефта Теодора, що працював при дворі Полікрата Самосського, котрий прославився своїми творами у стилі мікротехніки.

Поза цим на території Боспору з VI ст. до н. е. й аж до римського часу з'являлися посудини, пов'язані за своїм призначенням і сюжетами розпису з найдавнішими святами на честь Афін Паллади – Панафінеями. Боспорці не тільки знали про свято, а й брали участь у змаганнях. Двадцять із тридцяти п'яти відомих панафінейських амфор та інших посудин, які вручали переможцям, знайдено на території колишнього Боспорського царства.

На зламі класики та еллінізму вироблення намиста переживає добу розквіту, яка закінчується на початку римського часу. Цей період був ознаменований появою значної кількості різноманітних за формою і технікою прикрас із золота і кольорових каменів. Зокрема, впродовж кількох десятиліть кінця IV – початку III ст. до н. е. виготовлялися цілком оригінальні і неповторні за конструкцією, формою і технікою різки золотого намиста. Найчастіше вони склалися із широкої тасьми,

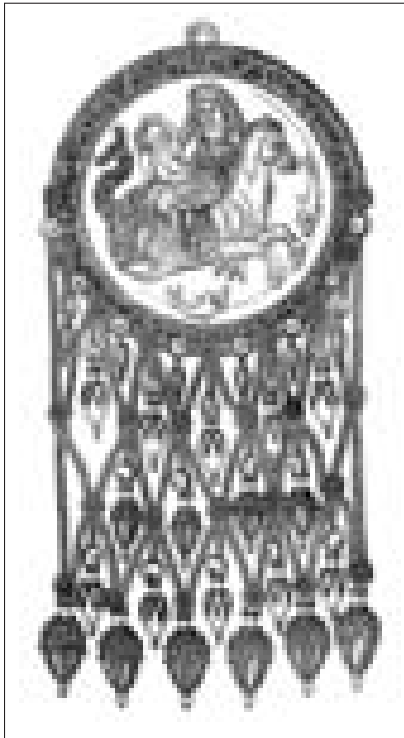
утвореної плетивом ланцюжків. До неї прикріплювалася низка мініатюрних філігранних шестипелюсткових розеток, заповнених блакитною емаллю. Учені виділили три основні типи подібного намиста, які розрізняються тільки підвісками (фермуарами): маски лева, філігранні пальметки або сердолікові грифони<sup>66</sup>.

Такими ж різноманітними були й інші ювелірні вироби – персні, браслети, брошки, шпильки тощо. Улюбленими мотивами їх декорування були скульптурні або рельєфні зображення у вигляді хижих і фантастичних тварин, які служили апотропеями своїм власникам.

*Елліно-скіфський стиль.* Взаємозв'язок скіфської та еллінської культур у Північному Причорномор'ї досяг апогею в IV ст. до н. е. Внутрішні процеси розвитку Скіфії зумовили нові потреби, які

**Сережки у вигляді фігурки сфінкса. Золото. IV ст. до н. е. Курган "Три Брати", Крим. МІКУ**





**Скронева підвіска із зображенням  
нереїди на гіппокампі.  
Золото. IV ст. до н. е.  
Курган Велика Близниця.  
Таманський півострів (РФ). ДЕ**

делями, гравірування, карбування, витискування і гаряча амальгамна позолота, інколи – інкрустація емаллями <sup>68</sup>.

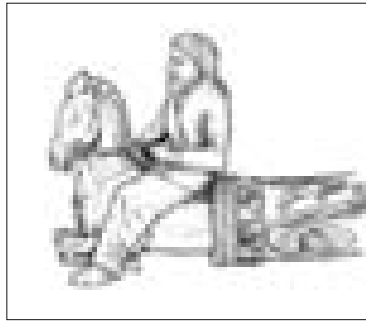
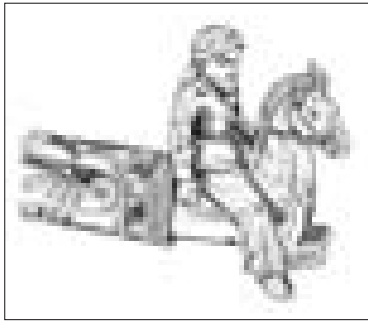
Виникнення елліно-скіфського мистецтва слід пов'язувати з Афінами, які дали тільки поштовх, як і в багатьох інших сферах культури, до його формування й розквіту на Боспорі у IV ст. до н.е. Найдосконаліші з них створені видатними грецькими торевтами, які в цей час працювали в Афінах і яких спеціально запрошували до Пантикапея боспорські царі. Саме у IV ст. до н. е. скульптори і художники починають працювати на замовлення, переїжджаючи з одного міста до іншого <sup>69</sup>. У цей час особливого піднесення набуває естетична єдність різних видів мистецтва, їх гуманізація. У монументальному еллінському живописі, скульптурі, мозаїці виникає інтерес до жанризациї міфологічних образів, широке звернення до сюжетів тогочасних давньогрецьких трагедій і творів істориків, пов'язане зі зростаючою драматизацією та ідеалізацією образу божества, героя, людини.

Завдяки тісним зв'язкам з Афінами – прогресивним і найбільшим центром еллінського світу – великих успіхів у розвитку культури досягли міста Причорномор'я, зокрема Боспорського царства, а через його посередництво і Скіфія. Цей період у її історії інколи називають “золотою добою”, або “золотою осінню”. Попри численні пограбування скіфських курганів, у них знайдено незрівнянно більше дорогоцінних виробів, ніж в інших некрополях давнього населення на теренах України. Таким чином, елліно-скіфське мистецтво – це результат найтісніших взаємовідно-

сприяли виникненню своєрідного стилю – елліно-скіфського мистецтва. Створені грецькими майстрами пам'ятки торевтики, в яких відтворено реалістичні зображення скіфів та еллінів, різноманітні сюжети з їхнього життя, міфології та релігії є гордістю і славою не лише елліно-скіфського мистецтва, а й у цілому мистецтва України.

На відміну від власне еллінського мистецтва з його монументальною скульптурою, живописом, мозаїкою та більш камерними вазописом і коропластиком, скіфи надавали перевагу торевтиці. Одяг, кінську зброю, військові обладунки, посуд і ритуальні предмети покривали рельєфними зображеннями людей, тварин і рослин. Аналогії численних оздоблень є в монументальному мистецтві давньогрецьких художників. Саме традиції класичного еллінського мистецтва, покладені в основу багатофігурних сцен і орнаментики, привели дослідників до висновку, що це вироби висококласних грецьких торевтів <sup>67</sup>.

Найуживанішими матеріалами були золото, електр, срібло та бронза. Відомо, що в цей період дехто зі скульпторів теж виготовляв речі з коштовних металів. Для виготовлення високоякісних витворів золотарства застосовувалися різні технічні засоби: басми методом металопластики, лиття за втраченими восковими мо-



**Наконечники гривни. Золото. IV ст. до н. е.  
Курган Куль-Оба, Крим. ДЕ**

ро 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 т. зв. Велика Скіфія.

У багатьох областях античного світу з'являються школи з притаманними лише їм стильовими напрямками й художніми особливостями. Своєрідні риси характеризують мистецтво віддалених від культурних центрів Еллади міст Північного Причорномор'я. Так, на Боспорі на основі загальноеллінських традицій мистецтва ху дожники, спостерігаючи за місцевим населенням, створили 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. При цьому майстри повністю дотримувалися норм класичного мистецтва Еллади. Саме тому найближчі сюжетні і стилістичні аналогії до деяких зображень на пам'ятках торевтики можна знайти в монументальній рельєфній скульптурі <sup>70</sup>.

До Північного Причорномор'я в цей час завозили значну кількість високохудожніх витворів золотарства з Афін, міст Середземномор'я, Іонії та Фракії <sup>71</sup>. 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 довізних зразки прикрас і зовсім нові пам'ятки мистецтва.

Таким чином, на Боспорі в період його найвищого економічного розквіту вперше почалося масове виробництво найрізноманітніших виробів із золота, срібла, бронзи, які забезпечували переважно потреби скіфської, боспорської і сіндо-меотської еліти. Значна частина таких речей надходила до скіфських вождів як у вигляді данини, відкупу, 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 – атрибути релігійного обряду, головні убори, особисті прикраси, одяг та озброєння. Це безпосередньо вказує на те, що вони спеціально призначалися для скіфів. Учені довели, що це, головним чином, сцени з легенд та героїчного епосу скіфів <sup>72</sup>.

Зображення скіфів виконані у стилі "етнографічного реалізму" і з достовірністю передають їх зовнішній вигляд. Ми маємо надзвичайно конкретне уявлення про воїнський обладунок, костюм, його прикраси, етнічний тип скіфів – будову тіла, характерні особливості обличчя, зачіски <sup>73</sup>.

син, 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 перебували на різних щаблях історичного й культурного



**Амфора з кургану Чортотлик,  
Дніпропетровська обл. IV ст. до н. е. ДЕ**

примушує його лягти. З двох боків багатофігурну композицію завершують степовики з уже прирученими конями. Жанрові сцени й зображення на центральному фризі, як і на амфорі загалом, трактують по-різному. Імовірно, йдеться про певний міфологічний чи епічний сюжет, точно витлумачити який, однак, складно. Адже ми не знаємо численних варіантів міфів та епосу войовничих номадів. Безліч загадок таїть і побут того часу, з якого давні грецькі майстри черпали натхнення для своїх шедеврів.

Центральному фризу властивий урівноважено-спокійний ритм, якому підкоряються спеціально підібрані сцени. В основі його просторового вирішення відчувається вплив монументальної скульптури Еллади, насамперед класичного (строного) типу рельєфу. Головною ознакою його є зображення окремої фігури 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.

Так, золота гривна з кургану Куль-Оба є прикладом витонченої роботи часів розквіту елліно-скіфського мистецтва першої половини IV ст. до н. е.<sup>74</sup> Її кінці прикрашено скульптурними фігурками скіфських вершників, котрі нібито долають якусь перешкоду, можливо, перепливають річку. Тулуби коней повільно переходять у наконечники з філігранним, суто еллінським, візерунком з листя аканту, ов, S-подібним мереживом зі вставками зеленої та блакитної емалі.

Майже всі вироби грецьких майстрів із зображенням кочівників виготовлені у барельєфі в техніці басми методом металопластики, що яскраво простежується на коштовному ритуальному посуді з Солохи, Чортотлика, Куль-Оби, Частих курганів та Гайманової Могили. Одним із найкращих є фризи у центральній частині срібної позолоченої амфори з Чортотлика зі сценами "приборкування коней"<sup>75</sup>. У центрі композиції – група скіфів, які, заарканивши коня, намагаються повалити його на землю. Праворуч один скіф стриножує осідланого коня, ліворуч – інший, тримаючи коня за передню ногу,



**Амфора з кургану Чортотлик, Дніпропетровська обл. (фрагмент).  
IV ст. до н. е. ДЕ**

Автор досяг виразності завдяки витонченій техніці обробки металу. Барельєфні зображення на трьох фризах амфори виконано в техніці басми й металопластики. Не вся рельєфна поверхня на ній має однакову висоту. Так, фігури людей і коней (на головному фризі) та голови Пегаса і двох левів (нижня частина) відлиті окремо за втраченими восковими моделями. Рослинний орнамент на нижньому фризі з барельєфного поступово переходить у плоске гравірування зі зворотного боку.

Риси облич, зачіски номадів, гриви і хвости коней скрупульозно пророблені різцем. Тонкий шар амальгамної позолоти додає жвавості сяючому розсипу світлотіньових ефектів.

Обабіч головної композиції зверху вміщено двох оленів, яких гризуть орлино-голови грифони, а знизу всю поверхню амфори прикрашає витончений карбований горельєфний орнамент з пальмет, квітів та птахів. До нижньої частини корпусу амфори прикріплено своєрідні скульптурні краники у вигляді голівок двох левів і крилатого Пегаса – еллінського міфічного образу. Саме останній є центром вази, а доскональна проробка різцем усіх деталей його голови, оповитої променистим вінцем, без сумніву, пов'язана з головним сюжетом. Це підкреслено високим горельєфним орнаментальним фризом, який за колом поступово знижується, переходячи у гравіювання на тильному боці амфори. У Пегасі 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, 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 якомусь талановитому афінському майстрові, якого, можливо, запросив до Пантикапея боспорський цар.

Чільне місце серед пам'яток цього кола посідають кулясті келихи з Куль-Оби і Частих курганів та срібні позолочені чаші напівсферичної форми з двома ручками з Солохи і Гайманової Могили. На куль-обській вазі вміщено сцени з легендарних переказів кочівників: два воїни, які, певно, відпочивають після бою; скіф, котрий натягує тятиву лука. Але на особливу увагу заслуговують унікальні композиції лікування – перев'язування пораненої ноги та видалення зуба <sup>76</sup>. Саме в цих сюжетах втілене 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 пози хворого воїна, обличчя якого сповнене болем, та внутрішню зосередженість його рятівника,

що підкреслюють психологічний драматизм і внутрішній динамізм усєї багатофігурної композиції.

Рельєфні композиції кубка вирізняються монументальністю і величністю. Творчий стиль майстра умовно включає два напрями: з одного боку, він культивує витончений, орнаментальний малюнок, що передає розмаїття декору на одязі й 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 властиві психологічний драматизм і внутрішній динамізм, а також плавність лінійних ритмів і розкутість рухів. Та хоч за яким заняттям, у яких складних позах зображував би скіфів невідомий грецький художник, вони насамперед наділені ідеалізованими рисами. У кожного з них акуратна типова зачіска, ніби щойно зшите й оздоблене орнаментами вбрання. Усі персонажі вирізняються своєрідною привабливістю, оптимізмом і мудрістю.

У такому самому стилі виконано сцени на келиху з Частих курганів <sup>77</sup>. Шість персонажів розділено на три групи (по дві фігури в кожній): бородатий скіф з бунчуком простягає руку до чоловіка, який стоїть навколішки з двома списами, спираючись на щит; два бородатих воїни – один із сокирою, другий з нагайкою в руках – сидять і розмовляють між собою; нарешті, старий скіф передає лук юнакові. Воїни сидять на невеличких купках каміння серед досить одноманітних кущиків квітів, що ростуть на землі, поверхня якої передана маленькими пагорбками технікою карбування.

**Кубок із кургану Куль-Оба, Крим. IV ст. до н. е. ДЕ**





**Чаша з Гайманової Могили, Запорізька обл. IV ст. до н. е. МІКУ**

Порівняно більш статичними та ідеалізованими є зображення скіфських воїнів на досить складному барельєфному фризі гайманової чаші<sup>78</sup>. На підвищенні з каміння сидять два літні воїни в парадних скіфських костюмах, які начебто щось зосереджено обговорюють. Такі ж фігури бородатих скіфів зображено на протилежному боці чаші, що збереглася набагато гірше. Біля них під ручками чаші з одного боку стоїть навколішки бородатий варвар з вусами і довгим волоссям, тримаючи качку, а з іншого – юнак з бурдюком для вина. Пози цих двох персонажів зумовлені сюжетом усєї багатофігурної композиції і законами ісокефалії, коли на відносно невеликій площині неможливо розмістити фігуру на весь зріст, не порушуючи при цьому її 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 дзеркальності один до одного. Різні предмети в їхніх руках, деяке розмаїття жестів і ракурсів, багата орнаментация одягу і зброї підкреслюють динамічність і психологічну напруженість сюжету й дають яскраве уявлення про етнічний тип, одяг і озброєння цього кочового народу.

Для підсилення емоційної виразності персонажів майстер покрив усі фігури, за винятком облич і кистей рук, позолотою, завдяки чому вони яскраво сяють. Сумні, дещо загадкові погляди цих замислених скіфських вождів підсилені детальним виконанням великих очей із гравірованими повіками й зіницями, довгими бородами і трохи підкрученими вусами, акуратними зачісками, кожне пасмо яких вирізьблена

різцем. Світло, переходячи з облич на звивисті драпірування, проникає у глибокі виїмки і, сяючи на теплому металі, стає об'ємним і матеріальним.

Інтерпретації зображень на чаші з Гайманової Могили присвячено кілька наукових публікацій, але дослідники так і не дійшли згоди, який саме епізод із героїчного скіфського епосу відтворив невідомий еллінський художник.

Відомі лише три чаші такого типу, знайдені на території України в курганах Солоха, Гайманова Могила та Чмирева Могила. Можливо, вони виготовлені в одній майстерні протягом певного часу. Про це свідчить техніка виконання, однакові розміри та форма, а особливо – система орнаментального оформлення. Крім цього, їх зближує зображення качок. На більш ранній чаші із Солохи простежується запозичення композиції з відомих творів малоазійської еллінської скульптури та її переробка відповідно до смаків замовника. Згодом художники цієї майстерні досягали значної досконалості у своїй творчості. Сцени на гаймановій чаші оригінальні, створені з великою симпатією до старих скіфів. В усіх трьох випадках було, найімовірніше, скопійовано лише одну якусь посудину, що нагадує дерев'яні скіфські чаші. Згодом їх прикрасили в еллінському стилі. Якщо датування солохської чаші (початок IV ст. до н. е.) правильне, то, згідно з наведеними спостереженнями, інші посудини могли бути виготовлені в першій третині цього ж століття. Отже, гайманову чашу до того, як її поклали у поховання знатного скіфа, довго використовували, оскільки її датують другою половиною IV ст. до н. е.

Центром виготовлення чаш вважають Північне Причорномор'я, а виникнення пов'язують зі скіфською традицією<sup>79</sup>. Крім того, нині доведено, що форма напівсферичних чаш із сегментованими ручками-упорами точно повторює або нагадує дерев'яні чаші із золотим декором, схожі на чаші з людських черепів. Тому в науковій літературі їх об'єднано в одну групу під назвою “потеріони” (за Геродотом), а не звичайні фіали, як вважалося раніше<sup>80</sup>.

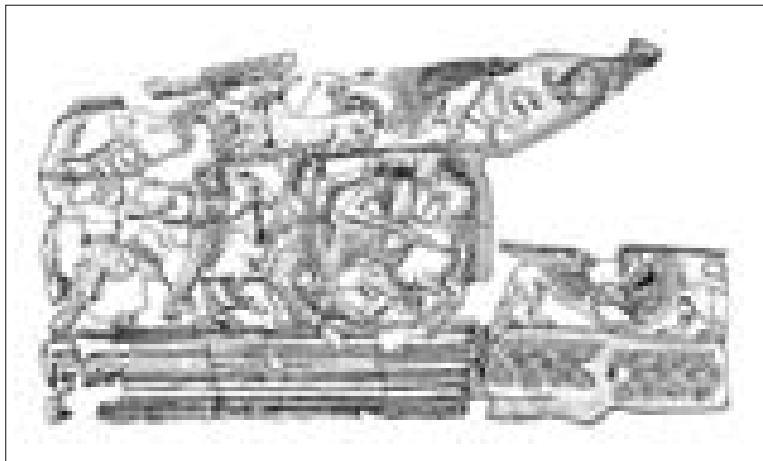
Реалістично змальовано сцену полювання на срібній позолоченій чаші із Солохи<sup>81</sup>. Перед нами розгортається динамічний сюжет: дві пари скіфських вершників зі списами й луками в руках намагаються вбити лева і фантастичну рогату левицю. Мисливців супроводжують собаки з нашійниками: один з них зіщулився від жаху, інший, навпаки, безстрашно кидається на лева. Якщо постаті скіфів передані сумарно (деталі костюмів та зачісок не виділені), то фігури тварин вражають складністю ракурсів, жвавістю рухів, реалістичним прагненням до самозахисту.

Таким самим динамізмом насичені композиції й на інших витворах золотарства з кургану Солоха. Найраніша і найважливіша з них представлена на золотому гребені кінця V–початку IV ст. до н. е.<sup>82</sup> Її центральним персонажем є вершник. Він цілить списом у скіфа, кінь якого лежить під їхніми ногами. Другий скіф, підкрадаючись ззаду до вершника, готується завдати йому смертельного удару кинджалом. Художник вловив момент нерухомості на найвищому злеті драматичної напруженості двобою. Психологічно сцена справляє враження перемоги кінного воїна, але разом з 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 здібленому коні. Саме це наштовхує на думку, що скіфи разом протистоять вершникові. З якого боку не подивишся на гребінь, завжди побачиш воїна у стрімкому русі з націленим на вершника оголеним коротким мечем у напівзігнутий руці.

На срібному позолоченому окутті горита з Солохи початку IV ст. до н. е. збереглися чотири барельєфні фризи<sup>83</sup>. Чільне місце серед них посідає зображення бою,





**Срібний горит із кургану Солоха, Запорізька обл. IV ст. до н. е. ДЕ**

психологічне напруження якого досягло найвищого рівня. Троє піших юнаків досить близькі до перемоги над двома старими скіфськими вершниками, які хоробро обороняються. Ліворуч – молодий безбородий напівоголений кочівник, прикрившись щитом і замахнувшись сокирою, наступає на старого вершника зі списом у руці. У центрі композиції – бородатий кремезний скіф тягне за чуприну з коня

молодого вершника. За ним – у правому крайньому куті – вже напоготові стоїть безбородий скіф, щоб підступно вбити старого коротким мечем. Усі воїни, за винятком одного, вдягнуті у довгі з трикутними звисаючими полами куртки та просторі широкі штани, прикрашені орнаментами у вигляді хрестиків та кілець.

Автора горита цікавить внутрішнє життя героїв, складність і пристрасність їх душевних переживань. Він акцентує увагу на їх 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. Діючі 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 викарбувано стовбур дерева. Такий пейзажний мотив досить рідко трапляється на виробах торевтики. Відомі тільки пластини зі слонової кістки від оздобленого золотом гребеня з кургану Куль-Оба кінця V – першої половини IV ст. до н. е., де вирізьблено сцену полювання собаки на зайця у лісі (стовбур дерева – його символ)<sup>84</sup>.

В іншій стилістичній манері виконано зображення двох сцен битви літнього скіфа з юнаками на шоломоподібному золотому предметі ритуально-культового призначення з кургану Передерієва Могила другої половини IV ст. до н. е.<sup>85</sup> Можливо, це була висока покривка від великої золотої чаші, якою користувалися у спеціальних обрядах. Фігури воїнів займають практично всю площину витвору. У центрі першої композиції юнак стоїть навколішки і витягує із піхов меч. Він повернувся обличчям до молодого воїна, який намагається його захистити. Виставивши уперед руку зі щитом, воїн 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 показано іншу сцену. Обеззброєний юнак теж стоїть навколішки з ледь схиленою головою, правою рукою відштовхуючи бородатого скіфа, котрий міцно тримає його за чуприну і ніби готується відрубати голову мечем. Ні в його руках, ні поряд з ним, на відміну від першого, меча немає,





**Золотий ритуальний предмет із кургану Передерієва Могила, Донецька обл. IV ст. до н. е. МІКУ**

М'яке світло на шоломоподібному предметі підкреслює ледь помітну іскру руху, що зароджується в міцно стулених або напіврозкритих від гніву вустах, великих, сповнених рішучості очах, у напружених м'язах рук і ніг. Усі учасники битви підпорядковуються єдиному ритмові руху та спільному настрою. В юнаків це насамперед прагнення врятувати своїх товаришів, у старих скіфів – знищити ворогів. Але на чиєму боці перевага, автор прямо не вказує.

Отже, на горіті 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]. Загалом складається враження, що еллінські художники творчо під-

ходили до історичного факту. Вони вибирали зі свідчень “батька історії” найбільш захоплюючі сюжети, їх більше цікавили пластичні можливості втілення цих сюжетів, виконаних у вишуканій техніці карбування і гравіювання, ніж точна історична достовірність, до того ж оповита тінями минулих часів.

Неперевершеним шедевром елліно-скіфського мистецтва є золота пектораль із Товстої Могили. Ця місяцеподібна 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 усього твору є центральна сцена верхнього ярусу, де двоє напівроздягнених чоловіків, розтягнувши хутро на руках, готуються до якогось таїнства<sup>86</sup>. Кожного з них наділено індивідуальними, можливо, навіть портретними рисами, що поряд з унікальністю твору становить найбільший інтерес серед зображень скіфів<sup>87</sup>. За розмірами фігури майже ідентичні: в них досить короткий тулуб, однакові пропорції частин тіла. Певна схожість спостерігається і в оголеності торсів та викрої штанів, заправлених у м'які шкіряні чобітки. Проте чоловіки відрізняються один від одного не тільки позами, а й зачісками, рисами обличчя. Для підсилення емоційного забарвлення торевт використовує особливі специфічні засоби, які свідчать про його ймовірну приналежність до скульптурної школи Скопаса.



**Золота пектораль із Товстої Могили, Дніпропетровська обл. IV ст. до н. е. МКУ**

Ліворуч і праворуч від основної сцени стоять кобили з лошатами і корови з телятами, а за ними розташовані фігури скіфських служників, один з яких доїть вівцю, а інший – корову, тримаючи у руках відповідно ліпний горщик та невеличку амфору. Скульптурна довершеність образів верхнього фризу сягає вищого рівня художнього відтворення життя кочівників. Насичений трагічним динамізмом і нижній ярус пекторалі, де показано різноманітні сцени терзання тварин. Буяння рослин на середньому ярусі підкреслюється великими квітками, інкрустованими блакитною емаллю і скульптурними фігурками птахів<sup>88</sup>. Майстер з досконалим знанням пропорцій тіла, з 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 і природи.



**Пектораль із Товстої Могили, Дніпропетровська обл. (фрагмент)**

Фігури у верхньому та нижньому ярусах пекторалі, а також птахів на середньому виготовлено в техніці 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. В іншій техніці виконано середній ярус прикраси. Майже всі деталі на ньому напаяно на тонкий лист золота, вставлений між двома витими джгутами. Тільки великі квіти, прикрашені кольоровими емалями, закріплено мініатюрними заклепками, деякі з яких замасковані завитками різних рослин. Таке чергування двох ажурних і своєрідного горельєфного фризів можна пояснити і конструктивними особливостями, і вимогами композиційної побудови пекторалі.

Доведено, що її дещо трикутна композиція – майже пряме наслідування фронтонів грецьких храмів. Ще однією характерною особливістю пекторалі є розташування в центральних частинах ярусів збільшених фігур, що пояснювалося, з одного боку, їхньою провідною роллю в композиції, а з другого – найбільшою площею. Загалом пекторалі властиві невимушена врівноваженість, художня цілісність і досконалість композиції.

Оскільки в кургані Велика Близниця на азіатському боці Боспору також було знайдено подібну пектораль, варто коротко зупинитися на призначенні та порівняльній характеристиці цих творів мистецтва. Велика Близниця в IV ст. до н. е. була родовим некрополем знатної, можливо, синдської або греко-синдської царської сім'ї. Пектораль знайшли в похованні жінки з багатими золотими виробами й

культовими теракотовими статуетками. Ажурна прикраса відрізняється від пекторалі з Товстої Могили розмірами та масою і має лише один фриз із зображенням овець і кіз, які пасуться серед маків. З обох боків композиції, як і на нижньому ярусі пекторалі з Товстої Могили, зображено погоню собаки за зайцем. Але не тільки це зближує твори. Майже в однаковій манері опрацьовано завитки вовни на вівцях, а також позу козла, що припав на одне коліно. Каркас виробу складається з двох джгутів із вузькими орнаментальними поясками. Меншими за розміром, але до найдрібніших деталей схожими за конструкцією є завершення таманського нагрудника у вигляді левових голівок. Відрізняються вони лише декором: на маленькій пекторалі – хвилеподібні завитки, а на великій – квіти лотосів і багатопелюсткові пальмети. Деталі доповнено гравіруванням і зерню, рослини інкрустовано синьою емаллю.

Порівняльний аналіз усіх конструктивних деталей свідчить, що пектораль із Товстої Могили було виконано дещо пізніше, ніж пектораль з Великої Близниці, очевидно, в другій чверті IV ст. до н. е.<sup>89</sup> Це підтверджує примітивніша система кріплення на таманській прикрасі, а також застиглість поз тварин. Найпевніше, пектораль з Великої Близниці виготовлено на початку творчої діяльності торевта. Згодом він удосконалив свою майстерність, вивчив звички та анатомію тварин, унаслідок чого його вироби стали витонченішими і життєвішими. Пектораль із кургану Товста Могила, безумовно, виготовлено найталановитішим майстром уже в зрілому віці, коли він досконало опанував ювелірне мистецтво.

За межами Північного Причорномор'я такі вироби відомі з VIII–VII ст. до н. е. Вони були поширені на території Закавказзя та Близького Сходу. Особливого поширення пекторалі набули в IV ст. до н. е. на території Фракії, де під час археологічних досліджень було знайдено понад 15 нагрудних прикрас. Але, на відміну від описаних вище, їх виготовлено із заліза, покритого тонким листовим сріблом з рельєфним декором<sup>90</sup>. У гробниці Філіппа II у Вергині (Північна Греція) було знайдено залізну пектораль 350–336 рр. до н. е., покриту тонкою золотою фольгою з рельєфними зображеннями, розташованими на п'яти фризах.

Встановлено, що такі пластинчасті вироби були не тільки прикрасами, але й панцирними нагрудниками, що закривали глибокий виріз біля шиї під час бою<sup>91</sup>. Проте іконографія образів людей і тварин, кінці наконечників у вигляді левових голівок та інкрустація кольоровими емалями золотих пекторалей із Товстої Могили і Великої Близниці свідчать про їхню належність до цілком окремої групи парадних нагрудних прикрас, не пов'язаних з військовим спорядженням.

Стилістика, різноманітність образів і мотивів золотої пектора-

**Золота пектораль. IV ст. до н. е.  
Курган Велика Близниця. Таманський півострів (РФ). ДЕ**





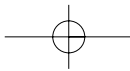
**Золотий горит із Мелітопольського кургану, Запорізька обл. IV ст. до н. е. МІКУ**

лі з кургану Товста Могила породили безліч концепцій і гіпотез. Це свідчить про різне розуміння вченими світогляду і життя скіфів-номадів IV ст. до н. е. Такий різнобій поглядів змушує постійно повертатися до вивчення пекторалі.

Попри еллінське походження, вона переважно характеризується як твір скіфської (індо-іранської) міфології і релігії. Зважаючи на дружні відносини між Скіфією і Боспорським царством у часи, коли було створено пектораль із Товстої Могили, можна припустити, що в головних персонажах втілено двох правителів – боспорського і скіфського – перед проведенням у Пантікапеї Великих Діонісій та ритуального таїнства, що мали скріпити мирний договір. Їхній високий соціальний ранг підкреслюється не тільки розташуванням у центрі такого унікального й дорогого предмета, як пектораль, а й горитами із золотими обкладками і рельєфними зображеннями на них. Усі інші сцени на пекторалі, а також окремі предмети з поховання її власника 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, можливо, на замовлення боспорського архонта Левкона I для подарунка скіфському цареві. Проте не можна не припускати й того, що цього майстра запросили до Пантікапея, де йому створили всі умови для роботи.

У скіфських похованнях IV ст. до н. е. трапляються також вироби з суто грецькими міфологічними сюжетами. За весь час розкопок скіфських курганів знайдено чотири ідентичні золоті окуття горитів, які дослідники датують 340–320 рр. до н. е. За місцем першої знахідки в кургані Чортомлик їх умовно названо “чортомлицька серія”. Три кургани – Чортомлицький, Іллінецький, Мелітопольський – розташо-



вані в степовій зоні України, а П'ятибратній курган – на Дону (РФ). Найкраще зберігся горит із Мелітопольського “царського” кургану<sup>92</sup>.

Шкіряні або дерев'яні горити призначалися для лука і стріл, їх носили біля лівого стегна, прикріплюючи до пояса. Для них виготовляли окуття, прикрашені спереду і з боків. Лук укладали в горит дугою вниз<sup>93</sup>. 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.

На золотих окуттях горитів “чортмлицької серії” наявні окремі епізоди з життя Ахілла – головного героя гомерівського епосу “Іліада” – під час його перебування на острові Скірос у царя Лікомеда. Вдало відтворено емоційність деяких героїв, що зближує цей твір торевтики зі скульптурними фризами й монументальним живописом періоду високої класики й раннього еллінізму.

Центральна двоярусна композиція горита, що має сюжетний, конкретно-міфологічний характер, – рідкісний приклад “живописного” рельєфу, який з'явився в еллінсько-скіфському мистецтві у другій половині IV ст. до н. е. Найчастіше його застосовували у багатофігурних динамічних сюжетах, прагнучи зобразити людські фігури у складних ракурсах, створити відчуття перспективної ілюзії. Для нього характерні глибинне розкриття простору з пейзажними й архітектурними деталями, живописне трактування драпірування, відсутність принципу ісокефалії.

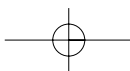
У композиції все підпорядковано єдиному змісту – відтворенню тих сцен із життя Ахілла і Деїдамії на острові Скіросі, котрі найбільше імпонували художникові й завдяки яким він утілює своє розуміння долі людини – чоловіка і батька, дружини, їх нерозривність. Можливо, на цю тему була трагедія, оскільки зображені на гориті сцени більше нагадують трагедійні, ніж міфологічні. Як у театральному спектаклі, зміст однієї сцени переходить у зміст іншої, – варто лише об'єднати їх, що і зробив торевт у своєму творі.

На рубежі класичного й елліністичного часів міфологічні образи, філософські роздуми про неминучість долі часто по-новому осмислювалися не лише в літературі, але й у мистецтві. У різні способи робилися спроби відобразити їх у живопису, скульптурному рельєфі й навіть у творах торевтики. Але якщо в монументальному мистецтві втілювалися ідеї панеллінського масштабу, то в більш масовій торевтиці й вазописі іноді були наявні і драматургічні версії.

Сюжетна лінія – життя Ахілла на острові Скірос – практично не змінювалася на багатьох творах мистецтва (монументальний живопис, торевтика, римські саркофаги). Проте оцінка подій, пластична інтерпретація міфу іноді радикально мінялися залежно від функцій і місця виникнення твору, уявлень і світогляду митців та замовників.

Майстер мелітопольського горита зробив послідовний опис окремих моментів життя Ахілла на острові Скірос, об'єднавши їх у сюжетні сцени з наперед визначеною символікою та ідеєю про неминучість долі воїна-героя. Ця унікальна золота “поема” про Ахілла, яку створив під впливом класичного мистецтва невідомий еллінський торевт, мала розповісти про нього войовничим скіфам.

Прекрасні золоті окуття горитів з Чортмлицького, Іллінецького, Мелітопольського та Єлизаветівського курганів виконані за однією матрицею в техніці басми методом металопластики. Найближчими аналогіями в торевтиці є срібний горит із кургану Карагодеуашх на Кубані й ідентичні йому золоті обкладки з гробниці Філіппа II Македонського у Вергині із зображенням взяття Трої<sup>94</sup>. Ці поховання датують 350–320 рр. до н. е. Тому й парадні золоті горити “чортмлицької серії”





відносять до 340–320 рр. до н. е. Можна припустити, що їх спеціально зробив еллінський митець, який добре їх знав, запрошений боспорським царем Перисадом I у Пантикапей<sup>95</sup>. Ким він був за походженням, з якого античного центру прибув у столицю Боспорського царства, так, напевне, й лишилося таємницею.

Цікаво, що спонукало боспорського царя піднести чотирьом скіфським вождям однакові дорогі дари. Відомо, що скіфські лучники служили в найманому війську боспорських царів, в екстремальних ситуаціях скіфські вожді допомагали їм у війні з ворогами. Тому не виключено, що в одній з найважливіших переможних війн Перисада I, правителя “всієї землі між крайніми кордонами таврів і кордонами Кавказької землі”, брали активну участь загопи скіфських лучників, їхніх вождів потім було поховано в курганах, де знайдено золоті обкладки горитів.

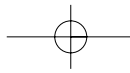
Також золоті окуття піхов мечів (340–320 рр. до н. е.) з однаковими барельєфними сценами бою між еллінами та персами знайдено в курганах Чортмлик, Чаян та Восьмому П'ятибратньому<sup>96</sup>. Торевт об'єднав фігури воїнів у п'ять компактних груп, розташованих на нерівній поверхні, що імітує горбистість 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 підкреслені за допомогою багатих живописних драпіровок. Художник застосував нові засоби пластичного виконання фігур у русі з досить частим перехрещенням просторових планів. Сцени побудовано на протиставленні енергії і безсилля, мужності і жаху, гуманності й жорстокості, життя і смерті. Проте в жодному разі художник не зобразив процес убивства того чи іншого воїна.

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 теж вважали своїми ворогами. Перед нами перша незамкнена композиція на пам'ятках елліно-скіфського мистецтва, де спостерігається тенденція до перенесення на порівняно невеличкі рельєфи як засобів живописної композиції, так і скульптурних фризів нового “живописного” типу рельєфу.

Отже, окремі предмети парадного воїнського обладунку тиражувалися в майстернях Пантикапея на замовлення скіфської еліти або для спеціальних дарунків, їх форма була вироблена греками відповідно до скіфської зброї. Тематика та композиції запозичувалися з різних пам'яток монументального грецького мистецтва.



**Горит із Мелітопольського кургану, Запорізька обл. (фрагмент)**



Найчастіше це сцени бою між людьми або тваринами, джерела яких потрібно шукати в класичному грецькому рельєфі<sup>97</sup>. Не простежується й пряме запозичення чи копіювання. Боспорські майстри брали з монументальної скульптури основні композиційні та стилістичні принципи, засоби відтворення реальності, динаміки та складних ракурсів у зображенні людей і тварин.

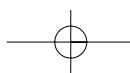
Окрім коштовних прикрас, у скіфських похованнях знайдено вироби з образами тварин, зокрема сцен роздирання, які наслідують більш ранній скіфський “звіриний” стиль.

Солохська золота фіала вкрита трьома горельєфними фризами з фігурками левів, пантер або леопардів, які нападають на лань, лоша та коня<sup>98</sup>. Ці групи за композицією та стилем виконання нагадують сцени на золотому, типу перевернутого модіола, культовому предметі з Братолюбівського кургану<sup>99</sup>. Уся його поверхня, починаючи з верхівки, вкрита п'ятьма фризами зі сценами роздирання в різних сюжетних поєднаннях. Хижаки розривають на шматки свої жертви, фігури яких сповнені трагізму та приреченості. Близька до них за стилістикою і майстерністю виконання братолюбівська золота фіала з горельєфними рідкісної краси та виразності головами коней у збруї, розташованими в одному ракурсі одна за одною<sup>100</sup>. Кожну їхню волосину пророблено в техніці карбування. Підняті вуха, вишкірені зуби, роздуті ніздрі, рельєфно виділені кровоносні судини наповнюють образи шістьох коней динамізмом. Ця композиція, яка не має початку і кінця, створює враження стрімкого бігу табуна коней степовими просторами, символізуючи собою неозорий скіфський степ. Майстри, які виконали ці рельєфи, були досвідченими талановитими художниками з добре розвиненою фантазією та знанням анатомії тварин, вільними від дотримання 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 дорогоцінні вироби в середовищі скіфської знаті спричинив їх серійне виробництво, внаслідок чого з'явилася величезна кількість дрібних аплікаційних пластин зі схематизованими зображеннями людей, тварин, орнаментів. Пластика в них, у порівнянні з першими, втрачала свою найголовнішу суть. Певно, їх виготовленням займалися переважно посередні місцеві майстри та учні.

За тематикою зображень їх умовно можна поділити на чотири типи. Перший – пластини з сюжетами зі скіфського епосу, міфології та релігії. Винятково високими художніми якостями вирізняються виявлені в кургані Куль-Оба прямокутні аплікації із зображенням скіфів-лучників, скіфів-вершників, сцени “полювання на зайця”, “братання” та “адорації”<sup>101</sup>. Кожен сюжет має індивідуальні риси, підкреслені виразом обличчя та позою. Пластини відрізняються від інших виробів не тільки надзвичайною складністю та оригінальністю художнього вирішення представлених на них сюжетів, але й технічною досконалістю. Попри деяку стилістичну дробність у відтворенні різних деталей озброєння, одягу та м'язів тіла людей, зображення зберігають велич і монументальність. Навіть при багаторазовому збільшенні пластини з Куль-Оби викликають захоплення, нагадуючи довершені й витончені мармурові рельєфи<sup>102</sup>.

До другого типу належать аплікації з образами грецьких міфологічних персонажів. Це маски Діоніса, Силенів, Пана, Горгони Медузи, голівки Афіни, Деметри, Кори; фігурки менад, еротів, Пегаса; невизначені чоловічі та жіночі обличчя анфас та в профіль тощо. Вони набули поширення не тільки в Північному Причорномор'ї (скіфські та боспорські кургани), але й у червонофігурному вазопису Афіни і Вели-





**Золота аплікаційна пластина зі сценою “адорації” з кургану Носаки, Запорізька обл. IV ст. до н. е. МКУ**

Вони ледь намічені й навіть абстраговані, їх численність свідчить про те, що вони користувалися особливим попитом скіфів. Зважаючи на це, боспорські майстри займалися масовим виробництвом, що інколи набагато знижувало художні якості виробів.

Таким чином, в узагальнених універсальних образах грецька естетична свідомість намагалася осмислити скіфський степовий світ в усій його суперечливій цілісності і взаємозв'язку. Це відчувається передусім у численних 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 з його основними канонами – тектонікою, синтезом, ритмом і пропорційністю.

**Золота аплікаційна пластина із зображенням рослинного орнаменту з кургану Огуз, Херсонська обл. IV ст. до н. е. НФ ІА НАНУ**



кої Греції, а також у мозаїках Олінфа першої чверті IV ст. до н. е., що можна пояснити загальноеллінськими тенденціями розвитку мистецтв<sup>103</sup>.

Третій тип – пластини із зображенням як реалістичних, так і фантастичних тварин. Деякі з них ще мають сліди скіфського “звірино-го” стилю (леви, пантери, олені, зайці, коні, грифони тощо)<sup>104</sup>.

Останній тип представлено аплікаціями, прикрашеними рослинними й геометричними візерунками. Це – розетки, квіти лотоса, лілії, ароцеї, міозотіса, гілки аканту, трикутники з псевдозерню, ажурні пластини у вигляді ов, плетінок, меандру, передані розмаїт-тям форм і орнаментациї<sup>105</sup>.

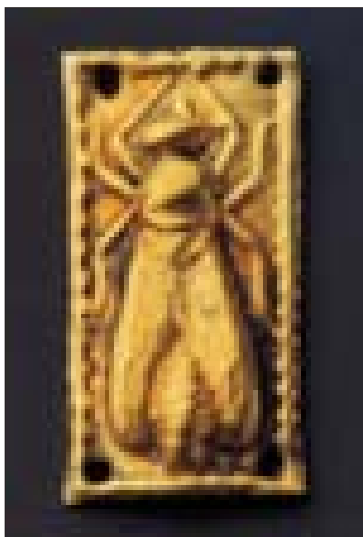
Техніка штампування призвела до того, що на багатьох пластинах антропоморфні та зооморфні образи набули схематизації.

Найближчі сюжетні й стилістичні аналогії до деяких зображень на пам'ятках торевтики можна побачити в монументальній рельєфній скульптурі Еллади. Багатофігурні та різні за складністю унікальні сюжети гребеня із Солохи й пекторалі з Товстої Могили розроблено у прямій залежності від храмової скульптури, звідки були запозичені принципи постановки окремих фігур. Їх дещо трикутна форма свідчить про майже пряме наслідування побудови композицій фронтонів античних храмів. Фризи Парфенона надихнули торевтів і на створення образів вершників на гребені та чаші із Солохи, аплікаційних пластинах із Куль-Оби. Фігури еллінських і перських воїнів на окуттях піхов мечів чортмлицької серії знаходять паралелі в монументальних рельєфах храму Аполлона в Бассах, фризах Герона в Трисі та Мавсолею в Галікарнасі.

На витворах елліно-скіфського золотарства яскраво простежується ставлення художників до проблеми виразу обличчя, міміки та портрета. Тут можна визначити кілька напрямів: ідеалізуюча лінія (під впливом творів давньогрецьких істориків та письменників); етнографічний реалізм у показі скіфів; конкретизація душевного стану та спроба відбиття індивідуальної зовнішності людини. Найголовніший з них полягає у ретельній передачі етнографічної характеристики кочового народу та водночас із цим ідеалізації не тільки окремих образів скіфів, а й їхнього життя.

Залучення різноманітних відомостей античних авторів та їх зіставлення з витворами елліно-скіфського мистецтва дало змогу висвітлити історично обумовлені тенденції еволюції сюжетів і образів. Порівняльна характеристика свідчень античних авторів про скіфів із пам'ятками торевтики показує, що чимало фактів, зафіксованих писемними джерелами, знаходять підтвердження в художніх творах. Однак перші з них інформативніші й різноманітніші. Якщо в літературній традиції звучить те чи інше повідомлення, то зображення сцен із життя скіфів, хоча й звужені образотворчими межами, все ж таки дають наочне уявлення про цей народ, доповнюють писемні дані. Вони також указують на те, що еллінські торевти знали "Історію" Геродота, твори Ефора, псевдо-Гіппократа та інших авторів.

**Золота аплікаційна пластина із зображенням бджоли з кургану Гайманова Могила, Запорізька обл. IV ст. до н. е. МІКУ**



**Золоті аплікаційні пластини із зображенням менад з кургану Гайманова Могила, Запорізька обл. IV ст. до н. е. МІКУ**

Добре знаючи традиційний скіфський орнамент, як це видно із зображень одягу та зброї, торевти для оздоблення всіх предметів використовували лише еллінські візерунки – ови, плетінку, меандр, перлинник, іонійський та лесбійський кіматій, різноманітні рослинні мотиви. Тут ми майже ніколи не бачимо статичності, рівноваги чи спокою. Вони пройняті напруженістю, пристрасною розумінням композиції як змагання сил, що протистоять одна одній, уособлюючи вічний коловорот життя кочової людини в 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, різних занять. Універсальність образів органічно поєднана з уявленням про призначення мистецтва, в якому переплелася прагнення увічнити естетично прекрасні міфічні образи й події, 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.

Отже, внаслідок зближення двох найбільших етносів Північного Причорномор'я в IV ст. до н. е. утворився цілісний і неповторний художній стиль, який увібрав у себе традиції еллінського і скіфського мистецтва. Завдяки цьому синтезу, майстерності боспорських торевтів художня культура скіфів збагатилася новим видом



**Золота фіала з Братолувівського кургану, Херсонська обл. (фрагмент). IV ст. до н. е. МКУ**

мистецтва. Однак, що є найважливішим, скіфи переступили межу зооморфізму, сприйнявши еллінський реалістичний антропоморфізм. Таке залучення до найпередовішого на той час мистецтва вказує на значні зміни у світогляді кочівників, особливо їхньої соціальної верхівки, та її поступову еллінізацію.

*Ювелірна пластика, начиння, прикраси.* Художні вироби та прикраси із золота, срібла, електру, бронзи знайдено в Ольвії. Тут не було таких талановитих ювелірів, як на Боспорі, і сюди не привозили коштовних золотих виробів з Афін та інших міст Еллади, які надходили до скіфських вождів і боспорської знаті. Традиційною для поліса була суто еллінська прихильність до мініатюрних ювелірних виробів.

Багаті ольвіополітки носили порівняно скромні золоті сережки, прикрашені зерню, тонкою сканню із застосуванням синьо-зеленої емалі, прості браслети й персні. Серед них виділяються 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, знайдені в похованнях Боспору і Скіфії<sup>106</sup>. Очевидно, афінські торговці продавали їх у різних місцях Північного Причорномор'я.

У торевтиці значні зміни відбуваються в елліністичний період, коли міста Північного Причорномор'я виходять на шлях свого найвищого розквіту. У цей час, принаймні у III ст. до н. е., з Аттики на Боспор привозять високохудожні твори торевтики. До них належать різноманітні за формою і призначенням срібні посудини (канфари, глечики, чаші тощо), знайдені на некрополі Пантікапей. Частина з них має мініатюрні розміри і прикрашена позолотою. За стилем виконання й орнаментациєю вони продовжують той напрям аттичного художнього ремесла, який було започатковано ще у V ст. до н. е. (кіліки із Семибратніх курганів).

Місцеві боспорські майстерні в елліністичний час процвітають, проте художній рівень їх продукції у порівнянні з попереднім часом поступово знижується. Це пояснюється як загальним занепадом техніки торевтики і зміною основних технологічних принципів виготовлення прикрас, так і сарматизациєю цього регіону<sup>107</sup>. До того ж наприкінці IV–I ст. до н. е. в ювелірне мистецтво проникають нові віяння, пов'язані з походами Александра Македонського на Схід. Вироби покривають коштовним камінням, вставками з кольорового скла та емалі. Дуже поширюються золоті та срібні персні у формі спірально завитої змії – зменшені копії браслетів<sup>108</sup>. Окрім Північного Причорномор'я, подібні прикраси були знайдені у похованнях Криту, Еретрії, Помпеїв та Геркуланума.

Художній метал боспорських майстерень найчастіше представлений золотими вінками з тонким листям, які спеціально призначалися для поховальних ритуалів, різноманітними намистами, сережками й пернями. Найбільш характерною продукцією III ст. до н. е. є масивні золоті налобні прикраси з вузлом Геракла і вставками великих гранатів<sup>109</sup>. Імовірно, вузол Геракла походить із Єгипту, де він був відомий уже в II тисячолітті до н. е. і використовувався як амулет, що сприяв загоєнню ран. До того ж форма цих



**Срібний канфар. Кінець IV–III ст. до н. е. Пантікапей. ДЕ**

**Геліос на колісниці (сцена на кіліку). Перша половина III ст. до н. е. Пантікапей. ДЕ**





**Золотий перстень у вигляді змії.  
II–III ст. Тіра. МІКУ**

стилю сарматів, яка значною мірою визначила характер усєї художньої культури степової Євразії і певною мірою Боспору, Херсонеса Таврійського та Ольвії у перші століття нової ери <sup>111</sup>.

На відміну від Боспорських міст, в Ольвії вироби з дорогоцінних металів є рідкісними. При цьому слід враховувати, що дуже багато ольвійських поховань, у тому числі й найбагатші під курганами, були розграбовані. Лише окремі знахідки дозволяють припустити, що в період розквіту поліса імпорт художньої бронзи та ювелірних прикрас став більш різноманітним. Основні вироби привозили з Афін, Родоса, міст Малої Азії.

Елліністичні дзеркала, на відміну від архаїчних, майже не мали художнього оздоблення. Вони виготовлялися у вигляді простого плоского диска. Тільки деякі з них мають зображення, які свідчать про їх культове призначення. Серед них варто

**Золота діадема з Артюхівського кургану, Краснодарський край (РФ).  
III–II ст. до н. е. ДЕ**



відзначити дзеркало з вишуканим гравійованим профільним зображенням голови Деметри у покривалі й вінку з колосся і макових голівок. Стеблами цих рослин декоровано бордюр 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.

З позолоченої бронзи у III ст. до н. е. виготовлена патера, довга ручка якої прикрашена головою грифона, а її лицьова поверхня заповнена рельєфними зображеннями погруддя Геліоса і дванадцяти знаків зодіаку <sup>112</sup>. За якістю художнього виконання, витонченістю рисунка, композиційною побудовою цей предмет є одним із найкращих зразків елліністичного прикладного мистецтва. Зважаючи на інтенсивні стосунки Ольвії з Родосом, де головним патроном був Геліос, можливо, ця патера у III ст. до н. е. була привезена як подарунок з нагоди встановлення тут загальнополісного культу бога сонця.

Специфічно ольвійською продукцією, не відомою в інших куточках античного світу, було виробництво

вотивів зі свинцю, початок якого відноситься ще до V ст. до н. е.<sup>113</sup> Упродовж IV–III ст. до н. е. майстри переважно відливали невеликі свинцеві фігурки із зображеннями божеств, еротів, горгон, вершників, воїнів, деяких тварин, птахів і навіть храмових споруд, які служили амулетами й вотивами. В елліністичний час було виготовлено значну кількість різних типів букраніїв, що являли собою плоскі стилізовані зображення бичачих черепів, прикрашені стрічками і виноградними гронами. Чималий інтерес представляють рідкісні вотивні пластини із зображенням сцен жертвоприношення: жінка з амforoю на голові йде слідом за биком і чоловік, який веде бика до вівтаря, прикрашеного гірляндами. Загалом цим виробам властиве узагальнене площинне моделювання форм без додаткової деталізації. Проте деякі зі свинцевих фігурок, зокрема, з Гераклом, є репліками відомих еллінських статуй. Іконографія цих різноманітних образів, а також типи зображень знаходять паралелі у виробках ювелірного мистецтва і короластики.

Художній метал римського часу пов'язаний з тими ж стильовими принципами, що розвивалися в інших видах образотворчого мистецтва і ремесел. Виробів із дорогоцінних металів – золота і срібла – стає значно менше, проте збільшується кількість бронзових. Мистецтво обробки бронзи у Древньому Римі досягло значних успіхів. З цього матеріалу робили не тільки статуї і статуетки, а й предмети культу, домашнього вжитку, які перетворювалися завдяки тонкому рельєфному і гравійованому декоруванню на справжні твори мистецтва.

Дрібна художня бронза I–II ст. у цьому регіоні представлена статуетками Афіни, Гермеса, Юпітера, Венери, Асклепія та інших божеств, які у значній кількості імпортувалися з Південної Італії, Галлії і східних провінцій Римської імперії. Їх іконографія здебільшого сягає традицій грецької пластики, хоч іноді й простежуються специфічні, локальні особливості, характерні для центрів Сирії та Єгипту. Бронзолivarні майстерні Рима та Південної Італії, звертаючись до грецьких зразків, часто привносили в них нові риси й атрибути<sup>114</sup>.

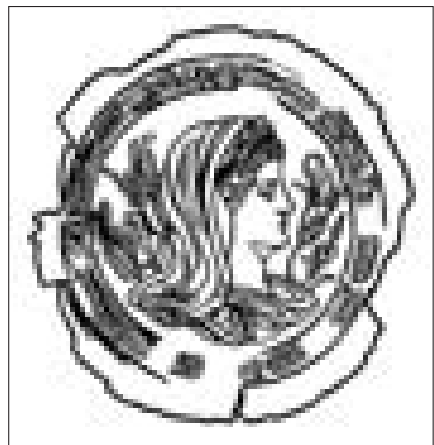
Значно поширюється імпорт італійських бронзових і срібних посудин, які відрізняються доцільною конструктивністю форм. На пам'ятках I ст. часто можна бачити латинські клейма. Деякі посудини, певно, потрапили на Боспор завдяки римлянам. До їх числа належить срібне блюдо з орнаментациєю черню й ім'ям царя "Басілеос Рескупореї", яке, ймовірно, було дипломатичним дарунком римського імператора Каракали боспорському царю Рескупориду III.

Окрім довізних виробів, у Північному Причорномор'ї існували власні бронзолivarні майстерні. Зокрема, у Херсонесі було знайдено фрагменти кераміч-



Глиняні ливарні форми. III–II ст. до н. е. Ольвії. ДІМ

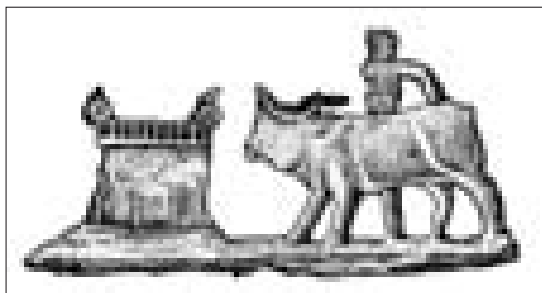
Голова Деметри. Дзеркало. III ст. до н. е. Ольвія. ДЕ







Свинцеві букранії. III ст. до н. е. Ольвія.



Сцена “жертвоприношення бика”. Свинець. III ст. до н. е. Ольвія. ДІМ

них форм для відливання бронзових матриць, а також унікальна бронзова матриця з Діонісом в едикулі. Зображення на цих виробах пророблені дуже сумарно, оскільки основні деталі гравіювалися ремісниками вже на готових, відтиснутих з матриць пластинах. Ці та інші форми свідчать про масове виробництво дзеркал, вотивних табличок, піксід у перших століттях нової ери<sup>115</sup>. У порівнянні з творами кам'яної скульптури і теракотової пластики високохудожні вироби з бронзи у Північному Причорномор'ї є рідкісними. Це передусім пояснюється природою матеріалу, який дуже швидко піддається корозії, а також масовим переплавленням художньої монументальної і дрібної пластики у пізньоантичний і християнський періоди.

Виготовлення металевих виробів у перших століттях нової ери було зосереджене в Пантікапеї. У цей час визначаються головні риси нового художнього стилю ювелірного мистецтва, який на Боспорі склався під впливом сарматської художньої культури. На думку вчених, більшість типово сарматських золотих прикрас, знайдених у поховальних комплексах, є продукцією пантікапейських торевтів<sup>116</sup>. У цьому полягає складність вивчення багатьох пам'яток мистецтва цієї причорноморської держави.

Срібні статуєтки із зображеннями Тіхе (Тюхе) та Аполлона зі святилища поблизу Гурзуфа. I ст. до н. е. – II ст. н. е. ЯДОІЛМ



Новий боспорський стиль у ювелірних виробах відрізняється від сарматського стилю цілковитою відсутністю зображень тварин і яскраво вираженою геометризациєю рослинних орнаментів, що знайшло вияв у численних мініатюрних золотих аплікаційних пластинах – прикрасах одягу. Найбільшого поширення набувають техніки штампування, псевдозерні, псевдофіліграні, які не тільки імітують більш витончені й коштовні вироби попередніх періодів, але й оздоблюються вставками каменів червоних відтінків – гранатом, сердоліком і кольоровим склом. В ювелірному мистецтві популярність здобувають прикраси з інкрустацією з кольорових каменів у техніці “клуазоне”<sup>117</sup>.

На Боспорі, який був тісніше пов'язаний із римськими та грецькими центрами мистецтва, у місцевих мешканців, а особливо в правителів, було добре розвинуте прагнення наслідувати римську моду. З цієї точки зору дуже показовою є золота маска Рескупоріда III, яка відтворює портретні риси боспорського царя <sup>118</sup>. Художник передав не тільки індивідуальну зовнішність, але й владний спокій і впевненість. З країв і вгорі вона має спеціальні отвори для нашивання до поховального одягу, а внизу під підборіддям – виступ, який заходив під комір. Маска, виконана з листового золота за скульптурною моделлю (ймовірно, посмертною маскою з гіпсу), є високим зразком торевтики III ст. Художник не шукає в обличчі небіжчика пропорційності, не надає йому ідеалізованих рис. Завдяки цьому йому вдається поєднати конкретну зовнішність з урочистим піднесено-скорботним настроєм.

Численні ювелірні прикраси й аксесуари одягу, найчастіше виготовлені боспорськими майстрами з тонкого золотого листа, призначалися для поховального ритуалу. Особливого поширення набувають вінки з тонької золотої пластини видовженої форми зі штампованими геометричними й рослинними орнаментами, прикріпленими до неї золотим листям селери, лавра або мирта, і золотим кружком (брактеатом). На останньому обов'язково був відбиток із монети з портретом боспорського царя або римського імператора <sup>119</sup>. 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 небіжчикові. У похованні Рескупоріда III й інших гробницях боспорських правителів було знайдено вінки, центральна частина яких була прикрашена золотими пластинами зі штампованими зображеннями Ніки, яка увінчує царя, і божества на коні перед вівтарем.

Ще один художній центр мистецтва – Херсонес Таврійський – займає особливе місце як щодо місцевої металообробки, так і щодо імпорту металевих виробів. У цьому полісі пам'ятки торевтики і ювелірного мистецтва пізньокласичного і ранньоелліністичного часу є рідкісними і, ймовірно, потрапляли до нього через посередництво Боспору. У перших століттях нової ери відбуваються кардинальні зміни. Вишукані се-



**Золота фібула-брошка з Ногайчинського кургану. I–II ст. МІКУ**



**Золоті сережки з Ногайчинського кургану. I – перша половина II ст. МІКУ**

**Бронзова матриця із зображенням Діоніса в едикулі. II ст. НЗ “Херсонес Таврійський”**





**Золота поховальна маска боспорського царя Рескупоріда III. III ст. Пантікапей. ДЕ**

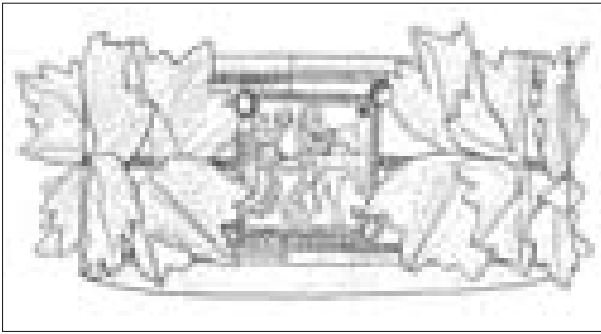
вузла”, який переходить у золотий витий ланцюжок з підвісками. Цей улюблений мотив декорування елліністичних ювелірних прикрас (діадеми, гривни, браслети, сережки) зберігає свою популярність і в римський період. У херсонських похованнях одними з найбільш масових є золоті кільця або мініатюрне намисто. Овальні криваво-червоні гранати й сердоліки з вирізьбленими на них зображеннями божеств або трілісників найчастіше прикрашали персні найрізноманітнішої форми<sup>120</sup>. Не менш популярними були й бронзові та срібні дротяні браслети з наконечниками у вигляді скульптурних зміїних голівок, лускате тіло яких іноді передається насічками<sup>121</sup>.

У перших століттях нової ери в ювелірному мистецтві Херсонеса продовжують розвиватися традиції, пов’язані зі східним впливом. Вироби інкрустуються коштовним камінням, вставками з кольорового скла. Набувають великого поширення золоте намисто, сережки й браслети, в яких декоративні мотиви характеризують розвиток причорноморського поліхромного стилю. Серед них найцікавішими є два разки золотого намиста з підвісками у вигляді метелика зі вставками різнокольорових

режки, браслети, медальйони і персні з антропо-, зооморфними й орнаментальними мотивами дозволяють простежити розвиток форм ювелірних виробів, різноманітність технічних прийомів їх виготовлення. У ранньоримський час вони відрізняються більш грубою роботою у порівнянні з елліністичним періодом, хоча й серед них є високохудожні прикраси. Це передусім різноманітні типи золотих сережок і пернів зі вставками камей і гем. Найпоширенішими були зображення Горгони Медузи, Гермеса, Ніки, портретні бюсти римських імператорів та їх дружин.

Ці золоті вироби пишно прикрашалися фігурними й орнаментальними мотивами. Ювеліри античного світу володіли рідкісним декоративним чуттям – витончене різьблення утворює завитки, листя, плетінки, спіралі, що чергуються з прямокутними і круглими гніздами з вставками напівкоштовних і коштовних різьблених каменів, кольорового скла.

Довізними є сережки, щиток яких виконаний у формі т. зв. “вузла Геракла”, або “рифового



**Золотий вінок. Пантикапей. ДЕ**

Під ними, в центрі, розташовано витончену золоту фігурну підвіску у вигляді метелика, прикрашену зерню, гранатами і смарагдом, від крил якої відходять два золоті ланцюжки, сполучені з підвісками, що звисають з невеликих круглих кастів 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 в цей період.

Примітно, що у Північному Причорномор'ї було знайдено ще три подібних разки намиста з підвісками у вигляді метеликів, виконаних у поліхромному стилі (два – в Ольвії, одне – в сарматському кургані № 3 біля с. Михайлівка)<sup>123</sup>. Ще одне намисто, очевидно, походить з Рима<sup>124</sup>. Щодо центрів виготовлення цих прикрас 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 найвірогіднішою є точка зору про їх північно-понтійське виробництво у I ст.<sup>125</sup>

У склепах римських некрополів знайдено безліч різноманітних типів золотих аплікаційних пластин з антропо- й зооморфними образами, рослинними і геометричними орнаментами, які свідчать про масове виробництво прикрас у техніці тиснення<sup>126</sup>. Загалом цю продукцію характеризує низький художній рівень і схематичність виконання композицій, неуважність до опрацювання деталей. Значна кількість аплікаційних пластин свідчить про те, що вони користувалися особливим попитом у мешканців Північного Причорномор'я.

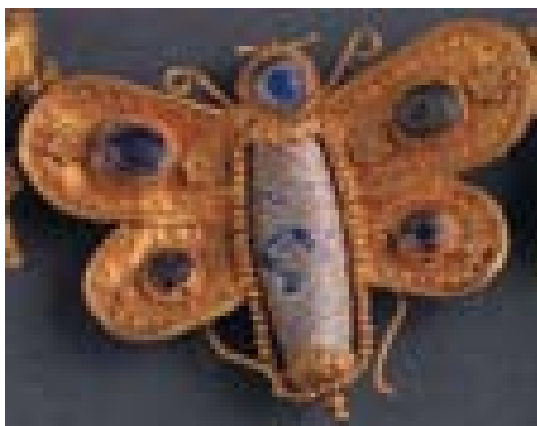
**Намисто з метеликом.**

**Золото, коштовне каміння, скло. ОАМ НАНУ**



каменів і скла в золотих каствах, знайдені у похованнях некрополя Херсонеса у 1896 і 1898 рр.<sup>122</sup> Підкресленою декоративністю є витонченістю виконання відрізняється намисто 1896 р., що складається з золотих витих джгутів, сплєтених із тонкого дроту, до яких прикріплені одинадцять овальних каств, інкрустованих гранатами, аметистами, топазами, смарагдами і склом.

У поховальному обряді херсонесців у перших століттях нової ери починають використовувати накладні пластини для очей і рота із золотої тисненої фольги з умовними зображеннями, в яких простежується тенденція до моделювання поверхні



**Намисто з метеликом (фрагмент).  
Золото. Ольвія. ОАМ НАНУ**

коли й надмірної деталізації. Це пояснюється цілковитою відсутністю будь-якого впливу сарматського «бірюзово-золотого» стилю, а також продовженням елліністичних традицій у торевтиці Херсонеса. Не набули у цьому причорноморському центрі поширення прикраси із суто римською орнаментациєю, виконаною в техніці ажурного різьблення, суцільної інкрустації або ж черні. Техніка виготовлення золотих виробів у цей період поступово втрачає витонченість, що особливо проявилось у філігранних узорах <sup>129</sup>.

**Золоті ювелірні прикраси. I–III ст. Херсонес.**



дрібними масами <sup>127</sup>. Рідкісними є фрагменти від золотих поховальних вінків – мініатюрне тризубчасте листя селери, а також довге тонке листя-смужки з петлями на кінцях <sup>128</sup>. На відміну від Боспору та інших центрів античного світу, де поховальні вінки представлені розкішними діадемами, тут цей звичай не набув такого розвитку.

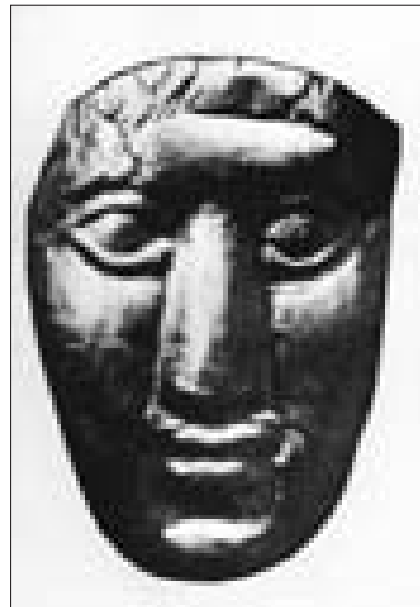
Отже, стиль і техніка виконання ювелірних виробів Херсонеса I–IV ст. значною мірою відрізняються від творів Римської імперії і Пантикапея. Золоте намисто й сережки, що складаються з безлічі сполучених між собою елементів (ланцюжки, ромби, пелюстки), найяскравіше характеризують прагнення місцевих золотих справ майстрів до мініатюрності форм, витонченості ліній, ін-

У стилі ольвійських золотих ювелірних виробів перших століть нової ери було також багато принципових нововведень, пов'язаних із використанням вставок із кольорових каменів – гранату, бірюзи, сердолику, багатшарових агатів тощо. З епіграфічних написів відомо, що у II – першій половині III ст. – стратеги підносили в дар храму Аполлона золоті та срібні статуетки богині перемоги Ніки, а також широкий воїнський 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.

У цьому полісі продовжують виготовляти золоті вінки, якими традиційно вшановували окремих громадян за їх заслуги перед державою. У розграбованих похованнях некрополя знайдені переважно окремі деталі. У порівнянні з боспорськими їхня конструкція була набагато простішою: плоский вінок, у центр якого вставлено круглий медальйон або правильної геометричної форми камінчик. Медальйони прикрашалися рельєфними зображен-

нями портретів римських правителів, які повторюють їх монетні типи.

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 значною мірою поступається чудово виконаній золотій масці Рескупоріда III, знайденої у його гробниці на Боспорі. Проте як твір ольвійської торевтики маска є унікальною для цього регіону. Передусім вона є віддзеркаленням тієї варваризації, якої зазнає Ольвія під впливом навколишніх сарматських племен<sup>130</sup>. Зокрема, серед золотих ювелірних виробів перших століть нової ери, знайдених у цьому полісі, переважна більшість виконана у художніх традиціях сарматського мистецтва.



**Золота поховальна маска.  
III ст. Ольвія. ДЕ**

Золотий флакон з мініатюрними рельєфними фігурками левів, золота гривна й браслет, бронзові дзеркала, ажурні золоті і бронзові пряжки прикрашені 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 значною кількістю золотих прикрас, знайдених в Ольвії, а й ареалом поширення сарматських поховальних комплексів у Північно-Західному Причорномор'ї, ювелірні вироби з яких за стилем і декором близькі до ольвійських. Певною мірою це підтверджується карбуванням у цей час в Ольвії золотих монет Фарзоя й Інісмея<sup>131</sup>.

Паралельно в Ольвії зберігаються традиції виготовлення мініатюрних за розміром золотих ювелірних виробів зі вставками з кольорового каміння. Сережки і кільця з підвісками у вигляді скульптурних фігурок еллінських міфологічних персонажів та їх атрибутів місцеві торевти прикрашають простими геометричними орнаментами із зерні. Проте більшість із них характеризується спрощеними, грубими формами. Поряд із прагненням до дрібних за розміром і деталізованих прикрас ольвіополіти любляють вироби з одноманітними, однобарвними площинами, без орнаментації філігранню або інкрустацією. У цих виробах поступово зникають принципи еллінської гармонії і витонченості. На зміну приходять варварська барвистість і переобтяженість напівкоштовним камінням. Таким чином, в ольвійських ювелірних виробах 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.

*Гліптика.* Різьблення на коштовному і напівкоштовному камінні – одне з найдавніших мистецтв. Розрізняють два способи різьблення: геми (інталії) – малюнок виконувався в заглибленому рельєфі; камеї – опуклі рельєфні зображення вирізали

на багатшаровому кольоровому камінні (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 і 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 камінні, як халцедон, сердолик, агат, яшма або гірський криштал. Пластична техніка обробки цих мінералів передбачала не так різьблення, як 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 іншій – скарабея з мініатюрною колісницею <sup>132</sup>.

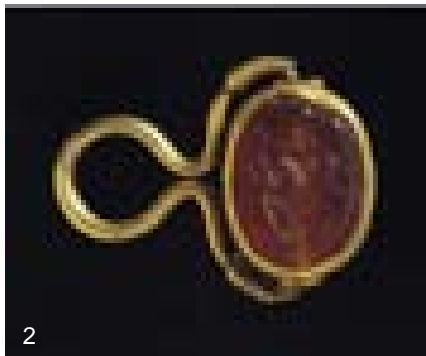
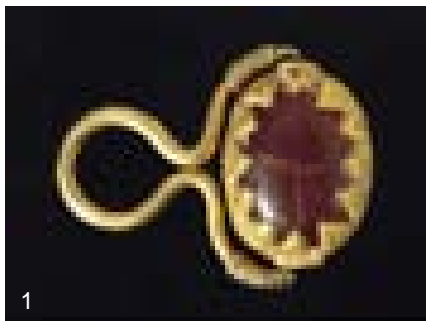
Вирізані за допомогою алмазної голки і порошку на шматочках кольорових і однокольорних мінералів заглиблені зображення-геми (інталії) зазвичай використовували як особисті печатки, прикраси чи талісмани. У зв'язку з цим особливий інтерес викликає третє функціональне призначення таких печаток – магічне, зумовлене певними ознаками, що робили перстень в очах древніх амулетом, апотропеем, засобом зв'язку з богами. Сама форма дорогоцінної обручки – дужки персня – була для елліна святинею. Властивість золота не окислюватися поетеса Сапфо пояснювала міфічним походженням металу.

Хронологія гем з Північного Причорномор'я віддзеркалює як загальні зміни в історії розвитку античного мистецтва, так і еволюцію форм і стилів гліптики. Як і в інших видах образотворчого мистецтва і художніх ремесел, архаїчний період представлений поодинокими екземплярами. Найдавніші кам'яні печатки – східного типу циліндри і скарабеї, прикрашені заглибленим різьбленням, – датуються VII–VI ст. до н. е. Вони мають металеву дужку, яка обертається. У цей час виникають і металеві персні-печатки, найдавніші з яких були привезені з Іонії в Ольвію. Це срібні персні, ромбоподібні щитки яких прикрашені вирізьбленими зображеннями левів. Кожний кут ромбів оздоблено маленькими вбитими цвяхами з електра, які підсилювали апотропеїчну і магічну силу таких перснів <sup>133</sup>.

Найвищий розквіт мистецтва гліптики припадає на добу класики (V–IV ст. до н. е.). Інталії вирізали і шліфували на традиційних каменях – сердолику, яшмі, гранаті, геліотропі, аметисті, аквамарині. Але за класичних часів найулюбленішим матеріалом був напівпрозорий блакитний халцедон-сапфірин. Гемам зазвичай надавали форми скарабея. Часто трапляються т. зв. псевдоскарабеї, де замість жука – рельєфне зображення лева, сатира або сирени. За витонченістю, розмірами і ретельністю роботи вони близькі до ювелірних виробів.

Аж до кінця IV ст. до н. е. знали тільки два види печаток – металевий перстень із різьбленим щитком

**Золота підвіска з гемою-печаткою (1, 2).  
V ст. до н. е. Пантикапей. МІКУ**





**Перстень із зображенням Донаї.  
VI ст. до н. е. Ольвія. ДЕ**

і кам'яну гему на металевій обручці. Форма оправ на останніх дала підстави вважати, що різьблені камені носили переважно у вигляді підвісок на зап'ястку або на поясі. Античні елліни опечатували ними не тільки різні документи чи листи, але й двері будинків, комор, скрині, посудини, особисті речі<sup>134</sup>. Ревниві чоловіки застосовували їх навіть до дверей жіночої половини своїх будинків, як про це пише комедіограф Арістофан. У другій половині V ст. до н. е. в Афінах з'явилися обвішані печатками представники "золотої молоді" і майже відразу потрапили на ущипливий язик цього автора: "Ці франти завиті в перстениках та оніксах". Наприкінці IV ст. до н. е. гему на дужці, що обертаються, зникають. Починається виробництво металевих перснів із кам'яною різьбленою печаткою на щитку, які співіснують з традиційними суцільнометалевими перснями.

Для опечатування приватної чи офіційної кореспонденції використовували віск і спеціальну пластичну глину. Геродот згадує про звичай опечатувати жертвних 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 знаку, накладається смертна кара" [Herod. II, 38].

Поряд із різьбленими гемами одним із джерел вивчення гліптики є відбитки печаток, що збереглися на глиняних посудинах, ткацьких грузилах, жетонах-тессерах, свинці і навіть міді<sup>135</sup>. Оскільки упродовж життя людина користувалася однією печаткою, як за теперішніх часів одним підписом, кожна гема втілювала індивідуальні художні смаки своїх власників. Такі знахідки значною мірою збагачують наші знання про іконографію сюжетів, що існували у цьому виді декоративно-прикладного мистецтва.

У Діогена Лаертського згадується закон афінського мудреця й законодавця VI ст. до н. е. Солона, згідно з яким різьбяр на камінні 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'язане з ім'ям прославленого Дексамена, з-під різця якого вийшли копії із зображенням купальниці та орла, що несе кудись лань. Вони знайдені не тільки на Боспорі, а й в Афінах і на острові Крит<sup>136</sup>. П'ять разів він скопіював гему з фігуркою оленя на пасовиську. Імовірно, працюючи в різних античних центрах, відмежованих один від

**Золотий перстень-печатка із зображенням Гермеса. V ст. до н. е. Пантикапей. МІКУ**





одного горами, морями, Дексамен сподівався, що власники печаток ніколи не зустрінуться.

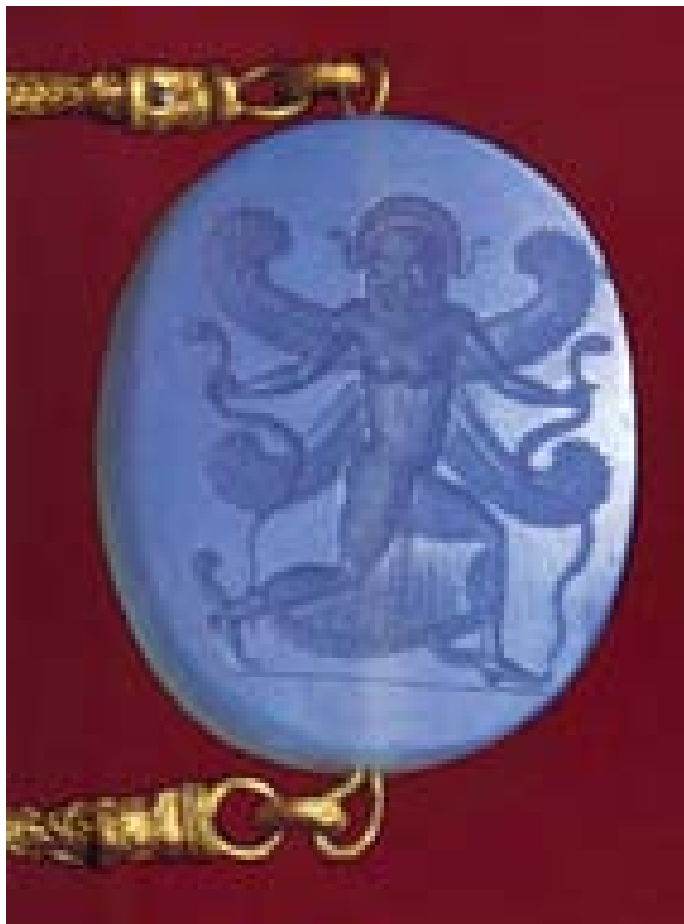
У багатьох археологічних колекціях музеїв України, Росії, Західної Європи й Америки зберігаються сотні гем, переважно з розкопок у Криму. Вони виготовлені майстрами Дворіччя, Фінікії, ахемідської Персії, Іонії, острівної й материкової Греції (VII–IV ст. до н. е.), Етрурії (IV–III ст. до н. е.), Єгипту (III–I ст. до н. е.), Італії і балканських провінцій Римської імперії (I–III ст.). Високохудожні твори гліптики, обрамлені золотою оправою, вирізняються найтоншою ювелірною роботою, їх знаходять у багатих курганних похованнях і плитових гробницях некрополя Пантикапей і 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 твердому камінні гем) знаходять здебільшого у скромних земляних гробницях таких гір, як Мітрідат і Глинище.

Про життя і творчість авторів гем відомо небагато. Окремо стоїть різьбяр Дексамен родом з острова Хіос (Егейське море). Про себе він повідомив сам короткими підписами на мініатюрних виробках. Творчість Дексамена 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 до підписаних виробів майстра. Більшість із них зберігається в Державному Ермітажі (Санкт-Петербург, РФ), а знайдені вони були переважно в 1850–1860 рр. у Криму<sup>137</sup>.

Розквіт творчості обдарованого хіосця припадає на 450–420 рр. до н. е. У цей час художник-новатор запровадив у традиційне мистецтво гліптики оригінальні прийоми. Усі його попередники, наслідуючи східні традиції, оформляли спинку печатки у вигляді жука-скарабея, і тільки Дексамен звернувся до форми т. зв. скарабеоїда, опуклий зворотний бік якого різьбленням взагалі не прикрашали. Умільці архаїчного періоду надавали перевагу мініатюрній, поцяткованій безліччю фігур і деталей композиції. Хіосський майстер, навпаки, вибрав лаконічні однофігурні сюжети, які чудово вписувалися у площину відносно великих мінералів. Дексамен залишав тло гему

**Горгона Медуза. Італія.  
Халцедон, золото. V ст. до н. е. Пантикапей. ДЕ**



вільним, тим самим привносячи у групу складових повітря і 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 перебралися до Афін. Однак не випадково на підписній гемі, що зображує чаплю,

котра летить із Пантикапея, він гордо іменував себе “хіосець”. На цьому егейському острові, ймовірно, він і працював. Інструменти для виготовлення гем були портативними, оскільки майстри інталій, як і інші, 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.

Тремтливою життєвістю, тонкою спостережливістю і віртуозною технікою різьблення виокремлюються з-поміж інших його зображення тварин. У цьому мистецтві він не знав собі рівних. Справжнім шедевром античної гліптики визнано скарабеїд із зображенням чаплі, яка летить, вирізьблений із синюватого халцедону. Його знайшли в некрополі Пантикапея в 1860 р. У мініатюрній овальній печатці, взятій у золоту грайливу дужку, Дексамен досяг разючої єдності всіх компонентів художньої мови гліптики: кольору, форми, композиції і малюнка. Синюватий мінерал найкраще підходить для імітації блакиті весняного небосхилу, де здійснює свій політ вишуканий птах. Вражає досконалість, з якою майстер вписав в овал розміром 22 мм x 17 мм фігурку чаплі з тонким, переданим через штрихування оперенням. Різець художника створив досконалий поетичний образ пробудження природи. Майже неловимі градації рельєфу і тонкі, як волосинки, лінії малюнка викликають захоплення. Нижче – гордий підпис: “Зробив Дексамен-хіосець”.

Загалом ідеться цьому авторові і його майстерні приписують багато анонімних гем. Ще один яскравий поетичний символ – зображення скакуна (на знахідці з Пантикапея). Скарабеїд, виготовлений зі шматочка строкатої яшми, прикрашений неповторно вишуканою композицією, манера виконання якої не залишає сумнівів



**Майстер Дексамен. Чапля, яка летить. Інталія. Халцедон, золото. V ст. до н. е. Пантикапей. ДЕ**

щодо авторства. Йдеться передусім про найтонші паралельні штрихи, якими змальовано хвіст і гриву жеребця, що 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 на камені добре знали творчість Дексамена й часто копіювали його печатки. Це підтверджує припущення О. Неверова, що прославлений художник жив у Пантикапеї<sup>138</sup>.

Скопійовану іншим ювеліром чаплю бачили на щитку золотого персня, теж із Пантикапея. Підписаний скарабеоїд на строкатій жовто-коричневій яшмі із зображенням чаплі, знайдений у Фанагорії, повторив імітатор на халцедоновій гемі з Феодосії. Качку, зображену у польоті (Британський музей, Лондон), двічі повторили боспорські майстри. Золоте кільце знайдено поблизу Керчі – в 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, приміром, знахідки з курганів Чортомлик, Товста Могила та ін.

#### Майстер Афінад.

**Золотий перстень із зображенням перса.**

**V ст. до н. е. Пантикапей. ДЕ**



#### Майстерня Дексамена. Юнак-музикант.

**Італія з кургана Темір-гора.**

**V ст. до н. е. ДЕ**

Значну 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 рр. до н. е. майстер не тільки вирізьбив серію дорогих печаток, але й виховав чимало талановитих художників, котрі спочатку наслідували свого вчителя, а згодом створили боспорську школу гліптики<sup>139</sup>.

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 набувають поширення металеві персні-печатки з вирізьбленими на щитку тваринами або людськими фігурами. Символіка цих пернів завжди зіставлялася з власником: обранець богів (Пенелопа), добродієць (Даная), нагорода небес (богиня перемоги

Ніка або Ерот з вінком і стрічкою) тощо. Форма цих перснів у V–IV ст. до н. е. зазнала значної еволюції: від листо-подібного щитка до овального, а пізніше й круглого <sup>140</sup>. Досконалістю композиційної побудови й довершеністю етнографічної характеристики привертає увагу унікальний золотий перстень з фігурою бородатого перса, який вийшов з-під різця іонійського майстра Афінада 420–400 рр. до н. е. <sup>141</sup> Зображення представника одного з найзапекліших грецьких ворогів, який сидить на табуретці, перевіряючи стрілу, вражає реалістичністю і певним психологізмом.

Значним попитом користуються привізні високохудожні геми з різноманітними зображеннями еллінських божеств. Зокрема, на внутрішньому боці щитка у формі скульптурки лева на золотому персні-печатці з поховання т. зв. жриці Деметри в кургані Велика Близниця на Боспорі вигравійовано фігуру Артеміди, яка стоїть на високому постаменті (330–300 рр. до н. е.) <sup>142</sup>. Профільне вліво зображення, безперечно, є відтворенням якоїсь аттичної статуї богині. Про це свідчить постамент, застигла поза й атрибути. Інша фігура Артеміди вирізьблена на золотому персні-печатці з халцедоновою інталією з розкопок Пантикапея <sup>143</sup>. Майже неловимі градації неглибокого рельєфу, гра світла й тіні в напівпрозорій блакитній брижі одного з найулюбленіших матеріалів різьбярів гем – халцедону – передають красу її тіла. У руках богиня тримає лук і фіалу, готуючись до таїнства uzливання.

Попит на печатки впродовж V і IV ст. до н. е. спричинив виникнення в Пантикапеї місцевої майстерні гліптики. Розквіт ювелірного мистецтва на Боспорі при Спартокідах також сприяв виробництву золотих перснів-печаток, форма й декор яких докорінно відрізнялися від еллінського імпорту. Серед них учені виділяють

**Голова юнака в іранській тіарі. Інталія з Пантикапея. Майстер Пергам. V ст. до н. е. ДЕ**



**Гема з міжскляним золоченням. Друга половина – середина IV ст. до н. е. Пантикапей. ДЕ**

окрему т. зв. “понтійську групу” перснів з розімкнутою шинкою. Найчастіше їх знаходять у численних скіфських курганах Придніпров’я і Кубані <sup>144</sup>. Також потрібно зазначити, що існує ймовірність пантикапейського виробництва скляних литиків, що відливалися сотнями й тисячами в майстернях різьбярів по каменю і були не тільки дешевою імітацією коштовних інталій, а й важливою складовою товарообміну зі скіфами <sup>145</sup>.

Мистецтво гліптики в елліністичний період набуло нового розвитку. У цей час принципово змінюється зовнішній вигляд пам’яток. По-перше, в кінці IV–



**Артеміда. Інталія. Халцедон, золото.  
IV ст. до н. е. Пантикапей. ДЕ**

III ст. до н. е. виникають камеї, які не мали практичного застосування. Вони служили тільки декоративними прикрасами і вставлялися у браслети, персні, намисто, сережки. Опуклі рельєфні зображення найчастіше вирізьблювалися на багат шаровому кольоровому камінні. По-друге, на початку III ст. до н. е. виникає новий тип печатки – металевий перстень з інталією, де різьблений камінь починає виконувати роль печатки, а металева оправа – декоративного оздоблення. По-третє, походи Александра Македонського сприяють проникненню в еллінську культуру східних мотивів, що, з одного, боку позначилося на репертуарі зображень, а з другого, – на збільшенні розмірів гем. Окрім того, в цей час з'являються нові яскраві й променисті мінерали: аметисти, сирійські альмандини, гранати, гіацинти, світло-зелені цейлонські берілли. Ранньому еллінізму притаманне виникнення великих за розміром і вагою (понад 60 г), пишно декорованих золотих перснів 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 зменшується. Одночасно з'являється значна кількість простих і відносно дешевих бронзових печаток із вирізьбленими на щитку портретними бюстами, знайдених у могилах представників різних верств населення Боспору, Ольвії та Херсонеса<sup>146</sup>.

Якщо в Боспорському царстві в добу класики та раннього еллінізму геми і персні-печатки дуже поширюються, то в Херсонеському полісі найдавніша пам'ятка такого типу – золотий перстень-печатка зі склепу № 1012 датується лише серединою – третьою чвертю IV ст. до н. е. Його овальний щиток прикрашено різьбленим зображенням лука й палиці – головних атрибутів Геракла<sup>147</sup>.

Зображення на щитку персня вирізьблено у вигляді емблеми, яка, без сумніву, повторює монетний тип. Лук і палиця карбувалися на багатьох монетах античної ойкумени. Перші дослідники цієї пам'ятки відзначали його близькість до зображень на монетах боспорського царя Левкона I (389–349 рр. до н. е.). Однак, уже починаючи з середини XIX ст., більшість нумізматів відносила боспорські мідні монети із зображенням на реверсі лука й палиці до правління Левкона II (третья чверть III ст. до н. е.). Таке датування монет залишається загальноприйнятим і нині.

