

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА**

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**БАРБАЛАТ Олександра Володимирівна**

УДК 7.033.2:671.1]:739.2(477)

**ДИСЕРТАЦІЯ  
ВІЗАНТІЙСЬКО-КИЄВОРУСЬКІ ЗОЛОТАРСЬКІ ТРАДИЦІЇ У  
СУЧАСНОМУ ЮВЕЛІРНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ**

Спеціальність 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво та  
реставрація.

Галузь знань 02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

 **О. В. Барбалат**

Науковий керівник **Школьна Ольга Володимирівна**  
доктор мистецтвознавства, професор



**КИЇВ – 2023**

## АНОТАЦІЯ

*Барбалат О. В.* **Візантійсько-києворуські золотарські традиції у сучасному ювелірному мистецтві України.** Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво та реставрація. У галузі знань 02 Культура і мистецтво. Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2023.

Актуальність наукової праці полягає у глибинному теоретичному аналізі взаємозв'язку візантійсько-києворуських золотарських традицій та дослідженні їх рефлексій в ювелірному мистецтві України кінця XX – початку XXI ст.

У дисертації детально розглянуто місце та особливості ювелірної справи серед основних видів декоративно-прикладного мистецтва. Досліджено передумови формування і розвитку золотарства Візантії IV–XV ст., Київської Русі XI – першої половини XIII ст. та доведено факт впливу ювелірних традицій зазначених середньовічних держав на творчість майстрів золотарства України кінця XX – початку XXI ст.

На основі систематизації пам'яток візантійського, києворуського золотарства і сучасного вітчизняного ювелірного мистецтва 1990-х–2000-х років, здійснено їх класифікацію за способами формотворення з огляду на вивчення першоджерел. При цьому загальна кількість досліджених пам'яток склала близько 450 одиниць виробів, створених із золота і позолоченого срібла, які вперше за історію незалежності України було зібрано під однією обкладинкою.

Комплексно проаналізовано і поглиблено типологію форм, що побутували у візантійсько-києворуському золотарстві. Вперше за 30 років незалежності України було здійснено систематизацію модельного ряду києворуських колтів, з подальшим висвітленням джерел інспірацій, що



сприяли процесу їх проектування і виробництва. Уточнено понятійно-категоріальний апарат золотарства Візантії, Київської Русі і сучасного ювелірного мистецтва України, зважаючи на способи формотворення, типологію форм і художньо-образні особливості.

Виконано комплексний аналіз джерел інспірацій, що були основою іконографії золотарських виробів Візантії IV–XV ст., Київської Русі XI – першої половини XIII ст. і сприяли у подальшому розвитку стилістики і художньо-образної системи сучасного ювелірного мистецтва України кінця XX – початку XXI ст. Проаналізовано знакову символіку візантійсько-києворуського золотарства, філософське підґрунтя композицій, сакральне призначення творів та їх рефлексії у сучасній ювелірній справі України.

Окреслено характерні ознаки коштовних виробів, створених в ергастеріях Візантійської імперії визначено особливості їх впливу на творчість майстрів золотарства Київської Русі, при цьому здійснено аналіз синтезу різних технік, технологій і матеріалів, що застосовувалися майстрами зазначених держав у роботі. Розроблено окремі прийоми реставрації гарячої емалі у києворуських виробах християнської тематики, виконаних з мідних золотовмісних сплавів.

Проаналізовано синтез технологій і технік золотарства Візантії і Київської Русі та їх вплив на творчість українських художників-ювелірів часів незалежності. З'ясовано, що ювелірні твори зазначених середньовічних держав, вирізнялися одночасним застосуванням широкого спектру коштовних матеріалів і різноманітням ювелірних технік. При цьому способи їх декорування мали усталені канони виконання, що були пов'язані із біблійною характеристикою предметів та явищ.

Визначено, що виготовлені на високому художньо-технічному рівні твори візантійсько-києворуського золотарства сьогодні є потужним джерелом інспірацій для окремих сучасних українських ювелірів. Впроваджені тогочасними майстрами способи формотворення протягом століть знаходяться у стані перманентної еволюції, не втрачаючи своєї актуальності.



Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, котрі розкривають основну мету даної роботи, завдання, наукову новизну та висновків. Робота також містить перелік використаних джерел і додатки.

У першому розділі комплексно проаналізовано історіографію, дотичну до теми дисертації (С. Боньковська, Е. Бреполь, М. Виписький, А. Грабар, Д. Джованноні, Н. Кондаков, Р. Кормак, М. Кравченко, С. Луць, О. Мінжулін, А. Моран, Л. Пасічник, Л. Пекарська, П. Ріант, О. Роготченко, Ю. Сабадаш, М. Фіголь, В. Хардаєв, Р. Шмагало й ін.).

Джерельну базу дослідження становлять натурні взірці – твори золотарства Візантії, Київської Русі, вироби сучасного ювелірного мистецтва з світових музейних і приватних збірок, фрески і мозаїки з відомих візантійських і киеворуських архітектурних пам'яток, фотоматеріали із приватних і державних архівів, ілюстрації з середньовічних християнських ілюмінованих рукописів Австрії, Болгарії, Великої Британії, Вірменії, Греції, Грузії, Данії, Єгипту, Ізраїлю, Італії, Німеччини, США, Туреччини, Угорщини, України, Франції, Швейцарії, при цьому було ретельно опрацьовано золотарську спадщину Візантії і княжого Києва з музейних і приватних колекцій РФ.

Основою дослідження творів золотарства, виконаних сучасними ювелірами України, стала інформація, що була зібрана здобувачем із записаних інтерв'ю з майстрами, котрі у своїй творчості наслідують візантійсько-киеворуські золотарські традиції, зокрема С. Аленгозом, О. Гаркусом, О. Глушко, А. Деревянко, Р. Дорошенко, І. Задорожним, А. Золотаренко, М. Керубом, М. Ковалем, П. Копчуком, А. Лунгу, С. Максимовим, С. Нікітенко, Н. Подковирею, М. Столяром, В. Титинюком, Х. Фарилюк, М. Франком, Р. Хуцидзе та ін.

Науковий інструментарій дослідження увібрав принципи наукової достовірності та всебічності. У роботі застосовано мистецтвознавчий, культурологічний і дизайнерський підходи. Крім того, для отримання обґрунтованого результату у дослідженні використано онтологічний аналіз і





низку наукових методів. Серед них: герменевтичний, семіотичний, історико-генетичний, просопографічний, історико-хронологічний, компаративний, історико-культурний, культуротворчий, крос-культурний, типологічний, іконографічний, іконологічний формально-стилістичний, презентаційний, зокрема методи мистецтвознавчого і художньо-композиційного аналізу.

У другому розділі розглянуто історичні передумови появи та розвитку ювелірної справи «Другого Риму». Створено класифікацію візантійського золотарства за функціональним призначенням і способами формотворення. Охарактеризовано основні властивості коштовних матеріалів, визначено їх місце у художньо-образній системі. Комплексно досліджено стилістику ювелірного мистецтва Візантії і розкрито основні засади застосування знакової символіки орнаментів, що фігурували у тогочасному золотарстві. Висвітлено провідні локальні осередки виготовлення творів ювелірного мистецтва імперії, визначено основні торговельні шляхи постачання матеріалів для роботи. Розглянуто мистецькі технології візантійської ювелірної справи IV–XV ст. й уточнено понятійно-категоріальний апарат.

У третьому розділі здійснено порівняльну характеристику окремих творів візантійського і киеворуського золотарства. Розкрито взаємозв'язок і виявлено точки впливу ювелірних традицій Східної Римської імперії на розвиток золотарства Київської Русі. Комплексно досліджено підґрунтя для формування художньо-образної системи задіяної в ювелірному мистецтві Київської Русі. Створено класифікацію ювелірних виробів за функціональним призначенням і способами формотворення. Здійснено комплексну систематизацію модельного ряду киеворуських колтів, з подальшим висвітленням джерел інспірацій, що сприяли процесу їх проєктування і виробництва. Охарактеризовано властивості основних матеріалів, притаманних киеворуському золотарству, визначено місце окремих металевих і неметалевих складових, задіяних у процесі роботи.