Тому найближчою монетною аналогією, на думку Ю. Калашника, є емблеми на реверсі золотих македонських монет Філіппа II (359–336 рр. до н. е.) і його сина Александра Великого (336–323 рр. до н. е.). На них викарбувано маленьке зображення тризуба, кентавра або перуна, під яким розташовані лук тятивою вниз і палиця Геракла руків'ям вправо. Художник, працюючи над створенням композиції щитка золотого персня з Херсонеса, ймовірно, скопіював тільки центральну части-

ну реверса монет македонських царів, обравши лаконічну і промовисту, співзвучну релігійним почуттям херсонесця емблему – зброю Геракла<sup>148</sup>. Не випадковим уявляється вибір для печатки зброї Геракла як одного з покровителів Херсонеського поліса. В елліністичний період зображення цього обожнюваного античного героя прикрашають різноманітні витвори монументального і станкового мистецтва із каменю, глини й металу. Тривалий час він служив печаткою, про що свідчать численні подряпини й потертості на його щитку. І тільки після смерті свого, можливо, далеко не першого власника на зламі IV–III ст. до н. е. золотий перстень потрапив до могили.

У цьому ж херсонеському склепі було знайдено ще один унікальний золотий перстень-печатка 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, простеженої впродовж IV ст. до н. е., цей перстень датується 300–280 рр. до н. е.<sup>149</sup>

Композиція на щитку цього персня скопійована з фракійського статера Лісімаха. На думку вчених, причиною такої пильної уваги тореєтів є “високі художні якості прототипів-зображень на монетах, матеріалі, що мав велике поширення, був доступним для копіювання й використання як прикраса”<sup>150</sup>. Прикладом можуть служити три золоті персні з Рижанівського кургану. Щиток одного з них виконано за мотивами реверса монет Гераклеї Понтійської або Філіппа II, а два інші зроблені з пантикапейських статерів із зображенням сатира.

Наприкінці I ст. до н. е. – у I ст. н. е. на Боспорі починається період розквіту, завдяки якому у Пантикапеї працює місцева каменерізна майстерня. М. Максимова виділила значну кількість пернів з інталіями у формі опуклих кабошонів, вирізьблених виключно з гранату і вставлених в оправу з тонкого листового золота. Ескізна манера різьблення визначила площинний і декоративний стиль зображень пантикапейських митців, котрі залишалися під впливом елліністичних традицій<sup>151</sup>. Продукція боспорської каменерізної майстерні не має слідів впливу західної гліптики. Художники не використовують такі специфічно італійські породи каміння, як сардонікс, агати-ніколо, сердолік,

аметист. На печатках відсутні латинські написи, зображення Генія Удачі, одного з найпопулярніших персонажів у гліптиці раннього Риму.

На зламі I ст. до н. е. – I ст. н. е. докорінно змінюються центри імпорту різьблених каменів. На перше місце входять майстерні Рима та північноіталійських міст. Центри виробництва гем найчастіше встановлюють за стилем виконання, зображеннями, матеріалом, в нагоді стають і свідчення давніх авторів<sup>152</sup>. Сардонікс був одним з улюблених каменів столичних римських ювелірів і різьбярів. Зберігся пе-

#### **Золотий перстень-печатка. IV ст. до н. е. Курган Денисова Могила, Дніпропетровська обл. МІКУ**





**Скляна печатка з портретом  
Гая Цезаря. Кінець I ст. до н. е. –  
I ст. н. е. Пантикапей. ДЕ**

I–III ст. – час розквіту портретного реалістичного жанру в мистецтві гліптики. Значною мірою це пов'язано з новою якістю портрета – політичною пропагандою образів правителів, що вперше з'явилася ще в епоху республіканського Риму. Поряд з монетами геми й інталії як наймобільніший вид мистецтва найкраще підходили для цієї мети. З Північного Причорномор'я походять портретні геми з підписами.

**Майстер Скілакс. Портрет Клавдія.  
Інталія. Аметист, золото. I ст.  
Пантикапей. ДЕ**



реказ, що використання печаток на сардоніксі запровадив у Римі Сципіон Африканський. На думку дослідників, геми-горгонейони з цього каменю також є італійськими за походженням. Популярними в Римі були, зокрема, й агати-ніколо, де чорне зображення вимальовується 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. У значній кількості трапляються також плоскі геми із сердоліку і сардеру. Усі ці печатки відрізняються високим рівнем майстерності, добре відполірованою поверхнею каменю і самого зображення.

Скляні геми-литоки і камеї, які великого поширення набувають у I ст. до н. е. – I ст. н. е., також переважно були продукцією римських майстерень. У поліхромному “камейному” склі найчастіше імітували дорожчі агат і сардонікс. Скляні камеї відливалися у відкритій формі, інталії відтискували у розжареній заготовці опуклою матрицею. Виробництво подібного типу печаток, імовірно, також було налагоджене в Пантикапейі.

Це або імена відомих римських різьбярів, зокрема Скілакса, або Гая Цезаря і Друза Молодшого.

Знайдена в Пантикапейі підписна гема першої половини I ст. з портретом імператора Клавдія вийшла з-під різця грецького майстра Скілакса – провідного художника при дворах Клавдія і Нерона. В офіційному портреті іронічно й тонко підкреслено справжній характер імператора. Традиція підписувати інталії в римській гліптиці після Скілакса зникає назавжди. Упродовж наступних століть імена численних різьбярів залишаються невідомими.

У першій половині III ст. в римському мистецтві були дуже поширеними групові портрети на інталіях. Але якщо в елліністичний і ранньоримський періоди художники віддавали перевагу зображенням людей зі спрямованими в один бік поглядами, то на інталіях початку III ст. їхні голови звернені обличчям один до одного. Тому цей період характеризується тіснішим, ніж раніше, розміщенням зображень у межах каменя<sup>153</sup>.

Італійську гему 240-х рр. н. е. з парним портретом Філіппа Араба і його сина Філіппа Молодшого вико-

нано на плоскому овальному жовтому литику. Про життя й діяльність імператора Філіппа Аравітянина (244–249 рр. н. е.) збереглися дуже уривчасті й невітні згадки в античній писемній традиції. Біограф Юлій Капітолін зазначав, що після призначення на посаду префекта преторія Гордіана III “Филипп Араб, человек низкого происхождения, но надменный, при такой необычной и непомерной перемене в своей судьбе не сдержал себя и сразу начал, действуя через воинов, строить козни против Гордиана” [Капітолін, ХХІХ].

В античній скульптурі збереглися численні портрети цього грізного імператора, які передають його індивідуальні риси: масивний об’єм голови з широкими площинами обличчя, в яких гранично сконцентровано силу волі Філіппа (Ватиканські музеї, Капітолійський музей, Державний Ермітаж). Близьке до цього трактування бачимо і в його барельєфному портреті на гемі з Херсонеса. Невідомий художник основний акцент зробив на високому опуклому лобі і важкій нижній щелепі. У портреті сина Аравітянина – Філіппа Молодшого – контури голови більш згладжені, в них відчувається деяка м’якість ліній. Загалом їхні бюсти з ледь наміченими перед-

пліччями, задрاپірованими тогою, типові для мистецтва другої чверті III ст.

У стилістиці литика переважають спрощення і схематизація художніх форм. У мініатюрному полі майстер підкреслив відмінність характерів двох діючих персонажів. Вони зображені в однакових позах, риси їхніх облич передають конкретні портретні особливості. Очевидно, щоб передати експресивні повороти голів, звернених у профіль одна до одної, майстер вирізьбив їхні бюсти анфас. У порівнянні з ними голови імператорів у променистих

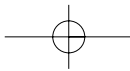


**Майстер Гілл. Аполлон. Деталь намиста з інталією. Сердолік, золото. I ст. н. е. Пантікапей. МІКУ**

коронах здаються набагато масивнішими. Найближча аналогія до дещо утрированого, спрощено-лаконічного зображення імператорів зберігається в Археологічному музеї Флоренції. Певна річ, у гліптику ці образи потрапили з монетних випусків 240 рр., де вже склалася традиція зображення бюстів імператорів у тозі або воїнському обладунку, увінчаних променистими коронами.

Найімовірніше, литик з парним портретом – одна із “скляних гем у персях простолюдинів”, що згадуються Плінієм [Plin., NH, 35, 48]. У римських писемних джерелах можна знайти свідчення про те, що такого типу дешеві прикраси розповсюджували під час політичних зборів, масових роздач грошей і різного роду подарунків народові. На думку О. Неверова, вони також слугували своєрідним речовим паролем у вигляді тессер, які вручали солдатам перед боєм, або як відзнаку “військової доблесті” їх могли вручати воїнам, котрі показали хоробрість у бою<sup>154</sup>. Те, що в Херсонесі в цей період були розташовані римські легіони, є загальновідомим фактом. Тому можна зробити припущення, що цей





литик міг бути привезений з Рима одним із легіонерів у середині – другій половині III ст.

У портретах Філіппа Араба і його сина на гемі втілено своєрідний “династичний маніфест”. У цей час подібні образи у гліптиці і на монетах служили офіційній пропаганді релігійної політики Риму. Зображення у променистих коронах були пов’язані з культом “непереможного Сонця” і ототожненням особи імператора з небесним світилом. Подібно до Сонця, імператор перетворюється на джерело і розподілювач часу, забезпечуючи вічність Риму і приносячи всім землям “золоту добу”<sup>155</sup>.

Загалом римські гемі з портретами імператорів – Октавія, Гая Цезаря, Друза Молодшого, Клавдія, Нерона та інших, знайдені в Пантікапеї, Ольвії і Тирі, відрізняються пластичним багатством і документально відтвореною портретною характеристикою.

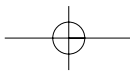
Як зазначалося вище, найчастіше на гемах відтворювалися відомі пам’ятки мистецтва, оспівані в літературі. У перших століттях нової ери у храмах Рима та муніципальних міст зберігалися видатні твори скульптури й живопису, зведені з усіх куточків Римської імперії. “Марс-Тріумфатор” з форуму Августа, “Потос” 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 їх численні зображення на виробих гліптики з Північного Причорномор’я залишаються одним з найцінніших джерел для дослідження грецького та римського мистецтва. Важливо, що на печатках з Пантікапея є відтворення монументальних скульптурних та живописних пам’яток, знайдених при археологічних розкопках різних міст Італії. Найближчі аналогії до більшості гем, знайдених у Північному Причорномор’ї, зберігаються в музейних колекціях Рима, Флоренції, Помпея і Аквілеї<sup>156</sup>.

Так, на сердоліковій інталії I ст. з Пантікапея вирізьблено бюст Аполлона, який тримає ліру. Оправу інталії виконано у формі т. зв. вузла Геракла, або рифового вузла, який переходить у золоту виту гривну. Витончене моделювання голови, трактування волосся і лаврового вінка зближують 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, встановленої в 28 р. до н. е. в римському храмі Аполлона Палатинського. Гілл, перебуваючи під впливом мистецтва еллінської класики – скульптур Фідія, Скопаса і Поліклета, виробив свою індивідуальну спрощено-лаконічну манеру різьблення.

З розкопок некрополя Херсонеса походить гема на сарді з фігурою Венери-переможниці й Еротом, що є копією храмової статуї, яка стояла в театрі Помпея у Римі. Стилістичні, сюжетні й композиційні аналогії цьому зображенню у значній кількості можна побачити на римських монетах та італійських гемах I ст.

При дослідженні некрополів античних міст Північного Причорномор’я римського часу було виявлено багато інталій із зображеннями богині щастя і удачі Тіхе-Фортуни і бога торгівлі Меркурія, вирізьбленими на сердоліку, сардоніксу і яшмі, відлитої із прозорого скла зеленого чи блакитного кольору. Колись вони були печатками, вставленими у срібні персні й медальйони, які в своїй більшості розсипалися під час розкопок. У складі поховального інвентарю ці прикраси зазвичай відігравали роль апотропея.

Серед цього розмаїття гем, які відрізняються одна від одної якістю різьблення й художніми особливостями виконання, можна виділити кілька статуарних типів із властивими їм атрибутами. Найпоширенішим є зображення фігури Меркурія з перекинутим через плече або руку плащем. Він, як правило, стоїть на невисокому по-





**Інталії римського часу:**

- 1** – парний портрет імператора Філіппа Араба і Філіппа Молодшого; **2** – скульптор, який працює над гермою; **3, 6** – Гермес; **4** – Портрет Савромата II; **5** – портрет Котіса III. з Херсонес

вільними варіаціями римських копій відомого твору Мирона, що стали зразком для різьбярів інталій<sup>157</sup>.

Надзвичайно оригінальна сцена, вирізьблена на невеликому сардоніксі – оголений скульптор, котрий схилився над гермою. У правій руці майстра – стека, якою він вносить останні виправлення у портрет. Напружена поза юнака, його зосереджені і вправні рухи свідчать про неабиякий художній хист невідомого італійського майстра рубежу I ст. до н. е. – I ст. н. е. Його манері властива точність малюнка, що поєднує природність рухів юнака й виразність плавних ліній, які підкреслюють овальну форму каменя.

Варто зазначити, що більшість інталій і камей, що датуються римським часом, характеризуються схематичністю образів, досить грубим і недбалим моделюванням деталей, властивим загалом цьому виду мистецтва у II–III ст. Крім привізних виробів, інтерес становлять і місцеві геми з натхненними, живими портретами боспорських царів Савромата II і Котіса III, які підтверджують не тільки політичний, але й культурний вплив цього царства на інші причорноморські поліси<sup>158</sup>.

На овальному камені (червона яшма) від залізного персня, знайденому в Херсонесі, вирізьблений профільний праворуч портрет Тіберія Юлія Савромата, “товариша цезаря й товариша римлян, благочестивого”, більше відомого під ім’ям боспорського царя Савромата II (174/175–210/211 рр.). Цей боспорський династ прославився своєю будівельною діяльністю і численними випусками мідних і золотих монет зі своїм портретом. Згідно з писемними джерелами, він реставрував храм Арея в Пантікапеї і брав участь у спорудженні храму Посейдона в Горгіппії.

На камені бачимо звичайну для гліптики побудову портрета у профіль, внаслідок чого він здається незворушним. Водночас такий портрет відрізняється зовнішньою репрезентативністю. Погруддя царя задрапіроване складками тоги з великою круглою фібулою. Майстер ретельно передав масу волосся, яке надає портрету

стаменті майже в однаковій позі: тулуб і ноги показані анфас або у три чверті, голова у крилатому петасі – в профіль. У руках він тримає свої атрибути – кадучей і кошіль (до останнього завжди звернено погляд Меркурія).

Багаторазове відтворення цього образу свідчить про те, що різьбярі, найімовірніше, намагалися скопіювати якусь певну статую. У перших століттях нової ери культ Меркурія стає особливо популярним у Римській імперії і Північному Причорномор’ї, у зв’язку з чим збільшується і кількість пам’яток мистецтва з його зображенням. Серед них, на думку В. Щербакової, превалюють монументальні статуї, які є

ефектної декоративності. Навколо голови воно перев'язане тонкою стрічкою. Довгі вуса й борода підкреслюють зрілий вік портретованого чоловіка, риси обличчя якого зображено з деякими погрішностями.

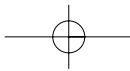
Портрет Савромата II настільки подібний до його зображень на пантикапейських монетах часів Септимія Севера (193–210/211 рр.), що йому можна зі значною імовірністю приписати майстрові, котрий вирізьбив їх штемпелі. Однак на ній боспорський цар здається трохи старшим, ніж на численних золотих статерах, що дозволяє датувати херсонеську гему початком III ст.

До цієї ж групи портретів, які мають тенденцію до реалістичного показу образів, можна віднести ще одну херсонеську гему на червоній яшмі із зображенням бюста юного Котіса III (227/228–233/234 рр.) – боспорського царя, “друга й союзника” Риму. Портрет відрізняється пластичністю. Великими масами виліплені лоб, ніс, вилиці й підборіддя, детальніше, хоча також у загальних рисах, – волосся і надбрівні дуги. Профіль безбородого юнака зображено в обрамуванні пишної шапки волосся, розчленованої глибокими лініями. Розуміючи, яким важливим політичним знаряддям можуть стати його зображення, цей правитель, найімовірніше, не був байдужим до створення своїх портретів на досить рідкісних випусках монет і творах гліптики.

Те, що портрети цих двох правителів вирізьблені на знайдених у Херсонесі гемах, свідчить про поширення в середовищі боспорських династій римської традиції увічнення своїх образів. За стилем і манерою різьблення ці твори відрізняються від інших пам'яток гліптики II–III ст. На думку М. Максимової, ці дві портретні геми й інталія із зображенням Асклепія і Гігієї походять із херсонеської майстерні різьбярів по каменю<sup>159</sup>. Загалом їм притаманні прагнення до реалізму й щирість у передачі природи у поєднанні з невисоким рівнем знань людської анатомії і схильністю до схематизму.

Надзвичайно своєрідною манерою виконання позначена ще одна високохудожня гема з Херсонеса на червоній яшмі із зображенням Асклепія і Гігієї, котрі стоять на п'єдесталі. Камінь колись був вправлений у срібний медальйон у вигляді віночка, який під час розкопок розсипався. Композиція на гемі цілком відповідала античній традиції зображення цих божеств. Ліворуч стоїть напівоголена Гігієя, тримаючи патеру з плодами, до якої тягнеться змія. Праворуч від неї – бородатий Асклепій, ноги й стегна якого задрاپіровані важкими складками плаща. Його кремезна фігура вирізьблена анфас, обличчя звернене до доньки. Правою рукою бог спирається на жезл, навколо якого обвилася ще одна змія, яка в уявленні давніх еллінів і римлян асоціювалася з чудом зцілення. Дійові персонажі пов'язані між собою не тільки композиційно розташуванням на високому постаменті, але й за допомогою рухів і поглядів, спрямованих один до одного. Звичайно, херсонеський різьбяр значною мірою поступався своїм римським колегам у майстерності володіння алмазною голкою, але художні образи, що вийшли з-під його руки, свідчать про віртуозну техніку.

Відомо, що у II–III ст. в Херсонесі був установлений загальнодержавний культ божественної діади. Про це свідчать численні зображення Асклепія і Гігієї на випусках херсонеських монет, пам'ятки монументальної скульптури і дрібної пластики. На думку К. Голенка й О. Щеглова, фігури цих божеств на херсонеських монетах, “подібно до багаточисельних статуарних реплік римського часу, відтворюють пергамську групу статуй”<sup>160</sup>. Проте слід зазначити, що під впливом славнозвісної скульптури з Пергама, художня школа якого значною мірою впливала на розвиток пластики Херсонеса в елліністичний і римський часи, в цьому причорноморському



полісі могла бути встановлена монументальна статуя Асклепія та Гігієї. Згадка в проксенії Гедугена першої половини II ст. про херсонеське святилище Асклепія не виключає такого припущення. Тому цілком імовірним уявляється те, що зображення Асклепія і Гігієї на гемі із Херсонеса є одним із відтворень цієї скульптурної групи.

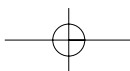
У некрополях античних полісів Північного Причорномор'я у значній кількості трапляються золоті сережки, в круглий щиток яких вставлено каменю з ясно-блакитного халцедону чи сардоніксу з головою Горгони Медузи, зверненої у три чверті. Нижня частина прикраси імітує виноградне гроно, що складається з порожнистих кульок з напаяними на них мініатюрними кульками зерні. У II–III ст. сережки цього типу були дуже поширені по всьому античному світу, неодноразово їх знаходили в Херсонесі і Подунав'ї. Така популярність Горгони Медузи пояснюється давнім використанням її образу як апотропею, що відганяє злих духів. Очевидно, тому було налагоджене масове виробництво майже ідентичних камей з двобарвного біло-блакитного халцедону чи сардоніксу з мініатюрною голівкою цього демона, що згодом служили вставками для сережок, медальйонів і намиста <sup>161</sup>.

Досить популярними були золоті сережки із вставками камей овальної форми з зображенням жіночих бюстів. Серед них переважали образи імператриць, котрі мали великий вплив на політичне життя пізньої Римської імперії. Деталі складних жіночих зачісок дають підстави відносити портрети на камей до пізніх Антонінів або ж Северів. Подібні прикраси, як правило, носили жінки, що намагалися підкреслити свою відданість тій чи іншій правлячій династії.

Отже, в ювелірних прикрасах з Північного Причорномор'я римського часу переважають різні за стилем і якістю різьблення гема й каменю переважно округлої або овальної форми, розміри яких коливаються в межах 1,5 см – 2 см. Їх прикрашають міфологічні й сюжетні композиції, портретні бюсти й відтворення найвідоміших пам'яток образотворчого мистецтва. Їм притаманні схематизм, умовність і деяка недбалість у втіленні окремих деталей, які в цілому характеризують загальні тенденції в розвитку мистецтва гліптики перших століть нової ери.

Еволюція типів кам'яних печаток і металевих перснів з античних держав Північного Причорномор'я збігається з загальноелліністичними тенденціями розвитку цього виду виробів художнього ремесла. Суто місцевою продукцією є металеві персні з розімкнутою шинкою т. зв. “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 було також налагоджено виробництво золотих перснів з гранатовими вставками. Добре простежується еволюція металевих перснів від архаїчного листовидного щитка з круглою у перетині шинкою до масивних класичних перснів з гранчастими шинкою й овальним щитком. За часів еллінізму щиток стає круглим, а шинка – плоскою. У перших століттях нової ери металеві персні вже менші за розміром, але з II ст. їх форма поступово перетворюється на складну, химерну, з ребристою поверхнею.

У кам'яних грецьких інталіях передусім бачимо відмову від східних прототипів. Зокрема, скарабей дуже швидко перетворюється на скарабеоїд чи псевдоскарабеоїд, в архаїчний час зникають порожнисті циліндри. В елліністичних печатках зображення переміщується на опуклий бік, що приводить до декоративного використання подібних речей. Спочатку масивні й ваговиті, ці металеві персні з кам'яними печатками, гнізда яких склалися з кількох концентричних кіл, поступово стають мініатюрнішими й легшими <sup>162</sup>. Для перснів, розрахованих на замовників з різних соціальних верств, використовують як дорогоцінні (золото, срібло), так і прості





**Скляний медальйон з погрудним зображенням жінки.  
Друга половина IV ст. до н. е.  
Пантикапей. ДЕ**

метали (бронзу й залізо), а також різноманітні кам'яні та скляні гемі й камеї.

**Скло.** В античних містах Північного Причорномор'я художнє скло представлено імпортною продукцією зі Східного Середземномор'я, Північної Італії, Рейнської обл.<sup>163</sup> Значного поширення набувають тут насамперед вироби т. зв. скляної пасти – невеличкі посудини (алебастри, арібали, амфоріски і ойнохойї) культового й туалетного призначення, різнокольорові разки намисто і пронизки. Це були як довізні, так і місцевого походження речі. Адже склоробне виробництво було відоме причорноморським еллінам з архаїчного часу. Зокрема, найдавніша на теренах України і цілої Європи склоробна майстерня VI – початку V ст. до н. е. відкрита на Ягорлицькому поселенні (на березі однойменного лиману, Херсонська обл.). Тут було налагоджено масове виробництво простих і дрібних скляних виробів (підвіски й намисто). Згодом вони потрапляли як в античні міста, так і віддалені регіони Скіфії<sup>164</sup>.

З розкопок міст Боспору, Ольвії і Херсонеса походять унікальні вироби художнього скла, що дають можливість спостерігати технічні й стилістичні зміни у цьому ремеслі. У VI–V ст. до н. е. особливого розквіту набуває т. зв. піщано-серцевинна техніка, а також техніка лиття у формі з наступним обточенням готового виробу й деталізацією методом різьблення. У різних музейних колекціях зберігаються численні скляні витончені посудини різноманітних форм. Їх виготовляли з гарячої маси скла, яка накручувалася на глиняно-піскову болванку. Зверху намотували скляні нитки різних кольорів, які згодом загладжували. Щоб отримати зигзагоподібний орнамент, нитки розчісували спеціальним гребінцем. Завдяки цьому смужки бузкового, брунатного, молочно-білого кольорів, оживлені нитками синього, жовтого і золотистого відтінків, створювали неповторні комбінації. Подібні амфоріски, ойнохойї й арібали, висота яких коливалася у межах 8 см – 12 см, були предметами розкоші<sup>165</sup>. Піщано-серцевинна техніка розвинулася у Єгипті та Сирії, але, судячи зі знахідок у містах Північного Причорномор'я, була добре відома місцевим еллінським склоробам. Зі скла також робили різноманітні циліндричні пронизки з виліпленими від руки двосторонніми зображеннями

**Флакони у вигляді риби. I ст. н. е. Херсонес. ДЕ**

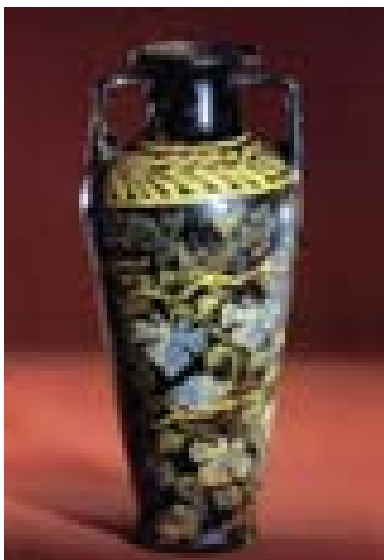


людських облич. Їх призначення дотепер остаточно не визначено, оскільки їх можна було носити і як персні, і як підвіски-амулету.

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 безкольорового скла. Більшою популярністю користувалися простіші, але не менш розкішні, скляні посудини, що їх отримували методом лиття. На зламі двох тисячоліть виготовляли дворучні кубки – канфари і скіфоси з прозорого скла, які відливали у формі разом з ручками й ніжкою. Після вистигання на них наносили орнаментальне оздоблення за допомогою різьблення й полірування.

Революційний переворот у склоробництві пов'язаний із серединою I ст. до н. е., коли в Сирії було винайдено складувну трубку. Завдяки цьому скло, яке раніше тільки відливали або пресували, навчилися видувати. Так почалася нова доба у цьому стародавньому художньому ремеслі. Нова техніка не тільки підвищила виробничу потужність, але й значною мірою розширила сферу використання скла. З ранньоримського часу видувне скло у значній кількості виготовляють не тільки у Римі й провінціях Римської імперії, а й у віддалених куточках античної ойкумени, зокрема, в античних державах Північного Причорномор'я. Археологи у різні роки розкопали залишки від майстерень склоробів у Херсонесі, Ольвії, Пантикапеї, а також маленьких поселеннях Кримського півострова <sup>166</sup>.

**Скляний дворучний амфориск із розписом. I ст. Пантикапеї. ДЕ**



**Амфориски та алабастр. Посуд із фінікійського скла. V ст. до н. е. АМ НАНУ**

У перших століттях нової ери, як і до того, славилися майстерні складувів Сирії, де було винайдено авторський спосіб видування – у формі <sup>167</sup>. За археологічними й писемними джерелами відомо, що майстри вільно переїжджали з одного центру до іншого. Також існувала традиція відкриття філій свого виробництва в інших містах. Попри технічну досконалість і переваги видування у формі, головним в античному світі залишався метод вільного видування. Завдяки цьому перед митцями відкривалися безмежні можливості щодо варіювання форм і орнаментики посуду. У цей час співіснують нові й давні методи виготовлення посудин у піщано-серцевинній, мозаїчній, стрічковій техніках і техніці лиття <sup>168</sup>. Особливе місце посідає мініатюрна скляна скульптурна голівка (висота 3,5 см), знайдена у Німфеї. На думку вчених, це портрет Лівії, дружини римського імператора Августа <sup>169</sup>. Вона є одним із поодиноких зразків скляної



**Гера й Аполлон. Дерев'яні метопи саркофага. Перша половина IV ст. до н. е. ДЕ**

пластики, яка створювалася у техніці втрати воскової моделі. Ці рідкісні твори сприяли поширенню імператорського культу не тільки на території Римської імперії, але й за її межами.

Скляний посуд I–II ст. вражає розмаїттям типів і їх варіантів. Посудини орнаментувалися усіма можливими засобами холодної (гравіювання, шліфування, розпис) та гарячої (вдавнення, намотування скляних ниток) технік. В Александрії Єгипетській і Римі скляні судини розписували емалевими фарбами, які повністю покривали їх поверхню<sup>170</sup>. В Ольвії знайдено рідкісну чашу з реалістичним зображенням нильської флори і фауни, яка не має аналогій в александрійському розписному склі.

Починаючи з III–IV ст., у скляному посуді, на зміну суворій архітектонічності форм, приходить химерна декоративність. Це також пов'язано насамперед

із сирійськими майстернями, які імпортували предмети розкоші у різні міста Боспору <sup>171</sup>.

**Вироби з дерева та гіпсу.** На Боспорі особливого розквіту набуває художнє різьблення по дереву, окремою галуззю якого було виготовлення меблів. У Північному Причорномор'ї вони майже не збереглися. Проте їх конструктивні особливості й оздоблення можна реконструювати на підставі зображень на пам'ятках монументального живопису, скульптури і торевтики. За археологічними джерелами відомо, що дерев'яні меблі були прикрашені різноманітними металевими й кістяними прикрасами, інкрустаціями, розписом тощо.

Деревообробне ремесло передусім було пов'язане з виробництвом різноманітних дерев'яних саркофагів, відомих у Північному Причорномор'ї від самого початку існування античних полісів <sup>172</sup>. На відміну від Херсонеса й Ольвії, де вироби з дерева майже не збереглися, на Боспорі у період його розквіту в IV–III ст. до н. е. місцевими майстрами були створені розкішні саркофаги з архітектурним і скульптурним декором. Для їх виготовлення використовували кипарис і тис, окремі деталі вирізали з самшиту, залізного дерева, кизилу й кедра. Ці породи дерева високо цінувалися не тільки за свою міцність, а й за красивий колір і фактуру. Поверхня дерев'яних дощок декорувалася поліхромним розписом, ажурним різьбленням, інкрустацією тощо. У літературних джерелах збереглося багато свідчень про використання різних порід деревини у монументальній скульптурі і художніх ремеслах Стародавньої Еллади і Риму, але, за винятком Боспорського царства й Абусіра в Єгипті, де також були знайдені дерев'яні різьблені саркофаги IV–III ст. до н. е., оригінальні твори з дерева невідомі.

На Боспорі співіснували два основні 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. У декоративному оздобленні саркофагів першого типу головну роль відігравали архітектурні мотиви. Центральну частину стінок саркофага зі Зміїного кургану побудовано на зразок доричного фриза з тригліфів і метоп. Її прикрашають вставки тонких пластин дерева, орнаментованих інкрустацією зі слонової кістки. На одній з бічних стінок збереглися дві різьблені позолочені метопи із зображенням олімпійських божеств Гери й Аполлона. Постановка їхніх фігур, трактування одягу й зачісок стилістично близькі до мистецтва останньої чверті V ст. до н. е. Проте рослинна орнаментация на інших метопах свідчить, що саркофаг було виготовлено в Аттиці у першій половині IV ст. до н. е. У його декоративному оздобленні використано інтарсійно-інкрустаційний вид художнього різьблення по дереву, за якого у заглиблення дерев'яної основи включалися орнаментальні мотиви з іншої породи дерева, слонової кістки, скла, бурштину тощо.

Краще зберігся дерев'яний саркофаг із кургану Юз-Оба поблизу Пантикапея <sup>173</sup>. У формі його фасаду використано мотиви давньогрецького храму із фронтоном і акротеріями, характерними для IV ст. до н. е. Саркофаг прикрашений позолоченими карнизами ручної і токарної роботи. У його орнаментации використано традиційні архітектурно-декоративні мотиви: лесбійський та іонійський кіматій, сухарики, низка перлів і найрізноманітніші профілювання. Позолота, блакитна і червона фарби, якими розписано деякі елементи, у зіставленні з різними за кольором і фактурою породами деревини надають саркофагу особливої пишності.

Прикраси меблів і саркофагів були скульптурними, рельєфними або інтарсійно-інкрустаційними <sup>174</sup>. До найцікавіших пам'яток не тільки боспорського художнього





**Саркофаг. Дерево, різьблення, розпис.  
IV ст. до н. е. Боспор. ДЕ**

дерев'яного різьблення, але й боспорського мистецтва загалом, належать фігурки від саркофага з Анапи із зображенням популярного в античному мистецтві сюжету: нереїди везуть зброю Ахіллові. Їхні пластично модельовані фігурки виконані 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 обізнаному з естетикою елліністичного мистецтва. Інші, навпаки, характеризуються площинною манерою різьблення і приземкуватими, ваговитими пропорціями тіла.

Новий етап у розвитку деревообробних художніх майстерень і місцевого стилю різьблення на Боспорі пов'язаний з першими століттями нової ери. У цей період популярним стає тип саркофагів у формі храму з колонами й пілястрами. Стінки саркофагів також прикрашалися канельованими напівколонами або різьбленими, інколи накладними з гіпсу

чи теракоти, прикрасами. Інтарсійно-інкрустаційна техніка застосовується в поодиноких випадках. Її поступово витісняє техніка “маркетрі” – прикрашення широких поверхонь способом наклеювання орнаментальних композицій з дерев'яної стружки.

Особливого розквіту у 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, собак, пантер, персонажів грецької міфології – кентаврів, пегаса, гіпокампа тощо. Поряд з окремими ажурними фігурками, найчастіше пов'язаними із заупокійними культами, художники звертаються до більш складних композицій – сцен із міфу про загибель дітей Ніоби або зображень бестіарію, який протистоїть різноманітним хижим тваринам<sup>175</sup>. Фігури людей, тварин і фантастичних істот на цих ажурних рельєфах відрізняються площинним трактуванням об'ємів. Художники майже не звертають уваги на моделювання поверхні їхніх тіл, завдяки чому їм притаманна надзвичайна узагальненість, що наближається до найпростіших геометричних форм. Декоративність, площинність і умовні прийоми зображення є характерними рисами не тільки цього художнього ремесла перших століть нової ери, а й боспорського надмогильного рельєфу і монументальних розписів пантикапейських склепів.

Таким чином, художнє різьблення по дереву на Боспорі пов'язане з двома етапами розвитку. На першому – у пізньокласичний і ранньоелліністичний час – художники у переважній більшості використовували еллініські аттичні зразки, інколи переробляючи їх відповідно до смаків та естетичних уявлень замовників. У ранньоримський час на форму й декор боспорських саркофагів впливають твори малоазійського мистецтва живопису і скульптури. Проте у I–II ст. найбільш послідовно розвиваються риси суто боспорського мистецтва, в основу яких покладено декоративність, площинність і умовні прийоми зображення антропо- і зооморфних образів.

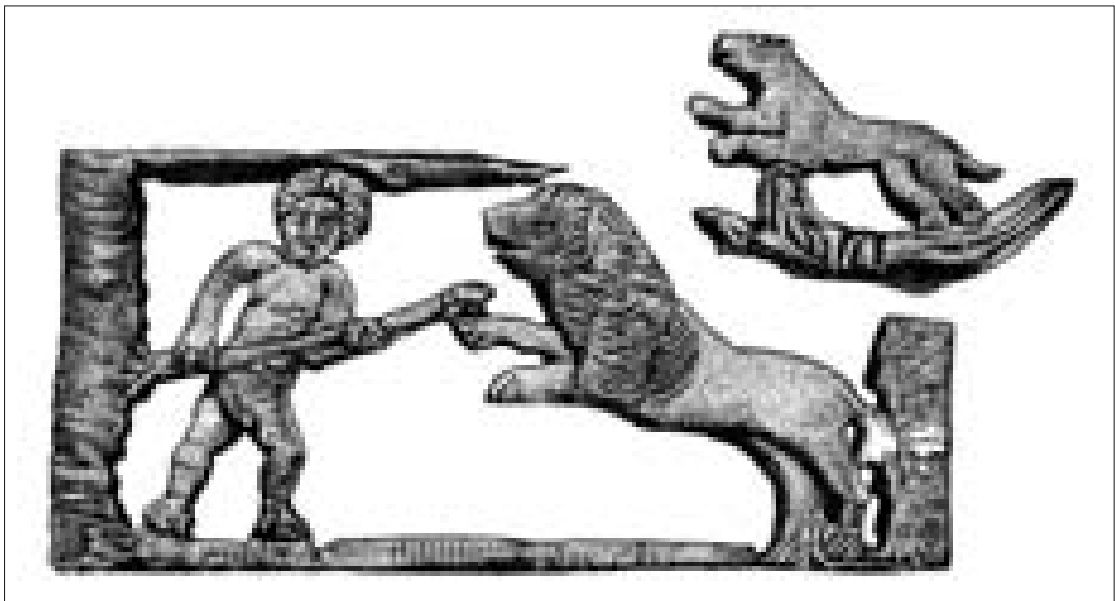
На зламі I–II ст. у моду входять накладні гіпсові й теракотові рельєфи-приліпи, які розташовувалися на стінках дерев'яних саркофагів між колонами. Їх робили у вигляді різноманітних міфологічних персонажів (“змієногі” богині, ероти, Ніюбиди, Аттіс), фігурок і голівок тварин (бики, леви, дельфіни), птахів і рослинних орнаментальних мотивів (шишечка, вінки, пальметки) тощо. Усі вони мали яскравий, дещо строкатий поліхромний розпис чорною, рожевою, вохристо-жовтою, червоною, блакитною і брунатною фарбами. Інколи митці за допомогою кольору підкреслювали умовність зображення (червоні очі, блакитні губи), в інших випадках, навпаки, – реальність предметів (орнаментальне оздоблення одягу). На відміну від дерев'яних, гіпсові рельєфи мали більш пластичне моделювання і об'єм<sup>176</sup>.

Найпопулярнішими були зображення міфу про загибель дітей Ніюби. Учені виділили понад двадцять п'ять типів фігурок Ніюбід, які представлені у різних ракурсах і динамічних позах. Вважається, що моделлю для керченських Ніюбід стало ранньоелліністичне живописне зображення з Малої Азії<sup>177</sup>. Виникнення значної кількості подібних гіпсових приліпів у боспорському мистецтві, ймовірно, мало різні причини: зміни у релігійних звичаях і віруваннях, а також мода, яка прийшла з Малої Азії<sup>178</sup>.

Окрім декоративного, ці вироби мали й релігійно-символічне призначення, пов'язане з уявленнями про потойбічне життя. Часті пограбування гробниць сприяли використанню гіпсових приліпів не тільки як апотропеїв, які захищають спокій небіжчика, а й як своєрідного захисту могили від грабіжників. До останніх передусім належать маски Горгони Медузи<sup>179</sup>. 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 інколи підсилювалася яскраво-блакитним кольором губ, волоссям у вигляді змії.

Поряд із масками Медузи на саркофагах можна бачити численні театральні трагічні маски. Їх використання в подібному декорі було не випадковим, оскільки

#### **Бестіарій, який бореться з левом. Рельєф дерев'яного саркофага. II ст. ДЕ**





**Дерев'яні прикраси саркофага.  
Боспор. КДІКЗ**

**Гіпсові прикраси саркофага.  
I–II ст. Боспор.  
ОАМ НАНУ**



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 перетворюються на гротескові, утрировані образи з викривленими пропорціями і за характером наближаються до гротескових виробів боспорських коропластів, які також мали апотропеїчне призначення. Подібною функцією були наділені численні маски тварин, особливо левів і биків (букранії). Усі ці гіпсові маски стали малохудожньою масовою продукцією, в якій основна увага свідомо приділялася не реалістичним, а спотвореним і зловісним рисам.

Отже, боспорські гіпсові приліпи є своєрідною, специфічно місцевою групою пам'яток, яка не має аналогій за межами Боспору. Їх 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 притаманна схематичність, що переважає в художніх ремеслах Середземномор'я і Північного Причорномор'я. Більшість дерев'яних прикрас саркофагів має сліди розфарбовування, які за кольором і манерою не відрізняються від гіпсових. До того ж у їх іконографії та стилістиці багато спільних рис, що може свідчити про виготовлення всього декоративного оздоблення саркофага в одній майстерні.

**Вироби з кістки.** З безлічі косторізнних виробів із Північного Причорномор'я до художніх можна віднести лише поодинокі зразки. Для їх виготовлення майстри використовували слонову кістку й кістки свійських тварин, які обробляли за допомогою токарного верстата, різьблення й гравіювання дрібних деталей. Художні вироби з цього матеріалу були різними: плоскі пластини, круглі статуетки й рельєфи. Поверхня кістки шліфувалася, полірувалася і, ймовірно, покривалася фарбою, яка, на жаль, майже не збереглася. Кістяні пластини найчастіше прикрашали стінки саркофагів, скриньок, посуду. З трубчастих кісток робили мініатюрні піксиди (баночки для ароматичних духмяних масел і притирань), персні. Розвивається і виробництво скульптурних фігурок – прикрас культових і побутових речей. Широкого вжитку набуває виробництво кістяних гребінців, декорованих гравіюваними багатопігурними композиціями<sup>180</sup>.

Скриньки й саркофаги прикрашалися плоскими або трохи вигнутими кістяними пластинами з гравійованими зображеннями. Серед них найбільшої слави здобули великі пластини зі слонової кістки, знайдені в кургані Куль-Оба<sup>181</sup>. На фрагментарно збережених пластинах, прикрашених витонченим гравіюванням, було зображено різні композиції: суд Паріса, міф про викрадення дочок Левкіппа Діоскурами, сцени полювання тощо. На жаль, ці уламки не дають змоги повністю реконструювати зображені на них сцени, про зміст яких інколи можна лише здогадуватися. Рисунок за стилем виконання нагадує кращі зразки аттичного вазопису кінця V ст. до н. е.

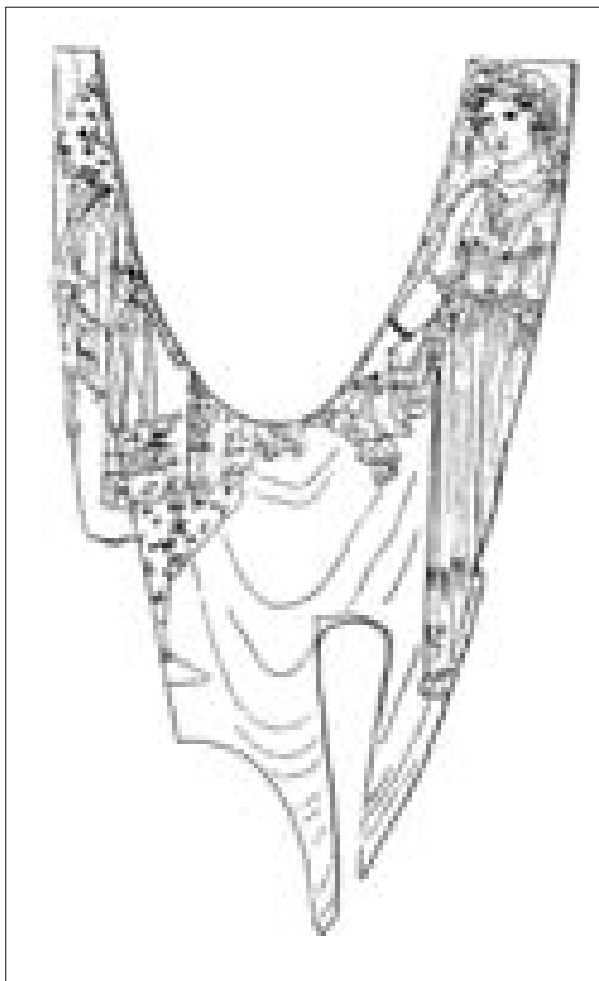
Знайдені під час археологічних розкопок художні вироби з кістки переважно створені на Боспорі, в Ольвії і Херсонесі. Кожна з місцевих майстерень мала свої художні традиції. Зокрема, як і в інших видах художніх ремесел, найбільших успіхів досягли боспорські митці. Особливого поширення тут набули кістяні пластини з гравійованими рисунками, які прикрашали скрині й саркофаги. З кістки робили також і фігурні пластини у вигляді еротів, силєнів або менад із прокресленими деталями облич і складками одягу. У боспорських містах були знайдені пластини із сюжетними зображеннями: Афродіта, яка спілкується з Еротом; борода-тий Борей, який викрадає Оріфію; жінка, яка сидить у кріслі, і ширяючий над нею Ерот; а також різноманітні антропоморфні образи й орнаментальні мотиви<sup>182</sup>.

В Ольвії різьбярі віддавали перевагу виробам із трубчастої кістки свійських тварин. Серед найдавніших – невелика статуетка Кори-Персефони у довгому хітоні і гіматії з вінком і квіткою в руках<sup>183</sup>. Її фігурку в урочисто-величній позі скопійовано з корінської теракоти в першій половині V ст. до н. е. Майстер привніс у її іконографію деякі зміни, що їх, імовірно, можна пояснити його прагненням до власного розуміння міфологічного образу.

Елліністичним часом датуються 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 обізнаність з іконографією Афродіти Кнідської роботи Праксителя. Крім позитивних якостей, у передачі пропорцій її фігури є певні недоліки, притаманні 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. Мініатюрна фігурка оголеного юнака, очевидно Аполло-



**Гіпсова фігурка Афродіти. Прикраса саркофага. I–II ст. Боспор. ОАМ НАНУ**

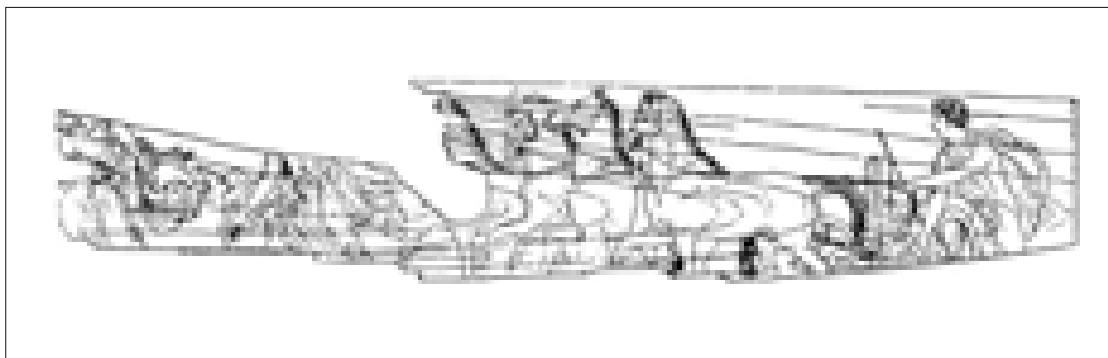


**Суд Паріса (фрагмент пластинки з рисунком).  
Слонова кістка. IV ст. до н. е.  
Курган Куль-Оба, Крим. ДЕ**

на, майстерно вирізана з ікла бика. Його поза з притиснутими до боків руками нагадує архаїчних куросів, однак стилістично належить до виробів елліністичного часу. Місцевий ольвійський майстер вирізьбив також піксиду з трубчастої кістки, стінки якої прикрашені рельєфними фігурками еротів<sup>184</sup>. Один із них стоїть і жонглює кульками, інший – навпроти нього – сидить, граючи на флейті. Обриси еротів підкреслено заглибленими лініями, що надають їх коротконогим фігурам вайлуватості і певного геометризму.

Якщо місцеві ольвійські вироби з кістки мають багато хиб у відтворенні пропорцій людського тіла й пластичному моделюванні об'єму, то довізні пам'ятки можна охарактеризувати як твори талановитих майстрів. Серед них на особливу увагу заслуговує кістяний перстень, на щитку якого з філігранною майстерністю вирізьблено жіночу голівку в профіль<sup>185</sup>. Індивідуальні риси обличчя, певна психологічна характеристика і ретельно передана складна зачіска подібні до портретних зображень Арсіної й Береніки II, які можна бачити на елліністичних монетах і бронзових персях. Виняткові художні якості цього кістяного перся підкреслюється рідкісністю подібних прикрас, які, на відміну від металевих, з'являються лише в елліністичний час.

**Юнак, який сходить на колісницю (фрагмент пластинки з рисунком).  
Слонова кістка. IV ст. до н. е. Курган Куль-Оба, Крим. ДЕ**





**Кістяна фігурка Афродіти з Еротом.  
I–II ст. Тіра. ОАМ НАНУ**

гребінь з гравірованим малюнком бюста Гарпократа з пальцем біля рота на лицьовому боці й качкою, що пливе, – на зворотному. Цікаві чотирнадцять парфянських пластин-обкладинок ритона I–II ст. з рельєфним зображенням сцен придворного життя, де представлені цар, оголені танцівниці, акробати і музиканти. Стиль, сюжети, іконографія образів людей не характерні для еліно-римського мистецтва. Можливо, ритон належав одному із заможних громадян Ольвії сарматського походження, у середовище яких найчастіше потрапляли речі зі Сходу.

У Пантикапеї і Херсонесі Таврійському римського часу вироби художньої кістки здебільшого репрезентовані вишуканими прядками, що закінчуються різьбленою фігуркою Афродіти, шишкою, канфаром, фігуркою птаха, собаки або ж долоною руки. У науковій літературі ці вироби тривалий час вважалися шпильками для волосся або ж туалетними паличками. Останні дослідження довели, що це кістяні прядки, у великій кількості знайдені не тільки в античних містах Північного Причорномор'я, а й у багатьох центрах Римської імперії<sup>188</sup>. Усі вони датуються II–IV ст. Їх довжина коливається в межах 30 см – 48 см, один кінець закінчується фігурним зображенням, а другий – кільцем. На думку більшості вчених, “прядки з Афродітою” як дорогі й високохудожні твори різьбярського мистецтва не мали функціонального призначення, а ймовірно, включалися у похоронний інвентар

Косторізне ремесло перших століть нової ери на Боспорі збагачується значною кількістю нових виробів. Серед них – круглі гральні шашки (тесери), які мають різні профільні зображення божеств – Зевса, Афродіти, Ісиди, Кроноса; міфологічних персонажів і героїв – Геракла, Кастора й Полідевка; історичних осіб – римського імператора Августа і його онука Люція Цезаря. Подібного типу шашки застосовувалися в складній комбінаційній грі, що набула поширення у Північному Причорномор'ї під впливом римлян. На відміну від Пантикапея, в Ольвії знайдено поки що одну тесеру з рельєфним зображенням голови Нерона та його ім'ям<sup>186</sup>.

У перших століттях нової ери в Ольвії з'явилися абсолютно інші кістяні вироби, які віддзеркалюють зв'язки цього поліса з Малою Азією, Єгиптом і навіть Іраном<sup>187</sup>. До малоазійського або єгипетського імпорту належить кістяний

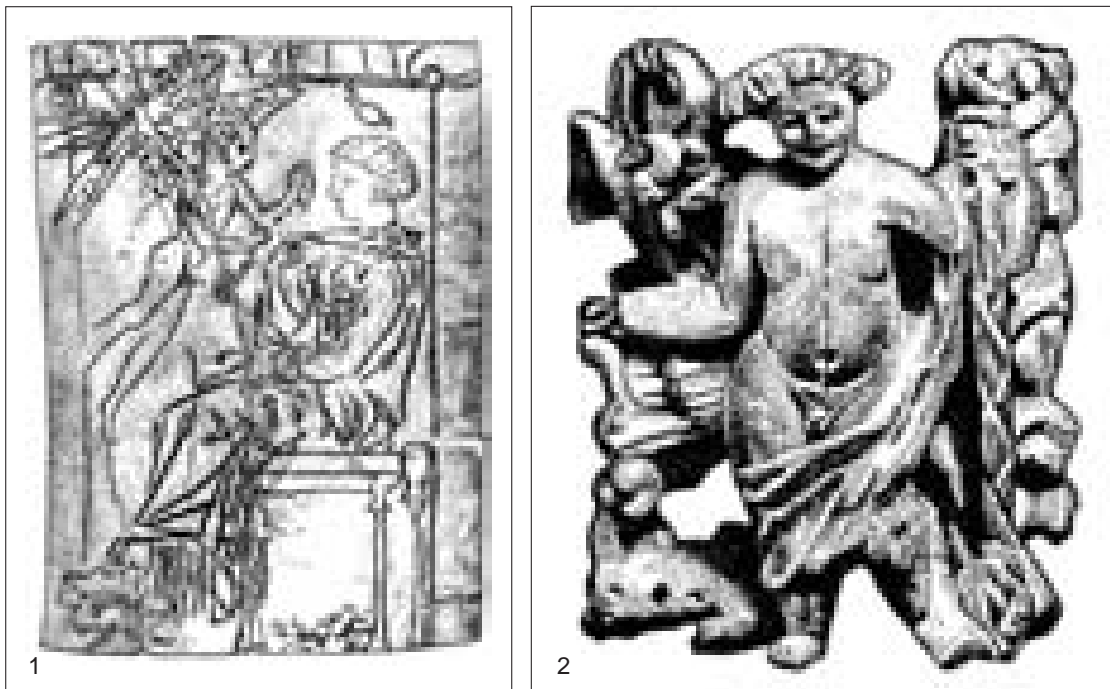


**Кістяні гральні шашки (тесери). Пантикапей.**

жінок, які належали до вищих верств суспільства<sup>189</sup>. Фігурки богині любові набули великого поширення у Північному Причорномор'ї. Численні зображення Афродіти нагадують пізньокласичну статую Афродіти Медічі, що стала джерелом натхнення для безлічі варіантів пози й жестів прекрасної богині, пошуків нових пропорційних співвідношень. У богині стрункі, схематизовані пропорції тіла, що роблять його дещо крихким. Сумарно передані груди, плоский живіт, неприродно тонкі руки і жорсткі вертикальні драпіровки плаща видають “почерк” місцевих різьбярів.

Більш унікальною є кістяна прямокутна пластина з Херсонеса, що була прикрасою скриньки, на якій збереглося зображення воїна, вирізьбленого за зразком римського історичного рельєфу<sup>190</sup>. Чоловіча фігурка у три чверті ліворуч, одягнута у широкі, спадаючі вільними складками штани, показана на відполірованому, трохи

**Різьблені пластини зі слонової кістки: 1 – жінка та Ерот (Боспор), 2 – Діоніс (Танаїс)**





**Бюст Гарпократата з качкою. Кістяний гребінець. I–II ст. Ольвія. АМ НАНУ**

На думку дослідників, цю барельєфну пластинку створено на основі римського зразка, який хибно зрозумів херсонеський майстер. Його манера виконання, незважаючи на огріхи в анатомії та позі воїна, свідчить про спостережливість, прагнення до реалізму й виразності у створенні місцевих етнічних типів.

поглибленому фоні, обмеженому рельєфними виступами. 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. Милovidне, пухке, безборode обличчя виразно передає характер юнака.

Подібні за одягом, постановкою фігур і озброєнням образи даків відомі на рельєфах колони Траяна.



## ХУДОЖНЯ ТРАДИЦІЯ КЕЛЬТІВ І ЛАТЕНІЗОВАНИХ КУЛЬТУР

Характеристику культурно-мистецьких здобутків давнього населення України на рубежі християнського літочислення доцільно почати з короткого огляду історичної та історико-археологічної карт Європейського континенту, спершу зафіксованих у стародавніх писемних джерелах, а згодом накреслених у сучасній науці.

Згідно з античною історико-географічною традицією, започаткованою грецькими письменниками архаїчної та класичної доби (VI–IV ст. до н. е.), частково збереженою й розвинутою численними елліністичними, римськими та візантійськими авторами, увесь багатоплемінний світ європейських варварів (тобто не греків і не римлян) поділявся на дві величезні “країни”, розташовані на захід та північ від середземноморської цивілізованої ойкумени. Перша з них спочатку мала назву Кельтика, пізніше – Германія, друга – Скіфія, яку іноді пізніше називали також Сарматією<sup>1</sup>.

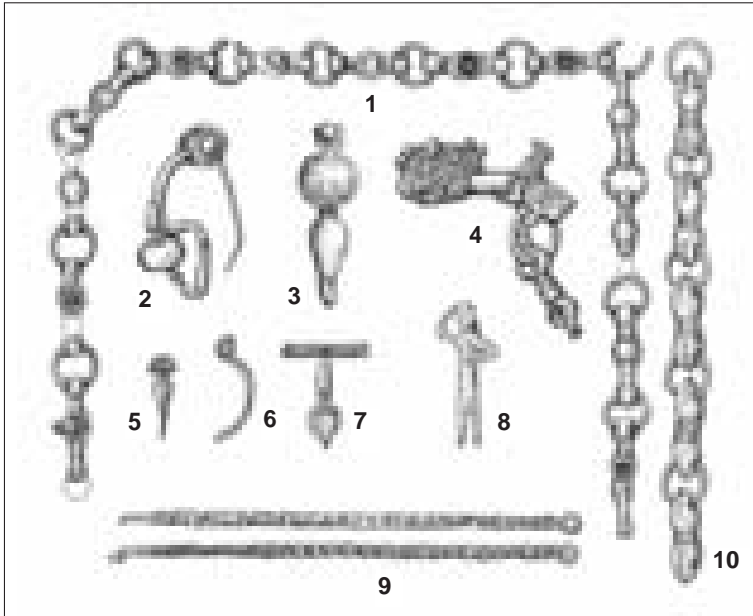
Досить типовим є висловлювання греко-римського письменника Плутарха (46/51–120/130 рр.), пов’язане з описом історичних подій кінця II ст. до н. е.: “Деякі [тобто античні автори, попередники Плутарха. – Є. Г., Р. М.] стверджували, нібито земля кельтів настільки велика та осяжна, що від Зовнішнього моря [тобто міфічного “Океану”, який, за античними уявленнями, оточував усю Землю. – Є. Г., Р. М.] та найпівнічніших частин населеного світу простягається на схід до Меотиди та межує зі Скіфією Понтійською [тобто сягає Азовського моря та Північного Причорномор’я. – Є. Г., Р. М.]. Тут кельти та скіфи змішуються та звідси починається їхнє пересування; та вони не намагаються пройти весь свій шлях за один похід та не кочують безперервно, але, кожного літа вирушаючи з місця, просуваються все далі й далі та вже тривалий час ведуть війни по всьому материку. І хоча кожна частина племені має своє ім’я, все військо має спільне ім’я – кельто-скіфи”<sup>2</sup>.

У сучасній історико-археологічній літературі зазначено, що землі, які розкинулись на північ від володінь кочових причорноморських скіфів та сарматів, залишилися майже невідомими для греків та римлян. Про західні ж території, населені кельтськими та германськими племенами, античні письменники мали більш докладні відомості. Культура кельтів поширилася в Західну та Центральну Європу; під тиском римлян, даків та германців кельтські племена просунулися на північний схід та схід, досягнувши Закарпаття (витоків р. Тиси) та верхів’їв Одеру й Вісли. Можливо, кельти під ім’ям галатів помандрували також далі на схід, оскільки наприкінці III – на початку II ст. до н. е. загрожували Ольвії, що впливає з давньогрецького тексту декрету на честь Протогена<sup>3</sup>.

Поняття *латенська культура*, або *Латен* (від археологічних знахідок 1854 р. біля містечка Ла Тен на березі Невшательського озера у Швейцарії), застосовують у

науковій літературі, з одного боку, для визначення особливого періоду залізного віку в Європі (V–I ст. до н. е.), а з другого, – для окреслення культури кельтських племен, які за доби свого максимального розселення займали величезні простори від Атлантики та Британії до південних схилів Альп і західних схилів Карпат<sup>4</sup>. На північ та схід від кельтського світу мешкали носії т. зв. *латенізованих* археологічних культур – ясторфської, оксивської, пшеворської, зарубинецької та поянешть-лукашівської, які зазнали досить сильного впливу кельтської культури. Найвиразніше це проявилось в подібності форм ювелірних прикрас та інших деталей одягу, а також наступальної та захисної зброї. На території України в різний час було виділено пам'ятки як власне кельтські (латенські), так і ті, що належать до трьох останніх зі згаданих латенізованих культур<sup>5</sup>. Культурні та мистецькі впливи кельтів на інші народи Європи в останніх століттях до нової ери були досить суттєвими. Подібно до скіфської культури Східної Європи та елліністичних держав Середземномор'я латенська культура досить виразно знівелювала строкату карту європейського світу раннього залізного віку. Кельтська культурна спадщина досить виразно відчувалася в Європі також і в наступних століттях. Багато технічних та естетичних досягнень кельтів виявилися настільки доскональними, що без суттєвих змін дожили аж до пізнього Середньовіччя. Зокрема, за доби римського панування в Середземномор'ї, Подунав'ї та Причорномор'ї на рубежі та в перших століттях нової ери спостерігалося виразне явище досить своєрідного кельтського культурно-мистецького ренесансу<sup>6</sup>. Водночас серед старожитностей латенізованих зарубинецької та пшеворської культур наявні пам'ятки, безпосередньо пов'язані чи то з праслов'янськими, чи то навіть зі власне давньослов'янськими племенами подальших часів, тобто римської доби та раннього Середньовіччя. Так, певний і досить своєрідний симбіоз архаїчних (латенських) традицій зарубинецької та пшеворської культур простежується в пізньозарубинецьких старожитностях і зубрицькій (волинсько-подільській) групі пам'яток I–II ст., а також у київській і частково черняхівській культурах III – початку V ст. У свою чергу пізньопшеворські старожитності I – початку V ст., характерні для території Польщі, містять елементи, які розглядаються як прототипи відповідних ознак пам'яток празької ранньосередньовічної слов'янської культури Подніпров'я, Повіслення, нижнього Подунав'я та інших територій<sup>7</sup>.

**Латенську культуру** в Україні представляє досить компактна група пам'яток (поселення, виробничі центри, поховальні пам'ятки, монетні та речові скарби, випадкові знахідки), відкрита на Закарпатті, а також серія археологічних матеріалів, виявлених на схід від Карпат аж до Подніпров'я. Разом з аналогічними пам'ятками Словаччини старожитності Закарпаття складають найвіддаленішу північно-східну групу середньоевропейського Латену, яка сягає основного хребта Українських Карпат. Територія їх розповсюдження у верхній течії р. Тиси в ландшафтно-географічному сенсі є частиною центральноєвропейських земель із характерною гірською місцевістю та невеликими швидкими річками Дунайського басейну<sup>8</sup>. Найважливішими серед кельтських пам'яток регіону є величезне поселення з ремісничим центром, що міститься на площі приблизно 15 га між двома гірськими підвищеннями – Галіш та Ловачка – біля с. Клячанове, що поблизу м. Мукачєвого (відоме в літературі під назвою Галіш-Ловачка), а також пов'язаний із ним могильник – власне на горі Ловачка. Тамтешнє латенське селище існувало, ймовірно, протягом III – на початку I ст. до н. е. Крім численних залишків сільськогосподарського, залізобного та ковальського виробництв (залізних землеробських знарядь праці, криць та типового ремісничого реманенту), тут також виявлено знахідки, пов'язані з деревооб-



**Зразки художнього металу латенської культури в Закарпатті:**  
**1 – бронзовий поясний ланцюжок із виїмчастою емаллю;**  
**2, 3, 5–7 бронзові фібули; 4 – бронзовий поясний гачок у вигляді голівки бика; 8 – ідол; 9, 10 – поясні ланцюжки.**  
**1, 6, 9, 10 – поселення Галіш-Ловачка; 2, 3, 5, 7 – Куштановицький могильник, курган XI; 4 – Мукачеве; 8 – Малобіганський скарб (за В. Бідзілею)**

широким клинком та руків'ям-гардою у вигляді Х-подібної антропоморфної скульптурки <sup>10</sup>. З-поміж інших знахідок із поселення й могильника Галіш-Ловачка треба назвати невеличкі круглі срібні зливки для карбування монет, а також власне кельтські срібні монети, які є грубуватою імітацією античних тетрадрахм греко-македонських царів IV–III ст. до н. е. (зокрема Філіппа II та його сина Александра Македонського) або пеонійського монарха

**Срібні монети (імітація македонських тетрадрахм). IV–III ст. до н. е. Поселення Галіш-Ловачка, Закарпатська обл. (за В. Бідзілею)**



Аудолеона. Масивні монети мають діаметр 22 мм – 34 мм та вагу 12 г – 15 г. На їх опуклому аверсі зображено чоловічу голову в лавровому вінку або профіль Александра Македонського, на увігнутому реверсі – вершника з гілкою в руці. Причини запозичення та копіювання кельтськими монетаріями певних класичних пам'яток елліністичної нумізматики пояснюються в літературі з огляду на певні події в кельтській історії. Зокрема, відомо, що практично всі елліністичні монархи Середземномор'я (балканські, азійські та єгипетські) тримали військові загони кельтських найманців (галатів). Останні при одержанні платні надавали насамперед перевагу монетам

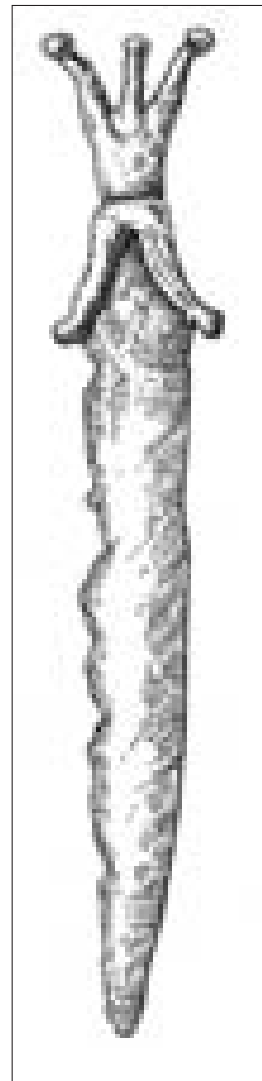
Філіппа й Александра. Саме ці монети почали імітувати в Кельтиці, зокрема на Закарпатті. Цей звичай проіснував декілька століть, унаслідок чого чергові кельтські імітації дедалі більше втрачали схожість із оригіналами. Зображення на них іноді перетворювалося в досить абстрактний набір орнаментальних мотивів. Ступінь же стилістичної подібності до оригіналу вважається хронологічною ознакою: реалістичніші монети – найдавніші, а менш чи більш стилізовані – пізніші. На відміну від різноманітних ювелірних виробів та предметів озброєння кельтські монети мають обмежене значення для періодизації та датування латенської культури <sup>11</sup>. Наукові розробки останніх десятиліть дають підстави визначити серед пам'яток кельтського вжиткового мистецтва зразки п'яти основних художніх стилів – раннього (V ст. до н. е.), фантастичного (кінець V – середина IV ст. до н. е.), вальдальгесхаймського (середина IV–II ст. до н. е.), пластичного (II ст. до н. е.) та гундеструпського (кінець II–I ст. до н. е.), а також двох “перехідних” від вальдальгесхаймського до пластичного – стилі “чеширського kota” та “красивих мечів” (III–II ст. до н. е.) <sup>12</sup>.

До найархаїчніших зразків латенського вжиткового мистецтва, виявлених на Закарпатті, належить згаданий вище меч із Галіш-Ловачки, можливо, ще V ст. до н. е. <sup>13</sup> Руків'я подібних знахідок, що походять із західніших територій, іноді оздоблювали бронзовою прикрасою у вигляді голови людини.

У кельтському побуті та військовій справі широко використовували колісничі. З Галіш-Ловачки походять такі їхні деталі, як фігурні чеки кінця IV–II ст. до н. е., за допомогою яких колеса трималися на осі. Найрозкішніший варіант подібного виробу III ст. до н. е., прикрашений у стилі “чеширського kota”, виявлено в Болгарії <sup>14</sup>.

До характерних кельтських прикрас належать також різнотипні браслети з Галіш-Ловачки. Серед них, зокрема, є бронзові та залізні “рубчасті” або “гусеничні” браслети IV–III ст. до н. е. Деякі зі схожих браслетів прикрашені потрійними виступами-гульками. На південно-східних територіях латенської культури були широко розповсюджені бронзові браслети, змонтовані з порожніх напівсфер, що скріплені шарнірами. Деякі дослідники вважають їх прикрасами для ніг. Аналогічні знахідки з Галіш-Ловачки та зі скарбу в Малій Бігані належать до останньої чверті III – середини II ст. до н. е. У названому скарбі було виявлено бронзову статуетку (ймовірно, якогось домашнього божества на зразок римських ларів), а також гладенький браслет зі світло-блакитного прозорого скла, датований третьою чвертю II ст. до н. е., аналогом якого є знахідка в похованні біля с. Мачоли. Сапропелітові браслети з Галіш-Ловачки та іншого поселення біля с. Ратівці – раніші за походженням. Подібні з'явилися наприкінці першої чверті III ст. до н. е. й побутовали до середини II ст. до н. е., коли їх витіснили скляні <sup>15</sup>.

Серед латенських фібул Закарпаття вирізняються найраніші знахідки, виявлені в похованні на курганному могильнику біля с. Куштановиці, який належить до одноіменної культури ранішої доби – VI–III ст. до н. е. Це – вироби III ст. до н. е., а саме: дугасті форми з ніжкою, прикрашеною на кінці кулькою або диском, пластинчаста фібула з більш широкою спинкою, поясний гачок. Пізніші – середньолатенські фібу-



**Меч із фігурним руків'ям. V ст. до н. е. Поселення Галіш-Ловачка, Закарпатська обл.**

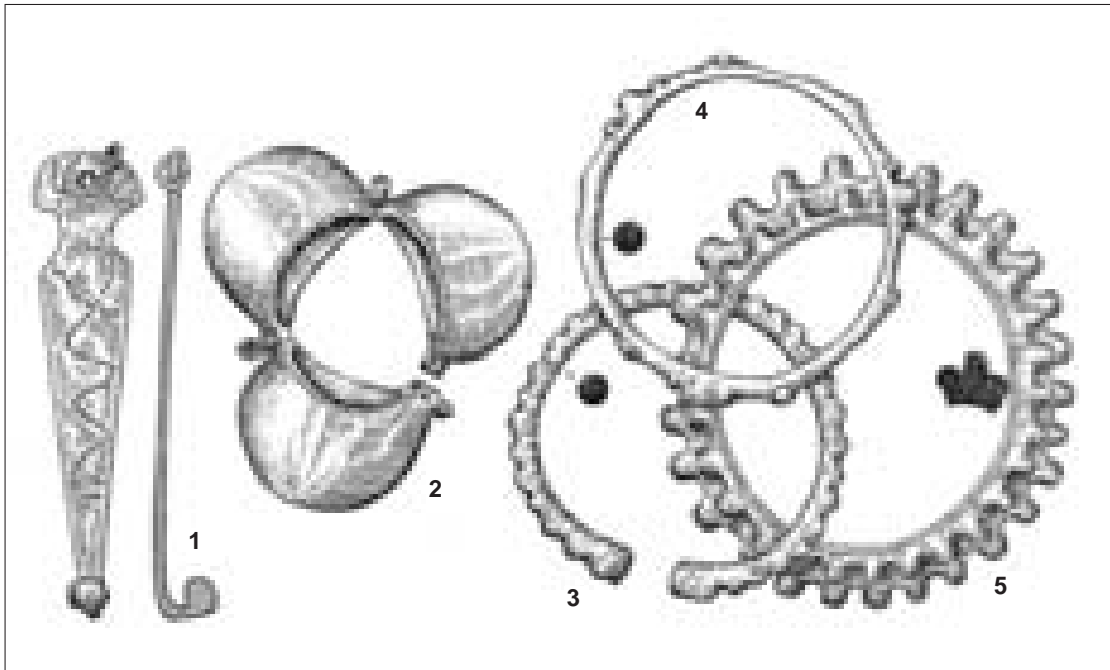


**Золоті шийні гривни з поселення біля с. Березанка Хмельницької обл. (за І. Винокуром)**

ли кінця III – середини II ст. до н. е. з Галіш-Ловачки – прикрашено кульками біля місця з'єднання ніжки та спинки. У третій чверті II ст. до н. е. їх змінили простіші неорнаментовані дротяні вироби<sup>16</sup>. Серед обов'язкових деталей кельтського одягу були залізні та бронзові пояси-ланцюги з фігурними гачками для застібування. Перші належали до чоловічого, зокрема військового, костюма, другі – до жіночого вбрання. З одним із чоловічих залізних поясів-портупеїв пов'язано пластинчастий гачок із Галіш-Ловачки, прикрашений карбованим крапковим орнаментом у вигляді змійки. Фрагмент жіночого бронзового пояса-ланцюжка походить із м. Мукачєвого. Його гачок у вигляді голови бичка виконано в “пластичному” стилі, що зародився на межі III–II ст. до н. е. У Галіш-Ловачці також було знайдено інший жіночий брон-

зовий пояс-ланцюжок першої половини II ст. до н. е., деталі якого прикрашено маленькими трикутними, розміщеними навхрест гніздечками червоної виїмчастої емалі<sup>17</sup>. Приблизно через три століття, за доби “кельтського ренесансу”, в Східній

**Зразки виробів художнього металу: 1 – залізний поясний гачок; 2–5 – бронзові браслети (за В. Бідзілею, М. Щукіним)**



Європі, в тому числі і в Подніпрров'ї, відбулося відродження аналогічної техніки та подібного стилю орнаментації варварських ювелірних виробів римської доби.

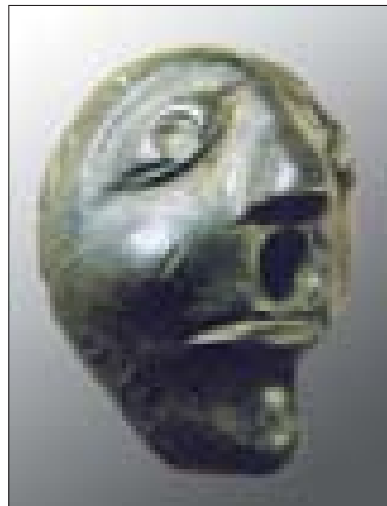
На відміну від металевих виробів латенська кераміка Закарпаття прикрашена скромніше. Ліпні посудини дуже простих форм орнаментували наліпними гульками або валиками, іноді розчленованими. Гончарний посуд різних категорій мав іноді складне ступінчасте профілювання. Крім цього, археологічний матеріал містить графітовані посудини третьої чверті II ст. до н. е., прикрашені вертикальними врізними смугами, а також розписну кераміку кінця II – середини I ст. до н. е.<sup>18</sup>

Кельтські матеріали IV–III ст. до н. е., виявлені на схід від Карпат, зокрема в Правобережній Україні, представлені різноманітними, іноді унікальними, ранньолатенськими фібулами, “рубчастими” металевими та сапропелітовими браслетами, шийними гривнами з печаткоподібними кінцями, дротяними “хвилястими” гривнами. Архаїчні дротяні середньолатенські фібули з гульками або вісімкоподібними завитками на спинці, скляні браслети та графітована кераміка кінця III – середини II ст. до н. е. походять як із окремих латенських стоянок (селище Бовшів Івано-Франківської обл.), так і з різних пам'яток зарубинецької та поянешть-лукашівської латенізованих культур. Особливий інтерес викликають знахідки типово кельтської бронзової маскоподібної голови з Наддніпрянщини. До суто латенських старожитностей віднесено також фрагменти золотих гривен та інших прикрас із Бережанського скарбу на Подністров'ї<sup>19</sup>.

Загалом в археологічній літературі зроблено висновки, що перші контакти населення Закарпаття з кельтами відбулися в V–IV ст. до н. е., але чіткіше фіксуються з першої половини III ст. до н. е. Переважна більшість матеріалів припадає на ще пізніший час – середину III – середину II ст. до н. е., а також подальший – від пізньолатенського періоду до катастрофи кельтського суспільства в першій половині I ст. до н. е., заподіяної римською агресією на заході (завоювання Галлії армією Юлія Цезаря) та дакійською експансією (походи царя Бурібісти) на сході, зокрема в Карпатській низовині, де латенську культуру змінило своєрідне кельто-дакійське коло пам'яток ранньоримської доби<sup>20</sup>.

**Латенізовані культури.** Зарубинецька, поянешть-лукашівська та пшеворська культури розповсюджені, відповідно, в центральній і західній частинах Лісостепової та Поліської України, а також на суміжних територіях Білорусі, Молдови, Румунії та Південно-Східної Польщі. У складному поступальному історичному русі ці культури не мали широкої художньої практики, однак деякі мистецькі явища залишили помітний слід. Найдавніші зарубинецькі та поянешть-лукашівські пам'ятки (поселення та могильники) з'явилися на нашій території приблизно одночасно – на рубежі III–II ст. до н. е. – та існували переважно протягом середньо- та пізньолатенської доби II–I ст. до н. е. Носії пшеворської культури просунулися із заходу значно пізніше – протягом I ст. до н. е. – й осіли на теренах Західної Волині та Галичини вже в пізньолатенський період.

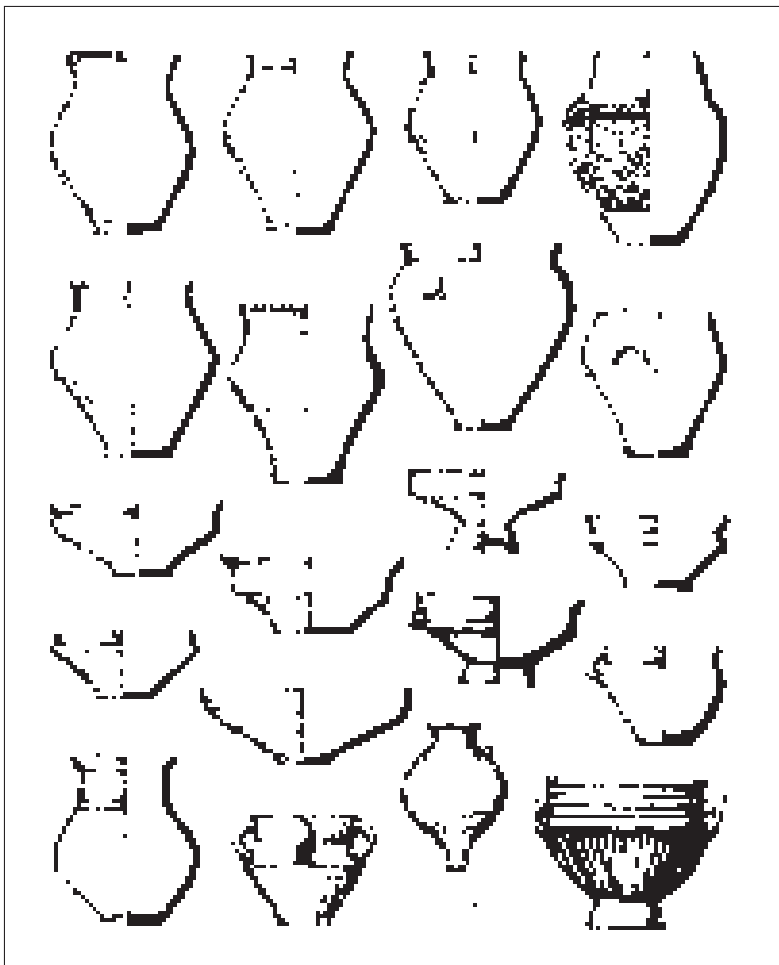
*Зарубинецька культура* (від назви могильника поблизу с. Зарубинці колишнього Канівського пов. Київської губ., відкритого археологом Вікентієм Хвойкою



**Бронзова бляшка-маска.  
III–II ст. до н. е.  
с. Пекарі Київської обл.**

1899 р.) на теренах України та Білорусі склалася за участю гетерогенної людності, пов'язаної як із місцевими археологічними культурами (лісостеповою пізньоскіфською та милоградсько-підгірцевською), так і з носіями прийшлих західніших культур Повіслення (пізньопоморської та підкльошевої)<sup>21</sup>. Пам'ятками, що свідчать про мистецькі смаки та вподобання зарубинецьких племен, є орнаментована груболіпна (кухонна) та чорнолискована (столова) кераміка, а також ювелірні вироби, насамперед фібули, шпильки та прикраси з підвісками. Цей матеріал походить із городищ (Пилипенкова та Бабина гора на Канівщині, Монастирок на Київщині, Пирогів під Києвом та ін.) і неукріплених поселень (Оболонь у Києві, Вишеньки, Лютіж на Київщині), а також ґрунтових могильників із тілоспаленнями (Корчувате та Пирогів під Києвом, Дівич-гора в Трипіллі на Київщині або Дідів Шпиль на Канівщині). Груболіпні горщики іноді прикрашали чи то пальцевими заціпами або насічками на вінцях, чи то наліпними валиками на боках, зробленими аналогічним чином. В останньому випадку корпус посудини під валиком міг бути спеціально рустований згідно з традиціями оформлення поморської чи підкльошевої кераміки. Чорнолисковані горщики також нерідко прикрашали наліпними валиками або підковками,

**Форми керамічного посуду зарубинецької культури із Середньої Наддніпрянщини (за Є. Максимовим)**



характерними для орнаментатії власне латенської та різних латенізованих культур. Зарубинецькі лисковані миски або повторюють форми скіфських посудин із загнутими всередину вінцями, або наслідують S-подібне, зокрема ребристе, профілювання латенських мисок. Окремі зарубинецькі посудини із Середнього Подніпров'я успадкували риси гончарної латенської або античної амфорної чи столової кераміки<sup>22</sup>. Серед знахідок на Бабиній Горі є куваль із зооморфною ручкою, який, можливо, імітує сарматський керамічний та металевий посуд<sup>23</sup>. Унікальним є чорнолискований горщик із Пирогівського могильника, прикрашений по плічку пролощеним кільцевим фризом, що складається з окремих орнаментальних елементів, які нагаду-



**Керамічні посудини. I ст. до н. е. – I ст. н. е.  
с. Зарубинці Черкаської обл. НМІУ**

краси з різноманітними орнаментами в зазначеній техніці (кути, “підківки”, кола, крапки, трикутники, ромби, “андріївські хрести” тощо) втілюють етнографічні особливості зарубинецької культури, а також мають серію аналогій на Балканах, зокрема серед археологічних знахідок у колишній Югославії. З-поміж інших типів бронзових та залізних фібул зарубинецької культури вирізняються також архаїчні середньолатенські зразки з вісімкоподібними завитками або кульками на корпусі (II ст. до н. е.); середньолатенські форми з вузькими ніжками-щитками, прикріпленими до спинок (II–I ст. до н. е.); пізньолатенські (т. зв. воїнські) дротяні та пластинчасті застібки із суцільними пластинчастими приймачами-голкодержачами, а також схожі вироби з рамковими та підв’язними приймачами-голкодержачами<sup>25</sup>. Ще однією групою зарубинецьких прикрас є пластинчасті, переважно трапецієподібні підвіски, нерідко поєднані з ланцюжками та шпильками або шийними гривнами, а також орнаментовані, подібно до трикутних щитків зарубинецьких фібул. Зарубинецькі шпильки мають посохоподібну, хвилясту або цвяхоподібну форму, нагадуючи відповідні прикраси скіфської доби та інших культур раннього залізного віку. Типовими для зарубинецьких металевих прикрас є бронзові кільця, що імітують кельтські “рубчасті” браслети. Серед знахідок наявні також спіральні дротяні, пластинчасті та інші браслети й дротяні кільця – персні чи скроневі підвіски<sup>26</sup>.

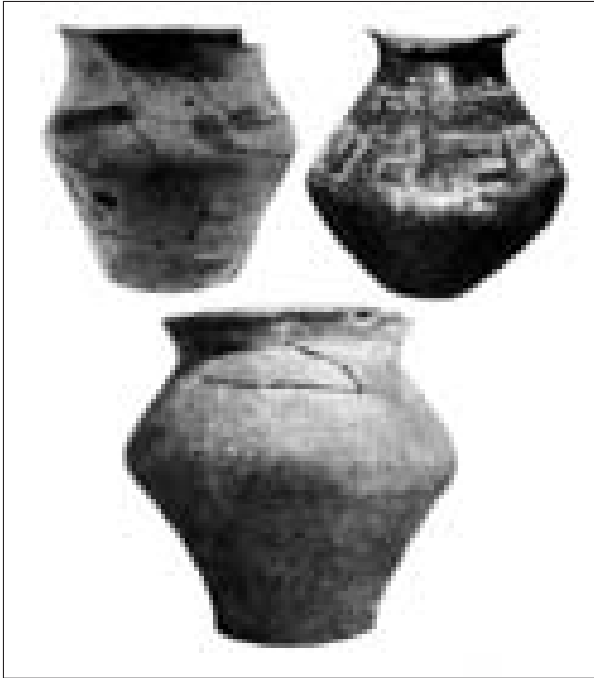
На рубежі християнського літочислення зарубинецькі городища та чимало поселень пізньолатенської доби зазнали руйнувань, які дехто з дослідників пов’язує із сарматською експансією в Середнє Подніпров’я<sup>27</sup>. Пізньозарубинецькі старожитності Наддніпрянщини та Південного Побужжя, а також споріднені з ними зубрицькі пам’ятки перших століть нової ери зі своєрідним комплексом матеріальної культури та новітніми мистецькими витворами, належать уже до ранньоримської доби.

*Поянешть-лукашівську культуру* (від назви могильників Поянешть у Східній Румунії та Лукашівка в Молдові) на українських теренах репрезентують придністровсько-буковинські пам’ятки, а саме: селища, ґрунтові могильники з тілоспаленнями, окремі поховання біля сіл Горошова на Тернопільщині, Доляни та Круглик на Буковині, Сокіл та Гринчук на Хмельниччині. Ці старожитності складають край-

ють грецькі та латинські літери. На думку видатного археолога Валентина Даниленка, ці знаки мають конкретне значення саме як літери, що утворюють слово NASLABA. На наш погляд, воно може читатися або як SLABANA, або в якийсь інший спосіб – із менш зрозумілим сенсом<sup>24</sup>.

Окремі схожі знаки можна побачити й на деяких бронзових зарубинецьких фібулах середньолатенської схеми з трикутними ніжками-щитками, прикріпленими до спинок та прикрашеними карбуванням, гравіюванням та насічками. Подібні при-





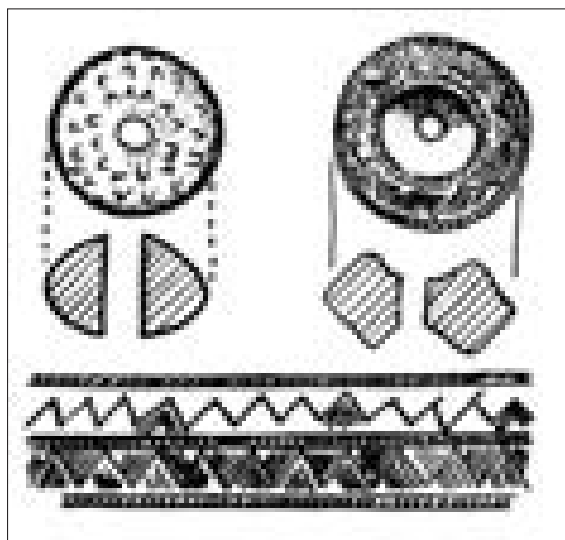
**Поховальні урни. I ст. Могильники біля сіл Звенигород та Монастириха Львівської обл. (за Д. Козаком)**

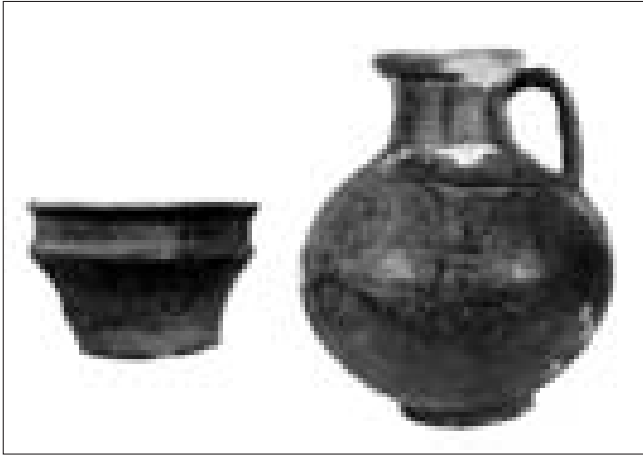
чить набір датованих прикрас, поянешть-лукашівська культура припинила своє існування раніше, ніж зарубинецька, – приблизно в середині I ст. до н. е., можливо, за тих самих обставин, що й латенська в Карпатській низовині, тобто внаслідок дакійської експансії<sup>28</sup>.

*Пшеворську культуру* (від назви могильника біля с. Гаць, що неподалік від м. Пшеворськ у Південно-Східній Польщі), що датується кінцем I тис. до н. е. – початком I тис. н. е., привнесли східні германці на рубежі III–II ст. до н. е. на територію Вісло-Одерського межиріччя, де вони мешкали разом із носіями місцевої (можливо, праслов'янської) поморсько-підкльошевої культури. Останніх через століття було інтегровано у пшеворське середовище. У такому вигляді вже в I ст. до н. е. носії цієї культури опинилися на Волинсько-Дністровських теренах, де поморсько-кльошевий компонент особливо вирізнявся в пше-

ні північно-східні вияви зазначеної культури, основна територія якої – на теренах Молдови та Румунії. Її походження пов'язують із місцевим гетським субстратом, який зазнав потужного північноєвропейського впливу, спричиненого інвазією на південь носіїв пізньопоморської, а також ясторфської та пшеворської латенізованих культур, характерних для Польщі та Німеччини. Комплекс мистецьких пам'яток цієї культури певною мірою нагадує зарубинецький (різномісний фібули середньо- та пізньолатенської схем, латенські кільця з гульками), відрізняючись наявністю виразної серії поясних гачків ясторфських та інших типів. Груболіпний та чорнолискований посуд виготовлений та орнаментований або в гетських традиціях (банкоподібні посудини з наліпними виступами-гульками та валиками), або в північноєвропейському стилі (X-подібні вушка, врізні та лисковані лінійні, променеві, зигзагоподібні та меандрові орнаменти). Як свід-

**Орнаментовані прясла. Поселення біля с. Соколівка Львівської обл. (за Д. Козаком)**





**Ліпна миска й гончарний глек. Початок I ст.  
Могильник біля с. Гринів Львівської обл.  
(за Д. Козаком)**

Отже, посівши проміжне місце в територіальному розташуванні між Віслою й Сяном на заході, Прип'яттю на півночі та Збручем на півдні, в культурному сенсі пшеворці утворили "простір" між германцями (у даному випадку переважно племенами лугіїв) та слов'янами. Мешканці західного регіону українських теренів (землі Волині та Подністров'я) – пшеворські племена, – ймовірно, створили певний різновид давньослов'янської культури.