Висвітлено провідні осередки ювелірної справи княжого Києва та шляхи постачання основних матеріалів. Розглянуто іконографію окремих



творів декоративно-прикладного мистецтва, які були пов'язані з ювелірною справою. Уточнено техніко-технологічні особливості і понятійно-категоріальний апарат києворуського золотарства XI – початку XIII ст.

У четвертому розділі комплексно проаналізовано рефлексії візантійського і києворуського золотарства у сучасній вітчизняній ювелірній справі. Здійснено класифікацію сучасних виробів, виконаних у візантійсько-києворуських золотарських традиціях, за функціональним призначенням і способами формотворення. Розглянуто іконографічні засади, що послужили основою для виконання застосованих у дослідженні ювелірних виробів.

Висвітлено провідні вітчизняні школи художнього металу. Згадано головні ювелірні події України. Уточнено основні матеріали, що застосовуються у вітчизняному золотарстві. Охарактеризовано техніко-технологічні процеси, що фігурують у сучасній ювелірній галузі України. Проаналізовано техніки і прийоми роботи візантійського золотарства, котрі сьогодні знаходяться в умовах інтенсифікації виробництва. Представлено перелік художників-майстрів ювелірної справи доби незалежної України, котрі у своїй творчості звертаються до візантійсько-києворуських художньо-образних особливостей і мистецьких технологій.

Запропоновано внесення якісних змін у програми навчальних дисциплін, що стосуються арт-проекування ювелірних виробів. Уточнено термінологію сучасного золотарства. Надана інформація буде корисною для створення нових концептуальних колекцій прикрас, що у свою чергу впливатиме на популяризацію візантійсько-києворуських золотарських традицій у виготовленні сучасних виробів для якісної презентації мистецтва України у світі. Окреслено перспективи подальших досліджень ювелірного мистецтва України XXI ст., що полягають у зверненні до витоків власної історії золотарства.

**Ключові слова:** золотарство Візантії IV–XV ст., золотарське мистецтво Київської Русі XI – першої половини XIII ст., ювелірні прикраси, ювелірство, ювелірне мистецтво України кінця XX – початку XXI ст.



## ANNOTATION

*Barbalat O. V. Byzantine-Kyivan Rus Goldsmithery Traditions in the Modern Jewelry Art of Ukraine.* Qualification scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the speciality 023 – Fine Arts; Decorative Arts; Restoration. Borys Grinchenko Kyiv University. Kyiv, 2023.

The relevance of the scientific work lies in the in-depth theoretical analysis of the relationship between Byzantine-Kyivan goldsmithing traditions and the study of their reflections in the jewellery art of Ukraine in the late XX – early XXI<sup>st</sup> centuries.

The dissertation examines in detail the place and peculiarities of jewellery among the main types of decorative and applied arts. The prerequisites for the formation and development of goldsmithing in Byzantium in the IV–XV centuries, Kyivan Rus in the XI – first half of the XIII century are studied, and the fact of the influence of the jewellery traditions of these medieval states on the work of Ukrainian goldsmiths in the late XX – early XXI centuries is proved.

Based on the systematisation of the monuments of Byzantine, Kyivan and modern national jewellery art of the 1990s – 2000s, their classification by the methods of forming was carried out, taking into account the study of primary sources. The total number of monuments studied was about 450 items made of gold and gold-plated silver, which for the first time in the history of Ukraine's independence were collected under one cover.

The typology of forms used in the Byzantine-Kyivan Rus period was comprehensively analysed and deepened. For the first time in the 30 years of Ukraine's independence, a comprehensive systematisation of the range of Kyivan Rus colts was carried out, followed by a study of the sources of inspiration that contributed to the process of their design and production. The conceptual and categorical apparatus of Byzantine, Kyivan Rus, and modern Ukrainian





goldsmithing was clarified, taking into account the methods of forming, typology, and artistic and figurative features.

A comprehensive analysis of the sources of inspiration that formed the basis of the iconography of jewellery in Byzantium of the IV–XV centuries, Kyivan Rus of the XI – first half of the XIII century and contributed to the further development of the style and artistic and figurative system of modern goldsmithing in Ukraine in the late XX – early XXI centuries is carried out.

The article outlines the characteristic features and limits of the influence of Byzantine goldsmithing on the jewellery art of Kyivan Rus, analysing the synthesis of various jewellery techniques, technologies and materials used by the masters of these states in their work. The article develops some techniques of hot enamel restoration in the Kyivan Rus Christian-themed items made of copper gold-containing alloys.

The synthesis of goldsmithing technologies and techniques of Byzantium and Kyivan Rus and their influence on the work of Ukrainian jewellery artists of the times of independence is analysed. It has been found that the jewellery works of these medieval states were distinguished by the simultaneous use of a wide range of precious materials and a variety of goldsmith techniques. The methods of their decoration had quite clear canons of execution, which were associated with the biblical characteristics of objects and phenomena.

It has been determined that the works of Byzantine-Kyivan goldsmithing made at a high artistic and technical level are a powerful source of inspiration for some contemporary Ukrainian jewellers today. The methods of forming introduced by the masters of that time have been in a state of constant renewed development for centuries, without losing their relevance.

The dissertation consists of an introduction, and four chapters that reveal the main purpose of this work, tasks, scientific novelty, and conclusions. It also contains a list of references and appendices.

The first chapter comprehensively analyses the historiography related to the topic of the dissertation (S. Bonkovska, E. Brepol, R. Cormak, A. Grabar,





D. Giovannoni, N. Kondakov, M. Kravchenko, S. Luts, O. Minzhulin, A. Moran, L. Pasichnyk, L. Pekarska, P. Riant, O. Rohotchenko, Y. Sabadash, M. Figol, V. Hardayev, R. Shmahalo, M. Wypyski, and others).

The source base of the research is made up of natural specimens – works of goldsmithing of Byzantium and Kyivan Rus, contemporary jewellery from world museum and private collections, frescoes and mosaics from famous Byzantine and Kyivan architectural monuments, photographs from private and public archives, illustrations from medieval Christian illuminated manuscripts from Armenia, Austria, Bulgaria, Denmark, Egypt, France, Georgia, Germany, Great Britain, Greece, Hungary, Israel, Italy, Israel, Italy, Japan, Switzerland, Turkey, Ukraine, the United Kingdom, the United States, and the United States, while the goldsmith's heritage of Byzantium and princely Kyiv from the museum and private collections in RF was carefully studied.

The study of goldsmithing works made by contemporary Ukrainian jewellers was based on information collected by the applicant from recorded interviews with masters who follow the Byzantine-Kyivan goldsmithing traditions in their work, in particular S. Alengoz, A. Derevianko, R. Doroshenko, H. Faryliuk, M. Franko, O. Glushko, O. Harkus, M. Kerub, R. Khutsidze, M. Koval, P. Kopchuk, A. Lunhu, S. Maksymov, S. Nykytenko, N. Podkovyria, O. Shvets, M. Stoliar, V. Tytyniuk, I. Zadorozhnyi, A. Zolotarenko, etc.

The scientific methodology of the study incorporates the principles of scientific reliability and comprehensiveness. The research applied art historical, cultural and design approaches. In addition, the study used ontological analysis and many scientific methods to obtain a reasonable result. These include hermeneutic, semiotic, historical and genetic, prosopographic, historical and chronological, comparative, historico-cultural, cultural, transcultural, typological, iconographic, iconological formal and stylistic, and presentation, including methods of art historical and artistic compositional analysis.

The second section deals with the historical background of the emergence and development of jewellery in Second Rome. A classification of Byzantine



goldsmithing by functional purpose and methods of forming is created. The main properties of precious materials are characterised, and their place in the artistic and figurative system is determined. The style of Byzantine jewellery art is comprehensively studied, and the basic principles of the use of iconic symbols of ornaments that appeared in the goldsmithing of that time are revealed. The leading local centres of jewellery production in the empire are highlighted, and the main trade routes for the supply of materials for work are identified. The artistic technologies of Byzantine jewellery of the IV–XV centuries are considered and the conceptual and categorical apparatus is clarified.

The third section provides a comparative description of individual works of Byzantine and Kyivan goldsmithing. The interconnection is revealed, and the points of influence of the jewellery traditions of the Eastern Roman Empire on the development of goldsmithing in Kyivan Rus are identified. The basis for the formation of the artistic and figurative system used in the Kyivan Rus goldsmithing is comprehensively studied. The classification of jewellery by functional purpose and methods of forming is created. A comprehensive systematisation of the model range of Kyivan Rus kolts is carried out, with further coverage of the sources of inspiration that contributed to the process of their design and production. The properties of the main materials inherent in Kyivan Rus goldsmithing are characterised, by the place of individual metal and non-metal components involved in the process is determined.

The leading centres of jewellery production in princely Kyiv and the ways of supplying the major materials are outlined. The iconography of individual works of decorative and applied art related to jewellery is studied. The technical and technological features and the conceptual and categorical apparatus of Kyivan goldsmithing in the eleventh and early thirteenth centuries are clarified.

The fourth section comprehensively analyses the reflections of Byzantine and Kyivan goldsmithing in today's domestic jewellery. The classification of modern jewellery made in the Byzantine-Kyivan goldsmithing traditions by functional purpose and methods of forming has been carried out. The iconographic



principles that served as the basis for the jewellery used in the study were examined.

The leading national schools of art metal are described. The main jewellery events of Ukraine are noted. The key materials used in national goldsmithing are specified. The technical and technological processes used in the modern jewellery industry of Ukraine are characterized. The techniques and methods of Byzantine goldsmithing, which are being intensified today, are analysed. The list of jewellery artists of independent Ukraine's era, in their work refers to Byzantine-Kyivan Rus artistic and figurative features and artistic technologies, which is presented.

It is suggested to introduce qualitative changes to the programmes of academic disciplines related to the art design of jewellery. The terminology of modern goldsmithing has been clarified. The information provided will be useful for creating new conceptual jewellery collections, which in turn will influence the promotion of Byzantine-Kyivan traditions in the manufacture of modern jewellery for a high-quality presentation of Ukrainian art in the world. The article outlines the prospects for further research on goldsmithing in Ukraine in the XXI century, which consists in turning to the origins of its own history of goldsmithing.

**Keywords:** Byzantium goldsmithing in the IV–XV centuries, Kyivan Rus goldsmithing in the XI – first half of the XIII century, author's jewellery art of Ukraine in the late XX – early XXI century.





## СПИСОК НАУКОВИХ ПУБЛІКАЦІЙ В ЯКИХ ВИСВІТЛЕНО НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

**Наукові статті, опубліковані у наукових виданнях, включених на дату  
опублікування до переліку наукових фахових видань України**

1. Школьна О. В., Барбалат О. В. Києворуські зірчасті та дископодібні колти з чорнінням в українських закордонних колекціях: джерела інспірацій. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика» 2020. Том 5. № 28. С. 252–259. ISSN 2308-4855. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208927> URL: <http://surl.li/euqdt>
2. Барбалат О. В., Школьна О. В. Візантійсько-києворуські емальєрні традиції у дизайні сучасних ювелірних виробів України. *Art and Design*. Київ. 2020. №2. С. 14–26. ISSN 2617-0272. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.2.1> URL: <http://surl.li/euqet>
3. Барбалат О. В. Знакова символіка фітоморфних орнаментів візантійського золотарства IV–IX століть. *Art and Design*. Київ. 2021. №2(14). С. 63–74. ISSN 2617-0272. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.2.6> URL: <http://surl.li/caiab>
4. Barbalat O. Artistic and Pictorial Peculiarities of the Symbol of the Tree of Life in the Kyivan Gold Business of the XI – first half of the XIII century. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика» 2022. Том 1. № 54 P. 77 – 82. ISSN 2308-4855. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/54-1-10> URL: <http://surl.li/euqhf>
5. Barbalat O. Peculiarities of Hot Enamel Technique Application in the Artistic-Images System of Kyivan Rus Goldsmithing XI – first half of XIII





century. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика» 2022. Том 1. №55. Р. 46 – 52. ISSN 2308-4855. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-1-7>  
URL: <http://surl.li/euqho>

### Публікації, в яких додатково висвітлено наукові результати дисертації

6. Барбалат О. В. Ідеї з архівів Всесвіту, вкарбовані у вічність: Творчість сучасного художника-майстра художньої обробки металу, ювеліра-модельєра Максима Столяра. *Науковий вісник Національного музею історії України*, 2019. Вип. 4. С. 557–567. ISSN 2618-0235. URL: <http://surl.li/evksd>

7. Барбалат О. В. Сакральна геометрія у дизайні ювелірних виробів Візантії культової тематики: нагрудні хрести. *Дизайн-освіта як галузь креативних індустрій: матеріали Всеукраїнської наук.-практ. конференції, 18–19 квітня 2019 р. МК України, Київ. Національний університет культури і мистецтв; редкол.: Н. Удріс-Бородавко, А. Болтенков, О. Чистіков. Київ: КНУКіМ, 2019. С. 205–210. URL: <http://surl.li/cajab>*

8. Барбалат О. В. Мистецтво народжене вогнем: старовинна техніка гарячої емалі на теренах сучасної України. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матеріали міжнародного симпозіуму, 6 червня. 2019 р. Міністерство культури та інформаційної політики України; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 120–123. URL: <http://surl.li/giouh>*

9. Барбалат О. В. Старовинна техніка гарячої емалі в умовах інтенсифікації виробництва ювелірних прикрас у творчості сучасного майстра Роїні Хуцидзе. *Науковий вісник Національного музею історії України*. 2020. Вип. 6. С. 471–478. ISSN 2618-0235. URL: <http://surl.li/dlliv>

10. Барбалат О. В. Знакова символіка фітоморфних орнаментів києворуського золотарства. Міжнар. наук-практ. конф. *«Гагенмейстерські*



читання», 19–20 листопада 2020 р. Кам'янець-Подільський: К-ПНУ ім. І. Огієнка, 2020. С. 73–75. ISBN 978-617-7773-15-2. URL: <http://surl.li/gipbi>

11. Барбалат О. В. Візантійсько-києворуські золотарські традиції у творчості сучасного українського ювеліра-емальєра Максима Керуба. Національний музей історії України. Музей історичних коштовностей України. «Музейні читання» Всеукр. наук. конф. «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки», 24 грудня 2020 р. Київ, 2020. С. 20. URL: <http://surl.li/gipjr>

12. Barbalat O. Barmy Kijoworuskie w Kolekcjach Ukrainiskich i Zagranicznych: Techniki Wykonania, Cechy Artystyczne. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. Lublin, 2020. № 3(31). S. 3–8. ISSN 2353-8406 DOI: <https://doi.org/10.51647/kelm.2020.3.2.1> URL: <http://surl.li/euqlq>

13. Barbalat O. Sacred Geometry in Jewellery Design by Modern Ukrainian Artist and Master Maksym Stoliar. *Art and Science*. Tallinn, 2020. №2. P. 16–29. ISSN 2733-2004. URL: <http://surl.li/gioqf>