На українських землях про особливості культури пшеворських племен свідчать старожитності, знайдені на поселеннях, могильниках та в окремих похованнях, розташованих у Волинській, Рівненській, Тернопільській, Львівській областях<sup>30</sup>.

Розміщення поселень скупченнями-гніздами (одне житло на площі, яка не перевищує 1100 м<sup>2</sup>) відображає племінну структуру пшеворського населення. Виявлений на поселеннях та могильниках речовий матеріал – переважно ліпна кераміка (горщики, миски, кухлі зі згладженою чи, навпаки, шерехатою поверхнею), військово спорядження та зброя, ювелірні прикраси й металеві деталі костюма (пряжки, застібки-фібули), речі повсякденного вжитку – свідчить про початки соціального розширення населення; поховальний обряд – про рівень розвитку пшеворського суспільства та властивий йому суспільний лад: носії пшеворської культури, як і інші племена Центральної Європи, перебували на кінцевій стадії розвинутого родового ладу з елементами військової демократії. Пшеворські поховання зі зброєю ранньоримської доби свого часу були визначені як пам'ятки воїнів-вершників, які з боями просувалися в складі озброєних загонів германців-вандалів до кордонів Римської імперії.

Поховальний обряд у пшеворців відбувався на спеціальному майданчику, де тіло небіжчика спалювали на ритуальному вогнищі. Рештки кремації очищали від попелу й вугілля та засипали в поховальні урни. Способи поховання у пшеворських та зарубинецьких племен мали свої особливості. Супровідним інвентарем у зарубинецьких похованнях були знаряддя праці, горщики для страв, прикраси та оздоби для костюма – бронзові й залізні фібули, шпильки, ланцюжки тощо, тоді як до типового поховального інвентарю пшеворських племен належали в тому числі мечі, кинджали, списи, шпори, які, згідно з ритуалом, спеціально ламали або гнули.

ворських старожитностях. Крім того, характерна для цього регіону ізоляція від основного германського пшеворського масиву та постійні впливи частково спорідненого місцевого поморсько-кльошевого населення, а дещо пізніше й сусідніх зарубинецьких племен, призвели до того, що у пшеворців Волині й Подністров'я почала переважати давньослов'янська (синкретична поморсько-кльошево-зарубинецька) лінія етнокультурного розвитку<sup>29</sup>.

Отже, в системі обрядів пшеворських племен істотну роль відігравала зброя. Разом із мечами в деяких похованнях пшеворської культури були знайдені залишки піхов або окуття до них. Унікальним є окуття нижньої частини піхов меча з багатого поховання № 3 на могильнику біля с. Гринів на Львівщині, яке належить до виробів кельто-фракійського ремесла. Воно виготовлене з карбованої бронзової пластини й має дугоподібну форму. Краї пластини, загнуті всередину, створюють жолобок, в який вкладали ребра піхов. Уздовж найбільшої випуклості проходило ребро, підкреслене з обох сторін паралельними канавками. Від ребра в обидві сторони розходилися навскіс розміщені канавки, якими була вкрита вся поверхня окуття. До піхов воно кріпилося чотирма наскрізними заклепками з випуклими головками, розміщеними на однаковій відстані одна від одної. Аналогії цьому предметові у пшеворській і сусідніх культурах невідомі.

На тому ж могильнику також збереглися фрагменти нижньої частини піхов, які дають уявлення про особливості їх виготовлення в одному випадку з тонкої залізної бляхи, в іншому – з бронзової.

Верхню частину металевого фрагмента піхов з іншого пшеворського поховання поблизу с. Лучки прикрашав ажурний орнаментальний декор. Ажурним також було декорування залишків піхов із поховання № 7 на могильнику біля с. Звенигород (урочище Загуменки). Різноманітні бронзові піхви з ажурним орнаментальним декором у стилі “красивих мечів” цілком типові для латенської доби. Однак зауважимо, що на теренах України вони з’явилися в похованнях пшеворської культури відносно пізно. За знайденими разом із ними фібулами, шпорами та іншими предметами, що піддаються хронологічному визначенню, їх датують уже I ст., тобто початком ранньоримської доби.

Особливе місце серед знахідок такого типу належить окуттю піхов меча, виявленому на Гринівському могильнику в уже згаданому похованні № 3<sup>31</sup>. Частина зовнішнього боку піхов прикрашена бронзовою ажурною бляшаною накладкою з п’ятьма своєрідними “клеймами”, що містять сюжетні зображення, виконані в техніці “в оброн” (коли тло навколо рисунка відсутнє) з використанням лиття, карбування й такого механічного способу обробки металу, як штамповка. На ажурній пластині (збереглася частина розміром 5 см x 21 см) розміщено п’ять вертикальних композицій.



**Обкладка піхов меча. Початок I ст. Могильник біля с. Гринів Львівської обл.**

Розташовані послідовно, вони, подібно до клейм на іконах, відповідають окремим сюжетам, де діють один або два персонажі – антропо- та зооморфні. Кожен із сюжетів взято в прямокутну “прорізну” рамку певної величини: середня – найбільша, її зверху та знизу оточують малі (верхня частково зруйнована), до яких примикають дещо більші, але такі, що не перевершують розміри центральної рамки. Уся ця “композиція рамок” сприймається як ярусоподібна.

У верхній частині окуптя в рамці зображено звіра з тулубом копитної тварини, найвірогідніше, кабана (?), і головою з підкреслено опуклим оком та рисами хижака з роду котячих, очевидно, лева (?). Характерні смуги, викарбувані на спині, відтворюють довгі пасма шерсті. Правою лапою звір наступає на рибу (згідно з іншою інтерпретацією – на птаха) і торкається її мордою, ніби поїдаючи.

Другий сюжет зображає крилатого грифоноподібного коня, шия, груди та нижня частина живота якого також вкриті довгими карбованими смугами – пасмами шерсті. Короткий хвіст закручений кільцем. Напівдугою вигнуто гривасту шию коня, лінію якої продовжує абрис голови з різко “зрізаною” формою носа. Динамічності фігурі коня надає також широке, як під час галопу, розташування ніг, причому задні ноги – масивні, передні – тонкі. Орнаментальні прорізи на крилах летючого коня імітують пташине пір'я.

Центральна, розміщена в найбільшій рамці, сцена містить зображення двох людських постатей, однакових на зріст. Їх фігури розгорнуті в півоберта й об'єднані на рівні обличчя (голови) та рук. Рука одного з героїв ніби поєднує два підборіддя – власне та людини, яка поруч; лікоть цієї руки підтримує рукою інший персонаж, утворюючи в такий спосіб два прямі кути у верхній частині тулубів. Інша рука цього ж персонажа впирається в коліно візаві. Певний акцент мають деталі зачісок: в одному випадку – це коротке волосся, в іншому – довге, зібране в спіралеподібну косу. На думку деяких авторів, це жіноча й чоловіча постаті, що символізують священний шлюб, завдяки якому пробуджуються родючі сили землі<sup>32</sup>.

У наступній рамці зображено тварину, яка поїдає паростки. Імовірно, вона належить до ряду копитних. Це може бути баран (?), кінь (?) чи гірський козел (?). Тварина має вузьку морду, довгі вуха, закручені роги, приземкуватий тулуб, короткі товсті ноги й тонкий хвіст. Шия і тулуб вкриті шерстю, що позначено характерними дужками, симетрично закрученими по боках. Зверху на спину тварини опущений паросток.

На останній – найнижчій за розташуванням композиції – зображено вершника з круглим щитом. Піднятий вгору спис у правій руці, ліва рука, що тримає округлий щит і вуздечку біля пояса, ноги, випрямлені в колінах, – усе це створює атмосферу войовничої напруги в передчутті військової небезпеки. Іконографічно цей сюжет має спільні риси із зображеннями вершника на кельтських монетах.

Ця знахідка, що не має аналогій серед старожитностей інших культурно-історичних осередків, очевидно, виготовлена на замовлення. Вона відтворює п'ять сцен давнього міфологічного переказу про походження та історію роду. Трактована, згідно з кельто-фракійською міфологічною традицією, як космогонічна, вона відтворює сюжетну лінію, де панівне місце належить подіям, що передували народженню першопредка<sup>33</sup>.

Деякі дослідники вважають, що головний змістовний акцент загальній структурі композиції надає сюжет із “левоголовим кабаном”, який, згідно з фольклорним циклом про подвиги кельтського героя Кухуліна, визначає в ідейному нашаруванні твору провідну тему військового героїства. Кухулін стає здатний проявити його по завершенні посвяти-ініціації, яку проходить після пізнання Іншого Світу завдяки

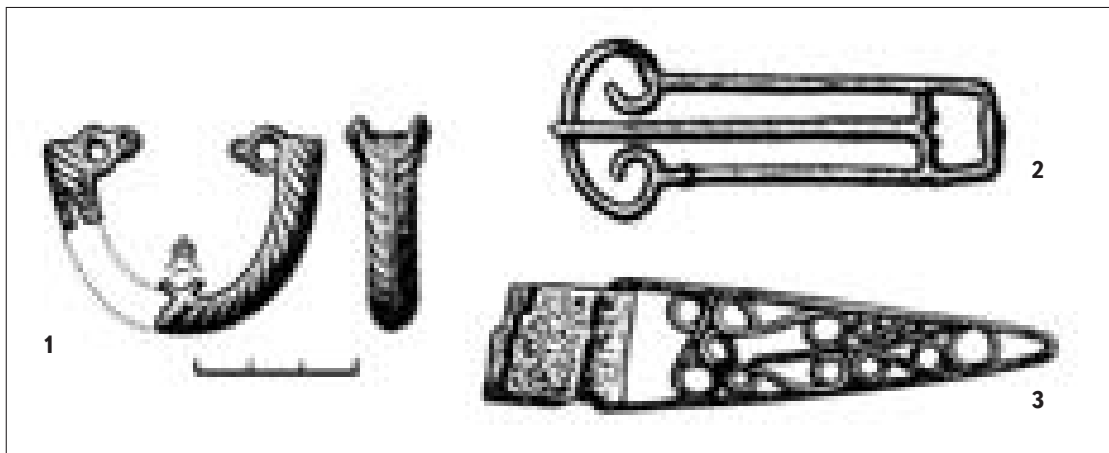
богині Скатах (що персоніфікує Тінь) та осягнення воєнної науки, здолавши у двобої войовничу Айфе (Пророцтво)<sup>34</sup>.

За винятком грифона, зображення якого поширене в мистецтві кельтів та фракійців, аналогії кожній із відтворених на зазначених піхвах фігур серед образотворчих пам'яток невідомі. Натомість у стилістичних характеристиках цих зображень та мистецьких творів кельтського світу можливо розпізнати деякі спільні риси. Помітний також зв'язок із гето-фракійським, германським, провінційно-римським мистецтвом. Художня стилістика цього твору тяжіє до речей європейського кола дещо пізнішого часу. Риси, притаманні гринівській накладці, можна побачити в скульптурних творах меровінгської доби, зокрема в тих, що визначаються як речі, створені у “варварській манері”<sup>35</sup>. В італійській скульптурі – це рельєфи вівтаря герцога Ратхиса в церкві Сан-Мартіно (731–734 рр.) та плита Зігуальда з ківорія баптистерію в Чевідале (762–776 рр.), в іспанській – це капітелі церкви Сан-Педро де ла Наве поблизу Заморри (кінець VII ст.), у французькому – рельєф із гіпогею абата Меллеборда поблизу Пуатьє (кінець VII ст.), у німецькому – стели з Нідердоллендорфа (VII–VIII ст.) та з Хонхаузена (700 р.), в ірландському – стела з Дувіллауне (VII–VIII ст.) та рельєфи хреста в Мууні (VIII ст.), у скандинавському – стела з острова Готланд (700–800 рр.), маска воїна, знайдена в Осенберзі (800 р.), бляшка із Торслунда (VII ст.). Певні стилістичні паралелі можна простежити й у книжкових мініатюрах доби Меровінгів – у Геллонському сакраментарії 790–995 рр. (Франція), в Євангелії з Дурроу 680 р. (Ірландія). Імовірно, гринівські піхви були виготовлені в придунайських провінціях Риму, звідки й потрапили до Подністров'я. Не виключено, що створені на периферії пізньолатенських впливів, вони були замовлені для вождя місцевого племені з врахуванням регіонального, втраченого нині світоглядного та міфологічного підґрунтя.

Варто також згадати про вироби з прорізним декором, які були поширені в Центральній Європі наприкінці I тис. до н. е. Їх походження пов'язують із групою творів кельтського вжиткового мистецтва стилю “красивих мечів”. Ця назва впливає саме з особливостей декорування та оздоблення майстерно виконаних піхов, лицевий бік яких зазвичай прикрашали гравірованими або карбованими композиціями з зооморфними та рослинними елементами. І хоча ажурний декор рослинних та геометричних мотивів стилю “красивих мечів”, властивий творам із території Німеччини, Польщі, Болгарії, досить далекий від зображень на гринівській знахідці, загалом можна говорити про можливу спільну традицію<sup>36</sup>.

Частину декору піхов утворювали також бронзові та залізні підвіски, за допомогою яких піхви з'єднували з поясом. Їх виготовляли з бронзового або залізного стрижня округлої чи ромбоподібної в розрізі форми, де діаметр кільця дорівнював 2,5 см – 3 см. Зовнішній бік кільця зазвичай оздоблювали трьома жолобками. По дві такі підвіски, виготовлені з бронзи, знайдено в похованні в Лучці та в похованні № 3 в Гриневі, одна – в похованні № 7 у Звенигороді-Загуменках. Ще дві подібні підвіски виявлено серед зруйнованих поховань у тому ж Гриневі. Типологічно пізнішою є залізна підвіска у вигляді плоского кільця, до одного боку якого прикріплено невеликий гачок з округлим шипом на кінці. Такі підвіски часто трапляються на кельтських пам'ятках. У пшеворській культурі вони з'явилися в пізньолатенський період разом із ранніми типами мечів. У Верхньому Подністров'ї та Західному Побужжі такі підвіски знайдено в комплексах I ст.

Крім предметів військового спорядження, до старожитностей пшеворської культури належать металеві застібки-фібули. З території поширення пшеворської культури у Верхньому Подністров'ї та Західному Побужжі походить сімнадцять фібул,



**1 – деталь (завершення) піхов меча; 2 – пряжка; 3 – наконечник пояса. 1, 3 – могильник біля с. Гринів Львівської обл.; 2 – поховання біля с. Лучка Львівської обл. (за Д. Козаком)**

дев'ять з яких знайдено в похованнях, шість – на поселеннях (Підберізці – три, Сокільники – дві, околиці Сокаля – одна).

Найбільш ранню форму демонструє бронзова фібула з поховання в Лучці. Її край прикрашено кільцевим потовщенням, зверху вона випукла, знизу – плоска. Пружина має чотири витки й нижню тятиву, приймач відламаний. Цей предмет належить до варіанта “0” фібул пізньолатенського періоду (за класифікацією Юзефа Костшевського).

До іншого типу належить бронзова фібула з того ж поховання в Гриневі. Вона має дужку з товстою головкою, яка в нижній частині закінчується кільцевим потовщенням, а на головці має прилаштовану прямокутну пластинку, з'єднану гачками з пружинним апаратом, де пружина має вісім витків. Приймач із трьома прямокутними та одним округлим отвором утворений із розклепаної нижньої частини ніжки, краї якої загнуті вбік. Ця фібула належить до найбільш ранніх гостропрофільованих (тип 67 за класифікацією Оскара Альмгрена). Досконалість форми цих фібул та обмежена їх кількість дають підстави вважати, що у пшеворському середовищі вони були предметами римського імпорту. Серед інших фібул, виявлених на пшеворських та зубрицьких пам'ятках України, є як провінційно-римські, так і варварські форми – т. зв. сурмоподібні фібули другої половини I–II ст., гостропрофільовані провінційно-римські фібули типу Альмгрен-84 та їхні наслідування “мазурського” типу (за Терезою Домбровською) середини – другої половини II ст., а також найпізніші фібули з підв'язними та пластинчастими голкодержачками III ст. (група Альмгрен VI). Крім фібул, до типово пшеворських деталей костюма належать металеві пряжки та наконечники ременів різних форм<sup>37</sup>.

Загалом фібули, як і речі домашнього вжитку та зброя, у давньослов'янських племен Волині та Верхнього Подністрів'я, а також у сусідніх пшеворців-германців, були предметами, що походили з Вісло-Одерського межиріччя, тобто з периферійних областей германського світу, а також із кельто-дакійського та провінційно-римського культурних ареалів.

У пізньоримську добу формувалися нові мистецькі течії, що згодом переросли в традиції, в яких надбання минувшини зазнали переосмислення й дістали нових форм розвитку.

## МИСТЕЦТВО ПЕРЕХІДНОГО ПЕРІОДУ: ВІД АНТИЧНОСТІ ДО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

### ЧЕРНЯХІВСЬКА КУЛЬТУРА

Яскравий мистецький спадок залишили племена т. зв. черняхівської археологічної культури, які в другій третині III – першій третині V ст. займали переважно лісостепові й почасти степові простори України, а також Молдови, Румунії та деякі прилеглі території Росії. За рівнем розвитку виробництва й ремесла, торговельно-економічних відносин носії названої культури принципово не відрізнялися від передових народів європейської неантичної ойкумени (Барбарікуму), що перебували на шляху створення державності. Говорити про історичну спільноту черняхівців із різних теренів Центрально-Східної, Південно-Східної та Східної Європи дозволяє ряд збіжних і zarazом прикметних рис окремих виявів їх матеріальної та духовної культури. Найвиразніше ці риси виявляються в якісних характеристиках такого масового ремісничого виробу як гончарний посуд. Деякі інші зразки вжиткового мистецтва та предмети побуту – фібули, пряжки, підвіски, гребені також належать до центральноєвропейського кола речей “черняхівського типу”, причому їх стандартність пояснюється як єдиною економічною системою і спільними вимогами внутрішнього ринку, що охоплював населення значної території зони Лісостепу і Степу, так і спільністю художніх смаків, уподобань, ustalених норм, що сформувалися головню під впливом пізньоантичного світу. Властиво, черняхівські племена належать до кола носіїв провінційно-римської культури.

Перші старожитності черняхівської культури (точніше, культури полів поховань черняхівського типу) було відкрито впродовж 1898–1903 рр. у результаті досліджень біля сіл Ромашки й Черняхів у Середній Наддніпрянщині, Неслухів у Прикарпатті, Синтана де Муреш у Трансильванії<sup>1</sup>. Відтоді на окреслених обширах Південно-Східної та Східної Європи зафіксовано понад чотири тисячі подібних пам'яток: з них розкопано близько 200 поселень і 120 могильників названої культури. У румунській і молдавській літературі ці старожитності називають “культура Синтана де Муреш”, в інших країнах – зазвичай “Синтана-Черняхів”. Протягом століття вивчення старожитностей черняхівської культури найгостріші дискусії точилися довкола того, який народ або народи слід уважати її творцем/-ями та носієм/-ями. Ще в період між двома світовими війнами в руслі етногенетичної проблематики склалися три основні концепції: “германська”, “слов'янська” та “поліетнічна”. Нині дослідники загалом дотримуються останньої, хоча розуміють сутність цього явища дещо по-різному. На думку одних учених, лісостепова зона України

була заселена головно слов'янами<sup>2</sup> або слов'янами й сарматами<sup>3</sup>. Інші дослідники, пов'язуючи терени Лісостепу переважно також зі слов'янами, надають у процесі культурогенези велике значення скіфо-сарматському та дако-гетському компонентам, а за германцями-готами визнають лише пам'ятки з рисами вельбарської культури<sup>4</sup>. Урешті, чимало дослідників пов'язує черняхівську культуру передусім із народом готів, не заперечуючи zarazом причетності до неї інших етносів. Цієї думки дотримується частина вітчизняних та зарубіжних археологів, зокрема, майже всі дослідники країн Центральної і Західної Європи<sup>5</sup>. Румунські й молдавські колеги підкреслюють також присутність у "культурі Синтана де Муреш" карпського або дакійського етнокультурного елементу<sup>6</sup>.

Для Південно-Східної Європи перша половина I тис. н. е. в цілому характеризувалася утворенням та розпадом великих і малих племінних об'єднань, римською експансією в Подунав'ї, сарматською експансією зі сходу. У II ст. з історичної арени сходить зарубинецька культура. На початку III ст. в басейні Середнього Дніпра сформувалися старожитності київської культури, носії якої пізніше ввійшли до слов'янського етносу як одна з його складових частин. На межі II–III ст. із-за Західного Бугу на Волинь, а згодом – у східному та південному напрямках, почалося переселення племен вельбарської культури, етнічно пов'язаних з готами. Цей народ східногерманської мовної групи, за переказами, прибув зі Скандинавії і з початку нової ери мешкав у Польському Помор'ї<sup>7</sup>. Очевидно, прибульці змішувалися з тубільним населенням: антропологічні дослідження виявили у вельбарських могильниках значну частку балтського компонента. У 30–60-х роках III ст. готи разом із союзними племенами вели війни з Римською імперією на території нижньодунайських, балканських та малоазійських провінцій. В історіографії вони дістали назву "готські" або "скіфські" війни. Саме на цей період припадає формування черняхівської культури, ареал якої впродовж наступних десятиліть поширився на південь до Дунаю, а на землях нинішньої України – із заходу на схід. Ці історичні обставини збігаються з відомостями історика давнини Йордана про підкорення готським королем Германаріхом багатьох народів "Скіфії та Германії". Окремо він згадав про війну зі слов'янами-венетами, "могутніми своєю чисельністю", проте погано озброєними, які згодом стали "відомі під трьома іменами: венетів, антів, склавинів <...>, але тоді всі вони підкорилися владі Германаріха" (Jord. Get., 119). Етапи просування готів на землі венетів простежуються за археологічними знахідками.

На південно-східних рубежах ранньослов'янської київської культури (Черкаська область) найраніші черняхівські пам'ятки появились в третій чверті III ст. На межі III–IV ст. черняхівські племена вже цілковито панували на лісостеповій Правобережній Київщині та вздовж лівого берега Дніпра. Масове поширення черняхівських пам'яток на Сході України аж до Сіверського Дінця датується другою чвертю IV ст.

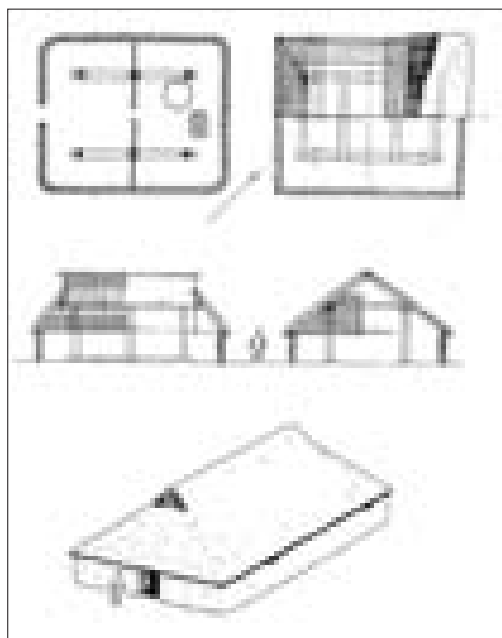
Населення черняхівської культури за етнічним складом лишалося неоднорідним. Готи поділялися на два угруповання: східне (остроготи), локалізоване на землях України, та західне (візіготи) – на території Молдови та Румунії. Підкорені місцеві племена, які не покинули своїх земель, увійшли до готського додержавного утворення на правах, імовірно, вимушених союзників. Слов'янські риси цієї культури добре простежуються на черняхівських поселеннях у верхів'ях Дністра й Західного Бугу та на окремих поселеннях Середньої Наддніпрянщини й Лівобережної України. У Причорноморському степу частину людності склали пізні скіфи та сармато-алани, а за Прутом та на Дунаї простежуються елементи культури фракійських етносів – карпів і даків.





**План городища-фортеці Олександрівка, Миколаївська обл.:**  
**1 – оборонні стіни; 2 – вежі; 3 – залишки кам'яних будинків; 4 – межа частини городища, що збереглася; 5 – розкопи**

**Реконструкція наземного житла з поселення Велика Снітинка, Київська обл.**



## БУДІВНИЦТВО

На всій території свого розселення носії черняхівської культури займали родючі, переважно чорноземні ґрунти. Північна межа поширення їх поселень майже збігається з межею лісової та лісостепової смуг. Зазвичай селища розміщувалися по низьких схилах берегів річок та струмків, витягуючись у довжину від кількох десятків метрів до кілометра й більше. Але, позаяк різні ділянки великих поселень існували неодноразово, їхні розміри треба сприймати умовно. Крім того, поселення, як правило, були відкриті, не укріплені<sup>8</sup>. Проте у степовій зоні відомо кілька городищ-фортець, збудованих у часи існування черняхівської культури. Найповніше вивчене на сьогодні городище Башмачка в Дніпропетровській обл.<sup>9</sup> та городище поблизу сучасного с. Олександрівка<sup>10</sup>, розташоване на висоті 40 м на скелястому березі р. Інгулець. Давня забудова останнього була кам'яною, система фортифікації включала рови, вали, ескарпи, кам'яні стіни й башти. Стіна з напільного боку мала ширину 3 м і складалася з вапнякових плит довжиною понад 1 м. Ворота захищала кругла вежа діаметром 11 м зі стінами 1,5 м завтовшки; ще три вежі мали діаметр 7 м. Внутрішній простір цієї твердині займали довгі будинки на зразок казарм. Хоча з розкопок фортеці походить матеріал, типовий для черняхівської культури, дуже вірогідно, що в її побудові брали участь римські військові фахівці. Відомо також, що черняхівські вожді використовували залишені римлянами укріплення на Чорноморському узбережжі<sup>11</sup>.

Серед житлових споруд черняхівських племен розрізняють заглиблені й наземні<sup>12</sup>. Перші з них поділяються на землянки (заглиблювалися до двох і навіть більше метрів) та напівземлянки (заглиблювалися на глибину 0,4 м – 1 м), стіни яких робили з плоту, рідше – з колод, стовпової або зрубної конструкції; два опорних стовпи, які встановлювалися біля протилежних стін, підтримували гребеневу балку-перемичку (вільчик) двосхилого даху (досліджені близько 300 об'єктів на 80 поселеннях). Площа їх сягала від 8 м<sup>2</sup> до 17 м<sup>2</sup>. Поміж других розрізняються будови, стіни яких виготовляли або з дерева й глини каркасним способом, або складали з ка-

меню. У більшості областей черняхівського ареалу переважали напівземлянки та дерев'яне наземне житло. Воднораз простежується й певна специфіка в поширенні окремих типів споруд. Так, на поселеннях Верхнього Дністра відкриті лише заглиблені житла, натомість у Причорномор'ї панівним було наземне кам'яне домобудівництво, хоча траплялися й житла інших груп.

Наземні каркасні житла (досліджені на 120 поселеннях у кількості 200 об'єктів) мали стіни, сплетені з пруття й обмазані глиною з домішкою солом'яної січки. Інколи їх будували з блоків дерну або ряду вертикально вкопаних колод на зразок частоколу. Дах накривали очеретом і нерідко зверху накладали шар глини. Про це свідчать залишки згорілих конструкцій, серед яких збереглася добре помітна обпалена обмазка.

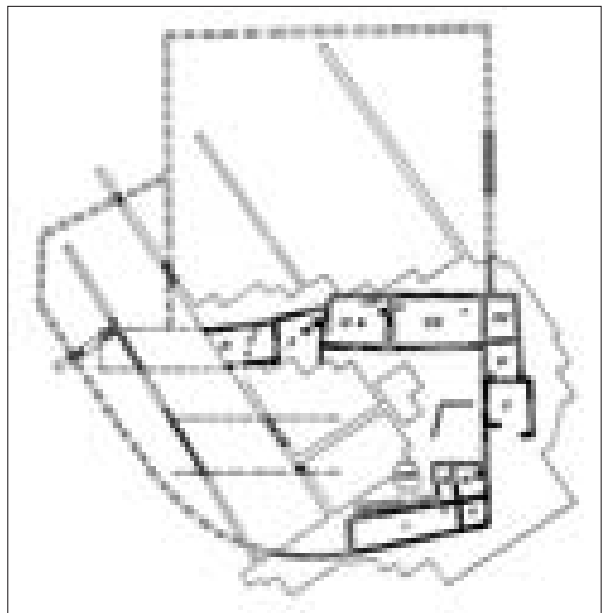
Житло переважно було однокамерним, зрідка – двокамерним, площею  $10 \text{ м}^2$  –  $50 \text{ м}^2$ . Заразом понад 20 поселень мало залишки т. зв. “довгих будинків” площею від  $60 \text{ м}^2$  до  $160 \text{ м}^2$ . Як правило, вони розділені на два приміщення, іноді з сіними між ними (на зразок хати “на дві половини”). Господарське приміщення призначалося для худоби. Внутрішні несучі опори розташовувалися в таких будівлях або в один ряд (двонейфна конструкція), або в два ряди (тринейфна конструкція). Такі споруди мали ширину близько 11 м.

У Причорноморському регіоні основним типом споруди була двокамерна будівля з місцевого каменю-вапняку завдовжки 15 м – 20 м, завширшки 6 м – 7 м. Внутрішній простір поділявся на два або більше приміщень. У деяких із них виявлено стійла та годівниці для худоби. Звичайне господарство складав будинок та двори-загони, які тулилися до кам'яної огорожі. На поселенні Кам'янка-Анчекрак велика садиба складалася з кількох житлових та господарських будівель, до яких примикав великий загін<sup>13</sup>. Кам'яне домобудівництво черняхівських поселень Півдня належало місцевому населенню, яке зазнало певного впливу еллінської культури. Однак об'ємно-планова система цієї забудови помітно різниться від греко-античної, для якої типовим було житло із внутрішнім двором.

Основним елементом інтер'єру житла було облаштоване певним чином відкрите вогнище (кабиця) (одне чи два), що мало вигляд прямокутного глинобитного майданчика. Воно слугувало насамперед для приготування їжі та обігріву приміщень, а також для освітлення в темну пору доби. На його розігрітому черені пекли хліб та підсушували зерно перед розмелюванням. Саме біля вогнищ часто знаходять посуд, тягарці від ткацького верстата, інші речі.

Предмети побуту, якими користувалося населення черняхівської культури, здебільшого виготовлялися на місці, зазвичай вони належали до традиційних для цього регіону. Заразом істотну частку речей складали імпортовані вироби – посуд, зокрема амфорна тара, прикраси, дрібна пластика, монети.

**План садиби на поселенні Кам'янка-Анчекрак (розкоп II), Миколаївська обл.**





**Садиба на поселенні Кам'янка-Анчекрак, Миколаївська обл. (реконструкція):**  
**1 – житлового приміщення VIII;**  
**2 – господарського приміщення I**

імовірно, спершу полонені ремісники, лише згодом її освоїли місцеві майстри.

Виразною ознакою переважної більшості “кераміки черняхівського типу” є сірий або чорний колір. Аби досягнути цього, майстри застосовували т. зв. відновлювальний (редукційний) випал без доступу кисню. Інший спосіб полягав у використанні палива, що виділяло багато диму й підсилювало тим самим редукцію, насичуючи сажею пори глиняних виробів. У результаті керамічна поверхня набувала більш-менш рівномірного сірого чи чорного кольору. Останній метод, як простіший, був най-

**Кубок у вигляді чобітка з могильника Каборга, Миколаївська обл.**



Вони вказують на економічні та культурні зв'язки представників черняхівських племен.

## **ДЕКОРАТИВНО-ВЖИТКОВЕ МИСТЕЦТВО**

### ***Кераміка та металевий посуд.***

Найчисельнішу й zarazом найвиразнішу категорію вжиткових виробів черняхівців становив глиняний посуд, переважно гончарний (кружальний). Виконаний в єдиному стилістичному руслі зі збереженням певних форм, він є головним культуровизначальним показником аналізованої історичної культури. Технологія гончарного виробництва – (використання кружала й випалювального горна) – провінційно-римського характеру. Її носіями були,

імовірно, спершу полонені ремісники, лише згодом її освоїли місцеві майстри. Виразною ознакою переважної більшості “кераміки черняхівського типу” є сірий або чорний колір. Аби досягнути цього, майстри застосовували т. зв. відновлювальний (редукційний) випал без доступу кисню. Інший спосіб полягав у використанні палива, що виділяло багато диму й підсилювало тим самим редукцію, насичуючи сажею пори глиняних виробів. У результаті керамічна поверхня набувала більш-менш рівномірного сірого чи чорного кольору. Останній метод, як простіший, був найбільше поширений серед “варварського” населення Європи. Слід, утім, зазначити, що посуд з поховального інвентарю часто лишався недостатньо випаленим.

Доступність дешевої ремісничої продукції призвела до занепаду домашнього виробництва ліпного посуду, який дедалі частіше виготовлявся нашвидкуруч з погано вимішаної глини й недбало випалювався. Побутовий ліпний посуд був поширений переважно в черняхівців-слов'ян Верхньої Наддністрянщини. Проте техніка ручного ліплення застосовувалася і під час виготовлення високоякісного посуду, але нестандартних складних форм, зокрема кухлів та ваз. Такі керамічні зразки подеколи відзначаються багатим орнаментальним оздобленням. Серед останніх траплялися й фігуративні зразки, як-от посудина у вигляді чобітка з могильника Каборга (Миколаївська обл.).

Поверхня деяких ліплених посудин та деяких інших категорій керамічних виробів загладжувалася тільки частково зверху й знизу, лишаючись

посередині шорсткою (рустованою). Відповідно до традицій вельбарської та пшеворської культур так оформлялися горщики, рідше – миски та кухлі. Для цього користувалися різними способами. Найчастіше посудину обвалювали в подрібненій сухій глині, рідше – просто в піску. Для поверхневого ґрунтування зостосовували й рідку глину, що іноді “декорувалася” вертикальними борознами від пальців. Часто в ґрунтовку добавляли жорстку з граніту або золотавого мінералу. Трапляються випадки імітації рустування за допомогою грубо прокреслених ліній, відтисків пальця або нігтя.

За призначенням посуд поділявся на тарний, кухонний та столовий. Перші дві категорії – це вироби питомо технічного характеру, без виразних естетичних прикмет; натомість остання відзначається неабиякою вишуканістю формотворення, декору та якістю техніки виконання.

Асортимент кухонного посуду складався переважно з горщиків, а також мисок та дворучних глечиків, за формою подібних на відповідні типи столового посуду, ліпних сковорідок. Гончарні горщики досить різноманітні за формою. Висота більшої з них складає близько 15 см і не перевищує 20 см. Трапляються мініатюрні горнятка. Пропорції гончарних горщиків варіюють від кулеподібних до витягнутих, по-різному в них оформлені вінця та піддони, декоровані плечики. Подекуди гладенька поверхня виробів урізноманітнювалася уступами або оздоблювалася різни-ми лініями, зрідка – відбитками штампів.

Значна частина ліпних горщиків за формою практично не відрізнялася від гончарних і була виготовлена як імітація ремісничих виробів.

Столовий посуд виготовляли з добре очищеної глини без штучних мінеральних домішок, але часто з домішками органічного походження у вигляді товченого деревного вугілля й попелу. Такий спосіб відомий також у грецькому та римському гончарстві. Він сприяв поліпшенню фізико-хімічних властивостей глиняної маси: знижував температурний поріг її спікання й позитивно впливав на процес відновного (редукційного) випалу. Очевидно, з такою ж технологічною метою черняхівські гончарі додавали в глиняне тісто гній.

Після формовки тулуба посудини переходили до обробки



**Ліпний горщик із могильника Компанійці, Полтавська обл.**

**Дворучний глек та миска з могильника Суми-Сад, Сумська обл.**



його поверхні та нанесення орнаменту. Поверхня столового посуду іноді вкривалася ангобом – шаром каоліну або іншої тонкої глини і після підсушування лощила-ся. Останній технічний прийом виконувався за допомогою спеціального інструмента (лощила) у вигляді гладенького каменя або кістки. Лощений поверхневий шар глини ущільнювався до блиску, що не тільки надавало посуду естетичного вигляду, але й підвищувало його водонепроникність. Інколи, внаслідок особливо ретельного лощення, посудини набували досконало гладенької фактури, яка імітувала практично “дзеркальну” поверхню.

Столовий посуд відзначається великою різноманітністю. Серед форм такого посуду відомі миски, одноручні вази та вази без ручок, тривухі вази, глеки, кухлі, келихи, керамічні відра. Так, наприклад, миски мали різні профілі боків – біконічні, конічні, округлі. При цьому чисельно переважав перший тип мисок із гострим або дещо округленим зламом профілю, між яких розрізняють “відкритий” та “закритий” типи. Біконічні ліпні миски з маленьким вушком мають аналогії у вельбарській культурі. У басейнах Дністра та Дунаю останні зразки трапляються зрідка. У Румунії вони відомі під назвою “дакійські чаші”. Миски найчастіше використовували в повсякденному побуті. Інші форми посуду слугували під час різних урочистостей та обрядодійств, у тому числі поховальних, адже вони частіше трапляються серед поховального інвентарю могильників, ніж на поселеннях.

Досить численними й різноманітними за формами були вази без ручок – великі миско- та горщикоподібні посудини висотою близько 28 см та діаметром близько 40 см. Як і миски, такі вази мали “стриманий” декор у вигляді пролощеного зигзага або сітки. Характерними для черняхівської культури були тривухі вази різного розміру, переважно з широкими ручками і плоскими вінцями, хоча траплялося й інше оформлення деталей. Звичайно їх поверхня старанно заглажена, часто декорована орнаментом або символічними зображеннями. Такий посуд призначався для ритуальних та магічних дій. Про це свідчить і розміщення вушок, досить незручне для використання в побуті.

Однією з найцікавіших посудин є ваза з поселення Лепесівка на Волині. Цей унікальний екземпляр має незвичайні особливості: високу ніжку, плоскі вінця, вкриті символічними зображеннями, орнаментальний фриз, виконаний у техніці високого рельєфу, розміщений під вінцем, подвійні ручки з насадженими на них глиняними кільцями. Ваза нагадує римські бронзові тази для змішування вина з водою.

**Ваза з могильника Кам'янка-Анчекрак, Миколаївська обл.**



**Чорнолощена ваза з могильника Городок, Миколаївська обл.**





**Триручна ваза з могильника Переяслав-Хмельницький, Київська обл.**



**Триручна ваза з могильника Виноградний Сад, Миколаївська обл.**

Такі тази мали по боках три кільця, за які їх кріпили до триножників. Вони входили до почесних дарів, які варварські вожді одержували від римської адміністрації, а тому нерідко потрапляли до могил цих вождів. Кільця на лепесівській вазі мають лише декоративне призначення.

Найваріативнішим видом черняхівського посуду є одно- та дворучні глечики, посудини без ручок – сулії тощо, причому одних тільки одноручних глечиків нарахується 16 типів. Характерними, масовими, “еталонними” для черняхівської культури є глечики з біконічним профілем. На Прикарпатті домінують посудини з

**Глечик із могильника Каборга, Миколаївська обл.**



округлим тулубом, подібні до виробів гончарного центру пшеворської культури на Верхній Віслі. У багатьох випадках кулясті глеки у своїх формах наслідували провінційні вироби. Глечики зі зливом на зразок грецької ойнохої переважно походили з південно-західних регіонів поширення культури, де відомо багато подібних червоноглиняних імпортованих посудин. Дворучні глеки звичайно мають низьке горло й округлий тулуб. Беручи до уваги, що їх здебільшого виготовляли з глини “кухонного” гатунку, можна припустити, що ці посудини використовували для приготування на вогні страв із молочних продуктів.

До одноручних глечиків близькі типологічно (але відмінні функціонально) кухлі й одноручні вази. Між собою вони розрізнялися перш за все розмірами: об’єм кухлів дорівнював 0,4 л – 0,5 л, а одноручних, більших за розмірами ваз, – від 2 л до 6 л – 7 л. Гадаємо, їх також використовували для пиття – наприклад, на урочистих



**Глечик із могильника Компанійці,  
Полтавська обл.**



**Триручна ваза з поселення Лепесівка,  
Волинська обл.**

бенкетах, подібно до того, як це робили з круговим келихом. На користь парадного або ритуального призначення ваз-кухлів говорить те, що унікальні екземпляри з “княжого” кургану у Військовому і з Данчен мали декорування у вигляді складних, закомпонованих у певні системи символічних знаків. Гончарні кухлі також часто мали орнаментацию. Ліпні екземпляри зазвичай мали округлий профіль і були подібними до кухлів вельбарської культури.

Керамічні кубки належали до найвишуканіших форм черняхівського посуду. Часто-густо вони імітували престижні скляні вироби майстерень Східного Середземномор'я. Найбільше наслідувань викликали масові імпорти другої-третьої чверті IV ст. – скляні келихи з напівсферичним дном, прикрашені рядами шліфованих кіл, глиняні кубки, іноді прикрашені лише якісним лоцінням, частіше – вм'ятинами або колами, що зображують шліфовку по склу. Переважно на їхню поверхню на-

**Глечик із могильника Федорівка,  
Дніпропетровська обл.**



**Одноручна ваза з могильника Військове,  
Дніпропетровська обл.**





**Кубок із могильника Каборга,  
Миколаївська обл.**



**Кубок із могильника Компанійці,  
Полтавська обл.**

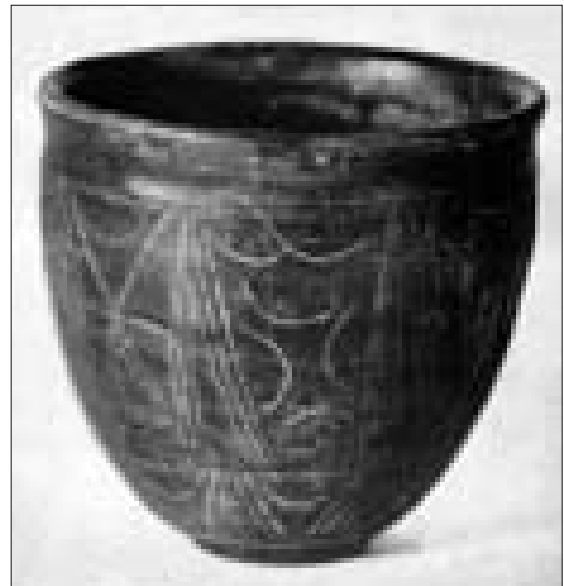
носили орнаментальні мотиви та знаки, властиві місцевим уявленням. При цьому широко використовували різьблені штампи. Деякі керамічні келихи є високими зразками декоративно-вжиткового мистецтва. Побутовували і традиційний тип у вигляді невеличкої миски або горнятка. Унікальною є посудина у вигляді чобітка з Каборзького могильника. Ця керамічна модель точно передає конструкцію давнього шкіряного взуття.

У різних регіонах поширення черняхівської культури відомі також відроподібні столові посудини. На екземплярі з Каборги достовірно відтворено деталі дерев'яного цебра: вушка, металеві обручі і цвяхи. Частіше трапляється спрощений тип керамічних відер – без вушок. За формою вони близькі до ваз, але мають на корпусі по кілька пружків, що імітують обручі на дерев'яному цебрі.

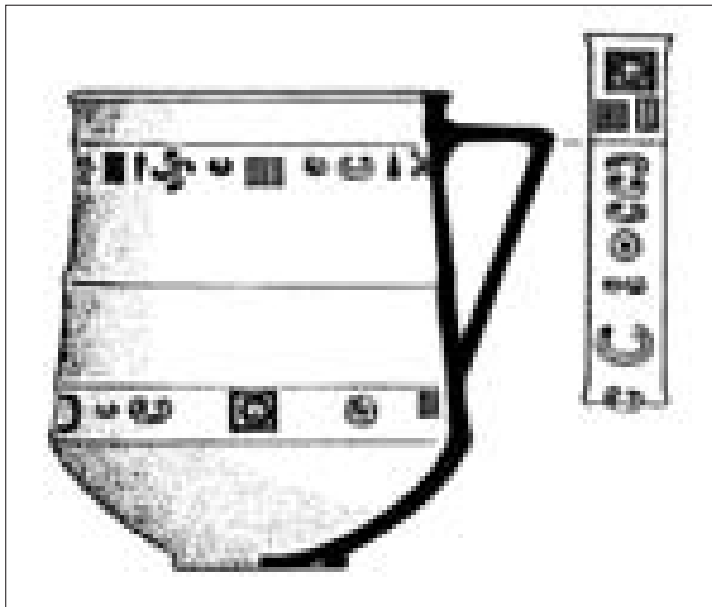
**Керамічне відро з могильника Каборга,  
Миколаївська обл.**



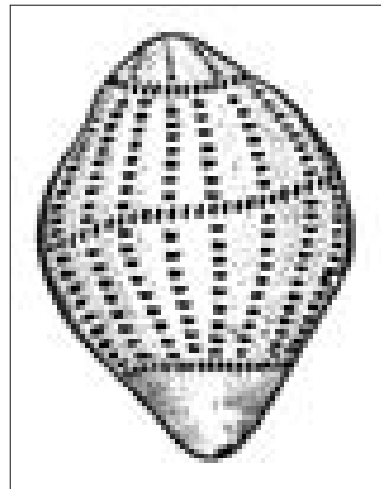
**Кубок із могильника на Київщині**







**Одноручна ваза, прикрашена штампованим орнаментом, з могильника Данчени, Молдова.**



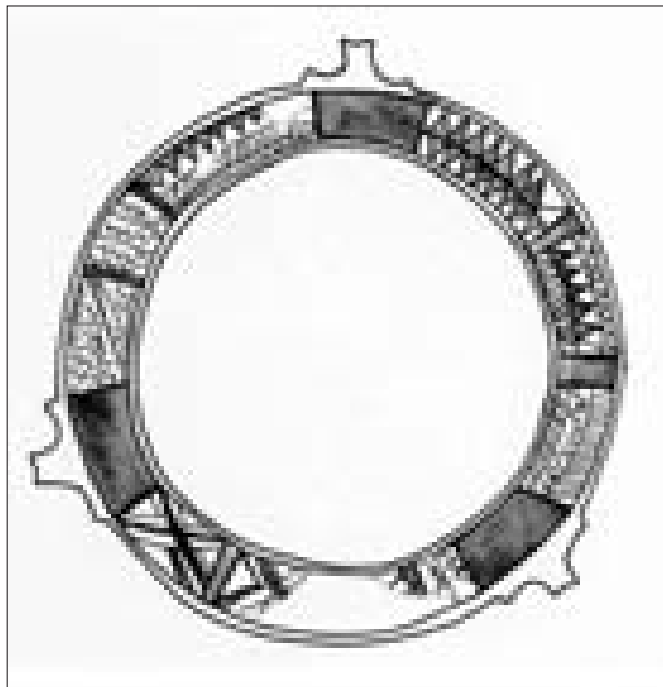
**Торохкальце з могильника Рижівка, Черкаська обл.**

Способи прикрашання черняхівської кераміки пов'язані з технікою її виготовлення і функціональним призначенням<sup>14</sup>. Утім, прийоми орнаменталізації горщиків та піфосів різноманітністю не відрізнялися. Власне орнаментальні зображення наносили двома способами:

а) графічно, за допомогою пролощених ліній або пунктирів, залишених коліщатком або гребінкою; б) рельєфно, за допомогою відбитка фігурного штампа. Для оформлення столового посуду застосовували ще й рельєфні валики й уступи. Орнаментальні композиції утворювали зазвичай горизонтальний фриз на плічку, рідше – на шийці посудини, або їх вкладали кільцеподібно на горизонтальному вінці вази.

Графічні vzори були переважно геометричного характеру. Найпоширеніший мотив – зигзаг у різних варіантах, а також ряд трикутників. Досить ча-

**Орнаменталізація вінця вази з Лепесівки Волинської обл.**





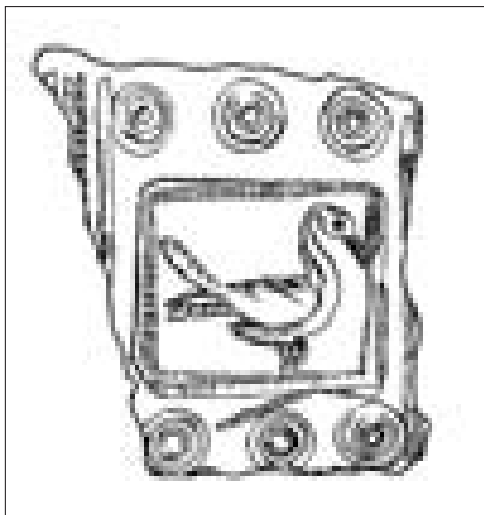
**Уламок посудини з рельєфним зображенням коня із с. Черепин Черкаської обл.**



**Уламок посудини з рельєфним зображенням тварин із могильника Зіновеччина (Бережанка), Тернопільська обл.**

сто наносилася коса сітка, рідко – горизонтальна або вертикальна “ялинка” або “риб’яча кістка”; інші типи (рослинний – пальмета, криволінійний – півкола-фесто-ни) трапляються в поодиноких випадках. Так, за підрахунками Е. Симоновича, декоративний мотив зигзага й трикутника використовувався на 450 посудинах, сітка – на 125, горизонтальна “ялинка” – на 13, вертикальна “ялинка” – на 10<sup>15</sup>. Лише в районі Буджацького степу на кухлях фіксується рослинний мотив – чотирипелюсткова квітка, а також орнаменти у вигляді пальмети й фестонів. Можливо, присутність цих мотивів слід пов’язувати із запозиченнями з античних традицій сусіднього міста Тіри. Рослинний орнамент трапляється на уламку посуду з лепесівського поселення на Волині, де присутність античних гончарів виказують грецькі написи

**Відтиск античної геми на уламку вази з городища Золотий Мис, Херсонська обл.**

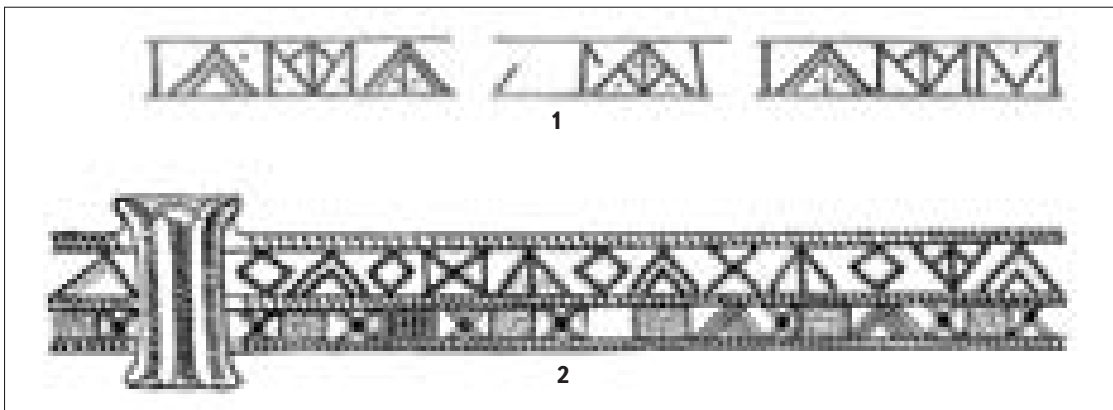


(на уламках кераміки) й особливі види посуду<sup>16</sup>. Декоративні мотиви укладалися у вигляді безперервної смуги або розподілялися окремими сегментами (дискретний орнамент). Безперервну смугу найчастіше утворював горизонтальний зигзаг або ряд заштрихованих чи вкритих лощінням трикутників. Ці орнаменти, а також сітка, характерні майже для всіх зразків столового посуду, окрім кубків. Суцільний фриз у вигляді горизонтальної “ялинки” зафіксовано на вазах і глеках. Для цього ж посуду й для кубків застосовувалася сегментна композиція орнаментатії, яка могла включати елементи зигзага, сітки і ялинки, а також відтиски штампа.



**Глечик із могильника Ромашки, Київська обл. НМІУ**

Найпоширенішими формами штампів були різні розетки й концентричні кола, рідше – трикутні, краплеподібні, а також у вигляді напівмісяця, пальмети, свастики. Широко застосовувалися також штампи-коліщатка та гребінка. Так, вазу-кухоль із Данчен прикрашають 51 відтиск із 14 різних штампів. Відтисками прикрашали також деякі триручні вази та глеки, а найчастіше – кубки. Найскладніші зразки штапованих орнаментальних мотивів відомі на сьогодні лише за окремими уламками посуду. Серед них – подоби тварин: коней (с. Черепин на Черкащині; с. Бережанка на Тернопільщині)<sup>17</sup>, а також лебедя або гусака (с. Фалешт у Молдові)<sup>18</sup>. Попри

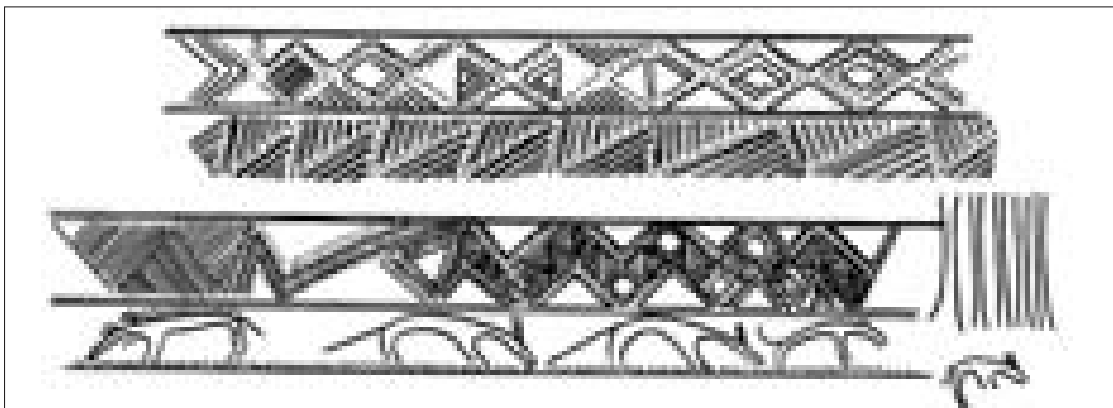


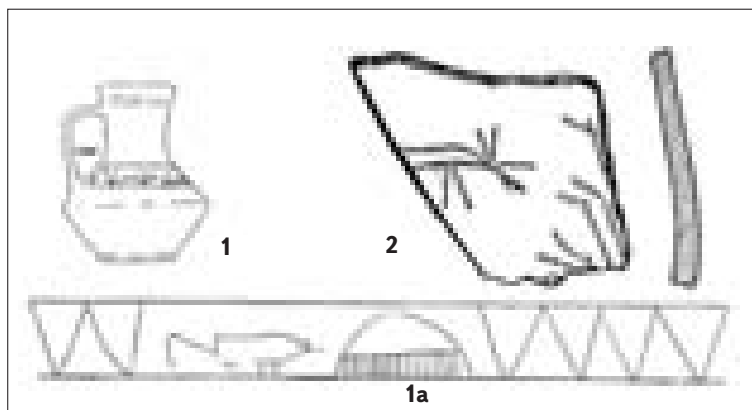
**Знаки на уламках триручної вази (1) та на одноручній вазі (2) з могильника Військове, Дніпропетровська обл.**

умовність і схематичність цих силуетних зображень, вони не позбавлені характеристичних видових прикмет прототипів природи, а подекуди й динаміки. Стилїстика заглибленого зображення лебеда на уламку чорнолощеної вази з городища Золотий Мис не залишає сумнівів у тому, що перед нами відтиск з античної камеї, оточений відтисками черняхівських штампів<sup>19</sup>. Часто фігуративні мотиви утворювали певний сюжетний ряд.

Складні системи орнаментатії окремих посудин дозволяють припускати прихований, “закодований” у них зміст. Широковідомі інтерпретації двох ваз із Лепесівки, глечика з Ромашок та деяких інших посудин як ворожильних чаш (чар) і землеробських календарів<sup>20</sup>. Показово, що подібних посудин із сегментним орнаментальним “заповненням” поверхні знайдено досить багато. Сакральним характером посудин дослідники пояснюють зображення “астральних” (солярних та лунарних) знаків на кубках<sup>21</sup> та одноручній вазі з Данчен<sup>22</sup>. Так само можна тлумачити художнє оформлення кубка з Каборги, дно якого поділене хрестом на чотири сектори. У двох із них зображення нагадують дитячі малюнки сонця з променями, у третьому – знак на подобу свастики, яка поряд із хрестом мислилась у прадавніх народів одним із солярних знаків. У четвертому секторі можна угледіти колос або пальмову гілку. Не менш цікаві загадкові знаки присутні на посудинах з Військового.

**Орнаментатія триручної вази з могильника Каборга (прорисовка), Миколаївська обл.**





**1** – глечик із могильника Ромашки (**1a** – збільшена розгортка зображення); **2** – фрагмент посудини із с. Пилипчі, Київська обл.

У крайньої зліва на загривку та спині – настовбурчена щетина. Саме так здавна зображали диких кабанів-вепрів, що уособлювали міць і нестримний порив, натиск. Інші фігури не такі виразні. Імовірно, тут представлено стадо диких свиней на пасовиську. На уламку посудини з с. Пилипчі Київської обл. можна бачити фігуру рогатої тварини, виконану в такій же умовній контурній манері. Невеликий глечик із Ромашок прикрашений фризом із лощених і матових трикутників, між якими вміщено рисунок гребеня (?) і тварини з відносно масивним тулубом на виструнчених ногах, маленькою головою та непомірно довгим, роздвоєним на кінці хвостом (?).

**Глечик із могильника Жовнин, Полтавська обл.**



У репертуарі оздоблення кераміки черняхівців певне місце займають зооморфні мотиви, що нерідко укладені в цілі композиції, серед яких є і сюжетні. Зооморфи виконані або штампами, або в техніці вільного рисунка. Так, на поверхні триручної вази з могильника Каборга під двома орнаментальними смугами на плічках посудини скупими лініями прокреслені контури п'ятох тварин на траві.

Зображення гребеня на черняхівських столових посудинах трапляються неодноразово; відомі вони й у мистецькому спадку культур Центральної Європи. Цей факт, а також знахідки мініатюрних гребінців-амулетів дозволяють припускати існування в носіїв черняхівської культури уявлень про магічну функцію означеного предмета побуту, а всю згадану графічну сцену на ромашівському глечичку гіпотетично інтерпретувати своєрідною ілюстрацією якогось заклинання чи магічного дійства.

Оригінальним елементом пластичного декору на черняхівському глиняному посуді був той, що виконувався за допомогою поєднання мотивів плоских або косих зрізів (канелюрів). Його поширення пов'язують із виникненням у другій

половині IV ст. моди на імітації металевих посудин візантійського виробництва<sup>23</sup>. На черняхівській території один із зразків такого посуду, на які взорувалися місцеві гончарі, було виявлено у складі Петроаського скарбу в Румунії серед речей, що належали представникам готської старшини королівського рангу<sup>24</sup>. Це був золотий глек, що мав округлий канельований тулуб, горизонтальні вінця, колінчасту ручку, знану за багатьма керамічними наслідуваннями. Посудину виготовив місцевий майстер за візантійськими зразками, що відомі за рядом знахідок у землях колишніх провінцій Імперії аж до Британії<sup>25</sup>. Близькі за оформленням срібні глеки походили із Жигайлівського скарбу на Сумщині, а також зі склепів правителів Боспору останньої чверті IV – початку V ст. У тих самих склепах знайдено скляні вироби такої ж форми<sup>26</sup>. Згодом місцеві гончарі стали наслідувати форми металевих глеків різних пропорцій, прикрашених вертикальними канелюрами, але при цьому зберігали традиційну біконічність тулубів посудин. Канелюрами та зрізами давні майстри оздоблювали й інші види посуду – кухлі, вази й миски. Як удалося встановити, глеки з таким декором уперше почали виготовляти гончарі Наддніпрянщини та Лівобережжя. Пізніше подібний посуд раптово з'явився в межиріччі Дністра й Нижнього Дунаю, імовірною причиною чого міг стати відхід групи східного населення до римських кордонів у 376 р. під тиском гунської орди<sup>27</sup>.

Рідкісним для черняхівської культури способом оформлення глиняного столового посуду були вставки в денцях, зроблені з уламків скляних кубків. Знахідки таких взірців посуду походили з могильників у Черкаській обл.: дві ліпні миски з Рижівки і глек із Маслово. Подібні посудини добре відомі серед германських старожитностей Південної Скандинавії і Центральної Європи<sup>28</sup>.

Декор черняхівської столової кераміки значною мірою продовжував і розвивав стиль оздоблення ліпних посудин вельбарської культури. З початку III ст. пануючим мотивом в оформленні вельбарської кераміки став зигзаг і ряд заштрихованих трикутників різних модифікацій<sup>29</sup>. Подекуди траплялися мотиви сітки та ялинки, інколи – пальмета й фестони. Зразки цих орнаментів представлені на ліпному посуді багатьох вельбарських і вельбарсько-черняхівських пам'яток України. На кінець III ст. на корінній вельбарській території увійшли до вжитку відтиски штампів різних типів. Ще раніше цей прийом орнаментативної з провінційних центрів Середнього Дунаю поширився на сусідні культури<sup>30</sup>. У декорі вельбарських ліпних мисок і глеків також застосовувалося додаткове профілювання корпусу за допомогою вертикальних і косих канелюрів, спосіб, який пізніше успішно розвивали черняхівські гончарі. Наслідком переходу останніх до масового виробництва кружального посуду стало деяке спрощення графічної орнаментативної рідше застосовували складні модифікації зигзага, натомість частіше, ніж на вельбарській ліпній кераміці, використовували сітку. З другого боку, на черняхівських “парадних” посудинах з'явилися складні смислові геометричні композиції та сюжетні фігуративні зображення.

**Одноручна амфора з могильника Кам'янка-Анчекрак, Миколаївська обл.**





**Скляні кубки із могильника Косанів, Вінницька обл.**



**Скляний кубок із могильника Гнатки, Вінницька обл.**

Чіткі форми столових посудин, декор, що поєднує блискучі лощені поверхні з матовими орнаментальними полями, свідчать про розвинений естетичний смак майстрів-виконавців, з одного боку, і замовників, споживачів, з другого.

Черняхівський гончарний комплекс доповнювався імпортом посудом. Насамперед це амфори, в яких доставлялося вино з Малої Азії – Синопи, Гераклеї, о. Фасос та інших місць. Їх уламки знаходилися практично на кожному черняхівському поселенні, а в похованнях траплялися й цілі екземпляри. Досить багато завозили також червонолакового посуду понтійського виробництва. Це були глечики та тарелі. Особливим попитом користувалися скляні келихи, які стали своєрідним показником високого статусу для тогочасної еліти черняхівської громади. Такі келихи мали

**Бронзовий глечик із могильника Чернелів-Руський, Тернопільська обл.**



декор у вигляді накладної скляної нитки або вертикальних ребер. За допомогою шліфувального кола їх прикрашали візерунками з круглих та гранчастих фасеток і навіть грецькими написами з добрими побажаннями на зразок “Пий та живи зі своєю родиною”. Більшу частину цієї продукції давали імператорські майстерні в Константинополі, але бувало, що провінційно-римські склороби працювали безпосередньо серед черняхівців. Тривалий час подібний склоробний осередок діяв, зокрема, на поселенні в Комарові (Чернівецька обл.)<sup>31</sup>.

Неабияким попитом у місцевого населення користувався привізний металевий посуд, особливо виготовлений із дорогіших металів. На це вказують знахідки його зразків у складі скарбів разом із монетами<sup>32</sup>.

Саме за таких умов виявлені біля с. Борочиці на Волині срібні глек та фляга, на околиці м. Борзна Чернігівської обл. – срібний таріль; у с. Жигайлівка Сумської обл. – два глеки із зображеннями сцен полювання та війни, вироблені в Константинополі близько 400 р.<sup>33</sup> Скарб черняхівського поселення поблизу с. Грушевіка Чернівецької обл. містив, oprіч прикрас і зброї, ще й золоті келихи, інкрустовані червоним камінням. Коштовні пізньоантичні золоті посудини IV – початку V ст. (крім прикрас) знайдені у складі згаданого вже Петроаського скарбу. Це великий таріль (діаметр понад 0,5 м, вага 7,13 кг), патера (низька чаша) з рельєфним зображенням людських постатей, два кубки-канфари з кришталевими й гранатовими вставками та з ручками у вигляді фігурок леопардів, а також золотий глек, виготовлений місцевим майстром. Рідкісним прикладом знахідки цілої посудини в черняхівському похованні є бронзовий глечик із Чернелева-Руського на Тернопільщині<sup>34</sup>. Часто на могильниках трапляються уламки металевого посуду, оплавленого в поховальному вогнищі.



**Бронзові фібули з могильника Косанів, Вінницька обл.**

**Художній метал. Прикраси.** Поряд з гончарним виробництвом, ремісничого рівня в черняхівському суспільстві досягла обробка металів, зокрема кольорових. Зразками художнього металу виступають різні деталі та елементи вбрання: застібки – фібули та пряжки, а також прикраси – підвіски, намистини, браслети, персні та шийні гривни.

Фібули виготовляли переважно з мідних сплавів (бронзи та латуні) способом лиття з подальшим доопрацюванням заготовок. Рідше використовували такі метали, як залізо й срібло, зазвичай

низькопробне. У поодиноких випадках на зразки з недорогоцінних металів накладалася золота фольга, як це видно на деяких фібулах.

Застібки пізньоримської доби зазвичай склалися з двох конструктивних частин: корпусу з петлею та пружини з голкою, що поєднувалися за допомогою загальної вісі. Масові т. зв. “арбалетні” фібули були функціональними за конструкцією і простими за технікою виготовлення. Заразом їх пружини часто отримували додаткові не-

**Пара срібних фібул та срібна пряжка з поховання 5 могильника Суми-Сад, Сумська обл.**

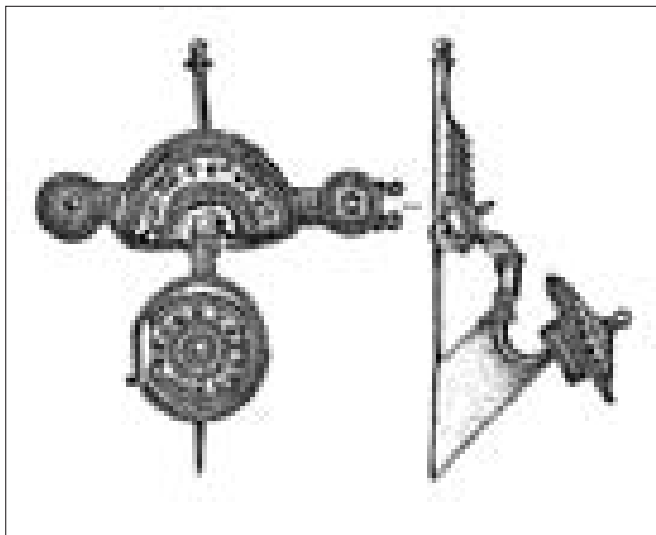






**Фібула з гранатовими вставками, вкрита золотим листом. с. Пашківка Чернігівської обл.**

**Срібні фібули з могильника Ханска (Молдова)**



працюючі витки, лише з однією – декоративною метою.

З IV ст. поширилися щиткові, дволастинчасті фібули. У цих застібок пружинний апарат, часто подвійний, був закритий напівкруглим щитком, а приймач – ромбічним (ніжка). Такі прикраси, що стали характерними для черняхівської культури, уперше з'явилися в Центральній і Північній Європі в кінці III – на початку IV ст. як наслідування престижним провінційно-римським зразкам. Багаті золоті й срібні екземпляри таких фібул знайдено в похованнях знаті в Центральній Європі та Ютландії. Спрощені варіанти щиткових фібул, які були популярними в черняхівців, традиційно вважалися престижною оздобою. Про це свідчить матеріал, з якого їх виготовляли: близько 65 % фібул такої конфігурації були срібними. Коштовніші вироби, виготовлені в “поліхромному” стилі, з'явилися в черняхівців лише в гунський період. Цей стиль добре ілюструє випадково знайдена у с. Пашківка поблизу м. Ніжина вкрита золотим листом срібна фібула з гранатовими вставками. Ту саму стилістичну манеру повторювали золоті фібули у вигляді орлів з Петроаського скарбу в Румунії.

Інші типи фібул, що рідше трапляються серед черняхівських старожитностей, також зазвичай відповідають виробам, характерним для культур Центральної і Північної Європи. Найвірогідніше, вони були звідти імпортовані. Найефектніші з-поміж них – срібні, іноді позолочені екземпляри з накладними дисками, поверхня яких усціль вкрита орнаментальними формами, виконаними зерню та філігранню (так званий тип “монструозо”). Знайдені вони переважно в Молдові, але фрагменти, що трапляються й на Середній Наддніпрянщині, свідчать про їх поширення на вітчизняних теренах.

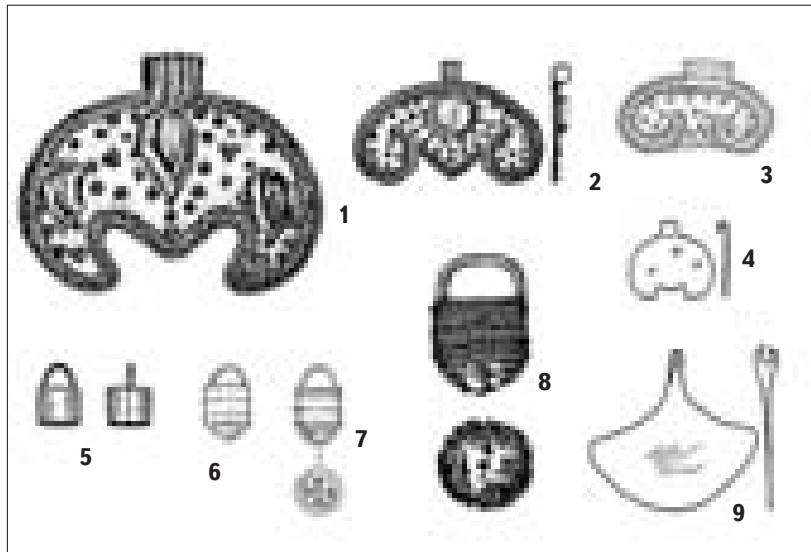
На деяких черняхівських пам'ятках Наддніпрянщини і

Східної України знайдено фібули й підвіски, що належать до т. зв. “кола речей з виїмчастими емалями”, характерних для київської культури. Час їх побутування обмежений серединою III – початком IV ст., періодом активного проникнення в цей район черняхівського населення. Такі речі, згодом, потрапляли до черняхівського середовища як військова здобич.

Пряжки та деякі інші деталі, у тому числі елементи оздоблення, входили до поясного набору, зокрема – до портупей (для носіння піхов з мечем). Низка мініатюрних парних екземплярів металевого оздоблення була частиною декору взуття. Усі ці деталі та пряжки звичайно виготовляли з бронзи, рідше – із заліза та срібла.

У жіночому вбранні до масових прикрас належали намисто й підвіски, щоправда, останні до категорії оздоб можна зарахувати тільки з певним застереженням, позаяк часто вони слугували за амулети. Деякі їх види – морські мушлі, пірамідальні підвіски – носили на поясі або в поясному гаманці. Численну групу знахідок на черняхівських пам'ятках складають т. зв. відерцеподібні підвіски, які виготовляли із заліза, бронзи, інколи – золота й срібла<sup>35</sup>. Утім, найпоширенішими були циліндричні підвіски з плоским або півсферичним конічним денцем, а ще – конічні та трикутні. Золоті “відерця”-прикраси виявлені в могильниках Рижівка й Данчени у складі скарбу, знайденого біля с. Грушевиця. Оздоблені зерню та філігранню, такі прикраси могли використовувати як містилиця для ароматичних речовин.

Прикрасами-амулетами були й т. зв. лунниці, виготовлені з кольорових металів у формі півмісяця, зазвичай з трьома рогами – по боках та по центру. Появу таких амулетів в Римсь-



**Підвіски-лунниці з могильників Данчени (1, 2) і Соснова (4), зі скарбу біля с. Грушевиця (3); підвіски-відерця з могильника Боромля (5), Рижівка (6), Данчени (8), із грушевицького скарбу (7); підвіска "топірець Тора" з поселення Теремці (9). 1 – золото зі вставками з червоної скляної пасти, 2, 3, 6–8 – золото; 4, 5, 9 – бронза**

#### **Золоті амулети. с. Романівка Житомирської обл.**





**Амулети-підвіски (мушлі) та разок намиста з могилиника Суми-Сад, Сумська обл.**

майстрами-ювелірами Пантикапея з урахуванням “варварських” смаків<sup>37</sup>.

Поширеними були також бронзові, срібні та золоті підвіски у вигляді дротяних кілець із зав’язаними кінцями, т. зв. “гопірці Тора”, бурштинові вісімкоподібні та пірамідальні підвіски з оленього рогу чи з ікла хижих тварин. Їх походження пов’язують з тогочасними віруваннями народів Центральної Європи та Південної Прибалтики. У багатих жіночих похованнях трапляються амулети із середземноморських мушель, інколи – символи східних культів – скляні медальйони (із зображеннями змієної богині, черепахи або людської голови), підвіски у вигляді кігтя. Як підвіски, використовувалися також римські монети, мініатюрні гребінці,

**Разки намиста зі скла, сердоліку та коралу з могилиника Войтенки, Харківська обл.**



кій імперії пов’язують із поширенням східних культів. Час появи лунниць “інкрустаційного” стилю із зерню та філігранню – III ст., спочатку в Центральній Європі (як і золоті відерця такого ж стилю)<sup>36</sup>, а згодом – і на теренах України. На території черняхівської культури, а також в Південно-Західному Криму знайдено золоті екземпляри таких виробів, які в IV ст. замінили прості гладенькі лунниці зі срібла й бронзи. Часто їх носили в парі з підвіскою прямокутної або круглої форми. Комплект золотих амулетів з двох лунниць та круглої підвіски зі штампованими зображеннями античних сакральних сцен виявлено біля с. Романівка Житомирської обл. Вірогідно, він був виготовлений

гральні кості тощо. Доступною і, напевно, улюбленою прикрасою в жінок черняхівських племен було намисто. Його знаходили серед інвентарю більшості жіночих поховань. Окремі намистини також містилися і в чоловічих похованнях. Різноманітне за формами та матеріалами, намисто, за винятком прибалтійських бурштинових, найчастіше надходило до Східної Європи з античного Середземномор’я. Це були вироби зі скла, за розміром від дрібних, бісерних до досить великих, різного кольору, серед яких помітно переважав синій.

Попитом користувалося також сердолікове та коралове намисто.

Серед зразків черняхівського намиста відсутні або дуже рідко трапляються, порівняно із синхронними античними відповідниками, разки намистин із єгипетського фаянсу, гагату, геширу, халцедону, барвистого й золоченого скла. Пояснення цьому факту криється в значно вищій вартості цих груп прикрас. Невибагливі смаки “північних варварів” сповна задовольнялися дешевою масовою біжутерією. Певно, склад намиста диктувався не стільки традицією або смаками, скільки вартістю товару і напрямом торговельних зв'язків. Характерними можна назвати також відносну рідкість серед черняхівських старожитностей популярних в античного та скіфо-сарматського населення прикрас, таких, як персні, браслети, сережки, а також поширених у частині германських та балтських племен великих шпильок і шийних гривен.

**Вбрання.** Характер уцілілих решток та розміщення речей у похованнях дозволяє бодай частково реконструювати вбрання черняхівців. Так, за залишками тканин встановлено, що для виготовлення одягу зазвичай бралася льняне, конопляне, іноді вовняне полотно. Деякі види тканин мали саржеве переплетення. У Переяславському могильнику, в багатому “княжому” похованні, знайдено рештки золотої парчі; у жіночому похованні Масловського могильника виявлено залишки шкіри, можливо, від верхнього хутряного одягу.

Відмінності чоловічого й жіночого одягу за археологічними матеріалами простежуються слабо. Поховання чоловіків супроводжувалися однією фібулою-застібкою від верхнього одягу – плаща, поясами пряжками, кількома намистинами, підвісками-амулетами, ножом, часто гребенем, адже зачіска в готів мала особливе значення. Довге волосся, яке носили й чоловіки, було ознакою вільної людини; натомість рабів стригли коротко. У жіночих могилах дослідники знаходять фібули (від двох і більше), багато намистин, пряселець. Комплекс жіночого костюма іноді доповнювався ще й невеликою сумкою для дрібних речей: швацького приладдя, гребеня, амулетів тощо. Голову жінки покривали накидкою або хусткою, які інколи розшивали намистинами.

Про характер взуття, зокрема про один із видів м'яких коротких чобіт, можна скласти уявлення на підставі фігурного глиняного кубка з Каборги (Миколаївська обл.) Такі чобітки шили з одного шматка шкіри, який закладався складками і прошивався швом по центру на підйомі. Чоловіче й жіноче взуття прикрашали мініатюрні пряжки, які, напевно, виконували й функціональну роль – затягували ремінь, чи шнури. Про це свідчать їх знахідки на ногах небіжчиків у могилах.

Назagal комплекс жіночого вбрання черняхівців продовжував відповідні традиції германських племен Центральної Європи, насамперед людності вельбарської культури. Проте в ньому простежуються й деякі риси одягу сарматок<sup>38</sup>. На фінальних етапах розвитку черняхівської культури набув поширення комплект вбрання,



Реконструкція одягу жінки з поховання 5 могильника Суми-Сад, Сумська обл. (за О. Гопкало)



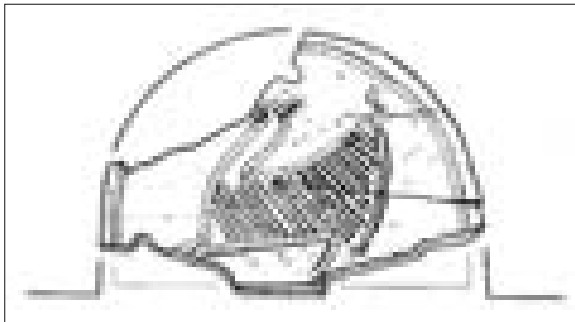
Гребінь із могильника Войтенки, Харківська обл.



Гребінь із поселення Велика Снітинка, Київська обл.

круглий (тип I), трапецієподібний або трикутний (тип II), з виступаючою середньою частиною (тип III). Перші два типи відомі й у германських племен Центральної Європи, натомість останній тип притаманний лише носіям черняхівської культури. Щодо оздоблення, то гребені вкривалися переважно врізним орнаментом з циркульних кіл та ліній. На поверхні лише найпізніших зразків, як-от із поселення

**Спинка кістяного гребеня, прикрашена гравірованим рисунком тварини, з поселення Ромош, Львівська обл.**

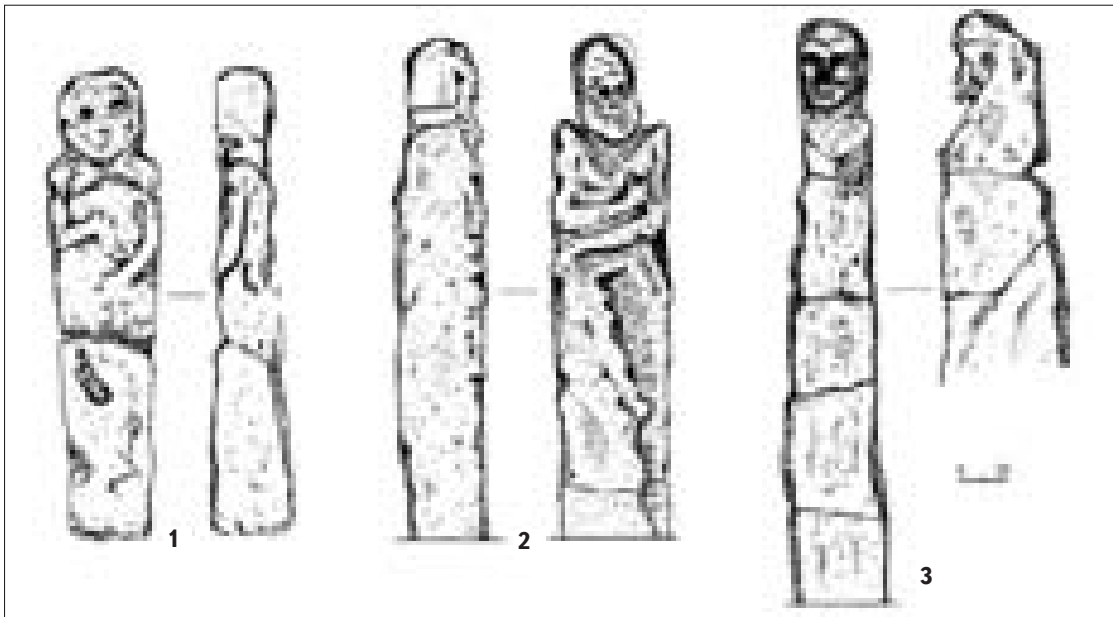


до складу якого входила, зокрема, пара крупних, як правило, щиткових фібул, а також пряжки й разок намиста. Такий етнографічний стрій убору зберігався аж до раннього Середньовіччя включно. Приклади його відомі за некрополями готів у Криму, а також Остготського королівства в Італії, Вестготського в Іспанії.

**Вироби з рогу.** Серед старожитностей аналізованої культури певними художніми рисами наділені й деякі інші речі побутового призначення. Наразі слід згадати таку чисельну групу знахідок, як односторонні гребені з рогу оленя або лося. Вони збиралися з окремих рогових деталей, кількість яких сягала десяти, та металевих клепок. Виробництво таких гребенів вимагало, вочевидь, спеціальних знань і навичок, а отже, й становило самостійну галузь ремесла. Майстерні гребінників досліджено на поселенні Велика Снітинка біля м. Фастова Київської обл.<sup>39</sup> Тут зібрано 550 пластин-деталей різного ступеня обробки, тисячі обрізів матеріалу, бронзовий дріт для клепок, знаряддя праці. Варто додати, що супутньою продукцією майстерні були пряслиця та пірамідальні підвіски з кінчиків рогів, а також двосторонні кістяні проколки.

Гребені мають різний обрис спинки: півкруглий (тип I), трапецієподібний або трикутний (тип II), з виступаючою середньою частиною (тип III). Перші два типи відомі й у германських племен Центральної Європи, натомість останній тип притаманний лише носіям черняхівської культури. Щодо оздоблення, то гребені вкривалися переважно врізним орнаментом з циркульних кіл та ліній. На поверхні лише найпізніших зразків, як-от із поселення Ромош на Львівщині та ще кількох із території Румунії, представлені умовні, але водночас і виразні стилізацією форм гравіровані зображення тварини. Подібні знахідки відомі також на правому березі Середнього Дунаю, що пояснюється перебуванням готських військових загонів у цьому районі на римській службі<sup>40</sup>. У ранньосередньовічний час на зміну одностороннім гребеням приходять двосторонні.

Орнаментувалися, хоча й доволі скупко, також такі речі індивідуального туалету, як пінцети, копоушки з бронзи й срібла.



**Антропоморфні скульптури-ідоли. Пісковик: 1) Калюс; 2) Іванківці (статуя-півфігура); 3) Іванківці (одногорова “герма”), Хмельницька обл. КПМЗ (рис. Р. Забшти)**

На пізніх черняхівських пам'ятках гунської доби трапляються металеві дзеркала з білого сплаву, т. зв. “потину”. Подібні знахідки характерні для степових культур і свідчать про контакти черняхівського населення з кочовиками.

## ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

Окрім виробів декоративно-вжиткового характеру, черняхівська культура представлена й певною кількістю зразків образотворчого мистецтва. Про рівень розвитку власної практики образотворення черняхівців можна судити насамперед за цілим рядом монументальних скульптурних зображень, меншою мірою – за зразками дрібної пластики<sup>41</sup>. Ці витвори належали переважно до сфери вірувань, релігійного культу та обрядовості. У них втілювалися різноманітні образи міфо-поетичних та релігійних переконань тогочасної людини. При цьому найпринциповіші світоглядні ідеї, духовні сакральні цінності, зокрема образи головних богів, які були об'єктами шанування віруючих (ідолами / кумирами), втілювалися насамперед у монументальних зображеннях.

**Монументальна скульптура.** Майже всі відомі нині зразки монументальної скульптури черняхівців походять із території Середньої Наддністрянщини (головно в межах Хмельницької обл.), де мали поширення поселення, подібні до Теремців, що належали слов'янській частині черняхівського населення<sup>42</sup>. Ці зображення виготовлено з місцевого вапняку та пісковика – порівняно легких для обробітку осадкових порід каменю<sup>43</sup>. Саме властивістю матеріалу та доступністю його для видобутку значною мірою пояснюється географічна локалізація цих пам'яток. В інших районах поширення черняхівської культури, де не існувало подібних природних

умов, і де не виявлено зразків кам'яних зображень, останні різьбилися, вірогідно, з дерева<sup>44</sup>. Виняток на сьогодні становить лише скульптурно-графічний витвір з-під Обухова Київської обл. (т. зв. Обухівський камінь), виготовлений з привозного гранітного валуна порівняно невеликого розміру<sup>45</sup>.

За морфологічними, іконографічними рисами подільська група зображень поділяється на кілька типів<sup>46</sup>. Один із них складають прості тесані стовпи. Це, власне, ще зразки архітектури малих форм. У них, імовірно, знайшли втілення найзагальніші поняття та ідеї язичництва, пов'язані з мотивом світового дерева-стовпа<sup>47</sup> – вертикалі, якою позначався центр всесвіту. Широка й універсальність змістового плану викликали

**Триличинна “герма”  
(вигляд із правого боку).  
Пісковик. с. Іванківці  
Хмельницької обл. КПМЗ**



абстрагований характер образної побудови творів. Вирозність їх полягає саме в цій лаконічності, простоті виконання і разом –

у відвертій символічності. Здебільшого стовпи – чотирикутні в перетині, із заокругленою, інколи потовщеною верхньою частиною без зображальних мотивів (знахідки із сіл Блищанка, Бакота, Раковець-Чеснівський, Сурженці Хмельницької обл.). З цією групою творів лучиться (за формальними ознаками та, опосередковано, змістовим планом) й зразок скульптурного відтворення прутня (фалу), виявлений у похованні жриці на цвинтарі біля с. Раковець Хмельницької обл.<sup>48</sup>

Близькі морфологічно до означеної групи й стовпоподібні ідоли з ледве потовщеною й заокругленою верхньою частиною, на якій схематично, часто самою ритованою лінією, передано риси кількох облич (с. Іванківці Хмельницької обл., скульптура т. зв. Триглава). Інших частин тіла не відтворено, маса кам'яного блоку лишається нерозчленованою. Антропоморфні ознаки ніби пробиваються крізь монолітність кам'яної маси та загальної стовпової структури, породженої змістом найзагальнішого плану. Трагування образів персонажів здійснюється на вкрай узагальненому рівні, за яким проглядається заразом певна концептуальна схема.

Окремим підрозділом антропоморфних стовпів є зображення, що своїм виглядом нагадують античні герми: чотиригранний стовп завершується погруддям людини з рельєфно модельованою пластикою обличчя (знахідки із сіл Муровані



**Одноглова “герма” (фрагмент) із  
с. Іванківці Хмельницької обл.**

Курилівці, Іванківці). Особливу увагу привертає останнє зображення. Глибокі очні ями, велике нависле чоло, рельєф носа, запалі щоки, загострені вилиці, випнуте підборіддя надають образу цієї скульптури особливої виразності. Крім того, зображення, що виявлене поряд із двома іншими ідолами, відзначається чималою висотою (понад 4 м), а масштабність, як відомо, була одним із головних засобів передачі зверхності, особливого ідейного значення образу того чи іншого персонажа в традиційному й стародавньому мистецтві.