14. Shkolna O., Sosik O., Barbalat O., Sytnyk I., Kashshay O. Kyivan Rus Kolts with Enamels and Niello: Genesis, Sources of Inspiration, Iconography, Attribution issues. *Linguistics and Culture Review*. 2021. Vol. 5(S2). P. 645–677. ISSN 2690-103X. DOI: <https://doi.org/10.21744/lingcure.v5nS2.1409> URL: <http://surl.li/evklz>

15. Shkolna O. V., Sosik O. D., Barbalat O. V., Buihasheva A. B., Zaitseva V. I. Concerning the Closeness of the form of Sufi Kashkul and the Slavic Boats. *Linguistics and Culture Review*. 2021. Vol. 5(S4). P. 891–903. ISSN 2690-103X. DOI: <https://doi.org/10.21744/lingcure.v5nS4.1736> URL: <http://surl.li/evkro>

16. Барбалат О. В. Емальєрна школа «Майстерня Сонця» – перша і єдина в Україні для дітей та юнацтва. *Міжнар. наук.-практ. конференція в рамках Першого і єдиного Міжнародного молодіжного емальєрного пленеру*. КІПДМ ЛНАМ, автор ідеї реалізації конференції О. Барбалат. Косів, 29 жовтня 2021 р. №1. С. 11–14. URL: <http://surl.li/bmwsz>

17. Barbalat O. The Cycle of International Enamel Pleners for Youth is a Chronicle of the Development of Modern Enamel Art in Europe – a Phenomenon



that has no Analogues in the World. *Streszczenia Międzynarodowej Naukowo-Praktycznej Konferencji w ramach II Międzynarodowego Pleneru Gorącej Emalii*. Winnickie Obwodowe Muzeum Sztuki. Autorka pomysłu stworzenia konferencji Alexandra Barbalat. Winnica, 30 października 2022 r. №2. S. 12–13. URL: <http://surl.li/exrms>

18. Барбалат О. В. Цикл Міжнародних емальєрних пленерів для молоді – явище яке не має аналогів у світі. «Гаетенмейстерські читання». До 135 ліття від дня народження Володимира Гаетенмейстера: тези II Міжнар. наук.-практ. конф. К-ПНУ ім. І. Огієнка, 1–2 грудня 2022 р. м. Кам'янець-Подільський: Видавець Панькова А. С. 2023. С. 145–147. URL: <http://surl.li/gntry>



## ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

- ВОХМ** – Вінницький обласний художній музей
- ВФКМД** – Вижницький фаховий коледж мистецтв та дизайну ім. В. Ю. Шкрібляка
- ГНМОМ** – Грузинський національний музей образотворчого мистецтва ім. Шалви Аміранашвілі
- ДПМ** – Декоративно-прикладне мистецтво
- ЗСВуМКРФ** – Золотарська спадщина Візантії у музейних колекціях РФ.
- ЗСККуМКРФ** – Золотарська спадщина княжого Києва у музейних колекціях РФ.
- ЗСККуПКРФ** – Золотарська спадщина княжого Києва у приватних колекціях РФ.
- КДАДПМД** – Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
- КПЦДМ ЛНАМ** – Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ
- КНТЕУ** – Київський національний торговельно-економічний університет
- КНУТД** – Київський національний університет технологій та дизайну
- КПНУ** – Кам'янець-Подільський національний університет ім. Івана Огієнка
- КУБГ** – Київський університет імені Бориса Грінченка
- КХПТ** – Київський художньо-промисловий технікум
- ЛІМ** – Львівський історичний музей
- ЛМВІ** – Луцький музей волинської ікони
- ЛНАМ** – Львівська національна академія мистецтв
- НАКККіМ** – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
- НАСА** – Національне управління з аеронавтики та дослідження космічного простору (National Aeronautics and Space Administration (NASA)).
- НСХУ** – Національна спілка художників України
- СНМІУ** – Скарбниця Національного музею історії України





## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	19
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b>	34
1.1. Історіографія дослідження.....	36
1.2. Джерельна база дослідження.....	50
1.3. Методологія дослідження.....	55
Висновки до розділу 1.....	60
<b>РОЗДІЛ 2. ВІЗАНТІЙСЬКЕ ЗОЛОТАРСТВО</b> .....	63
2.1. Історичні передумови появи та розвитку золотарства Візантії.....	64
2.2. Типологія творів золотарства Візантійської імперії.....	108
2.3. Художньо-образна система візантійського золотарства.....	122
Висновки до розділу 2.....	133
<b>РОЗДІЛ 3. ЗОЛОТАРСТВО КИЇВСЬКОЇ РУСИ</b> .....	135
3.1. Золотарські традиції Візантії у роботах киеворуських ювелірів.....	136
3.2. Типологічний ряд ювелірних виробів Київської Русі.....	154
3.3. Художньо-образні особливості киеворуського золотарства.....	163
Висновки до розділу 3.....	172
<b>РОЗДІЛ 4. ВІЗАНТІЙСЬКІ ТА КИЄВОРУСЬКІ ЗОЛОТАРСЬКІ ТРАДИЦІЇ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ ХУДОЖНИКІВ-ЮВЕЛІРІВ УКРАЇНИ</b> .....	174
4.1. Рефлексії традицій візантійського та киеворуського золотарства у сучасному ювелірному мистецтві України.....	175
4.2. Візантійсько-києворуські мистецькі технології у сучасній ювелірній справі України.....	192
Висновки до розділу 4.....	210
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	212
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	217
<b>ДОДАТКИ:</b>	



Додаток А. Список публікацій здобувача.....	245
Додаток Б. Глосарій.....	249
Додаток В. Ілюстрації.....	267
Додаток Г. Таблиці.....	353



## ВСТУП

**Актуальність дисертації** полягає у глибокому теоретичному аналізі взаємозв'язку візантійсько-києворуських золотарських традицій та дослідженні їх рефлексій в ювелірному мистецтві України часів незалежності. Важливим також є вивчення художньо-образної системи золотарства Візантії і Київської Русі, типології та техніко-технологічних процесів виробництва, котрі досі є актуальними у царині сучасного ювелірного мистецтва України, а деякі знаходяться у стані свого оновленого розвитку. Дане дослідження є однією із перших вітчизняних фундаментальних праць, що визначає важливість звернення до традицій золотарства Візантії і Київської Русі з метою еволюції сучасного ювелірного мистецтва України.

Враховуючи недостатнє висвітлення особливостей золотарських традицій зазначених середньовічних держав та їх рефлексій у сучасному ювелірному мистецтві України, необхідно поглибити і доповнити існуючі роботи дослідників-попередників. З-поміж них окремі праці вітчизняних науковців, що присвячені висвітленню середньовічних ювелірних виробів. Так, серед досліджень, що проводились протягом останніх десяти років і стосуються творів ювелірного мистецтва Київської Русі, важливою є монографія 2011 року відомої вітчизняної дослідниці Л. Пекарської «Ювелірні вироби княжого Києва» [235]. Вона присвячена золотарству середньовічного Києва з колекцій Британського музею м. Лондон, Музею мистецтв Метрополітен м. Нью-Йорк і Скарбниці Національного музею історії України м. Києва. У вказаному виданні авторка аналізує значну кількість творів золотарства княжого Києва, і приділяє особливу увагу виробам з перегородчастими емалями.

Вагомим джерелом для розкриття техніко-технологічних особливостей емальєрної справи Візантії і Київської Русі є праця провідного науковця



Скарбниці Національного музею історії України В. Хардаєва «До питання про хімічний склад візантійських, давньоруських і грузинських перегородчастих емалей із колекції МКУ» [136], опублікована 2010 року у збірнику конференцій НІМУ «Музейні читання». Висвітлені результати експертизи, проведеної в межах даного дослідження дозволяють припустити, що ювеліри княжого Києва мали власну рецептуру виготовлення емалевих сумішей.

Захищена 2016 року кандидатська дисертація Л. Пасічник «Ювелірне мистецтво України ХХ – початку ХХІ століття (історія, стилістика, персоналії)» [111] комплексно висвітлює поставлену мету роботи, при цьому висвітлює окремих сучасних ювелірів, які у роботі застосовують середньовічні мистецькі технології. Натомість, дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства С. Луця «Творчість митців КЮД «Лобортас» у контексті українського ювелірного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століття» [92], що була захищена 2017 року, якісно доповнює попередні праці у розрізі діяльності означеного виробництва, при цьому є важливим джерелом інформації для даного дослідження, оскільки акцентує увагу на виготовленні предметів сакральної тематики майстрами означеного підприємства.

Аналіз взаємозв'язку візантійсько-києворуських золотарських традицій із сучасним ювелірним мистецтвом України є важливим й актуальним питанням сучасної науки, оскільки дозволяє розкрити самотність художньо-образної системи, оновити техніко-технологічний розвиток, відкрити нові можливості, у тому числі і для презентації вітчизняного золотарства на світовому рівні.

У свою чергу, якісний розвиток сучасної ювелірної галузі України, збагачений здобутками мистецтва Київської Русі, котрі розвивалися у культурному полі Візантії, є важливою частиною економічних активів вітчизняної легкої промисловості та галузей і сфер виробництва, споживання та обміну товарів у країні в цілому.





### **Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертацію виконано відповідно до планів наукової роботи кафедри образотворчого мистецтва Факультету образотворчого мистецтва і дизайну Київського університету імені Бориса Грінченка. Тему дисертації затверджено рішенням Вченої ради Київського університету імені Бориса Грінченка (протокол № 10 від 29 листопада 2018 року). Дисертацію виконано відповідно до наукової теми Факультету образотворчого мистецтва і дизайну Київського університету імені Бориса Грінченка «Мистецькі практики України в європейському просторі» (державний реєстраційний № 0116U003293).

Результати даного дослідження знайшли відображення при розробці та впровадженні у навчальний процес Київського університету імені Бориса Грінченка робочих програм дисциплін напряму підготовки 6.020205. Зокрема «Образотворче мистецтво», «Основи реставрації», «Ювелірні техніки» першого бакалаврського освітнього рівня спеціалізації «Ювелірне мистецтво». Крім того, напрацювання за темою дисертації лягли в основу робочих програм навчальних дисциплін «Декоративно-прикладне мистецтво», «Художній метал», «Основи наукової реставрації творів декоративного мистецтва», «Теорія та історія реставрації творів мистецтв» для здобувачів спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» першого бакалаврського і другого магістерського освітніх рівнів освітніх програм 023.00.01 «Образотворче мистецтво», 023.00.03 «Декоративне мистецтво», «Декоративно-прикладне мистецтво».

**Науковим завданням дослідження** є виявлення підґрунтя становлення художньо-образної системи, типологічного ряду, способів формотворення золотарства Візантії і Київської Русі та висвітлення впливу традицій ювелірної справи зазначених середньовічних держав на формування сучасного ювелірного мистецтва України.

**Мета дослідження:** визначити специфіку візантійсько-києворуських золотарських традицій та виявити їх рефлексії у сучасному українському



ювелірному мистецтві.

**Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких завдань:**

- розробити власний методологічний інструментарій;
- дослідити передумови виникнення, розвитку і формування традицій візантійсько-києворуського золотарства і сучасного українського ювелірного мистецтва;
- здійснити класифікацію золотарських виробів Візантії, Київської Русі та України часів незалежності за способами формотворення;
- унаочнити типологію форм творів візантійського, києворуського і сучасного золотарства відповідно до функціонального призначення виробів;
- уточнити понятійно-категоріальний апарат візантійсько-києворуського і сучасного золотарства;
- виконати аналіз джерел інспірацій, що заклали підґрунтя для формування іконографії ювелірних виробів Візантії IV–XV ст., Київської Русі XI – першої половини XIII ст., і віддзеркалились у творах українського ювелірного мистецтва кінця XX – початку XXI ст.
- розкрити специфіку формування художньо-образної системи і стилістики творів візантійського і києворуського золотарства на основі історіографії і джерельної бази;
- окреслити ознаки і межі впливу золотарських традицій Візантії на золотарське мистецтво Київської Русі, здійснити аналіз синтезу різних ювелірних технік, технологій і матеріалів, застосованих у візантійсько-києворуській ювелірній справі;
- охарактеризувати особливості впливу традицій візантійсько-києворуського золотарства на формування сучасного ювелірного мистецтва України.

**Об’єкт дослідження** – візантійсько-києворуські золотарські традиції та їх рефлексії у сучасному ювелірному мистецтві України.

**Предмет дослідження** – типологія, художньо-образні особливості, стилістика, способи формотворення золотих і срібних із позолотою творів ювелірного мистецтва Візантії, Київської Русі і сучасної України.



**Хронологічні межі дослідження** охоплюють період формування і розвитку візантійського золотарства IV–XV ст., києворуських ювелірних традицій XI – першої половини XIII ст., сучасного ювелірного мистецтва України кінця XX – початку XXI ст.

**Географічні межі дослідження** окреслюються теренами окремих країн Східної Європи та Південно-Західної Азії, котрі насамперед свого часу мали взаємини або були у складі Візантійської імперії, чий творчі здобутки вплинули на формування ювелірного мистецтва Київської Русі, а також територіями сучасної України, де вище окреслені традиції досі мають тяглість.

**Методологічну основу дослідження** складає інструментарій із сукупності принципів, підходів і методів завдяки яким постала можливість осягнути цілісне явище золотарства Візантії та Київської Русі та вплив їх традицій на розвиток сучасного ювелірного мистецтва України. При цьому застосовано низку підходів: *мистецтвознавчий підхід*, що дозволив ретроспективно розглянути ювелірні вироби Візантії і Київської Русі з точки зору їх мистецької цінності. З огляду на специфіку культурного поля, у якому розвивалися певні мистецькі реалії, застосовано *культурологічний підхід*. Натомість *дизайнерський підхід* дозволив розкрити основні підстави застосування мистецьких технологій, характерних для візантійсько-києворуського золотарства.

З-поміж *теоретичних та емпірико-теоретичних загальнонаукових і конкретно-наукових методів* дослідження окреслено такі групи: *філософські, історичні, культурологічні та мистецтвознавчі*, що доповнюють один одного. Зокрема, *метод онтологічного аналізу* забезпечив усвідомлення основ філософської складової візантійсько-києворуських золотарських традицій. При цьому *герменевтичний метод* допоміг здійснити інтерпретацію зазначених традицій і розтлумачити віддзеркалення даних світоглядних засад у сучасному золотарстві України.

*Семіотичний метод* дозволив проаналізувати алегоричні мотиви та





знакову символіку у художньо-образній системі візантійсько-києворуського золотарства й у сучасному ювелірному мистецтві України доби незалежності.

*Історико-генетичний метод* був застосований для розкриття послідовних процесів розвитку соціальних явищ, що мали вплив на формування золотарських традицій Візантії, Київської Русі та України часів незалежності. *Історико-хронологічний метод* використано для аналітики історичних процесів у хронологічній розгортці, що мали опосередкований вплив на розвиток традицій у візантійсько-києворуському золотарстві.

*Компаративний метод* прислужився для розгляду порівняння мистецького, історичного, культурного розвитку ювелірної справи Візантії, Київської Русі й незалежної України. *Презентаційний метод* сприяв висвітленню впливу візантійсько-києворуського золотарства на творчість ювелірів України доби незалежності.

*Крос-культурний метод* сприяв усвідомленню причин появи спільних художньо-стильових особливостей і мистецьких технологій в культурному полі Візантії, Київської Русі та України часів незалежності.

*Типологічний, формально-стилістичний та метод мистецтвознавчого аналізу* було використано для створення класифікації золотарських творів Візантії, Київської Русі й сучасної України за функціональним призначенням, з акцентом на художньо-образну тематику, та способи формотворення з наголосом на застосовані матеріали. *Метод художньо-композиційного аналізу* вжито для розкриття специфіки художньо-образних засад проєктування й техніко-технологічних особливостей виконання предметів золотарства.