Якщо пам'ятки першої категорії за своєю образно-морфологічною сутністю є, власне, ще творами архітектурного характеру, то зразки зображень другої групи можна визначити, послуговуючись формулюванням Г. Вагнера, творами круглої скульптурної архітектури<sup>49</sup>. До наступної ж – третьої – належать ідоли, в яких формальний стрій будується одночасно за принципами й пластики, й архітектури. Це – статуї-півфігури. Нижня частина тіла священних персонажів лишається не відтвореною, замість неї – монолітний блок. Головну увагу стародавні майстри зосереджували на зображенні голови, надрамення, рук, атрибутів, знаків. Водночас відомі статуї цього зразка – нерівнозначні за формально-технічним рівнем виконання. Серед них одні виготовлено побіжно, іконографічне й образне вирішення їх – сумарне (знахідки із сіл Калюс, Ставчани), інші вирізняються порівняно чіткішим пластичним моделюванням обличчя,

**Антропоморфна стела. Пісковик. с. Ставчани Хмельницької обл. КПМЗ**



відтворенням характеристичних ознак зовнішності тих чи інших персонажів, детальним зображенням рук (пор. скульптури з Іванківців). У крупних рисах іванковецького божества з короткою лапатою бородою і стриженним довгим волоссям угадуються антропологічні та етнографічні прикмети місцевого типу. Близько поставлені очі, важке чоло, асиметричність обличчя, кривий рот надають персонажеві суворого вигляду. Певною паралеллю до аналізованого образу виступає зображення чоловічої голови на щитку бронзової пряжки V (?) ст. із Середньої Наддніпрянщини (?)<sup>50</sup>.

Деталі, що несуть відблиск земної природи, конкретизують часово-просторовий план творів. Проте це не призводить до порушення традиційної концептуальності й нормативності образної структури. Сакральний статус і ритуально-обрядова функціональність визначають символіко-догматичну програму зображень. Усім їм прита-



**Статуя-півфігура. Пісковик. с. Ставчани Хмельницької обл. КПМЗ**



манна чітка фронтальна постановка фігур, ієратичність пози, присутність визначених атрибутів, загальний схематизм і умовність відтворення форм тіла, рис облич. Композиція – замкнута, силует – нерозчленований, стовпоподібний. Антропоморфні форми лишаються вписаними в загальний контекст універсальної схеми. Ядро її становить інваріантний образ світової вертикалі (дерева-стовпа), який зберігає своє ідейне й синтаксичне значення в багатьох зразках скульптури й наступних етапів.

Дещо осторонь від решти черняхівських зображень Поділля стоїть антропоморфна стела Ставчанського сакрального комплексу. Загальним обрисом вона віддаля нагадує людську вбрану постать. Властиво це – схема-силует. На чільному боці стели викарбувано знакоподібні заглиблення, серед яких верхній – нерегулярної овальної подоби (солярний?), нижній – у вигляді гака<sup>51</sup>.

Цілком самобутнє місце серед скульптурних зображень названої культури посідає Обухівський камінь. Це ще не скульптура в повному розумінні, а природний камінь, вкритий ритованими тамгоподібними знаками, схематичними рисунками людини й бика (?) та увінчений ледь модельованою личиною чи то людини, чи то звіра<sup>52</sup>.

Доступний ряд пам'яток засвідчує існування в монументальному мистецтві скульптури цього періоду певної морфолого-іконографічної, а отже, й ідейно-образної структури з достатньо чітким розмежуванням окремих груп зображень. Деяка варіативність творів у окреслених групах не порушує кардинально означеного стану речей. Щодо стилістики антропоморфів, то тут також спостерігається певна розмаїтість формовияву. Проте це викликано, імовірно, різницею вже митецького хисту та практичного досвіду кожного з виконавців-різьбярів. При цьому навіть найскладніші іконографічно й найрозвинутіші пластично зображення не виходять за межі т. зв. наївного реалізму, коли виконавець намагається відтворити натурні форми, не маючи при цьому спеціальної фахової підготовки.



**Статуя-півфігура. Пісковик. с. Іванківці  
Хмельницької обл. КПМЗ**

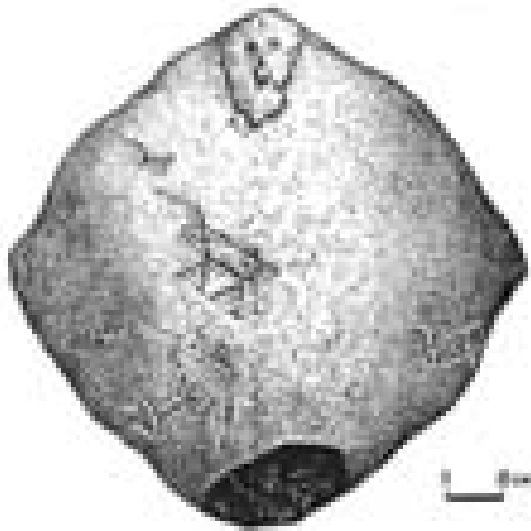


**Статуя-півфігура (фрагмент) із с. Іванківці Хмельницької обл.**

етнокультурних утворень. Зокрема, є певні підстави пов'язувати появу її з попередньою традицією кочових племен Надчорноморських степів скіфо-сарматського часу<sup>53</sup>. Правда, ця думка на сьогодні виглядає слушною насамперед стосовно Обухівського каменя, якому відносяться близькі паралелі серед старожитностей сарматів Надчорномор'я<sup>54</sup>. Вірогідність такого зближення знаходить підтримку у факті участі сарматського населення у формуванні черняхівської культурної спільноти<sup>55</sup>. При вирішенні генетичної проблематики інших зразків монументальних зображень Середньої Наддністрянщини, насамперед Іванковецьких та Муровано-Куриловецької пам'яток, реальніше звернутися до мистецького спадку античного світу. Так, скульптура бороданя з Іванківців однозначно перегукується з пізньоантичними герма-півфігурами. Прикладом-відповідником може слугувати статуя-півфігура Геракла II ст. з Пантікапея<sup>56</sup>. До речі, не надто добре вцілілий рельєф видовженого предмета на чільному боці аналізованої черняхівської скульптури, в якому деякі дослідники вбачають меч<sup>57</sup>, більше скидається на сукувату палицю. Щодо решти наддністрянських стовпоподібних ідолів, увінчаних одно- й триличинною головами, то й вони мають достатньо близькі морфологічно-іконографічні паралелі з поширеними в античності типами одно- й багатоголових (багатоличинних) герм. Принагідно слід зважити й на показники пропорційно-стилістичної характеристики цих витворів. Скажімо, на відміну від багатьох місцевих скульптур, іванковецька одногорова герма демонструє властиво погруддя: під об'ємом її голови відтворено верхню похилу площину грудей, як-то зазвичай можна спостерігати в античних взірцях. Не цілком звичні для

Реально навіть гадати, що творцями їх були люди, причетні до культу, можливо, самі жерці (адже справа стосувалася відтворення сакральних ідей та образів самих богів). Воднораз слід застерегти, що нинішній стан збереженості давніх скульптур не передає вповні початкового їх вигляду. Вірогідно, ці твори (відповідно до традицій давнього й середньовічного мистецтва) розфарбовувалися в кілька барв (тобто, були поліхромними), деякі деталі могли домальовуватися чи підкреслюватися кольором. Є імовірність використання давніми майстрами техніки інкрустації. Таким способом могли відтворюватися очі деяких антропоморфів із глибокими й порожніми очицями-заглибленнями. Усе це, безсумнівно, додавало монументальним зображенням особливої виразності, а разом і семантичної значимості.

Щодо історичних джерел традиції тримірного монументального образотворення черняхівців, то, не відкидаючи думки про місцеве коріння аналізованої скульптурної практики, можна припустити й зв'язки її – тією чи іншою мірою – з відповідною практикою інших сусідніх



**Валун із петрогліфами (“Обухівський камінь”).  
Граніт. Київська обл. (за Кравченко)**

кола “варварських” зображень і пропорції більшості черняхівських антропоморфів Поділля: вони порівняно видовженіші, величина їх голів наближена до натурної. Звісно, типологічний набір скульптурних форм черняхівці могли успадкувати чи перейняти не лише від носіїв античної культури. Але, зважаючи на часову й територіальну наближеність (суміжність) ареалів обох культур, на локалізацію аналізованих пам’яток у басейні Дністра – водній артерії, знаній античному (зокрема римському) світові транспортно-торговельній магістралі, врешті, – на помітний вплив античної (власиво провінційно-римської) культури на багато форм життєдіяльності черняхівців, зокрема й на декоративно-вжиткове мистецтво (кераміка, художній метал), припустимо добачати щонайменше в іванківських скульптурах реальний прояв саме черняхівсько-античної мистецької сув’язі.

**Дрібна пластика й скульптура.** Місцева пластика черняхівських племен України представлена на сьогодні лише кількома зразками. Одна з них виявлена в культовій ямі могильника, що побіля с. Фрунзівка Одеської обл.<sup>58</sup> Фігурка має вигляд людської постаті (висота – 7 см) з широко розведеними в сторони руками й ногами. Об’єм голови мало розроблений, шия не відзначена. Рельєф обличчя зведений до грубого ребристого виступу, утвореного одним защипом, та двох насічок на місці очей. Кінцівки – у вигляді звужених до країв грубих коротких виступів. Ця фігурка зі слабо випаленої глини сприймається не інакше, як знак-схема. Доволі спрощений, узагальнений характер формотворення реально пояснити одноразовим ритуальним призначенням зображення. Заглиблення нижче живота утворилося, можливо, в результаті настромлювання фігурки на стрижень.

Вочевидь, за античним взірцем виконано бронзову односторонню, пласку підвіску у вигляді фігурки лева, готового до стрибка (2 см × 3,8 см × 0,25 см), з поселення с. Черепин Львівської обл.<sup>59</sup> Близькими аналогами їй виступають срібні фігуративні накладки кінської вуздечки з одного катакомбного поховання некрополя Боспору, датованого останньою чвертю IV – серединою V ст.<sup>60</sup> У всіх названих випадках тварина представлена у профіль, рельєф форм виявлений лише з одного боку. Але черепинський витвір, вторуючи (як відлив?) достатньо добре загальному обрисові прототипу, разом відзначається вкрай спрощеною іконографією та стилістикою пластичного вирішення. Для позначення деталей анатомічної будови лева місцевий майстер-виконавець вдається головно до прямолінійних заглиблених карбів-врізів різної довжини. Ними відтворено профіль морди, пащу, ребра. Наскрізний отвір, через який продіте кільце, означає водночас і око хижака. Крім цього, майстер декорує фігурку відбитками мініатюрного трикутного штампа.

На території локалізації аналізованої культури знайдено близько півтора десятка питомих античних бронзових статуеток<sup>61</sup>. Більшість із них належить до зображень єгипетських божеств: Осіріса, Гора, Ісиди, Ісиди з Гором. Трапляються фігури Венери й



**Бронзова підвіска з поселення Черепин, Івано-Франківська обл. ЛІМ (за В. Бараном)**



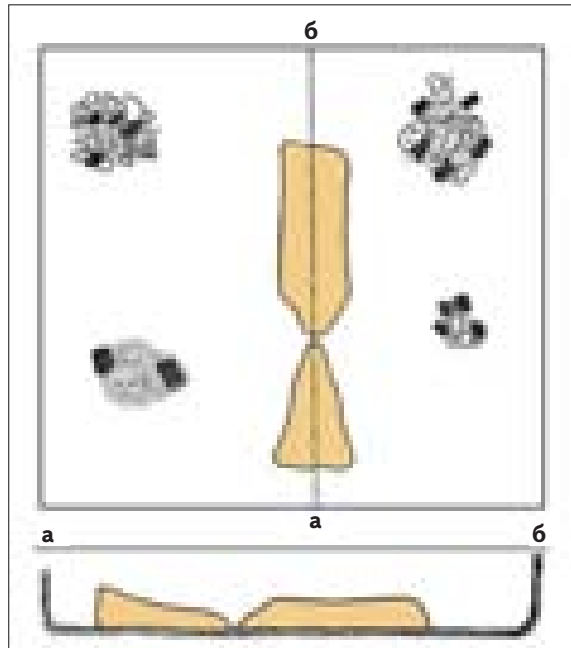
**Кістяна фігурка пташки з поселення Слободище, Житомирська обл.**

сатирів. Окрім цього, у Середній Наддністрянщині знайдено два мініатюрні зображення фалу, а в Надбужжі – бронзову фігурку коня<sup>62</sup>. Такі статуєтки у значній кількості виробляли провінційні майстерні Імперії, оскільки в римлян вони були невід’ємною складовою домашніх вівтарів-лараріїв. Уламки теракоти, що зображувала птаха, найімовірніше – орла, виявлені на могильнику Каборга. Такі зображення пов’язані з культом, поширеним серед римських легіонерів. Орел – символ Юпітера, заступника армії; зображення “священного орла” (*aquilae sanctae*) зберігалися в святилищі кожного табору разом із вівтарями. Цілком можливо, що носії черняхівської культури ототожнювали античні культові зображення зі своїми власними сакральними образами й використовували їх для власних культових потреб<sup>63</sup>. Присутність античних виробів художнього металу в середовищі черняхівського суспільства не могла минути цілком безслідно для розвитку його мистецької справи. Певний вплив на образотворчу культуру місцевого населення мало, вірогідно, й медальєрне мистецтво Риму. На це вказують кілька сотень монетних скарбів, виявлених на території розселення черняхівців. Більшість монет на черняхівській території – це срібні денарії імператорів II ст. (Траян, Антонін Пій, Марк Аврелій, Коммод, Септимій Север та ін.), які знаходять разом з речами III–IV ст. Для черняхівців, як і для багатьох інших сусідів Римської держави, монетний метал був, крім іншого, чи не єдиним джерелом постачання срібла, яке використовували в ювелірному виробництві.

Не зовсім ясним щодо походження, але достатньо виразним зразком пластичного моделювання є і дрібна фігурка пташки з невеликим дзьобом і гребенем (чубчиком (?), довжина – 7,7 см), що виявлена під час розкопок поселення в с. Слободище на Житомирщині<sup>64</sup>. Це вирізьблене з кістки зображення привертає увагу натурністю своєї пропорційної будови та іконографічних деталей, достатньо ретельною обробкою поверхні матеріалу. Подібна за пластичним характером і фігурка рибини з поселення Маліївці (Середня Наддністрянщина)<sup>65</sup>.

## КУЛЬТОВІ КОМПЛЕКСИ

Черняхівські монументальні культові зображення встановлювалися у відкритих святилищах просто неба, розміщувалися на ритуальних майданчиках, а можливо, й у спеціальних спорудах храмового типу. Разом вони утворювали єдиний, неподільний змістовий (ідейно-образний), формальний (об’ємно-просторовий, композиційний) та функціональний архітектурно-скульптурний комплекс.



**План культового місця в с. Ставчани  
Хмельницької обл. (за І. Винокуром)**

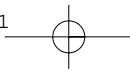
Імовірним прикладом культової (ритуальної), принаймні частково культової, будови черняхівців є одна (з дванадцяти) довга наземна прямокутна споруда (15,5 м × 8 м, 124 м<sup>2</sup>), виявлена на поселенні біля с. Лепесівка Хмельницької обл. Витягнута за віссю захід–схід, вона мала дерев'яні стіни каркасної (?) конструкції з глиняною обмазкою та достатньо стрімкий, слід гадати, дво- чи чотирисхилий дах. Особливістю інтер'єру її була наявність чотирьох кабиць (огнищ), викладених з каменю та черепків, у яких містилися глиняні моделі хлібців, а також глиняна викладка з каменем у центрі. Найбільше вогнище (1,5 м × 1,66 м) з сімома шарами-обмазки череня в основі мало “замуровані” дві високі триручні чаші з кільцями-підвісками, з рельєфним прорізним бордюром

при горловині та різноманітними геометричними знаками-взорами, що уклалися в 12 (в одному випадку) і 9 (в другому) сегментах-поділках на широких краях-вінцях (див. попереду). Ритуальний характер і відповідне призначення означених чаш, як і сама семирівнева структура вогнища, однозначно вказують в останньому жертovníк<sup>66</sup>. Показово, що подібні, але менші кабиці з культовими “хлібцями” та викладки-майданчики діаметром 1 м і 1,4 м містилися зовні будови, групуючись поблизу неї. Цей факт додатково вказує на її імовірний культовий (ритуальний) характер.

Дві скульптурні форми зі Ставчан лежали в горизонтальному положенні одна навпроти другої, “голова до голови”, на ритуальному майданчику, що обмежувався чотирма невеликими вогнищами з боків. Серед попелу вогнищ виявлено уламки кісток тварин та птахів, а також черепки від черняхівського посуду. Позаяк антропоморфи були звернуті чільними боками

донизу й слідів від ям укопування їх поблизу не простежено, вочевидь, перед нами рідкісний приклад ритуального захоронення сакральних зображень на спеціально підготовленому майданчику<sup>67</sup>.

Серед культових споруд аналізованої культури слід вказати й на різноманітні жертovníки. Так, на краю могильника при черняхівському городищі Олександрівка на р. Інгулець<sup>68</sup> виявлено жертovníк, що мав вигляд майже квадратної огорожі розміром 1,6 м × 1,8 м, складеної з вапнякових каменів. Внутрішній простір був заповнений перепаленою землею з вугликами та частково перепаленою керамікою. Кам'яні вівтарі чотирикутної форми із залишками заупокійних жертвоприношень відомі в Північному Причорномор'ї протягом усєї античної доби на грецьких некрополях і в деяких скіфських курганах. Звичай споруджувати в місцях поховань жертovníки-“есхар” був поширений і в материковій Греції, починаючи з егейської доби. На вівтарях відбувалися криваві та вогняні жертвоприношення, зливання вина, присвячені хтонічним богам. Олександрівський вівтар-есхара також містить сліди таких ритуальних дій. Про це свідчать, зокрема, уламки амфор. За типами



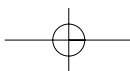
ліпного посуду можна встановити, що в черняхівському середовищі прихильниками давніх грецьких культів були представники пізньоскіфського еллінізованого населення.

Щодо священних місць готської частини черняхівської людності деякі відомості надає скандинавський епос. У версії “Саги про Гервьор”, яка містить пісню “Битва готів з гунами”, згадується столиця Рейдготаланда, тобто країни східних готів, – Данпарстадір (або Дампстадір), тобто “Дніпро-місто”. Розташоване воно в землі Архейм (буквально – річковій місцевості). У цій землі були зосереджені святини і багатства готів: “Хаша знаменита, названа Мюрквід [Чорний Ліс], могила священна на землі Готланду, камінь, майстерно оброблений у поселеннях на Дніпрі, укріплень половина, що [королю] Гейдреккові належали, васали та землі, і персні блискучі!”<sup>69</sup>. Цю місцину частина дослідників пов’язує з Києвом. Деякі дослідники схиляються до думки, що столиця готів розміщувалася на Кам’янському городищі поблизу Кам’янки-Дніпровської, однак науково це не доведено. З епічного уривку видно, що до головних готських святинь належав ліс Мюрквід. Поклоніння священним гаям і деревам відомо і в інших племен давніх германців. “Могила священна” вказує, вірогідно, на існування культу героя-предка. Про майстерно оброблений камінь можна лише здогадуватись, але, найімовірніше, малося на увазі різьблення (орнаментальне чи фігуративне) на окремих кам’яних блоках (валунах) чи на поверхні скель.

\* \* \*

Черняхівська культура проіснувала менше двох століть. За основними якісними показниками мистецьких форм вона цілком рівнозначна культурам інших т. зв. варварських народів Європи. В її основі лежало творче поєднання місцевої та провінційно-римської традицій. На предметному рівні це найвиразніше виявилось в гончарному ремеслі. Контакти з розвиненішою культурою, зростаючі потреби суспільства, піднесення виробництва до ремісничого рівня дозволили місцевим майстрам створити нові форми посуду. В ювелірному мистецтві в основному продовжили розвиток центральноєвропейські типи прикрас і фібул. За деякими з них стояли римські прототипи. У другій половині III – на початку IV ст. з’явилися золоті й срібні прикраси в складній техніці зерні та філіграні. Вони виготовлені в стилі речей Північної і Центральної Європи (т. зв. “закшувський стиль”), хоча не виключено, що такі речі робили й місцеві майстри. Здобутки черняхівців у ділянці образотворення відомі за зразками переважно монументальної скульптури та різьблення. Саме в цих творах вони виявили своє вміння втілювати образи сакральних персонажів, богів у антропоморфній подібності та працювати з достатньо великими об’ємами матеріалу.

Загалом традиції черняхівської культури в їх матеріально-духовному виразі слабо відбилися в наступних ранньосередньовічних культурах основних обширів України, за винятком Кримського півострова. Інакше й не могло трапитися в умовах бурхливих подій Великого переселення народів. На півдні Східної Європи на певний час зникло багато попередніх культурно-мистецьких надбань: наземне домобудівництво, майже повністю припинилося виробництво гончарної кераміки, занепало косторізне та інші форми ремесла. Знизився загальний естетичний рівень предметів домашнього вжитку, зокрема їх оздоблення.



## ПАМ'ЯТКИ ПІЗНЬОЗАРУБИНЕЦЬКОГО НАСЕЛЕННЯ ТА ПЛЕМЕН КИЇВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Яскравою самобутністю вирізняються пам'ятки мистецтва людності, яка за римської доби й на початку раннього Середньовіччя мешкала на теренах Середньої та в південній частині Верхньої Наддніпрянщини, у верхів'ях Сіверського Дінця та Дону (суміжні землі сучасної України, Білорусі та Росії). Вона залишила генетично пов'язані між собою пізньозарубинецькі старожитності I–II ст. та київську культуру III – початку V ст. Нині відомо понад 200 пізньозарубинецьких і київських селищ і могильників. У матеріальних реліктах носіїв цих археологічних спільнот простежено риси балтського субстрату (спадщина юхнівської культури Подесення), пізньоскіфські (на теренах верхів'їв Сейму, Псла та Сіверського Дінця) та західні елементи (пшеворські впливи). Проте, на думку більшості сучасних дослідників, суспільство київської культури, набувши в ході свого етнокультурного розвитку протягом римської доби нових якісних вимірів, стало підґрунтям для формування ранньосередньовічного слов'янства, яке розселилося у Східній, Центральній та Південній Європі в V–VII ст.<sup>1</sup>

Північними сусідами пізньозарубинецьких і київських племен було східнобалтське населення, яке залишило по собі на території Центральної та Північної Білорусі, а також у суміжних регіонах Росії, археологічні культури штрихованої кераміки, дніпро-двинську та мощинську<sup>2</sup>. На заході пізньозарубинецьке населення сусидило з культурно-спорідненими громадами зубрицької (волино-подільської) групи, яка утворилася на початку I тис. в ході інтеграції носіїв зарубинецької культури з племенами пшеворської культури у Верхній та Середній Наддніпрянщині та у верхів'ї Західного Бугу<sup>3</sup>. На півдні й південному заході територія поширення пізньозарубинецьких старожитностей межувала з володіннями кочових та осілих лісостепових і степових сарматських племен<sup>4</sup>. Згодом зубрицьке й сарматське (сармато-аланське) населення Південно-Східної Європи, разом із центральноєвропейськими переселенцями (носіями вельбарської культури та деякими іншими етносоціальними угрупованнями), взяло участь у формуванні поліетнічної черняхівської культури пізньоримського та ранньовізантійського періодів III – початку V ст. Вважається, що її пам'ятки в межах Дністровсько-Донського межиріччя залишили племена поліетнічного протодержавного об'єднання – т. зв. остроготського “царства”<sup>5</sup>.

Синхронна черняхівським старожитностям київська культура представлена пам'ятками трьох етапів – раннього (перша половина III ст.), що визначається активними контактами її носіїв із сусідніми та досить віддаленими балтськими й фіноугорськими племенами; середнього (друга половина III–IV ст.), коли почали налагоджуватися стосунки київських племен із черняхівцями; пізнього (друга половина IV – початок V ст.), коли впливи черняхівської культури на деякий час посилювалися,

а згодом згасли. Усе це засвідчено використанням київським населенням металевих прикрас (фібул і пряжок) та гончарного посуду черняхівського походження<sup>6</sup>.

Про естетичні смаки пізньозарубинецького та київського населення свідчить почасти кераміка, властиво посуд, але переважно – ювелірні вироби з чорних та кольорових металів.

**Кераміка.** Груболіпний кухонний посуд цього періоду свідчить, з одного боку, про його зв'язок з подібною керамікою класичної зарубинецької культури, а з другого, – про субстратні впливи з боку східних балтів. Його прикрашали пальцевими защипами, насічками або відбитками палички по вінцях. Подекуди поверхню нижньої частини горщиків робили шерехатою. Ліпні чорнолисковані “столові” миски зрідка оздоблювали врізним чи пролощеним орнаментом у вигляді геометричних фігур, меандру, ґраток<sup>7</sup>.

**Ювелірні вироби.** Чи не найвищого розвитку в носіїв досліджуваної культури протягом II–III ст. досягло ювелірне мистецтво. Певна частина металевих прикрас – фібули, деталі ремінці від одягу та кінського спорядження – належить до загальноєвропейських типів<sup>8</sup>. Але найбільш показовими й самобутніми є предмети місцевого виробництва, прикрашені кольоровою виїмчастою емаллю та іншими видами декору. До речі, серед численних металевих компонентів костюма представників багатоетнічної черняхівської спільності знахідки ювелірних виробів з емаллю – поодинокі.

Ефектні емалеві прикраси середньодніпровського походження, а також їх аналоги з інших територій, – особливе явище у вжитковому мистецтві Східної Європи римської доби<sup>9</sup>. Їх виявлено чимало від Балтики до Причорномор'я та від Карпат до Уралу<sup>10</sup>. Однак розмаїття комплексу емалевих прикрас пізньозарубинецького та київського населення, зокрема, наявність серед них локальних зразків із характерними стилістичними ознаками, засвідчують істотну відмінність їх від багатьох зовні схожих емалей, що походять з інших територій, у тому числі з країн Балтії. Наддніпрянські знахідки, безумовно, переважають за кількістю знахідок, їх функціональною розмаїтістю, типологічним багатством та цілісністю гарнітурів. Їх чисельність сягає понад 300 екземплярів приблизно зі 150-ти географічних пунктів. Це становить понад 50% від загальної кількості знахідок подібних предметів у Європі<sup>11</sup>.

Проблема походження подніпровських емалевих прикрас тривалий час була дискусійною. Їх вважали похідними від провінційно-римських взірців або переробкою прибалтійських прототипів<sup>12</sup>. І дійсно, окремі прикраси з емаллю засвідчують етнокультурні контакти пращурів ранньосередньовічних дніпровських слов'ян із різними угрупованнями балтів і фіно-угрів, які заселяли території в межах сучасних Білорусі, Росії, Литви, Латвії, Естонії та Північно-Східної Польщі. Деякі дослідники також відзначали, що дніпровські виїмчасті емалі та речі їх кола були східноєвропейськими переробками відповідних зразків кельтського (латенського) та галло-римського вжиткового мистецтва, однак репрезентують явище самобутнього локального стилю, створеного слов'янами Східної Європи<sup>13</sup>.

За функціональним і типологічним розмаїттям, стилістикою й мистецькими властивостями емалеві ювелірні прикраси пізньозарубинецьких та київських племен мають високий рівень художньої якості. Їх, імовірно, створювали місцеві майстри – ремісники ювелірного центру, який виник у Середньому Подніпров'ї близько 150 р., під безпосереднім впливом мистецтва Римської імперії, до північно-східних володінь якої входили Північне Причорномор'я та Нижня Наддніпрянина.



Цілком можливо, що в їх виготовленні, особливо на ранньому етапі, брали участь мандрівні майстри – вихідці з Причорномор'я та Подунав'я, де поширювалися римські прикраси з виїмчастою емаллю, вироблені в гальських та інших майстернях імперії. Показово й те, що серед археологічних знахідок із Середньої Наддніпряни, зокрема з території Києва, трапляються справжні провінційно-римські емалеві вироби II ст.<sup>14</sup> Порівняно з ними подніпровські емалі значно більші за розміром. На відміну від переважної більшості прикрас кола виїмчастих емалей східноєвропейського стилю давньоримські емалеві вироби, що відомі за зразками продукції імперських майстерень I–III ст. із рейнських та наддунайських провінцій, часто прикрашені мозаїчними композиціями зі шматочків різнокольорової смальти червоного, синього, жовтого та білого кольору. Натомість для східноєвропейських емалей притаманна переважно червона барва різних відтінків, значно рідше – зелена, синя, оранжева, жовта, біла. Інколи в одній виїмці вміщували емаль двох або трьох кольорів.

Поміж ювелірних виробів кола дніпровських емалей розрізняють прикраси для голови, шиї, грудей, рук, прикраси-застібки для одягу тощо. Це – діадеми або вінці, виготовлені, як правило, з тонких бронзових та срібних пластин із позолотою, карбуванням та гравіюванням, намиста з підвісками, нагрудні ланцюги-згарди, складені з литих бронзових деталей, що з'єднуються пластинчастими ланцюжками або дротяними кільцями, шийні гривни, різноманітні підвіски, фібули, браслети, персні, шпори та інші предмети. З окремих ланок-деталей набирали пояси. Чимало конструктивно складних прикрас із емаллю вирізняється значною довжиною. Так, нагрудні ланцюги сягали від 1,5 м до 4 м, що спонукало окремих дослідників свого часу помилково вважати їх деталями кінського спорядження. Усі ці різні за призначенням речі характеризуються спільною стилістикою. Форми подніпровських виробів кола виїмчастих емалей геометризовані. Окремі елементи їх цілком повторюють геометричні фігури – трикутник, круг, коло, ромб, квадрат, хрест.

Переважну більшість прикрас кола виїмчастих емалей виготовлено з латуні (сплав міді з цинком) або олов'янистої бронзи. Деякі подніпровські вироби оздоблювали накладними дисками зі срібла або білого металу, що імітував срібло. Іноді такий сплав покривав усю поверхню предмета, надаючи їй сріблясто-холодного забарвлення, що контрастувало з теплими відтінками червонувато-золотавої бронзи або світлішої латуні.

Процес виготовлення ювелірних виробів кола дніпровських виїмчастих емалей технологічно був доволі складним. Досі не знайдено хоча б двох речей (навіть серед парних фібул та підвісок-лунниць), відлитих в одній формі. Вірогідно, ливарні форми були одноразового використання. Поверхню прикрас, зокрема й декоративні пройма ажурних елементів, зазвичай обробляли різцем<sup>15</sup>.

**Підковоподібна фібула. II ст. с. Ліпляве Черкаської обл.**



Усі вироби декорували лише з чільного боку, зворотний – був гладеньким, а подекуди його обробляли досить недбало. Для нанесення на поверхню пластинчастих предметів різноманітних орнаментів у вигляді кілечок, зигзагів, півмісяців тощо застосовували техніку карбування та гравіювання. У такий спосіб оздоблювали вінці-діадеми, деталі обручів-поясів, трапецієподібні підвіски тощо. Деякі нагрудні ланцюги та пояси комбінували як із цільнолитих емальованих блях, так і з пластинчастих карбованих деталей.

Стилістичну однорідність багатьом виробам надавали також прорізи (ажурні) декоративні елементи, якими давні майстри доповнювали корпуси, краї або виступи на виробах. Пластику деталей збагачували профільованими валиками, реберцями, брівками, напівдисками, фасетками тощо. Краї гребінців та інші деталі емальованих виробів часто прикрашали жолобками-борозенками.

Поєднання емальованих та беземальованих (карбованих і гравіюваних) елементів було типовим для низки речових комплексів. Наприклад, у Межигірському скарбі, випадково знайденому 1892 р. на землях однойменного монастиря (нині – околиця м. Вишгорода Київської обл.), емальовані декор мали тільки три з вісімнадцяти виявлених там предметів – довгий ланцюг із прямокутних та округлих ажурних блях, на якому містилася напівкругла ажурна підвіска з червоною та зеленою емаллю; масивна застібка-фібула з червоною емаллю; фрагмент великого браслета з емальованим декором на ажурному щитку. До цього скарбу входять також великі круглі беземальовані пластини з петлями-вухками, які, ймовірно, закріплювали на нагрудному ланцюзі за допомогою пластинчастих затискачів.

Техніка нанесення емалі на металеву основу мала за римського часу свою специфіку. Емальовану масу – легкоплавкий порошок із товченого непрозорого кольорового скла – змочували водою, внаслідок чого вона перетворювалася на тісто; нею заповнювали лунки-виїмки, спеціально утворені під час відливання металевих напівфабрикатів. Сировиною для виготовлення емалевої маси були різнокольорові намистини зі скляної пасти, які у великій кількості завозили до Північного Причорномор'я переважно зі східних провінцій Римської імперії – Сирії, Єгипту, Греції, а також із міст Малої Азії. Виїмки для емалі розташовували тільки на плоских ділянках виробів. Вигнуті та складнопрофільовані поверхні емаллю не оздоблювали. Напівфабрикати виробів із виїмчастою емаллю спочатку висушували на сонці, а потім для остаточного видалення води – над розпеченим вугіллям. Опісля випалювання в горні скляна маса розплавлялася, а після поступового охолодження – цементувалася. Потім пластину промивали в слабкому розчині кислоти, а відтак у воді. Якщо емалева маса не заповнювала заглиблення доверху, операцію повторювали, доки емаль не досягала рівня поверхні гнізда-виїмки. На останок емальовану поверхню шліфували вогким піском і знову випалювали в горні, щоби повністю вирівняти її з металеву поверхню та надати блиску.



**Підковоподібна фібула (фрагмент). III ст.  
с. Хмільна Черкаської обл. НМІУ**



Уламок обруча та бляха з Красного Бору (?), Білорусь, III ст. (1, 3); лунниця з колишньої Київської губернії, III ст. (2); деталі ланцюга зі збірки колишнього Віленського музею старожитностей, II ст. (4) (за Н. Кондаковим)

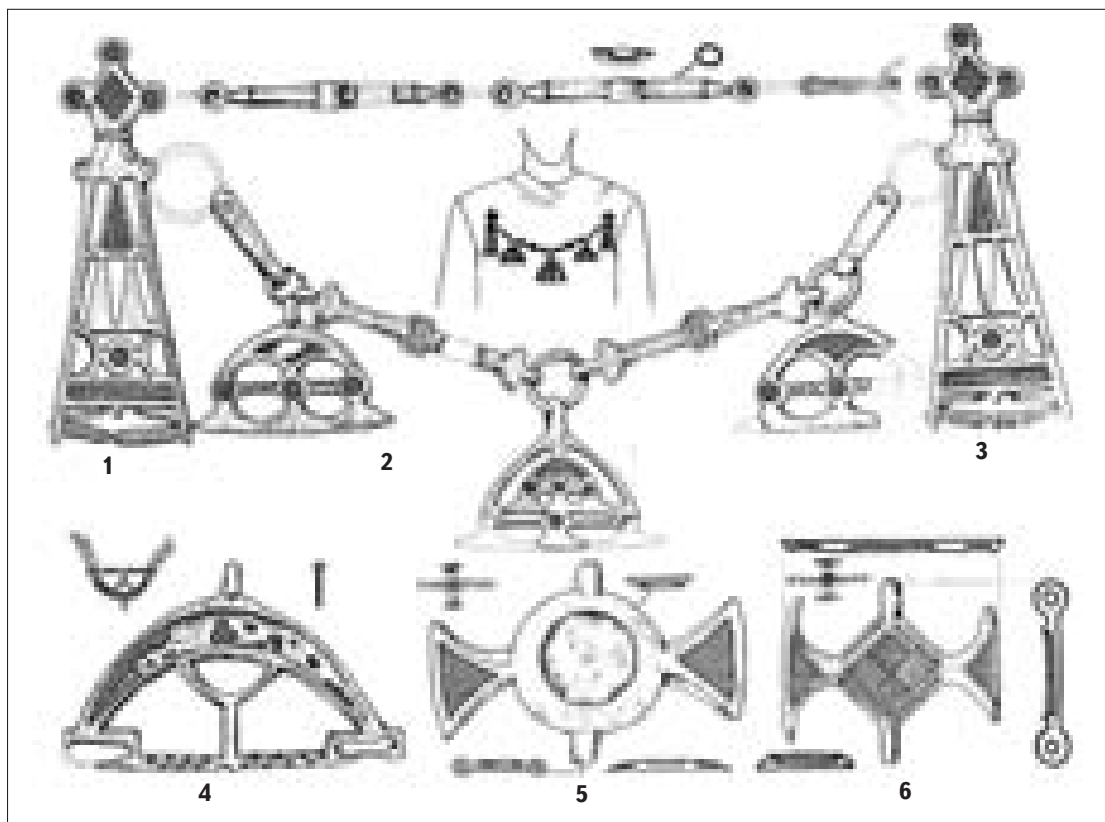
Стиль східноєвропейських ювелірних прикрас із виїмчастою емаллю дослідники визначали по-різному – як “аланський”, “геометричний”, “мощинський”, “дніпровський”, “східноєвропейський”<sup>16</sup>.

Упродовж II–IV ст. ці прикраси пізньозарубинецьких племен та людності київської культури зазнали суттєвих технологічних, морфологічних та стилістичних змін. Це простежується на прикладі виробів, характерних для двох основних хронологічних етапів розвитку прикрас із емаллю досліджуваного стилю – *раннього* (середина II – перша половина III ст.) і *пізнього* (середина або друга половина III – початок IV ст.). Фінальну фазу еволюції прикрас визначають за виробами з виразними ознаками “деградації” (термін Г. Корзухіної). Вони, ймовірно, з’явилися наприкінці пізнього етапу<sup>17</sup>. Ці предмети не утворюють цілісних гарнітурів, на відміну від емалевих прикрас класичних зразків. Серед них були поширені лише два види фібул – Т-подібні та трикутні зі спрощеним ажурним декором. За місцезнаходженням найвиразніших комплексів середньодніпровських прикрас із емаллю та речей їх кола ранній етап розвитку стилю названо “жукинським”, пізній – “межигірським” або “межигірсько-борзнянським”, а фінальна фаза – “компанійцівською”<sup>18</sup>.

Епонімний комплекс першого з названих етапів відкрито в похованні з трупоспаленням біля с. Жукин Вишгородського р-ну Київської обл.<sup>19</sup> Означений набір прикрас складала два вінці – пластинчастий та дротяний (деякі дослідники вважають їх шийними гривнами), намисто з хрестоподібними підвісками, трикутна пластинчаста фібула та два масивні браслети. До цього етапу формування східноєвро-

пейського вбрання з виїмчастою емаллю належать також архаїчні підковоподібні фібули (першої та другої фаз еволюції), ранні пружинні Т-подібні фібули (першої фази), лунниці, хрестоподібні підвіски, деталі найраніших нагрудних ланцюгів та інші предмети. Визначальними й синхронізуючими технологічними особливостями та стилістичними ознаками цього етапу є характерні елементи декору дископодібних щитків на хрестоподібних підвісках, замках згард і кінцях вінця із с. Жукин, а також на підковоподібних фібулах. Це композиції з карбованих або гравійованих кіл – рубчасті, лінійні, пунктирні. Вони оточують емалеві гнізда або беземалеві орнаментальні мотиви, виконані в тій же техніці, що й кола. Емалеві композиції складаються з одного чи кількох маленьких, неглибоких, іноді дуже вузьких декоративних гніздечок, якими формуються різні варіанти хрестоподібного орнаменту, круги, ромби, кільця, свастики, розетки. Емаль зазвичай займала не більше половини площі щитків-дисків. Вона переважно червона, лише зрідка іншого кольору. Відомі й беземалеві композиції лише з карбованих та гравійованих мотивів – підківок, вічок, хрестів тощо. Такі технічні та стилістичні особливості декору підкреслюють зв'язок означених речей з виробами провінційно-римських майстерень перших століть нової ери. Вони є прикладами копіювання технік і стилю орнаментативної дископодібних площин, характерних для римських шарнірних фібул та брошок кінця I – середини II ст., а також для брошок середини II – першої половини III ст. Про це свідчать карбовані та гравійовані кола, що оточують емалеві композиції, основні елементи

**Фібули та нагрудний ланцюг із підвісками, середина – друга половина III ст., скарб із м. Борзни Чернігівської обл. (1–3); деталі ланцюгів II–III ст. із с. Кийлів Київської обл. (4), із Середньої Наддніпрянщини (5), із с. Стайки Київської обл. (6) (реконструкції Є. Горховського, П. Корнієнка)**





Брошка. II–III ст., с. Ольховка, Білорусь.  
НМІУ

Нагрудний ланцюг. Середина – друга половина III ст. Полтавська обл. Приватна збірка

емалевого декору римських та подніпровських емалей, форми й розміри гнізд емалі<sup>20</sup>. Утім, порівняно з римськими прототипами, емалеві прикраси з Наддніпрянщини видаються значно простішими та більш схематизованими. Попри загальну стилістичну подібність до античних узірців, вони характеризуються обмеженим набором технічних прийомів та орнаментальних мотивів емалевого оформлення. Це типові “варварські” імітації римських емалевих прикрас I–II ст. Час їх побутування (середина – друга половина II ст.) визначаємо також за окремими аналогіями з поховальних комплексів західнобалтійської культури Північно-Східної Польщі та масломенчської групи вельбарської культури лівобережжя Західного Бугу. Так само датується кругла брошка із с. Ліпляве Черкаської обл. та медальйон із невідомого пункту середньонадніпрянського регіону, які зберігалися в колекції Ханенків. Брошка мала характерний циліндричний виступ (тутулі) в центрі, а медальйон – фестончастий бордюр. Такі деталі трапляються на римських емалевих фібулах I–II ст.

Цікавими різновидами місцевих імітацій римських прикрас II ст. є емалеві бляхи – ланки ранніх нагрудних ланцюгів вільнюського типу (за Г. Корзухіною). Про це свідчать, зокрема, стилістичні особливості їх центральних щитків круглої або ромбічної форми, які також своєрідно відтворюють стиль виконання та орнаменталізації римських брошок. Показовим є ромбічний щиток ланки ланцюга, знайдений поблизу с. Стайки Київської обл. Відкоси на його боках оброблено на кшталт сходинок. Вони досить точно відповідають системі оформлення боків деяких римських ромбічних фібул-брошок, що знайдені в Середній Наддніпрянщині та Подунав'ї. Стилiстична подiбнiсть (хоча й своєрiдна) деталей означених ланцюгiв до римських зразкiв II ст. дозволяє так само датувати й мiсцевi вироби.

На епонiмному ланцюзi з колишнього Виленського музею старожитностей хрестоподiбнi ланки лише вiддалено нагадують спiсiб оформлення римських фiбул-брошок II ст., натомiсть беземалевi круглi ажурнi бляхи є майже точними копiями вiдповiдних римських речей I–II ст. Прикладом схiдноєвропейських наслiдувань стилiстичних ознак римських прикрас постають i дископодiбнi щитки на кiнцях емалевих пiдвисок-лунниць, бiльшiсть з яких має невеликi виступи-вiдростки (гульки, маленькi кiльця або диски з емаллю). Аналогiчнi щитки трапляються й на копiях провiнцiйних фiбул, зокрема на ромбiчнiй фiбулi з с. Ольховка у Пiвденнiй Бiлорусi<sup>21</sup>. Належнiсть найдавнiших лунниць до II ст. пiдтверджується фактом виявлення їх на пiзньюзарубинецькому поселеннi Картамишево в Посейм'ї, де також знайдено фiбулу з “вiчками” кiнця I–II ст.



**Лунниця. Середина – друга половина III ст. с. Нові Безрадичі Київської обл. МІК**

**Лунниця. III ст. Середня Наддніпрянщина. АМ НАНУ**



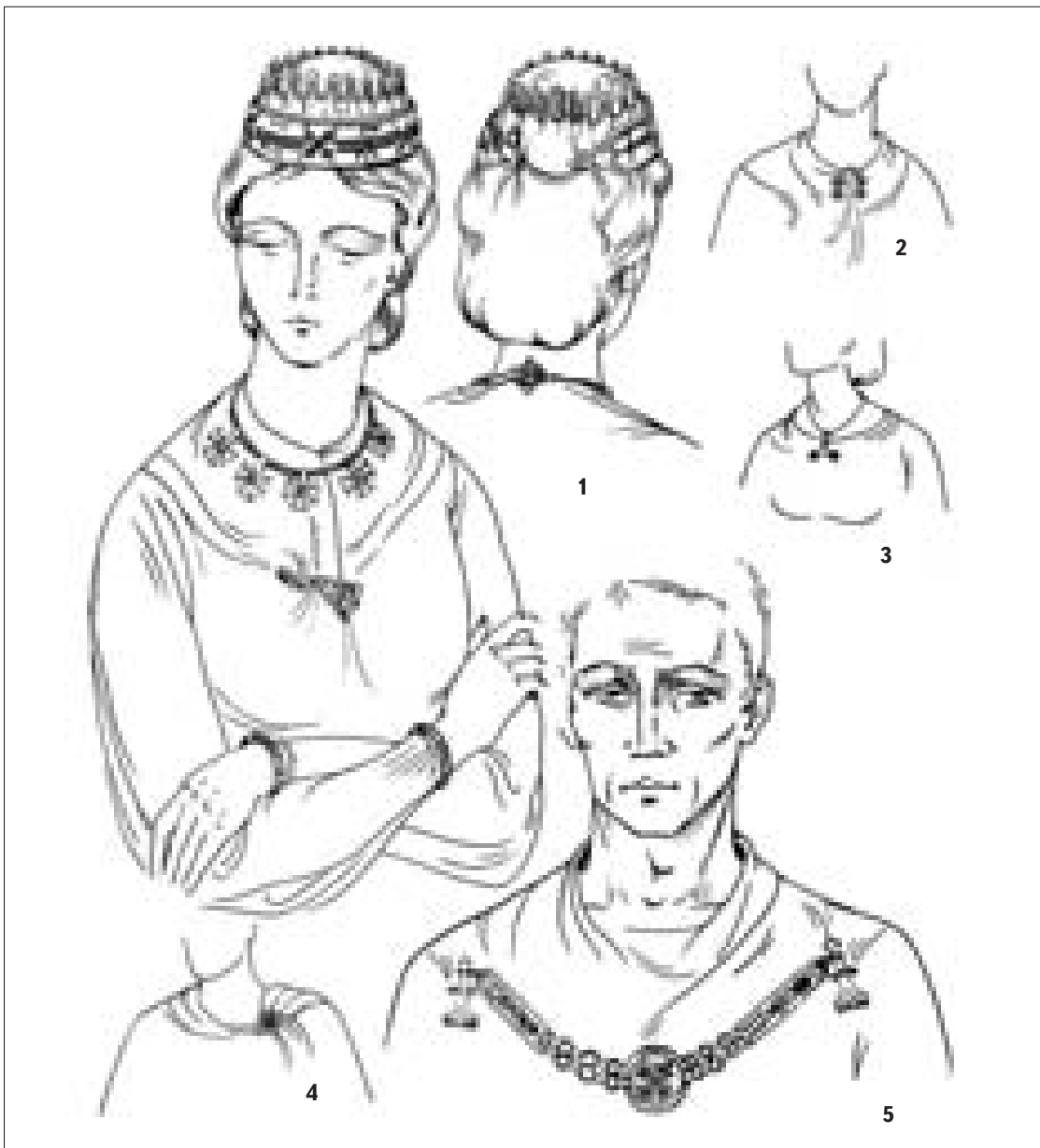


**Нагрудний ланцюг. Середина – друга половина III ст.  
с. Велика Салтанівка Київської обл. АМ НАНУ**

стиль оформлення його кінцевих щитків та факт поєднання в одному комплексі прикрас із описаними згардами дають підстави датувати його серединою – другою половиною II ст. Вінець орнаментовано характерною для пластинчастих прикрас складною зональною композицією з карбованих кілець, підківок, ліній та інших елементів. Імовірними прототипами таких зразків є овальні пластинки зі схожими карбованими композиціями, якими прикрашали ефектні поясні гачки-застібки пізньолатенського часу, характерні для старожитностей кельто-фракійського та кельто-іллрійського населення Подунав'я. Прикладами подібних виробів можуть правити й трикутні пластинчасті фібули, знайдені в похованні поблизу с. Жукин і на поселенні біля с. Бобриця на Київщині, та трапецієподібні підвіски. Великі пластинчасті трикутні фібули кола емалей були своєрідними репліками-дериватами типових зарубинецьких односкладових форм із трикутним щитком пізньолатенської доби<sup>25</sup>. А для фібул пізньозарубинецького періоду притаманні значно більші розміри та двоскладова конструкція (з пружиною чи шарнірним кріпленням голки). Аналогіч-

У порівнянні з емалевими лунницями ранніх форм (перша фаза) розвинутіші підвіски другої фази мали додаткову дужку, прикрашену емалевим щитком на корпусі, та емалеві диски-відростки на великих прикінцевих дисках. Вони належать до кінця II – першої (?) половини III ст., позаяк мають датовані аналоги в похованнях західнобалтійського могильника Махари в Польщі та вельбарського некрополя біля с. Дитиничі на Волині<sup>22</sup>.

Окремі лунниці другої фази з диско- та трикутноподібними відростками на кінцевих щитках датуємо серединою III ст. за відповідниками, що походять із могильника Руська Весць у Польщі<sup>23</sup>. Дніпровські прикраси з виїмчастою емаллю, які певною мірою імітували провінційно-римські вироби, не вичерпують розмаїття найархаїчніших речей цього кола. Важливими для з'ясування їх складу та генези є предмети, виготовлені в пізньолатенських традиціях. Найвиразніші серед них – овальні пластинчасті вінці зі срібла чи бронзи (іноді золочені) та обручі з лопатями, які вчені часом інтерпретують як гривни, пояси або деталі складних головних уборів<sup>24</sup>. Одним із найбільш ранніх з-поміж них є, зокрема, жукинський вінець. Вищезгаданий



**Реконструкції елементів убрання з емалевими прикрасами пізньозарубинецьких племен та людності київської культури. II–III ст. 1 – гарнітур із двох вінців, згарди з хрестоподібними підвісками, трикутної пластинчастої фібули та браслетів (с. Жукин Київської обл.); 2 – спосіб кріплення підковоподібної фібули; 3 – згарда з підвіскою-лунницею; 4 – спосіб кріплення фібули-брошки; 5 – спосіб кріплення нагрудного ланцюга (с. Велика Салтанівка Київської обл.) (за Є. Гороховським та П. Корнієнком)**

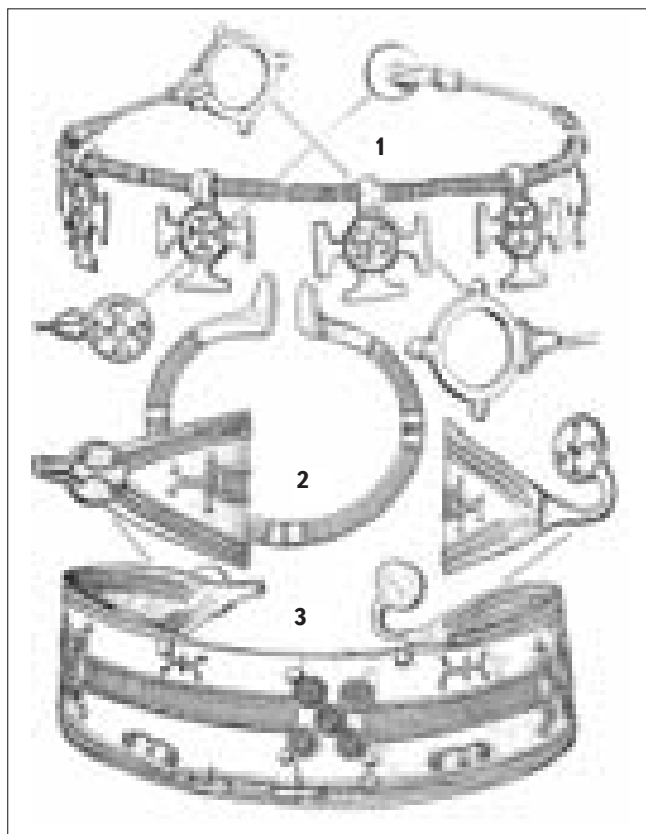
ні способи кріплення голок характерні для деяких пізньолатенських та ранньоримських фібул другої половини I ст. до н. е. – II ст. н. е. Таким чином, фібула із с. Жукин та подібна застібка із с. Бобриця – це своєрідні “спадкоємці” відповідних пам’яток зарубинецького ювелірного мистецтва. Металеві трапецієподібні підвіски –



традиційна група ювелірних прикрас населення Наддніпрянщини латенської, римської та ранньосередньовічної доби. Подібні вироби присутні в зарубинецьких археологічних комплексах II–I ст. до н. е. і серед ранньослов'янських старожитностей другої половини I тис. н. е.<sup>26</sup> Їх зразки з пізньозарубинецьких та київських пам'яток часто орнаментовані в техніці та стилі прикрас кола дніпровських емалей. Поряд із речами, виготовленими в провінційно-римських та пізньолатенських традиціях, серед дніпровських знахідок кола емалей першого етапу еволюції є декілька предметів, типологічно та стилістично пов'язаних із центральноевропейськими прототипами ранньоримської доби. Найбільш ранньою з-поміж них є унікальна жукинська “корона-діадема”, виконана з вигнутого зигзагоподібно дроту. Характерний вигляд цієї прикраси, дає підстави вважати її імітацією-наслідуванням дротяних браслетів вельбарської культури Північної Польщі середини – другої половини II ст. Показово, що хронологія останніх відповідає визначеному попередньо датуванню поховання поблизу с. Жукин<sup>27</sup>.

Із теренів Середньої Наддніпрянщини та Південного Надбужжя походять також шпори, прикрашені емалевим декором<sup>28</sup>. Вони мають конічний та пірамідальний шипи, широкі пластинчасті корпуси-дужки з гачками посередині та емалевими гудзичками на кінцях для кріплення до взуття. Аналогічні шпори було знайдено в могилі № 28 некрополя Скалисте III в Південно-Західному Криму, датованій першою половиною – серединою III ст. Схожі шпори без емалі другої половини II – початку III ст. походять із поселення київської культури біля с. Нові Безрадичі Київської обл. Усі вони подібні до центральноевропейських типів шпор кінця ранньоримського та початку пізньоримського періоду<sup>29</sup>.

**Згарда з підвісками (1), браслет (2) та вінець (3). II ст. с. Жукин Київської обл.**



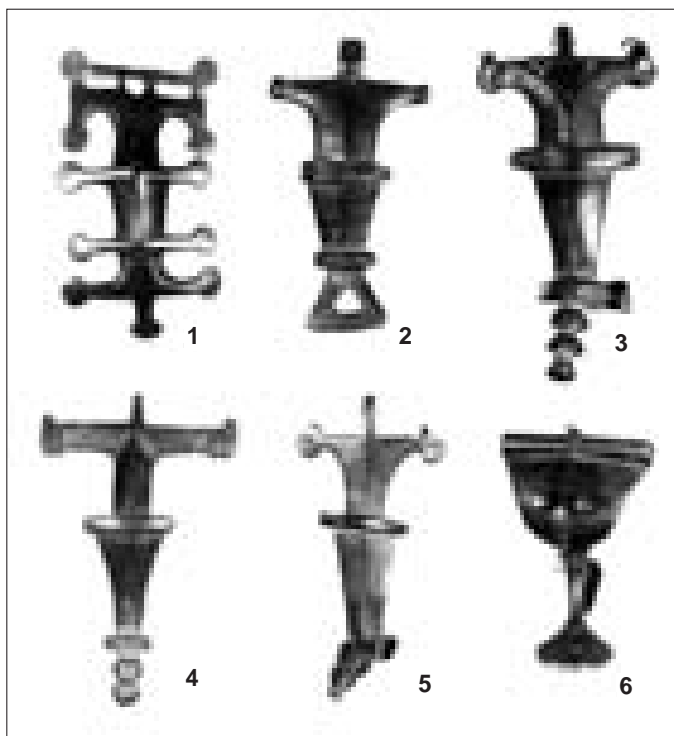
Серед виробів з емаллю Дніпровського регіону, що створені за центральноевропейськими взірцями, необхідно згадати також т. зв. “ручку дзеркала” із с. Пищальники Черкаської обл. Цей предмет було приклепано до диска античного дзеркала скіфського часу. Його фігурний корпус прикрашено поздовжнім фасетуванням, двома круглими дископодібними розширеннями посередині та великою гулькою на кінці. Він нагадує поясні наконечники з двома кільцями, характерні для вельбарської та західнобалтійської культур Польщі початку пізньоримської доби<sup>30</sup>. Цілков збігаються їх розміри (довжина до 9 см) і форми пластинок кріплення. Новою ознакою є оформлення корпусу двома дисками, прикрашеними круглими гніздами емалі. Проміжок між ними, порівняно з вель-

барськими та західнобалтійськими наконечниками ременів, досить великий, а масивна гулька-кінцівка – більша, ніж відповідні деталі центральноєвропейських прикрас. Цей оригінальний, імовірно, місцевий емалевий наконечник ремня датуємо першою половиною – серединою III ст.

У середині – другій половині II ст. у пізньозарубинецьких племен та носіїв київської культури з'явилися імпортовані провінційно-римські гостропрофільовані фібули, а також східноєвропейські похідні від них (середньодніпровська серія) та подібні форми мазурського типу<sup>31</sup>. Їх безпосереднім типологічним продовженням стали архаїчні емалеві Т-подібні фібули з фігурними ніжками, а також беземалеві прикраси аналогічних форм кінця II – першої половини III ст. Одночасно з'явилися аналогічні застібки з трапецієподібною ніжкою<sup>32</sup>. Ці предмети за стилістичними особливостями

та типологічним перегуком із відповідними провінційно-римськими та “варварськими” фібулами ранньоримського часу належать до першого етапу розвитку стилю виїмчастих емалей Середньої Наддніпряни. Вони також є показниками подальшої еволюції подібних виробів у складному поєднанні рис місцевої традиції та впливів ювелірного мистецтва Центральної Європи й Прибалтики пізньоримського періоду. Зазначимо, що окремі прибалтійські вироби наслідують Т-подібні фібули Подніпров'я межі II–III ст.<sup>33</sup> Розвиток місцевого стилю емалей простежується також на підковоподібних фібулах та лунницях пізніх фаз розвитку (всі датовано за комплексами Прибалтики, Польщі та Півдня України)<sup>34</sup>.

Таким чином, ґрунтуючись на аналізі жукинського комплексу, можна стверджувати, що вбрання місцевого люду, до складу якого входили всі основні категорії архаїчних прикрас із виїмчастою емаллю та інші вироби їх кола, сформувалося приблизно в середині або другій половині II ст. У цей же час увійшли в моду архаїчні підковоподібні фібули, підвіски-лунниці та інші емалеві речі – шпильки, накладки, підвіски, а також, мабуть, ланцюги та броші. Усі вони наслідували форми та стилістичні особливості римських прикрас. Різноманітні пластинчасті вироби, оздоблені лише карбуванням та гравіюванням, сформовані на основі ювелірних традицій та художніх смаків пізньолатенського культурного середовища. У кінці II – першій половині III ст. з'явилися нові форми підковоподібних фібул, підвісок-лунниць і Т-подібних фібул. Імовірно, тоді ж почалося виробництво найдавніших ажурних прикрас кола виїмчастих емалей. Про це свідчать вільнюський ланцюг та обручі з

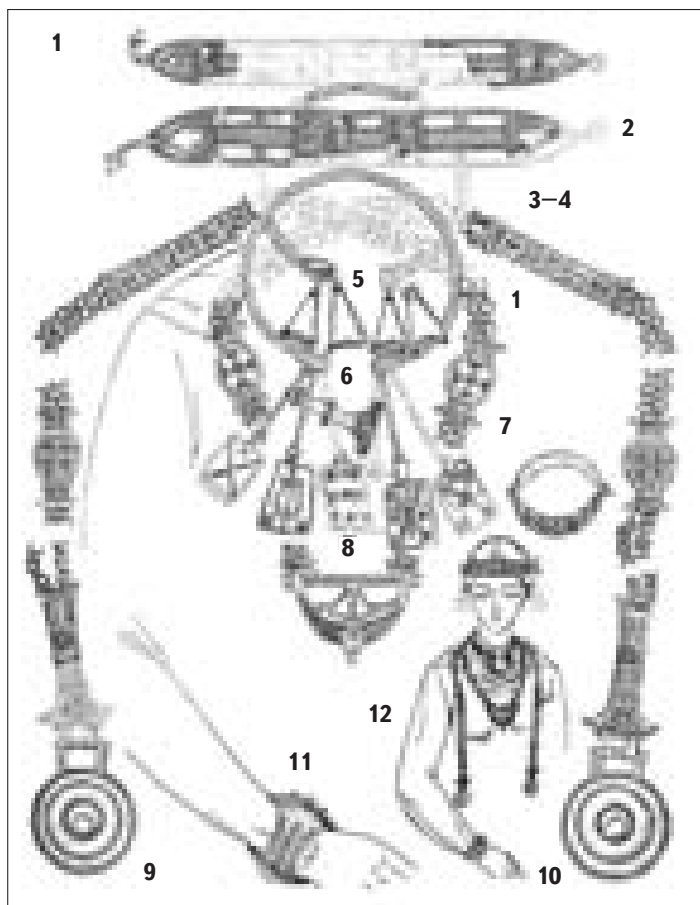


**Т-подібні (1–5) та щиткова (6) фібули: 1 – IV ст., 2, 3 – кінець II – середина III ст. (с. Хмільна Черкаської обл.); 4, 6 – II – середина III ст. (Середня Наддніпрянина); 5 – II ст. (с. Тептіївка Київської обл.) З довоєнної збірки НМІУ**

лопатами із с. Красний Бір (Білорусь), що містять ажурні бляхи – деривати римських виробів із прорізними орнаментальними композиціями. До найпізніших форм першого етапу належать також наконечник ремня (він же “ручка дзеркала”) та шпори з емаллю. Багато речей першого етапу є унікальними й не мають аналогів за межами Середньої Наддніпрянщини, а їх знахідки на пізньозарубинецьких пам’ятках дають підстави стверджувати, що стиль ранніх емалей виник у середовищі місцевих майстрів.

Класичними пам’ятками другого етапу розвитку стилю східноєвропейських емалевих прикрас на теренах Середньої Наддніпрянщини є комплекси Межигірського та Борзнянського скарбів. До складу Межигірського скарбу входять два пластинчасті вінці, дві дротяні гривни, довгий нагрудний ланцюг, Т-подібна фібула, уламок масивного браслета з емаллю та пластинчасті підвіски. Це був цілісний гарнітур, як і подібний до нього, але скромніший, – жукинський. Не великий, проте ефектний Борзнянський скарб містить нагрудний ланцюжок, змонтований з ажурних емалевих підвісок та фігурних стрижнів з емаллю, з’єднаних за допомогою дротяних кілець, дві парні трикутні ажурні

**Межигірський скарб. Середина III ст. Околиця м. Вишгорода Київської обл. (за Й. Хойновським). 1, 2 – вінці; 3, 4 – шийні гривни; 5 – підвіски-дзвоники; 6 – фібула; 7 – нагрудний ланцюг; 8 – трапецієподібні підвіски; 9, 10 – підвіски-бляхи; 11 – браслет; 12 – реконструкція Є. Гороховського, П. Корнієнка**



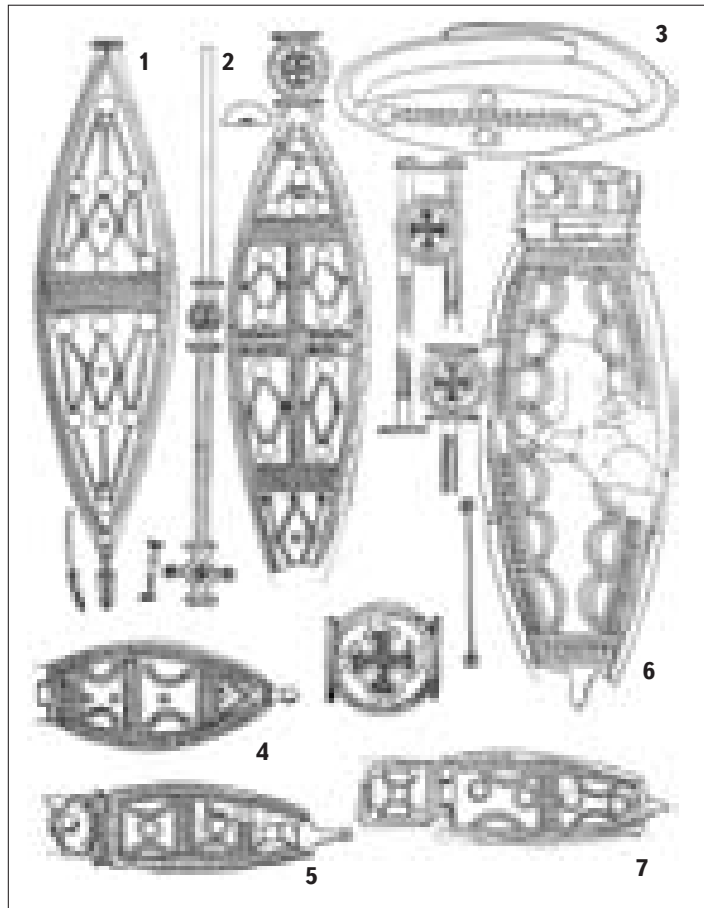
фібули, якими, можливо, кріпили ланцюжок до одягу. До складу характерних речей другого етапу входили також пізні масивні підковоподібні та пружинні Т-подібні фібули, пружинні й безпружинні трикутні фібули з емаллю та без емалі, ажурні круглі та хрестоподібні броші, ланцюги з ажурних блях, лунниці, ажурні хрестоподібні та круглі підвіски, браслети, обручі с лопатами та деякі інші предмети.

Визначальними рисами стилістики цього етапу є поява прикрас великих розмірів, насамперед фібул та деталей ланцюгів, прикрашених різноманітним ажурним декором. Основні орнаментальні мотиви межигірського етапу – зигзаг, уписаний у коло хрест, т. зв. “круглий” і “лапчастий” хрест. Їх доповнюють напаяні диски, одно-, дво- й трирядні ґратки, перетинки у вигляді вилоподібного хреста, трилисники, бордюри з кілечок, лунниці, відростки-лунниці, “косі” хрести, відростки з дисками тощо. Порізному комбінуючи ці мотиви, давні ювеліри досягали розма-

їття орнаментальних композицій<sup>35</sup>. Так, ланцюг із Межигірського скарбу складено з блях із рельєфними зигзагами, одно- та дворядними ґратками, а також “круглими” хрестами та іншими хрестоподібними фігурами. Більшість зразків прикрас з емаллю другого етапу належить до середини та другої половини III ст. Відносно раннім є Межигірський скарб, який містить архаїчні стилістичні ознаки попереднього етапу (Т-подібна фібула з вузькою ніжкою та вінці, орнаментовані складними карбованими композиціями).

До прикрас зламу III–IV ст. належать т. зв. “розквітлі” пружинні та безпружинні трикутні фібули, плоскі (непрофільовані) Т-подібні та хрестоподібні фібули, броші з напаяними дисками, ажурні лунниці та хрестоподібні підвіски з кільчастими бордюрами або місяцеподібними відростками. Це – найпізніші емалеві речі із Середньої Наддніпряниці, які можна умовно назвати “барочними”, зважаючи на ефектні грона-бордюри з декоративних колючок та місяцеподібних відростків. Вони синхронізуються з брошами та фібулами кінця III–IV ст., прикрашеними напаяними дисками, з Північної Латвії, Естонії та Фінляндії<sup>36</sup>. Формування нових типів середньодніпровських прикрас із виїмчастою емаллю на другому етапі спиралося на розвиток досягнень попереднього періоду й стосувалося найвиразніших предметів – фібул, ланцюгів та підвісок. Вони вже майже не містять ознак імітації римських емалей. Водночас пластинчасті вінці та трапецієподібні підвіски, пишно прикрашені у пізньолатенських традиціях, виявлено лише у відносно ранніх комплексах (Межигірський скарб, знахідки на поселенні біля с. Гочево Курської обл., РФ). Найпізніші пластинчасті вінці та обручі з лопатями прикрашали простішими орнаментами. З другого боку, ремінісценціями стилю виробів першого етапу були, очевидно, ажурні броші, прикрашені “вписаними” хрестами, та схожі бляхи межигірського ланцюга.

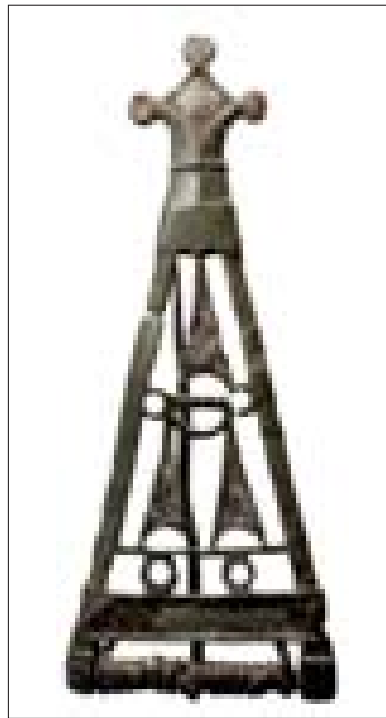
Загалом майже всі предмети другого етапу масивні та грубуваті. Особливо це стосується Т-подібних фібул та підковоподібних застібок. Дуже характерні для цього часу ажурні трикутні фібули, в тому числі вироби виразних локальних форм, – своєрідний відгомін пластинчастих трикутних фібул раннього періоду на кшталт



**Обручі з лопатями кола виїмчастих емалей із с. Красний Бір, Білорусь (1, 2), із Середньої Наддніпряниці (3) та їх прототипи – пізньолатенські поясні гачки (4–7). Кінець II–III ст.**

жукинської знахідки. Хоча всі ці речі можна вважати витворами, що розвивали ті чи інші риси першого етапу побутування стилю виїмчастих емалей Середньої Наддніпряниці, проте характерні для них ажурні композиції не мають прототипів серед ранніх речей, за винятком, можливо, виробів, прикрашених “вписаними” хрестами. Водночас найближчі стилістичні паралелі цим композиціям трапляються на беземалевих ажурних ланцюжках та інших балтійських виробих III ст.<sup>37</sup> Декор останніх у вигляді характерних грат, вилоподібних хрестів та інших елементів є типовим для емалей Середньої Наддніпряниці середини III – початку IV ст. Позаяк численні типові деталі, наприклад у балтійських ажурних ланцюжках та деяких їх прототипах, аналогічні декору пізніх емалей Середнього Подніпров’я, то його стилістичні ознаки можна вважати похідними від північних першовзріців. Отже, розквіт стилю дніпровських ажурних емалевих виробів<sup>38</sup>, пов’язаних із київською культурою, має прямий зв’язок з ужитковим мистецтвом Прибалтики, зокрема племен Західної Литви середини III – початку IV ст. Зазначимо також, що деякі специфічні форми емалевих прикрас із досліджуваних теренів зумовили появу низки подібних речей у Прибалтиці. Натомість формування стилістичних ознак пізніх емалей Наддніпряниці відбувалося не тільки під впливом ужиткового мистецтва Бурштинового берега Балтики. Зокрема, барочні трикутні фібули, броші та деякі інші предмети, оздоблені багатими бордюрами з напаяних дисків та сріблястим покриттям, наслідують особливості локальної групи прикрас із виїмчастою емаллю східноєвропейського стилю, що характерні для давньофінських культур Північної Латвії та Естонії. Подібні виявлено також у Фінляндії та Швеції<sup>39</sup>. Отже, вжиткове мистецтво Північної Прибалтики також відіграло суттєву роль у виникненні дніпровських емалей другого етапу.

Таким чином, є підстави визначити такі джерела формування стилю другого етапу еволюції виїмчастих емалей Середнього Подніпров’я: місцеві традиції, що розвивали досягнення першого етапу; балтійський імпульс, який визначив основні мотиви ажурного оформлення; фінсько-естонський вплив, завдяки якому на рубежі III–IV ст. виникли нечисленні, але дуже ефектні



**Трикутна фібула.**  
Друга половина III ст.  
с. Черняхів Київської обл. НМІУ

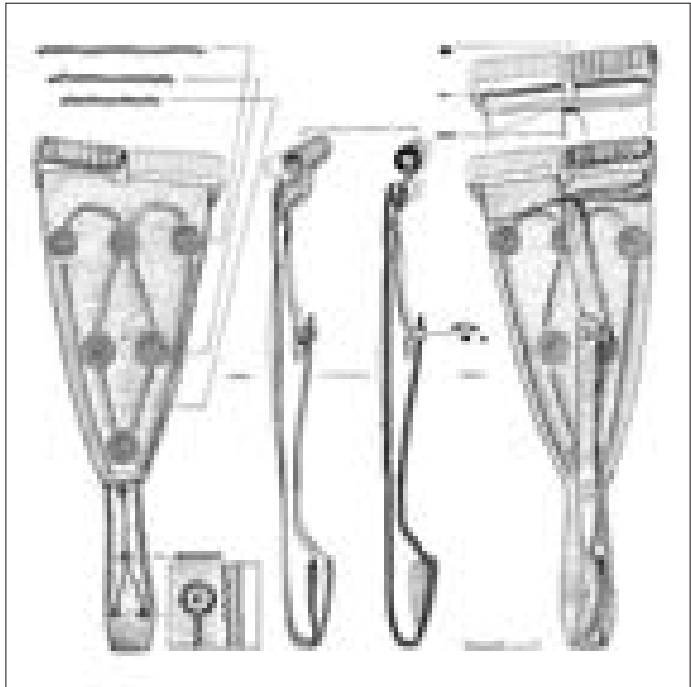
**Трикутна фібула (фрагмент).**  
Друга половина III ст. с. Нові  
Безрадиці Київської обл. МІК



прикраси зі срібною амальгамою та напаяними дисками. Водночас варто підкреслити, що стилістичні ознаки предметів місцевої та балтійської художніх традицій органічно поєдналися в емалевих прикрасах Середньої Наддніпрянщини, що надало їм неповторності та яскравих регіональних рис. Локальність багатьох форм цих прикрас вказує на їх місцеве виробництво в середовищі носіїв київської культури.

На завершальній стадії з'явилися т. зв. вироби з елементами "деградації". Їх виявлено близько двох десятків. Ці прикраси представлено майже виключно найпізнішими Т-подібними та ажурними трикутними фібулами, орнаментованими досить бідно<sup>40</sup>. На відміну від костюмних комплексів із с. Жукин та

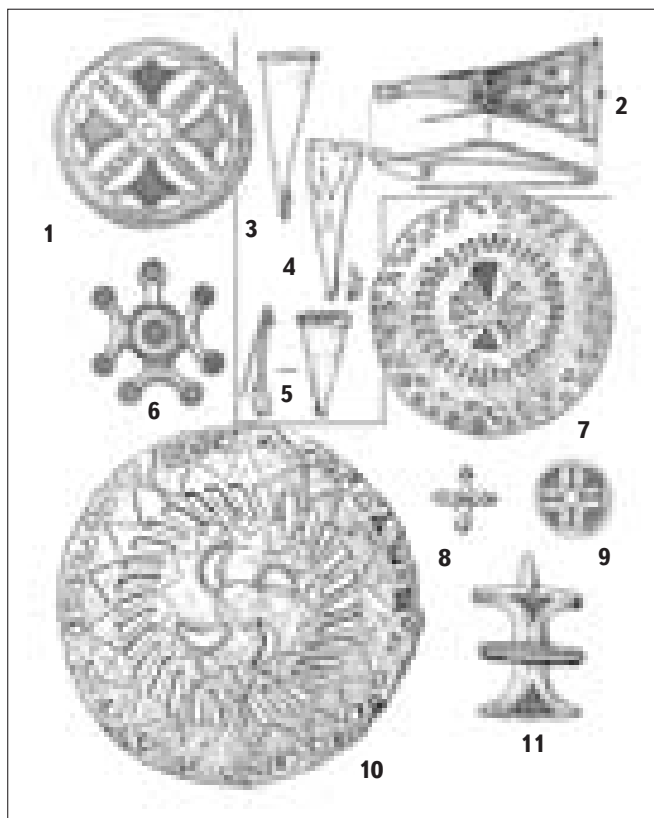
Межигірського скарбу вони не утворюють цілісних речових гарнітурів (компанійцівська фаза розвитку стилю дніпровських емалей римської доби). Їх датують за знахідками поховання IV ст. на епонімному могильнику черняхівської культури біля с. Компанійці Полтавської обл.<sup>41</sup> (варто згадати також подібну фібулу з пізньосарматського поховання біля с. Бородаївка на Нижній Волзі)<sup>42</sup>.



**Пластинчатa фібула. II ст. с. Бобрця Київської обл.**

\* \* \*

Поява прикрас із емаллю у Верхньому та Середньому Подніпров'ї, у верхів'ях Сіверського Дінця й Дону припадає, очевидно, на середину II ст., а перший етап їх еволюції – на другу половину II – першу половину III ст. Зважаючи на те, що, поперше, на теренах Середньої Наддніпрянщини зафіксовано понад 50 % усіх східноєвропейських знахідок охарактеризованих виїмчастих емалей, у тому числі їх локальні різновиди, по-друге, що тут наявні місцеві зарубинецькі прототипи архаїчних предметів кола емалей, зокрема пластинчасті прикраси з карбуванням та гравіюванням, по-третє, що в цьому регіоні виявлено зразки типових імпортованих провінційно-римських емалевих речей, є всі підстави вважати мистецький стиль дніпровських емалей явищем цілком оригінальним. "Класичний" костюм з емалевими прикрасами першого – жукинського – етапу включав пластинчасті вінці, шийні гривни, намиста-згарди з лунницями та хрестоподібними підвісками, трапеціє- та підковоподібні підвіски, Т-подібні та інші різновиди фібул, а також, імовірно, ланцюги вільнюського типу та пояси (обручі з лопатями) краснороського зразка тощо. Стилістично й етнографічно такий костюм був цілком оригінальним. Прикраси першого етапу, які в обмеженій кількості знайдено за межами Середнього Подні-



**1** – брошка із с. Ліпляве Черкаської обл., середина – друга половина III ст.; **2** – пластинчаста фібула із с. Жукин Київської обл. (профіль реконструйовано Є. Гороховським та П. Корнієнком), II ст.; **3–5** – прототипи трикутних пластинчастих фібул кола виїмчастих емалей із Наддунав'я (**3, 4**) та Верхньої Наддніпрянщини (**5**), рубіж нової ери; **6** – накладка із Середньої Наддніпрянщини, II ст.; **7** – брошка з емаллю та напаяними дисками по краю із с. Пекарі Черкаської обл., кінець III – початок IV ст.; **8, 9** – брошки із Середньої Наддніпрянщини, середина – друга половина III ст.; **10** – брошка з напаяними дисками із с. Михайлівка Черкаської обл., кінець III – початок IV ст.; **11** – фібула із с. Тростянець Черкаської обл., друга половина II ст.

Історія ювелірних виробів із виїмчастою емаллю, властивих пізньозарубинецьким старожитностям, а також початковому та розвинутому етапам київської культури, мала певне продовження – протягом майже тисячоліття їх знаходили й використовували носії різних слов'янських і неслов'янських східноєвропейських культур VI–XIII ст.<sup>45</sup>

пров'я, очевидно, є імпортом або імітацією середньодніпровських речей. Не виключено, що в ареал генези дніпровських емалей входили пізньозарубинецькі старожитності Білорусі, з якою пов'язане виробництво підвісок-лунниць, поясів з Красного Бору, а також інших предметів<sup>43</sup>. Подальший розквіт мистецтва емалі Подніпров'я в пізньоримську добу припадає на другий – межигірський (межигірсько-борзнянський) – етап, що датується серединою III – початком IV ст. У той час на теренах Східної Європи, крім дніпровських, діяло також декілька інших локально-етнографічних центрів розвитку емалі, пов'язаних, зокрема, з прибалтійським регіоном, а також, можливо, з басейном Волги. Продукція цих центрів поширилася по всьому східноєвропейському субконтиненту – від Балтійського до Чорного моря й від межиріччя Німану та Вісли до Поволжя й Приуралля.

У цей час у Середній Наддніпрянщині також було створено самотутні речі. Це, зокрема, демонструють трикутні фібули та інші вироби з ажурним декором<sup>44</sup>, в яких також помітні впливи ювелірного мистецтва Західної Литви і меншою мірою – фінсько-естонського емалевого центру. Водночас відбувався, вірогідно, і зворотний процес – проникнення середньодніпровських емалей до балтійських регіонів, що сприяло появі наслідують цих предметів у Східній Литві.

## ПІСЛЯМОВА

У низці різних видів художньої діяльності особливе місце належить архітектурі, образотворчому та вжитковому мистецтву. Усвідомлення та прагнення прекрасного – почуття, притаманні тільки людині. Витоки їх невід’ємні від соціальних, культурних та економічно-виробничих процесів, у тому числі пройдених людством на ранніх етапах його історії. Інтерес до мистецтва періоду його зародження та формування пояснюється не лише динамікою впливів на соціальні процеси, які розкриваються при зіставленні культурних цінностей минулого й сучасного, але й важливістю його власної одвічної ролі в організації та впорядкуванні певних ланок соціуму поряд із наукою, релігією, ідеологією: на ранніх етапах історичного шляху людства мистецтво синкретично поєднувало в собі ці ланки, на пізніх – залишалося інструментом відтворення дійсності в особливий, притаманний тільки йому спосіб художніх узагальнень.

Надзвичайно багате, насичене різними впливами, неповторно розмаїте мистецтво України, чи не єдине серед європейських країн, може репрезентувати спадок, в якому присутні ланки майже всіх віх її історії – общинно-плеємінних утворень доби палеоліту, протоцивілізацій, античного рабовласництва, раннього кочівництва; у ньому закарбувалися сліди безлічі народів та етносів, у тому числі й тих, що відомі лише за назвами археологічних культур та згадками давніх істориків. Серед інших – кімерійці, скіфи, сармати, гуни, готи, греки, кельти, праслов’яни, балтійські спільноти, які в панорамі давньої української художньої культури формували складний узор реалій мистецьких процесів доби первісності та стародавнього світу. На теренах центральної частини України в добу первісності розвивалися культури, синхронні з європейськими: в VI–IV тис. до н. е. – одне з найраніших осередків європейських протоцивілізацій – Трипілля; у II тис. до н. е. у Причорномор’ї – центри античної культури, кімерійсько-скіфо-сарматський культурний феномен-конгломерат. Жодний наступний етап розвитку мистецтва не мав таких різномірних складових, як доба первісності та стародавнього світу, адже його створювали люди, які, співіснуючи в одній часовій та географічній площині, були дуже далекі один від одного як за рівнем загальнокультурного та економічного розвитку, так і за способом існування.

Нині відокремлений тисячоліттями від нашого сьогодення цей час постає епохою, в якій відмінності окремих частин та етапів поступаються зумовленій єдності процесів, розпочатих за витоків мистецтва та логічно продовжених на його наступних фазах. За характером динаміки, формування та утвердження напрямів мистецтва, за проблемами, які висувалися перед ним, доба первісності та стародавнього світу постає як потужний прорив "з нуля" до окреслення художніх вершин, що варто розцінювати не так у стандартних вимогах до архітектури, скульптури та живо-



пису, як у їхній оцінці щодо вироблення технічних, технологічних, власне образних та естетичних “формул”. Вони по-різному втілювалися в монументальній архітектурі та скульптурі, дрібній пластиці, різьбленні, ліпленні, ливарництві, наскельній “графіці”, керамічному орнаментальному розписі, абстрагуваннях орнаментів на металі, кістці, повсті, тканині. Сформовані в різних середовищах, вони відобразили багатогранний, складний та змістовно-виразний світ людини первісної доби, періоду утворення перших цивілізацій та держав.

Від первісної доби образотворчість є невід’ємною частиною релігійної свідомості. Така традиція не тільки виростала із втілення первісних культів та вірувань у формі обрядів, ритуалів та дійств, але й продовжувалася в кожному наступному періоді історичного розвитку суспільства, при зміні історико-культурних формацій від первісності до рабовласництва, від рабовласництва до феодалізму. У кожному історичний період образотворче мистецтво було здатне унаочнити та “проголосити” провідні соціальні ідеї, довести до широкого загалу головні теми панівної ідеології. У предмети, позначені художніми рисами, первісні народи закладали ідеї боже-ственного (сакрального), що використовувалися в магічних діях, культах, релігійних дійствах. Прикладом неподільного симбіозу культового та образотворчого є плити й чуринги із зоо-, антропоморфними та геометричними зображеннями з Кам’яної Могили (т. зв. “Печера мага” та грот “Чуринг”).

Уже в прадавні часи ритуальні предмети, пластика, наскельні зображення, створені для виконання обрядів та магічних дій, становили один із різновидів зв’язку, що поєднував первісний родоплемінний колектив, передаючи культурні надбання роду із сьогодення в майбуття. Символічний характер первісного та традиційного мистецтва, його умовна образотворча мова, ідеопластичні форми свідчать про пошуки більш досконалої форми комунікації – письма. Накопичення знань, навичок, які людина фіксувала та опановувала через мистецтво, було одним зі шляхів розвитку науки.

У такий спосіб відбувалося й пізнання та усвідомлення людиною самої себе. Поряд з іншими формами, воно втілило образ людини, яка початково повсталала у подоби жінки-родоначальниці, охоронниці вогнища, володарки природи. Злитість образу з навколишнім світом свідчить про те, що він був далеким від звичних у сучасному розумінні людських почуттів, як був далеким і від розуміння цінних нині категорій людської особистості та індивідуальності, однак концентрація змістів та його своєрідна пластика, де відчувається прагнення митця до подолання матеріалу, пошуки пропорційності, об’ємності, пластичної довершеності, наповнюють образ цінністю справжнього мистецького витвору.

Із переходом людського колективу до відтворювального господарства реалістичний пафос палеолітичного мистецтва змінився стилізацією, узагальненнями, динамізмом, які на українських теренах найкраще проявилися в мистецтві орнаментів. Шедеври узорів демонструють уже палеолітичні пам’ятки сіл Мізин на Чернігівщині й Роголик на Луганщині, житла Межиріччя на Черкащині, де володіння прийомами та передусім самі “формули” орнаментики настільки виділяють їх серед культур європейського Заходу, що сприймаються як суто регіональне українське явище, подібно до наскельного живопису, властивого давньому мистецтву Франції та Іспанії (Західна й Південна Європа), і до дрібної глиняної зооморфної пластики, характерної для первісного мистецтва Чехії (Центральна Європа).

Не менш істотними досягненнями українського мистецтва стали нові форми художньої творчості, які виникли в наступний період “доби варварства” – в епоху енеоліту. Зародки архітектури, т. зв. мегалітичні споруди, – дольмени (чотирикутні

будівлі з плит), менгіри з рельєфами (стовпи), кромлехи (стовпи навколо жертвового каменя), захисні споруди навколо поселень, могильні кургани – стали початком організації простору як соціального помешкання, власне людського середовища, в якому відбувалися всі події життя.

Використання глини для виробництва домашнього начиння, а згодом винайдення та застосування гончарського круга породило нову галузь ремесла та мистецтва – керамічне виробництво. Мистецтво кераміки, що є у своїй генезі функціональним та імітативним, було найпростішим видом прикладного мистецтва, який, вивільняючись у формах, у процесі розвитку перетворився на один із найскладніших та найабстрактніших проявів творчості. Пластична рухливість форми, що досягає абсолюту, є особливою властивістю кераміки. Її неперевершені зразки в українському просторі стародавнього світу створили майстри Трипілля (Правобережжя України). Їхній високий мистецький хист демонструють вигадливо-динамічні форми та розписи посудин: у добу енеоліту визначилися, а в добу бронзи продовжилися його основні лінії – стрічкоподібний, килимовий, фризовий декор.

Своєрідний напрям мистецтва орнаменту доби бронзи втілювали також кам'яні плити курганів ямної культури, основу яких прикрашали геометричні візерунки (наприклад, поблизу с. Вербівка, Придніпров'я), плити поховальних кам'яних ящиків III тис. до н. е. (Крим).

Загалом доба енеоліту-бронзи була важливим етапом у розвитку мистецтва: до кола матеріалів, які використовував первісний мистець у добу палеоліту (камінь, кістка, дерево) та неоліту (глина), почали залучати метал (золото, срібло) та сплави (бронза), що значно розширило і можливості творчих пошуків, і асортимент виробів. Значну частину останніх віднині формували зброя та військово спорядження, ювелірні прикраси, предмети щоденного та культового вжитку (начиння, посуд). Саме вони в подальшому складали основний зміст мистецьких знахідок у курганах.

Варто підкреслити, що для мистецтва цього історичного типу притаманна єдність, синкретизм утилітарного й художнього елементів. Однак наявність в утилітарних речах елементів, не пов'язаних із практичним призначенням, позначила собою новий етап у розвитку мистецької культури – свободу діяльності людини в прагненні до художньої творчості та бажанні задовольнити естетичні потреби.

За доби бронзи уявлення про красу залишалося в контексті сакральних змістів. Так, зображення людини-мага, чоловіка-патріарха, що, на відміну від перших витворів дрібної пластики, закарбувалися у творах антропоморфної монументальної скульптури, поєднували в них елементи круглої пластики та рельєфів. Побудова скульптурної форми на основі однофігурної композиції з кількома сюжетними на шаруваннями, багатозначний оповідальний контекст відповідали міфологічному мисленню тогочасної людини та поетичній творчості, які сформувалися на основі практично-образного ставлення до світу. Втілений у пластиці міф був пов'язаний із розвитком розумових здібностей людини – її фантазії, уяви, аналізу. Початкова міфологічна свідомість та власний міф, що супроводжував магичний обряд, були спрямовані на зносини з духами та вищими силами. У ході розвитку суспільства вони набували все відчутнішого соціально-політичного забарвлення. Такі зміни відобразили як суто мистецькі процеси доби енеоліту-бронзи, так і історичну зміну матриархату на патріархат. Антропоморфна скульптура розвивалася впродовж усієї доби бронзи і надалі мала продовження у творах монументальної та дрібної пластики. Традиційно її образний зміст був пов'язаний із темами культу першопредків, родоначальників, поважних людей, що згодом переріс у форми шанування видат-

них людей та подій (стели поблизу сіл Наталіївка та Казанки в Причорномор'ї). Поверхню стели, знайденої біля с. Керносівка Дніпропетровської обл., вкрито рельєфними та гравійованими зображеннями знярядь праці, військового спорядження, сцен “полювання” та “запліднення”, що відобразило ідеологічні уявлення творців цієї пам'ятки.

У часи занепаду первісного суспільства на вітчизняних теренах постали культури землеробів та кочових народів, які існували в досить різних соціокультурних системах і створили різні критерії художньої творчості та мистецтва. У першій половині I тис. до н. е. у народів, що населяли територію України, відбувся перехід від первіснообщинного устрою до рабовласництва. Цей процес зміни суспільної формації супроводжувався розвитком виробничих сил, розподілом праці, появою приватної власності. Розвинутішими в економічному та культурному сенсі були народи, які мешкали на південних теренах України, зокрема в Криму. Значний культурний осередок у добу античності утворився в Північному Причорномор'ї, де переплелися культури грецьких міст-колоній, які несли в собі набутки античної цивілізації, та місцевих племен, насамперед скіфів, а також синдів, сарматів, меотів.

Поряд зі спільними рисами мистецької культури античної Греції та Риму в пам'ятках мистецтва причорноморських міст було багато самобутнього. Це – монументальні підкурганні склепи (Керч, Царський курган, Мелек-Чесменський курган), скульптурні твори з характерним тяжінням до площинності (з перших століть нової ери), кераміка місцевого типу – акварельні пелики (Боспор) тощо. Античну мистецьку культуру характеризували значний масштаб та обсяг художнього виробництва.

У добу античності завершилося остаточне самовизначення мистецтва як окремих форми духовно-практичної діяльності, у класичній формі сформувалися скульптура та малярство, зазвичай тісно пов'язані в єдиному задумі з пам'ятками архітектури. У грецьких центрах Причорномор'я вдосконалювалися будівельні техніки та композиційні прийоми – співвідношення частин, домірність, образність архітектурних форм. Могутні фортечні стіни були побудовані навколо Ольвії та в Херсонесі, монументальні гробниці – у Пантикапеї. Розквіт архітектури супроводжував формування держав, посилення центральної влади, концентрацію багатства.

Вибір конкретних тем мистецтва, характерного для цього регіону, проявив місцеву своєрідність не тільки художньої практики, але й міфо-релігійних уявлень, які підкреслювали самостійний характер культури причорноморських античних осередків. В архаїчну та класичну добу її втілили місцеві культи Аполлона Ієтроса (Боспорське царство, Херсонес Таврійський, Ольвія, Тіра), Аполлона Дельфінія (Ольвія), в елліністичну та римську – Афіни та Деметри (Тіра), Афродіти Уранії (Боспорське царство), Паргенос-Діви (Херсонес), у римську – Ахілла Понтарха, Аполлона Простата, Зевса Ольвія (Ольвія), що представлені творами монументальної, станкової та дрібної пластики. Різноманітні трактування міфічних персонажів підкреслюють індивідуальний стиль та манеру виконання. У пантеоні головних та другорядних богів, які складали основу міфологічного осмислення світу, втілювалися окремі поняття-персоніфікації та поняття-алегорії Влади, Перемоги, Мистецтва, Світла, Кохання.

Образи, похідні від античної міфології, знайшли втілення також у мистецтві народів Північного Причорномор'я, які існували поряд. Розвиток різних племен та народів, які мешкали на теренах України в античний час, мав свої особливості. У кожному конкретному випадку історія розвитку мистецької культури, як і культури в цілому, мала свою періодизацію – піднесення мистецтва одного народу за

часом не завжди збігалось зі злетами в інших. Своєрідною та неповторною була художня культура раннього залізного віку – кімерійських, скіфських, сарматських племен.

Так, головними рисами мистецтва кочівників вважають орнаментальність та стилізації, початково спрямовані на образи тваринного світу і втілені у зразках т. зв. “звіриного” стилю, а згодом – пантеїстичних картин світу. Семантика творів мистецтва кочових племен відповідала буттєво-психологічній сутності менталітету народів, що входили до цього конгломерату, – їхньому господарюванню, заснованому на скотарстві, рухливому способі життя, внутрішній жорсткій військовій дисципліні, уявленням про повторюваність життєвих циклів, яку “вираховували” в повсякденні за допомогою своєрідної побутової магії, ідеологічно-філософському сприйманню природи речей як абстрактного начала. Раннє мистецтво кочівників було не так зображальним, як таким, що саме творило реальність і ставало його конкретним елементом. На тлі соціально-політичних, економічних, культурних зрушень у середовищі кочових народів, поряд із традиційними орнаментальними та анімалістичними мистецькими формами, з’явилися та набули змістовного навантаження антропоморфні елементи, які свідчили про формування відповідних релігійних уявлень, зосереджених на моделі світу індоіранського походження (якій притаманна триєдність структури), акцентованій вертикально як вісь Всесвіту (уособлена в образі богині Табіті). Із цього часу провідне місце в мистецтві кочових народів посіло божество та напівбожество в людській подобі, уявлення про яке сформувалося та продовжило свій розвиток у міфо-поетичній творчості, поєднаній із релігійними віруваннями та різноманітними культами.

До розмаїття мистецьких форм рабовласницької доби додавалися ті, що створювалися численними місцевими племенами-сусідами грецьких центрів Північного Причорномор’я. Залучені до мистецьких процесів, ці племена збагачували свої уявлення та художню практику.

Незважаючи на складність та протиріччя процесу розвитку мистецтва в умовах антагоністичних суспільств, різних господарчих систем, форм державності, художні надбання народів та племен, які мешкали колись на теренах України, відіграли історично важливу роль, сприяли духовному збагаченню, культурному росту, поступу в мистецтві. Ці здобутки увійшли як безцінне духовне та матеріальне надбання до мистецтва України та світової художньої культури.

## ПРИМІТКИ

### ВСТУП

- <sup>1</sup> *Петров В.* Мислення родового суспільства. – К., 2006. – С. 109–112.
- <sup>2</sup> *Столяр А.* Происхождение искусства. – М., 1985.
- <sup>3</sup> История мирового искусства. – М., 1998.
- <sup>4</sup> *Платон.* Пир. Сочинения: В 3 т. – М., 1970. – Т. 2. – С. 142.
- <sup>5</sup> *Фрезер Дж.* Золотая ветвь. – М., 1987.
- <sup>6</sup> *Полікартов В.* Лекції з історії світової культури. – К., 2002. – С. 40–41.
- <sup>7</sup> *Ткачук Т.* Знакова система Трипільської культури // Археологія. – 1993. – № 3. – С. 91–101.
- <sup>8</sup> *Погожева А.* Антропоморфная пластика Триполья. – Новосибирск, 1983.
- <sup>9</sup> *Березанская С.* Северная Украина в эпоху бронзы. – К., 1982. – С. 40; Археология СССР. – К., 1985. – Т. 1. – С. 354–361.
- <sup>10</sup> *Михайлов Б.* Кам'яна Могила – світова пам'ятка древньої культури в Україні. – К., 2003. – С. 14–15.
- <sup>11</sup> *Крылова Л.* Керносовский идол (стела) // Энеолит и бронзовый век Украины. – К., 1976. – С. 36–46.
- <sup>12</sup> *Брайчевський Ю.* Походження слов'янської писемності. – К., 1998. – С. 43–47.
- <sup>13</sup> *Ольховский В.* Монументальная скульптура населения западной части евразийских степей эпохи раннего железа. – М., 2005. – С. 57–77.
- <sup>14</sup> *Тереножкин А., Мозолевский Б.* Мелитопольский курган. – К., 1988. – С. 5.
- <sup>15</sup> *Білозор В.* Кам'яні статуї у контексті скіфської етногеографічної проблематики // Археологія. – 1996. – № 4. – С. 41–50.
- <sup>16</sup> *Колтинский Ю.* Великое наследие античной Эллады. – М., 1988. – С. 28.

## МИСТЕЦТВО ДОІСТОРИЧНОЇ ЕПОХИ

### СТАНОВЛЕННЯ І ПОЧАТКОВІ ФОРМИ МИСТЕЦТВА: ДАВНОКАМ'ЯНИЙ ВІК

- <sup>1</sup> Цит. за: *Арсланов В.* История западного искусствознания XX века. – М., 2003. – С. 79.
- <sup>2</sup> *Фрейденберг О.* Введение в теорию античного фольклора // *Фрейденберг О.* Миф и литература древности. – М., 1998.
- <sup>3</sup> *Антонова Е.* Очерки культуры древних земледельцев Передней и Средней Азии. Опыт реконструкции мировосприятия. – М., 1984. – С. 42–43.
- <sup>4</sup> Давня Історія України: В 3 т. – К., 1997. – Т. 1. – С. 27–29.

<sup>5</sup> *Залізняк Л.* Палеоліт і цивілізаційна концепція Шпенглера–Тойнбі // Археологія. – 2002. – № 1. – С. 14–24.

<sup>6</sup> *Черныш А.* О времени возникновения палеолитического искусства в связи с исследованиями 1976 г. стоянки Молодова I // У истоков творчества. – Новосибирск, 1978. – С. 18–23; *Ситник А.* Гравированный рисунок на кости с мустьерской стоянки под Тернополем // Пластика и рисунки древних культур. – Новосибирск, 1983. – С. 39–46.

<sup>7</sup> *Давня Історія України.* – Т. 1. – С. 47.

<sup>8</sup> Цит. за: *Окладников А.* Утро искусства. – Ленинград, 1967. – С. 29–30.

<sup>9</sup> Палеолітознавці послуговуються французкими термінами “art mobilier” та “art pariétal”.

<sup>10</sup> *Залізняк Л.* Палеоліт і цивілізаційна концепція Шпенглера–Тойнбі. – С. 14–24.

“Прибічники формаційної концепції уявляли історію людства як єдиний потік, що проходить п’ять послідовних [...] стадій розвитку: первіснообщинну, рабовласницьку, феодальну, капіталістичну й комуністичну”. Стадіальний підхід був конкретним проявом еволюціонізму XIX ст., що сформувався під впливом відкриттів біологів, які встановили безперервний розвиток життя від найпростіших організмів до найскладнішого – людини. Під враженням відкриттів Ч. Дарвіна принцип еволюційного поступу живої природи був прямо екстрапольований в інші науки, зокрема історію.

Формаційна концепція історії людства законсервувалася в Радянському Союзі, схвалена класиками марксизму-ленінізму. Із початку XX ст. у Західній Європі зародилося нове бачення історії як багатоваріантного процесу, складовими якого є різні суспільства зі своєрідними шляхами розвитку, де “ріка світової історії не є єдиним потоком, а складається з окремих рукавів”. Протягом своєї історії людство продукувало різноманітні форми існування, які одні дослідники звали культурами, інші – цивілізаціями. Ці принципи, уперше сформульовані у праці “Присмерк Європи” О. Шпенглером (1918), розвинув у 10-томній праці “Дослідження історії” його послідовник А. Тойнбі (1934–1954 рр.). В Росії ідею багатоваріантності історії людства у 1891 р. проголосив М. Данилевський, а наприкінці XX ст. розвивав Л. Гумільов”. (Див.: *Залізняк Л.* Палеоліт і цивілізаційна концепція Шпенглера–Тойнбі. – С. 14.)

<sup>11</sup> “Art pariétal” та “art mobilier”.

<sup>12</sup> *Баумгартен К.* Жилище // Свод этнографических понятий и терминов. Материальная культура. – М., 1989. – Вып. 3. – С. 37.

<sup>13</sup> *Семенов С., Коробкова Г.* Технология древнейших производств. Мезолит–энеолит. – Ленинград, 1983. – Гл. 2. Строительное дело. – С. 77.

<sup>14</sup> Там само.

<sup>15</sup> *Рогачёв А.* Палеолитические жилища и поселения // Каменный век на территории СССР. – М., 1970. – С. 64–77.

<sup>16</sup> Палеолит СССР // Археология СССР / Отв. ред. П. Борисковский. – М., 1984. – С. 354.

<sup>17</sup> *Семенов С., Коробкова Г.* Технология древнейших производств. – С. 77–88.

<sup>18</sup> *Пидопличко И.* Позднепалеолитические жилища из костей мамонта на Украине. – К., 1969. – С. 134–135. Погано збережені залишки малюнку червоною вохрою знайдено при старому вході в це житло.

<sup>19</sup> *Пидопличко И.* Межиричские жилища из костей мамонта. – К., 1976. – Рис. 85.

<sup>20</sup> *Пидопличко И.* Позднепалеолитические жилища... – С. 97, 133. – Рис. 32.

<sup>21</sup> *Смирнов И.* Очерк культурной истории южных славян. – Казань, 1900. – С. 135.

<sup>22</sup> *Смирнов И.* Чум (шалаш) // *Брокгауз Ф., Ефрон И.* Энциклопедический словарь. – СПб., 1903. – Т. 39 (77). – С. 59.

<sup>23</sup> *Пидопличко И.* Позднепалеолитические жилища... – С. 15–17.

<sup>24</sup> Там само. – С. 20.

<sup>25</sup> Там само. – С. 32–44.

<sup>26</sup> *Раковський І.* Доісторичні мотиви в українському народньому мистецтві. – Б / м, 1929. – С. 169–171.

- <sup>27</sup> Яковлева Л. Жилище в мировосприятии позднепалеолитического человека. (По материалам поселения Межирич) // *Духовная культура древних обществ на территории Украины*. – К., 1991. – С. 9.
- <sup>28</sup> Яковлева Л. Архитектурный орнамент древних жилищ // *Строительство и архитектура*. – К., 1985. – № 10. – С. 25–26.
- <sup>29</sup> Яковлева Л. Жилище в мировосприятии позднепалеолитического человека... – С. 9–13.
- <sup>30</sup> Там само. – С. 16. Однак потрібно зауважити, що І. Підоплічко наголошував на “значному недокомплекті інших анатомічних елементів (кісток), що характерно для випадків, коли кістки вбитих мамонтів використовували для побудови підмурків кількох жител. У таких випадках у кокретному житлі переважали ті чи інші кістки”. (Див.: *Підоплічко І. Позднепалеолитические жилища...* – С. 38).
- <sup>31</sup> Семенов С., Коробкова Г. *Технология древнейших производств...* – С. 77.
- <sup>32</sup> *История первобытного общества: В 3 т.* – М.; Новосибирск, 1983. – Т. 1. – С. 369–373.
- <sup>33</sup> Семенов С., Коробкова Г. *Технология древнейших производств...* – С. 78.
- <sup>34</sup> Там само. – С. 78.
- <sup>35</sup> Там само. – С. 79.
- <sup>36</sup> *История украинской культуры: В 5 т.* – К., 2001. – Т. 1. – С. 87.
- <sup>37</sup> *Підоплічко І. Позднепалеолитические жилища...* – С. 53–57.
- <sup>38</sup> Там само. – С. 60.
- <sup>39</sup> *История украинской культуры.* – Т. 1. – С. 87.
- <sup>40</sup> *Підоплічко І. Позднепалеолитические жилища...* – С. 62.
- <sup>41</sup> Там само. – С. 63.
- <sup>42</sup> Там само. – С. 69–76.
- <sup>43</sup> Там само. – С. 74.
- <sup>44</sup> Там само. – С. 86–93.
- <sup>45</sup> Там само. – С. 93.
- <sup>46</sup> Кабо В. Синкретизм первобытного мышления // *Ранние формы искусства*. – М., 1971. – С. 296.
- <sup>47</sup> Ферворн М. *Зачатки искусства // Речи и статьи.* – М., 1910. – С. 230–306.
- <sup>48</sup> Там само. – С. 269–265.
- <sup>49</sup> Семенов С., Коробкова Г. *Технология древнейших производств...* – С. 15.
- <sup>50</sup> *Замятнин С. Очерки по палеолиту.* – М.; Ленинград, 1961.
- <sup>51</sup> *Максимова Д. Первобытное искусство как единство художественно-образного и понятийного освоения мира // У истоков творчества.* – Новосибирск, 1978. – С. 13–14.
- <sup>52</sup> *Максимова Д. Первобытное искусство...* – С. 14–15.
- <sup>53</sup> *Зрительное опознание.* – М., 1981. – С. 16.
- <sup>54</sup> Токарев А. *Ранние формы религии.* – М., 1990. – С. 26. Назва ця умовна. Обрана за подібністю до пласких, вкритих малюнками, предметів у формі плаского витягнутого овалу, які в центральноавстралійських племен (“пізньоархеологічних”), досліджених етнографами, були “матеріальними емблемами тотемічних груп” (див.: *Токарев А. Ранние формы религии.* – С. 71). Подібні вироби мають аналоги в матеріалах пізнього палеоліту, мезоліту та пізніших, аж до етнографічних.
- <sup>55</sup> *Даниленко В. Кам’яна Могила.* – К., 1986. – С. 118.
- <sup>56</sup> Там само. – С. 129. – Рис. 189, 4; С. 130.
- <sup>57</sup> Там само. – С. 5.
- <sup>58</sup> Там само.
- <sup>59</sup> *Підоплічко І. Позднепалеолитические жилища...* – С. 134–135.

## РОЗВИТОК МИСТЕЦТВА НОВОКАМ'ЯНОГО ВІКУ

- <sup>1</sup> Докладно сучасний стан проблеми неолітизації Європи розглянуто в праці: *Гимбутас М.* Цивілізація Великої Богини: Мир Древньої Європи. – М., 2006.
- <sup>2</sup> *Грушевський М.* Історія українського народу // Український народ в його прошлому і настоящому. – СПб., 1914. – Т. 1. – С. 38–43; *Формозов А.* Етнокультурні області на території Європейської частини СРСР в каменному віці. – М., 1959. – С. 17–21; *Даниленко В.* Неоліт України. – К., 1969. – С. 175; *Гурина Н.* Некотрі общіє вопросы изучения неолита лесной и лесостепной зон Европейской части СССР // Этнокультурные общности лесной и лесостепной зоны Европейской части СССР в неолите. – Ленинград, 1973. – С. 10–12; *История первобытного общества.* – М., 1986. – Т. 2. Эпоха первобытной родовой общины. – С. 286–287.
- <sup>3</sup> *Массон В.* Первые цивилизации. – М., 1989. – С. 8–9.
- <sup>4</sup> *Гимбутас М.* Цивілізація Великої Богини... – С. 6 і наст.; *Сафронов В.* Индоевропейские прародины. – Горький, 1989.
- <sup>5</sup> *Даниленко В.* Неолит Украины. – С. 84.
- <sup>6</sup> Там само. – С. 125; С. 129. – Рис. 104; С. 134. – Рис. 109; С. 139. – Рис. 115.
- <sup>7</sup> *Даниленко В.* Неолит Украины. – С. 89. – Рис. 46, 7; С. 90. – Рис. 47; С. 97; С. 98. – Рис. 57; С. 102. – Рис. 64; С. 115 (Гайворон-Поліжок).
- <sup>8</sup> Археология УССР: В 3 т. – К., 1985. – Т. 1. – С. 164.
- <sup>9</sup> *Даниленко В.* Неолит Украины. – С. 105.
- <sup>10</sup> Археология УССР. – Т. 1. – С. 129.
- <sup>11</sup> *Пассек Т., Черныш Е.* Памятники культуры линейно-ленточной керамики на территории СССР // САИ. – 1963. – Вып. Б1–11.
- <sup>12</sup> *Даниленко В.* Неолит Украины. – С. 106.
- <sup>13</sup> *Каликина И., Устинова Е.* Технологическая классификация орнаментов неолитической археологической керамики Украинского региона // АСГЭ. – 1990. – № 30. – С. 8–19.
- <sup>14</sup> *Телегин Д.* Дніпро-донецька культура. – К., 1968.
- <sup>15</sup> *Котова Н., Гаврилюк Н.* Орнамент // Словник-довідник з археології. – К., 1996. – С. 190.
- <sup>16</sup> *Неприна В.* Неолит ямочно-гребенчатой керамики на Украине. – К., 1976.
- <sup>17</sup> *Добровольський А.* Звіт за археологічні дослідження на території Дніпрельстану у р. 1927 // ДнІМ. – Д., 1929. – С. 103–140.
- <sup>18</sup> *Федоров Г., Полевой П.* Археология Румынии. – М., 1973. – С. 385.
- <sup>19</sup> *Каликина И., Устинова Е. (Гаджиева).* Использование челюстей животных для орнаментации древней керамики // РА. – 1995. – № 2. – С. 32–40.
- <sup>20</sup> *Неприна В.* Неолит ямочно-гребенчатой керамики на Украине. – С. 80.
- <sup>21</sup> Археология УССР. – Т. 1. – С. 126–133.
- <sup>22</sup> *Чайлд Г.* У истоков европейской цивилизации. – М., 1952. – С. 102–103.
- <sup>23</sup> *Пассек Т., Черныш Е.* Памятники культуры линейно-ленточной керамики... – С. 60.
- <sup>24</sup> *Титова О., Кепін Д.* Про можливість використання етнографічних паралелей для реконструкції неолітичних жителів // Археологія. – 2002. – № 2. – С. 47–48. К. Скленарж вважає, що етнографічна паралель – найдостовірніший метод перевірки археологічної гіпотези, проте категорично цю тезу відкидає О. Формозов.
- <sup>25</sup> *Окладников А.* Древняя Сибирь // История Сибири с древнейших времен до наших дней: В 5 т. – Ленинград, 1968. – Т. 1; *Окладников А.* Неолит Сибири и Дальнего Востока // Каменный век на территории СССР. – М., 1970. – С. 172–193; *Титова О., Кепін Д.* Про можливість використання етнографічних паралелей... – С. 47–53.
- <sup>26</sup> *Титова О., Кепін Д.* Про можливість використання етнографічних паралелей... – С. 47–58.
- <sup>27</sup> Там само. – С. 47–53.
- <sup>28</sup> Там само. – С. 48.
- <sup>29</sup> Там само.



- <sup>30</sup> Археология УССР. – Т. 1. – С. 120–121.
- <sup>31</sup> *Титова О., Кепін Д.* Про можливість використання етнографічних паралелей... – С. 51.
- <sup>32</sup> Археология УССР. – Т. 1. – С. 151–152.
- <sup>33</sup> *Титова О., Кепін Д.* Про можливість використання етнографічних паралелей... – С. 49.
- <sup>34</sup> Индейцы Америки / Ответственные редакторы С. Токарев, И. Золотаревская. – М., 1955. – Т. 25. – С. 243–252.
- <sup>35</sup> *Кучера С.* Китайская археология 1965–1974 гг.: Палеолит – эпоха Инь. Находки и проблемы. – М., 1977. – С. 24–30; *Крюков М., Софронов М., Чебоксаров Н.* Древние китайцы: проблемы этногенеза. – М., 1978. – С. 115–119; *Титова О., Кепін Д.* Про можливість використання етнографічних паралелей... – С. 50–51.
- <sup>36</sup> Давня історія України: В 3 т. – К., 1997. – Т. 1. – С. 193.
- <sup>37</sup> Там само. – С. 192.
- <sup>38</sup> Там само. – С. 192–193.
- <sup>39</sup> “Зазначимо, що круглі (багатогранні) колиби не мають аналогій серед жител неолітичних культур Західної України. Площа полонинських колиб зі входом із причілка 8 м<sup>2</sup> – 16 м<sup>2</sup>”. (*Титова О., Кепін Д.* Про можливість використання етнографічних паралелей... – С. 47–53).
- <sup>40</sup> *Гошко Ю., Кіщук Т., Могитич І., Федака П.* Народна архітектура Українських Карпат XV–XX ст. – К., 1987. – С. 126–161, 164–172.
- <sup>41</sup> *Титова О., Кепін Д.* Про можливість використання етнографічних паралелей... – С. 47–53.
- <sup>42</sup> Давня історія України. – Т. 1. – С. 195.
- <sup>43</sup> Давня історія України. – Т. 1. – С. 195.
- <sup>44</sup> *Непріна В.* Неолит ямочно-гребенчатой керамики на Украине. – С. 9–11.
- <sup>45</sup> Давня історія України. – С. 196.
- <sup>46</sup> Народы Америки: В 2 т. / Под редакцией А. Ефимова, С. Токарева. – М., 1959. – Т. 1. – С. 220–227; *Файнберг Л.* Охотники Американского Севера. Индейцы и эскимосы. – М., 1991.
- <sup>47</sup> Давня історія України. – Т. 1. – С. 196–197.
- <sup>48</sup> *Малинова Р., Малина Я.* Прыжок в прошлое. Эксперимент раскрывает тайны древних эпох. – М., 1988. – С. 97–99.

## МИСТЕЦЬКІ НАБУТКИ ДОБИ МІДИ

- <sup>1</sup> *Пассек Т.* Периодизация трипольских поселений // МИА. – 1949. – Вып. 10. – С. 58.
- <sup>2</sup> *Пассек Т.* Трипільська культура. – К., 1941. – С. 29.
- <sup>3</sup> Археология УССР: В 3 т. – К. 1985. – Т. 1; Энеолит СССР. – М., 1982. – С. 248.
- <sup>4</sup> Энеолит СССР. – С. 207.
- <sup>5</sup> *Пассек Т.* Периодизация трипольских поселений. – Рис. 33.
- <sup>6</sup> Там само. – С. 124.
- <sup>7</sup> Энеолит СССР. – С. 248.
- <sup>8</sup> *Пассек Т.* Периодизация трипольских поселений. – С. 126.
- <sup>9</sup> *Рыбаков Б.* Язычество древних славян. – М., 1981. – С. 161–164.
- <sup>10</sup> Энеолит СССР. – С. 304. – Табл. LXXXIII (№ 1–12).
- <sup>11</sup> Там само. – Табл. LXXIV (№ 7, 16, 17, 18); Табл. LXVII (№ 1).
- <sup>12</sup> Там само. – Табл. LXIV (№ 10).
- <sup>13</sup> *Пассек Т.* Периодизация трипольских поселений. – С. 94. – Рис. 49.
- <sup>14</sup> Энеолит СССР. – Табл. LVIII.
- <sup>15</sup> *Погожева А.* Антропоморфная пластика Триполья. – Новосибирск, 1983. – С. 126–128. – Табл. 2, 2.
- <sup>16</sup> Энеолит СССР. – Табл. LXXIV (№ 1–5, 7, 8, 9, 10, 13); *Пассек Т.* Трипільська культура. – С. 57.
- <sup>17</sup> *Пассек Т.* Трипільська культура. – С. 57.

- <sup>18</sup> *Пассек Т.* Периодизация трипольских поселений. – С. 203. – Рис. 98 (№ 11).
- <sup>19</sup> Энеолит СССР. – С. 243–244.
- <sup>20</sup> Там само. – Табл. LVIII.
- <sup>21</sup> Там само. – Табл. LVIII (№ 34).
- <sup>22</sup> Там само. – Табл. LVIII (№ 8).
- <sup>23</sup> Там само. – С. 241–242.
- <sup>24</sup> *Островец А.* Найдавніше археологічне скло у Східній Європі // Археологія. – 1997. – № 2. – С. 70–81.
- <sup>25</sup> *Островец А.* Початок склоробного виробництва на території України // Нариси з історії природознавства і техніки. – 1988. – Вип. 28.
- <sup>26</sup> *Погожева А.* Антропоморфная пластика Триполья. – С. 121–123. – Табл. 16.
- <sup>27</sup> Там само. – С. 124–127.
- <sup>28</sup> *Пассек Т.* Периодизация трипольских поселений. – С. 92–93. – Рис. 48.
- <sup>29</sup> *Погожева А.* Антропоморфная пластика Триполья. – С. 24. – Табл. 17.
- <sup>30</sup> Энеолит СССР. – С. 238; Археология УССР. – Т. 1. – С. 259.
- <sup>31</sup> *Мовша Т.* Гончарный центр трипольской культуры на Днестре // СА. – 1971. – № 3.
- <sup>32</sup> Энеолит СССР. – С. 192, 198, 204.
- <sup>33</sup> Там само. – С. 208, 210.
- <sup>34</sup> Там само. – С. 198.
- <sup>35</sup> Цит. за: Энеолит СССР. – С. 207.
- <sup>36</sup> Энеолит СССР. – С. 192.
- <sup>37</sup> *Цвек О.* Особливості формування східного регіону трипільсько-кукутенської спільності // Археологія. – 1985. – № 51. – С. 31–45.
- <sup>38</sup> Археология УССР. – Т. 1. – С. 209.
- <sup>39</sup> История первобытного общества: В 3 т. – М., 1986. – Т. 2.
- <sup>40</sup> Энеолит СССР. – С. 208.
- <sup>41</sup> Там само. – С. 211.
- <sup>42</sup> *Пассек Т.* Периодизация трипольских поселений. – С. 78–79. – Табл. 34.
- <sup>43</sup> Там само. – С. 98–99.
- <sup>44</sup> Там само. – С. 101. – Рис. 56.
- <sup>45</sup> Археология УССР. – Т. 1. – С. 220–221.
- <sup>46</sup> Там само. – С. 222.
- <sup>47</sup> Там само. – С. 231.
- <sup>48</sup> Там само. – С. 243.
- <sup>49</sup> Там само. – С. 246.
- <sup>50</sup> *Круц В.* Позднетрипольские памятники Среднего Поднепровья. – К., 1977. – С. 48–52.
- <sup>51</sup> Там само. – С. 45. – Рис. 17; Энеолит СССР. – С. 304 (№ 22).
- <sup>52</sup> Энеолит СССР. – С. 288 (№ 29).
- <sup>53</sup> Археология УССР. – Т. 1. – С. 211, 220, 221.
- <sup>54</sup> Там само. – С. 217, 218.
- <sup>55</sup> Там само. – С. 222.
- <sup>56</sup> Там само. – С. 221.
- <sup>57</sup> Энеолит СССР. – С. 216.
- <sup>58</sup> Там само. – С. 277. – Табл. LXI (№ 15).
- <sup>59</sup> Там само. – № 18.
- <sup>60</sup> *Цвек О.* Особливості формування східного регіону... – С. 39.
- <sup>61</sup> Там само. – С. 39.
- <sup>62</sup> *Пассек Т.* Периодизация трипольских поселений. – С. 106–107; Археология УССР. – Т. 1. – С. 219.
- <sup>63</sup> *Пассек Т.* Периодизация трипольских поселений. – С. 104. – Рис. 59, 1.
- <sup>64</sup> Там само. – С. 104. – Рис. 59, 3.
- <sup>65</sup> Там само. – С. 78–79. – Рис. 34.

- <sup>66</sup> Археология УССР. – Т. 1. – С. 220.
- <sup>67</sup> Там само. – С. 231.
- <sup>68</sup> Цвек О. Особливості формування східного регіону... – С. 43.
- <sup>69</sup> Энеолит СССР. – С. 302–303, № 345 (1, 11).
- <sup>70</sup> Погожева А. Антропоморфная пластика Триполья. – С. 10.
- <sup>71</sup> Мовша Т. Нові дані про антропоморфну реалістичну пластику Трипілля // Археологія. – 1973. – С. 3–21.
- <sup>72</sup> Погожева А. Антропоморфная пластика Триполья. – С. 10–15; Антонова Е. Антропоморфная скульптура древних земледельцев Передней и Средней Азии. – М., 1977. – С. 8–18.
- <sup>73</sup> Балабина В. Зооморфная пластика культуры Триполья. – Автореф. дис. ... канд. ист. наук. – М., 1990; Балабина В. Фигурки животных в пластике Кукутени–Триполья. – М., 1998.
- <sup>74</sup> Відейко М. Духовна культура та мистецтво. Зооморфізм та антропоморфізм первісного мистецтва // Історія української культури: У 5 т. – К., 2001. – Т. 1. – С. 168–173; Відейко М. Пластика міксаморфна Трипільської культури // Словник-довідник з археології. – К., 1996. – С. 209.
- <sup>75</sup> Пассек Т. Трипольские модели жилища // ВДИ. – 1938. – № 4. – С. 55–59; Пассек Т. Раннеземледельческие (трипольские) племена Поднестровья // МИА. – 1961. – № 84. – С. 152.
- <sup>76</sup> Збенович В. Познетрипольские племена Северного Причерноморья. – К., 1974. – С. 110; Патокова Э. Усатовское поселение и могильники. – К., 1979. – С. 34–39.
- <sup>77</sup> Погожева А. К вопросу о технологии изготовления раннетрипольских статуэток // КСИА. – 1973. – № 134. – С. 15–38.
- <sup>78</sup> Массон В. Идеологические представления и памятники искусства трипольских племен // Энеолит СССР. – М., 1992. – С. 241–246.
- <sup>79</sup> Динцес Л. Прочерченный трипольский орнамент культуры А // ГАИМК. – Вып. 1. – Ленинград, 1929. – С. 115–128.
- <sup>80</sup> Телегін Д. Середньостогівська культура епохи міді. – К., 1973. – С. 137.
- <sup>81</sup> Там само. – С. 78.
- <sup>82</sup> Археология УССР. – Т. 1. – С. 316–317.

## МИСТЕЦТВО ДОБИ БРОНЗИ

- <sup>1</sup> Макаренко М. Маріюпільський могильник. – К., 1933. – С. 68–72. – Мал. 27, план могильника.
- <sup>2</sup> 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.
- <sup>3</sup> 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.
- <sup>4</sup> Алексеева И. Курганы эпохи палеометалла в Северо-Западном Причерноморье. – К., 1992. – С. 26–29. – Рис. 2, 3.
- <sup>5</sup> Rassamakin Yu. Aspects of Pontic Steppe Development (4550–3000 BC) in the Light of the New Cultural-Chronological Model. – P. 62. – Fig. 4.9, 2–4.
- <sup>6</sup> Рассамакін Ю. Степная культовая монументальная архитектура: в поисках истоков традиции // Матеріали міжнародної археологічної конференції “Етнічна історія та культура населення Степу та Лісостепу Євразії”. – Д., 1999. – С. 59.
- <sup>7</sup> Усачук А., Полюдович Ю., Клесник А. Курганы Донбасса в народном восприятии и научной практике (до начала XX века): мифы и реальность // Курганы Донбасса. Археологический альманах. – Донецк, 2004. – № 14. – С. 23–28.
- <sup>8</sup> Новицький Я. Твори: У 5 т. – Запоріжжя, 2007. – Т. 2. – С. 133.
- <sup>9</sup> Пам’ятки історії та культури Запорізької області (Вільнянський, Михайлівський, Новомиколаївський райони). – Запоріжжя, 1999. – Вып. 2. – С. 68.

- <sup>10</sup> *Телегін Д.* Вартові тисячоліть. – К., 1991. – С. 24–25.
- <sup>11</sup> *Щепинський А.* Антропоморфні стели Північного Причорномор'я // Археологія. – 1973. – Вип. 9. – С. 22–24. – Мал. 1; 3.
- <sup>12</sup> *Отрощенко В.* Катакомбные и срубные курганы в окрестностях с. Балки // Курганные могильники Рясные могилы и Носаки. – К., 1977. – С. 6–8.
- <sup>13</sup> *Пустовалов С.* Соціальний лад катакомбного суспільства Північного Причорномор'я. – К., 2005. – С. 149–152, 359–362. – Мал. П.ІІ, 1–4.
- <sup>14</sup> *Отрощенко В.* Конструктивные особенности длинных курганов Нижнего Поднепровья // Открытия молодых археологов Украины. – К., 1976. – Ч. 1. – С. 16–18.
- <sup>15</sup> *Отрощенко 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.
- <sup>16</sup> *Андрух С., Тоцев Г.* Могильник Мамай-Гора. – Запорожье, 2004. – Кн. 3. – С. 3–5. – Рис. 1.
- <sup>17</sup> Древности Геродотовой Скифии. – СПб, 1866. – Вып. 1. – С. 26–28.
- <sup>18</sup> *Болтрик Ю.* Святилище Арея в урочище Носаки // Археологические исследования на Украине в 1976–1977 гг. – Ужгород, 1978. – С. 61–62.
- <sup>19</sup> *Латвишев В.* Раскопки Н. И. Веселовского в 1916–1917 гг. – Сообщения Государственной академии истории материальной культуры. – 1926. – Т. 1. – С. 201. – Рис. 1.
- <sup>20</sup> *Berezanskaja S., Kločko V.* Das Gräberfeld von Hordeevka // Archäologie in Eurasien. – Berlin, 1998. – Band 5. – S. 3–5. – Taf. 1; 5; 82.
- <sup>21</sup> *Шилов Ю.* Космические тайны курганов. – М., 1990.
- <sup>22</sup> *Шилов Ю.* Новий етап археологічного освоєння курганів енеоліту – бронзи Південно-Східної Європи // Археологія. – 1992. – № 4. – С. 111–121; *Рассамакін Ю.* До проблеми вивчення курганних споруд // Там само. – С. 121–137; *Ричков М.* Антропоморфні насипи. Міф чи дійсність? // Там само. – С. 138–147.
- <sup>23</sup> *Литвиненко Р.* Колесный транспорт эпохи бронзы евразийской Степи и Лесостепи (учебное пособие к спецкурсу). – Донецк, 1997. – С. 5–6. – Рис. 1–3.
- <sup>24</sup> *Тоцев Г.* Крым в эпоху бронзы. – Запорожье, 2007. – С. 78–85. – Рис. 35–37.
- <sup>25</sup> *Свешников И.* Культура шаровидных амфор // САИ. – 1983. – Вып. В1–27. – С. 32. – Рис. 7.
- <sup>26</sup> *Тоцев Г.* Крым в эпоху бронзы. – С. 81. – Рис. 35, 1.
- <sup>27</sup> *Довженко Н.* Проблеми дослідження найдавніших мегалітичних пам'яток України // Праці Центру пам'яткознавства. – К., 1993. – Вип. 2. – С. 117–119. – Мал. 2.
- <sup>28</sup> *Мозолевський Б., Пустовалов С.* Курган “Довга Могила” з групи Чортомлика // Культурологічні студії. – К., 1999. – Вип. 2. – С. 131–134. – Мал. 10, 1.
- <sup>29</sup> *Марковин В.* Дольмены Западного Кавказа. – М., 1978. – С. 11–56. – Рис. 9, 3; 14, 1; 44, 1.
- <sup>30</sup> *Гершкович Я.* Про кам'яні поховальні споруди зрубної культури Північно-Східного Приазов'я // Археологія. – 1982. – Вип. 41. – С. 15–21.
- <sup>31</sup> *Отрощенко В., Черних Л.* Стели в конструкції кам'яних скринь Бережнівсько-Маївської зрубної культури // На пошану Софії Станіславівни Березанської. – К., 2001. – С. 275–281. – Мал. 1–3.
- <sup>32</sup> *Щепинський А., Тоцев Г.* Курган “Кеми-Оба” // Старожитності Степового Причорномор'я і Криму. – Запоріжжя, 2001. – Т. 9. – С. 50–86. – Мал. 1–3.
- <sup>33</sup> *Тубольцев О.* Лодки в погребальном обряде // Хозяйство древнего населения Украины. – К., 1993. – Ч. 2. – С. 286. – Рис. 2.
- <sup>34</sup> *Литвиненко Р.* Деревянная посуда культуры Бабино // Донецкий археологический сборник. – Донецк, 2004. – Вып. 11. – С. 33–34. – Рис. 4, 4.
- <sup>35</sup> *Ковалева И.* Север Степного Поднепровья в среднем бронзовом веке (по данным погребального обряда). – Д., 1981. – С. 47–69. – Рис. 8; 12; 13.
- <sup>36</sup> *Otroshchenko V.* Radiocarbon chronology of the Bilozerka culture – based on barrows near the village of Zapovitne (the “Stepnoy” cemetery) // Baltic-Pontic Studies. – Poznan, 2003. – Vol. 12. – P. 338–363. – Fig. 3; 7; 14; 18.

- <sup>37</sup> *Berezanskaja S., Kločko V.* Das Gräberfeld von Hordeevka. – S. 3–7. Taf. 5; 6; 19; 33; 45; 46; 48; 51; 55; 56; 59; 62; 64; 68; 71; 74; 82.
- <sup>38</sup> *Дашевська О., Голенцов А.* Західнодонузлавський курган доби бронзи // Археологія. – 2003. – № 3. – С. 12. – Мал. 12, 1, 3.
- <sup>39</sup> *Березанська С.* Поселення та житла // Давня історія України. – Т. 1. – С. 423–440.
- <sup>40</sup> *Гершкович Я.* Планування і архітектура поселень... – С. 205–209.
- <sup>41</sup> *Горбов В.* Две традиции применения камня в домостроительстве позднего бронзового века // Археологический альманах. – Донецк, 1997. – № 6. – С. 145–161.
- <sup>42</sup> *Ромашко В.* Опыт реконструкции домовых форм срубно-белозерской культуры Украины // Проблемы археологии и архитектуры. – Донецк; Макеевка, 2001. – Т. 1. Археология. – С. 132–45. – Рис. 1–6.
- <sup>43</sup> *Лагодовська О., Шапошникова О., Макаревич М.* Михайлівське поселення. – К., 1962. – С. 47–79. – Мал. 14–29.
- <sup>44</sup> *Пустовалов С.* Соціальний лад катакомбного суспільства Північного Причорномор'я. – К., 2005. – С. 44–47. – Мал. 3, 19–21.
- <sup>45</sup> *Братченко С.* Левенцовская крепость – памятник культуры бронзового века // Матеріали та дослідження з археології Східної України. – Луганськ, 2006. – Вип. 6. – С. 305. – Мал. 3–21. – Фото 4–32.
- <sup>46</sup> “Дикий Сад”. Археологический памятник XIII–IX вв. до н. э. – ровесник Трои / Составил Золотухин А. – Николаев, 2007. – С. 3–14.
- <sup>47</sup> *Малеєв Ю.* Гальштатские городища в Западной Подолии и Прикарпатье // Межплеменные связи эпохи бронзы на территории Украины. – К., 1987. – С. 86–101. – Рис. 1, 2.
- <sup>48</sup> *Березовец Д.* Рисунок на челюсти быка // СА. – 1958. – № 4. – С. 194–196.
- <sup>49</sup> *Березанская С.* Пустынка. Поселение эпохи бронзы на Днепре. – К., 1974. – С. 22–74. – Табл. XXV.
- <sup>50</sup> *Бондар Н.* Поселения Среднего Поднепровья эпохи ранней бронзы. – К., 1974. – С. 12–21. – Рис. 1–7.
- <sup>51</sup> *Шарафутдінова І.* Поселення епохи пізньої бронзи поблизу Кременчука // Археологія. – 1964. – Т. 17. – С. 153–159. – Мал. 1.
- <sup>52</sup> *Крушельницька Л.* Культура Ноа на землях України. – Л., 2006. – С. 89–97.
- <sup>53</sup> *Покровська Є., Петровська Є.* Поселення кінця епохи бронзи біля с. Велика Андрусівка // Археологія. – 1961. – Т. XIII. – С. 129–136.
- <sup>54</sup> *Березанская С.* Усово Озеро. Поселение срубной культуры на Северском Донце. – К., 1990. – С. 16–36. – Рис. 5–6. – Табл. I–XII.
- <sup>55</sup> *Никитин В.* Матвеевка-1 – поселение катакомбной культуры на Южном Буге // СА. – 1989. – № 2. – С. 136–150. – Рис. 3.
- <sup>56</sup> *Кислий О.* Основні риси кам'янської культури Східного Криму // Археологія. – 2006. – № 3. – С. 21–34.
- <sup>57</sup> *Бровендер Ю.* Степановский тип памятников Бережновско-Маевской срубной культуры // Проблеми археології Подніпров'я. – Д., 2000. – Вип. 3. – 125–127. – Мал. № 3, 1.
- <sup>58</sup> *Черняков И.* Северо-Западное Причерноморье во второй половине II тыс. до н. э. – К., 1985. – С. 37–39. – Рис. 10.
- <sup>59</sup> *Ванчуров В., Загинайло А., Кушнир В., Петренко В.* Вороновка II. Поселение позднего бронзового века в Северо-Западном Причерноморье. – К., 1991. – С. 12–33. – Рис. 3, 4.
- <sup>60</sup> *Колотухин В.* Поздний бронзовый век Крыма. – К., 2003. – С. 28–39. – Рис. 35–48.
- <sup>61</sup> *Ромашко В.* Опыт реконструкции домовых форм срубно-белозерской культуры Украины. – С. 133–138. – Рис. 1–4.
- <sup>62</sup> *Гладилин В.* До питання про вік наскельних рисунків Кам'яної Могили // Археологія. – 1964. – Т. 16. – С. 82–88.
- <sup>63</sup> *Шилов Ю.* “Грот быка” по материалам древнейших курганов // Новые памятники ямной культуры степной зоны Украины. – К., 1988. – С. 5–8. – Рис. 2.
- <sup>64</sup> *Станко В.* Эпоха мезоліту // Давня історія України. – К., 1997. – Т. 1. – С. 150–152. – Мал. 29, 30.

- <sup>65</sup> *Михайлов Б.* Петроглифы Каменной Могилы на Украине. – Запорожье, 1994. – С. 142–170; *Михайлов Б.* Кам'яна Могила – світова пам'ятка древньої культури в Україні. – К., 2003.
- <sup>66</sup> *Рудинський М.* Кам'яна Могила. – К., 1961. – С. 46.
- <sup>67</sup> Там само. – С. 77–80. – Мал. 52, 53. – Табл. XXXVI, 1, 2.
- <sup>68</sup> Там само. – С. 59–66. – Табл. XVII–XXI.
- <sup>69</sup> *Отрощенко В.* Элементы изобразительности в искусстве племен срубной культуры // СА. – 1974. – № 4. – С. 75. – Рис. 3, 5.
- <sup>70</sup> *Привалов В., Посредников В., Кравец Д.* Живопись пещеры Архундыяс-Тарама (Северное Приазовье) // Донецкий археологический сборник. – Донецк, 1993. – Вып. 4. – С. 58–70. – Рис. 4–9.
- <sup>71</sup> *Бандрівський М.* Про “поганські камені” в Карпатах // Археологія. – 1989. – № 3. – С. 109–117.
- <sup>72</sup> *Скадовский Г.* Белозерское городище Херсонского уезда Белозерской волости и соседние городища и курганы между низовьем р. Ингулец и началом Днепровского лимана // Труды VIII археологического съезда. – М., 1897. – Т. III. – С. 75–160.
- <sup>73</sup> *Курінний П.* Білогрудівські стели // Записки ВУАК. – К., 1930. – Вып. 1. – С. 15–16.
- <sup>74</sup> *Крылова Л.* Керносовский идол (стела) // Энеолит и бронзовый век Украины. – К., 1976. – С. 36–46. – Рис. 1–4.
- <sup>75</sup> *Формозов А.* О древнейших антропоморфных стелах Северного Причерноморья // Советская этнография. – 1965. – № 6. – С. 177–181; *Формозов А.* Очерки по первобытному искусству // Материалы и исследования по археологии СССР. – 1969. – № 169. – С. 181–184.
- <sup>76</sup> *Телегін Д.* Енеолітичні стели і пам'ятки нижньомихайлівського типу // Археологія. – 1971. – Вып. 4. – С. 3–17; *Телегін Д.* Вартові тисячоліть. – К., 1991.
- <sup>77</sup> *Рычков Н.* К вопросу об антропоморфных стелах рубежа энеолита и эпохи бронзы // Памятники древних культур Северного Причерноморья. – К., 1979. – С. 14–20.
- <sup>78</sup> *Шапошникова О., Фоменко В., Довженко Н.* Ямная культурно-историческая область (южно-бугский вариант) // Свод археологических источников. – 1986. – Вып. В1–3. – С. 21–37; *Довженко Н.* Проблеми дослідження найдавніших мегалітичних пам'яток України. – С. 108–135.
- <sup>79</sup> *Новицкий Е.* Монументальная скульптура древнейших земледельцев и скотоводов Северо-Западного Причерноморья // Вестник Одесского охранного археологического центра. – О., 1990. – Вып. 2.
- <sup>80</sup> *Телегін Д.* Енеолітичні стели... – С. 15–17.
- <sup>81</sup> *Довженко Н.* Проблеми дослідження найдавніших мегалітичних пам'яток України. – С. 132.
- <sup>82</sup> *Тоцев Г., Самар В.* Исследование курганного могильника эпохи бронзы на Херсонщине // Древности Степного Причерноморья и Крыма. – Запорожье, 1990. – Вып. 1. – С. 26–28. – Рис. 11.
- <sup>83</sup> *Шапошникова О. и др.* Ямная культурно-историческая область... – С. 22.
- <sup>84</sup> *Новицкий Е.* Монументальная скульптура древнейших земледельцев и скотоводов Северо-Западного Причерноморья. – С. 127–143.
- <sup>85</sup> *Довженко Н.* Проблеми дослідження найдавніших мегалітичних пам'яток України. – С. 121.
- <sup>86</sup> *Шапошникова О. и др.* Ямная культурно-историческая область... – С. 23.
- <sup>87</sup> *Довженко Н.* Проблеми дослідження найдавніших мегалітичних пам'яток України. – С. 124. – Мал. 3–6.
- <sup>88</sup> *Hanchar F.* Der “goldene Pflug” der skythischen Abstammungslegende in archäologischer Sicht // Studien zur Sprachwissenschaft und Kulturkunde. – Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. – Innsbruck, 1968. – Band 14. – S. 307–323. – Abb. 1–5.
- <sup>89</sup> *Циміданов В.* Хвостаті персонажі міфології доби ранньої бронзи // Археологія. – 2001. – № 3. – С. 58–66. – Мал. 1–3.
- <sup>90</sup> *Бонгард-Левин Г., Ильин Г.* Индия в древности. – М., 1985. – С. 162–171.
- <sup>91</sup> *Телегін Д.* Вартові тисячоліть. – С. 18.
- <sup>92</sup> *Новицкий Е.* Монументальная скульптура древнейших земледельцев и скотоводов Северо-Западного Причерноморья. – С. 157. – Рис. 6, 1; 14, 3, 5.
- <sup>93</sup> *Довженко Н.* Проблеми дослідження найдавніших мегалітичних пам'яток України. – С. 126. – Мал. 4, 6.

<sup>94</sup> Довженко Н. Кам'яні статуї в поховальному обряді катакомбних племен Північного Причорномор'я // Поховальний обряд давнього населення України. – К., 1991. – С. 122–133, мал. 4; 5.

<sup>95</sup> Телегін Д. Вартові тисячоліть. – С. 50–52.

<sup>96</sup> Довженко Н. Кам'яні статуї... – С. 125.

<sup>97</sup> Титенко Г. Каменная стела из с. Первомаевки // КСИАУ. – 1955. – Вып. 5. – С. 78–79. – Рис. 1.

<sup>98</sup> Забашта Р. Антропоморфні скульптури палеометалу з теренів Верхньої Наддністрянщини // Записки НТШ. Праці комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – Л., 1998. – Т. ССXXXVI. – С. 232. – Мал. 7, а, б; Бандрівський М. Роль азово-причорноморських степових культур у походженні і розвитку скотарської спільноти на заході Подільської височини (3700–2900 рр. до нар. Хр.) // Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині. – Л., 2005. – Вип. 9. – С. 139–144. – Мал. 1; 2; 5, 2.

<sup>99</sup> Отрощенко В. О каменных изваяниях у племен срубной культуры // Новые памятники древней и средневековой художественной культуры. – К., 1982. – С. 5–18. – Рис. 1–8.

<sup>100</sup> Ольховский В., Отрощенко В. Курганное святилище эпохи бронзы в Крыму // Древности Степного Причерноморья и Крыма. – Запорожье, 1991. – II. – С. 111–117. – Рис. 1–3.

<sup>101</sup> Довженко Н. К проблеме поисков каменных изваяний эпохи поздней бронзы (по материалам поселений сабагиновского времени в Побужье) // Сабатиновская и срубная культуры: проблемы взаимосвязей Востока и Запада в эпоху поздней бронзы. Тезисы докладов. – К.; Николаев; Южноукраинск, 1997. – С. 41–42.

<sup>102</sup> Ванчугов В. и др. Вороновка II... – С. 45. – Рис. 21, 7–8.

<sup>103</sup> Довженко Н. Проблеми дослідження найдавніших мегалітичних пам'яток України. – С. 132.

<sup>104</sup> Ричков М. Про зображення “ступнів ніг” на антропоморфних стелах доби раннього металу // Археологія. – 1982. – Вип. 38. – С. 64–69.

<sup>105</sup> Рудинський М. Кам'яна Могила. – С. 71–73. – Мал. 59, 60. – Табл. XXI–XXIII.

<sup>106</sup> Довженко Н., Солтис О. О традиции изображения “стоп” в погребальном обряде катакомбных культур Северного Причерноморья // Катакомбные культуры Северного Причерноморья. – К., 1991. – С. 117–127. – Рис. 1–3.

<sup>107</sup> Черных Л., Плишивенко А. Погребение литейщика катакомбной культуры у с. Васильевка // Хозяйство древнего населения Украины. – К., 1993. – Ч. 2. – С. 244–267. – Рис. 1, 8.

<sup>108</sup> Отрощенко В., Пустовалов С. Обряд моделирования лица по черепу у племен катакомбной общности // Духовная культура древних обществ на территории Украины. – К., 1991. – С. 67–69. – Рис. 10, 3.

<sup>109</sup> Довженко Н., Солтис О. О традиции изображения “стоп” в погребальном обряде катакомбных культур Северного Причерноморья. – С. 120, 124.

<sup>110</sup> Братченко С. Донецька катакомбна культура раннього етапу. – Луганськ, 2001. – Ч. 2. – С. 43. – Мал. 40. – С. 77. – Мал. 75, 16.

<sup>111</sup> У зв'язку з цими зображеннями слід звернути увагу на публікацію московськими археологами двох чи трьох антропоморфних рельєфів, нібито виявлених на стінах катакомби в кургані біля м. Горська на Луганщині. З обох боків дромосу та в глибині камери дослідники побачили личини бороданів з відкритими ротами та кошлатими бровами. На жаль, ці спостереження не підкріплені належною документацією. Звіт про ці розкопки не передано до Інституту археології НАНУ, а в публікації “зображень” не вказані номери кургану та поховання, відсутні підтекстовки та нумерація малюнків. Див.: Николаева Н., Сафронов В. Древнейшая катакомбная культура Северного Кавказа и проблема появления катакомбного обряда в Восточной Европе // Катакомбные культуры Северного Кавказа. – Орджоникидзе, 1981. – С. 13–14. – Рис. 11.

<sup>112</sup> Василенко А., Блюм Т., Ветров В. О древних каменных стелах из окрестностей села Пархоменко Краснодарского района Луганщины // Искусство и религия древних обществ. – Луганск, 2007. – С. 74–82. – Рис. 4–8.

- <sup>113</sup> *Формозов А.* Очерки по первобытному искусству // МИА. – 1969. – № 165. – С. 223–227.
- <sup>114</sup> *Круц С., Кубишев А., Отрощенко В., Пустовалов С.* Обличья людини доби бронзи // Золото Степу. Археологія України. – 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. – С. 59–84; *Пустовалов С.* Соціальний лад катакомбного суспільства. – С. 89–94, 153–169. – Мал. П. IV. 2–31.
- <sup>115</sup> *Мельник А.* Раскопки на Криворожье. Краткая информация, 1964–1995. – Кривой Рог, б/г.
- <sup>116</sup> *Новикова Л.* Маска и культура // Реконструкция древних верований: источник, метод, цель. – СПб., 1991. – С. 11–44.
- <sup>117</sup> *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. – С. 129–131. – Мал. 6–8.
- <sup>118</sup> *Алексеева И.* Курганы эпохи палеометалла в Северо-Западном Причерноморье. – С. 29. – Рис. 3, 1; 4, 2.
- <sup>119</sup> *Ковальова І.* Конеголовий скіпетр з колекції історико-археологічного музею корпорації ВЕЕСВІ // Матеріали та дослідження з археології Східної України. – Луганськ, 2007. – Вип. 7. – С. 66. – Мал. 1, 2.
- <sup>120</sup> *Ляшко С.* Нові матеріали про культ бика в епоху ранньої бронзи // Археологія. – 1987. – Вип. 58. – С. 73–74. – Мал. 1; 2.
- <sup>121</sup> *Кубишев А., Нечитайло А.* Кремневый скипетр Васильевского кургана // Новые памятники ямной культуры степной зоны Украины. – К., 1988. – С. 107–118. – Рис. 2, 8.
- <sup>122</sup> *Boroffka N., Sava E.* Zu den steinernen “Zeptern/Stössel-Zeptern”, “Miniatursäulen” und “Phalli” der Bronzezeit Eurasiens // Archäologische Mitteilungen aus Iran und Turan. – Berlin, 1998. – Band 30. – S. 20. – Abb. 1–28.
- <sup>123</sup> *Kaiser E.* Studien zur Katakombengrabkultur zwischen Dnepr und Prut // Archäologie in Eurasien. – Mainz, 2003. – Band 14. – S. 191. – Abb. 72, 2–3.
- <sup>124</sup> *Мельник А.* Раскопки на Криворожье. – С. 39. – Рис. 9.
- <sup>125</sup> *Шарафутдінова І.* Орнаментовані сокири-молотки з катакомбних поховань на Інгулі // Археологія. – 1980. – С. 60–70. – Мал. 1–5.
- <sup>126</sup> *Кривцова-Гракова О.* Бессарабский клад. – М., 1949; *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.
- <sup>127</sup> *Klochko V.* Maces of the Neolithic-Bronze Age of the Northern Pontic Region // Baltic-Pontic Studies. – Poznań, 2002. – Vol. 11. – P. 22–30. – Fig. 1–3.
- <sup>128</sup> *Ковалева И.* Зеленогайский комплекс антропоморфной пластики: культурная принадлежность и семантика // Культуры энеолита – бронзы в Криворожском течении Ингульца. – Д., 2003. – С. 102–127. – Рис. 1–5.
- <sup>129</sup> *Антоненко Б.* Глиняні статуетки з катакомбного поховання // Vita Antigua. – К., 1999. – № 1. – С. 163, 164.
- <sup>130</sup> *Отрощенко В., Савовский И., Томашевский В.* Курганная группа Рясные Могилы у с. Балки // Курганные могильники Рясные Могилы и Носаки. – К., 1977. – С. 43. – Рис. 19, 3.
- <sup>131</sup> *Крушельницкая Л., Малеев Ю.* Племена культуры фракийского гальштата // Археология Прикарпатья, Вольни и Закарпатья (энеолит, бронза и раннее железо). – К., 1990. – С. 126. – Рис. 42, 4.
- <sup>132</sup> *Florescu C.* Repertoriul culturii Noua-Coslogeni din România // Cultura și civilizația Dunărea de Jos. – Călărași, 1991. – Vol. IX. – Fig. 95–A, 1.
- <sup>133</sup> *Шапошнікова О.* Багатошарове поселення поблизу с. Роздольне на р. Кальміус // Археологія. – 1970. – Т. 20. – С. 149. – Мал. 8; *Усачук А.* Костяное орудие гончарства эпохи бронзы с уникальным изображением // Матеріали та дослідження з археології Східної України. – Луганськ, 2007. – Вип. 7. – С. 243–248. – Рис. 1–3.



- <sup>134</sup> *Geršchkovič Ja. P.* Studien zur spätbronzezeitlichen Sabatinovka-Kultur am unteren Dnepr und an der Westküste des Azov'schen Meers // Archäologie in Eurasien. – Leidorf, 1999. – Taf. 36, 1–12; 37, 12.
- <sup>135</sup> *Крушельницька Л.* Північне Прикарпаття і Західна Волинь за доби раннього заліза. – К., 1976. – С. 51. – Мал. 18, 35.
- <sup>136</sup> *Ковалева И.* Мир детства ямных племен Поднепровья // Проблемы археологии Поднепровья. – Д., 1998. – Вып. 1. – С. 40–43. – Мал. 1, 2–4.
- <sup>137</sup> *Березанская С.* Средний период бронзового века в Северной Украине. – К., 1972. – С. 239. – Табл. XXXVIII.
- <sup>138</sup> *Братченко С.* Катакомбне “бароко” з овами та петлями в системі орнаментации // Матеріали та дослідження з археології Східної України. – Луганськ, 2007. – Вып. 7. – С. 103–109. – Мал. 1–5.
- <sup>139</sup> *Кияшко В.* К вопросу о молоточковидных булавках // Донские древности. – Азов, 1992. – Вып. 1. – С. 4–57. – Рис. 1–3.
- <sup>140</sup> *Бровендер Ю.* Находки деталей конской упряжи в контексте Донецкого горно-металлургического центра эпохи поздней бронзы // Матеріали та дослідження з археології Східної України. – Луганськ, 2007. – Вып. 7. – С. 224–226. – Мал. 1, 1–6.
- <sup>141</sup> *Berezanskaja S., Kločko V.* Das Gräberfeld von Hordeevka. – Taf. 57, 3–4.
- <sup>142</sup> *Тоцев Г.* Крым в эпоху бронзы. – С. 78–85. – Рис. 33–37.
- <sup>143</sup> *Мельник А.* Раскопки на Криворожье. – С. 33. – Рис. 3.
- <sup>144</sup> *Иванова С.* “Серебряный век” Северо-Западного Причерноморья // Матеріали та дослідження з археології Східної України. – Луганськ, 2007. – Вып. 7. – С. 85–91. – Мал. 4.
- <sup>145</sup> *Мовша Т.* Медные украшения из Киева // КСИИМК – 1957. – Вып. 70. – С. 94–98. – Рис. 35.
- <sup>146</sup> *Гершкович Я.* Фигурные поясные пряжки культуры многоваликовой керамики // СА. – 1986. – № 2. – С. 132–145.
- <sup>147</sup> *Berezanskaja S., Kločko V.* Das Gräberfeld von Hordeevka. – 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.
- <sup>148</sup> *Антоненко Б., Васильченко С., Пиоро И., Самойленко Л.* О результатах работы Ивановской археологической экспедиции // Некоторые вопросы археологии Украины. – К., 1977. – С. 33.
- <sup>149</sup> *Колтухов С., Кислый А., Тоцев Г.* Курганные древности Крыма. – Запорожье, 1994. – С. 107–109. – Рис. 37.
- <sup>150</sup> Там само. – С. 79. – Рис. 40, 3.
- <sup>151</sup> *Березанская С., Отрощенко В., Чередниченко Н., Шарафутдинова И.* Культуры эпохи бронзы на территории Украины. – К., 1986. – С. 127. – Рис. 37, 1.
- <sup>152</sup> *Отрощенко В.* Элементы изобразительности... – С. 74. – Рис. 2.
- <sup>153</sup> *Чередниченко Н.* Колесницы Евразии эпохи поздней бронзы // Энеолит и бронзовый век Украины. – К., 1976. – С. 139–140. – Рис. 4–6.
- <sup>154</sup> *Санжаров С.* Погребения донецкой катакомбной культуры с игральными костями // СА. – 1988. – № 1. – С. 140–158.
- <sup>155</sup> *Ковалева И.* Срубные погребения с наборами альчиков // Исследования по археологии Поднепровья. – Д., 1990. – С. 65. – Рис. 2, 1–5.
- <sup>156</sup> *Акулов А.* Система гадания “И Цзин” и ее возможные параллели в степных культурах // Археология. – 1996. – № 1. – С. 118–127.
- <sup>157</sup> *Круц В.* Позднетрипольские памятники Среднего Поднепровья. – К., 1977. – С. 45. – Рис. 17.
- <sup>158</sup> *Ляшко С.* К вопросу о семантике орнамента на сосудах ямной культуры // Древнейшие скотоводы степей юга Украины. – К., 1987. – С. 54–58. – Рис. 1, 2.
- <sup>159</sup> *Пряхин А., Захарова Е.* Знаки на сосудах средней бронзы Доно-Донецкого региона // Доно-Донецкий регион в системе древностей восточноевропейской степи и лесостепи. – Воронеж, 1996. – Вып. 1. – С. 58–63.
- <sup>160</sup> *Пустовалов С.* О росписях на дне катакомб ингульской культуры и о проблемах этносо-

циальной реконструкции катакомбного общества Северного Причерноморья // Археология восточноевропейской лесостепи. – Воронеж, 1998. – Вып. 11. – С. 22–51.

<sup>161</sup> Grimm P. Nordische Funde der Jungsteinzeit aus der Ukraine // Germanen Erbe. – 1942. – Heft 9/10. – S. 141–148.

<sup>162</sup> Формозов А. Сосуды срубных племен с загадочными знаками // ВДИ. – 1953. – № 1.

<sup>163</sup> Буров Г. Система знаков на керамике срубной культурно-исторической общности // Древности Степного Причерноморья и Крыма. – Запорожье, 1997. – Т. VI. – С. 48–64.

<sup>164</sup> Отрощенко В., Формозов А. К проблеме письменности у племен Северного Причерноморья в эпоху раннего металла // Studia Praehistorica. – Sofia, 1988. – 9. – С. 147–178.

<sup>165</sup> Захарова Е. Сосуды со знаками срубной общности эпохи поздней бронзы. – Воронеж, 2000.

<sup>166</sup> Брайчевский М. Походження слов'янської писемності. – К., 1998. – С. 43–47.

<sup>167</sup> Munksgaard E. Oldtidsdragter. – Kobenhavn, 1974. – S. 70, 71. – Fig. 41–43.

<sup>168</sup> Ключко Л., Васина З. Костюм населения в регионе среднеднепровской культуры // Nomadizm a paternalizm w miezyrzeczu Wisly i Dniepru (neolit, eneolit, epoka brazu). – Poznań, 2005. – S. 165–179.

<sup>169</sup> Munksgaard E. Oldtidsdragter. – S. 71 – 75. – Fig. 44 – 48.

<sup>170</sup> Barska K. Warsztat tkacki z Ozarowa // Z otchłani wieków. – 2001. – Т. 56. – № 1–2. – S. 71. – Рис. 3.

<sup>171</sup> Вітнікова М. Да гісторыі развіцця ткацкага станка на тэрыторыі Беларусі // Ткацтва: Зборнік матэрыялаў па Беларускаму народнаму ткацтву. – Мінск, 1999. – С. 25–30. – Рис. 3.

<sup>172</sup> Померанцева Н. Эстетические основы искусства Древнего Египта. – М., 1985. – С. 17 – 51; Сидорова Н. Искусство Эгейского мира. – М., 1972. – Рис. 53 – 54, 148; Дьяконов И., Янковская Н., Ардзинба В. Страны Восточного Средиземноморья во II–I тыс. до н. э. // История Древнего Востока. – М., 1988. – Ч. 2. Передняя Азия, Египет. – С. 29.

<sup>173</sup> Артеменко И. Племена Верхнего и Среднего Поднепровья в эпоху бронзы. – М., 1967. – С. 13–22.

<sup>174</sup> Munksgaard E. Oldtidsdragter. – S. 70, 71.

<sup>175</sup> Вовк Хв. Студії з української етнографії та антропології. – К., 1927. – С. 35.

<sup>176</sup> Артеменко И. Племена Верхнего и Среднего Поднепровья в эпоху бронзы. – С. 52–53. – Рис. 26.

<sup>177</sup> Мурашева. М. Симеотический статус пояса в средневековой Руси // Средневековые древности Восточной Европы. – М. 1993. – С. 22–27.

<sup>178</sup> Артеменко И. Племена Верхнего и Среднего Поднепровья в эпоху бронзы. – С. 123. – Рис. 75.

<sup>179</sup> Там само.

<sup>180</sup> Там само.

<sup>181</sup> Там само.

<sup>182</sup> Ключко Л., Васина З. Костюм населения в регионе среднеднепровской культуры. – С. 170–183.

<sup>183</sup> Артеменко И. Племена Верхнего и Среднего Поднепровья в эпоху бронзы. – С. 32–33. – Рис. 21–22; С. 54. – Рис. 41; Ключко Л., Васина З. Костюм населения в регионе среднеднепровской культуры. – С. 168.

<sup>184</sup> Berezanskaja S., Kločko V. Das Gräberfeld von Hordeevka. – Berlin, 1998. – Bd. 5. – S. 87.

<sup>185</sup> Berezanskaja S., Kločko V. Das Gräberfeld von Hordeevka. – Taf. 11; Ключко Л. Женский костюм в Правобережной Украине по материалам украшений тшинецкой и комаровской культур // “Trzciniac” – system kulturowy czy interkulturowy proces? – Poznań, 1998 – S. 333. – Rys. 4.

<sup>186</sup> Berezanskaja S., Kločko V. Das Gräberfeld von Hordeevka. – Taf. 26–29; Ключко Л. Женский костюм в Правобережной Украине... – S. 334. – Rys. 5.

<sup>187</sup> Berezanskaja S., Kločko V. Das Gräberfeld von Hordeevka. – Taf. 40–43; Ключко Л. Женский костюм в Правобережной Украине... – S. 335. – Rys. 6.

## МИСТЕЦТВО РАННЬОІСТОРИЧНОЇ ЕПОХИ

### МИСТЕЦТВО КІМЕРІЙСЬКОГО ЧАСУ

- <sup>1</sup> *Бартошек А.* Златообильные Микены. – М., 1991. – С. 274.
- <sup>2</sup> *Махортых С., Иевлев М.* О путях и времени формирования ранне-кочевых обществ на юге Европейской части СССР // Древности Северного Кавказа и Приднепровья. – М., 1991. – С. 18–30.
- <sup>3</sup> *Геродот.* История. – Ленинград, 1972. – С. 44–45.
- <sup>4</sup> *Starr I.* Queries to the Sungod. Divination and politics in Sardonic Assyria // State Archives of Assyria. – Helsinki, 1990. – № 1. – Vol. 4.
- <sup>5</sup> *Гомер.* Илиада. – М.; Ленинград, 1935. – С. 261.
- <sup>6</sup> *Дьяконов И.* Ассиро-вавилонские источники по истории Урарту // ВДИ. – 1951. – № 2. – С. 4, 50.
- <sup>7</sup> *Алексеев А.* Скифская хроника. – СПб., 1992. – С. 28–30.
- <sup>8</sup> Там само. – С. 31–32.
- <sup>9</sup> *Геродот.* История. – С. 190.
- <sup>10</sup> Там само.
- <sup>11</sup> *Городицов В.* К вопросу о киммерийской культуре // Труды секции археологии РАНИОН. – М., 1928. – Т. 3; *Ельницкий Л.* Киммерийцы и киммерийская культура // ВДИ. – 1949. – № 3; *Даниленко В.* До киммерийської проблеми // Археологія. – К., 1951. – Т. 5; *Артамонов М.* Киммерийська проблема // Археологія. – К., 1973. – Вип. 9. та ін.
- <sup>12</sup> Скифские погребальские памятники степей Северного Причерноморья. – К., 1986.
- <sup>13</sup> *Крупнов Е.* Археологические исследования в Кабардинской АССР в 1948 г. // УЗКНИЦ. – Нальчик, 1950. – Вып. 5; *Иессен А.* К вопросу о памятниках VIII–VII вв. до н. э. на юге Европейской части СССР // СА. – 1953. – Вып. XVIII; *Тереножкин А.* Памятники предскифского периода на Украине // КСИИМК. – 1952. – Вып. XLVII.
- <sup>14</sup> *Щепинский А.* Погребение начала железного века у Симферополя // КСИАУ. – 1962. – Вып. 2.
- <sup>15</sup> Історія української культури. – К., 2001. – Т. 1. – С. 281.
- <sup>16</sup> *Волков В.* Бронзовый и ранний железный век Северной Монголии. – Улан-Батор, 1967. – С. 74; *Членова Н.* Оленные камни как исторический источник. – Новосибирск, 1984.
- <sup>17</sup> *Ольховський В., Евдокимов Г.* Скифские изваяния VII–IV вв. до н. э. – М., 1994.
- <sup>18</sup> *Геродот.* История. – С. 79.
- <sup>19</sup> *Монгайт А.* Археология Западной Европы. Бронзовый и железный века. – М., 1974. – С. 183.
- <sup>20</sup> Там само. – С. 144. – Рис. а.
- <sup>21</sup> *Вадецкая Э., Леонтьев Н., Максименков Г.* Памятники окуневской культуры. – Ленинград, 1980. – С. 65–67. – Рис. 10.
- <sup>22</sup> *Раковський І.* Доісторичні мотиви в українському народному мистецтві // МЕА. – Т. 11–12. – Ч. 1. – С. 163.
- <sup>23</sup> *Свешников И.* О символике вещей Михалковских кладов // СА. – № 1. – С. 10–27. – Рис. 1–5.
- <sup>24</sup> *Махортых С.* Михалківський скарб // Словник-довідник з археології. – К., 1996. – С. 163.
- <sup>25</sup> *Свешников И.* О символике вещей Михалковских кладов. – С. 13–19.
- <sup>26</sup> *Граков Б. Н.* Ранний железный век. – М., 1977. – С. 186.
- <sup>27</sup> Там само. – С. 161–165; *Ильинская В. А., Тереножкин А. И.* Киммерийское время (IX – первая половина VII в. до н. э.) // Археология Украинской ССР. – К., 1986. – Т. 2. – С. 30–32, 34.
- <sup>28</sup> *Граков Б. Н.* Ранний железный век. – С. 177–181.
- <sup>29</sup> Там само. – С. 171–176.
- <sup>30</sup> Давня історія України: У 2 кн. – К., 1994. – Кн. 1. – С. 94; *Адаменко Д., Назарчук В.* Лицарі Степу // Військо України. – 1997. – № 3–4. – С. 38–39.
- <sup>31</sup> *Ильинская В.* Изображения скифов времени переднеазиатских походов // Древности Степной Скифии. – К., 1982. – С. 58–47; *Скорий С.* Кімерійці // Koczwnicy Ukrainy: Katalog

wystawy. – Katowice, 1996 – S. 31–48. – Rys. 1–6; *Клочко Л., Васина З.* Костюм предскифского времени на территории современной Украины // *Kimmerowie. Scytowie. Sarmaci.* – Kraków, 2004. – S. 185–199.

<sup>32</sup> *Sulimirski T.* Scythian atiquies in Western Asia // *Artibus Asiae.* – 1954. – Vol. 17. – P. 289–293.

<sup>33</sup> *Скорий С.* Кімерійці. – Рис. 1–5.

<sup>34</sup> *Тереножкин А.* Киммерийцы. – К., 1976. – С. 165.

<sup>35</sup> *Gamber O.* Waffe und Rustung Eurasiens/ Fruzeit und Antike. – Braunschweig, 1978. – S. 188. – Abb. 187.

<sup>36</sup> *Тереножкин А.* Киммерийцы. – С. 34, 120. – Рис. 73.

<sup>37</sup> *Тереножкин О.* Кімерійські стели // *Археологія.* – 1978. – № 27. – Рис. 1, 2, 4–6.

<sup>38</sup> *Корпусова В., Белозор В.* Могила киммерийского воина у Джанкоя, в Крыму // *СА.* – 1980. – № 3. – С. 241–243. – Рис. 5–7.

<sup>39</sup> *Кубышев А., Полин С., Черняков И.* Погребение раннежелезного века на Ингульце // *СА.* – 1985. – № 4. – С. 146. – Рис. 12, 13.

<sup>40</sup> *Клочко Л.* Скифская обувь // *Российская археология.* – 1992. – № 1. – С. 26–33.

<sup>41</sup> *Тереножкин А.* Киммерийцы. – С. 50. – Рис. 22; *Бокий Н., Горбул Г.* Могила киммерийского всадника у села Чечелиевка Кировоградской области // *СА.* – 1985. – № 4. – С. 240.

<sup>42</sup> *Скорый С.* Киммерийцы в Украинской Лесостепи. – К., 1999. – С. 41.

<sup>43</sup> *Тереножкин А.* Киммерийцы. – С. 73. – Рис. 40; С. 82. – Рис. 52, 57; *Мелюкова А.* Культуры предскифского периода в лесостепной зоне // *Степи Европейской части СССР в скифо-сарматское время.* – М., 1989. – С. 26. – Табл. 7, 8.

<sup>44</sup> *Тереножкин А.* Киммерийцы. – С. 82. – Рис. 52.

<sup>45</sup> Там само.

<sup>46</sup> Там само. – С. 73. – Рис. 40.

<sup>47</sup> *Мелюкова А.* Культуры предскифского периода в лесостепной зоне. – С. 26. – Табл. 7, 14.

<sup>48</sup> Там само. – С. 73. – Рис. 40.

<sup>49</sup> Там само. – С. 85. – Рис. 87.

<sup>50</sup> Там само. – Рис. 62.

<sup>51</sup> Там само. – С. 86. – Рис. 60.

<sup>52</sup> *Клочко Л.* Женский костюм в Правобережной Украине по материалам украшений тшинцев и комаровской культур // “Trzciniac” – system kulturowy czy interkulturowy proces? – *Poznań*, 1998 – S. 329–337.

<sup>53</sup> *Малеев Ю.* Скульптурки жінок культури Гава-Голігради // *Старожитності Верхнього Потисся та суміжних регіонів.* – *Sagratia.* – 1995. – № 5. – С. 97–108.

<sup>54</sup> *Мелюкова А.* Культуры предскифского периода в лесостепной зоне. – С. 26. – Табл. 8.

## МИСТЕЦТВО СКИФІВ

<sup>1</sup> *Высотская Т. Н.* Неаполь – столица государства поздних скифов. – К., 1979. – С. 24–91.

<sup>2</sup> *Белозор В.* Скифские каменные изваяния VII–IV вв. до н. э.: Дис. ... канд. ист. наук (рукопись) / АН УССР, Институт археологии. – К., 1986; *Ольховский В., Евдокимов Г.* Скифские изваяния VII–III вв. до н. э. – М., 1994; *Ольховский В.* Монументальная скульптура населения западной части евразийских степей эпохи раннего железа. – М., 2005; Дотепер віднайдено дві пам'ятки об'ємної кам'яної різьби (V ст. до н. е. ?) з лісостепою територією Скіфії: скульптури із сіл Нижнього Ольчедаєва Вінницької обл. та Березівка Хмельницької обл. (див.: *Забашта Р., Білозір В.* Скіфська скульптура з району Середньої Наддністрянщини // *Народознавчі зошити.* – 1996. – Зошит 1 (17). – С. 3–33; *Гуцал В., Семенчик С.* Кам'яна статуя із Лоївців на Середньому Дністрі // *Археологічні відкриття в Україні 2002–2003 рр.* – К., 2004. – С. 116–118).

<sup>3</sup> *Ольховский В. С.* Монументальная скульптура Крыма V–III вв. до н. э. // Древности Евразии: от ранней бронзы до раннего средневековья. – М., 2005. – С. 21–29; *Дашевская О. Д.* Поздние скифы в Крыму. – М., 1991. – С. 27–28, 98–101. – Табл. 42–45.

<sup>4</sup> Зв'язок більшості скіфських монументальних скульптур із заупокійним культом і похованою архітектурою (могилою) засвідчено багатьма документальними фактами (див. статистику місць віднаходження атропоморфів у кн.: *Ольховский В., Евдокимов Г.* Скифские изваяния VII–III вв. до н. э. – С. 41, 44). Див. також: *Ольховский В.* Погребально-поминальная обрядность населения степной Скифии (7–3 вв. до н. э.). – М., 1991.

<sup>5</sup> *Белозор В.* Скифские каменные изваяния VII–IV вв. до н. э. – С. 137–138; *Колотухин В., Ольховский В.* Скіфські статуї кирилівської курганної групи // Археологія. – 1989. – № 3. – С. 66–67; *Ольховский В., Евдокимов Г.* Скифские изваяния VII–III вв. до н. э. – С. 21, 44.

<sup>6</sup> *Белозор В.* Скифские каменные изваяния VII–IV вв. до н. э. – С. 137–138; *Колотухин В., Ольховский В.* Скіфські статуї крилівської курганної групи // Археологія. – 1989. – № 3. – С. 66–67; *Ольховский В., Евдокимов Г.* Скифские изваяния VII–III вв. до н. э. – С. 21, 44.

<sup>7</sup> Там само. – С. 56–57.

<sup>8</sup> *Рыбаков Б.* Язычество древней Руси. – М., 1987. – С. 65–72.

<sup>9</sup> *Белозор В.* Скифские каменные изваяния VII–IV вв. до н. э. – С. 161–171.

<sup>10</sup> *Ольховский В., Евдокимов Г.* Скифские изваяния VII–III вв. до н. э. – С. 49–50, 52.

<sup>11</sup> Там само. Див. також: *Раевский Д.* Скифские каменные изваяния в системе религиозно-мифологических представлений ираноязычных народов евразийских степей // Средняя Азия. Китай и зарубежный Восток в древности. – М., 1983. – С. 50, 154. – Табл. XII; *Полин С.* Захоронение скифского воина-дружинника в с. Красный Подол на Херсонщине // Вооружение скифов и сарматов. – К., 1984. – С. 108. – Рис. 7; *Белозор В.* Скифские каменные изваяния VII–IV вв. до н. э. – С. 45, 53. – Рис. 10, 1; 11, 2.

<sup>12</sup> *Раевский Д.* Скифские каменные изваяния в системе религиозно-мифологических представлений ираноязычных народов евразийских степей. – С. 50–53; *Раевский Д.* Модель мира скифской культуры: Проблемы мировоззрения ираноязычных народов евразийских степей I тысячелетия до н. э. – М., 1985. – С. 140–147.

<sup>13</sup> *Шульц П.* Скифские изваяния Причерноморья // Античное общество. – М., 1967. – С. 237; *Попова Е.* Об истоках традиции и эволюции форм скифской скульптуры // СА. – 1976. – № 1. – С. 118; *Раевский Д.* Скифские каменные изваяния в системе религиозно-мифологических представлений ираноязычных народов евразийских степей. – С. 57–58.

Див. також: *Гаврилюк Н. А., Белозор В. П.* Каменное изваяние с курганного поля Солохи // Древности Евразии от ранней бронзы до раннего Средневековья. – М., 2005. – С. 312–316.

<sup>14</sup> *Хоменко В. Н.* Изваяние “скифа” из окрестностей Бахчисарая // Боспорские исследования. – Симф.; Керчь, 2004. – Вып. VII. – С. 327–330; *Волошинов А. А.* К статье В. Н. Хоменко об изваянии “скифа” // Там само. – С. 331–339.

<sup>15</sup> *Шульц П.* Скифские изваяния Причерноморья. – С. 235–236.

<sup>16</sup> *Раевский Д.* Скифские каменные изваяния в системе религиозно-мифологических представлений ираноязычных народов евразийских степей – С. 57 (прим. 23).

<sup>17</sup> *Дашевская О. Д.* Поздние скифы в Крыму. – С. 27–28, 99, 101. – Табл. 43, 2, 3; 45; 3; *Волошинов А. А.* К вопросу о датировке т. н. “Рельефа конного Палака” (в контексте позднескифской скульптуры первых веков н. э.) // У Понта Евксинского (памяти Павла Николаевича Шульца). – Симф., 2004. – С. 139–156.

<sup>18</sup> *Волошинов А. А.* Два позднескифских надгробия из Качинской долины // Боспорские исследования. – Симф.; Керчь, 2004. – Вып. VII. – С. 340–353.

<sup>19</sup> *Дашевская О. Д.* Поздние скифы... – С. 27, 98. – Табл. 42, 2, 3.

<sup>20</sup> Там само. – С. 27, 98–100. – Табл. 42, 1; 43, 1а, 2; 44, 3, 4, 6.

<sup>21</sup> *Членова Н.* Оленные камни как исторический источник. – Новосибирск, 1984. – С. 57–60;

<sup>22</sup> *Формозов А.* Очерки по первобытному искусству. – М., 1969. – С. 188.

<sup>23</sup> *Шульц П., Навроцкий Н.* Прикубанские изваяния скифского времени // СА. – 1973. –

№ 4. – С. 195; *Попова Е.* Об истоках традиции и эволюции форм скифской скульптуры // СА. – 1976. – № 1. – С. 108–109.

<sup>24</sup> *Попова Е.* Об истоках традиции и эволюции форм скифской скульптуры – С. 109.

<sup>25</sup> *Белозор В.* Скифские каменные изваяния VII–IV вв. до н. э. – С. 108–135.

<sup>26</sup> *Ольховский В. С.* Монументальная скульптура населения западной части евразийских степей... – С. 117–130.

<sup>27</sup> Там само. – С. 102–107.

<sup>28</sup> Там само. – С. 105.

<sup>29</sup> *Отрощенко В., Савовский И., Томашевский В.* Курганная группа Рясные Могилы у с. Балки // Курганные могильники Рясные Могилы и Носаки (Предварительные публикации). – К., 1977. – С. 16, 36–37.

<sup>30</sup> *Белозор В.* Скифские каменные изваяния VII–IV вв. до н. э. – С. 106. – Рис. 45, 46; *Флиттнер Н.* Культура и искусство Двуречья и соседних стран. – Ленинград; М., 1958. – С. 232–236.

<sup>31</sup> *Яценко И. В.* Декоративная роспись общественного здания в Неаполе Скифском // СА. – 1960. – № 4 – С. 91–112; *Домбровский О. И.* О технике декоративной живописи Неаполя Скифского // СА. – 1961. – № 4. – С. 88–93; *Высотская Т. Н.* Неаполь... – С. 183–184, 186; *Дашевская О. Д.* Поздние скифы... – С. 11, 24–25, 95. – Табл. 39.

<sup>32</sup> *Славін Л. М.* Скіфо-сарматське та античне мистецтво Північного Причорномор'я // ІУМ. – К., 1966. – Т. 1. – С. 47–48; *Дашевская О. Д.* Поздние скифы... – С. 25, 95. – Табл. 39, 8.

<sup>33</sup> Нагадаємо, що аплікація є: 1) різновидом вишивки (тканина, шкіра, повсть, замша, хутро); 2) технікою, яка створюється із матеріалів, придатних для вирізання (витинання), подібних за фактурою (папір, картон, соломка, фольга) та поєднаних способом накладання (приклеювання). (Див.: ПХЭ. – М., 1986. – Т. 1. – С. 268; а також, *Свид С., Проців В.* Художні техніки. – К., 1977. – С. 31–35). Поєднання різних за фактурою матеріалів, наприклад металу, дерева, шкіри, кістки, перламутру тощо, в декоративно-прикладному (одяг, текстиль, окремі типи предметів ужитку) та образотворчому мистецтві (графіка, живопис, рідше – скульптура) прийнято відносити, залежно від ознак, до техніки колажу або інкрустації. У цьому випадку зберігаємо авторську версію назви технік та стилів скіфського мистецтва [Ред. – Р. М.]

<sup>34</sup> *Бабенко Т., Бредис Н., Ключко Л.* Фрагменты ткани из мужского захоронения в Большом Рыжановском кургане // Materiały i Sprawozdania Rzeszowskiego Ośrodka Archeologicznego. – Rzeszów, 1999. – Т. 20. – С. 317–320.

<sup>35</sup> *Фиалко Е.* Искусство скифов. – Николаев, 1997.

<sup>36</sup> *Прилишко Я., Болтрик Ю.* Опыт реконструкции скифского костюма на материалах погребения скифянки из Вишневой Могилы // Курганы Степной Скифии. – К., 1991. – С. 18–33.

<sup>37</sup> *Мозолевський Б.* Курган Товста Могила. – К., 1979. – С. 73.

<sup>38</sup> *Латышев В.* Известия древних писателей о Скифии и Кавказе // ВДИ. – 1948. – № 2. – С. 265.

<sup>39</sup> *Артамонов М.* Сокровища скифских курганов в собрании Государственного Эрмитажа. – Ленинград; Прага, 1964. – Табл. 16.

<sup>40</sup> Там само. – С. 102–103. – Табл. 25–28.

<sup>41</sup> *Ключко Л.* Антропоморфні образи в оздобах скіфських головних уборів // Музейні читання. Матеріали наукової конференції МІКУ: Ювелірне мистецтво – погляд крізь століття. – К., 2006. – С. 64–76.

<sup>42</sup> *Вейс Г.* Внешний быт народов с древнейших времен и до наших дней. – М., 1873. – Т. 1 – С. 284.

<sup>43</sup> *Ключко Л.* Верхній плечовий одяг скіфів // Археологія. – 1984. – № 47. – С. 59.

<sup>44</sup> Там само. – С. 62. – Рис. 5.

<sup>45</sup> *Акишев А.* Костюм “золотого человека” и проблема катафрактария // Военное дело древних племен Сибири и Центральной Азии. – Новосибирск, 1981. – С. 55.