*Іконографічний й іконологічний методи* дозволили окреслити й систематизувати основні теми, мотиви, символи, сюжетні сцени і фігуруючих у них персонажів, що застосовувалися у створенні предметів золотарства.

**Теоретичну основу дослідження** складають ґрунтовні праці вітчизняних і зарубіжних вчених у різних галузях:





- хрестоматійні, фундаментальні праці з історії та теорії мистецтв, і культури (Р. Кормак (Robin Cormack), Анрі де Моран (Henry de Morant), Є. Архипова, С. Боньковська, Н. Бурдо, Р. Шмагало).

- дисертації і монографії, котрі висвітлюють тему дослідження (Н. Кондаков (N. Kondakov), А. Грабар (A. Grabar), Л. Пекарська (L. Pekarska), Л. Пасічник, С. Луць, М. Кравченко, Н. Сапфірова, В. Сіманков, В. Сінгх, М. Фіголь);

- статті у періодичних наукових виданнях та з інших інформаційних ресурсів, в яких висвітлюються особливості візантійського, києворуського і сучасного золотарства (П. Сперос (P. Speros), Ф. Томас (F. Thomas), Г. Макгуайра (H. Mc Guire), І. Калаврезу (I. Kalavrezou), К. Хелен (C. Helen), Х. Еванс (H. Evans), П. Коу (P. Cowe), Я. Дюран (J. Durand), Д. Джованноні (D. Giovannoni), П. Славов (P. Slavov), А. Преслав (A. Preslav) А. Аладжов (A. Aladjov), М. Інкова (M. Inkova), О. Баддлей (O. Baddley), Ю. П'ятницький (Yu. Pyatnytskyi), М. Манго (M. Mango), С. Джордан (S. Jordan), Е. Канторович (E. Kantorowicz), Е. Кісс (E. Kiss), А. Кляйн (A. Klein), М. Бек-Копола (M. Beck-Coppola), М. Шульце-Дерлам (M. Schulze-Dörrlam), Л. Венескі (L. Veneske), С. Луць, Ю. Нікольченко, Ю. Сабадаш, Н. Малюк, Г. Гулько, Н. Дерев'янка, Х. Еванс, Л. Строкова, О. Черненко, Ю. Романенкова, І. Удовиченко, О. Барбалат, В. Коваль, О. Ковальчук, В. Пуцко, О. Роготченко, О. Школьна, Р. Шмагало);

- мистецтвознавчі та культурологічні праці загального характеру, дотичні до питань, пов'язаних із проблематикою розвитку візантійського і києворуського мистецтва (Г. Абрамшвілі (G. Abramishvili), Н. Акчуріна-Муфтієва (N. Akchurina-Muftieva), А. Аветисян (A. Avetisyan), М. Авіссо-Брусте (M. Avisseau-Broustet), С. Колонна (C. Colonna), В. Борреллі (V. Borrelli), Д. Бактон (D. Buckton), Ф. Дайм (F. Daim), Д. Хехер (D. Heher), С. Реп (C. Rapp), В. Даркевич (V. Darkevich), Ж. Дюран (J. Durand), М. Гарнчарська (M. Garnczarska), Х. Еванс (H. Evans), М. Холкомб (M. Holcomb), Р. Холлман (R. Hallman), Ю. Асеєв, Т. Кара-Васильєва, З. Черусова);



- філософські трактати і джерела інспірації, що мають відношення до семіотики та сакральної складової золотарства Візантії і Київської Русі (Біблія, Ратлендський псалтир (Rutland Psalter), «Фізіолог» (Physiologos), Гомер Одиссея (Odyssea Homerowska) «Слово о полку Ігоревім» (Słowo o Polku Igora) Дж. Валеріус (J. Valerius), Псевдо-Каллістен (Pseudo-Callisthenes) «Подвиги Олександра Македонського» (Res Gestae Alexandri Macedonis) «Велесова Книга» Данте Аліг'єрі «Божественна Комедія», «Остромирово Євангеліє», Д. Андерсон (D. Anderson), Е. Хог (E. Hog), В. Лінке (W. Linke), В. Мишор (W. Myszor), К. Ноакко (C. Noacco), А. Ружицька-Бризек (A. Różycka-Bryzek), Я. Гадомський (J. Gadomski), М. Стюарт (M. Stewart), Е. Шюре (E. Schure), Дж. Спрутта (J. Sprutta), В. Ферлі (W. Furley), М. Столяр (M. Stoliar), О. Шепетяк (O. Sheretiak), Р. Блом, В. Войтович, Т. Курилка, Н. Ковальчук);

- наукові роботи, що відносяться до суміжних з ювелірним мистецтвом галузей знань – політології, соціології, історії, дизайну, гемології тощо (П. Ріант (P. Riant), Н. Баумгартен (N. Baumgarten), Дж. Бреммер (J. Bremmer), Дж. Бургер (J. Burger), С. Едішерашвілі (S. Edisherashvili), М. Ференц (M. Ferenc), Р. Джордж (P. George), К. Голєв (K. Golev), Н. Майєр (G. Майєр), Дж. Харрелл (J. Harrell), М. Хацікіріакос (M. Hatzikyriakos), J. Hawryiuk (Є. Гаврилук), Н. Хітон (N. Heaton), Дж. Геррін (J. Herrin), Дж. Галей (J. Galey), Г. Форсайт (G. Forsyth), К. Вайцманн (K. Weitzmann), Б. Крейц (B. Kreutz), Дж. Хайруллах (C. Khairullah), П. Сабріє (P. Sabriye), О. Хусейн (O. Hussein), Ф. Ішін (F. Ishin), Б. Дефне (B. Defne), Д. Білген (D. Bilgen), Р. Лауєр (R. Lauer), М. Урбані (M. Urbani), Е. Мелін (E. Melin), J. Norwich (Дж. Норвич), П. Панайтеску (P. Panaitescu), Е. Рейвенскрофт (E. Ravenscroft), Б. Ротофф (B. Rotoff), Р. Єренюк (R. Yereniuk), С. Гринюк (S. Hryniuk) І. Вільєла-Петі (I. Villela-Petit), Л. Войтович (L. Voytovich), В. Індутний, Т. Артюх, С. Василевська, А. Вигоднік, В. Голуб, М. Грушевський, Г. Казакевич, В. Квасниця, І. Латиш, І. Марголіна, В. Ульяновський);

- окремі наукові праці із різних виявів художньої культури і мистецьких технологій (Е. Бренполь (E. Brenpohl), М. Виписький (M. Wypyski), М. Волошин



(M. Wołoszyn), Е. М. Носек (E. M. Nosek), Я. Степінський (J. Stepiński), А. Рафальська-Ласоха (A. Rafalska-Łasocha), В. Ласоха (W. Łasocha), Є Білянська (E. Bielańska), А. Боссельман-Рюкбі (A. Bosselmann-Ruickbie), Н. Белічко, В. Білоусова, Ю. Бородай, І. Даніщук, І. Коваль, В. Хардаєв, О. Мінжулін);

- музейні каталоги, альбоми, що містять фотоматеріали з прикладами творів візантійсько-києворуського золотарства і сучасного ювелірного мистецтва («Слава Візантії» (The Glory of Byzantium), «Преславський скарб» (Le Trésor de Preslav), «Художня обробка металу в навчальних закладах України», «Рукотворний світ», «Ювелірне мистецтво України» (Jewelry Art of Ukraine), «Квадра міні-метал: ювелірне-мистецтво-емалі», «Синай, Візантія і Русь» (Sinai, Byzantium and Rus), «Золота скарбниця України», «Скарбниця Несебру» (The Treasures of Nessebar), «Ікони Несебру» (Icons of Nessebar), «Музей волинської ікони» (The Museum of Volyn Icon), «Преславський золотий скарб» (The Preslav Golden Treasure));

- література словникового та енциклопедичного характеру (О. Каждан (O. Kazhdan), Дж. Хелдон (J. Haldon), Р. Кормак (R. Cormack), М. Манучехр-Данай (M. Manutchehr-Danai), Л. Брейєр (L. Bréhier), В. Гей (V. Gay), Е. Туно (E. Thuno), Є. Онацький, І. Левашова, Р. Шмагалю).

**Джерельну базу дослідження** складають натурні взірці – ювелірні твори Візантії, Київської Русі і вироби сучасного ювелірного мистецтва із відомих світових музейних колекцій і приватних збірок *України* (м. Вижниця, м. Вінниця, м. Київ, м. Косів, м. Луцьк, м. Львів, м. Чернігів), *Італії* (місто-держава Ватикан, м. Венеція, м. Галатина, м. Монца, м. Нонантола, м. Равенна, м. Рим); *Франції* (м. Париж); *Німеччині* (м. Берлін, м. Кельн, м. Лімбург-ан-дер-Лан, м. Майнц, м. Мюнхен, м. Трір, м. Хальберштадт); *Єгипту* (г. Синай); *Швейцарії* (м. Женева); *Данії* (м. Копенгаген); *Австрії* (м. Відень, м. Інсбрук,); *Угорщині* (м. Будапешт, м. Естергом); *Великої Британії* (м. Лондон); *Ізраїлю* (м. Єрусалим); *Греції* (м. Афіни, Свята Гора Афон, о. Крит м. Салоніки, м. Хіос); *США* (м. Акрон,





м. Балтимор, м. Вашингтон, м. Клівленд, м. Нью-Йорк.); *Грузії* (м. Тбілісі); *Вірменії* (м. Єреван); *Болгарії* (м. Несебр, м. Преслав); *Туреччини* (м. Стамбул), при цьому була ретельно опрацьована золотарська спадщина Візантії і княжого Києва з музейних і приватних колекцій РФ.

Важливими джерелами даного дослідження стали натурні зразки – фрески і мозаїки з відомих візантійських і киеворуських архітектурних пам'яток, фотоматеріали з приватних і державних архівів, ілюстрації із середньовічних християнських ілюмінованих рукописів *України* (м. Вижниця, м. Вінниця, м. Київ, м. Косів, м. Луцьк, м. Львів, м. Чернігів), *Італії* (місто-держава Ватикан, м. Венеція, м. Галатина, м. Монца, м. Нонантола, м. Равенна, м. Рим); *Франції* (м. Париж); *Німеччини* (м. Берлін, м. Кельн, м. Лімбург-ан-дер-Лан, м. Майнц, м. Мюнхен, м. Трір, м. Хальберштадт); *Єгипту* (г. Синай); *Швейцарії* (м. Женева); *Данії* (м. Копенгаген); *Австрії* (м. Відень, м. Інсбрук,); *Угорщини* (м. Будапешт, м. Естергом); *Великої Британії* (м. Лондон); *Ізраїлю* (м. Єрусалим); *Греції* (м. Афіни, Св. г. Афон, о. Крит м. Салоніки, м. Хіос); *США* (м. Акрон, м. Анн-Арбор, м. Балтимор, м. Вашингтон, м. Клівленд, м. Нью-Йорк.); *Грузії* (м. Тбілісі); *Вірменії* (м. Єреван); *Болгарії* (м. Несебр, м. Преслав); *Туреччини* (м. Стамбул), при цьому було опрацьовано окремі натурні джерела з музейних колекцій РФ.

Основою дослідження творів золотарства, виконаних сучасними ювелірами України, стала інформація, що була зібрана здобувачем із записаних інтерв'ю з майстрами, котрі у своїй творчості наслідують візантійсько-киеворуські золотарські традиції, зокрема С. Аленгозом, О. Гаркусом, О. Глушко, А. Деревянко, Р. Дорошенко, І. Задорожним, А. Золотаренко, М. Керубом, М. Ковалем, П. Копчуком, А. Лунгу, С. Максимовим, С. Нікітенко, Н. Подковирею, М. Столяром, В. Титинюком, Х. Фарилюк, М. Франком, Р. Хуцидзе та ін.

**Наукова новизна одержаних результатів дослідження базується на висвітленні традицій візантійсько-киеворуського золотарства та особливостях**





їх рефлексії у сучасному ювелірному мистецтві України часів незалежності.

*Вперше:*

- доведено факт синтезу візантійсько-києворуських золотарських традицій у галузі формотворення, художньо-образних особливостей і техніко-технологічних прийомів виконання та доведено їх вплив на сучасне ювелірне мистецтво України часів незалежності;
- здійснено комплексну систематизацію модельного ряду києворуських колтів, з подальшим висвітленням джерел інспірацій, що сприяли процесу їх проєктування і виробництва;
- розкрито систему застосування знакової символіки орнітоморфних, зооморфних і фітоморфних орнаментів, що фігурували у золотарстві Візантії і Київської Русі та їх рефлексію у сучасному ювелірному мистецтві України;
- висвітлено інформацію про специфіку застосування техніко-технологічних процесів формотворення в ювелірному мистецтві Візантії і Київської Русі та їх трансформацію у сучасному вітчизняному золотарстві;
- проаналізовано трактування сакрального призначення форм і змісту у предметах візантійського, києворуського та сучасного золотарства;
- окреслено принципи формування візантійсько-києворуської художньо-образної системи та її вплив на сучасне ювелірне мистецтво України;
- визначено методи і прийоми роботи візантійських і києворуських ювелірів, які вплинули на розвиток окремих тенденцій сучасного українського золотарства;
- презентовано під однією обкладинкою близько 450 творів ювелірного мистецтва Візантії, Київської Русі і України часів незалежності, ґрунтовний аналіз яких дозволив довести факт впливу візантійсько-києворуського золотарства на розвиток сучасного ювелірного мистецтва України;

*Уточнено:*



- понятійно-категоріальний апарат візантійського, киеворуського і сучасного українського ювелірного мистецтва;
- типологію візантійсько-киеворуського золотарства;

*Запропоновано:*

- методику реставрації гарячої емалі на киеворуських виробах широкого вжитку із золотомістких мідних сплавів (на прикладі проведеного в рамках дослідження авторського експерименту);
- концепцію репрезентативної державної сувенірної продукції для офіційних візитів закордонних гостей із застосуванням золотарських традицій Київської Русі;

*Набуло подальшого розвитку:*

- відродження візантійсько-киеворуської художньо-образної системи і техніко-технологічних процесів формотворення у сучасному ювелірному мистецтві України;
- створення міжнародних арт-проектів для сучасної молоді з акцентом на традиції візантійсько-киеворуського золотарства для популяризації мистецького надбання України у світі;

**Теоретичне і практичне значення результатів дослідження.**

Основні теоретичні положення і висновки, сформульовані в дисертації, можуть бути використані у подальшому дослідженні візантійсько-киеворуської художньо-образної системи золотарства, мистецьких технологій та їх рефлексії у сучасному ювелірному мистецтві України.

Матеріали даної дисертації можуть знайти відображення при розробці навчальних дисциплін, які стосуються поглибленого вивчення техніко-технологічних процесів формотворення в ювелірній справі, зокрема, гарячого емалювання коштовних металів. В якості уточнених джерел інспірацій подана інформація буде корисною для створення нових концептуальних ювелірних колекцій, виконаних з урахуванням традицій виготовлення творів візантійсько-киеворуського золотарства, що, у свою чергу, впливатиме на популяризацію означених традицій у сучасному художньому проектуванні



ювелірних виробів для якісної презентації вітчизняного золотарства у світі.