- <sup>46</sup> Ключко Л. Верхній плечовий одяг скіфів. – С. 51.
- <sup>47</sup> Ключко Л. Поясная одежда у населения Скифии // Древности скифской эпохи. – М., 2006. – С. 101.
- <sup>48</sup> Равдоникас Т. Очерки истории одежды населения Северо-Западного Кавказа. – Ленинград, 1990. – С. 139.
- <sup>49</sup> Ключко Л. Поясная одежда... – С. 105.
- <sup>50</sup> Там само. – С. 107.
- <sup>51</sup> Там само. – С. 100–101.
- <sup>52</sup> Ключко Л. Скифская обувь // РА. – 1992. – № 3. – С. 26–33.
- <sup>53</sup> Мозолевський Б. Курган Товста Могила. – С. 210.
- <sup>54</sup> Ключко Л. Плечовий одяг скіф'янок // Археологія. – 1992. – № 3. – С. 95–107.
- <sup>55</sup> Там само. – С. 98.
- <sup>56</sup> Ключко Л. Реконструкція конусоподібних головних уборів скіф'янок // Археологія. – 1986. – № 56. – С. 21–43.
- <sup>57</sup> Ключко Л. Плечовий одяг скіф'янок. – С. 105.
- <sup>58</sup> Ключко Л. Скифские налобные украшения IV–III вв. до н. э. // Новые памятники древней и средневековой художественной культуры. – К., 1982. – С. 31–43.
- <sup>59</sup> Ковалев Н., Полин С. Скифские курганы у с. Корнеевка Запорожской области // Курганы Степной Скифии. – К., 1991. – С. 49.
- <sup>60</sup> Мозолевський Б. Курган Товста Могила. – С. 198–204; Ключко Л. Реконструкция костюма женщины из боковой могилы Большого Рыжановского кургана // Materiały i Sprawozdania Rzeszowskiego Ośrodka Archeologicznego. – Rzeszów, 1998. – Т. 19. – S. 139–151.
- <sup>61</sup> Массон В. Идеологические представления и памятники искусства трипольских племен // Энеолит СССР. – М., 1982. – С. 157. – Рис. 43, 3; С. 247.
- <sup>62</sup> Ключко Л. Реконструкція конусоподібних головних уборів скіф'янок. – С. 38–43.
- <sup>63</sup> Ключко Л. Плечовий одяг скіф'янок. – С. 103–108.
- <sup>64</sup> Артамонов М. Сокровища скифских курганов в собрании Государственного Эрмитажа. – С. 136–138.
- <sup>65</sup> Махова Е. Некоторые элементы киргизского национального костюма // Костюм народов Средней Азии. Историко-этнографические очерки. – М., 1979. – С. 206. – Рис. 1, 2.
- <sup>66</sup> Прилишко Я., Болтрик Ю. Опыт реконструкции скифского костюма на материалах погребения скифянки из Вишневой Могилы. – С. 26–32.

## МИСТЕЦТВО САРМАТІВ ПІВНІЧНОГО ПРИЧОРНОМОР'Я

- <sup>1</sup> Граков Б. Пережитки матриархата у сарматов // ВДИ. – 1947. – № 3. – С. 100–122.
- <sup>2</sup> Скрипкин А. Проблемы хронологии сарматской культуры и ее исторический аспект // Задачи археологии в свете решений XXVII съезда КПСС. – Суздаль, 1987. – С. 230–231; Полин С. Хронология раннесарматской прохоровской культуры // Актуальные проблемы историко-археологических исследований. – К., 1987. – С. 132–133; Симоненко А. Хронология и периодизация сарматских памятников Северного Причерноморья // Сарматские культуры Евразии: проблемы региональной хронологии. – Краснодар, 2004. – С. 156–158.
- <sup>3</sup> Ростовцев М. Сарматские и индо-скифские древности // Seminarium Kondakowianum. – Прага, 1926. – С. 39–56, 239–257.
- <sup>4</sup> Тревер К. Памятники греко-бактрийского стиля. – М.; Ленинград, 1940.
- <sup>5</sup> Мордвинцева В. Стилистические группы фаларов III–I вв. до н. э. из музеев России и Украины // Ювелирное искусство и материальная культура. – СПб., 2001. – С. 161–164.
- <sup>6</sup> Там само. – С. 164.
- <sup>7</sup> Спицын А. Фалары Южной России // ИАК. – 1909. – Вып. 29. – С. 27, 28, 58–68.
- <sup>8</sup> Бейлекчи В. Фалары села Твардица. – Ростов Великий, 1997.

- <sup>9</sup> *Гущина И.* Янчокракский клад // Древности Восточной Европы. – М., 1969. – С. 43–51.
- <sup>10</sup> Там само. – С. 49.
- <sup>11</sup> *Сибильов М.* Фалары Изюмщини // Хроніка археології та мистецтва. – К., 1936.
- <sup>12</sup> *Костенко В.* Комплекс с фаларами из с. Булаховка // Курганные древности степного Поднепровья. – Д., 1979.
- <sup>13</sup> *Fettich N.* Archäologische Beiträge zur Geschichte der Sarmatisch-Dakischen Beziehungen // Acta Archaeologica Hungarica. – Budapest, 1953. – Bd. III. – S. 169, 170.
- <sup>14</sup> *Макимова М.* Артюховский курган. – Ленинград, 1979. – С. 80–81.
- <sup>15</sup> *Marghitan L.* Tezavre de argint dacice. – Bukurești, 1976. – Pl. XXV, 2; XXVI, 2; XXXIII, 2.
- <sup>16</sup> *Simonenko A.* Eine sarmatische Bestattung von südlichen Bug // Eurasia Antiqua. – 1997. Bd. 3. – S. 392. – Abb. 5.
- <sup>17</sup> *Усачева О.* Рельефная керамика из Кеп // КСИА АН СССР. – М., 1978. – Вып. 156. – С. 105; *Книпович Т.* Танаис. – М.; Ленинград, 1949. – С. 67.
- <sup>18</sup> Ancient Gold: the wealth of the Thracians: treasures from the Republic of Bulgaria. – New York, 1998. – P. 103.
- <sup>19</sup> *Baratte F.* Le trésor de Berthouville // Tresors d'orfèvrerie Gallo-Romans. – Paris, 1989. – P. 84.
- <sup>20</sup> *Gunter A., Jatt P.* Ancient Iranian Metallwork in the Arthur Sackler Gallery and the Freer Gallery of Art. – Washington, 1992. – P. 95; *Pfrommer M.* Metalwork from the Hellenized East. – Malibu, 1993. – P. 178, 179, 186, 187.
- <sup>21</sup> *Симоненко А.* Сарматы Таврии. – К., 1993. – С. 117.
- <sup>22</sup> *Treister M.J.* Concerning the Jewellery items from the Burial Mound at Nogaichik // Ancient Civilizations from Scythia to Siberia. – 1997. – Vol. 4. – № 2. – P. 154.
- <sup>23</sup> *Wilkinson Ch. K.* The Art of the Ancient Near East. The Metropolitan Museum of Art Bulletin. – 1949. – January V, VII. – P. 197; *Pfrommer M.* Metalwork from the Hellenized East. – Nos. 1–18.
- <sup>24</sup> *Мордвинцева В.* Набор серебряной посуды из сарматского могильника Жутово // РА. – 2000. – № 1. – С. 149.
- <sup>25</sup> *Eggers H.J.* Der römische Import im Freien Germanien. Atlas der Urgeschichte. – Hamburg, 1951. – Bd. 1. – Taf. 8; 9.
- <sup>26</sup> *Raev B.* Roman Imports in the Lower Don Basin // 33 BAR Int. Ser. 278. – Oxford, 1986. – P. 12–14.
- <sup>27</sup> Ibid. – P. 14.
- <sup>28</sup> Архів ПМК РАН, архів А. О. Спіцина, спр. 317, арк. 110.
- <sup>29</sup> *Амброз А.* Фибулы Юга Европейской части СССР // САИ. – 1966. – № Д1–30. – Табл. 14, 24; *Анфимов Н.* Древнее золото Кубани. – Краснодар, 1987. – С. 195.
- <sup>30</sup> *Былкова В.* Комплекс сарматского времени из с. Солонцы Херсонской обл. // СА. – 1993. – № 1. – С. 164–168.
- <sup>31</sup> *Симоненко А.* Сарматы Таврии. – С. 72. – Фото 11.
- <sup>32</sup> *Трейстер М.* О ювелирных изделиях из Ногайчикского кургана // ВДИ. – 2000. – № 1. – С. 182–202.
- <sup>33</sup> *Гудкова А., Фокеев М.* Кочевники и земледельцы в низовьях Дуная I – IV вв. н. э. – К., 1984. – С. 8. – Рис. 2; 3; 4; 14; 15.
- <sup>34</sup> *Мордвинцева В., Хабарова Н.* Серьги из раннесарматских погребений // Нижневолжский археологический вестник. – Волгоград, 2002. – Вып. 5. – С. 263.
- <sup>35</sup> *Сарианиди В.* Бактрийский центр златоделия // СА. – 1987. – № 1. – С. 82.
- <sup>36</sup> *Соломонок Э.* Сарматские знаки Северного Причерноморья. – К., 1959. – С. 131. – № 70.
- <sup>37</sup> *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. Памяти Н. П. Сорокиной. – М., 2006. – Вып. 159. – С. 254.
- <sup>38</sup> Greek Jewellery from Benaki Museum Collections. – Athens, 1999. – S. 256. – Fig. 183.
- <sup>39</sup> *Treister M.J.* Concerning the Jewellery items... – P. 128–132.
- <sup>40</sup> Ancient Art from the Shumei Family Collection. – New York, 1996. – Cat. no. 23.



- <sup>41</sup> *Apakidze A.* Königreich Kartli // *Unterwegs zum Goldenen Vlies. Archäologische Funde aus Georgien.* – Saarbrücken, 1995. – S. 176.
- <sup>42</sup> *Трейстер М.* О ювелирных изделиях из Ногайчикского кургана. – С. 248.
- <sup>43</sup> *Трейстер М.* Еще раз об ожерельях с подвесками в виде бабочек I в. н. э. из Северного Причерноморья // ПАВ. – СПб., 1993. – Вып. 4. – С. 87–96; *Treister M. J.* Further Thoughts about the Necklaces with Butterfly-shaped Pendants from North Pontic Area // *Journal of Walters Art Gallery.* – 1998. – № 55/56. – P. 49 ff.; *Treister M. J.* Polychrome Necklaces from the Late Hellenistic Period (On the Question of the Origin of Necklaces with Butterfly-shaped Pendants) // *Ancient Civilizations from Scythia to Siberia.* – 2004. – Vol. 10. – No. 3–4. – P. 199 ff.
- <sup>44</sup> *Трейстер М.* Еще раз об ожерельях... – С. 90.
- <sup>45</sup> *Treister M. J.* Polychrome Necklaces... – P. 220–230.
- <sup>46</sup> *Трейстер М.* О ювелирных изделиях... – С. 194.
- <sup>47</sup> Там само. – С. 190–192.
- <sup>48</sup> *Davidson P. F., Oliver A.* Ancient Greek and Roman Gold Jewellery in the Brooklyn Museum. – New York, 1984. – P. 69.
- <sup>49</sup> *Porada E.* On deer, bells and pomegranates // *Iranica Antiqua.* – 1967. – Vol. VII. 2. – P. 109.
- <sup>50</sup> *Davidson P. F., Oliver A.* Ancient Greek and Roman Gold Jewellery... – P. 142.
- <sup>51</sup> *Симоненко А.* О датировке и происхождении античных драгоценностей из погребений сарматской знати I – начала II в. н. э. // *Боспорский феномен. Колонизация региона. Образование полисов. Формирование государства.* – СПб., 2001. – Т. 2. – С. 193.
- <sup>52</sup> *Шугая И.* О торговых сношениях Ольвии с Александрией Египетской в эллинистическую эпоху // *ВДИ.* – 1972. – № 3. – С. 17–29.
- <sup>53</sup> *Кобылина М.* Изображения восточных божеств в Северном Причерноморье в первые века н. э. – М., 1978. – С. 115.
- <sup>54</sup> *Максимова М.* Артюховский курган. – С. 27.
- <sup>55</sup> Там само. – С. 64.
- <sup>56</sup> *Щукин М.* Находки у с. Залевки в Поднепровье и проблема происхождения северо-европейского филигранного стиля I – II вв. н. э. // *Stratum Plus.* – 2000. – № 4. – С. 215–225.
- <sup>57</sup> *Ruseva-Slokoska L.* Roman Jewellery. – Sofia, 1991. – P. 132–133.
- <sup>58</sup> *Pfrommer M.* Studien zu Alexandrinischer und Grossgriechischer Toreutik frühhellenistischer Zeit. – Berlin, 1995. – Taf. 16.
- <sup>59</sup> *Буюклиев Х.* Тракийский могилен некропол при Чаталка, Старозагорски окръг // *Разкопки и проучване.* – София, 1986. – Кн. XVI. – С. 45.
- <sup>60</sup> *Comstock M., Vermeule C.* Greek, Etruscan and Roman Bronzes in the Museum of Fine Arts. – Boston, 1971. – P. 126.
- <sup>61</sup> *Белинский И., Бойко А.* Тайник позднесарматского времени кургана 2 могильника Аэродром-I // *Историко-археологические исследования в Азове и на Нижнем Дону.* – Азов, 1991. – Вып. 10. – С. 85–96.
- <sup>62</sup> *Бетрозов Р.* Курганы гуннского времени у селения Кишпек // *Археологические исследования на новостройках Кабардино-Балкарии в 1972–1979 гг.* – Нальчик, 1987. – Т. 3. – С. 36–39. – Рис. V, VI, VIII.
- <sup>63</sup> *Sarov O.* Ein reiches Pferdegeschirr aus Kerč // *Beiträge zu römischer und barbarischer Bewaffnung in der ersten vier nachchristlichen Jahrhunderten.* – Lublin; Marburg, 1994. – S. 417–427.
- <sup>64</sup> *Габуев Т.* Аланский всадник. Сокровища князей I–XII веков. Каталог выставки. – М., 2005. – С. 30–31. – Кат. № 50–52.

## АНТИЧНИЙ СВІТ ПІВНІЧНОГО ПРИЧОРНОМОР'Я

### Архітектура античних держав

<sup>1</sup> Варто зауважити, що давньогрецькі колонії мали інший характер, ніж колонії новішого часу. У Північному Причорномор'ї колонізація характеризувалася не насильницьким захопленням земель і підкоренням місцевого населення, а мирним освоєнням побережжя, на якому на той час не було осілого населення. Другою відмінністю давньогрецької колонізації від новіших є те, що головні міста й поселення були не залежними від своїх метрополій, хоча між ними мали існувати угоди про взаємодопомогу, тісні культурні й торговельні зв'язки, спільні пантеони й т. ін. (Детальніше про історію античних держав Північного Причорномор'я див.: Античні держави Північного Причорномор'я // Давня історія України. Скіфо-антична доба. – К., 1998. – Т. 2).

<sup>2</sup> *Скржинская М.* Древнегреческий фольклор и литература о Северном Причерноморье. – К., 1991.

<sup>3</sup> *Пичикян И.* Малая Азия – Северное Причерноморье. Античные традиции и влияния. – М., 1984. – С. 154–156.

<sup>4</sup> *Соломоник Э.* Латинские надписи Херсонеса Таврического. – М., 1983. – С. 6–8, 10, 11.

<sup>5</sup> *Пичикян И.* Малая Азия... – С. 198.

<sup>6</sup> Там само. – С. 252.

<sup>7</sup> Раніше вважалося, що архітрав, на якому було вирізьблено цей напис, належав храмові з непарною кількістю колон із головного фасаду. Утім, наступні дослідження показали, що цей архітрав не міг належати колонному портику.

<sup>8</sup> *Пичикян И.* Малая Азия... – С. 152, 153.

<sup>9</sup> Тут ідеться про відновлення згаданого вище храму Афродіти Навархиди.

<sup>10</sup> *Kieseritzky G., Watzinger C.* Griechische Grabreliefs aus Sudrusland. – Berlin, 1909; *Иванова А.* Скульптура и живопись Боспора. – К., 1961.

<sup>11</sup> *Иванова А.* Скульптура и живопись Боспора. – Рис. 34, 35, 45, 46.

<sup>12</sup> Там само. – Рис. 55, 69, 78.

<sup>13</sup> Там само. – Рис. 13, 42, 44, 53, 61–64, 67, 70, 71, 74.

<sup>14</sup> Там само. – Рис. 41, 50, 73, 88.

<sup>15</sup> *Kieseritzky G., Watzinger C.* Griechische Grabreliefs aus Sudrusland. – P. 407; *Иванова А.* Скульптура и живопись Боспора. – С. 141. – Рис. 65.

<sup>16</sup> *Иванова А.* Скульптура и живопись Боспора. – С. 126, 127, 141.

<sup>17</sup> Там само. – Рис. 13, 34, 35, 41, 42, 44–48.

<sup>18</sup> *Даниленко В.* Надгробные стелы // СХМ. – 1969. – № 4. – С. 29. – Рис. 13, 14; *Соломоник Э.* Памятники с надписями // СХМ. – 1969. – № 4. – С. 60. – Рис. 31.

<sup>19</sup> *Ернштедт Е.* Монументальная живопись Северного Причерноморья (Общий обзор памятников живописи) // АГСП. – М.; Ленинград, 1955. – С. 282, 283.

<sup>20</sup> *Ростовцев М.* Античная декоративная живопись на юге России. – М., 1913. – Т. 2. – Табл. 13; 31; 63; 64; 68–70; 72.

<sup>21</sup> Там само. – Табл. 52, 1, 53; 74, 75; 92–94; 97, 98.

<sup>22</sup> Там само. – Табл. 92–94; 74, 75, 89, 91; 13, 14.

<sup>23</sup> *Ернштедт Е.* Монументальная живопись Северного Причерноморья. – С. 250.

<sup>24</sup> *Ростовцев М.* Античная декоративная живопись на юге России. – Табл. 15, 31; *Ернштедт Е.* Монументальная живопись Северного Причерноморья. – С. 251–253; *Блаватский В.* Античная археология Северного Причерноморья. – М., 1961. – Рис. 33.

<sup>25</sup> *Зограф А.* Античные монеты // МИА. – 1951. – № 16. – С. 207.

<sup>26</sup> Розбіжності щодо зображень на монетах міських воріт стосуються переважно питання про те, чи на цих монетах зображено той самий об'єкт, чи два різні, хоча вони обидва, швидше за все, належать до Пантикапея. Ці зображення дають цілком конкретну картину арочних воріт, фланкованих з обох боків вежами. І ворота, й вежі завершуються зубцями. На фасаді однієї з веж навіть видно тип кладки.

<sup>27</sup> Назаров В. Архитектурные сооружения на монетах Боспора // АКСП. – К., 1986. – С. 158.

<sup>28</sup> Блаватский В. Строительное дело Пантикапея по данным раскопок 1945–1949 и 1952–1953 гг. // МИА. – 1957. – № 56. – С. 68.

<sup>29</sup> Раніше ми надто безапеляційно висловилися щодо наявності в Березані регулярної прямокутної системи планування (див.: *Крыжицкий С.* Архитектура античных государств Северного Причерноморья. – К., 1993. – С. 34). Подальші розкопки й порівняння планів усіх відкритих будівельних решток засвідчили, що можна говорити лише про елементи прямокутної системи, а не про регулярну прямокутну систему в цілому.

<sup>30</sup> *Кутайсов В.* Античный город Керкенида. – К., 1990. – С. 126.

<sup>31</sup> Стосовно помилкової думки Б. Фармаковського про існування в Ольвії регулярної прямокутної системи планування див.: *Крыжицкий С.* Жилые ансамбли древней Ольвии. 4–2 вв. до н. э. – К., 1971. – С. 98, 99.

<sup>32</sup> *Крыжицкий С.* Архитектура античных государств... – С. 55; *Крыжицкий С.* Ольвия и скифы в 5 в. до н. э. К вопросу о скифском “протекторате” // Археологические вести. – 2002. – № 9. – С. 214.

<sup>33</sup> *Крыжицкий С., Буйских С., Бураков А., Отрешко В.* Сельская округа Ольвии. – К., 1989. – С. 25.

<sup>34</sup> *Крыжицкий С.* Жилые дома античных городов Северного Причерноморья (6 в. до н. э. – 4 в. н. э.). – К., 1982. – С. 14, 58.

<sup>35</sup> *Соловьев С.* Периодизация жилого строительства античной Березани // Археологический вестник РАН. – 1995. – № 4. – С. 155.

<sup>36</sup> *Крыжицкий С.* Жилые дома античных городов... – С. 11, 116, 151. Землянка – приміщення, заглиблене нижче за рівень денної поверхні на всю висоту стін, утворених земляними бортами котловану. Напівземлянка – те саме, що й землянка, але об'єм її приміщення виступає над денною поверхнею, а стіни складаються із земляних бортів і наземної конструкції. Земляні частини стін як землянок, так і напівземлянок, обшиті деревиною, обмазані глиною. Іноді одна-дві стіни можуть бути облицьовані каменем. Підвалом (або напівпідвалом) є споруда, об'єм якої повністю (або частково) міститься нижче рівня денної поверхні, але на відміну від землянкових структур має по всьому периметру штучні несучі стіни і зазвичай сполучається з наземним поверхом.

<sup>37</sup> *Крыжицкий С.* Жилые дома античных городов... – С. 24.

<sup>38</sup> *Буйских С.* Некоторые итоги изучения Ольвийской хоры // ПИО. – 1985. – С. 8.

<sup>39</sup> Див., напр. *Соловьев С.* Периодизация жилого строительства античной Березани // Археологический вестник РАН. – 1995. – № 4.

<sup>40</sup> *Крыжицкий С., Русяева А.* Найдавніші житлові будинки Ольвії // Археологія. – 1978. – № 28.

<sup>41</sup> *Крыжицкий С., Буйских С., Бураков А., Отрешко В.* Сельская округа Ольвии. – С. 84.

<sup>42</sup> *Онайко Н.* Архаический Торик. Античный город на северо-востоке Понта. – М., 1980.

<sup>43</sup> *Крыжицкий С.* Жилые дома античных городов... – С. 64.

<sup>44</sup> *Пичикян И.* Малая Азия – Северное Причерноморье. Античные традиции и влияния. – М., 1984. – С. 153.

<sup>45</sup> *Жебелев С.* Северное Причерноморье. Исследования и статьи по истории Северного Причерноморья античной эпохи. – М.; Ленинград, 1953. – С. 240.

<sup>46</sup> *Пичикян И.* Малая Азия... – С. 153.

<sup>47</sup> *Лейпунська Н.* Про культ Ахілла в Північному Причорномор'ї // Археологія. – 1970. – Т. 23. – С. 65.

<sup>48</sup> *Мурзакевич И.* Поездка на остров Левка или Фидониси в 1841 г. // ЗООИД. – 1844. – № 1. – С. 549, 554.

<sup>49</sup> *Пичикян И.* Малая Азия... – С. 154. – Рис. 55. На думку А. Буйських, знахідка цього барабана саме на острові Левка викликає сумніви.

<sup>50</sup> ДТОП.

<sup>51</sup> *Леви Е.* Итоги раскопок Ольвийского теменоса и агоры (1951–1960 гг.) // Ольвия. Теменос и агора. – М.; Ленинград, 1964.

- <sup>52</sup> Назаров В. Святилище Афродиты в Борисфене // ВДИ. – 2001. – № 1.
- <sup>53</sup> Худяк М. Из истории Нимфея (6–3 веков до н. э.). – Ленинград, 1962.
- <sup>54</sup> Толстиков В., Журавлев Д., Ломтадзе Г. Многокамерные строительные комплексы в системе застройки акрополя Пантикапея 6–5 веков до н. э. // ДБ. – 2003. – Т. 6.
- <sup>55</sup> Карасев А. Монументальные памятники Ольвийского теменоса // Ольвия. Теменос и агора. – М.; Ленинград, 1964. – С. 32, 33.
- <sup>56</sup> Архитектурная терракота позднеархаического времени из Ольвии // Боспорские исследования. – Симф.; Керчь. – 2005. – Вып. 8.
- <sup>57</sup> Русяева А. Архаическая архитектурная терракота из Ольвии // АДСП. – 1988. – С. 45.
- <sup>58</sup> Русяева А. Новые данные о культе Аполлона Врача в Ольвии // АДСП. – 1988. – С. 171.
- <sup>59</sup> Худяк М. Из истории Нимфея... – С. 43. – Табл. 35.
- <sup>60</sup> Пичикян И. Малая Азия... – С. 172, 173.
- <sup>61</sup> Буйских А. О культовой архитектуре античных городов Северного Причерноморья 6–5 вв. до н. э. // Хсб. – 1997. – Вып. 8. – С. 23.
- <sup>62</sup> Так, ширина фасаду ольвійського храму Аполлона Ієтроса становила лише близько 7 м. Ще меншим був храм Афродіти в Борисфені. Такі розміри мали в Греції переважно скарбниці.
- <sup>63</sup> Крыжицкий С. Жилые дома античных городов... – С. 23.
- <sup>64</sup> Карасев А. Монументальные памятники... – С. 58.
- <sup>65</sup> Русяева А. Архаическая архитектурная терракота из Ольвии... – С. 45. – Рис. 13.
- <sup>66</sup> Буйских А. Ордерные архитектурные детали из Ольвии // АДСП. – 1988. – С. 60. – Рис. 4, 13, 14, 19.
- <sup>67</sup> Блаватский В. Пантикапей. Очерки истории столицы Боспора. – М., 1964. – С. 25; Блаватский В. Материалы по истории Пантикапея. План города // МИА. – 1951. – № 19. – С. 16. – Рис. 8; Крыжицкий С. О развитии городской территории Ольвии в первом тысячелетии до нашей эры // ПГКСВП. – Тбилиси, 1979. – С. 122.
- <sup>68</sup> Буйских А., Золотарев М. Градостроительный план Херсонеса Таврического // ВДИ. – 2001. – № 1. – С. 113.
- <sup>69</sup> Там само. – С. 115.
- <sup>70</sup> Леви Е. Ольвийская агора // МИА. – 1956. – № 50. – С. 46, 47.
- <sup>71</sup> Крыжицкий С. Жилые дома античных городов... – С. 27; 22; Крыжицкий С. Ольвия. Историографическое исследование архитектурно-строительных комплексов. – К., 1985. – С. 76.
- <sup>72</sup> Кутайсов В. Античный город... – С. 70. – Рис. 31, 32.
- <sup>73</sup> Крыжицкий С. Жилые дома античных городов... – С. 62.
- <sup>74</sup> Худяк М. Из истории Нимфея... – С. 91, 92.
- <sup>75</sup> Крыжицкий С., Лейпунская Н. Комплекс Западных ворот Ольвии // АДСП. – 1988.
- <sup>76</sup> Леви Е. Ольвия. Город эпохи эллинизма. – Ленинград, 1985. – С. 99; Крыжицкий С. Ольвия. Историографическое исследование... – С. 79.
- <sup>77</sup> Пичикян И. Малая Азия... – С. 152.
- <sup>78</sup> Там само. – С. 173, 174.
- <sup>79</sup> Русяева А. Строительные остатки храмов // ДТОП. – Симф., – 2006. – С. 36–39.
- <sup>80</sup> Карасев А. Монументальные памятники... – С. 49.
- <sup>81</sup> Крыжицкий С. Позднеархаические храмы Борисфена и Ольвии (к вопросу об античной традиции в Нижнем Побужье) // Aspects of Spiritual Life in South East Europe from Prehistory to the Middle Ages. – Iasi. – 2004.
- <sup>82</sup> Назаров В. Святилище Афродиты в Борисфене.
- <sup>83</sup> Худяк М. Из истории Нимфея... – С. 18.
- <sup>84</sup> Толстиков В. Пантикапей – столица Боспора // Очерки археологии и истории Боспора. – М., 1992. – С. 83–87.
- <sup>85</sup> Крыжицкий С. Храм Аполлона Врача на Западном теменосе Ольвии (Опыт реконструкции) // ВДИ. – 1998. – № 1.
- <sup>86</sup> Карасев А. Монументальные памятники... – С. 56. – Рис. 22, 35; Пичикян И. Малая Азия... – С. 178.
- <sup>87</sup> К вопросу о храме Аполлона Дельфиния в Ольвии // Хсб. – 2005. – Вып. 14.

- <sup>88</sup> *Латин В.* Греческая колонизация Северного Причерноморья (Критический очерк отечественных теорий колонизации). – К., 1966. – С. 118; *Латин В.* Раскопки древнегреческого поселения на о. Березань в 1966 г. // АДУ 1965–1966. – 1967. – Вып. 1. – С. 146.
- <sup>89</sup> *Крыжицкий С.* Храм Афродиты на Березани. Реконструкция // ВДИ. – 2001. – № 1.
- <sup>90</sup> *Пичикян И.* Малая Азия... – С. 156.
- <sup>91</sup> Там само. – С. 174.
- <sup>92</sup> *Карасев А.* Монументальные памятники... – С. 73.
- <sup>93</sup> *Латин В.* Греческая колонизация... – С. 117.
- <sup>94</sup> *Карасев А.* Монументальные памятники... – С. 170.
- <sup>95</sup> *Буйських А.* Декоративні мотиви в античній архітектурі Ольвії та Херсонеса // Археологія. – 1994. – № 3. – С. 36, 37.
- <sup>96</sup> *Пичикян И.* Малая Азия... – С. 158, 170; *Буйських А.* Декоративні мотиви... – С. 63.
- <sup>97</sup> *Крыжицкий С., Русяева А., Назарчук В.* Архитектурная терракота позднеархаического времени из Ольвии // Боспорские исследования. – Симф.; Керчь, 2005. – Вып. 8; КПАКСМ. – 1966.
- <sup>98</sup> *Пичикян И.* Малая Азия... – С. 168.
- <sup>99</sup> *Буйських А.* О культовой архитектуре... – С. 25.
- <sup>100</sup> *Скуднова В.* Архаический некрополь Ольвии. Публикация одной коллекции. – Ленинград, 1988; *Козуб Ю.* Некрополь Ольвии 5–4 ст. до н. э. – К., 1974.
- <sup>101</sup> *Цветева Г.* Курганный некрополь Пантикапея // МИА. – 1957. – № 56. – С. 232; *Гайдукевич В.* Боспорские города (Уступчатые склепы. Эллинистическая усадьба. Илурат). – Ленинград, 1981. – С. 51.
- <sup>102</sup> *Кастанаян Е.* Грунтовые некрополи боспорских городов 6–4 вв. до н. э. и местные особенности // МИА. – 1959. – № 69. – С. 27.
- <sup>103</sup> *Цветева Г.* Курганный некрополь... – С. 229.
- <sup>104</sup> *Толстиков В.* Ранний Пантикапей в свете новых археологических исследований // ДБ. – 2001. – № 4. – С. 393. – Табл. 6, 7.
- <sup>105</sup> Там само. – Табл. 8.
- <sup>106</sup> *Леви Е.* К вопросу об Ольвийской агоре // СА. – 1954. – Т. 21. – С. 328, 329.
- <sup>107</sup> *Леви Е.* Ольвия. Город эпохи эллинизма. – С. 125, 126; *Крыжицкий С., Лейтунская Н.* Комплекс Западных ворот... – С. 28.
- <sup>108</sup> *Гайдукевич В.* Античные керамические обжигательные печи (по раскопкам в Керчи и Фанагории в 1929–1931 гг.) // ИГАИМК. – 1934. – Вып. 80.
- <sup>109</sup> *Кругликова И.* Сельское хозяйство Боспора. – М., 1975. – С. 70.
- <sup>110</sup> *Пичикян И.* Ордерная архитектура Северного Причерноморья 6–5 вв. до н. э. // ВДИ. – 1975. – № 1. – С. 133; *Буйських А.* Ордерные архитектурные детали... – С. 70; *Буйських А., Золотарев М.* Градостроительный план... – С. 115.
- <sup>111</sup> КПАКСМ. – 1966. – Табл. 28, 4; 34, 5, 7, 8; 36, 6; *Брашинский И.* Комплекс кровельной черепицы из раскопок Ольвийской агоры 1959–1960 гг. // Ольвия. Теменос и агора. – М.; Ленинград, 1964. – С. 304.
- <sup>112</sup> *Гриневиц К.* Стены Херсонеса Таврического // Хсб. – 1927. – Ч. 2. – Вып. 2. – Чертежи 1, 2.
- <sup>113</sup> *Щеглов А.* Северо-Западный Крым в античную эпоху. – Ленинград, 1978. – С. 36; *Шелов Д.* Танаис и Нижний Дон в III–I вв. до н. э. – М., 1970. – С. 23.
- <sup>114</sup> *Зубов В., Петровский Ф.* Архитектура античного мира. – М., 1940. – С. 16.
- <sup>115</sup> *Крыжицкий С.* К вопросу об определении количества населения в греческом эллинистическом городе // ПЭЭ. – 1985. – С. 95.
- <sup>116</sup> *Крыжицкий С.* Жилые ансамбли древней Ольвии. IV–II вв. до н. э. – К., 1971. – С. 77.
- <sup>117</sup> *Марченко Л.* Топография и планировка Херсонесского городища // Хсб. – 1997. – Вып. 8. – С. 64.
- <sup>118</sup> *Буйських А., Золотарев М.* Градостроительный план... – С. 115. – Рис. 9.
- <sup>119</sup> *Кастанаян Е., Аспиркина Т., Белова Н., Шауб И.* Раскопки Порфмия // АО за 1978. – 1979. – С. 334.
- <sup>120</sup> *Крыжицкий С.* Ольвия. Историкографическое исследование... – С. 105; *Марченко Л.* Топография и планировка... – С. 65.

- <sup>121</sup> Буйских А., Золотарев М. Градостроительный план... – С. 126.
- <sup>122</sup> Толстиков В. Пантикапей – столица Боспора. – С. 80; Толстиков В. Ранний Пантикапей... – Табл. 8; Толстиков В., Ломтадзе Г. К вопросу о времени основания базилики Спартокидов на акрополе Пантикапея // ДБ. – 2001. – № 4; Крыжицкий С. Жилые дома античных городов... – С. 66–68.
- <sup>123</sup> Блаватский Д. Материалы по истории Пантикапея... – С. 19, 58.
- <sup>124</sup> Домбровский О. Античный театр в Херсонесе (Раскопки 1954–1958 гг.) // СХМ. – 1960. – № 1; Косцюшко-Валожинич К. Раскопки в Херсонесе в 1904 г. // ОАК. – 1904. – 1907. – С. 54–57; Карасев А. Архитектура античных городов Северного Причерноморья // АГСП. – 1955. – С. 202, 203; Белов Г. Херсонес Таврический. Историко-археологический очерк. – Ленинград, 1948. – С. 85, 86; Золотарев М., Буйских А. Теменос античного Херсонеса. Опыт архитектурной реконструкции // ВДИ. – 1994. – № 3.
- <sup>125</sup> Виноградов Г. Эпиграфические открытия последних лет в Ольвии // НОСА. – 1975. – С. 90.
- <sup>126</sup> Крыжицкий С. Архитектура античных государств... – С. 96, 97.
- <sup>127</sup> Крыжицкий С. Жилые ансамбли... – С. 129.
- <sup>128</sup> Фармаковский Б. Раскопки в Ольвии в 1905 г. / ОАК за 1905. – 1908. – С. 15.
- <sup>129</sup> Крыжицкий С. Архитектура античных государств... – С. 98.
- <sup>130</sup> Стрежелецкий С. Клеры Херсонеса Таврического. К истории древнего земледелия в Крыму. – Симф., 1961. – Рис. 63, 65, 95, 100; Щеглов А. Северо-Западный Крым... – С. 29.
- <sup>131</sup> Масленников А. Древние земляные погранично-оборонительные сооружения Восточного Крыма. – М., 2003.
- <sup>132</sup> Толстиков В. О системе обороны акрополя Пантикапея // СГМИИ. – 1984. – Вып. 7. – С. 33.
- <sup>133</sup> Толстиков В. О системе обороны акрополя... – С. 45; Толстиков В. К вопросу об оборонительных сооружениях акрополя Пантикапея в IV–I вв. до н. э. // ВДИ. – 1977. – № 3. – С. 160.
- <sup>134</sup> Крыжицкий С., Лейтунская Н. Комплекс Западных ворот... – С. 27, 28.
- <sup>135</sup> Толстиков В. Фортификация античного Боспора: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. – М., 1981.
- <sup>136</sup> Гриневич К. Стены Херсонеса... – Табл. 2. – Чертеж 4.
- <sup>137</sup> Толстиков В. О системе обороны акрополя... – С. 38.
- <sup>138</sup> Крапивіна В. До політичної історії Ольвії середини I ст. до н. е. // Археологія. – 1988. – № 63. – С. 15.
- <sup>139</sup> Анохин В. Монетное дело Боспора. – К., 1986. – № 381, 416.
- <sup>140</sup> Ростовцев М. Античная декоративная живопись... – С. 477.
- <sup>141</sup> Толстиков В. О системе обороны акрополя... – С. 53.
- <sup>142</sup> Толстиков В. Фортификация античного Боспора. – С. 12.
- <sup>143</sup> Крыжицкий С., Лейтунская Н. Комплекс Западных ворот... – С. 27.
- <sup>144</sup> Белов Г. Херсонес Таврический... – С. 46.
- <sup>145</sup> Герц К. Археологическая топография Таманского полуострова. – М., 1870. – С. 52.
- <sup>146</sup> Карасев А. Монументальные памятники... – С. 128.
- <sup>147</sup> Крыжицкий С. Про п'ятиколонні храми у Північному Причорномор'ї // Археологія. – 1998. – № 4.
- <sup>148</sup> Савостина А. Об архитектурных фрагментах из Горгиппии // Горгиппия. – 1980. – С. 53–56.
- <sup>149</sup> Карасев А. Монументальные памятники... – С. 128.
- <sup>150</sup> Сорокина Н. Мраморная капитель из Ольвии // КАМ. – 1966.
- <sup>151</sup> Буйских А. Ордерные архитектурные детали из Ольвии... – С. 59. – Рис. 3, 20, 21; 4, 1, 2, 18.
- <sup>152</sup> Федоров Б. Дорическая архитектура Херсонеса Таврического IV–III вв. до н. э. // КСИА АН СССР. – 1983. – Вып. 174. – С. 3.
- <sup>153</sup> У зв'язку з цим варто підкреслити, що модульна система співвідношень, як і інші пропорційні системи, для точної реконструкції будівель мало придатна (див.: Воронов А. Античное общественное здание III–II вв. до н. э. в Керчи. Проблемы реконструкции // Архитектура СССР. – 1975. – № 3. – С. 54). Тут її використано лише для з'ясування можливих меж тих або інших висотних габаритів.

- <sup>154</sup> *Крыжицкий С.* Архитектура античных государств... – С. 115.
- <sup>155</sup> *Сокольский Н.* Таманский толос и резиденция Хрисалиска. – М., 1976. – Приложение 3. – Табл. 2.
- <sup>156</sup> *Буйских А.* Ордерные архитектурные детали... – С. 66.
- <sup>157</sup> *Крыжицкий С.* Архитектура античных государств... – С. 119.
- <sup>158</sup> ВИА. – 1971. – С. 308.
- <sup>159</sup> *Буйских А.* Ордер в античній архітектурі Ольвії, Тіри, Херсонеса: Автореф. дис. ... канд. іст. наук. – К., 1993. – С. 11.
- <sup>160</sup> *Буйских А.* Ордерные архитектурные детали... – Рис. 2.
- <sup>161</sup> *Федоров Б.* Дорическая архитектура Херсонеса... – С. 3.
- <sup>162</sup> *Ковалевская Л.* Из истории архитектуры Мирмекия (Опыт реконструкции дорического ордера по архитектурным фрагментам) // МИА. – 1958. – № 85. – С. 326. – Рис. 7, 8.
- <sup>163</sup> *Сокольский Н.* Таманский толос... – Рис. 38–16, 15; *Пичикян И.* Малая Азия... – С. 208.
- <sup>164</sup> *Буйских А.* Ордерные архитектурные детали... – Рис. 4.
- <sup>165</sup> КПАКСМ. – 1966. – Табл. 30, 31, 34, 36–39.
- <sup>166</sup> *Сокольский Н.* Святилище Афродиты в Кепях // СА. – 1964. – № 4; *Марченко И.* Некоторые итоги раскопок на Майской горе // КСИА АН СССР. – 1963. – Вып. 95.
- <sup>167</sup> Для визначення ступеня достовірності виходимо з того, що абсолютна достовірність становить одиницю. Зменшення ступеня достовірності веде до зменшення одиниці. Детальніше див.: *Крыжицкий С.* Основные принципы методики определения степени достоверности реконструкции архитектурных сооружений античной эпохи в Северном Причерноморье // Археология и древняя архитектура Левобережной Украины и смежных территорий. – Донецк, 2000. – С. 3–5.
- <sup>168</sup> *Марченко И.* Некоторые итоги... – С. 89.
- <sup>169</sup> *Сокольский Н.* Таманский толос... – С. 55. – Рис. 36.
- <sup>170</sup> Там само. – С. 13, 125. – Табл. 1, 2.
- <sup>171</sup> *Крыжицкий С.* Архитектура античных государств... – С. 135.
- <sup>172</sup> *Толстиков В.* Пантикапей – столица Боспора. – С. 83–87. – Рис. 17–20.
- <sup>173</sup> *Zolotarev M., Bujiskikh A.* The Temenos of Ancient Chersonesos. An Attempt at an Architectural Reconstruction // ACSS. – 1995. – № 2. – P. 125–156.
- <sup>174</sup> *Карасев А.* Монументальные памятники... – С. 128.
- <sup>175</sup> *Крыжицкий С., Буйских А.* Реконструкция споруд Центрального теменоса в Ольвії // Археология. – 1990. – № 3.
- <sup>176</sup> *Леви Е.* Ольвия. Город эпохи эллинизма... – С. 76.
- <sup>177</sup> *Золотарев М., Буйских А.* Теменос античного Херсонеса... – С. 78–101.
- <sup>178</sup> *Савостина А.* Об архитектурных фрагментах... – Рис. 1–5.
- <sup>179</sup> Там само. – Рис. 5.
- <sup>180</sup> Те саме стосується реконструкції фасаду іонічного двоколонного антового портика в Німфеї, здійсненої Н. Коршуновою (див.: Древний город Нимфей. Каталог выставки. – СПб., 1999. – Рис. на с. 7).
- <sup>181</sup> *Пичикян И.* Малая Азия... – С. 198.
- <sup>182</sup> *Карасев А.* Монументальные памятники... – Рис. 13; *Крыжицкий С.* Ольвия. Историко-графическое исследование... – С. 113.
- <sup>183</sup> *Домбровский О.* Античный театр... – С. 35, 36.
- <sup>184</sup> *Сокольский Н.* Таманский толос... – Рис. 6.
- <sup>185</sup> *Карасев А.* Архитектура // АГСП. – 1955. – С. 203.
- <sup>186</sup> *Буйских А.* Градостроительство и архитектура // Херсонес Таврический в третьей четверти VI – середине I вв. до н. э. Очерки истории и культуры. – К., 2005. – С. 329, 330.
- <sup>187</sup> *Марченко И.* Раскопки Пантикапея в 1959–1964 годах // СГМИИ. – 1968. – Вып. 4. – С. 44; *Воронов А.* Античное общественное здание III–II вв. до н. э. в Керчи. Проблемы реконструкции // Архитектура СССР. – 1975. – № 3; *Крыжицкий С.* Жилые дома античных городов... – С. 66 и сл.
- <sup>188</sup> *Леви Е.* Ольвия. Город эпохи эллинизма... – С. 96; *Крыжицкий С.* Ольвия. Историко-графическое исследование... – С. 115.

- <sup>189</sup> *Леви Е.* Ольвия. Город эпохи эллинизма... – С. 92; *Крыжицкий С.* Ольвия. Историографическое исследование... – С. 120.
- <sup>190</sup> *Славин Л.* Раскопки западной части ольвийской агоры (1956–1960 гг.) // Ольвия, Темнос и агора. – М.; Ленинград, 1964. – С. 208; *Славин Л.* Кварталы в районе ольвийской агоры (раскопки 1961–1970 гг.) // Ольвия. – К., 1975. – С. 40–42; *Крыжицкий С.* Ольвия. Историографическое исследование... – С. 117.
- <sup>191</sup> *Леви Е.* Ольвия. Город эпохи эллинизма... – С. 99.
- <sup>192</sup> *Крыжицкий С.* Ольвия. Историографическое исследование... – С. 87.
- <sup>193</sup> *Крыжицкий С.* Жилые ансамбли... – С. 103.
- <sup>194</sup> *Буйских А.* Градостроительство и архитектура. – С. 334, 335.
- <sup>195</sup> *Ростовцев М.* Античная декоративная живопись... – С. 119. – Табл. 32; *Финогенова С.* Настенные росписи и мозаичные полы пантикапейского Пританея // ПАК. – М., 1986; *Блаватский Д.* Фанагорийская стенная роспись // МИА. – 1956; *Кастанаян Е.* Стенная роспись сельской усадьбы эллинистического времени близ Пантикапея // КСИА АН СССР. – 1969. – Вып. 116.
- <sup>196</sup> *Крыжицкий С.* Жилые ансамбли... – С. 98; *Крыжицкий С.* До питання про об'ємно-планувальні типи безордерних житлових будинків Ольвії елліністичного часу // Археологія. – 2007. – № 1.
- <sup>197</sup> *Nowicka M.* Les maisons à tour dans le monde grec. – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1975.
- <sup>198</sup> *Рубан В.* Комплекс памятников античного времени в уроч. Дидова Хата на Бугском лимане // КСИА АН СССР. – 1978. – Вып. 156.
- <sup>199</sup> *Стрежелецкий С.* Клеры Херсонеса Таврического... – Рис. 100.
- <sup>200</sup> *Щеглов А.* Северо-Западный Крым... – Рис. 48.
- <sup>201</sup> Там само. – Рис. 32.
- <sup>202</sup> *Кругликова И.* Сельское хозяйство Боспора... – Рис. 14, 40; *Крыжицкий С.* Жилые дома античных городов... – Рис. 27, 4, 5, 6.
- <sup>203</sup> *Щеглов А.* Северо-Западный Крым... – С. 62. – Рис. 28, 1, 2.
- <sup>204</sup> *Крыжицкий С.* Жилые дома античных городов... – С. 79; *Паромов Я.* Укрепленные дома Азиатского Боспора // Боспорский феномен: колонизация региона, формирование полисов, образование государства. – СПб., 2001. – С. 79. – Рис. на с. 81.
- <sup>205</sup> *Гайдукевич В.* Боспорские города... – С. 33.
- <sup>206</sup> Там само. – Рис. 3.
- <sup>207</sup> *Щеглов А.* Северо-Западный Крым... – С. 46.
- <sup>208</sup> *Парович-Пешикан М.* Некрополь Ольвии эллинистического времени. – К., 1974. – С. 63; *Иванова А., Чубова А., Колесникова Л., Щеглов А., Бабанов Ю.* Античная скульптура Херсонеса. – К., 1976. – С. 67 и сл.; *Буйских А.* Градостроительство и архитектура... – С. 335.
- <sup>209</sup> *Иванова А.* Скульптура и живопись Боспора; *Блаватский Д.* Античная археология Северного Причерноморья. – М., 1961. – С. 155.
- <sup>210</sup> *Федоров Б.* Некоторые особенности крепления каменных блоков в зодчестве Херсонеса Таврического V–II вв. до н. э. // ПАК. – 1986.
- <sup>211</sup> *Ернштедт Е.* Монументальная живопись Северного Причерноморья... – С. 257, 282.
- <sup>212</sup> *Грач Н.* Открытие нового исторического источника в Нимфее // ВДИ. – 1984. – № 1.
- <sup>213</sup> *Уженцев В.* Эллины и варвары Прекрасной гавани (Калос Лимен в IV в. до н. э. – II в. н. э.). – Симф., 2006. – С. 126; *Кутайсов В.* Керкинитиды в античную эпоху. – К., 2004. – С. 131.
- <sup>214</sup> *Блаватский В.* Материалы по истории Пантикапея... – С. 34.
- <sup>215</sup> *Лейтунская Н.* Предместье первых веков нашей эры в нижнем городе Ольвии // АДСП. – 1988; *Крыжицкий С.* Ольвия. Историографическое исследование... – С. 137.
- <sup>216</sup> *Ветштейн Р.* Керамічні випалювальні печі Ольвії перших століть н. е. // АП УРСР. – 1958. – Т. 7.
- <sup>217</sup> *Гайдукевич В.* Илурат. Итоги археологических исследований 1948–1953 гг. // МИА. – 1958. – № 85; *Шургая И.* Илурат // АГСП. – 1984. – С. 70, 71. – Табл. 34, 2.
- <sup>218</sup> *Николаенко Г.* Херсонесская округа в I ст. до н. э. – IV ст. н. э. (по материалам Гераклеяского полуострова) // АДСП. – 1988.



- <sup>219</sup> Магомедов Б. Черняховская культура Северо-Западного Причерноморья. – К., б/д. – С. 88, 89; *Крыжицкий С., Буйских С., Бураков А., Отрешко В.* Сельская округа Ольвии. – С. 152.
- <sup>220</sup> *Буйских С.* Фортификация Ольвийского государства (первые века нашей эры). – К., 1991. – С. 83–90.
- <sup>221</sup> *Стржелецкий С.* XVII башня оборонительных стен Херсонеса (башня Зенона) // СХМ. – 1969.
- <sup>222</sup> *Фармаковский Б.* Раскопки в Ольвии // ОАК за 1904. – 1907; *Буйских С.* Фортификация Ольвийского государства... – С. 33–37.
- <sup>223</sup> *Гриневиц К.* Стены Херсонеса... – С. 13. – Рис. 9, 14.
- <sup>224</sup> *Орлов К.* Архитектурные комплексы Харакса // Архитектурно-археологические исследования в Крыму. – К., 1988.
- <sup>225</sup> *Клейман И.* Раскопки помещения вексилляции Первого Итальянского легиона в Тире // МАСП. – 1971. – Вып. 7; *Крыжицкий С.* Ольвия. Историографическое исследование... – С. 159; *Крыжицкий С.* Градостроительство и архитектура // Херсонес Таврический в середине I в. до н. е. – VI ст. н. е. – X., 2004. – С. 286–288.
- <sup>226</sup> *Крыжицкий С., Буйских С., Бураков А., Отрешко В.* Сельская округа Ольвии. – С. 156–162.
- <sup>227</sup> *Толстіков В.* Фанталівський укріплений район в історії Боспорського царства // Археологія. – 1989. – № 1.
- <sup>228</sup> *Домбровский О.* Античный театр... – С. 32, 33.
- <sup>229</sup> *Крыжицкий С.* Архитектура античных государств... – С. 185–187.
- <sup>230</sup> *Крыжицкий С.* Градостроительство и архитектура. – С. 285, 286.
- <sup>231</sup> Припущення Б. Фармаковського про відкриття ним шарових підвалін храму поблизу північної стіни римської цитаделі не стосується перших століть нової ери.
- <sup>232</sup> *Пичикян И.* Малая Азия... – С. 245, 246, 262, 263.
- <sup>233</sup> *Савостина Е.* Об архитектурных фрагментах... – С. 64.
- <sup>234</sup> *Блаватский В.* Строительное дело Пантикапея... – С. 68. – Рис. 26, 2, 30; *Пичикян И.* Малая Азия... – С. 229, 230.
- <sup>235</sup> *Крыжицкий С., Бураков А.* Опыт реконструкции жилых домов поселения ольвийской периферии первых веков нашей эры у с. Козырки // Ольвия. – К., 1975.
- <sup>236</sup> *Гайдукевич В.* Илурат. Итоги...; *Крыжицкий С.* Жилые дома античных городов... – С. 104.
- <sup>237</sup> *Фармаковский Б.* Раскопки в Ольвии в 1902–1903 гг. // ИАК. – 1906. – Вып. 13; *Фармаковский Б.* Склеп Еврисивия и Ареты в Ольвии // ИАК. – 1902. – Вып. 3.
- <sup>238</sup> *Папанова В.* Урочище Сто могил (некрополь Ольвии Понтийской). – К., 2006.
- <sup>239</sup> *Зубарь В.* Некрополь Херсонеса Таврического I–IV ст. до н. е. – К., 1982.
- <sup>240</sup> *Белов Г.* Римские пристенные склепы № 1013 и 1014 // Хсб. – 1927. – Вып. 2. – Рис. 4. Лавками слугували два ряди кам'яної кладки, нижній з яких виступав приблизно лише на 0,1 м.
- <sup>241</sup> *Зубарь В.* Некрополь... – С. 9.
- <sup>242</sup> *Ернштедт Е.* Монументальная живопись... – С. 262–275.
- <sup>243</sup> *Гайдукевич В.* Античные керамические обжигательные печи...
- <sup>244</sup> *Ветштейн Р.* Керамічні випаловальні печі...; *Клейман И.* Раскопки помещения вексилляции...
- <sup>245</sup> Виноделие античного Боспора. – М., 1999. – С. 24–68.
- <sup>246</sup> *Марти Ю.* Рыбозасолочные ванны Тиритакы // МИА. – 1941. – № 4; *Кадеев В.* Очерки истории экономики Херсонеса в I–IV вв. н. е. – X., 1970. – С. 15.
- <sup>247</sup> *Пичикян И.* Малая Азия... – С. 263.
- <sup>248</sup> КПАКСМ. – 1966. – С. 44, 49, 51, 60. – Табл. 43.
- <sup>249</sup> *Гриневиц К.* Стены Херсонеса... – С. 82; *Кобылина М.* Раскопки Фанагории // АО за 1972. – 1873.
- <sup>250</sup> *Крыжицкий С.* Жилые дома античных городов... – С. 93.
- <sup>251</sup> Там само. – С. 49.
- <sup>252</sup> *Webster G.* The Roman Imperial Army of the First and Second Centuries A. D. – London, 1969. – P. 237.
- <sup>253</sup> *Barbu V.* Din necropole Tomisului Tipuri de morminte din epoca romana // SCIVA. – 1971. – 22. – № 1. – P. 63–65.

- <sup>254</sup> У середині оборонної системи на городищі була цитадель, однак вона майже не досліджена.
- <sup>255</sup> *Колтухов С.* Укрепления Крымской Скифии. – Симф., 1999. – С. 29.
- <sup>256</sup> Убачати вияв скіфської складової такої традиції в розширенні товщини куртин донизу (див.: *Карасев А.* Раскопки Неаполя Скифского в 1948 г. // ВДИ. – 1950. – № 4) навряд чи можливо, оскільки принцип розширення донизу оборонних споруд був добре відомий в античному світі. Це вежі в Андросі, на околицях Мегари, в Наксосі (див.: *Nowicka M.* Les maisons à tour dans le monde grec. – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk. – 1975. – Fig. 4, 8, 15). Розширювалися донизу в ряді випадків і оборонні стіни, які водночас виконували функцію опори. Аналогії спостерігаємо в Західному Криму, де для зміцнення башт створювали додаткові протитаранні пояси.
- <sup>257</sup> *Колтухов С.* Укрепления Крымской Скифии – С. 58. Поєднання валів і ровів з елементами античної фортифікації елліністичного часу простежується, зокрема, у Калос Лімені: *Уженцев В.* Элины и варвары Прекрасной Гавани (Калос Лимен в IV ст. до н. э. – II ст. н. э.). – Симф., 2006. – С. 54.
- <sup>258</sup> *Брашинский И., Марченко К.* Строительные комплексы Елизаветовского городища на Дону // СА. – 1978. – № 2; *Марченко К., Житников В., Копылов В.* Елизаветовское городище на Дону. – М., 2000. – С. 92–131. – Рис. 20. – Табл. 14, 19, 25.
- <sup>259</sup> *Шелов Д.* Танаис и Нижний Дон в III–I вв. до н. э. – М., 1970. – С. 120 (план на вклейке).
- <sup>260</sup> *Кругликова И.* Раскопки поселения у д. Семеновки // МИА. – 1970. – № 155. – С. 78–80. – Рис. 56; *Крыжицкий С.* Жилые дома античных городов... – С. 131–134.
- <sup>261</sup> *Высотская Т.* Неаполь – столица государства поздних скифов. – К., 1979. – С. 74.
- <sup>262</sup> *Зайцев Ю.* Неаполь Скифский (2 в. до н. э. – 3 в. н. э.). – Симф., 2003. – Рис. 14.
- <sup>263</sup> *Шульц П.* Позднескифская культура и ее варианты на Днепре и в Крыму (постановка проблемы) // МИА. – 1971. – № 177. – С. 135.
- <sup>264</sup> *Зайцев Ю.* Неаполь Скифский... – С. 25, 42–44.
- <sup>265</sup> *Яценко И.* Декоративная роспись общественного здания в Неаполе Скифском // СА. – 1960. – № 4; *Высотская Т.* Неаполь – столица государства поздних скифов. – С. 90, 91.
- <sup>266</sup> *Яценко В.* Исследование сооружений скифского периода на городище “Чайка” в Евпатории (1964–1967 гг.) // КСИА АН СССР. – 1970. – Вып. 124; *Крыжицкий С.* Жилые дома античных городов... – С. 137, 138.
- <sup>267</sup> *Погребова Н.* Позднескифские городища на Нижнем Днепре (городища Знаменское и Гавриловское) // МИА. – 1958. – № 64. – С. 111–122, 160, 161; *Крыжицкий С.* Жилые дома античных городов Северного Причерноморья. – С. 138, 139.
- <sup>268</sup> *Погребова Н.* Позднескифские городища на Нижнем Днепре... – С. 191.
- <sup>269</sup> *Магомедов Б.* Черняховская культура. Проблема этноса. – Lublin, 2001. – Рис. 11.
- <sup>270</sup> *Вязьмитина М.* Золота балка. – К., 1962; *Крыжицкий С.* Жилые дома античных городов... – С. 140–143.
- <sup>271</sup> *Крыжицкий С., Бураков А.* Опыт реконструкции жилых домов поселения ольвийской периферии первых веков нашей эры у с. Козырки // Ольвия. – К., 1975. – С. 207.
- <sup>272</sup> *Зайцев Ю.* Неаполь Скифский...
- <sup>273</sup> *Кругликова И.* Города Боспора в III ст. н. э. // АГ. – 1963. – С. 78; *Гудкова А.* Каменное домостроительство на черняховских поселениях Причерноморья // Днестро-Дунайское междуречье в I – начале II тыс. н. э. – К., 1987. – С. 14.

## ОБРАЗОТВОРЧЕ ТА ВЖИТКОВЕ МИСТЕЦТВО

### ЖИВОПИС

<sup>1</sup> *Алексеев-Алурви Ю.* Краски старых мастеров от античности до конца XIX в. – М., 2000; *Алексеев-Алурви Ю.* Красочное сырье и краскоиспользуемые в живописи. Анализ и описание природного минерального и органического сырья. – М., 2000.

<sup>2</sup> *Блаватский В.* Имена мастеров искусства в Северном Причерноморье // Античная археология и история. – М., 1985. – С. 65–167.

<sup>3</sup> *Brunol V.* Hellenistic Painting Techniques: The Evidence of the Delos Fragments. – London, 1985; *Bingöl O.* Malerei und Mosaik der Antike in der Türkei. – Mainz am Rhein, 1997. – S. 89–97. – Abb. 60–62.

<sup>4</sup> *Назарчук В.* Комплекс розписного тиньку з Ольвії // Археологія. – 1997. – № 4. – С. 144–148.

<sup>5</sup> *Финогенова С.* Настенные росписи и мозаичные полы пантикапейского пританея // Проблемы античной культуры. – М., 1986. – С. 205–209.

<sup>6</sup> *Ернштедт Е.* Монументальная живопись Северного Причерноморья (общий обзор памятников живописи) // АГСП. – 1955. – С. 255–257. – Рис. 6.

<sup>7</sup> *Бураков А.* Известково-гипсовые карнизы и фрески Козырского городища // КАМ. – 1966. – С. 53–62.

<sup>8</sup> *Грач Н.* Открытие нового исторического источника в Нимфее // ВДИ. – 1984. – № 1. – С. 81–88.

<sup>9</sup> *Петерс Б.* Морское дело в античных государствах Северного Причерноморья. – М., 1982. – С. 70–74.

<sup>10</sup> *Ростовцев М.* Античная декоративная живопись на юге России. – СПб., 1914.

<sup>11</sup> *Иванова А.* Скульптура и живопись Боспора. – К., 1961. – С. 12–57.

<sup>12</sup> *Зинько Е.* Пантикапейские расписные склепы: Итоги и перспективы исследования // Крымский музей: № 1/1994. – Симф., 1995; *Зинько Е.* Проблемы исследования позднеантичных боспорских расписных склепов // Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии. – Симф., 2001. – Вып. 8.

<sup>13</sup> *Ростовцев М.* Античная декоративная живопись на юге России. – С. 70–82; *Ернштедт Е.* Монументальная живопись Северного Причерноморья... – С. 250–251. – Рис. 1.

<sup>14</sup> *Ростовцев М.* Античная декоративная живопись на юге России. – С. 30–69; *Ернштедт Е.* Монументальная живопись Северного Причерноморья... – С. 251–254. – Рис. 2–3.

<sup>15</sup> *Keams E.* The Heroes of Attica. – London, 1989. – P. 44–63; *Alcock S.* Tomb Cult and the Post-Classical Polis // American Journal of Archaeology. – 1991. – Vol. 95. – № 3. – P. 447–457.

<sup>16</sup> *Давыдова Л.* Живопись Этрурии и Боспора – два примера погребальных росписей // Этруски и Средиземноморье. – М., 1994. – С. 261–268.

<sup>17</sup> *Ростовцев М.* Античная декоративная живопись на юге России. – С. 113–136; *Ернштедт Е.* Монументальная живопись Северного Причерноморья... – С. 254–255. – Рис. 5; *Русяева А.* Образотворче мистецтво // Історія культури давнього населення України: У 5 т. – К., 2001. – Т. 1. – С. 473–474.

<sup>18</sup> *Ростовцев М.* Античная декоративная живопись на юге России. – С. 277.

<sup>19</sup> *Стржелецкий С.* Живопись и полихромные росписи монументальных надгробных сооружений IV–III вв. до н. э. // СХМ. – 1969. – Вып. 4. – С. 80–85; *Даниленко В.* Херсонесские каменные саркофаги эллинистического времени // Хсб. – 1996. – Вып. VII. – С. 63–66.

<sup>20</sup> *Даниленко В.* Стелы эллинистического Херсонеса как исторический источник: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. – Х., 1968; *Даниленко В.* Надгробные стелы // СХМ. – 1969. – Вып. 4. – С. 29–44.

<sup>21</sup> *Даниленко В.* Опыт реконструкции херсонесского надгробия // Античная древность и средние века. Тематический сборник статей по истории древнего мира и средних веков. – Свердловск, 1963. – Вып. 2. – С. 14–23.

<sup>22</sup> *Соломоник Э., Антонова И.* Надгробия врачей из античного Херсонеса // ВДИ. – 1974. – № 1. – С. 94–106; *Русяева М.* Культура и памятники изобразительного искусства // Херсонес Таврический в третьей четверти VI – середине I вв. до н. э. Очерки истории и культуры. – К., 2005. – С. 485–486, 511–512.

<sup>23</sup> *Lepik-Kopaczyńska W.* Colores floridi und asteri in der antiken Malerei // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. – 1959. – Bd. 73. – S. 79–99; *Lepik-Kopaczyńska W.* Tempery woskowe // Meander. – Warszawa, 1959. – S. 31–42; *Graeve von V., Preußer F.* Zur Technik griechischer Malerei auf Marmor // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. – 1981. – Bd. 96. – S. 122–143; *Scheibler I.* Griechische Malerei der Antike. – München, 1994. – S. 132–135.

<sup>24</sup> *Стржелецкий С.* Живопись и полихромные росписи... – С. 86–89.

<sup>25</sup> *Русяева М.* Культура и памятники изобразительного искусства. – С. 512–513.

- <sup>26</sup> Чубова А. Расписные стелы Херсонеса IV–III вв. до н. э. // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. 1976. – М., 1977. – С. 345–346.
- <sup>27</sup> Graewe von V., Preußer F. Zur Technik griechischer Malerei auf Marmor... – S. 125–127. – Abb. 2–10.
- <sup>28</sup> Чубова А. Расписные стелы Херсонеса IV – III вв. до н. э. – С. 345–347.
- <sup>29</sup> Scheibler I. Griechische Malerei der Antike... – S. 165–166. – Abb. 82.
- <sup>30</sup> Стржелецкий С. Живопись и полихромные росписи... – С. 85.
- <sup>31</sup> Русяева М. Культура и памятники изобразительного искусства. – С. 514.
- <sup>32</sup> Иванова А. Скульптура и живопись Боспора... – С. 106–108; Соколов Г. Искусство Боспорского царства. – М., 1999. – С. 189–190.
- <sup>33</sup> Иванова А. Скульптура и живопись Боспора. – С. 108–110.
- <sup>34</sup> Ростовцев М. Античная декоративная живопись на юге России. – С. 199–226. – Табл. LVI–LIX; Эрнштедт Е. Монументальная живопись Северного Причерноморья... – С. 263–265; Иванова А. О некоторых особенностях боспорской живописи // АГСП. – 1955. – С. 287–288.
- <sup>35</sup> Русяева А. Религия понтийских эллинов в античную эпоху. – К., 2005. – С. 316–367.
- <sup>36</sup> Ростовцев М. Античная декоративная живопись... – С. 376–389; Эрнштедт Е. Монументальная живопись Северного Причерноморья... – С. 269–270; Иванова А. О некоторых особенностях боспорской живописи. – С. 293–294.
- <sup>37</sup> Nowicka M. Le portrait dans la peinture Antique. – Varsovie, 1993. – P. 138–139. – Fig. 52.
- <sup>38</sup> Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве / Перевод с латинского, предисловие и примечания Г. А. Тарояна. – М., 1994. – С. 562–568; Scheibler I. Griechische Malerei der Antike. – S. 94–100. – Abb. 42.
- <sup>39</sup> Гаген Л. Реставрация расписного каменного саркофага I века // Сообщения Государственного Эрмитажа. – 1989. – XLV. – С. 72–75.
- <sup>40</sup> Ростовцев М. Античная декоративная живопись на юге России. – С. 183–198; Эрнштедт Е. Монументальная живопись Северного Причерноморья... – С. 258–262. – Рис. 8–11.
- <sup>41</sup> Ростовцев М. Античная декоративная живопись на юге России. – С. 170–182.
- <sup>42</sup> Там само. – С. 244–252; Эрнштедт Е. Монументальная живопись Северного Причерноморья... – С. 267–269.
- <sup>43</sup> Bingöl O. Malerei und Mosaik der Antike in der Türkei... – S. 125, 134–135. – Abb. 89–90, 96.
- <sup>44</sup> Ростовцев М. Античная декоративная живопись на юге России. – С. 260–261; Эрнштедт Е. Монументальная живопись Северного Причерноморья... – С. 272–275. – Рис. 23.
- <sup>45</sup> Ростовцев М. Античная декоративная живопись на юге России. – С. 305–378. – Табл. LXXVIII–LXXIX; Эрнштедт Е. Монументальная живопись Северного Причерноморья... – С. 275–281.
- <sup>46</sup> Соколов Г. Искусство Боспорского царства. – М., 1999. – С. 440–441. – Илл. 329–331.
- <sup>47</sup> Gabelmann H. Die Typen der römischen Grabstelen am Rhein // Sonderdruck aus Bonner Jahrb. – Köln; Wien, 1972. – № 172. – Abb. 38.
- <sup>48</sup> Эрнштедт Е. Монументальная живопись Северного Причерноморья... – С. 284.
- <sup>49</sup> Ростовцев М. Античная декоративная живопись на юге России. – С. 442–448.
- <sup>50</sup> Яценко И. Декоративная роспись общественного здания в Неаполе скифском // СА. – 1960. – № 4. – С. 91–112; Домбровский О. О технике декоративной живописи Неаполя скифского // СА. – 1961. – № 4. – С. 84–90; Попова Е. О декоративном оформлении склепа № 9 восточного участка некрополя позднескифской столицы // ВДИ. – 1984. – № 1. – С. 129–145.
- <sup>51</sup> Gonda In. Vedic Ritual: The Non-solemn Rites. – Leiden; Köln, 1980. – P. 46.
- <sup>52</sup> Dunbabin K. Technique and Materials of Hellenistic Mosaics // American Journal of Archaeology. – 1979. – № 83; Salzmann D. Untersuchungen zu den antiken Kieselmosaiken. – Berlin, 1982. – S. 27–39; Bingöl O. Malerei und Mosaik der Antike in der Türkei... – S. 68–100.
- <sup>53</sup> Кобылина М. Культура и религия // АГСП. – 1984. – С. 216.
- <sup>54</sup> Salzmann D. Untersuchungen zu den antiken Kieselmosaiken... – S. 35–36. – Kat. 29; Домбровский О. Херсонесская галечная мозаика и некоторые аспекты истории античного искусства // Северо-Западный Крым в античную эпоху. – К., 1994. – С. 159–208.
- <sup>55</sup> Домбровский О. Херсонесская галечная мозаика и некоторые аспекты истории античного искусства. – С. 187–204.
- <sup>56</sup> Русяева М. Культура и памятники изобразительного искусства. – С. 487–490.

<sup>57</sup> *Salzmann D.* Untersuchungen zu den antiken Kieselmosaiken... – S. 35, 98. – Kat. 74.

<sup>58</sup> *Ibid.* – S. 35, 97–98. – Kat. 73.

<sup>59</sup> *Финогенова С.* Настенные росписи и мозаичные полы... – С. 208.

### Монументальна і малих форм скульптура та пластика

<sup>1</sup> *Плиний Старший.* Естествознание. Об искусстве / Перевод с латинского, предисловие и примечания Г. А. Тарояна. – М., 1994. – С. 632–633, 640, 700–709.

<sup>2</sup> *Adam Sh.* The Technique of Greek Sculpture in the Archaic and Classical Periods. – London, 1966; *Casson S.* The Technique of Early Greek Sculpture. – Oxford, 1933.

<sup>3</sup> *Richter G. M. A. Kouroi.* Archaic Greek Youths. – London; New York, 1970.

<sup>4</sup> *Richter G. M. A. Kourai.* Archaic Greek Maidens. – London; New York, 1968.

<sup>5</sup> *Richter G. M. A. Kouroi.* Archaic Greek Youths. – P. 90–92, 129; *Русяева А. С.* Скульптура // Культура населения Ольвии и ее округа в архаическое время. – К., 1987. – С. 154–155. – Рис. 47, 1–2.

<sup>6</sup> *Чубова А., Лесницкая М.* Ольвийский курор // Художественная культура и археология античного мира. – М., 1976. – С. 210–218; *Русяева А.* Скульптура. – С. 156–157. – Рис. 48, 2.

<sup>7</sup> *Русяева А.* Скульптура. – С. 156. – Рис. 48, 1.

<sup>8</sup> *Graeve V.* Über verschiedene Richtungen der milesischen Skulptur in archaischer Zeit // *Milet 1899–1980.* – Tübingen, 1986. – S. 82–85.

<sup>9</sup> *Русяева М.* Скульптура и терракоты // ДТОП. – Симф., 2006. – С. 147–148.

<sup>10</sup> *Alexandrescu Vianu M.* Sur la diffusion du culte de Cybele dans le bassin de la mer Noire a l'epoque archaïque // *Dacia.* – 1980. – 24; *Naumann F.* Die Ikonografie der Kybele in der phrygischen und der griechischen Kunst. – Tübingen, 1983. – S. 299–310.

<sup>11</sup> *Пор.: Tuchelt K.* Die archaischen Skulpturen von Didyma. – Berlin, 1970. – Abb. 127; *Naumann F.* Die Ikonografie der Kybele... – Taf. 16, 1, 3; *Graeve V.* Über verschiedene Richtungen der milesischen Skulptur... – Taf. 9, 2.

<sup>12</sup> *Русяева А.* Скульптура. – С. 158.

<sup>13</sup> *Русяева А., Супруненко А.* Исторические личности эллино-скифской эпохи (культурно-политические контакты и взаимовлияния). – К.; Комсомольск, 2003. – С. 40–43.

<sup>14</sup> *Фармаковский Б.* Памятники античной культуры, найденные в России. Мраморная стела Херсонского музея из Ольвии // ИАК. – Петроград, 1915. – Вып. 58. – С. 101–102.

<sup>15</sup> *Русяева А., Супруненко А.* Исторические личности эллино-скифской эпохи... – С. 44–50.

<sup>16</sup> *Русяева А.* Скульптура. – С. 159–160.

<sup>17</sup> *Blümel C.* Die archaischen griechischen Sculpturen der Staatlichen Museen zu Berlin. – Berlin, 1963. – S. 59. – Abb. 179–183; *Strocka V. M.* Neue archaische Löwen in Anatolien // *Archäologische Anzeiger.* – 1977. – Heft. 4. – S. 481–512.

<sup>18</sup> *Савостина Е.* Голова архаической статуи из окрестностей Фанагории // VI чтения памяти профессора В. Д. Блаватского. – М., 1999. – С. 97–98.

<sup>19</sup> *Соколов Г.* Искусство Боспорского царства. – М., 1999. – С. 40–41. – Илл. 8; *Матковская Т., Зинько Е., Иллариошкина Е.* Античная скульптура. – К., 2004. – С. 74–75.

<sup>20</sup> *Тревер К.* Мраморные скульптуры из Ольвии // ИАК. – 1914. – Вып. 54. – С. 47–64; *Waldhauer O.* Ancient Marbles in the Moscow Historical Museum // *Journal of Hellenistic Studies.* – 1924. – Vol. XLIV. – P. 47–48.

<sup>21</sup> *Русяева А.* Религия и культы античной Ольвии. – К., 1992. – С. 61–62.

<sup>22</sup> *Русяева А.* Античные терракоты Северо-Западного Причерноморья (VI–I вв. до н. э.). – К., 1982. – С. 146.

<sup>23</sup> *Русяева М.* Культура и памятники изобразительного искусства // Херсонес Таврический в третьей четверти VI – середине I вв. до н. э. Очерки истории и культуры. – К., 2005. – С. 498–500.

<sup>24</sup> *Willers D.* Zum Hermes Propilaos des Alkamenes // *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts.* – Berlin, 1968. – Bd. 82. – S. 95; *Русяева М.* Найдавніша скульптура Гермеса Пропілея з Херсонеса Таврійського // *Археологія.* – 2003. – № 1. – С. 36–43.

<sup>25</sup> *Максимова М., Наливкина М.* Скульптура // Античные города Северного Причерноморья. Очерки истории и культуры. – М.; Ленинград, 1955. – С. 302; *Соколов Г.* Искусство Боспорского царства. – С. 153–154. – Илл. 96.

- <sup>26</sup> *Кобылина М.* Античная скульптура Северного Причерноморья. – М., 1972. – С. 9; *Соколов Г.* Ольвия и Херсонес. Ионическое и дорическое искусство. – М., 1999. – С. 92–95. – Илл. 58.
- <sup>27</sup> *Русяева А.* Религия и культы античной Ольвии. – К., 1992. – С. 59.
- <sup>28</sup> Античная скульптура Херсонеса. – К., 1976. – С. 54. – № 118. – Илл. 74, 75.
- <sup>29</sup> *Соколов Г.* Искусство Боспорского царства. – С. 152–153. – Илл. 95.
- <sup>30</sup> *Иванова А.* Скульптура и живопись Боспора. – К., 1961. – С. 65–72; Античная скульптура Херсонеса. – С. 41. – № 3.
- <sup>31</sup> *Максимова М., Наливкина М.* Скульптура. – С. 301; *Соколов Г.* Искусство Боспорского царства... – С. 39–40. – Илл. 5.
- <sup>32</sup> *Саверкина И.* Греческая скульптура V в. до н. э. в собрании Эрмитажа. – Ленинград, 1986. – С. 154–155.
- <sup>33</sup> *Кобылина М.* Архитектура // АГСП. – 1984. – С. 207. – Табл. ХСІ, 4, 5; *Соколов Г.* Ольвия и Херсонес... – М., 1999. – С. 84–87. – Илл. 52.
- <sup>34</sup> *Карасев А.* Архитектура // АГСП. – 1955. – С. 199. – Рис. 14.
- <sup>35</sup> *Борисова В.* Мраморный рельеф // Херсонес Таврический. Ремесло и культура. – К., 1974. – С. 14–19.
- <sup>36</sup> *Thönges-Stringaris R. N.* Das griechische Totenmahl // Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung. – 1965. – Bd. 80. – S. 1–99.
- <sup>37</sup> *Pfuhl E.* Spätionische Plastik // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. – 1935. – Bd. 50. – S. 35–37; *Geyer A.* Ein griechisches Grabrelief in Tarent // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. – 1989. – Bd. 104. – S. 11–17.
- <sup>38</sup> *Чубова А.* Характерные черты искусства Херсонеса IV–II вв. до н. э. // Проблемы развития зарубежного искусства. Тематический сборник научных трудов. – Ленинград, 1974. – Вып. IV. – С. 20; Античная скульптура Херсонеса. – С. 53. — № 116. Илл. 72, 73.
- <sup>39</sup> *Ridgway B. S.* Prayers in Stone. Greek Architectural Sculpture ca. 600–100 B. C. E. – Berkeley; Los Angeles; London, 1999. – P. 45. – Fig. 6.
- <sup>40</sup> *Кобылина М.* Античная скульптура. – С. 8.
- <sup>41</sup> *Stupperich R.* Staatsbegräbnis und Privatgrabmal im Klassischen Athen. Diss. 2 Vols. – Münster, 1977. – P.
- <sup>42</sup> *Максимова М., Наливкина М.* Скульптура. – С. 300; *Грач Н.* Фрагмент стелы V в. до н. э. из Пантикапея // Труды Государственного Эрмитажа. – 1972. – № 13. – С. 57–61.
- <sup>43</sup> *Соколов Г.* Ольвия и Херсонес... – С. 99, 101. – Илл. 61.
- <sup>44</sup> Античная скульптура Херсонеса. – С. 67, 68. — № 162. Илл. 100.
- <sup>45</sup> *Diepolder H.* Die Attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. – Berlin, 1931.
- <sup>46</sup> *Савостина Е.* Таманский рельеф в контексте традиций Боспора и Аттики // Таманский рельеф. Древнегреческая стела с изображением двух воинов из Северного Причерноморья. – М., 1999. – С. 266–267.
- <sup>47</sup> Античная скульптура Херсонеса. – С. 87. – № 36.
- <sup>48</sup> *Риджвей Б.* Стела из Музея изобразительных искусств, найденная на Тамани // Таманский рельеф. Древнегреческая стела с изображением двух воинов из Северного Причерноморья. – М., 1999. – С. 54.
- <sup>49</sup> *Bieber M.* The Sculpture of the Hellenistic Age. – New York, 1961; *Smith R. R. R.* Hellenistic Sculpture. – New York, 1995.
- <sup>50</sup> *Лейтунская Н., Русяева А.* Частный музейон в Ольвии Понтийской // Боспорские исследования. – 2006. – Вып. XI. – С. 108–126.
- <sup>51</sup> *Русяева А., Русяева М.* Верховная богиня античной Таврики. – К., 1999. – С. 143.
- <sup>52</sup> *Саверкина И.* Греческая скульптура... – С. 54–55.
- <sup>53</sup> *Русяева А., Русяева М.* Верховная богиня античной Таврики. – С. 146.
- <sup>54</sup> *Smith R. R. R.* Hellenistic Sculpture. – New York, 1995.
- <sup>55</sup> *Соколов Г.* Ольвия и Херсонес... – С. 131, 135. – Илл. 82–84.
- <sup>56</sup> *Русяева М.* Скульптура и терракоты. – С. 150–152. – Рис. 154–156.
- <sup>57</sup> Античная скульптура Херсонеса. – С. 42–43. – № 4.
- <sup>58</sup> Там само. – С. 39. – № 84. – Илл. 50.

- <sup>59</sup> Античная скульптура Херсонеса. – С. 39. – № 85. – Илл. 53; *Русяева А., Русяева М.* Верховная богиня античной Таврики. – С. 143–144.
- <sup>60</sup> *Русяева М.* Культура и памятники изобразительного искусства // Херсонес Таврический в третьей четверти VI – середине I вв. до н. э. Очерки истории и культуры. – К., 2005. – С. 492–493.
- <sup>61</sup> *Русяева А.* Религия и культы античной Ольвии. – С. 73–75.
- <sup>62</sup> *Щеглов А.* Геракл отдыхающий // Херсонес Таврический. Ремесло и культура. – К., 1974. – С. 44–55.
- <sup>63</sup> *Иванова А.* Скульптура и живопись Боспора. – С. 98–145; *Русяева А.* Искусство // Археология УССР. – К., 1986. – Т. 2. – С. 528.
- <sup>64</sup> *Даниленко В.* Стелы эллинистического Херсонеса как исторический источник: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. – Х., 1968; *Даниленко В.* Надгробные стелы // СХМ. – 1969. – Вып. IV. – С. 29–44; *Буйских А.* Sofa-капители из Херсонеса: к проблеме стилистических заимствований // Боспорские исследования. – Симф.; Керчь, 2006. – Вып. XI. – С. 127–145.
- <sup>65</sup> *Русяева М.* Культура и памятники изобразительного искусства. – С. 507.
- <sup>66</sup> *Колесникова Л.* Воинские надгробия // СХМ. – 1969. – Вып. IV. – С. 48.
- <sup>67</sup> *Русяева М.* Надгробие Феофанта, сына Апеманта, из Херсонеса Таврического // Боспорские исследования. – Симф.; Керчь, 2004. – Вып. V. – С. 177–185; *Буйских А.* Sofa-капители из Херсонеса: к проблеме стилистических заимствований. – С. 127–130.
- <sup>68</sup> *Русяева М.* Надгробие Феофанта, сына Апеманта, из Херсонеса Таврического. – С. 177–185.
- <sup>69</sup> *Иванова А.* Скульптура и живопись Боспора. – С. 98–145; *Коровина К.* Скульптура Боспора // Античная скульптура из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. – М., 1987. – № 127–143. – С. 182–184; *Соколов Г.* Искусство Боспорского царства. – С. 262–268. – Илл. 190–192; *Русяева А.* Образотворче мистецтво. – С. 489–490.
- <sup>70</sup> *Молева Н.* Очерки сакральной жизни Боспора. – Нижний Новгород, 2002. – С. 24–69.
- <sup>71</sup> *Буйських А., Зубар В.* До типології та інтерпретації антропоморфних надгробків Херсонеса Таврійського // Археологія. – 2006. – № 2. – С. 12–23.
- <sup>72</sup> Античная скульптура Херсонеса. – С. 163–165. – № 523–527.
- <sup>73</sup> *Knigge U.* Zum Löwen von Kantzas // Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung. – 1976. – Bd. 91. – S. 167–173.
- <sup>74</sup> *Соколов Г.* О фронтонной скульптуре Боспорского царства // Искусство. – 1989. – № 11. – С. 65–66; Античная скульптура Херсонеса. – С. 128–129. – № 70.
- <sup>75</sup> *Natiaux M.* Louvre. Les sculptures grecques II. – Paris, 1998. – № 368. – P. 295.
- <sup>76</sup> *Фармаковський Б.* Боспорські Спартокіди в атенському різьбарстві // Юбілейний збірник на пошану академіка Д. І. Багалія. – К., 1927; *Кобылина М.* Античная скульптура Херсонеса. – С. 11–12.
- <sup>77</sup> *Неверов О.* Киконографии Митридата Евпатора // Труды Государственного Эрмитажа. – 1972. – № 13. – С. 110–118; *Соколов Г.* Искусство Боспорского царства. – С. 271–274. – Илл. 193, 194.
- <sup>78</sup> *Саверкина И.* Греческая скульптура... – С. 128–130.
- <sup>79</sup> *Уваров А.* Исследования о древностях Южной России и берегов Черного моря. – СПб., 1853. – С. 125.
- <sup>80</sup> *Русяева А.* О культурной жизни Ольвии послегетского времени // Античная культура Северного Причерноморья в первые века нашей эры. – К., 1986. – С. 4–10.
- <sup>81</sup> Там само. – С. 9–16.
- <sup>82</sup> *Матковская Т.* Мастерские надгробного рельефа Европейского Боспора I в. до н. э. – II в. н. э. // Археология и искусство Боспора. – М., 1992. – Вып. 10. – С. 387–407.
- <sup>83</sup> *Савостина Е.* Многоярусные стелы Боспора: Семантика и структура // Археология и искусство Боспора. – М., 1992. – Вып. 10. – С. 357–406.
- <sup>84</sup> *Белов Г.* Скульптура из Херсонеса в собрании Эрмитажа // Культура и искусство античного мира. – Ленинград, 1971. – № 8. – С. 114–116.
- <sup>85</sup> *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. 458–459.
- <sup>86</sup> Античная скульптура Херсонеса. – № 304–308; 310–312; 314; 317–320.

- <sup>87</sup> Античная скульптура Херсонеса. – С. 103, 104. – № 326; *Соколов Г.* Ольвия и Херсонес... – С. 451, 455. – Илл. 119.
- <sup>88</sup> *Иванова А.* Сцена “загробной трапезы” на херсонесских надгробных рельефах // Археология. – 1970. – № 23. – С. 77–79.
- <sup>89</sup> *Максимова М., Наливкина М.* Скульптура. – С. 320–321. – Рис. 35; *Соколов Г.* Ольвия и Херсонес... – С. 480–482. – Илл. 135.
- <sup>90</sup> *Гванова А.* Das Grabrelief von Bosphorus und Chersones // Das Altertum. – Berlin, 1962. – В. 8. – Н. 2. – S. 98; *Соколов Г.* Ольвия и Херсонес... – С. 474–476. – Илл. 131.
- <sup>91</sup> Античная скульптура Херсонеса. – С. 117–120. – № 366–374.
- <sup>92</sup> *Максимова М., Наливкина М.* Скульптура. – С. 317. – Рис. 34; *Соколов Г.* Ольвия и Херсонес... – С. 471–474. – Илл. 129, 130.
- <sup>93</sup> *Gabelmann H.* Die Typen der römischen Grabstelen am Rhein // Sonderdruck aus Bonner Jahrb. – Köln; Wien, 1972. – S. 73–80. – Abb. 3.
- <sup>94</sup> *Соколов Г.* Ольвия и Херсонес... – С. 172, 175, 178. – Илл. 111–113.
- <sup>95</sup> *Perkins Ward J. B.* Roman Garland Sarcophagi from the Quarries of Proconnesus (Marmara). – Washington, 1958. – P. 455–467.
- <sup>96</sup> *Соколов Г.* Ольвия и Херсонес... – С. 442, 444. – Илл. 114; *Русяева М.* Искусство Херсонеса первых веков новой эры. – С. 466–469.
- <sup>97</sup> *Vermeule G.* Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor. – Cambridge, Mass., 1968. – P. 91–93; *Русяева М.* Искусство Херсонеса первых веков новой эры. – С. 468–469.
- <sup>98</sup> *Максимова М., Наливкина М.* Скульптура. – С. 321. – Рис. 38; *Соколов Г.* Ольвия и Херсонес... – С. 443–482.
- <sup>99</sup> Античная скульптура из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. – М., 1987. – № 73. – С. 116–117.
- <sup>100</sup> *Карышковский П., Клейман И.* Древний город Тира. – К., 1985. – С. 120–121. – Рис. 37; *Соколов Г.* Ольвия и Херсонес... – С. 221. – Илл. 141, 142.
- <sup>101</sup> *Бримова Н., Лосева Н., Сидорова Н.* Римский портрет. – М., 1976. – С. 54. – Илл. 87.
- <sup>102</sup> *Соколов Г.* Искусство Боспорского царства. – С. 367–368. – Илл. 257; Античная скульптура Херсонеса. – № 33. – С. 82.
- <sup>103</sup> *Соколов Г.* Искусство Боспорского царства... – С. 369–370. – Илл. 259; Античная скульптура Херсонеса. – № 35. – С. 84–85.
- <sup>104</sup> *Русяева А.* О культурной жизни Ольвии послегетского времени. – С. 6–8; *Соколов Г.* Ольвия и Херсонес... – С. 172. – Илл. 109.
- <sup>105</sup> *Максимова М., Наливкина М.* Скульптура. – С. 306.
- <sup>106</sup> *Савостина Е.* “Змееногая богиня” – “прорастающая дева” (двусторонний антропоморфный акротерий из Пантикапея) // Историко-археологический альманах. – Армавир; М., 1996. – № 2. – С. 72–83; Античная скульптура Херсонеса. – № 69. – С. 127.
- <sup>107</sup> *Соколов Г.* Искусство Боспорского царства. – Илл. 242. – С. 358–360.
- <sup>108</sup> Античная скульптура Херсонеса. – С. 134–137. – № 75–77.
- <sup>109</sup> *Максимова М., Наливкина М.* Скульптура. – С. 305; *Кобылина М.* Античная скульптура. – С. 13.
- <sup>110</sup> *Русяева А.* О культурной жизни Ольвии послегетского времени. – С. 17–19.
- <sup>111</sup> *Соколов Г.* Ольвия и Херсонес... – С. 169.
- <sup>112</sup> *Treister M. Yu.* Bronze Statuary in the Antique Towns of North Pontic Area // Griechische und römische Statuetten und Großbronzen. – Wien, 1988. – S. 152–157; *Treister M.* Материалы к корпусу постаментов бронзовых статуй Северного Причерноморья // Хсб. – 1999. – Вып. 10. – С. 121–158; *Назаров В., Русяева М.* Костяной глаз античной статуи с острова Березань // Vita Anticqa. – 2003. – № 5–6. – С. 108–112.
- <sup>113</sup> *Treister M. Yu.* Bronze Statuary in the Antique Towns of North Pontic Area. – S. 155.
- <sup>114</sup> *Treister M.* Материалы к корпусу постаментов бронзовых статуй... – С. 127–128. – № 29.
- <sup>115</sup> *Золотарев М., Буйских А.* Теменос античного Херсонеса. Опыт архитектурной реконструкции // ВДИ. – 1994. – № 3. – С. 80–81. – Рис. 2, 3.
- <sup>116</sup> *Calder V.* Stratonides Athenaios // American Journal of Archaeology. – 1971. – № 3. – P. 326; *Щеглов А.* Геракл в статуарной скульптуре Херсонеса // Проблемы археологии. – 1994. – Вып. 3. – С. 142.



- <sup>117</sup> *Siedentopf H. B.* Das hellenistische Reiterdenkmal. – Tübingen, 1968. – S. 34–68. – Abb. 18; *Трейстер М.* Материалы к корпусу постаментов бронзовых статуй... – С. 127–128. – №№ 1, 3, 17, 22.
- <sup>118</sup> *Виноградов Ю., Щеглов А.* Образование территориального Херсонесского государства // Эллинизм: экономика, политика, культура. – М., 1990. – С. 351.
- <sup>119</sup> *Виноградов Ю.* Истрия, Тира и Никоний, покинутый и возрожденный // Нумизматика и эпиграфика. – 1999. – № XVI. – С. 51, 52.
- <sup>120</sup> *Кобылина М. М.* Античная скульптура. – С. 12.
- <sup>121</sup> *Русяева А., Супруненко А.* Исторические личности эллино-скифской эпохи... – С. 261–268.
- <sup>122</sup> *Parfenov V.* Dynamis, Agrippa und der Friedensaltar. Zum militärischen und politischen Geschichte des Bosphoranischen Reiches nach Asandros // *Historia.* – 1996. – Bd. 5. 1. – S. 100.
- <sup>123</sup> *Шевченко А.* Терракоты античного Херсонеса // Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии. – 2000. – Вып. 7. – С. 7–44.
- <sup>124</sup> *Smith R. R.* Hellenistic Royal Portraits. – Oxford, 1988. – P. 11.
- <sup>125</sup> *Кобылина М.* Глиняный торс Геракла из Херсонеса // Культура античного мира. – М., 1966. – С. 92–98; *Белов Г.* Терракоты из Херсонеса // САИ. – 1970. – Вып. Г1–11. – № 14. – С. 72. – Табл. 11.
- <sup>126</sup> *Richter G. M. A.* The Sculpture and Sculptors of the Greeks. – New Haven; London, 1963. – P. 141–142.
- <sup>127</sup> *Русяева А.* Античные терракоты Северо-Западного Причерноморья... – С. 107–108.
- <sup>128</sup> *Wolf S.* Unter dem Einfluß des Dionysos. Zu einem hellenistischen Weihrelief an Herakles // *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts.* – 1998. – Bd. 113. – S. 49–52, 72–73. – Abb. 1–3, 19.
- <sup>129</sup> *Белов Г.* Терракотовая голова Геракла из Херсонеса // СА. – 1976. – № 4. – С. 203–208.
- <sup>130</sup> *Шевченко А.* Терракоты античного Херсонеса. – С. 15. – Кат. 10.
- <sup>131</sup> *Русяева М.* Культура и памятники изобразительного искусства. – С. 515–519.
- <sup>132</sup> *Белов Г.* Терракоты из Херсонеса. – С. 71–72. – Табл. 16, 3.
- <sup>133</sup> *Соколов Г.* Ольвия и Херсонес... – С. 495. – Илл. 148.
- <sup>134</sup> *Langlotz E.* Die Kunst der Westgriechischen in Sicilien und Unteritalien. – München, 1963. – S. 61–62, 66–67.
- <sup>135</sup> *Соколов Г.* Искусство Боспорского царства. – С. 371–374. – Илл. 261, 262; Античная скульптура Херсонеса. – С. 83. – № 34.

### Художні ремесла

- <sup>1</sup> *Султов Б.* Античные центры керамики в Нижней Мезии. – София, 1976; *Русяева А.* Античные терракоты Северо-Западного Причерноморья (VI–I вв. до н. э.) – К., 1982. – С. 7–21.
- <sup>2</sup> *Русяева А.* Терракота и фигурные сосуды // Культура населения Ольвии и ее окружи в архаическое время. – К., 1987. – С. 160–175.
- <sup>3</sup> *Русяева А.* Античные терракоты Северо-Западного Причерноморья... – С. 144–145.
- <sup>4</sup> Там само. – С. 40, 41, 56, 67.
- <sup>5</sup> *Кративина В.* Новые данные о культе Афродиты в Ольвии // Северное Причерноморье в эпоху античности и Средневековья. – М., 2006. – С. 195. – Рис. 3.
- <sup>6</sup> *Ходза Е.* Гротеск в эллинистической корошастике // ВДИ. – 2006. – № 3. – С. 163, 165.
- <sup>7</sup> *Ходза Е.* Две терракоты из собрания Эрмитажа в контексте эллинистического портрета // Эллинистические штудии в Эрмитаже. – СПб., 2004. – С. 74, 82.
- <sup>8</sup> *Rotroff S.* Building a Hellenistic Chronology // Uhlenbrock Jaimee P. (ed.). The Coroplast Art. Greek Terracottas of the Hellenistic World. – New York, 1990. – P. 22.
- <sup>9</sup> *Besques S.* Catalogue raisonné de figurines et reliefs en terre cuite grecs, etrusques et romains 3. – Paris, 1972. – P. 156.
- <sup>10</sup> *Ходза Е.* Гротеск в эллинистической корошастике. – С. 166, 167. – Рис. 12 а–б.
- <sup>11</sup> Там само. – С. 172, 173. – Рис. 17 а–б.
- <sup>12</sup> *Илюшечкин В.* Античная физиогномика // Человек и общество в античном мире. – М., 1998. – С. 451.

- <sup>13</sup>Терракотовые статуэтки. Пантикапей // САИ. – 1974. – Вып. Г1–11.
- <sup>14</sup>Русяева А. Античные терракоты Северо-Западного Причерноморья... – С. 146–148.
- <sup>15</sup>Там само. – С. 57–62, 147.
- <sup>16</sup>Русяева А., Сон Н. Терракотовая форма зображенням Артеміди // Археологія. – 1995. – № 4. – С. 138–140.
- <sup>17</sup>Лейпунская Н. Терракотовый рельеф из Ольвии // ВДИ. – 1982. – № 1. – С. 81–90.
- <sup>18</sup>Борисова В. Херсонес: Керамическое производство // САИ. – 1966. – Вып. Г1–20. – С. 14–15. – Табл. 5.
- <sup>19</sup>Журавлев Д., Ильина Т. Терракотовые статуэтки // На краю ойкумены. Греки и варвары на северном берегу Понта Эвксинского. – М., 2002. – № 222–263, 268–275.
- <sup>20</sup>Сорокина Н. Религия и короластика в античности (фигурные сосуды 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.
- <sup>21</sup>Русяева А. Терракота и фигурные сосуды. – С. 169–172. – Рис. 51, 5–6, 54, 4.
- <sup>22</sup>Соколов Г. Искусство Боспорского царства. – М., 1999. – С. 77–82. – Илл. 54–60; Паромов Я. Фанагорийские курганы с фигурными полихромными сосудами // ДБ. – М., 2004. – № 7. – С. 309–311.
- <sup>23</sup>Герцигер Д. Об одном фигурном сосуде из Пантикапея // Сообщения Государственного Эрмитажа. – 1981. – XLVI. – С. 37–38.
- <sup>24</sup>Буйских С. Фигурные сосуды дионисийского круга из Золотого Мыса... – С. 216–224.
- <sup>25</sup>Герцигер Д. Четыре фигурных сосуда из Ольвии // Художественная культура и археология античного мира. – М., 1976. – С. 87–89.
- <sup>26</sup>Hausmann U. Hellenistische Neger // Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung. – 1962. – Bd. 77.
- <sup>27</sup>Сорокина Н. Религия и короластика в античности... – С. 28–44.
- <sup>28</sup>Блаватский В. История античной расписной керамики. – М., 1953. – С. 266–270.
- <sup>29</sup>Виноградов Ю. О смысле изображений на большом лекифе Ксенофанта // Боспорские исследования. – Симф.; Керчь, 2006. – Вып. XIII. – С. 134–161.
- <sup>30</sup>Книпович Т. Художественная керамика в городах Северного Причерноморья // АГСП. – 1955. – С. 369–370. – Рис. 15.
- <sup>31</sup>Kossatz A.-U. Hellenistische Reliefbecher aus Milet // Milet 1899–1980. – 1986. – 31; Kossatz A.-U. Die Megarischen Becher // Milet V. Funde aus Milet. – Berlin; New-York, 1990. – 1; Внук С., Коваленко С. Мегарские чаши с городища Кара-Тобе // Эллинистическая и римская керамика в Северном Причерноморье. – М., 1998; Забелина В. Импортные “мегарские” чаши из Пантикапея // СГМИИ. – 1984. – № 7. – С. 153–172.
- <sup>32</sup>Сидорова Н., Тугушева О., Забелина В. Античная расписная керамика из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. – М., 1985. – № 78.
- <sup>33</sup>Забелина В. Миф в декоративном искусстве Рима (на примере светильников I–III вв.) // Жизнь мифа в античности. Материалы научной конференции “Вишперовские чтения – 1985”. – М., 1988. – Вып. 18. – Ч. 1. – С. 228–229.
- <sup>34</sup>Забелина В. Миф в декоративном искусстве Рима... – С. 231–232.
- <sup>35</sup>Там само. – С. 234; Гуляева Н. Памятники с изображением гладиаторов-самнитов из собрания Эрмитажа // Сообщения Государственного Эрмитажа. – СПб., 2001. – LIX. – С. 45–49.
- <sup>36</sup>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. – 94. – P. 57–167.
- <sup>37</sup>Молев Е. Рельефные медальоны из Китея // Античный мир и археология. – 2002. – Вып. 11. – С. 205–209; Шапцев М. Портретный оттиск с городища Кара-Тепе // Боспорские исследования. – Симф.; Керчь, 2007. – Вып. XVI. – С. 354–357.
- <sup>38</sup>Cook R., Dupont P. East Greek Pottery. – London; New York, 1998.
- <sup>39</sup>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.

<sup>40</sup> Горбунова К. Чернофигурные аттические вазы в Эрмитаже. – Ленинград, 1983; Русяева А., Диатроптов П. Новый кратер Лідоса з Ольвії // Археологія. – 1994. – № 2. – С. 141–144; Domaneanu C. La potterie 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. – P. 189.

<sup>41</sup> Горбунова К. Краснофигурные килики из раскопок ольвийского теменоса // Ольвия. Теменос и агора. – М.; Ленинград, 1964; Лосева Н. Аттическая краснофигурная керамика Пантикапея // СГМИИ. – М., 1984. – 7.

<sup>42</sup> Сидорова Н., Тугушева О., Забелина В. Античная расписная керамика... – № 51–52.

<sup>43</sup> Thompson M. Two Centuries of Hellenistic Pottery // Hesperia. – 1934. – 3, 4; Корске Г. Golddekorierte attische Schwarzfirniskeramik des vierten Jahrhunderts v. Chr. // Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung. – 1964. – 79. – P. 31–46.

<sup>44</sup> Книпович Т. Художественная керамика в городах Северного Причерноморья... – С. 377–389; Зайцева К. Ольвийская расписная керамика эллинистической эпохи // Художественная культура и археология античного мира. – М., 1976. – С. 97–108.

<sup>45</sup> Зайцева К. Ольвийская расписная керамика... – С. 97–99.

<sup>46</sup> Уильямс Д., Огден Дж. Греческое золото. Ювелирное искусство классической эпохи V–IV вв. до н. э. – СПб., 1995. – С. 13–17.

<sup>47</sup> Онайко Н. Античный импорт в Приднепровье и Побужье в VII–V вв. до н. э. – М., 1966. – С. 18–19; Скуднова В. Архаический некрополь Ольвии. – Ленинград, 1988. – С. 23–28.

<sup>48</sup> Ганіна О. Античні бронзи з Піщаного. – К., 1970.

<sup>49</sup> Скржинская М. Украшения и предметы туалета // Культура населения Ольвии и ее окружи в архаическое время. – К., 1987. – С. 175–183; Скуднова В. Архаический некрополь Ольвии... – С. 21–23.

<sup>50</sup> Онайко Н. Античный импорт в Приднепровье и Побужье в VII–V вв. до н. э. – С. 33–34.

<sup>51</sup> Фурманська А. Бронзолитарне ремесло в Ольвії // Археологія. – 1963. – № 15. – С. 60, 61; Скржинская М. Украшения и предметы туалета. – С. 175–183; Русяева А., Русяева М. Символіка та художні особливості монет Ольвії пізньоархаїчного та класичного часів // Археологія. – 1997. – № 4. – С. 29–38.

<sup>52</sup> Сон Н. Ремесленное производство // Культура населения Ольвии и ее окружи в архаическое время. – К., 1987. – С. 120–124. – Рис. 41–43; Борисфен – Березань. Начало античной эпохи в Северном Причерноморье. – СПб., 2005. – № 231, 232; Крутилов В. Литейные формы // ДТОП. – Симф., 2006. – С. 213–220. – Рис. 223–225.

<sup>53</sup> Русяева М. Художественные особенности монет Ольвии и Пантикапея периода колонизации // Боспорский феномен: Колонизация региона. Формирование полисов. Образование государства. Материалы международной научной конференции. – СПб., 2001. – Ч. 1. – С. 139–143.

<sup>54</sup> Трейстер М. Бронзолитейное ремесло Боспора // Археология и искусство Боспора. – М., 1992. – Вып. 10. – С. 66–82; Treister M. Yu. Hammering techniques in Greek and Roman Jewellery and Toreutics / Ed. J. Hargrave. – Leiden; Boston; Köln, 2001. – P. 59–78.

<sup>55</sup> Уильямс Д., Огден Дж. Греческое золото... – С. 173–174; Минасян Р. Ювелирное литье Древней Греции // Ювелирное искусство и материальная культура. – СПб., 2001. – С. 133, 134.

<sup>56</sup> Трейстер М. Об изделиях торевтики из скифского кургана Бабина Могила // Мозолевский Б., Полин С. Курганы скифского Герроса IV в. до н. э. (Бабина, Водяная и Соболева Могила). – К., 2005. – С. 502–512; Русяева М. Иконографія образу Геракла за пам'ятками торевтики з скіфських курганів IV ст. до н. е. // Художня культура. Актуальні проблеми: Науковий вісник. – К., 2007. – Вип. 4.

<sup>57</sup> Русяева М. Діонісійські сюжети на пам'ятках торевтики із скіфських курганів // Археологія. – 1995. – № 1. – С. 27. – Рис. 2, 5.

<sup>58</sup> Онайко Н. Об отражении монументального искусства в боспорской торевтике (мастера куль-обских подвесок) // Проблемы античной археологии и культуры. Доклад на XIV Международной конференции античников социалистических стран “Эйрене”. – Ереван, 1979. – II. – С. 389–396; Уильямс Д., Огден Дж. Греческое золото... – С. 144, 145. – № 87.

<sup>59</sup> Русяева М. Золоті прикраси у вигляді голови Гери // Археологія. – 1994. – № 1. – С. 104–109.

- <sup>60</sup> Уильямс Д., Огден Дж. Греческое золото... – Кат. 200.
- <sup>61</sup> Саверкина И. Роскошные серьги в Эрмитаже и в других музеях // Античное Причерноморье. – СПб., 2000. – С. 7–23.
- <sup>62</sup> Уильямс Д., Огден Дж. Греческое золото... – С. 146, 147. – № 88.
- <sup>63</sup> Саверкина И. Роскошные серьги в Эрмитаже и в других музеях. – С. 17–18. – Рис. 6, 7.
- <sup>64</sup> Там само. – С. 20–22.
- <sup>65</sup> Максимова М. Миниатюрная группа на феодосийских серьгах // Труды Государственного Эрмитажа. – 1958. – Т. 2. – С. 62–66.
- <sup>66</sup> Саверкина И. Греческие ожерелья на рубеже классики и эллинизма // Ювелирное искусство и материальная культура. – СПб., 2001. – С. 95–103.
- <sup>67</sup> 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-скифське мистецтво IV ст. до н. е. // Історія культури України: У 5 т. – К., 2001. – Т. I. Історія культури давнього населення України. – С. 340–351.
- <sup>68</sup> 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 международной конференции. – СПб., 1996. – С. 163–169.
- <sup>69</sup> Трейстер М. Аттический скульптор на Боспоре // Таманский рельеф. Древнегреческая стена с изображением двух воинов из Северного Причерноморья. – М., 1999. – С. 112–116.
- <sup>70</sup> Русяева М. Эллино-скифская торевтика в контексте развития монументального искусства Эллады конца V–IV вв. до н. э. // Музейні читання. Матеріали Міжнародної наукової конференції, присвяченої 90-літтю від дня народження видатного українського археолога О. І. Тереножкіна. Музей історичних коштовностей України. – К., 1998. – С. 158–168.
- <sup>71</sup> Гайдукевич В. Боспорское царство. – М.; Ленинград, 1949. – С. 118–131; Книшович Т. Основные линии развития искусства городов Северного Причерноморья в античную эпоху... – С. 172–175.
- <sup>72</sup> Ростовцев М. Скифия и Боспор. – Пг., 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. Archaeologisches Kolloquium Münster. 24.–26. November, 1995. – Münster, 1997.
- <sup>73</sup> Ростовцев М. Скифия и Боспор. – С. 161–176; Rolle R. Haar- und Barttracht der Skythen // Золото степу. Археологія України. – Шлезвіг, 1991. – С. 115–126; Яценко С. Костюм древней Евразии (ираноязычные народы). – М., 2006. – С. 47–83. – Рис. 29–45.
- <sup>74</sup> Уильямс Д., Огден Дж. Греческое золото. – С. 137–139. – № 81.
- <sup>75</sup> Алексеев А., Мурзин В., Ролле Р. Чертомлык (скифский царский курган IV в. до н. э.). – К., 1991. – С. 120–123, 174. – Кат 91.
- <sup>76</sup> Schiltz V. Les Scythes et les nomades des steppes 8-e siecle avant J.-C. 1-er siecle après J.-C. – Paris, 1994. – P. 169–172.
- <sup>77</sup> Ростовцев М. Воронежский серебряный сосуд // Материалы по археологии России. – 1914. – № 34. – Табл. I–IV; Русяева М. Естетичні принципи відображення скифів у грецькій торевтиці // Пам'ятки декоративно-ужиткового мистецтва із колекцій Музею історичних коштовностей України. Тематичний збірник наукових праць. – К., 1993. – С. 22, 25. – Рис. 4.
- <sup>78</sup> Бідзіля В. Дослідження Гайманової Могили // Археологія. – 1971. – № 1. – С. 51–55; Русяева М. Багатофігурні композиції на чаші з кургану Гайманова Могила // Музейні читання. Матеріали наукової конференції, присвяченої 30-річчю від дня відкриття Музею історичних коштовностей України. – К., 1999. – С. 49–55.
- <sup>79</sup> Мелюкова А. Скифия и фракийский мир. – М., 1979. – С. 194–196.
- <sup>80</sup> Кузнецова Т. “Потгелюв” Скифского логоса Геродота // ПАВ. – 1993. – № 4. – С. 77.
- <sup>81</sup> Русяева М. Серебряная чаша из кургана Солоха // Боспорские исследования. – Керчь, 2005. – Вып. IX. – С. 112–126.

- <sup>82</sup> 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. – СПб., 2003. – Вып. 36. – С. 72–89.
- <sup>83</sup> Русяева М. Відтворення історичного переказу про битву старих і молодих скіфів // Записки історико-філологічного товариства Андрія Білецького. – К., 1997. – Вип. 1. – С. 55–58. – Рис. 1.
- <sup>84</sup> Грач Н. Гребень и ожерелье из кургана Куль-Оба (две реконструкции) // Античная торевтика. – Ленинград, 1986. – С. 76, 77. – Рис. 1.
- <sup>85</sup> Русяева М. Відтворення історичного переказу про битву старих і молодих скіфів. – С. 58–62. – Рис. 2–4.
- <sup>86</sup> Мозолевський Б. Товста Могила. – К., 1979. – С. 219, 225, 226; Мачинский Д. Пектораль из Толстой Могилы и великие женские божества Скифии. – 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.
- <sup>87</sup> Русяева М. Основний сюжет на пекторалі з Товстої Могили. – С. 41.
- <sup>88</sup> Мозолевський Б. Товста Могила. – С. 79–86. – Рис. 59–67.
- <sup>89</sup> Там само. – С. 213–217, 229.
- <sup>90</sup> Ogneva-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.
- <sup>91</sup> Черненко Е. Скифский доспех. – К., 1968. – С. 126.
- <sup>92</sup> 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. Основний сюжет на золотих обивках горитов “чертомлыкской серии” // Боспорские исследования. – Симф., 2002. – № II. – С. 125–144.
- <sup>93</sup> Черненко Е. Скифские лучники. – К., 1981. – С. 63–93.
- <sup>94</sup> 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.
- <sup>95</sup> Treister M. The Workshop of the Gorytos and Scabbard Overlays. – P. 79.
- <sup>96</sup> Онайко Н. Античный импорт в Приднепровье и Побужье в IV – II вв. до н. э. // САИ. – 1970. – Вып. ДІ-27. – С. 28, 30; Раевский Д. Эллинические боги в Скифии? (К семантической характеристике греко-скифского искусства) // ВДИ. – 1980. – № 1. – С. 58–71; Алексеев А., Мурзин В., Ролле Р. Чертомлык... – С. 103–105, 223. – Кат. 191; Уильямс Д., Огден Дж. Греческое золото... – С. 175–177. – № 112; Русяева М. До питання про композицію та сюжет на золотих окуттях піхов меча з Чертомлицького кургану // Музейні читання. Матеріали наукової конференції Музею історичних коштовностей України. 17–18 грудня 1996 р. – К., 1998. – С. 40–45.
- <sup>97</sup> Онайко Н. Античный импорт... – С. 25.
- <sup>98</sup> Манцевич А. Курган Солоха... – С. 79–83. – Кат. 55.
- <sup>99</sup> Кубишев А., Симоненко О. Скіфські та сарматські пам'ятники Таврії // Золото степу. Археологія України. – Шлезвіг, 1991. – С. 77, 318, 319, 366. – Кат. 120 d, e.
- <sup>100</sup> Scythian Gold. Treasures from Ancient Ukraine / Ed. E. D. Reeder. – New York, 1999. – P. 272–274. – № 134.
- <sup>101</sup> Копейкина Л. Золотые бляшки из кургана Куль-Оба // Античная торевтика. – Ленинград, 1986. – № 30, 31, 38–42, 49, 50. – Кат. 2–4, 6, 6 а, 19; Русяева М. Сцени братання скифов на произведениях торевтики // Боспор Киммерийский и Понт в период античности и средневековья. Материалы II Боспорских чтений. – Керчь, 2001. – С. 128–133.
- <sup>102</sup> Русяева М. Естетичні принципи відображення скіфів у грецькій торевтиці... – С. 13, 19. – Рис. 2.
- <sup>103</sup> 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.

<sup>104</sup> *Онайко Н.* Античный импорт... – С. 49, 50. – Табл. XLII; *Копейкина Л.* Золотые бляшки из кургана Куль-Оба. – № 31. – Кат. 7, 7 а, 17, 18, 20–22, 28, 29, 33; *Алексеев А.* Нашивные бляшки из Чертомлыкского кургана... – Кат. 27–30, 33, 34, 37, 41.

<sup>105</sup> *Онайко Н.* Античный импорт... – С. 50, 51. – Табл. XLII; *Копейкина Л.* Золотые бляшки из кургана Куль-Оба. – Кат. 16, 16 а, 34, 35, 37–41; *Алексеев А.* Нашивные бляшки из Чертомлыкского кургана. – Кат. 1–17, 42, 43; *Русяева М.* Изображение пальметт и аканта на памятных торевтиках из скифских курганов IV до н. э. // Музейні читання. Матеріали наукової конференції Музею історичних коштовностей України. – К., 2000. – С. 41–45.

<sup>106</sup> *Русяева М.* Золоті прикраси у вигляді голови Гери. – С. 104–109.

<sup>107</sup> *Treister M. Yu.* Hammering techniques in Greek and Roman Jewellery and Toreutics. – P. 248–252.

<sup>108</sup> Gold aus Kiev. – Wien, 1993. – S. 232. – Кат. 69.

<sup>109</sup> *Максимова М.* Артюховский курган. – Ленинград, 1979; *Уильямс Д., Огден Дж.* Греческое золото... – С. 196, 197 – № 131.

<sup>110</sup> *Pfrommer M.* Greek Gold from Hellenistic Egypt. – Los Angeles, 2001. – P. 20–27. – Fig. 16–21.

<sup>111</sup> *Treister M.* Late Hellenistic Bosporan Polychrome Style and its Relation to the Jewellery of Roman Syria (Kuban Brooches and Related Forms) // Silk Road. – Kamakura, 2002. – P. 44–45.

<sup>112</sup> Skarby znad morza Czarnego. Katalog. – Kraków, 2006. – P. 211. – № 39.

<sup>113</sup> *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. – СПб., 2004. – С. 120–149.

<sup>114</sup> *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. – С. 471–473.

<sup>115</sup> *Treister M. Yu.* Hammering techniques in Greek and Roman Jewellery and Toreutics. – P. 355–361.

<sup>116</sup> *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.

<sup>117</sup> *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.

<sup>118</sup> *Соколов Г.* Римский скульптурный портрет III века и художественная культура того времени. – М., 1983. – С. 102. – Илл. 201.

<sup>119</sup> *Прушевская Е.* Художественная обработка металла (Торевтика) // АГСП. – 1955. – С. 350, 351.

<sup>120</sup> *Пятышева Н.* Ювелирные изделия Херсонеса. Конец IV в. до н. э. – IV в. н. э. – М., 1956. – С. 41–44. – Табл. VII; *Зубарь В., Рыжов С., Шевченко А.* Новый погребальный комплекс Западного некрополя Херсонеса // АДСП. – 1988. – С. 155–157.

<sup>121</sup> *Зубарь В.* Некрополь Херсонеса Таврического I–IV вв. н. э. – К., 1982. – С. 96–98.

<sup>122</sup> *Трейстер М.* Ещё раз об ожерельях с подвесками в виде бабочек I в. н. э. из Северного Причерноморья // Петербургский археологический вестник. – 1993. – № 4. – С. 89–94.

<sup>123</sup> *Deppert-Lippitz V.* Griechischer Goldschmuck. – Mainz, 1985. – S. 283, 286. – Abb. 215; *Трейстер М.* Ещё раз об ожерельях с подвесками в виде бабочек... – С. 87–95.

<sup>124</sup> *Deppert-Lippitz V.* Griechischer Goldschmuck... – S. 284 f. – Abb. 216.

<sup>125</sup> *Трейстер М.* Ещё раз об ожерельях с подвесками в виде бабочек... – С. 90–92.

<sup>126</sup> *Пятышева Н.* Ювелирные изделия Херсонеса... – С. 20–29. – Табл. I, II, VI, 1–5.

- <sup>127</sup> *Зубарь В.* Некрополь Херсонеса Таврического... – С. 110–113. – Рис. 75, 1–11; *Соколов Г.* Ольвия и Херсонес... – С. 520.
- <sup>128</sup> *Пятышева Н.* Ювелирные изделия Херсонеса... – С. 66–67. – Табл. VI, 60; *Кадеев В.* Херсонес Таврический. Быт и культура (I–III вв. н. э.). – X., 1996. – С. 80.
- <sup>129</sup> *Русяева М.* Искусство Херсонеса первых веков новой эры. – С. 479–485.
- <sup>130</sup> *Соколов Г.* Ольвия и Херсонес... – С. 205–208.
- <sup>131</sup> *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.
- <sup>132</sup> *Неверов О.* Античные инталии в собрании Эрмитажа. – Ленинград, 1976. – С. 30.
- <sup>133</sup> *Неверов О.* Металлические перстни эпохи архаики, классики и эллинизма из Северного Причерноморья // Античная тореветика. Сборник научных трудов. – Ленинград, 1986. – С. 18.
- <sup>134</sup> *Неверов О.* Оттиски печатей на керамических изделиях из Северного Причерноморья // Античное Причерноморье. Сборник статей по классической археологии. – СПб., 2000. – С. 25.
- <sup>135</sup> Там само. – С. 24–27.
- <sup>136</sup> *Неверов О.* Дексамен Хиосский и его мастерская: Памятники античного прикладного искусства. – Ленинград, 1973. – С. 54.
- <sup>137</sup> Там само. – С. 51–62.
- <sup>138</sup> *Неверов О.* Античные инталии... – С. 31–32.
- <sup>139</sup> *Неверов О.* Дексамен Хиосский и его мастерская... – С. 51–62.
- <sup>140</sup> *Неверов О.* Металлические перстни эпохи архаики, классики и эллинизма... – С. 19.
- <sup>141</sup> *Уильямс Д., Огден Дж.* Греческое золото... – № 97.
- <sup>142</sup> Там само. – № 125; *Русяева А., Русяева М.* Верховная богиня античной Таврики. – К., 1999. – С. 150.
- <sup>143</sup> *Русяева А., Русяева М.* Верховная богиня античной Таврики. – С. 150, 151.
- <sup>144</sup> *Максимова М.* Резные камни // АГСП. – 1955. – С. 441; *Boardman J.* Greek Gems and Finger Rings. Early Bronze Age to Late Classical. – London, 1970. – P. 417–420.
- <sup>145</sup> *Максимова М.* Резные камни. – С. 442.
- <sup>146</sup> *Неверов О.* Группа эллинистических бронзовых перстней в собрании Эрмитажа // ВДИ. – 1974. – № 1. – С. 106–115.
- <sup>147</sup> *Калашиник Ю.* Перстень-печатка из херсонесского склепа № 1012 // ΣΥΣΣΕΙΤΑ. Памяти Юрия Викторовича Андреева. – СПб., 2000. – С. 280–283.
- <sup>148</sup> Там само. – С. 282.
- <sup>149</sup> *Уильямс Д., Огден Дж.* Греческое золото... – С. 198. – № 133; *Калашиник Ю.* Перстень-печатка из херсонесского склепа № 1012. – С. 282.
- <sup>150</sup> *Калашиник Ю.* Перстень-печатка из херсонесского склепа № 1012. – С. 282.
- <sup>151</sup> *Максимова М.* Боспорская камнерезная мастерская // СА. – 1957. – № 4. – С. 75–82.
- <sup>152</sup> *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. – С. 104–115.
- <sup>153</sup> *Соколов Г.* Римский скульптурный портрет III века и художественная культура того времени. – С. 48–49.
- <sup>154</sup> *Неверов О.* Портретные геммы республиканского Рима в собрании Эрмитажа // История и культура античного мира. – М., 1977. – С. 145–146.
- <sup>155</sup> *Абрамзон М.* Монеты как средство пропаганды официальной политики Римской империи. – М., 1995. – С. 426–434.
- <sup>156</sup> *Неверов О.* Итальянские геммы в некрополях Северопонтийских городов... – С. 105–115.
- <sup>157</sup> *Щербакова В.* Геммы с изображением Гермеса из херсонесских находок // КСИА АН СССР. – 1983. – № 174. – С. 88–90.
- <sup>158</sup> *Максимова М.* Резные камни. – С. 445. – Табл. II, 5–6.
- <sup>159</sup> *Максимова М.* Античные печати Северного Причерноморья // ВДИ. – 1937. – № 1. – С. 251.
- <sup>160</sup> *Голенко К., Шеглов А.* О культе Асклепия в Херсонесе Таврическом (по нумизматическим и археологическим данным) // *Dacia. N. S.* – 1965. – Т. IX. – С. 377.
- <sup>161</sup> *Русяева М.* Искусство Херсонеса первых веков новой эры. – С. 481.

- <sup>162</sup> *Неверов О.* Металлические перстни и печати // АГСП. – 1984. – С. 240.
- <sup>163</sup> *Кунина Н.* Античное стекло в собрании Эрмитажа. – СПб., 1997.
- <sup>164</sup> *Острроверхов А.* Найдавніше археологічне скло у Східній Європі // Археологія. – 1997. – № 2; *Дзиговский А., Острроверхов А.* Стеклопосуда как историческое явление в памятниках скифо-сарматского времени Украины, Молдовы и Российского Подонья (VI–IV в. н. э.). – О., 2000.
- <sup>165</sup> *Кунина Н.* Античное стекло в собрании Эрмитажа. – С. 26–29, 247–254.
- <sup>166</sup> *Белов Г.* Стеклоделательная мастерская в Херсонесе // КСИА АН СССР. – 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.
- <sup>167</sup> *Кунина Н.* Сирийские выдутые в форме стеклянные сосуды из некрополя Пантикапея // Памятники античного прикладного искусства. – Ленинград, 1973. – С. 101–150.
- <sup>168</sup> *Кунина Н.* Стекло и цветной камень в античности // ВДИ. – 2001. – № 2. – С. 152–164.
- <sup>169</sup> *Кунина Н.* Стеклопластиковый портрет из Нимфея // ΣΥΣΣΙΤΙΑ. Памяти Юрия Викторовича Андреева. – СПб., 2000. – С. 251–254.
- <sup>170</sup> Художественное ремесло эпохи римской империи (I в. до н. э. – IV в. н. э.). Каталог выставки. – Ленинград, 1980. – С. 251.
- <sup>171</sup> *Whitehouse D.* Glass of the Roman Empire. The Corning Museum of Glass. – Corning; New York, 1988.
- <sup>172</sup> *Сокольский Н.* Античные деревянные саркофаги Северного Причерноморья. – М., 1969.
- <sup>173</sup> *Ваулина М.* Деревянный саркофаг из кургана Юз-Оба // Культура и искусство античного мира. – Ленинград, 1971. – С. 56–64.
- <sup>174</sup> *Иванова А.* Художественные изделия из дерева и кости // АГСП. – 1955. – С. 414–422; *Сокольский Н.* Деревообрабатывающее ремесло в античных государствах Северного Причерноморья. – М., 1971. – С. 229.
- <sup>175</sup> *Блаватский В.* Об искусстве Боспора // Античная история и археология. – М., 1985. – С. 93; *Wąsowicz A.* Les sarcophages // Revue Archéologique. – 1990. – № 1. – Р. 62–75.
- <sup>176</sup> *Иванова А.* Художественные изделия из дерева и кости. – С. 423–427; *Соколов Г.* Искусство Боспорского царства. – С. 407–410. – Илл. 286–287.
- <sup>177</sup> *Pinelli P.* Proposition d'un modèle pour les Niobides de Panticaptee // Archeologia. – Warszawa, 1990. – 41. – Р. 45–55.
- <sup>178</sup> *Wąsowicz A.* Niobides en stuc provenant de Kertch dans les mustes Polonais // Боспорские исследования. – Симф.; Керчь, 2004. – Вып. V. – С. 495–502.
- <sup>179</sup> *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. – № 283–287.
- <sup>180</sup> *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.
- <sup>181</sup> *Передольская А.* Слоновая кость из кургана Куль-Оба // Труды Государственного Эрмитажа. – 1945. – Т. I. – С. 69–83.
- <sup>182</sup> *Финогенова С.* Художественная резная кость из Пантикапея // СГМИИ. – 1984. – № 7. – С. 173–180; *Журавлев Д., Ломтадзе Г.* Изделия из гипса и кости. – № 288–303.
- <sup>183</sup> *Русяева А.* Культа Кори-Персефони в Ольвии // Археологія. – 1971. – Вып. 4. – С. 33, 34.
- <sup>184</sup> *Иванова А.* Художественные изделия из дерева и кости. – С. 430, 431.
- <sup>185</sup> *Максимова М.* Фрагмент костяного перстня из Ольвии // СА. – 1958. – № 28. – С. 248–255.
- <sup>186</sup> *Петерс Б.* Косторезное дело в античных государствах... – С. 153–157.
- <sup>187</sup> *Иванова А.* Художественные изделия из дерева и кости. – С. 431, 432.
- <sup>188</sup> *Wąsowicz A.* La “Dame au fuseau” de l’Artémision d’Ephèse: sur la fonction de la statuette // Etudes et Travaux. – 1990. – Т. 30. – XV; *Федосеев Н., Чевелев О.* Прялки с кольцом из Пантикапея // Археология и история Боспора. – Керчь, 1999. – III. – С. 173–183.
- <sup>189</sup> *Cremer M.* Venuskunkeln aus Kleinasien // Archäologischer Anzeiger. – 1996. – 1. – S. 144.
- <sup>190</sup> *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.



## ХУДОЖНЯ ТРАДИЦІЯ КЕЛЬТІВ І ЛАТЕНІЗОВАНИХ КУЛЬТУР

- <sup>1</sup> *Латъшев В.* Известия древних писателей о Скифии и Кавказе // ВДИ. – 1947. – № 1. – С. 298–301; № 2. – С. 319, 320; № 4. – С. 177–247.
- <sup>2</sup> *Плутарх Гай Марий.* XI // Сравнительные жизнеописания. – М., 1963. – Т. 2. – С. 71.
- <sup>3</sup> Археология СССР. Славяне и их соседи в конце I тысячелетия до н. э. – первой половине I тысячелетия н. э. – М., 1993. – С. 13.
- <sup>4</sup> Там само. – С. 67.
- <sup>5</sup> Там само. – С. 20–39, 53–95; Этнокультурная карта территории Украинской ССР в I тыс. н. э. – К., 1985. – С. 11–34.
- <sup>6</sup> Археология СССР. Славяне... – С. 67.
- <sup>7</sup> Там само. – С. 40–66, 106–170; Этнокультурная карта... – С. 25–34, 42–59; *Козак Д.* Етнокультурна історія Волині (I ст. до н. е. – IV ст. н. е.). – К., 1992. – С. 9–69.
- <sup>8</sup> Археология СССР. Славяне... – С. 67–69. – Карта 15; *Бідзія В.* Історія культури Закарпаття на рубежі нашої ери. – К., 1971.
- <sup>9</sup> *Бідзія В.* Історія культури Закарпаття... – С. 62–65. – Рис. 21–22; Археология СССР. Славяне... – С. 72–73.
- <sup>10</sup> *Бідзія В.* Історія культури Закарпаття... – С. 66. – Рис. 23; Археология СССР. Славяне... – С. 73, 245. – Табл. 26.
- <sup>11</sup> *Бідзія В.* Історія культури Закарпаття... – С. 85–87. – Рис. 38; Археология СССР. Славяне... – С. 73.
- <sup>12</sup> Археология СССР. Славяне... – С. 75, 77. – Рис. 2.
- <sup>13</sup> *Бідзія В.* Історія культури Закарпаття... – С. 72. – Рис. 28; Археология СССР. Славяне... – С. 79, 244. – Рис. 3, 1. – Табл. 25, 2.
- <sup>14</sup> *Бідзія В.* Історія культури Закарпаття... – С. 57. – Рис. 17, 1–3; Археология СССР. Славяне... – С. 80, 244. – Табл. 25, 16; *Щукин М.* На рубеже эр. Опыт историко-археологической реконструкции политических событий III в. до н. э. – I в. н. э. в Восточной и Центральной Европе. – СПб, 1994. – С. 32. – Рис. 2, 2.
- <sup>15</sup> *Бідзія В.* Історія культури Закарпаття... – С. 76–79. – Рис. 31–34; Археология СССР. Славяне... – С. 74, 80–81, 245–246. – Табл. 26, 19–22; 27, 5.
- <sup>16</sup> Археология СССР. Славяне... – С. 81, 245. – Табл. 26, 2, 4, 7.
- <sup>17</sup> Там само. – С. 81, 245. – Табл. 26, 1, 3, 14–15, 18.
- <sup>18</sup> *Бідзія В.* Історія культури Закарпаття... – С. 87–102. – Рис. 43–48; Археология СССР. Славяне... – С. 74, 75, 81, 247. – Табл. 28.
- <sup>19</sup> Археология СССР. Славяне... – С. 81, 82. – Табл. 17, 4–13; *Винокур І.* Історія та культура черняхівських племен Дністро-Дніпровського межиріччя II–V ст. н. е. – К., 1972 (кольорові фотоклейки між с. 64, 65 та 96, 97).
- <sup>20</sup> Археология СССР. Славяне... – С. 75–84.
- <sup>21</sup> *Максимов Е.* Зарубинецкая культура на территории УССР. – К., 1982; Этнокультурная карта... – С. 10–17; Археология СССР. Славяне... – С. 20–39.
- <sup>22</sup> *Максимов Е.* Зарубинецкая культура... – С. 12, 14, 46–51, 53–54. – Табл. 2, 3.
- <sup>23</sup> Там само. – С. 49. – Табл. 10, 11.
- <sup>24</sup> *Кубышев А., Максимов Е.* Пироговский могильник // МИА. – № 160. – С. 33. – Рис. 6, 1.
- <sup>25</sup> Археология СССР. Славяне... – С. 29, 30, 229. – Табл. 10.
- <sup>26</sup> Там само. – С. 230. – Табл. 11.
- <sup>27</sup> *Максимов Е.* Зарубинецкая культура... – С. 77, 78.
- <sup>28</sup> Этнокультурная карта... – С. 17–25; Археология СССР. Славяне... – С. 85–95, 249–251. – Табл. 30, 31.
- <sup>29</sup> Этнокультурная карта... – С. 25–34; *Козак Д.* Етнокультурна історія... – С. 8–29.
- <sup>30</sup> Див.: *Козак Д.* Пшеворська культура у Верхньому Подністров'ї і Західному Побужжі. – К., 1984.

<sup>31</sup> Козак Д., Орлов Р. Обкладка ножен из погребения № 3 в с. Гринев Львовской области // Новые памятники древней и средневековой художественной культуры. – К., 1980. – С. 104–115.

<sup>32</sup> Там само.

<sup>33</sup> Там само; див. також: Козак Д. Пшеворська культура... – С. 30.

<sup>34</sup> Зайченко Е. Символизм посвящения в сюжете обкладки ножен меча из погребения № 3 с. Гринев // Мова символів – мова вічності. Матеріали міжнародної наукової конференції. – К., 2001. – Ч. 2. – С. 8–11; Михайлова Р. Художня культура Галицько-Волинської Русі. – К., 2007. – С. 204.

<sup>35</sup> Hubert J. L'art pre-roman. – Paris, 1938.

<sup>36</sup> Зайченко Е. Символизм посвящения... – С. 9.

<sup>37</sup> Этнокультурная карта... – С. 28. – Рис. 5; Археология СССР. Славяне... – С. 61, 241. – Табл. 22.

## МИСТЕЦТВО ПЕРЕХІДНОГО ПЕРІОДУ: ВІД АНТИЧНОСТІ ДО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

### ЧЕРНЯХІВСЬКА КУЛЬТУРА

<sup>1</sup> Хвойка В. Поля погребений в Среднем Приднепровье // Записки Русского археологического общества. – М., 1901. – Т. 12. – С. 172–190; Hadaczek K. Grabarka Niesłuchowska // Teka konserwatorska. – 1900. – 2. – S. 48–59, 71–78; Kovács I. A Marosszentannai napvándorlaskortí temető // Dolgozatok. – 1912. – 3, 2. – P. 250–367.

<sup>2</sup> Винокур І. Черняхівська культура: витоки і доля. – Кам'янець-Подільський, 2000. – С. 275–278.

<sup>3</sup> Седов В. Славяне в древности. – М., 1994. – С. 233–282.

<sup>4</sup> Баран В. Давні слов'яни (Україна крізь віки. – Т. 3). – К., 1998. – С. 178–182; Козак Д. До проблеми співіснування слов'ян і германців в Україні у другій чверті I тис. н. е. // Старожитності Русі-України. – К., 1994. – С. 31–36; Гудкова А. Особенности этнокультурного процесса в черняховском обществе // Тези доповідей української делегації на VI Міжнародному конгресі слов'янської археології (Новгород, Росія, 1996 р.). – К., 1996. – С. 20–23.

<sup>5</sup> Щукин М. К предьстории черняховской культуры. Тринадцать секвенций // АСГЭ. – 1979. – 20. – С. 66–89; Магомедов Б. Черняховская культура Северо-Западного Причерноморья. – К., 1987; Шаров О., Бажан И. Черняховские этюды // Stratum plus. – 1999. – № 4. – С. 19–65; Любичев М. Появление черняховской культуры восточнее Днепра в связи с событиями на Дунае 20–30-х гг. IV в. К постановке проблемы // Археологічний літопис Лівобережної України. – 2005. – 1–2. – С. 42–49; Godłowski K. Z badań nad zagadnieniem rozprzestrzenienia Słowian w V–VII w. n. e. – Kraków, 1979; Bierbrauer V. Zur chronologischen, soziologischen und regionalen Gliederung des ostgermanischen Fundstoffs des 5. Jhs in Südosteuropa // Die Völker an der mittleren und unteren Donau im 5. und 6. Jh. – Wien, 1980. – S. 131–142; Бірбрауер Ф. Готи в I–VII ст.: територія розселення та просування за археологічними джерелами // Археологія. – 1995. – № 2. – С. 32–51; Kazanski M. Les Goths (I er–VII e siècles ap. J.–C.). – Paris, 1991; Kokowski A. Goci od Skandzy do Campi Gothorum. – Warszawa, 2007; Мачczyńska М. Wędrówki Ludów. – Kraków, 1996.

<sup>6</sup> Diaconu Gh. Einheimische und Wandervölker im 4. Jahrhundert auf dem Gebiete Rumäniens (Tirgșor-Gherăseni-Variante) // Dacia. – 1964. – 8. – P. 195–210; Ioniță I. Probleme der Sintana de Mureș-Cernjachov-Kultur auf dem Gebiete Rumäniens // Studia Gotica (Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens Handlingar. Antikvariska serien). – 1972. – 25. – S. 95–104; Vornic V. Așezarea și necropola de tip Sântana de Mureș-Černjachov de la Budești. – Chișinău, 2006.

<sup>7</sup> Події та легенди того часу описав у VI ст. готський історик Йордан: *Иордан*. О происхождении и деяниях гетов / Вступительная статья, перевод, комментарий Е. Скржинской. – СПб., 1997.

<sup>8</sup> Славяне и их соседи в конце I тысячелетия до н. э. – первой половине I тысячелетия н. э. – М., 1993. – С. 130–131.

- <sup>9</sup> *Смиленко А.* Городище Башмачка III–IV в. н. э. – К., 1992.
- <sup>10</sup> *Магомедов Б.* Черняховское городище у с. Александровка // Днестро-Дунайское междуречье в I – начале II тыс. н. э. – К., 1987. – С. 26–41.
- <sup>11</sup> *Schultze E., Magomedov B., Bujskich S.* Grautonige Keramik des Unteren Buggebietes in römischer Zeit. Nach Materialien der Siedlungen in der Umgebung von Olbia // *Eurasia Antiqua*. – 2006. – 12. – S. 289–352.
- <sup>12</sup> Славяне и их соседи... – С. 131–140; *Рикман Э.* Жилище племен черняховской культуры Днестровско-Прутского междуречья // Древнее жилище народов Восточной Европы. – М., 1975. – С. 50–87.
- <sup>13</sup> *Магомедов Б.* Каменка-Анчекрак. Поселение черняховской культуры. – К., 1991.
- <sup>14</sup> Типология декоративного оформления посуды детально розроблена в статті: *Сымонович Э.* Орнаментація черняховської кераміки // МИА. – 1964. – № 116. – С. 270–361.
- <sup>15</sup> Там само. – С. 303–308.
- <sup>16</sup> *Тиханова М.* Раскопки на поселении III–IV вв. н. э. у с. Лепесовка в 1957–1959 гг. // СА. – 1963. – № 2. – Рис. 4, 1; *Щукин М.* Готский путь (готы, Рим и черняховская культура). – СПб., 2005. – С. 122–124.
- <sup>17</sup> *Брайчевський М. Ю.* Зображення коня з с. Черепин в Середньому Пороссі // Археологія. – 1961. – Т. 12. – С. 183–184; *Волиняк В.* Могильник черняхівської культури у верхів'ях р. Горинь // Археологія. – 1974. – Вип. 13. – С. 75.
- <sup>18</sup> *Сымонович Э.* Сюжетные изображения на Черняховской керамике // СА. – 1983. – № 4. – С. 132–133.
- <sup>19</sup> *Schultze E., Magomedov B., Bujskich S.* Grautonige Keramik des Unteren Buggebietes in römischer Zeit... – S. 325. – Abb. 18.
- <sup>20</sup> *Рыбаков Б.* Язычество древних славян. – М., 1981. – С. 320–325; *Рыбаков Б.* Язычество древней Руси. – М., 1987. – С. 164–194. Черняхівські посудини-“календарі” зіставлялися досі лише зі слов'янськими ритуалами річного циклу, хоча подібні дійства відомі й у германському язичництві. Наприклад, у скандинавів “на початку зими треба було приносити жертви богам за урожайний рік, в середині зими – за весняне проростання, а влітку – за перемогу” (див.: *Стурлуссон С.* Круг земной. – М., 1980. – С. 14, 15).
- <sup>21</sup> *Винокур І.* Історія та культура черняхівських племен Дністро-Дніпровського межиріччя II–V ст. н. е. – К., 1972. – С. 84.
- <sup>22</sup> *Рафалович І.* Сосуд со штампованными знаками из Данченского могильника черняховской культуры // АИМ (1974–1976 гг.). – Кишинев, 1981. – С. 116–125.
- <sup>23</sup> *Кропоткин В.* О датировке кувшина из Чистилковского могильника (Тернопольская обл.) // СА. – 1973. – № 3. – С. 240–243.
- <sup>24</sup> *Odobescu A.* Tezaurul de la Pietroasa. – București, 1976; *Rusu M.* Der Schatz von Pietroasele und der zeitgenössische historische Kontext // *Zeitschrift für Archäologie*. – 1986. – 20. – S. 181–200.
- <sup>25</sup> *Mundell Mango M.* Silver Plate Among the Romans and Among the Barbarians // *La noblesse Romaine et les chefs barbares du IIIe au VIIe siècle*. – Saint-Germain-an-Laye, 1994. – P. 80. – Pl. 4 c, d.
- <sup>26</sup> *Засецкая И.* Материалы Боспорского некрополя второй половины IV – первой половины V вв. н. э. // МАИЭТ. – 1993. – Вып. 3. – С. 70, 71. – Табл. 5: 3, 38; 185, 42; 184.
- <sup>27</sup> *Магомедов Б.* К истории финального этапа черняховской культуры // Сто лет черняховской культуре. – К., 1999. – С. 39–47.
- <sup>28</sup> *Häßler H.-J.* Fenstergefäße // *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*. – Berlin; New York, 1993. – 8, 3/4. – S. 376–382.
- <sup>29</sup> *Woląciwicz R.* Ceramika kultury wielbarskiej między Bałtykiem a Morzem Czarnym. – Szczecin, 1993. – S. 27. – Rys. 4.
- <sup>30</sup> *Dobrzańska H.* Zagadnienie datowania ceramiki toczonej w kulturze przeworskiej // AP. – 1980. – Т. 24. – Z. 1. – S. 128–130.
- <sup>31</sup> *Смішко М.* Поселення III–IV ст. н. е. з слідами скляного виробництва біля с. Комарів Чернівецької області // МДАПВ. – 1964. – Вип. 5. – С. 67–80.
- <sup>32</sup> *Кропоткин В.* Римские импортные изделия в Восточной Европе (II в. до н. э. – V в. н. э.) // САИ. – 1970. – Вып. Д1–27. – С. 85–98.

- <sup>33</sup> Пуцко В. Серебряные кувшины из Жигайловки // ВДИ. – 1984. – № 4. – С. 77–89.
- <sup>34</sup> Герета И. Новые могильники черняховской культуры Западной Подолии и вельбарская культура // *Kultura wielbarska w mlodszyum okresie rzymskim*. – Lublin, 1989. – Т. 2. – Rys. 5.
- <sup>35</sup> Бобровська О. До питання про черняхівські “відерцеподібні” прикраси // Проблеми походження та історичного розвитку слов’ян. – К.; Л., 1997. – С. 97–103.
- <sup>36</sup> Кропоткин В. Золотая подвеска из Рыжевки // СА. – 1972. – № 1. – С. 264–269; Каргопольцев С., Бажан И. К вопросу об эволюции трехрогих пельтовидных лунниц в Европе (III–VI вв.) // Петербургский археологический вестник. – СПб., 1993. – Вып. 7. – С. 113–122.
- <sup>37</sup> Werner J. Danceny und Brangstrup. Untersuchungen zur Cernjachov-Kultur zwischen Sereth und Dnestr und zu den “Reichtumzentren” auf Fünen // *Bonner Jahrbücher*. – 1988. – Bd. 188. – S. 275. – Abb. 19.
- <sup>38</sup> Tempelmann–Mączyńska M. Das Frauentrachtzubehör des mittel- und osteuropäischen Barbaricums in der römischen Kaiserzeit. – Kraków, 1989; Бобровська О. В. Намисто та підвіски у вбранні населення черняхівської культури: Автореф. дис. ... канд. іст. наук. – К., 2000.
- <sup>39</sup> Магомедов Б. Велика Снітинка 2 – поселення гребінників III–IV ст. н. е. // Стародавнє виробництво на території України. – К., 1992. – С. 94–116.
- <sup>40</sup> Werner J. Danceny und Brangstrup. – S. 285.
- <sup>41</sup> Винокур І. Історія та культура черняхівських племен... – С. 105–118; Винокур І. Черняхівська культура ... – С. 123–132.
- <sup>42</sup> Магомедов Б. Черняховская культура. Проблема этноса. – Lublin, 2001. – С. 124.
- <sup>43</sup> Винокур И. Языческие изваяния Среднего Поднестровья // МИА. – 1967. – № 139. – С. 136–144; Винокур І., Забашта Р. Монументальна скульптура слов’ян // Археологія. – 1989. – № 1. – С. 65–68.
- <sup>44</sup> Відомості про дерев’яну ідеоскульптуру II–V ст. донині обмежуються археологічними матеріалами, які попередньо вказують лише на саму можливість її існування (див.: Сьмонович Э. О культовых представлениях населения юго-западных областей СССР в позднеантичный период // СА. – 1978. – № 2. – С. 113).
- <sup>45</sup> Кравченко Н. Обухівський камінь з петрогліфами // Етнокультурні процеси в Південно-Східній Європі в I тисячолітті н. е. – К.; Л., 1999. – С. 94–105.
- <sup>46</sup> Типологічна класифікація скульптури черняхівців представлена в кількох публікаціях (див.: Забашта Р. До питання еволюції та формально образної структури монументальної скульптури слов’ян-язичників // VII Подільська історико-краєзнавча конференція. Секція археології: Тези доповідей. – Кам’янець-Подільський, 1987. – С. 38–40; Винокур І., Забашта Р. Монументальна скульптура слов’ян.).
- <sup>47</sup> Сегал Д. Мифологические изображения у индейцев северо-западного побережья Канады // Ранние формы искусства. – М., 1972. – С. 329–330, 344, 347; Мифы народов мира: Энциклопедия. – М., 1980. – Т. 1. – С. 398–406.
- <sup>48</sup> Винокур И., Островский М. Раковецкий могильник // МИА. – 1967. – № 39. – С. 152, 156.
- <sup>49</sup> Вагнер Г. Четырехликая капитель из Боголюбова // Славяне и Русь. – М., 1963. – С. 385–393.
- <sup>50</sup> Коршенко С. Пряжка з головою варвара // Археологія. – 1948. – Т. 2. – С. 179–181; Брайчевський М. Мистецтво стародавніх східних слов’ян // ІУМ. – К., 1966. – Т. 1. – С. 123, 124.
- <sup>51</sup> Винокур И., Хотюн Г. Языческие изваяния из с. Ставчаны в Поднестровье // СА. – 1964. – № 4. – С. 210–214; Забашта Р. Сакральний комплекс III–IV ст. в с. Ставчанах Хмельницької області: факти, коментарі, спроба нового атрибутування // *Eastern review*. – Łódź, 2001. – N 5. – S. 99.
- <sup>52</sup> Кравченко Н. Обухівський камінь з петрогліфами.
- <sup>53</sup> Забашта Р. До питання генези монументальної скульптури слов’ян-язичників // Українське мистецтвознавство. – К., 1993. – Вип. 1. – С. 6–11.
- <sup>54</sup> Кравченко Н. Обухівський камінь з петрогліфами. – С. 99.
- <sup>55</sup> Седов В. Славяне и иранцы в древности // История, культура, этнография и фольклор славянских народов: VIII Международный съезд славистов. Загреб – Люблина, сентябрь 1978 г. / Доклады советской делегации. – М., 1978. – С. 233; Винокур І. Історія лісостепового Подністров’я та південного Побужжя: від кам’яного віку до середньовіччя. – К.; О., 1985. – С. 55–57.

- <sup>56</sup> *Максимова М. и Наливкина М.* Скульптура // АГСП. – М.; Ленинград, 1955. – С. 315, 317.
- <sup>57</sup> Славяне и их соседи... – С. 162; *Седов В.* Славяне в древности. – С. 243.
- <sup>58</sup> *Кравченко А.* Могильник черняховской культуры в селе Фрунзовка // История и археология юго-западных областей СССР начала нашей эры. – М., 1967. – С. 160, 161, 163.
- <sup>59</sup> *Баран В. Д.* Бронзовая подвеска из с. Черепино // КСИИМК. – 1956. – Вып. 65. – С. 136, 137; *Баран В. Д.* Черняхівська культура. За матеріалами Верхнього Дністра і Західного Бугу. – К., 1981. – С. 117, 118.
- <sup>60</sup> *Ajabin A.* I goti in Skimea (secoli V–VII) // I goti. – [Milano, 1994]. – P. 120–121; [*Засецкая И.*] Боспорский некрополь как эталонный памятник древностей IV– начала VII века // Крым, Северо-Восточное Причерноморье и Закавказье в эпоху средневековья IV–XIII века. – М., 2003. – С. 33, 34, 100. – Табл. 14: 59.
- <sup>61</sup> *Кропоткин В.* Римские импортные изделия в Восточной Европе ... – С. 122, 123.
- <sup>62</sup> *Симонович Э.* Две статуэтки коня из Побужья // КСИИМК. – 1958. – Вып. 72. – С. 22–27.
- <sup>63</sup> Там само. – С. 26, 27.
- <sup>64</sup> *Винокур І.* Старожитності Східної Волині першої половини I тис. н. е. // Праці комплексної експедиції Чернівецького державного університету – Чернівці, 1960. – Т. 8. Серія археологічна. – Вип. 1. Старожитності Східної Волині. – С. 86. – Табл. XI: 1; *Винокур І.* Черняхівська культура ... – С. 154. – Рис. 79: 2; *Симонович Э.* Сюжетные изображения... – С. 135, 138.
- <sup>65</sup> *Винокур І.* Черняхівська культура ... – С. 153. – Рис. 78.
- <sup>66</sup> *Тиханова М.* Раскопки на поселении III–IV вв. у с. Лепесовка в 1957–1959 гг. // СА. – 1963. – № 2. – С. 180, 181; *Винокур І.* Історія та культура черняхівських племен... – С. 118; *Рикман Э.* Жилище племен черняховской культуры ... – С. 68, 69.
- <sup>67</sup> *Забашта Р.* Сакральний комплекс III–IV ст. в с. Ставчанах ... – С. 97–111.
- <sup>68</sup> *Магомедов Б.* Черняховское городище у с. Александровка. – С. 26–41.
- <sup>69</sup> *Прицак О.* Походження Русі. Стародавні скандинавські джерела (крім ісландських саг). – К., 1997. – Т. 1. – С. 259–261.

## ПАМ'ЯТКИ ПІЗНЬОЗАРУБИНЕЦЬКОГО НАСЕЛЕННЯ ТА ПЛЕМЕН КИЇВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

<sup>1</sup> *Даниленко В.* Памятники ранней поры железного века в южной части Полесья УССР // Доклады VI Научной конференции Института археологии. – К., 1953. – С. 27–28; *Даниленко В.* Славянские памятники I тысячелетия н. э. в бассейне Днепра // КСИАУ. – 1956. – Вып. 4; *Даниленко В., Дудкин В., Круц В.* Археолого-магнитная разведка в Киевской области // АИНУ. 1965–1966. – 1967. – Вып. 1; *Даниленко В.* Пізньозарубинецькі пам'ятки київського типу // Археологія. – 1976. – №19; *Кравченко Н., Гороховский Е.* О некоторых особенностях развития материальной культуры населения Среднего Поднепровья в первой половине I тысячелетия н. э. // СА. – 1979. – № 2; Этнокультурная карта территории Украинской ССР в I тыс. н. э. – К., 1985. – С. 10–17, 51–59; *Обломский А.* Этнические процессы на водоразделе Днепра и Дона в I–V вв. н. э. – М.; Сумы, 1991; *Обломский А.* Днепровское Лесостепное Левобережье в поздне римское и гуннское время (середина III – первая половина V в. н. э.) // Раннеславянский мир. – 2003. – Вып. 5; *Тертиловский Р.* Славяне Поднепровья в первой половине I тысячелетия н. э. // Monumenta Studia Gothica. – 2004. – Т. III.

<sup>2</sup> *Обломский А.* Днепровское Лесостепное Левобережье в поздне римское и гуннское время... – С. 10–20; *Тертиловский Р.* Славяне Поднепровья в первой половине I тысячелетия н. э. – С. 21–34.

<sup>3</sup> Этнокультурная карта территории Украинской ССР в I тыс. н. э. – С. 25–34; *Козак Д.* Этнокультурна історія Волині. – К., 1992. – С. 30–69.

<sup>4</sup> Археологія Української РСР. – К., 1971. – Т. II. – С. 185–215; *Костенко В.* Сарматы в междуречье Орели и Самары // Курганные древности Степного Поднепровья (III–I тыс. до н. э.). – 1979. – Вып. 3. – С. 124–139; Этнокультурная карта территории Украинской ССР в I тыс. н. э. – С. 5–10; *Гороховский Е.* Сарматское погребение в Новых Санжарах на Полтавщине (О поздне сарматских древностях второй половины III в. н. э. в междуречье Дона и Дуная) // Областная научно-практическая конференция, посвященная 100-летию со дня

рождения М. Я. Рудинского. Тезисы докладов и сообщений ( 26–28 марта 1987 г. ). – Полтава, 1987. – С. 56–59.

<sup>5</sup> Этнокультурная карта территории Украинской ССР в I тыс. н. э. – С. 42–51; *Баран В., Гороховский Е., Магомедов Б.* Черняховская культура и готская проблема // Славяне и Русь (в зарубежной историографии). – К., 1990; *Обломский А.* Днепровское Лесостепное Левобережье в позднеримское и гуннское время... – С. 21–60.

<sup>6</sup> *Обломский А.* Днепровское Лесостепное Левобережье в позднеримское и гуннское время... – С. 40–50; *Тертиловский Р.* Славяне Поднепровья в первой половине I тысячелетия н. э. – С. 50–57.

<sup>7</sup> *Обломский А.* Днепровское Лесостепное Левобережье в позднеримское и гуннское время... – С. 10–20, 32–50; *Тертиловский Р.* Славяне Поднепровья в первой половине I тысячелетия н. э. – С. 21–34, 40–42, 50–57.

<sup>8</sup> *Гороховский Е.* Хронология ювелирных изделий первой половины I тысячелетия н. э. Лесостепного Поднепровья и Южного Побужья: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. – К., 1988. – С. 9–12.

<sup>9</sup> *Кондаков Н.* История и памятники византийской эмали / Собрание А. В. Звенигородского. – СПб., 1892. – С. 17–21, 30–31; *Толстой И., Кондаков Н.* Русские древности в памятниках искусства. – СПб., 1890. – Вып. 3. – С. 152–154.

<sup>10</sup> *Корзухина Г.* Предметы убора с выемчатыми эмалями V – первой половины VI в. н. э. в Среднем Поднепровье // САИ. – 1978 – Вып. 7. – С. 31. – Карта 3; С. 32. – Карта 5; *Спицын А.* Предметы с выемчатой эмалью // ЗОРСА. – 1903. – Т. 5. – Вып. 1. – С. 160–192. – Рис. 160.

<sup>11</sup> *Корзухина Г.* Предметы убора с выемчатыми эмалями... – С. 75–84; *Гороховский Е.* Хронология ювелирных изделий... – С. 16–18; *Обломский А., Тертиловский Р.* Хронология и этнокультурная принадлежность украшений с выемчатыми эмалями восточноевропейского круга на территории Лесостепной Зоны // Евразия. Этнокультурное взаимодействие и исторические судьбы. Тезисы докладов научной конференции. Москва, 16–19 ноября 2004 г. – М., 2004. – С. 162–165.

<sup>12</sup> *Спицын А.* Предметы с выемчатой эмалью. – С. 156–160; *Niederle L.* Slovanské starožitnosti. – Praha, 1921. – D. III. – Sv. I. – S. 274–289.

<sup>13</sup> *Кондаков Н.* История и памятники византийской эмали... – С. 30–31; *Рыбаков Б.* Ранняя культура восточных славян // ИЖ. – 1943. – № 11, 12. – С. 76; *Даниленко В.* Памятники ранней поры железного века в южной части Полесья УССР. – С. 27, 28.

<sup>14</sup> *Корзухина Г.* Предметы убора с выемчатыми эмалями... – С. 63. – № 36. – Табл. 29, 1.

<sup>15</sup> *Макаренко М.* Борзенські емалі і старі емалі України взагалі // Чернігів та Північне Лівобережжя. – К., 1928. – С. 92.

<sup>16</sup> *Спицын А.* Предметы с выемчатой эмалью. – С. 149, 160–192; *Третьяков П.* Северные восточнославянские племена // МИА. – 1940. – С. 28; *Niederle L.* Slovanské starožitnosti. Oddíl culturñi / Život starých slovanů. – Praha; Bursik; Kogout, 1913. – D. I. – Sv. II. – S. 540–542; *Корзухина Г.* Предметы убора с выемчатыми эмалями... – С. 14, 15, библиография; *Okulicz J.* Pradzieje ziem Pruskich od późnego paleolitu do VII w. n. e. – Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, 1973. – S. 441.

<sup>17</sup> *Гороховский Е.* Хронология ювелирных изделий... – С. 17, 18.

<sup>18</sup> Там само. – С. 17.

<sup>19</sup> *Корзухина Г.* Предметы убора с выемчатыми эмалями... – С. 71. – № 73.

<sup>20</sup> Римское искусство и культура. Выставка Римско-германского музея г. Кельна. – Кельн, 1984. – С. 134, 135. – № 124. – Рис. 100.

<sup>21</sup> *Корзухина Г.* Предметы убора с выемчатыми эмалями ... – С. 53. – Табл. 29, 3.

<sup>22</sup> *Гороховский Е.* Хронология украшений с выемчатой эмалью Среднего Поднепровья // Материалы по хронологии археологических памятников Украины. – К., 1982. – С. 131–134, библиография.

<sup>23</sup> Там само.

<sup>24</sup> *Даниленко В.* Пізньюзарубинецькі пам'ятки київського типу. – С. 66; *Корзухина Г.* Предметы убора с выемчатыми эмалями... – С. 42–44; *Фролов И.* Вещи с выемчатой эмалью и их распространение // Проблемы этнической истории балтов. – Рига, 1977. – С. 42;

Поболь Л. Скарб речей з емаллю з Красного Бору // Середні віки на Україні. – 1971. – Вип. 1. – С. 100–113.

<sup>25</sup> Амброз А. Фибулы зарубинецкой культуры // МИА. – 1959. – № 70. – С. 188–189.

<sup>26</sup> Кухаренко Ю. Зарубинецкая культура // САИ. – 1964. – Вып. Д1–19. – С. 40. – Табл. 17, 1–4; Савчук А. Поселения зарубинецкой культуры в поречье р. Трубеж // МИА. – 1969. – № 160. – С. 84. – Рис. 1, 1, 20–21, 42, 44, 46–47; Максимов Е. Среднее Поднепровье на рубеже нашей эры. – К., 1972. – С. 14. – Табл. XXIV.

<sup>27</sup> Кухаренко Ю. Археология Польши. – М., 1969. – С. 189. – Табл. 1, 10.

<sup>28</sup> Корзухина Г. Предметы убора с выемчатыми эмальями... – С. 50.

<sup>29</sup> Даниленко В. Пізньозарубинецькі пам'ятки київського типу. – С. 72. – Рис. 3, 2; Корзухина Г. Предметы убора с выемчатыми эмальями... – С. 50; Этнокультурная карта территории Украинской ССР в I тыс. н. э. – С. 55. – Рис. 10, 44; Godłowski R. The Chronology of the Late Roman and Early Migration Periods in Central Europe // Prace archeologiczne. – 1970. – P. 9. – Fig. 2, a–e.

<sup>30</sup> Подібні дзеркала були в ужитку і в I ст. н. е. Див.: Симонович Э. Население столицы позднескифского царства (по материалам восточного могильника Неаполя Скифского). – К., 1983. – С. 58. – Табл. 40, 4. Згадані наконечники поясів див.: Prahistoria ziem Polskich. – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1981. – T. V. Pozny okres latenski I okres rzymski. – Tabl. 33, 76.

<sup>31</sup> Гороховский Е. О группе фибул с выемчатой эмалью Среднего Поднепровья // Новые памятники древней и средневековой культуры. – К., 1982. – С. 122, 130–133, 136. – Рис. 28, 6–9.

<sup>32</sup> Там само.

<sup>33</sup> Там само.

<sup>34</sup> Там само. – С. 142.

<sup>35</sup> Різні варіанти композицій на бляхах інших ланцюгів та на трикутних фібулах подібні до “круглих” і “лапчастих” хрестів. Зразок трирядної решітки можна побачити на бляхах із с. Велика Салтанівка Київської обл., де середній горизонт – гнізда емалі, що повторюють композицію решітки.

<sup>36</sup> Корзухина Г. Предметы убора с выемчатыми эмальями... – С. 78. – № 140, 146; Jacobson F. Litauen // RV. – 1929. – Bd. 13. – S. 25. – Taf. 14.

<sup>37</sup> Okulicz J. Powiasania pobrzeza wschodniego Baltyku I centrum samdiskego z południem w podokresie wczesnorzymskim // Prace archeologiczne. – 1976. – Z. 22. – S. 193–197. – Rys. 7, 8.

<sup>38</sup> Макаренко М. Борзенські емалі і старі емалі України взагалі. – С. 92.

<sup>39</sup> Корзухина Г. Предметы убора с выемчатыми эмальями... – С. 24, 25, 32, 33.

<sup>40</sup> Там само. – С. 25–27;

<sup>41</sup> Махно Є. Типи поховань і планування Компаніївського могильника // Середні віки на Україні. – 1971. – Вип. 1. – С. 88, 92. – Рис. 4.

<sup>42</sup> Фібула у зводі Г. Корзухіної не врахована, хоча, зважаючи на форму та конструкцію, вона належить до кола емалей з елементами “деградації”. Про датування див.: Скрипкин А. Фибулы Нижнего Поволжья (по материалам сарматских погребений) // СА. – 1977. – № 2. – С. 114, 117. – Рис. 6, 26.

<sup>43</sup> Поболь Л. Скарб речей з емаллю з Красного Бору. – С. 100–134; Поболь Л., Наумов В. О некоторых предметах материальной культуры селения Абида // Доклады к VI конференции молодых ученых Белорусской ССР. – Минск, 1967. – С. 424–441.

<sup>44</sup> Макаренко М. Борзенські емалі і старі емалі України взагалі. – С. 92.

<sup>45</sup> Корзухина Г. Предметы убора с выемчатыми эмальями... – С. 18, 19.

## БІБЛІОГРАФІЯ

- Акишев А. К.* Костюм “золотого человека” и проблема катафрактария // Военное дело древних племен Сибири и Центральной Азии. – Новосибирск, 1981. – С. 55.
- Алексеев А. Ю., Мурзин В. Ю., Ролле Р.* Чертомлык (Скифский царский курган IV в. до н. э.). – К., 1991.
- Античные города Северного Причерноморья. – М.; Ленинград, 1955.
- Артамонов М. И.* Сокровища скифских курганов в собрании Государственного Эрмитажа. – Ленинград; Прага, 1964.
- Артеменко И.* Племена Верхнего и Среднего Поднепровья в эпоху бронзы. – М., 1967.
- Археология Украинской ССР. – К., 1986. – Т. 2.
- Археология УССР. – К., 1985. – Т. I.
- Баран В. Д.* Давні слов'яни // Україна крізь віки. – К., 1998. – Т. 3.
- Баран В. Д.* Черняхівська культура (за матеріалами Верхнього Дністра та Західного Бугу). – К., 1981.
- Баран В. Д., Магомедов Б. В.* Черняховская культура // Археология Украинской ССР. – К., 1986. – Т. 3. – С. 70–100.
- Барцева Т. Б., Вознесенская Г. А., Черных Е. Н.* Металл черняховской культуры // МИА. – 1972. – № 187.
- Белозор В. П.* Скифские каменные изваяния VII–IV вв. до н. э.: Дис. ... канд. ист. наук. – К., 1986.
- Березанская С. С.* Северная Украина в эпоху бронзы. – К., 1982.
- Бессонова С. С.* Религиозные представления скифов. – К., 1983.
- Бибиков С. Н.* Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта. – К., 1981.
- Білозор В. П.* Кам'яні статуї у контексті скіфської етногенетичної проблематики // Археологія. – 1996. – № 4.
- Брайчевський М. Ю.* Біля джерел слов'янської державності. – К., 1964.
- Брайчевский М.* Древнеславянское святилище в селе Иванковы на Днестре // КСИИМК. – М., 1953. – Вып. 52. – С. 43–53.
- Брайчевский М., Довженок В.* Поселение и святилище в селе Иванковцы в Среднем Поднепровье // МИА. – 1967. – № 139. – С. 238–262.
- Брашинский И. Б.* Сокровища скифских царей. – М., 1967.
- Васіна З. О.* Український літопис вбрання. – К., 2003.
- Великая Скифия* (учебное пособие). – К.; Запорожье, 2002.
- Винокур И.* Языческие изваяния Среднего Поднепровья // МИА. – 1967. – № 139. – С. 136–144.
- Винокур І. С.* Історія та культура черняхівських племен Дністро-Дніпровського межиріччя II–V ст. н. е. – К., 1972.
- Винокур І., Забашта Р.* Монументальна скульптура слов'ян // Археологія. – 1989. – № 1. – С. 65–77.
- Винокур И., Хоттон Г.* Языческие изваяния из с. Ставчаны в Поднепровье // СА. – 1964. – № 4. – С. 210–214.



- Відейко М. Ю.* Трипільська цивілізація. – К., 1993.
- Высотская Т. Н.* Неаполь – столица государства поздних скифов. – К., 1979.
- Гимбутас М.* Цивилизация Великой Богини: Мир Древней Европы. – М., 2006.
- Гороховский Е. Л.* О группе фибул с выемчатой эмалью Среднего Поднепровья // Новые памятники древней и средневековой культуры. – К., 1982. – С. 115–151.
- Гороховский Е. Л.* Хронология черняховских могильников Лесостепной Украины // Труды V Международного конгресса археологов-славистов: В 4 т. – К., 1988. – Т. 4. – С. 34–46.
- Граков Б. Н.* Ранний железный век. – М., 1977.
- Гудкова А. В.* I–IV вв. в Северо-Западном Причерноморье (Культура оседлого населения) // Stratum plus. – 1999. – № 4. – С. 235–404.
- Гуцал В. А., Семенчик С. О.* Кам'яна статуя із Лоївців на Середньому Дністрі // Археологічні відкриття в Україні 2002–2003 рр. – К., 2004. – С. 116–118.
- Давня історія України у двох книгах. – К., 1994. – Кн. 1.
- Давня історія України. – К., 1997. – Т. I.
- Даниленко В. М.* Кам'яна Могила. – К., 1986.
- Даниленко В. Н.* Неолит Украины. – К., 1969.
- Даниленко В. Н.* Памятники ранней поры железного века в южной части Полесья УССР // Доклады VI Научной конференции Института археологии. – К., 1953. – С. 147–208.
- Дашевская О. Д.* Поздние скифы в Крыму. – М., 1991.
- Дзиговский А. Н., Островерхов А. С.* Стекляная посуда как историческое явление в памятниках скифо-сарматского времени Украины, Молдовы и Российского Подонья (VI–IV вв до н. э.). – О., 2000.
- Довженко Н. Д.* Проблеми дослідження найдавніших мегалітичних пам'яток України // Праці Центру пам'яткознавства. – К., 1993. – Вип. 2. – С. 117–119.
- Домбровский О. Н.* О технике декоративной живописи Неаполя Скифского // СА. – 1961. – № 4. – С. 88–93.
- Забашта Р.* До питання атрибуції язичницької монументальної скульптури теренів Середньої Наддністрянщини (за архівними матеріалами) // Медобори й духовна культура давніх, середньовічних слов'ян: Матеріали наукової конференції (8–9 жовтня 1998 р., Гримайлів). – Л., 1998. – С. 130–149.
- Забашта Р.* Сакральний комплекс III–IV ст. в с. Ставчанах Хмельницької області: факти, коментарі, спроба нового атрибутування // Eastern review. – Łódź, 2001. – N 5. – S. 97–111.
- Забашта Р., Білозір В.* Скіфська скульптура з району Середньої Наддністрянщини // Народознавчі зошити. – 1996. – Зошит 1 (17). – С. 3–33;
- Захарова Е. Ю.* Сосуды со знаками срубной общности эпохи поздней бронзы. – Воронеж, 2000.
- Збенович В. Г.* Ранний этап трипольской культуры на территории Украины. – К., 1989.
- Зинько Е. А.* Пантикапейские расписные склепы: Итоги и перспективы исследования // Крымский музей: № 1/1994. – Симф., 1995.
- Золото степу. Археологія України. – Шлезвіг, 1991.
- Изделия из гипса и кости // На краю ойкумены. Греки и варвары на северном берегу Понта Эвксинского. – М., 2002.
- Иордан.* О происхождении и деяниях гетов / Вступительная статья, перевод, комментарий Е. Ч. Скржинской. – СПб., 1997.
- Ильинская В. А., Тереножкин А. И.* Скифия VII–IV вв. до н. э. – К., 1983.
- Історія українського мистецтва. – К., 1966. – Т. 1.
- Історія української культури. – К., 2001. – Т. 1.
- Ключко Л.* Верхній плечовий одяг скіфів // Археологія. – 1984. – № 47.
- Ключко Л.* Конусоподібні головні убори скіф'янок // Археологія – 1986. – № 55.
- Ключко Л.* Реконструкция костюма женщины из боковой могилы Большого Рыжановского кургана // Materialy i Sprawozdania Rzeszowskiego Osrodka Archeologicznego. – Rzeszow, 1998.
- Ключко Л.* Скифская обувь // РА. – 1992. – № 1. – С. 26–33.
- Ключко Л. С.* Антропоморфні образи в оздобах скіфських головних уборів // Музейні читання: Матеріали наукової конференції МІКУ: Ювелірне мистецтво – погляд крізь століття. – К., 2006. – С. 64–76.

- Клочко Л. С.* Поясная одежда скифов // Древности Скифии. – М., 2006.
- Клочко Л. С.* Скифские налобные украшения IV–III вв. до н. э. // Новые памятники древней и средневековой художественной культуры. – К., 1982.
- Клочко Л., Васина З.* Костюм населения в регионе среднеднепровской культуры // Nomadizm a patoralizm w migdzyrzeczu Wisly i Dniepru (neolit, eneolit, epoka brązu). – Poznan, 2005. – S. 165–179.
- Клочко Л., Васина З.* Костюм предскифского времени на территории современной Украины // Kimmerowie. Scytowie. Sarmaci. – Kraków, 2004. – S. 185–199.
- Козак Д. Н.* Етнокультурна історія Волині (I ст. до н. е. – IV ст. н. е.). – К., 1992.
- Кондаков Н. П.* История и памятники византийской эмали / Собрание А. В. Звенигородского. – СПб., 1892.
- Корзухина Г. Ф.* Предметы убора с выемчатыми эмалями V – первой половины VI в. н. э. в Среднем Поднпрровье // САИ. – 1978. – Вып. 7.
- Крушельницька Л. І.* Взаємозв'язки населення Прикарпаття і Волині з племенами Східної і Центральної Європи (рубіж епох бронзи і заліза). – К., 1985.
- Крылова Л. П.* Энеолит и бронзовый век Украины. – К., 1976.
- Курганы Степной Скифии. – К., 1991.
- Кухаренко Ю. В.* Зарубинецкая культура // САИ. – 1964 – Вып. Д1–19.
- Литвиненко Р. А.* Колесный транспорт эпохи бронзы евразийской Степи и Лесостепи (учебное пособие к спецкурсу). – Донецк, 1997.
- Любичев М. В.* Черняховская культура днепро-донецкой лесостепи: история исследования и основные проблемы изучения. – Х., 2000.
- Магомедов Б.* Черняховская культура. Проблема этноса. – Lublin, 2001.
- Магомедов Б. В.* Черняховская культура Северо-Западного Причерноморья. – К., 1987.
- Макаренко М. О.* Борзенські емалі і старі емалі України взагалі // Чернігів та Північне Лівобережжя. – К., 1928. – С. 80–100.
- Махню Е. В.* Памятники черняховской культуры на территории УССР // МИА. – 1960. – № 82. – С. 9–83.
- Михайлов Б. М.* Кам'яна Могила – світова пам'ятка древньої культури в Україні. – К., 2003.
- Мозолевський Б. М.* Курган Товста Могила. – К., 1979.
- Мозолевський Б. М.* Скіфський степ. – К., 1983.
- Новицкий Е. Ю.* Монументальная скульптура древнейших земледельцев и скотоводов Северо-Западного Причерноморья // Вестник Одесского охранный археологического центра. – О., 1990. – Вып. 2.
- Новые памятники древней и средневековой художественной культуры. – К., 1980.
- Обломский А. М., Терпиловский Р. В.* Среднее Поднпрровье и Днепровское Левобережье в первые века нашей эры. – М., 1991.
- Ольховский В. С.* Монументальная скульптура Крыма V–III вв. до н. э. // Древности Евразии от ранней бронзы до раннего средневековья. – М., 2005. – С. 21–29.
- Ольховский В. С.* Монументальная скульптура населения западной части евразийских степей эпохи раннего железа. – М., 2005.
- Ольховский В., Евдокимов Г.* Скифские изваяния VII–IV вв. до н. э. – М., 1994.
- Ольховский В.* Погребально-поминальная обрядность населения степной Скифии (VII – III вв до н. э.). – М., 1991. – С. 6.
- Пассек Т. С.* Трипільська культура. – К., 1941.
- Патокова Э. Ф.* Усатовское поселение и могильники. – К., 1979.
- Переводчикова Е. В.* Язык звериных образов. Очерки искусства евразийских степей скифской эпохи. – М., 1994.
- Пидопличко И. Г.* Позднепалеолитическое жилище из костей мамонта на Украине. – К., 1969.
- Погожева А. П.* Антропоморфная пластика Триполья. – Новосибирск, 1983.
- Попова Е. А.* Об истоках традиции и эволюции форм скифской скульптуры // СА. – 1976. – № 1. – С. 118.
- Прилишко Я. П., Болтрик Ю. В.* Опыт реконструкции скифского костюма на материалах погребения скифянки из Вишневої Могили // Курганы Степной Скифии. – К., 1991. – С. 18–33.

*Раевский Д. С.* Скифские каменные изваяния в системе религиозно-мифологических представлений ираноязычных народов евразийских степей // Средняя Азия, Китай и зарубежный Восток в древности. – М., 1983.

*Рикман Э. А.* Этническая история населения Поднестровья и прилегающего Подунавья в первых веках нашей эры. – М., 1975.

*Рудинський М. Я.* Кам'яна Могила. – К., 1961.

*Русяева А. С.* Религия понтийских эллинов в античную эпоху. – К., 2005.

*Русяева А. С.* Скульптура // Культура населения Ольвии и ее округи в архаическое время. – К., 1987.

*Русяева А. С.* Образотворче мистецтво // Історія культури давнього населення України: У 5 т. – К., 2001. – Т. I.

*Рыбаков Б. А.* Ранняя культура восточных славян // ИЖ. – 1943. – № 11–12. – С. 73–80.

*Свеишников И. К.* О символике вещей Михалковских кладов // СА. – № 1. – С. 10–27.

Северное Причерноморье в эпоху античности и средневековья. Памяти Н. П. Сорокиной. – М., 2006.

*Симоненко А. В.* О датировке и происхождении античных драгоценностей из погребений сарматской знати I – начала II в. н. э. // Боспорский феномен. Колонизация региона. Образование полисов. Формирование государства. – СПб., 2001. – Т. 2.

*Симоненко А. В.* Сарматы Таврии. – К., 1993.

*Симоненко А. В.* Хронология и периодизация сарматских памятников Северного Причерноморья // Сарматские культуры Евразии: проблемы региональной хронологии. – Краснодар, 2004. – С. 156–158.

*Скорый С.* Киммерийцы в Украинской Лесостепи. – К., 1999.

*Скорый С.* Кіммерійці // Koczwnicę Ukrainy: Katalog wystawy. – Katowice, 1996 – S. 31–48.

*Славин Л. М.* Скифо-сарматське та античне мистецтво Північного Причорномор'я // ИУМ. – К., 1966. – Т. 1. – С. 47–48.

Славяне Юго-Восточной Европы в предгосударственный период. – К., 1990.

*Сміленко А. Т.* Слов'яни та їх сусіди в Степовому Подніпров'ї (II–XIII ст.). – К., 1975.

*Сокольский Н. И.* Деревообрабатывающее ремесло в античных государствах Северного Причерноморья. – М., 1971.

*Спицын А. А.* Предметы с выемчатой эмалью // ЗОРСА. – 1903. – Т. 5. – Вып. 1. – С. 151–191.

Степи Европейской части СССР в скифо-сарматское время // Археология СССР: в 20 т. – М., 1992.

Степное Поднепровье в эпоху поздней бронзы. – К., 1982.

*Сымонович Э. А.* Орнаментация черняховской керамики // МИА. – 1964. – № 116. – С. 270–361.

*Тереножкін А.* Кіммерійські степи // Археологія – 1978. – № 27.

*Тесленко Д. Л.* Об эволюции мегалитических сооружений в Северном Причерноморье и Приазовье (неолит – ранний бронзовый век) // Матеріали та дослідження з археології Східної України. Від неоліту до кіммерійців. – Луганськ, 2007. – Вип. 7.

*Толстой И. И., Кондаков Н. П.* Русские древности в памятниках искусства. – СПб., 1889. – Вып. 2.

*Толстой И. И., Кондаков Н. П.* Русские древности в памятниках искусства. – СПб., 1890. – Вып. 3.

*Тревер К. В.* Памятники греко-бактрийского стиля. – М.; Ленинград, 1940.

*Троицкая Т. Н., Новиков А. В.* Скифо-сибирский мир. – Новосибирск, 2007.

*Федоров Г. Б.* Население Прутско-Днестровского междуречья в I тысячелетии н. э. // МИА. – 1960. – № 89.

*Фиалко Е. Е.* Искусство скифов. – Николаев, 1997.

*Формозов А. А.* Очерки по первобытному искусству // МИА. – 1965. – № 165.

Херсонес Таврический в третьей четверти VI – середине I вв. до н. э. Очерки истории и культуры. – К., 2005.

Херсонес Таврический. Ремесло и культура. – К., 1974.

Художественная культура первобытного общества. Хрестоматия / Составил И. Химик. – СПб., 1994.

*Шарафутдинова И. Н.* Степное Поднепровье в эпоху поздней бронзы. – К., 1982.

- Щукин М. Б.* Готский путь (готы, Рим и черняховская культура). – СПб., 2005.
- Шульц П. Н.* Скифские изваяния Причерноморья // Античное общество. – М., 1967. – С. 225–237.
- Шульц П. Н.* Скульптурные портреты скифских царей Скилура и Палака // КСИИМК. – 1946. – Вып. 12.
- Энеолит и бронзовый век Украины. – К., 1976.
- Энеолит СССР. – М., 1982.
- Яценко И. В.* Декоративная роспись общественного здания в Неаполе Скифском // СА. – 1960. – № 4. – С. 91–112.
- Jelinek J.* Wielki atlas prahistorii czlowieka. – Warszawa, 1977.
- Mordvinceva V.* Sarmatische Phalaren. – Rahden, 2001.
- Ori dei cavalieri delle steppe. Collezioni dai Musei dell'Ucraina. – Milano, 2007.

## СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

**АБАКА (АБАК)** – верхня плита *капітели* під архітравною балкою.

**АБРИС** – 1) силует, контур архітектурних форм; 2) контурний рисунок, лаконічне зображення.

**АВАНКУР** – площа, розташована перед головною спорудою або великим майданом.

**АГЛОМЕРАЦІЯ** – скупчення дрібних і великих населених пунктів та їх безсистемне зрощення. Існують моноцентричні й поліцентричні **А.**

**АГОРА** – площа в містах Стародавньої Греції, центр суспільно-громадського та економічного життя.

**АГРАФ (АГРАФКА)** – 1) ліпна прикраса в архітектурі; 2) замковий камінь, його імітація над вікнами, дверима або *нішами*; 3) коштовна застібка чи пряжка на одязі, головному уборі.

**АДОРАНТ** – той, що молиться, вшановує. Зображення людини з піднятими руками, яка звертається з молитвою до Бога.

**АДОРАЦІЯ** – композиція на тему шанування Бога.

**АЙВАН** – великий склепінчастий зал, відкритий з одного боку.

**АКАНТ (АКАНФ)** – декоративний мотив у античній *архітектурі* та мистецтві (переважно *коринфського ордера*) у вигляді стилізованого листа рослини "ведмежа лапа".

**АКВЕДУК** – споруда у вигляді монументальних мостів, естакад чи стін із жолобом, лотком або трубою у верхній частині для водоводу, який прокладали від віддаленого, високо розташованого джерела через яри, ущелини, річки, дороги й поля до населеного пункту; у добу античності – жолобчастий водовід у вигляді арочного моста понад шляхом або рікою.

**АКРОПОЛЬ** – розташована на височині укріплена частина давньогрецького міста, фортеця, святилище божеств-покровителів.

**АКРОТЕРІЙ** – декоративний елемент, прикраса у вигляді стилізованого листа, *волом*, *пальмет*, бюстів над кутами *фронтонів* архітектурної споруди *класичного ордера*.

**АКСЕСУАР** – друкорядна деталь основного

зображення, допоміжний композиційний елемент, що дозволяє визначити час і місце дії, стиль художнього твору. В оформленні інтер'єрів, образотворчому мистецтві **А.** є важливим елементом для створення цілісного образу. Сприяє формуванню алегорій, метафор, зображальних символів, побудові емблем (не плутати з *атрибутом*).

**АКСОНОМЕТРІЯ** – спосіб зображення об'ємних предметів на площині за допомогою паралельних проєкцій через систему координат. **А.** дає змогу наочніше уявити вигляд і структуру споруд та комплексів, форми деталей, конструктивних елементів, показати розріз, модульну сітку. Частіше вживають ізометрію і диметрію, які відрізняються напрямками осей і масштабами їхньої довжини.

**АЛАБАСТР (АЛАБАСТРОН)** – посудина з алебастру, скла, металу або обпаленої глини малого розміру видовженої заокругленої внизу форми з вузькою шийкою, широким плоским вінчиком та вушком для підвішування. **А.** прикрашали мальованим *орнаментом*. Призначався для зберігання парфумів і косметичних масел.

**АЛЬСЕКО (АСЕКО, СЕКО)** – техніка настінного *живопису* розчиненими у воді фарбами по сухому тиньку.

**АЛЬФРЕСКО** – техніка настінного *живопису* водяними фарбами по сирому вапняному тиньку.

**АМАЗОНКИ** – легендарні жінки-воївниці.

**АМФІПРОСТИЛЬ** – тип давньогрецького прямокутного в плані храму з колонними *портиками* на торцевих фасадах та гладенькими поздожніми стінами без *декору*.

**АМФІТЕАТР** – місця для глядачів, розташовані напівкруглими незамкненими ярусами або навколо круглої арени; у давньоримський час – монументальна споруда для видовищ, еліпсоподібна, без даху, з ареною посередині.

**АМФОРА** – антична глиняна посудина з високою шийкою, двома ручками, звуженим донизу тулубом, який подекуди прикрашали розписом. **А.** використовували для зберігання та транспортування вина, олії.

**АНІМАЛІСТИЧНИЙ ЖАНР** – зображення тваринного світу в образотворчому мистецтві.

**АНСАМБЛЬ** – гармонійна узгодженість кількох різномірних об'єктів, просторових середків, форм і мотивів. **А.** відрізняється від *композиції*, частини якої не є закінченими елементами й лише у взаємодії складають художній твір, тоді як ансамблева цілісність формується з об'ємів і просторів, кожний з яких також має самостійне значення і завершений композицію.

**АНТ** – випнутий торець поздовжньої або поперечної стіни.

**АНТАБЛЕМЕНТ** – верхня горизонтальна частина архітектурного *ордера*, що в класичному зодчестві складається з трьох частин: *архітрава*, *фриза* та *карниза*. Теж існують: неповний (без фриза), полегшений (без архітрава), розкріпований **А.**

**АНТЕМІОН** – античний рослинний стрічковий *орнамент* у вигляді чергування мотиву *пальмети* з іншими.

**АНТРОПОМОРФНИЙ** – людиноподібний предмет або зображення.

**АНТЕФІКС** – прикраса з мармуру чи *теракоти* (у вигляді *пальмети* або щита з *рельєфом*) по краях поздовжньої сторони даху.

**АНТИТЕТИЧНА КОМПОЗИЦІЯ** – парне розташування архітектурних елементів.

**АНТРЕВОЛЬТ** – стіна між двома сусідніми *арками* або над *архівольтом* і *карнизом*.

**АНТРЕСОЛЬ** – 1) додатковий напівповерх у межах основного *поверху*, що збільшує загальну корисну площу приміщень; 2) верхня частина приміщення, відділена внутрішнім перекриттям.

**АНФЕМІЙ (АНФІМІЙ, АНТЕМІЙ)** – 1) стрічковий орнамент, побудований на ритмічному чергуванні квіток, *пальмет* або стилізованого листа лотоса, *аканта*, лілій, *маскаронів*, мушель, *ваз* із квітами тощо; 2) те саме, що *пальмета*.

**АНФІЛАДА** – система взаємозв'язку просторових елементів, за якої всередині споруди на одній осі розташовані двері сусідніх приміщень, внаслідок чого виникає наскрізна *перспектива* кімнат. Розрізняють вирішені в плані Г-подібну, кільцеву, лінійну, П-подібну, Н-подібну, Е-подібну **А.**

**АР'ЄРПЛОЩА** – невелика площа з тильного боку споруди.

**АРИДИЗАЦІЯ** – значні коливання вологості, що призводять до встановлення посушливого клімату на певних територіях.

**АРИТМІЯ** – складний ритм, що створює враження поривчастого руху. Використовується для акцентування композиційних вузлів художнього твору.

**АРКА** – криволінійне перекриття прорізу в стіні або прогону між двома підпорами (*колоннами*, *пілонами* тощо). Конструктивно **А.** передає не тільки навантаження на основу, але й створює *розтір* у горизонтальних напрямках, який вимагає погашення. **А.** зводяться також у вигляді окремих споруд, а саме – меморіальних і тріумфальних.

**АРКАДА** – розташовані в ряд *арки*, що спираються на *колони* або *пільери*. Розрізняють **А.** ордерну – сполучення колон, тричвертних *колон*, напівколон або *пільєстрів* із арками, яке завершується загальним *антаблементом* чи *карнизом*; **А.** по колонах – поєднання склепінчастої та стояково-балкової конструктивних систем у вигляді ряду арок, опертих на *капітелі* колон.

**АРТЕФАКТ** – штучно зроблений об'єкт; у сучасному мистецтві – твір, факт, явище мистецтва.

**АРХАЇКА** – ранній етап у стильовому розвитку мистецтва, якому притаманні лаконічність *пластики*, симетрія й замкненість форм, статичність, площинність, простота просторових *композицій*.

**АРХІВОЛЬТ** – обрамлення навколо чільного боку *арки* у вигляді профільованої *тяги* або смуги з клинчастих каменів, що визначала характер мурування.

**АРХІТЕКТОНІКА** – 1) гармонійне поєднання частин у *композиції* мистецького твору, чітке співвідношення головних і другорядних елементів; 2) виявлення особливостей конструктивної основи споруди пластичними засобами, характером *пропорцій*, колористичним вирішенням, *фактурою*, завдяки чому візуально підкреслювалася конструктивна стійкість, міцність будівельних матеріалів (пор. *тектоніка*).

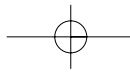
**АРХІТЕКТУРА** – просторове мистецтво створення життєвого середовища, образи якого віддзеркалюють загальні ідеали епохи, втілюють уявлення суспільства про час і простір, будову Всесвіту та місце в ньому людини.

**АРХІТРАВ** – 1) балка, що перекриває простір між окремими підпорами; 2) нижня частина *антаблемента*, що безпосередньо спирається на *капітелі колон* і у свою чергу несе *фриз* і *карниз*.

**АСИМЕТРИЯ** – невідповідне розташування архітектурних об'ємів відносно середньої осі.

**АСТИЛЯРНИЙ ОРДЕР** – членування стіни на *цоколь*, середню основну частину й завершальний *антаблемент* за відсутності *колон* або *пільєстрів*.

**АСТРАГАЛ** – архітектурний облом, що складається з гладенького чи оздобленого



разками намистинок піввалика та полицки, які завершують *викружку*. Розрізняють прямий і зворотний **А**.

**АТАШ** – кінець ручки посудини, яким вона прикріплена до корпусу.

**АТЕКТОНІКА** – невідповідність принципам *тектоніки*.

**АТЛАНТ** – підпора під перекриттям у вигляді атлетичної чоловічої статуї, зображеної в повний зріст.

**АТРИБУТ** – прикмета, якість, властивість, предмет, що характеризує будь-яке явище.

**А.** – виразник головного суттєвого. В образотворчому мистецтві **А.** є речовою ознакою історичної особи, міфологічного персонажа, алегоричних образів-фігур. У сукупності з відповідним чином виконаною фігурою цей опізнавальний знак надає конкретного змісту всьому зображенню. Так, тризуб є **А.** Посейдона.

**АТРИУМ (АТРІЙ)** – простір усередині давньоримського житлового будинку на зразок закритого внутрішнього дворика.

**АТТИК** – стіна над верхнім *карнизом* споруди, вища за *парапет*. Існують: аттиковий *поверх*, влаштований над загальним карнизом; аттиковий пояс – стіна над карнизом по периметру барабана; аттиковий ярус, відділений карнизом від основного об'єму.

**АТТИЧНИЙ ОРДЕР** – система стояково-балкових конструкцій, розроблена у Стародавній Греції для оформлення *пілонів*.

**БАЗА** – нижня частина *колони*, *пілона* або *п'єдесталу*. За характером побудови і профілювання в класичній *архітектурі* розрізняють аттичну, іонічну, коринфську, малоазійську **Б**.

**БАЛЮСТРА** – 1) бокова частина іонічної *капітелі* на зразок валика між *волютами*, прикрашеного довгими стилізованими листами; нагадує сувій, посередині перетнутий пояском; 2) те саме, що *балюстрада*.

**БАРЕЛЬЄФ** – низький *рельєф* скульптурного зображення, який виступає над площиною тла менше ніж на половину свого об'єму.

**БАШТА (ВЕЖА)** – округла чи кутаста, як правило, висока споруда, що зводиться окремо або становить частину більшої будівлі (укріплення, палаців).

**БИК** – проміжна підпора моста.

**“БІЖУЧА ХВИЛЯ”** – орнаментальний мотив у різьбленні та розписах, виконаний у вигляді спрямованого в один бік і метрично розташованого ряду спіралей.

**БІЛАТЕРАЛЬНІСТЬ** – дзеркальність, двобічність.

**БІФОРІЙ** – велике вікно, розділене *колоною* або *пілястрою* на дві частини з арковими завершеннями, об'єднані вгорі спільною *аркою* з широким *архівольтом*.

**БОРДЮР** – 1) вузька облямівка з живописною чи рельєфною орнаментациєю, що обрамляє зображення на стелі або частині стіни; 2) кам'яний бортик між проїжджою і пішохідною частинами вулиці.

**БРАМА** – 1) парадні ворота, що часом зводили у вигляді тріумфальних *арок*, які вели до монументальних будівель або комплексів; 2) наскрізний проїзд у нижній частині архітектурної будови.

**БУКРАНІЙ** – декоративний мотив, орнамент, складений із зображень бичачих чи козячих черепів, доповнених *гірляндами*, інколи жертвними посудинами. Ними прикрашали жертвовники, вівтарі.

**БУСИ** – декоративне оформлення валиків та інших профілів у вигляді стрічки з маленьких куль і видовжених дископодібних елементів, які чергуються.

**БЮСТ** – погрудне зображення людини засобами круглої *пластики*.

**БАЗА** – посудина для рідини. **В.** капітелі – розташоване між *астрагалом* і *абакою* тіло *капітелі* класичних *коринфського* і *композитного ордерів* у вигляді дзвона з пластичними прикрасами.

**ВАЛ** – 1) архітектурний *облом*, що в перерізі має півколо; 2) оборонна споруда – високий земляний насип із крутим схилом, утворений із боку нападу супротивника.

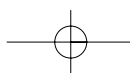
**ВАЛ ЧЕТВЕРТНИЙ** – архітектурний *облом*, що в перерізі має чверть кола.

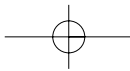
**ВАЛЬМА** – трикутний або трапецієподібний схил наметового або чотирихилого *даху*. Схил від гребеня до *карниза* вважається **В.**; якщо не доходить до карниза, то це напіввальма.

**ВЕЛИКА СКІФІЯ** – територія степової та лісостепової України, де мешкали і яку контролювали кочові скіфи від VII до початку III ст. до н. е.

**ВЕЛИКИЙ ОРДЕР** – система стояково-балкових конструкцій (синонім – *колосальний ордер*). **В. о.** утворювався *колони* чи *пілястрами* у два та більше *поверхів* заввишки з *антаблементом*. Значні розміри **В. о.** відрізняють його від ордерних систем, що розраховані на один *поверх* (див. *дрібний ордер*).

**ВИКРУЖКА** – ввігнутий архітектурний *облом*, який своїм окресленням нагадує чверть кола або криву, близьку до цієї форми. Існує пряма і зворотна **В.**





**ВІНЕЦЬ** – замкнений ряд розташованих по горизонталі колод у зрубі, з'єднаних на кутах врубками.

**ВІНОК** – декоративний орнаментальний мотив на зразок круга чи короткої смуги, складений із квітів і рослинних елементів, іноді перевитих стрічками.

**ВОЛЮТА** – архітектурна прикраса у вигляді спірального завитка. Virізняють **В.** подвійну – S-подібний *кронштейн* і завитки різних розмірів.

**ВОТИВНИЙ** – той, що приноситься на вівтар Богу з подякою чи посвятою. Подання, дар. **В.** предмет, як правило, – скульптурне чи живописне зображення чи коштовний виріб ужиткового мистецтва.

**ГЕЙСОН** – виносна плита *карниза* в *класичних ордерах*, що має косу підрізку та жолоб, завдяки чому запобігали затіканню дощової чи талої води. Інколи **Г.** помилково називають увесь карниз, виносну плиту разом із підтримуючими елементами та завершальною *симою*.

**ГЕМА** – в античності всі коштовні чи напівкоштовні камені, зокрема із зображенням; згодом – лише ті, що вирізняються твердістю, блиском і насиченістю забарвлення.

**ГЕОГЛІФ** – зображення, виконане на ґрунті.  
**ГЕРМА** – скульптурне зображення людської голови, погруддя (*бюст*) або півфігури на призматичній підставці або чотиригранному стовпі. У добу античності **Г.** зображали бога Гермеса, звідси й назва.

**ГІПОДАМОВА СИСТЕМА** – назва прямокутно-сітчастої системи кварталів міста.

**ГІРЛЯНДА** – орнаментальний мотив, зображення на зразок сплетеної низки з листя, квітів і плодів, що часто перевита стрічками та збагачена *маскаронами*.

**ГЛАСИС** – пологий земляний насип перед укріпленнями фортеці.

**ГЛІПТИКА** – мистецтво різьблення на камені, зокрема коштовному.

**ГОРЕЛЬЄФ** – високий *рельєф*, об'єми якого виступають над площиною тла більше ніж на половину глибини зображення, а іноді частково й відділяються від тла.

**ГОРИТ** – парадний футляр для лука та стріл, прикрашений золотими пластинами.

**ГРАФІТИ** – продряпане, вигравіроване зображення чи/і знак, напис на посудині, стіні, скульптурі, стелі, меблях тощо переважно магічного, практичного чи неофіційно-інформаційного, жартівливого значення; автограф майстра-виконавця.

**ГРИВНА** – нашійна прикраса у вигляді кільця з металевго стрижня.

**ГРИФОН** – фантастична істота з тілом лева,

орлиною, рідше – лев'ячою, головою, інколи з гребенем на шії та рогами.

**ГУРТ** – 1) несуча *арка*, яка виступає над площиною циліндричного або коробового *склепіння* й спирається на *пілястри* або *лопатки*; 2) склепіння з тесаних клинчастих каменів, яке завдяки розпору зміцнювало ребра хрестового склепіння та зменшувало його вагу; 3) профільована горизонтальна *тяги*, що нагадує проміжний *карниз*, але не має його функцій. Для оформлення гребеня *даху* також використовують **Г.** гребенястий.  
**ГЕРЛИГА** – довга пастуша палиця з гакоподібним закінченням.

**ДЕКОР (ДЕКОРАТИВНІСТЬ)** – буквально – доладність, сумісність. Функціональний засіб *композиції*, спрямований на виявлення сенсу та посилення виразності художнього твору. Розрізняють живописний, скульптурний та графічний **Д.**

**ДЖГУТ (ЖГУТ)** – декоративна прикраса у вигляді закрученого мотузка; скрутень.

**ДЗЕРКАЛО** – 1) в архітектурі – оточене профільованою рамою поле на стелі, горизонтальна частина *склепіння* або обрамлена *тягою* велика ділянка стіни чи поле дверної *фільонки*; 2) відбивач світла, влаштований у пристінних світильниках (*бра*); 3) поверхня великого водоймища. Крім того, існує **Д.** сцени – площа *порталу* грального майданчика для акторів.

**ДИСИМЕТРИЯ** – часткове, незначне порушення чітко вираженої (дзеркальної) симетрії.

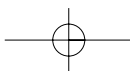
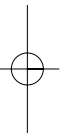
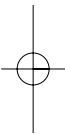
**ДИСПРОПОРЦІЯ** – відсутність пропорційності, злагодженості між елементами твору.

**ДОНАТОР** – жертводавець, замовник мистецького твору.

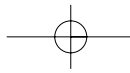
**ДОРІЧНИЙ ОРДЕР** – система стояково-балкових конструкцій із суворими, важкуватими *пропорціями*. Встановлена на *стереобаті* приземкувата *колона* звужувалася догори, інколи з *ентазісом*. Стовбур не мав *бази*, увінчувався порівняно простою *капітеллю* (*шийка*, *ехін* і плита *абаки*). *Антаблемент* складався з гладенького *архітрава*, *фриза* з *тригліфами* й *метопами* та *карниза*, виносна плита якого підтримувалася простими *мутулами* та увінчувалася *симою*.

**ДРІБНИЙ ОРДЕР** – система стояково-балкових конструкцій. *Колони* або *пілястри* заввишки лише в один *поверх* чи ярус і відповідний *антаблемент* контрастно підкреслювалися ордерними та іншими формами, розрахованими на два й більше поверхів.

**ГЕЙСЬКА ДОБА** – період у художній культурі Греції з ХХХ ст. до ХІІ ст. до н. е.







**ЕДИКУЛА** – 1) призначена для статуї *ніша*, фланкована *колонами* або *пілястрами* з *фронтоном*; 2) окрема споруда з відповідно оформленою *нішею* для зображення або погребальної урни.

**ЕКЛЕКТИКА** – у мистецтві – поєднання різних форм і прийомів. На відміну від художнього синтезу **Е.** є не органічною взаємодією різноманітних елементів, а механічним змішуванням. Відповідно, її не вважають стилем, оскільки вона не має композиційного принципу. У такому розумінні, чим більше **Е.**, тим менше стилю, а отже, наслідування, вторинності.

**ЕКСЕДРА** – 1) глибока *ніша* у споруді, що завершується *конхою* та має місця для сидіння; 2) призначений для зібрань павільйон із великою *нішею*, що завершується *конхою*.

**ЕКСТЕР'ЄР** – зовнішній вигляд споруди.

**ЕМАЛЬ** – 1) непрозорі, різного кольору окиси металів, легкоплавке скло, тонкі шари якого наплавляють на металеві речі для захисту від окислення або отримання гарного вигляду; 2) непрозорий білий чи пофарбований різновид *глазури*, якою покривають керамічний чи скляний предмет; 3) художній виріб, покритий такою глазуррюю.

**ЕНКАУСТИКА** – техніка *живопису* восковими фарбами, гарячим і холодним способами.

**ЕНТАЗИС** – незначне потовщення стовбура *колони*, яке найбільше виявлялося на третині висоти.

**ЕПОНІМ (ЕПОНІМНА ПАМ'ЯТКА)** – те, що дає назву археологічній культурі чи будь-якому іншому явищу.

**ЕСПЛАНАДА** – 1) незабудований простір між фортецею та громадськими спорудами для вільного обстрілу нападників; 2) широка вулиця з алеями та скверами; 3) площа або майдан перед великою спорудою.

**ЕСХАРА** – вівтар для кривавих та вогняних жертвоприношень, зливань вина, присвячених хтонічним (підземним, причетним до потойбічного світу) богам у стародавніх греків.

**ЕТНІКОН** – назва народу.

**ЕХІН** – середня частина *капітелі*. У *доричному ордері* виконувався у вигляді круглої в плані подушки з опуклим криволінійним профілем.

**ЖИВОПИС** – вид образотворчого мистецтва, якому притаманне прагнення перетворити зображальну поверхню на зорову подібність простору. Твори виконують фарбами, нанесеними на поверхню полотна, дерева, стіни тощо. Розрізняють станковий, монументальний та декоративний **Ж.**

**“ЖИВОПИСНИЙ РЕЛЬЄФ”** – низьке рельєфне зображення, ледь піднесене над тлом. Відзначається витонченою грою пластики об'ємів, передачею простору через відтворення багатоплановості скульптурних форм.

**ЖИВОПИСНІСТЬ** – властивість пластичної форми в образотворчому мистецтві взаємодіяти з довкіллям, створювати враження своєї розчиненості в навколишньому середовищі, набуваючи при цьому нових рис (пор. *графічність*). Пластичний спосіб формоутворення, який базується переважно на формоскладанні, притаманний не тільки монументальному *живопису* або *скульптурі*, але й *архітектурі*.

**ЗАКШУВСЬКИЙ СТИЛЬ** (за місцевістю Закшув біля м. Вроцлав, Польща) – стиль ювелірних прикрас із дорогоцінних металів, що поєднував техніки зерні, філіграні та інкрустації (вставки) з напівкоштовного каміння (гранат, сердолик) та скла. Особливого поширення набув серед племен Центральної Європи у другій половині III – на початку IV ст.

**“ЗВІРИНИЙ” СТИЛЬ** – особливий художній напрямок у декоративно-вжитковому мистецтві давніх племен Азії та Європи (переважно кочових раннього залізного віку), основні сюжети якого присвячені зображенню тварин, боротьбі хижих звірів.

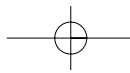
**ЗЕРНЬ** – вид ювелірної техніки, що полягає в напаяванні на поверхню металевої основи виробу дрібних кульок (гранул) золота, срібла чи міді. Відома з давніх часів у багатьох культурах євразійського простору (Месопотамія, Стародавня Греція, Етрурія, Кавказ, ін.).

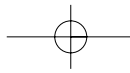
**ЗОДЧЕСТВО** – мистецтво проектувати і споруджувати кам'яні будівлі на відміну від теслярства (мистецтва будувати з дерева).

**ЗООМОРФНИЙ** – предмет або зображення, що має чи нагадує образ тварини.

**ЗОФОР** – *фриз* із реалістичними або стилізованими зображеннями.

**ІДОЛ** – зображення, образ, подоба. Нерукотворний чи рукотворний предмет, зображення з різних матеріалів, що в очах віруючого відтворює, заміщає чи вміщує сокральний первень, образ Бога. **І.** – об'єкт шанування, культу. Ідолопоклонство виникло на ґрунті магії та фетишизму. За ізоморфною подобою розрізняють антропо-, зоо-, фітоморфні, а також умовно абстраговані або синтезовані (*міксоморфні*) **І.**





**ІМПОСТ** – проміжний елемент або *тяги*, що підпирає *арку* чи *склепіння* та відокремлює їх від стовпа або стіни.

**ІНДОЄВРОПЕЙЦІ** – мовна сім'я народів, що склалася приблизно в IV–III тис. до н. е. на території від Поволжя до Прикарпатського регіону, а в II тис. до н. е. поширилася на значну частину Євразії.

**ІНДОІРАНЦІ** – стародавня мовна спільність, до якої належали, зокрема, іраномовні скіфи та сармати.

**ІНКРУСТАЦІЯ** – орнаментальна прикраса або тематична *композиція*, виконана з різних матеріалів (дерева, каменю, кераміки, металу), що врізані частинками в поверхню.

**ІНСОЛЯЦІЯ** – регламентація освітлення приміщень сонячним промінням.

**ІНТАЛІЯ** – зображення або орнаментальний узор, виконаний на відшліфованій поверхні, як правило, коштовного каменю способом заглибленого (впуклого, контррельєфного) різьблення. Зразком **I.** є печатка.

**ІНТАРСІЯ** – техніка інкрустування поверхні, в якій роблять заглиблення, куди врізають елементи відповідних розмірів, виконані з інших матеріалів. **I.** виконують на дерев'яній основі зі шматочків різних порід деревини, перламутру, слонової кістки, металу тощо.

**ІНТЕР'ЄР** – внутрішній простір споруди.

**ІНТЕРКОЛУМНІЙ** – проміжок між розташованими поруч двома *колонами*, *пілястрами* чи *пілонами*.

**ІОНІКИ** – орнаментальні стрічки з яйцеподібних опуклостей (еліпсоїдів), обведених валиками, що чергуються з листками та стрілками (див. *ови*).

**ІОНІЧНИЙ ОРДЕР** – система стояково-балкових конструкцій. У порівнянні з *доричним ордером I. о.* вирізняється стрункішими *пропорціями* та витонченішими формами. *Бази колони* складаються з призматичного *плінти* і профільованої циліндричної частини, *капітелі* характеризуються складною *абакою*, плавними завитками *волют* і прикрашеним іоніками *ехіном*. В *антаблементі архітрав* розчленовано на три фасції; *фриз*, як правило, збагачено *орнаментом* або скульптурним *рельєфом* (т. зв. *зофор*), а карнизна плита з глибоко врізаною слізницею, що ніби сперта на дентикули та стрічку іоніків, увінчується *симою*.

**КАМЕЯ** – прикраса із коштовного або напівкоштовного каменю або черепашки з художнім рельєфним різьбленням на поверхні. Різновид *гем*.

**КАНДЕЛЯБРНИЙ ОРНАМЕНТ** – декорація, що виникла в античному Римі. Мала вигляд вузьких *філіонок* і *панно* вздовж вертикальної осі симетрії, нагадуючи металеві канделябри.

**КАНЕЛЮРИ** – 1) вертикальні дугоподібні в перерізі жолобки на *колонах* або *пілястрах*. У класичному *іонічному ордері K.* (у перерізі) чергуються з доріжками, у *доричному* – утворюють гострі кути. Крім того, є **K.** зустрічні – вертикальні жолобки, розділені в нижній частині стовбура на вузьчі або заповнені валиками; 2) вертикальні або нахискісні декоративні канавки / жолобки на тулубі або горловині посудини.

**КАНФАР** – в античній культурі кубок для вина з двома вертикальними ручками.

**КАПІТЕЛЬ** – верхня частина *колони*, *пілястри*, яка позначає перехід від навантаженої вертикальної стійки до горизонтальної балки певної ваги. Порівняно з колоною, вона дещо розширена й бере на себе функції підбалки, щоб охопити більшу площу і таким чином зменшити прогин балки. Верхня частина **K.** – *абака* – часто найширша; плавним переходом до неї слугує *ехін* на зразок подушки або дзвону, який начебто підтримується шийкою. Існували дорична, іонічна, композитна та коринфська **K.**

**КАРІАТИДА** – підпора перекриття або балки у вигляді жіночої статуї.

**КАРКАС** – кістяк, основа конструктивного елемента будинку, який складається зі скріплених між собою стрижнів, визначає форму та забезпечує міцність, тривалість і стійкість споруди чи її частини.

**КАРНИЗ** – верхня випнута частина стіни, що підтримує *дах* і оберігає стіну від затікання води. Конструктивно визначається виносом, відстанню його краю від стінової площини. За розташуванням, характером виконання й використання розрізняють внутрішній, імпоєстний, модульований, проміжний **K.**

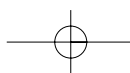
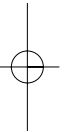
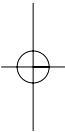
**КАСЕТА (КАСЕТОН)** – заглиблення квадратної форми на плоскій стелі, утворене перетином балок під прямим кутом.

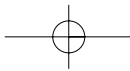
**КВАДР** – камінь чіткої призматичної форми, обтесаний із шести боків.

**КЕЛЬТ** – металева сокира зі “сліпою” втулкою для закріплення колінчастого держака.

**КЕСОН** – пластично оформлене заглиблення квадратної, шестикутної або восьмикутної форми на поверхні *арок* чи *склепіння*, яке полегшувало перекриття й одночасно створювало декоративний ефект.

**КІМАТІЙ (КІМА)** – 1) завершення *карниза* стіни або *п'єдесталу*, незалежно від харак-





теру профілювання й оздоблення (не плутати із *симою* – водостічним жолобом); 2) криволінійний архітектурний *облом* (доричний, іонічний, лесбійський); 3) орнаментальний мотив у вигляді смуги рельєфних напівовалів.

**КОЛОНА** – кругла або багатокутна в перерізі підпора, що складається з *фуста* (стовбура), завершеного *капітеллю*, і може спиратися на *базу*. Відомі різні за формою **К.** – геометрично правильні у вигляді циліндрів або багатограних призм, увінчаних простими або складними капітелями з пластичними елементами, “зображальні”, що повторювали мотиви рослинного світу. Окрім т. зв. класичних (тосканських, доричних, іонічних, коринфських, композитних), існували *вотивні*, впалі, зв’язані, канделябрні (балюстрадні), канелюровані, кручені, муфтовані, роstrальні, службові (приставні), спарені, тричетвертні, тріумфальні, та зв’язані “жмутами” **К.**

**КОЛОСАЛЬНИЙ ОРДЕР** – те саме, що *великий ордер*.

**КОМПОЗИТНИЙ ОРДЕР** – система стояково-балкових конструкцій, яка, поєднуючи елементи *іонічного* й *коринфського ордерів*, вирізняється особливою пишнотою, помпезністю. Так, *капітель колони* має чотири великі *волоти*, як у іонічному ордері, а дзвін оточено двома ярусами акантових листків, подібно до коринфського. *Антаблемент* складний і пишно декорований.

**КОМПОЗИЦІЯ** – система побудови художніх творів, спрямована на досягнення цілісності та образної завершеності.

**КОМПОНЕНТ** – складовий елемент *композиції* твору мистецтва.

**КОМПУВАННЯ** – взаємне розташування частин, елементів художнього твору згідно із загальноприйнятими правилами, функціональними потребами, вимогами масштабної розмірності тощо.

**КОНСОЛЬ** – випнута зі стіни чи вертикальної підпори частина балки або каменя, яка одним кінцем жорстко закріплена, а другим підтримує балкон, *вазу*, *скульптуру*, *карниз* тощо.

**КОНТРАСТ** – чітко підкреслена протилежність між однорідними якими пластичних форм або просторових *компонентів*. Один із засобів *композиції* у мистецтві.

**КОНТРЕЛЬЄФ** – впукле тримірне зображення на площині. **К.** – зворотне, протилежне, строго негативне різьблення стосовно опуклого *рельєфу*.

**КОНХА** – перекриття у вигляді половини *кутола*, влаштоване над *нішею*, апсидою, *лоджією*.

**КО́РА** – жіноча статуя в довгому хітоні, розташована на високому *постаменті*. Інколи так називають підпору у вигляді дівочої статуї, помилково вважаючи, що терміни **К.** і *каріатида* є синонімами.

**КОРДОН** – в архітектурі – горизонтальна *тяга* узагальненого профілю, що розділяє яруси, *поверхи* й часто має значний винос.

**КОРИНФСЬКИЙ ОРДЕР** – система стояково-балкових конструкцій, що вирізняється вишуканими *пропорціями*, урочистим і багатим *декором*. **К. о.** має стрункі (часто канелюровані) *колони* з *капітелями*, дзвін яких оформлено ярусами акантових листків, що підтримують ошатний *антаблемент*, де енергійно винесений *карниз* спирається на дентикули чи модульйони.

**КРЕПІДА** – східчасте підніжжя споруди (пор. *стереобат*, *подіум*); за доби первісності – штучне укріплення схилів могильного насипу по колу чи по периметру.

**КРОМЛЕХ** – споруда, складена з великих, окремо поставлених каменів, які утворюють одне або кілька концентричних кіл. Час спорудження **К.** – неоліт і бронзовий вік; ймовірне використання **К.** як культових споруд.

**КРОНШТЕЙН** – деталь або конструкція, яку міцно прикріплюють одним кінцем до стіни чи *колони*. **К.** служить підпорою для частин будівлі, полиць тощо.

**ЛАВР** – орнаментальний мотив зі стилізованих зображень лаврового листя.

**ЛАГІНОС** – античний глек із приземкуватим біконічним корпусом та довгою вузькою шийкою.

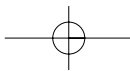
**ЛАНЦЮГ ІЗ РУСТІВ** – *пілястра* або *лопатка*, складена з прямокутних *рустів*.

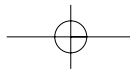
**ЛІКТОРСЬКА В’ЯЗКА** – декоративне зображення перев’язаних ремнями пучків прутів (лозин) із віткнутими сокирами. Найчастіше застосовували в оздобленні споруд.

**ЛОПАТКА** – вертикальний і плоский виступ на стіні, який, на відміну від *пілястри*, не має *капітелі* та *базису*. Крім звичайних, відомі висяча та огинаюча **Л.**

**ЛЮКАРНА** – 1) вікно для освітлення дахових приміщень; 2) вертикальний світловий проріз, влаштований у похилому чи склепінчастому перекритті та оформлений *наличниками*.

**МАСКАРОН (МАСКА)** – архітектурна деталь у вигляді горельєфної або барельєфної маски людини чи тварини, якою прикрашають споруди, фонтани, каскади.





**МАСШТАБ** – 1) співвідношення розмірів споруди та її частин; 2) характер зменшення розмірів споруди на креслюнку, пунктів на карті.

**МАСШТАБНІСТЬ** – співвідношення споруди та її частин із фізичними розмірами людини. Досягається сприйнятою глядачем загальною взаємодією кожного *компонента*, якими можуть бути *квадри* стіни, отвори, а також *пропорції* тектонічних елементів, що дають уявлення про розміри будівлі.

**МАЦЕРАЦІЯ** – очищення кісток від м'яких тканин.

**МЕАНДР** – геометричний *орнамент* у вигляді ламаної безперервної Г-подібної або хвилеподібної лінії. Вирізняють **М.** косий, де вертикальні елементи нахилені до горизонтальних під кутом 60°.

**МЕГАЛІТ** – давня споруда (III–II тис. до н.е.), складена з великих блоків грубо оббитого каменю. **М.** пов'язують із поховальним культом.

**МЕДАЛЬЙОН** – 1) нагрудна ювелірна прикраса у вигляді овальної або круглої декорованої підвіски на ланцюжку, шворці тощо; 2) архітектурна декоративна прикраса у вигляді орнаментальної або сюжетної *композиції*, яку розміщують на стіні споруди. **М.** має здебільшого овальну або круглу форму.

**МЕНГІР** – природний чи оброблений довгастий кам'яний блок, стовп, встановлений вертикально; культовий пам'ятник епохи неоліту та бронзового віку.

**МЕТОПА** – прямокутна чи квадратна плита між *тригліфами* у *фризі доричного ордера*. Часто містила скульптурне оздоблення або розпис.

**МЕТР** – 1) міра довжини; 2) засіб формотворення, який полягає в рівномірному поділі просторових відрізків, мас, об'ємів, для чого передбачено використання *модуля*. Відповідно, метричність – це повтор пластичних або просторових форм із однаковими інтервалами (пор. *ритм*).

**МІКСАМОРФНА ПЛАСТИКА** – статуетки, в яких поєднано зоо- та антропоморфні риси.

**МОБІЛЬНЕ МИСТЕЦТВО** – вироби дрібної *пластики* первісної доби з виробних матеріалів (камінь, кістка, ріг, бурштин), які переносили з місця на місце.

**МОДУЛЬ (МОДУЛЬНІСТЬ)** – висхідна одиниця виміру для координації розмірів комплексу будівель, споруди або її частин, *ордера*.

**МОЗАІКА** – техніка виконання сюжетних зображень або орнаментальних візерунків із кубиків смальти, шматочків мармуру,

скла, кольорової глазурованої кераміки, кам'яних плиток тощо, які закріплено в шарі вапна, воску, мастики, цементу.

**МОНОХРОМІЯ** – вирішення твору в одному кольорі за допомогою тональних градацій, характерним прикладом чого є *грисайль*.

**МОНСТРУОЗО** – тип фібул заввишки 7 см – 10 см, які зазвичай мають бронзовий литий корпус зі срібним чи золотим покриттям, поверхня яких вкрита орнаментальними формами, виконаними зерню та філігранню. Для **М.** характерні випнуті деталі з дисками на кінцях. У другій половині III – на початку IV ст. такі фібули мали поширення в Скандинавії та Північній Прибалтиці, а також у Молдові та Україні.

**МОНУМЕНТ** – великий пам'ятник на честь важливої події, меморіальна споруда. Може бути виконаний у вигляді комплексу споруд, окремої будівлі чи скульптурного твору, доміанти населеного пункту або садово-паркової *композиції*.

**МОНУМЕНТАЛЬНІСТЬ** – якість художнього твору, в якому велич і піднесеність досягаються певним співвідношенням великих мас і об'ємів, а також специфічно використаними засобами симетрії, пропорційності, ритмічності тощо.

**МУТУЛ** – призматичний *кронштейн*, що підтримує виносну плиту доричного *карниза* як продовження балки стелі або крокв'яної ноги *даху*.

**МУФТА** – масивний декоративний елемент призматичної або циліндричної форми, що охоплює стовбур *колони* чи *пілястри* або накладається на нього.

**НАЛИЧНИК** – декоративне обрамлення віконного чи дверного отвору.

**НАПІВВАЛ** – архітектурний *облом*, виступ якого має в перерізі півколо (часто те саме, що *вал*, валик).

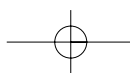
**НАПІВПІЛЯСТРА** – верхня половина *пілястри*, якою завершується невисока стінка або *цоколь* споруди.

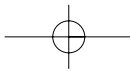
**НЕКРОПОЛЬ** – буквально “місто мертвих”. Кладовище в античних поселеннях.

**НІША** – невелике заглиблення в стіні із завершенням різної форми. Досить часто **Н.** слугує місцем для статуї, *вази*, вбудованих шаф, влаштування фонтанів.

**НОМАДИ** – племена й народи, що ведуть кочовий спосіб життя.

**ОБЕЛІСК** – масивний гранчастий стовп, що звужується догори й має пірамідалне завершення.





**ОБЛОМИ АРХИТЕКТУРНІ** – різні в перерізі найпростіші пластичні елементи (див. *астрагал, вал, вал четвертний, викружка, гусьок, кіматій* та ін.). Розташовані в горизонтальних частинах споруд, вони формують профілі *цоколів, баз колон*, міжповерхових *тяг, карнизів, падуг* тощо та використовуються в *наличниках, архівольтах*.

**ОВИ** – підковподібні орнаментальні елементи (див. *іоніки*).

**ОЙНОХОЯ** – античний глек із трипелюстковими в плані вінцями.

**ОРДЕР** – 1) у широкому розумінні – єдність конструкцій і пластичних форм; 2) стала система стояково-балкових конструкцій, підпорядкована закономірностям певної образної доктрини, згідно з якою розміри визначаються залежно від *модуля*, набуваючи конкретних *пропорцій*. В основу *класичного О.* покладено художньо вирішену підпору з *базою й капітеллю (колона)*, яка підтримує перекриття (*антаблемент*). Ордерними частинами є *підніжжя (стереобат, цоколь)*, а також завершення (*фронтон, парапет, аттик*). Подібна система відтворюється на площині стіни, де замість колон – *тричетвертні колони, напівколони або пілястри*. Різновидом **О.** є також певні структурні елементи, пов'язані з арковими конструкціями.

**ОРНАМЕНТ** – візерунок, побудований на ритмічному чергуванні різноманітних зображень, які можуть бути великомасштабними й дрібномасштабними, стилізованими й натуралістичними, мати різне походження, складатися з певних мотивів. За походженням, характером і технічними засобами виконання розрізняють **О.**: “звіриний” (геометричні мотиви поєднані з довільно розміщеними зображеннями *протом* та частин тіл тварин і птахів, їхніх голів, хвостів, лап, крил), антропоморфний (у вигляді спрощених зображень людських фігур або їхніх частин у статичному або динамічному стані), бугристий (з обробкою поверхні за рахунок *фактури*, зокрема, виконання напівкруглих виступів), “вусики” (у вигляді переплетеної виноградної лози або акантового листя), “вушна черепашка”, геометричний (візерунки у вигляді чітких геометричних фігур, їхніх різних поєднань, крапок, ламаних, зигзагоподібних або ліній, що перетинаються чи утворюють специфічні композиційні мотиви, наприклад, *меандр, “біжуча хвиля”*), зооморфний (у вигляді стилізованих зображень різних тварин), епіграфічний (каліграфічний) (у вигляді напису стилізованими літерами), космо-

нічний (основними компонентами є солярні знаки, уявні зображення планет, зірок, структури Всесвіту), накладний (із лінійних і стрічкових сплетень, чітких геометричних форм, зірок, масок, грон плодів тощо, зв'язаних скріпами у вигляді головок цвяхів), орнітоморфний (зі стилізованих зображень птахів), рослинний або фітоморфний (стилізація листків, квіток, плодів, гілок, пагінців тощо), сувійний (подібний до накладного, але кінці стрічок звиваються), тератологічний (у вигляді примхливо переплених зооморфних і рослинних мотивів, куди, на відміну від “звірино-го”, укомпоновані зображення казкових драконів, химер, фантастично поєднаних мотивів фауни і флори). Окрім того, за орнаментальні мотиви можуть правити зображення зброї, військових трофеїв, побутових речей, *ваз, факелів, атрибутів мистецтва* (ліра, циркуль та лінійка тощо), торгівлі, мореплавства (якір тощо). Застосовують комбінації різних мотивів.

**ПАЛЬМЕТА** – живописний або скульптурний орнамент у вигляді симетрично розташованого стилізованого пальмового листя.

**ПАНДУС** – похила площина (нахил) для руху між різними рівнями, що може замінювати сходи. **П.** влаштовують як усередині споруди, так і для зв'язку між містобудівними *компонентами*.

**ПАНТЕОН** – 1) сукупність богів певного релігійного культу; 2) у стародавніх греків і римлян – храм, присвячений усім богам; 3) місце поховання видатних людей.

**ПАРАПЕТ** – невисока огорожа *даху, тераси, балкона, майданчика, моста, набережної*, виконана у вигляді суцільної стіни; *балюстрада*, перила.

**ПАТЕРА** – низька чаша. В античному світі **П.** з дорогоцінних металів використовували під час релігійних обрядів.

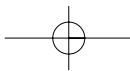
**ПЕКТОРАЛЬ** – нагрудна прикраса.

**ПЕРЕМІЧКА** – конструктивний елемент, що перекриває віконний чи дверний отвір у споруді.

**ПЕРИПТЕР** – прямокутна в плані споруда, оточена зусібіч рядом *колон*.

**ПЕРИСТИЛЬ** – оточена критою колонадою площа, двір, сад; перистильний двір – складова частина багатьох античних житлових та громадських будівель.

**ПЕРСПЕКТИВА** – 1) багатопланова *композиція* довгої вулиці або алеї; 2) спосіб відтворення просторового середовища, зображення об'ємних предметів на рівній площині або кривій поверхні. Найвідоміші – біла-



теральна або паралельна (спосіб зображення предмета на площині, коли паралельні лінії не збігаються на лінії горизонту, а занурюються в глибину паралельно, внаслідок чого зображені площини сприймаються як однакові), зворотна (паралельні лінії реальних предметів при зображенні спрямовані в бік реального глядача, що розглядає картину, перебуваючи за її межами), повітряна (зображення предметного середовища з урахуванням зміни кольору й контрастності форм, залежно від їхньої відстані від умовного глядача), пряма або конічна (паралельні лінії реальних предметів сходяться на лінії горизонту, на рівні того умовного глядача, який у картині спостерігає зображення) **П.** Одним з її різновидів є т. зв. “жаб’яча” **П.**, коли глядач начебто сприймає середовище з дуже низької позиції, перебуваючи майже на рівні землі; протилежна їй – **П.** “з висоти пташиного лету”, коли середовище відтворюється згори, з досить віддаленої точки.

**ПЕТРОГЛІФ** – вигравіруваний чи вибитий (як правило, заглиблений) рисунок, накреслення на поверхні каменя, скелі.

**П’ЕДЕСТАЛ** – 1) підніжжя *колони* класичного *ордера*, що має три частини (*базу*, основну частину – *стілець*, і *карниз*) та підпорядковується принципам ордерної побудови; 2) підніжжя для *скульптури* або *вази*, яке теж складається з трьох частин (пор. *постамент*).

**ПІДМУРОК** – основа будівлі, підвалина, фундамент.

**ПІЛОН** – 1) великий стовп-підпора прямокутної або хрещатої форми в перерізі, який підтримує балку моста, *купол* або *склепіння*; 2) один із масивних стовпів, розташованих збоку від *порталу*.

**ПІЛЬЄР** – *пілон*, на який спираються *арки*.

**ПІЛЯСТР (ПІЛЯСТРА)** – прямокутний в перерізі плоский виступ у стіні з *базою* внизу, основною частиною та *капітеллю* певного *ордера* вгорі (пор. *лопатка*). Крім звичайних, існують кручений, канелюрований, пучковий, фільончастий **П.**

**ПЛАСТИКА** – 1) мистецтво виготовлення об’ємних тривимірних за формою творів із відносно м’яких, пластичних матеріалів способом ліплення або лиття (пор. *скульптура*); 2) рельєфність, об’ємні якості художньої форми в *скульптурі*, зображенні на площині, що відповідають змісту та структурі споруди.

**ПЛАСТИЧНІСТЬ** – 1) художня цілісність, емоційність ліплення об’ємів у *скульптурі* та *архітектурі*, поєднання виразного моде-

лювання, відчуття вагомості та внутрішньої наповненості форми. У ширшому значенні – *скульптурність*, опуклість, естетична виразність об’ємної форми як при створенні реального об’єму в архітектурі та скульптурі, так і при його зображенні на площині у творах *живопису* й графіки; 2) спосіб формоутворення, який полягає в деформації існуючого об’єму або доповненні його компонентами та нарощуванням маси, – т. зв. формододавання (пор. *скульптурність*). Унаслідок цього форма набуває живописних властивостей.

**ПЛІНТ** – 1) нижня частина *базису* підпори або *п’єдесталу* у вигляді товстої плити; 2) завершення *постаменту* квадратною плитою, на якій постає *скульптура* або *ваза*.

**ПОБУТОВИЙ ЖАНР** – відображення повсякденного приватного й суспільного життя в образотворчому мистецтві.

**ПОВЕРХ** – ряд приміщень у будинку, розташованих на одному рівні над або під таким самим рядом. Залежно від розташування **П.** бувають підвальні й напівпідвальні, підземні та надземні, які називають у чисельному порядку (перший, другий, третій тощо). Залежно від призначення **П.** бувають житлові, торговельні, технічні; залежно від розташування – мансардні, напівпідвальні, цокольні; за стилістичними ознаками – аттикові.

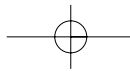
**ПОДІУМ** – високе підніжжя будівлі зі сходами (на стадіоні, у залі, студії митця); у давньогрецькому цирку – підвищення з кріслами для імператора; у давньоримській архітектурі – фундамент храму зі сходами на торцевому боці.

**ПОЛІПТИХ** – 1) скульптурний або живописний багатостулковий складень із зображеннями на кожній стулці; 2) *композиція* на одну тему, складена з багатьох частин або творів.

**ПОЛІС** – античне місто-держава.

**ПОЛІХРОМІЯ** – багатоколірність, притаманна більшості творів мистецтва.

**ПОЛІХРОМНИЙ СТИЛЬ** – термін для означення різних конкретно-історичних утілень якості поліхромії в різних видах мистецтва. Для теренів Північного Причорномор’я використовується переважно на означення характеру декорування ювелірних виробів, коли головний акцент зроблено на різнокольоровості поєднаних між собою елементів – металевої основи (переважно із золота, рідше – бронзи) та барвистих і яскравих вставок із самоцвітів, скла, бурштину чи емалі. Поява **П. С.** у Північному Причорномор’ї припадає на скіфо-сарматську епоху,



проте особливого поширення він набув у епоху Великого переселення народів.

**ПОРТАЛ** – урочисто оформлений вхід до споруди. Також існують **П.** моста, **П.** сцени.

**ПОРТИК** – 1) виструнчені в ряд підпори з перекриттям, влаштовані перед входом до будівлі (розрізняють антовий, арковий, колонний, пілястровий, плоский **П.**); 2) парковий павільйон із колонадою.

**ПОСТАМЕНТ** – підніжжя для *скульптури, монумента* або *колони*, яке, на відміну від *п'єдесталу*, не має профільованих *карниза й бази*.

**ПОЯС** – широка горизонтальна смуга або частина фасаду споруди. Розрізняють **П.** аркатурний, колончастий.

**ПРОПІЛЕЇ (ПРОПІЛОН)** – парадний монументальний вхід до архітектурного комплексу, вирішений у вигляді паралельних колонад.

**ПРОПОРЦІЇ** – розмірність, співвідношення між спорудами в ансамблі, між будівлею та її частинами, між частинами та їхніми елементами. **П.** вважають одним із головних засобів архітектурної *композиції*, завдяки вмілому використанню якого досягають гармонійності художнього образу.

**ПРОСТИЛЬ** – прямокутна в плані споруда зі входним *портиком* на головному торцевому фасаді.

**ПРОСТІР** – одна з об'єктивних форм існування всіх речей, так само, як і час. В архітектурі це не просто проміжок між внутрішніми стінами й простінками у споруді або між окремими будівлями, штучне середовище, призначене для життєдіяльності людини й суспільства, це не елементарний ілюзорний геометричний феномен у живописі та графіці, а передусім складна форма розуміння дійсності, що наочно ілюструє історію людського бачення світу, місця Людини у Всесвіті. Упродовж багатьох тисячоліть розвитку людства сформувалися різні види **П.**: абстрактний і конкретний, аналітичний і диференційний, апріорний і примітивний, висотний і широтний, динамічний і статичний, живописний і пластичний, ірраціональний і раціональний, кінцевий і нескінченний, поздовжній і поперечний, а також – ілюзійний, інтегральний, синтетичний, цілісний.

**ПРОТОМА** – декоративний елемент у формі передньої частини тіла чи голови тварини (часто фантастичної) або людини; трапляється переважно в стародавньому мистецтві.

**ПСАЛІЙ** – прямий або фігурний стрижень на кінці вудил, яким вони з'єднані з вуздечкою.

**РЕЛЬЄФ** – опукле скульптурне зображення на площині. За величиною третього виміру (глибиною стосовно тла) розрізняють: низький **Р.** (барельєф), середній **Р.** (мецорельєф) та високий **Р.** (горельєф). Відповідне зображення в заглибленні, ніші називається заглибленим або “єгипетським” **Р.**, рельєфом en creux, чи койлонагліфом. Протилежне до *контррельєфу*. Специфіка художньої форми **Р.** переважно виявляється просторовими якостями композиційної побудови зображення на площині, аніж якістю її об'єму. За розробленою і складною пластичною структурою поверхні фігур і тла зображення, зокрема відтворенням перспективи просторових планів, вирізняють техніку “живописного” **Р.**

**РИЗАЛІТ** – частина споруди, що виступає за основну лінію фасаду більше ніж на товщину стіни, але менше за свою загальну ширину (пор. *крітовка, крило*). **Р.** розташовані симетрично щодо центральної осі будівлі і, будучи єдиним цілим з основною масою споруди, вносять різноманітність у просторову організацію фасаду.

**РИТМ** – структурні особливості твору архітектури або мистецтва, утворені за аналогією з музичним ритмом; чергування форм із відповідним перемінним інтервалом, зі збільшенням або зменшенням розмірів елементів; закономірність певного повтору (ритмічність) пластичних або просторових елементів для досягнення уявного руху – один із головних композиційних засобів художньої виразності.

**РОЗЕТКА** – кругла орнаментальна прикраса у вигляді стилізованого зображення квітки; існують акантова, вихрова, сонячна **Р.**

**РОЗПІР** – горизонтальне зусилля, що виникає у склепінчастій конструкції при клинчастому муруванні.

**РОЗТЯГ** – деформація конструкції під дією протилежних сил.

**РОСТР (РОСТРА)** – декоративна прикраса у вигляді носової частини військового корабля.

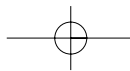
**РОТОНДА** – кругла в основі споруда, зазвичай перекрита куполом, яку часто оточують *колонами*.

**РУСТ** – окремих випнутий *квадр* у стіні, камінь кладки з грубо обтесаною чи необробленою чільною поверхнею.

**РУСТИКА (РУСТИК)** – заглиблена смуга, що обрамляє *квадри*, відділяючи їх один від одного.

**САКРАЛЬНИЙ** – священний.

**САНДРИК** – *карниз* або *фронтон*, який влаштовують над вікном чи дверима. **С.** ча-



сто підтримують два *кронштейни*. Найпоширеніші – лучковий, прямий, трикутний **С.**

**СВІТЛОТІНЬ** – розподіл різних за яскравістю кольорів і відтінків. Визначення *пластики* форми особливостями освітлення, співвідношеннями контрастів і нюансів між освітленими й затемненими її частинами.

**СВІТОВЕ ДЕРЕВО** (інші назви – дерево життя, шаманське дерево) – характерний для міфопоетичного мислення образ, який втілює універсальну концепцію світобудови.

**СГРАФІТО (ГРАФІТО)** – різновид монументально-декоративного *живопису*, коли на поверхню заздалегідь наносять кілька кольорових шарів; відтак і малюнок, продрапанний по верхньому шару тиньку, оголює нижній, що має інший колір.

**СИМА** – жолоб для стікання води, влаштований уздовж краю *даху* над карнизною плитою.

**СКЛЕПІННЯ** – перекриття криволінійних у перерізі обрисів. Існують різні типи та види **С.**, серед яких найпоширеніші – дзеркальне, зімкнуте, коробове, циліндричне.

**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. Існують два її різновиди – кругла **С.**, що вільно розташована у просторі (статуя, група, *торс*, *бюст*, *голова*), і *рельєф*. Твори **С.** класифікують за матеріалом, призначенням (станкова, монументальна, монументально-декоративна, декоративна, малих форм) та за належністю до певного жанру (аніمالістичного, батального, історичного, побутового, портретного); 2) тримірне зображення, виготовлене з твердих матеріалів способом віднімання зайвої маси.

**СКУЛЬПТУРНІСТЬ** – спосіб формоутворення, який полягає у відсіканні, видаленні зайвого матеріалу з кам'яної брили, дерев'яної колоди, – т. зв. формовирахування (пор. *пластичність*). Унаслідок цього форма набуває конструктивних властивостей, яким притаманний дотичний, аналітичний спосіб сприйняття, поза зв'язками з оточенням.

**СТЕЛА** – вертикальна кам'яна плита прямокутної, конічної чи фігуративної (антропо-, зооморфної) форми. Поверхню **С.** часто прикрашали різноманітними вигравіруваними чи рельєфними зображеннями.

**СТЕРЕОБАТ** – в античній архітектурі – цоколь будівлі або колонади.

**СТИЛІЗАЦІЯ** – 1) узагальнення форм і рисунка, колористики для досягнення де-

коративних ефектів, ритмічної організації *композиції*. Найяскравіше проявляється під час розробки нових орнаментаций, спрощенні зображень для їхнього наближення до візерунка; 2) професійне використання пластичних і просторових *компонентів*, притаманних художнім культурам минулого.

**СТИЛОБАТ** – верхня частина східчастого *цоколю* будівлі, *стереобата*.

**СТИЛОС** – стрижень для письма на восковій дощечці.

**СТІЛЕЦЬ** – середня частина *н'едесталу*.

**ТАМГА** – знак власності або приналежності в іранців та тюрків.

**ТЕКТОНІКА** – структура: а) архітектурної споруди, зумовлена характером матеріалу й конструктивною системою; б) об'ємних творів декоративно-вжиткового мистецтва; в) круглої скульптури; г) книги-кодексу.

**Т.** проявляється у взаємозумовленості елементів та в ритмічному чергуванні форм.

**ТЕКТОНІЧНІСТЬ** – відповідність побудови мас, архітектурних форм властивостям будівельних матеріалів; художнє вираження властивості конструктивної системи будови.

**ТЕЛАМОН** – опора у вигляді чоловічої статуї; те саме, що *атлант*.

**ТЕМПЕРА** – *живопис* фарбами, в яких кольорові пігменти зв'язані емульсією з води та яєчного жовтка або розведеного водою рослинного клею, змішаного з олією. Відзначається збереженням первісної свіжості кольору та стійкістю до зовнішніх впливів.

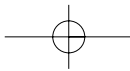
**ТЕРАКОТА** – неглазурована кераміка з кольорової глини. Після випалювання **Т.** набуває характерних кольорів (від кремового до брунатного) і *фактури* (грубозерниста або полірована).

**ТЕРАСА** – 1) відкритий зусібіч або напіввідкритий горизонтальний чи ледь нахилений майданчик на природному схилі; 2) легка добудова до споруди у вигляді великого за розмірами балкона, стелю якого підтримують стовпи.

**ТИСНЕННЯ** – спосіб художньої обробки металевих листів, шкіри, картону та інших матеріалів для отримання рельєфних зображень; виконують шляхом видавлювання.

**ТОН** – 1) одна з характеристик кольору, що визначає його відтінок (червоний, жовтий, лимонний, бузковий тощо); 2) у монументальному живописі назва певного відтінку, який узагальнює та підпорядковує собі всі кольори й надає цілісності колориту. Цей термін також вживають для визначення світлоносності кольору.





**ТОРЕВТИКА** – мистецтво рельєфної художньої обробки виробів з металу, переважно шляхом карбування та тиснення.

**ТОРС** – скульптурне зображення людського тулуба.

**ТОСКАНСЬКИЙ ОРДЕР** – система стояково-балкових конструкцій, розроблена в Давньому Римі згідно з етрусськими традиціями. Її можна розглядати і як спрощену модифікацію *доричного ордера* – гладенька, а не канелюрована *колона* також завершується шийкою, *ехіном* і *абакою*, однак стовбур спирається на *базу*; *фриз* в *антаблементі* гладенький, *карниз* підтримується лише каблучком тощо.

**ТРИГЛІФ** – елемент *фриза* доричного *антаблементу* у вигляді вертикально поставленої плити з трикутними в перерізі вертикальними жолобками, два з яких – повні й зроблені всередині, а на краях – їхні половини.

**ТЯГА** – горизонтальний або вертикальний профільований пояс, який розділяє стіни будівлі та обрамовує стелю й *панно*. Як правило, складається з кількох обломів.

**ФАКТУРА** – засіб художньої виразності, що досягається своєрідністю техніки обробки різних поверхонь – від рельєфної, грубозернистої до гладенької, дзеркальної.

**ФЕНОМЕН** – виключне явище.

**ФІБУЛА** – металева застібка для одягу у вигляді булавки або заковки/шпильки зі щитком, який іноді мав багате оздоблення. В Європі були у використанні від доби бронзи до XVIII ст.

**ФІЛІГРАНЬ (СКАНЬ)** – вид ювелірної техніки, що полягає у виконанні орнаментальних форм (мережаних, коли елементи безпосередньо поєднуються припаюванням між собою, чи рельєфних, коли елементи напаяються на поверхню металевої основи виробу) із тонкої золотої, срібної чи мідної дротини (гладкої чи скрученої з кількох ниток і переважно сплюснених). **Ф.** часто поєднується із *зерню* чи *емаллю*. Відома з давніх часів у багатьох культурах євразійського простору (держави Стародавнього Сходу, Стародавня Греція, Етрурія, Стародавній Рим; згодом – Середня Азія, Близькій Схід, Кавказ, ін.).

**ФРИЗ** – 1) середня частина класичного *антаблементу*, розташована між *архітравом* і *карнизом*. У *доричному ордері* **Ф.** – чергування *метоп* і *тригліфів*, в *іонічному*

і *коринфському* – смуга **Ф.** залишається гладенькою або її прикрашають рельєфними *композиціями*; 2) витягнена по горизонталі скульптурна, живописна чи орнаментальна композиція, яка прикрашає стіну (частіше її верхню частину) або підлогу.

**ФРОНТАЛЬНІСТЬ** – побудова архітектурного твору з розрахунку сприйняття фасаду вздовж його головної осі з дотриманням, наскільки це можливо, симетричного розташування частин; розміщення лицьовою частиною до глядачів.

**ФРОНТОН** – верхня частина фасаду над *карнизом* споруди, *порталу* чи завершення віконного *наличника*, виконана у вигляді невеликої площини, обмеженої карнизами – горизонтальним знизу і одним чи двома вгорі. Завдяки цьому всередині утворюється поле тимпана. Розрізняють такі види **Ф.**: кільцеподібний, лучковий, напівкруглий, перерваний (також має назву “напівфронтон”), розірваний, розкріпований, ступінчастий, трикутний, “шийний”.

**ФУСТ** – циліндрична або гранована основна частина *колони* від *базису* до *капітелі*.

**ХТОНІЧНИЙ** – належний до підземного світу.

**ЦИРКУМПОНТІЙСЬКА ЗОНА** – регіони, що прилягають до Чорного моря.

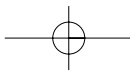
**ЦИСТА** – поховальна споруда, викладена з кам'яних брил (кам'яна скриня).

**ЦОКОЛЬ** – підніжжя споруди, *монумента*, *колони* тощо, розташоване на фундаменті. Аби відзначити міцність та спроможність витримати навантаження верхніх частин, форми **Ц.** підкреслюють масивністю мурування, грубою *фактурою*, темним кольором, рустовкою тощо.

**ЧУРИНГА** – дощечка або камінь із малюнком, які окремі центральноавстралійські племена вважають вмістищем тотемних душ і реальних предків роду.

**ЩИПЕЦЬ** – верхня частина стіни, частіше трикутної форми, що вгорі обмежена кількома схилами *даху*, але, на відміну від *фронтону*, не відокремлена знизу горизонтальною *тягою* або *карнизом*.

**ЩОКА АРКИ** – чільна поверхня *арки*, яку зазвичай обробляють *архівольтом* або іншим декоративним елементом.



## ПОКАЖЧИК ІМЕН

- Аабрис, 204, 205  
 Август, 266, 459, 553, 555, 563  
 Август Люцій Цезар, 563  
 Аврелій Антонін, 266  
 Аврелій Віктор, 459, 461  
 Автокл, 475  
 Агар, 180  
 Агасікл, 446, 475  
 Агоракріт, 425, 432, 452  
 Агриппа, 476  
 Айфе, 578  
 Аїд, 397, 404  
 Александр Македонський, 180, 234, 242, 263,  
 378, 431, 448, 449, 450, 455, 531, 546, 568,  
 569  
 Александра, 455  
 Аліатт, 179  
 Алкамен, 431, 432  
 Алкей, 178  
 Алкім, 445  
 Альмгрен Оскар, 579  
 Амбатія, 389  
 Амміан Марцеллін, 231  
 Анахіт, 235  
 Андріан, 463, 464, 466, 469  
 Андрієнко Б., 143  
 Аноптєнід, 455  
 Антоніні, 465, 553  
 Антонін Пій, 609  
 Анфестерій, 383, 403, 404, 410  
 Апемант, 445, 446  
 Апі, 205  
 Аполлодор, 399, 473  
 Аполлон, 235, 249, 266, 267, 276, 285, 288,  
 289, 290, 295, 313, 314, 319, 324, 413, 416,  
 417, 436, 439, 440, 473, 477, 550, 557, 561  
 – Дельфіній, 276, 285, 286, 287, 304, 632  
 – Ієтрос, 276, 277, 278, 280, 285, 286, 287,  
 288, 289, 295, 323, 473  
 – Палатинський, 550  
 – Простаг, 266, 351, 470, 632  
 Аполлоній, 444, 455, 473  
 Апфа, 393  
 Аргімпаса, 205  
 Аргот, 376  
 Арей, 266, 551  
 Арес, 351  
 Арета, 360, 365  
 Аріапф, 179  
 Арістафан, 166  
 Аристотель, 178, 298, 299, 303  
 Аристофан, 178, 541  
 Арріан, 266  
 Арсіна, 562  
 Архівах, 453  
 Артеміда, 205, 266, 276, 290, 432, 436, 437,  
 438, 441, 449, 545, 550  
 – Агротера, 267, 285  
 – Ефеська, 266, 285  
 Архімед, 382  
 Асархаддон, 155, 179  
 Асклепій, 265, 266, 351, 413, 432, 438, 439,  
 442, 552, 533, 553  
 Аспург, 266, 270, 351, 352, 353, 354, 476  
 Атей, 180  
 Атлант, 397  
 Атропос, 150  
 Аттіс, 255, 559  
 Аудолеон, 568  
 Афеней, 442  
 Афенодор, 442  
 Афіна, 315, 319, 333, 362, 413, 436, 437, 438,  
 441, 453, 474, 476, 533, 632  
 – Алея, 313, 314  
 – Партенос (Парфенос), 302, 413, 437, 438,  
 441, 442, 477  
 – Партенос-Діва, 632  
 – Сотейра, 474, 476  
 – Нікеферос, 547  
 Афінад, 545  
 Афіней, 382, 393  
 Афродіта, 266, 271, 276, 285, 286, 287, 288,  
 292, 312, 319, 320, 351, 352, 353, 354, 382,  
 412, 413, 436, 438, 439, 441, 442, 452, 477,  
 479, 480  
 – Уранія, 412, 632  
 – Апатура, 267, 351  
 – Кнідська, 441, 561  
 – Навархіда, 267, 351  
 – Медічі, 564  
 – Пандемос, 412  
 Ахіней, 393  
 Ахеменіди, 179  
 Ахілл, 178, 266, 275, 434, 558

- Ахілл Понтарх, 632  
 – Ашкеназ, 156  
 Ашшурбаніпал, 154  
 Ашшурнасірпал, 172  
 Аякс, 550  
 Беллерофонт, 413  
 Беначчі II, 164  
 Береніка II, 562  
 Беседін В., 143  
 Біон Борисфеніт, 264  
 Блаватський В., 270, 354  
 Бог Справедливий, 267  
 Богиня Діва, 351  
 Борей, 561  
 Брайчевський М., 142  
 Брак Дж., 27  
 Бріаксід (Бріаксіс), 438  
 Буйських А., 287, 324  
 Бурібіста, 571  
 Буров Г., 142  
 Вагнер Г., 605  
 Василика, 463  
 Велика Богиня, 235  
 Венера, 253, 533, 550, 608  
 Вергіна, 391  
 Вергілій, 464  
 Веспасіан, 464  
 Вітрувій, 329, 351  
 Вовк Ф., 35  
 Газурій, 457, 458  
 Гай Цезар, 548  
 Ганімед, 550  
 Гарпократ, 563, 180  
 Гаруда, 204  
 Гігія, 266, 351, 413, 438, 439, 552, 553  
 Герон, 382  
 Гілл, 550  
 Гіппократ, 388  
 Гегесіпп, 403  
 Гейдрек, 611  
 Гедуген, 553  
 Гегесо, 433  
 Геката, 454  
 Геліос, 235, 532  
 Геній Талану, 547  
 Гера, 436, 531, 540, 557  
 Геракл, 202, 205, 216, 407, 408, 410, 413, 442,  
 443, 463, 464, 477, 478, 479, 531, 533, 536,  
 547, 550, 563, 607  
 Гервѡр, 611  
 Геріон, 463  
 Герей, 389  
 Гермафродит, 439  
 Германаріх, 581  
 Гермес, 290, 395-397, 413, 432, 454  
 Гермодор, 445  
 Геро, 445  
 Герод, 474  
 Геродот (батько Аполлонії з Херсонесу), 389  
 Геродот (історик), 19, 156, 178, 179, 181, 182,  
 201, 208, 216, 226, 265, 431, 541  
 Геродот (син Неокла, правителя Горгінії), 465  
 Геро, 445  
 Гесіод, 178  
 Гесперіди, 463  
 Гета, 453  
 Гея, 235  
 Гіппократ, 388  
 Глікаріон, 455  
 Голенко К., 552  
 Гомер, 155, 178, 264  
 Гор, 608  
 Горгони, 352  
 Гордіан III, 549  
 Городцов В., 34, 107, 142  
 Гороховський Є., 257  
 Граков Б., 231  
 Граціози П., 27  
 Грач Н., 382  
 Грімм П., 142  
 Гросс Ф., 394  
 Інісмей, 539  
 Дад, 453  
 Давидова Л., 385  
 Дамофонт, 438  
 Даная, 544  
 Даниленко В., 42, 573  
 Дарій I, 179  
 Девідсон П., 250  
 Дега Е., 27  
 Дексамен, 541-544  
 Дельф, 388  
 Деметра, 276, 277, 285, 290, 292, 361, 383,  
 395, 396, 397, 401, 410, 442, 468, 532, 533,  
 545, 632  
 Деметрій, 442  
 Деметрій Фалернський, 435  
 Дескамен, 542  
 Діафант, 266  
 Діва, 265, 266  
 Дінамія, 476  
 Діонісій (мешканець Херсонеса), 389,  
 Діоген Лаертський, 541  
 Діодор Сицилійський, 178  
 Діон Хризостом, 178, 264, 265, 345, 353, 415, 452  
 Діоніс, 235, 243, 329, 413, 432, 436, 438, 463,  
 477, 479, 534, 535  
 Діонісій (з Херсонеса), 444  
 Діонісій (з Ольвії), 473  
 Діофант, 266, 448  
 Дифіл, 264  
 Довженко Н., 117  
 Домбровська Т., 579  
 Домбровський О., 329, 350, 412  
 Друз Молодший, 548, 550  
 Думберг К., 383

- Дюброкс П., 383  
 Дюбуа де Монпере, 339  
 Евклес, 389  
 Евмар, 445  
 Евмел, 285  
 Евріпід, 178, 266  
 Ерот, 247, 248, 397, 436, 438, 439, 550, 561  
 Есхіл, 178  
 Есхін, 457, 458  
 Ефрон, 473  
 Євдокимов Г., 185  
 Євніка, 269, 312, 352  
 Єврисивій, 360, 365  
 Євтих, 266  
 Єремія, 155  
 Зайцев, 395  
 Залсія, 453  
 Захарова О., 142, 143  
 Зевс, 265, 304, 312, 319, 320, 323, 324, 351, 353, 432, 436, 438, 563, 632  
 – Елевтерій, 285, 476  
 – Полірах, 266  
 – Ольвій, 632  
 Зевс-Аммон, 453  
 Зігуальд, 578  
 Зідентоф Г., 475  
 Зопіріон, 180, 435  
 Іаван, 156  
 Іанова А., 394  
 Ідантірс, 179  
 Ісайя, 155  
 Ісіда (Ізіда), 252, 266, 351, 563, 608  
 Ісіл, 265  
 Ішпакай, 179  
 Йордан, 581  
 Каламід, 434  
 Калашник Ю., 546  
 Каліпсо, 395, 396  
 Каллій, 434  
 Каллімах, 434  
 Калліннік, 285  
 Каллісфен, 455  
 Каноб Фрасидамантов, 285  
 Капар, 193  
 Каракала, 453, 460  
 Карасьов О., 328, 330, 331  
 Кастор, 563  
 Кібела, 235, 436, 442, 452, 453, 454  
 Клавдій, 459, 550  
 Клеомброт, 473  
 Клото, 150  
 Кой, 283  
 Конха, 459  
 Коммод, 609  
 Кора, 385, 386, 396, 397  
 Кора-Персефона, 395, 396, 561  
 Корзухіна Г., 616, 619  
 Костшевський Ю., 579  
 Котіс I, 180, 269, 312  
 Котіс III, 552  
 Крітський М., 275  
 Кронос, 563  
 Ктесій, 446, 475  
 Кулаковський Ю., 383  
 Кульбака В., 142  
 Кухулін, 577  
 Лапін В., 285, 287, 288  
 Лахесис, 150  
 Левкій, 455  
 Левкіпп, 561  
 Левкон I, 264, 266, 546  
 Левкон II, 546  
 Леохар, 550, 438  
 Лесханорід, 389  
 Лефкадія, 391  
 Лісімах, 547  
 Лісістрат, 477  
 Лета, 276  
 Лівія, с. 555  
 Ліллон, 460  
 Лісіпп, 450, 457, 477  
 Лісістрат, 477  
 Люцій Цезар, 563  
 Мавзол, 405  
 Магог, 156  
 Мадай, 156  
 Мадій, 179  
 Майя, 434  
 Макарія, 456, 457, 458, 468, 469  
 Макаренко М., 101  
 Максим Тірський, 266  
 Максимін I, 468  
 Максимова М., 253, 547, 552  
 Марк Аврелій, 464, 609  
 Марс, 550  
 Мартіал, 398  
 Мастус, 455  
 Мати богів, 453, 477  
 Мевак, 266  
 Мегакл, 389, 444, 446  
 Медуза Горгона, 333, 404, 468, 469, 536, 553, 559  
 Меллеборд, 578  
 Мельник О., 126  
 Мельник-Антонович К., 142  
 Менада, 463  
 Мендіко, 389  
 Меровінги, 578  
 Меркурій, 550, 551  
 Метродор, 458  
 Мешех, 156  
 Мітра, 453  
 Мітрідат VI Євпатор, 263, 264, 308, 449, 476  
 Мирон, 551  
 Мозолевський Б., 204  
 Мосх, 319

- Навак, 266  
 Навклери, 267  
 Навтім, 442  
 Неверов О., 544, 549  
 Неокл, 465  
 Неопол, 266  
 Неоптолем, 265  
 Нерон, 237, 464, 548, 550, 563  
 Ніобіди, 559  
 Ніка, 235, 438, 469, 472, 536  
 – Ніоба, 558  
 – Аптерос, 280  
 – Самофракійська, 438  
 Нікрат, 475  
 Новицький Є., 117  
 Овідій, 266  
 Одиссей, 155, 397  
 Ойніад, 475  
 Октавій Гай Цезар, 550  
 Олівер Е., 250  
 Ольховський В., 185  
 Онайк Н., 271  
 Оріфія, 561  
 Осиріс, 608  
 Отрошенко В., 142  
 Павсаній, 399  
 Павсій, 399  
 Пауліна, 468  
 Пан, 254, 256, 362, 439, 479, 531  
 Папай, 204, 205  
 Парассій, 399  
 Паріс, 255, 561  
 Партатуа, 179  
 Пасіад, 266, 327  
 Пауліна, 468  
 Пенелопа, 544  
 Пергам, 545  
 Перікл, 264  
 Перісад, 180  
 Перісад II, 382  
 Петро I, 244  
 Підоплічко I., 32, 34, 35  
 Пікассо П., 27  
 Пічікян I., 317, 319, 352  
 Платон, 178, 298  
 Плейона, 397  
 Пліній Секунд Старший,  
     Гай (Пліній Старший), 178, 399, 405, 549  
 Плутарх, 178, 566  
 Плутон, 395, 397  
 Полідевк, 563  
 Полікаста, 388  
 Поліклет, 432, 441  
 Полікрат, 474  
 Поліен, 266  
 Полісфена, 455  
 Помпей Трог, 178  
 Посейдон, 266, 351, 551  
 Посидоній, 264  
 Потос, 550  
 Пракситель, 414, 432, 438, 439, 441, 473, 561  
 Протоген, 264, 303, 473  
 Протомах, 462  
 Псамметіх, 179  
 Псіхе (Псюхе), 247, 248  
 Птоломей, 382  
 Птоломей II Філадельф, 382  
 Ратхіс, герцог, 578  
 Реметалк, 267  
 Рес, 453  
 Рескупорід I, 310  
 Рескупорід II, 269  
 Рескупорід III, 533, 535  
 Рігель А., 26  
 Ріфат, 156  
 Рібаков Б., 143  
 Ричков М., 117  
 Ройк Самоський, 540  
 Ростовцев М., 234, 383, 386  
 Рудинський М., 35, 116  
 Руса I, 155  
 Сабазій, 408  
 Савостіна О., 352  
 Савромат I, 269, 310, 348  
 Савромат II, 266, 551, 552  
 Савромат Тіберій Юлій, 551  
 Сафонов I., 143  
 Самосатський Лукіан, 266  
 Санніон, 389, 444, 446  
 Сапфо, 540  
 Сатир, 463  
 Сатир II, 180, 265  
 Север, син Ліллона, 460  
 Севери, 553  
 Септимій Север, 468, 609  
 Серапіс, 252, 266, 351  
 Сільван, 354, 453  
 Симонович Е., 591  
 Силен, 254, 362, 463, 479  
 Ситник О., 42  
 Сіріск, 264  
 Скадовський Г., 117  
 Скіл, 265, 431  
 Скілакс, 548  
 Скілур, 180, 376  
 Скіф, 460  
 Скопас, 432, 438, 477, 479, 550  
 Скопасіс, 179  
 Смикр, 264  
 Скагах, 578  
 Сокольський М., 320, 322  
 Сократід, 453  
 Солон, 541, 543  
 Сорах, 361, 404, 405, 410  
 Сотеріх, 459  
 Софокл, 178

Спартокіди, 449  
Страбон, 178, 208, 231, 264, 265  
Стратон, 462  
Стратонік, 264  
Стратонід, 473  
Стратоніка, 446  
Стржелецький С., 393  
Сулопаров М., 142  
Сципіон Африканський, 548  
Сфер, 264  
Табіті, 184, 633  
Таксакіс, 179  
Тарулас, 242  
Теодор Самоський, 540  
Телегін Д., 117  
Терес, 179  
Тіберій Юлій Савромат, 465  
Тімомах, 550  
Тірас, 156  
Тіхе-Фортуна, 402, 550  
Тіберій (імператор), 266  
Тиглатпаласар Ш, 154  
Тимофій, 550  
Ткачук Т., 141  
Тогарма, 156  
Толстиків В., 293  
Траян, 463, 469, 565, 609  
Тревер К., 234  
Трейстер М., 250  
Триглав, 604  
Тубал, 156  
Турганінов Г., 142  
Уваров О., 453  
Фарзой, 539  
Фармаковський М., 383, 412  
Фарнак, 455  
Фарнакіон, 457, 458  
Федоров Б., 314  
Фельдштейн, 268  
Феміст, 461, 463  
Феаген, 456, 457, 458, 460  
Феокл, 442, 476  
Феофант, 445  
Феофраст, 178  
Ферворн М., 37  
Фідій, 414, 415, 432, 433, 437, 438  
Філіпп Араб, 548, 549, 550  
Філіпп Молодший, 548, 549, 550  
Філіпп II, 180, 546, 547, 568, 569  
Філократ, 457, 458, 459  
Філон Візантійський, 308, 310  
Філострат, 399  
Філострата, 433  
Формозов О., 117, 142  
Фортуна, 246, 550  
Флавій, 560  
Фрейденберг О., 26, 27  
Фуртвенглер А., 547  
Харити, 453, 454  
Хвойка В., 32, 113, 571  
Хрисалиск, 338  
Цветаєва Г., 292  
Цезар Юлій, 571  
Цербер, 463, 464  
Чайлд Г., 46  
Чикаленко Л., 35  
Черниш О., 42  
Чубова А., 392  
Шамаш, 155  
Щеглов О., 552  
Щербаківський В., 34  
Щербакова В., 551  
Шовкопляс І., 35  
Штерн Е., 287  
Шу, 252  
Шульц П., 373  
Шумей, 248  
Юлій Капітолін, 549  
Юлій Полідевік, 208  
Юлія Меза, 468  
Юпітер, 533, 609  
Яворницький Д., 130  
Янус, 256  
Яфет, 156  
Яценко С., 242  
Magna Mater, 425

## СПИСОК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

<b>Аво</b>	– Автономна область
<b>АГ</b>	– Античный город (Москва)
<b>АГСП</b>	– Античные города Северного Причерноморья (Москва, Ленинград)
<b>АДСП</b>	– Античные древности Северного Причерноморья (Киев)
<b>АДУ</b>	– Археологічні дослідження на Україні (Київ)
<b>АИМ</b>	– Археологические исследования в Молдавии (Кишинев)
<b>АИНУ</b>	– Археологические исследования на Украине (Киев)
<b>АКСП</b>	– Античная культура Северного Причерноморья
<b>АМ НАНУ</b>	– Археологічний музей Національної академії наук України (Київ)
<b>АО</b>	– Археологические открытия (Москва)
<b>АП УРСР</b>	– Археологічні пам'ятки УРСР (Київ)
<b>АСГЭ</b>	– Археологический сборник Государственного Эрмитажа
<b>БДІКЗ</b>	– Бахчисарайський державний історико-культурний заповідник
<b>БДКМ</b>	– Білгород-Дністровський краєзнавчий музей
<b>ВДИ</b>	– Вестник древней истории (Москва)
<b>ВИА</b>	– Всеобщая история архитектуры (Москва)
<b>ВУАК</b>	– Всеукраїнський археологічний комітет
<b>ГАИМК</b>	– Государственная академия истории материальной культуры
<b>ГИМ</b>	– див. ДІМ
<b>ДБ</b>	– Древности Боспора
<b>ДЕ</b>	– Державний Ермітаж (Санкт-Петербург)
<b>ДІМ</b>	– Державний історичний музей (Москва)
<b>ДМОМ</b>	– Державний музей образотворчого мистецтва ім. О. С. Пушкіна (Москва)
<b>ДнІМ</b>	– Дніпропетровський історичний музей
<b>ДСЗП</b>	– Древности Северо-Западного Причерноморья (Киев)
<b>ДТОП</b>	– Древнейший теменос Ольвии Понтийской
<b>ЄІМ</b>	– Євпаторійський краєзнавчий музей
<b>ЗІА</b>	– Загальна історія архітектури (Київ)
<b>ЗООИД</b>	– Записки Одесского общества истории и древностей (Одесса)
<b>ЗОРСА</b>	– Записки Отделения русской и славянской археологии (Москва)
<b>ИАК</b>	– Известия Археологической комиссии (Санкт-Петербург)
<b>ИГАИМК</b>	– Известия Государственной академии истории материальной культуры (Москва)
<b>ИЖ</b>	– Исторический журнал (Москва)
<b>ІМК РАН</b>	– Інститут історії матеріальної культури Російської академії наук (Санкт-Петербург)
<b>ІУМ</b>	– Історія українського мистецтва
<b>КАМ</b>	– Культура античного мира (Москва)
<b>КБН</b>	– Корпус боспорских надписей (Москва, Ленинград)
<b>КДІКЗ</b>	– Керченський державний історико-культурний заповідник
<b>КМК</b>	– Культура многоваликовой керамики
<b>КОКМ</b>	– Кіровоградський обласний краєзнавчий музей
<b>КПАКСМ</b>	– Керамическое производство и античные керамические строительные материалы (Москва)
<b>КШМЗ</b>	– Кам'янець-Подільський історичний музей-заповідник
<b>КСИА</b>	– Краткие сообщения Института археологии Академии наук СССР (Москва)

- КСИАУ** – Краткие сообщения Института археологии Академии наук УССР (Киев)
- КСИИМК** – Краткие сообщения Института истории материальной культуры (Ленинград)
- ЛИМ** – Львівський історичний музей
- ЛОКМ** – Луганський обласний краєзнавчий музей
- МА ДНУ** – Музей археології Донецького національного університету
- МАИЭТ** – Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии (Симферополь)
- МАСП** – Материалы по археологии Северного Причерноморья (Одесса, Киев)
- МДАПВ** – Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині (Львів)
- МЕА** – Матеріали до етнології й антропології (Львів)
- МИА** – Материалы и исследования по археологии СССР (Москва)
- МИК** – Музей історії міста Києва
- МКУ** – Музей історичних коштовностей України (Київ)
- НЗ “Херсонес Таврійський”** – Національний заповідник “Херсонес Таврійський” (Севастополь)
- НІЕЗ “Переяслав”** – Національний історико-етнографічний заповідник “Переяслав” (Переяслав-Хмельницький)
- НМУ** – Національний музей історії України (Київ)
- НМФ** – Нижнє місто Фармаковського
- НО** – Надписи Ольвии (Ленинград)
- НОСА** – Новые открытия советских археологов (Москва, Ленинград)
- НТШ** – Наукове товариство імені Шевченка (Львів)
- НФ ІА НАНУ** – Наукові фонди Інституту археології Національної академії наук України (Київ)
- ОАК** – Отчеты Археологической комиссии
- ОАМ НАНУ** – Одеський археологічний музей Національної академії наук України
- ПАВ** – Петербургский археологический вестник (Санкт-Петербург)
- ПАК** – Проблемы античной культуры
- ПГКСВП** – Проблемы греческой колонизации Северного и Восточного Причерноморья
- ПИО** – Проблемы исследования Ольвии
- ПМК РАН** – Памятники материальной культуры Российской академии наук
- ПМ НАНУ** – Палеонтологічний музей Національної академії наук України (Київ)
- ПХЭ** – Популярная художественная энциклопедия (Москва)
- ПЭЭ** – Причерноморье в эпоху эллинизма
- РА** – Российская археология (Москва)
- РАН** – Российская академия наук
- РАНИОН** – Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук
- РФ** – Російська Федерація
- СА** – Советская археология (Москва)
- САИ** – Свод археологических источников (Москва)
- СГМИИ** – Сообщения Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (Москва)
- СХМ** – Сообщения Херсонесского музея (Симферополь)
- УЗКНИЦ** – Ученые записки Комиссии национальных исторических ценностей
- ФКМ** – Феодосійський краєзнавчий музей
- ХОКМ** – Херсонський обласний краєзнавчий музей
- Хсб** – Херсонесский сборник (Севастополь)
- ЯДОЛИМ** – Ялтинський державний об'єднаний історико-літературний музей
- ACSS** – Ancient Civilisations from Skythia to Siberia
- AP** – Archaologiai Polski
- IAOSPE** – *Latishev B.* Inscriptiones antiquae orae septentrionalis Ponti Euxini Graecae et Latinae. – Petropolis, 1885–1916.
- RV** – Reallexicon der Vorgeschichte
- SC** – *Латышев В.* Scythica et Caucasia. Известия древних писателей, греческих и латинских, о Скифии и Кавказе. – СПб., 1893. – Т. 1; 1904. – Т. 2.
- SCIVA** – Studii si cercetari de istorie veche si arheologia





*Наукове видання*

# ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

У П'ЯТИ ТОМАХ

ТОМ 1

## Мистецтво первісної доби та стародавнього світу

Володимир Білозор  
Євген Гороховський  
Ростислав Забашта  
Любов Ключко  
Сергій Крижицький  
Борис Магомедов  
Рада Михайлова  
Віталій Отрощенко  
Тетяна Романець  
Марина Русяєва  
Олександр Симоненко  
Олена Фіалко

Макет **В. Тимофієнко**

Комп'ютерна верстка *О. Ралько*

Художнє оформлення та редагування *Р. Забашта*

Комп'ютерна обробка ілюстрацій *О. Ралько*

Редактор-координатор *Н. Гордієнко*

Редактори *Н. Ващенко, Т. Зубрицька, Л. Ліхнівська,  
П. Рафальський, Г. Тищенко, О. Щербак, Л. Щириця*

Оператори *В. Абрамова, Н. Гордієнко, Л. Красновид, Т. Миколайчук,  
Т. Петрик, Н. Стішова*

У підготовці тому брали участь: *О. Баршинова, Л. Ганзенко,  
М. Гончаренко, А. Кондратюк, О. Ламонова,  
І. Міщенко, О. Сторчай, І. Ходак, О. Ямборко*

Підписано до друку. Формат 70x100/16.  
Папір крейд. Гарн. PetersburgС. Друк офс. Ум друк. арк. 61  
Наклад 1000 прим. Зам.

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.