Зважаючи на певний наявний інтерес публіки до творів, що виконані у межах старовинних технік ювелірної справи, відзначається важливість створення спеціалізованих навчальних центрів, щорічного проведення арт-семінарів, симпозіумів, майстер-класів і науково-практичних конференцій для їх популяризації, розвитку, відновлення, вдосконалення і збереження.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація є самостійним науковим дослідженням. Усі результати, викладені у ньому, отримані здобувачем особисто. Висновки і положення наукової новизни одержані самостійно.

У межах даного дослідження його автором створено науково-дослідний проєкт «Золотий Гамаюн», метою якого є популяризація візантійсько-києворуських золотарських традицій у сучасному ювелірному мистецтві України. В межах даного проєкту впроваджено конкурс на кращий дизайн ювелірного виробу, засновано цикл міжнародних емальєрних пленерів для молоді. Ініційовано й організовано міжнародні науково-практичні конференції в рамках означених мистецьких подій, що мають на меті відродження і популяризацію візантійсько-києворуських емальєрних традицій у світі.

Розроблено темарій і проведено міжнародний симпозіум художників сучасного ювелірного мистецтва Європи у межах головної ювелірної події 2019 року «Ювелір Експо Україна», присвячений впливу візантійських золотарських традицій на розвиток сучасного ювелірного мистецтва.

**Апробація результатів дослідження** проводилася у вигляді обговорення на кафедрі, повідомлень і доповідей із публікацією тез на міжнародних і всеукраїнських наукових заходах: науково-практичній конференції Скарбниці Національного музею історії України «Музейні читання» (м. Київ, 29 листопада 2018 р.); міжнародному симпозіумі у Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство» (м. Київ, 6 червня 2019 р.); міжнародному симпозіумі в рамках «Ювелір Експо Україна» «Візантійсько-





києворуські золотарські традиції у сучасному ювелірному мистецтві» (м. Київ, 27 листопада 2019 р.); всеукраїнській науково-практичній конференції Національного університету культури і мистецтв «Дизайн-освіта як галузь креативних індустрій» (м. Київ, 18–19 квітня 2019 р.); науково-практичній конференції Скарбниці Національного музею історії України «Музейні читання» (м. Київ, 29 листопада 2019 р.); міжнародній науково-практичній конференції «Гагенмейстерські читання» (м. Кам'янець-Подільський, 19–20 листопада 2020 р.); науково-практичній конференції Скарбниці Національного музею історії України «Музейні читання» (м. Київ 24 грудня 2020 р.); міжнародній науково-практичній конференції «Гаряча емаль в якості домінуючої вставки в творах ДПМ» (м. Косів, 29 жовтня 2021 р.), міжнародній науково-практичній конференції в рамках II Міжнародного емальєрного пленеру (м. Вінниця, 30 жовтня 2022 р.) та міжнародній науково-практичній конференції «Гагенмейстерські читання» (м. Кам'янець-Подільський, 1–2 грудня 2022 р.);

**Публікації.** Наукові результати дослідження викладено у 18 наукових публікаціях, із них – 14 одноосібні, 4 – у співавторстві: 5 – наукових статей (з них 2 у співавторстві), опубліковані у наукових фахових виданнях, включених на дату опублікування до переліку наукових фахових видань України, 13 – публікацій (з них 2 у співавторстві), у яких додатково висвітлено результати дисертації.

У статті «Києворуські зірчасті та дископодібні колти з чорнінням в українських і закордонних колекціях: джерела інспірацій», опублікованій у співавторстві зі Шкільною О. В., внесок Барбалат О. В. полягає у тому, що вона окреслила інформацію про історичні передумови, висвітлила культуротворчі взаємини, охарактеризувала центри золотарства, розглянула час побутування, художньо-образні особливості, способи носіння виробів. Окреслила основні різновиди експонатів, уточнила техніко-технологічні особливості виконання виробів, що становить 85 відсотків тексту статті.





У статті «Візантійсько-києворуські емальєрні традиції у дизайні сучасних ювелірних виробів України», опублікованій у співавторстві зі Школьною О. В., внесок Барбалат О. В. полягає у тому, що вона окреслила інформацію про історичні передумови виникнення і розвитку техніки гарячої емалі на території Візантії та Київської Русі, довела, що емальєрні традиції зазначених держав досі мають потужний вплив на творчість майстрів сучасної ювелірної справи України, розглянула стилістичні і художні особливості творів візантійського, києворуського та сучасного золотарства, охарактеризувала технологію виготовлення виробів, що становить 95 відсотків тексту статті.

У статті «Kyivan Rus Kolts with Enamels and Niello: Genesis, Sources of Inspiration, Iconography, Attribution issues», опублікованій у співавторстві зі Школьною О. В., Сосік О. Д., Ситник І. В., Кашшай О. С., внесок Барбалат О. В. полягає у тому, що вона окреслила інформацію про історичні передумови, висвітлила культуротворчі взаємини, визначила центри києворуського золотарства, розглянула, художньо-образні особливості, та способи носіння колтів, розтлумачила техніко-технологічні особливості, що становить 65 відсотків тексту статті.

У статті «Concerning the Closeness of the form of Sufi Kashkul and the Slavic Boats», опублікованій у співавторстві зі Школьною О. В., Сосік О. Д., Буйгашевою А. Б., Зайцевою В. І., внесок Барбалат О. В. полягає у тому, що вона окреслила інформацію про історичні передумови, висвітлила культуротворчі взаємини, визначила основні різновиди експонатів, уточнила техніко-технологічні особливості, що становить 55 відсотків тексту статті.

**Структура дисертації** обумовлена поставленою метою та завданнями дослідження. Основний текст роботи складається зі вступу, чотирьох розділів, одинадцяти підрозділів, висновків і додатків. Список використаних літературних джерел налічує 286 позицій з яких 133 іноземною мовою, основний текст дисертації з анотаціями складає 216 сторінок, обсяг додатків – 161 сторінку, загальний обсяг роботи – 405 сторінок.



## РОЗДІЛ I

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Сьогодні питання співвіднесення сучасних мистецьких реалій України із першоджерелами, глибоко вкоріненими у традиції давніх розвинених культур, стоїть гостро.

Адже якісне формування художньо-образної системи, мистецьких технологій у галузі золотарства на землях сучасної України відбувалось у тісному взаємозв'язку із високими стилістичними еталонами Західної Азії і Близького Сходу. Наприклад, Месопотамії, чії досконалі прообрази орнаментики із зооморфними мотивами дали початок зародженню звіриного стилю, а ювелірні пам'ятки XVIII–XVII ст. до н.е., що зберігаються у відомих світових колекціях, демонструють високу якість виконання і широкий спектр застосованих технік і прийомів роботи (В. Рис. 1).

Загальновідомо, що із напрацюваннями художників-майстрів Стародавнього Вавилону, в свою чергу пов'язані золотарські традиції скіфів, сарматів, аланів, що в свій час побутували на землях сучасної України.

Звіриний стиль був основою для створення художніх образів скіфського золотарства, яке згодом на землях Причорномор'я синтезувалося з ювелірними традиціями еллінів, відзеркалившись у видатних пам'ятках, технології виготовлення яких надалі перейняли майстри Візантії і Київської Русі.

Також, варто зазначити, що видатні досягнення ювелірів Персії доби Ахеменідів (VI–IV ст. до н.е.) та згодом Сасанідів (III–VII ст.) значно вплинули на формування традицій візантійського золотарства. В процесі даного дослідження важливо акцентувати увагу на потужний вплив золотарських традицій Сходу на ювелірні традиції греків, що відбувся за часи правління Олександра Македонського (336–323 до н.е.).

Надалі язичницькі традиції еллінів, римлян та іудеїв увібрала візантійська цивілізація, яка протягом усього Середньовіччя мала сильний



вплив на країни Східного Середземномор'я, Балкан та Західної Європи. Поширення християнського сакрального мистецтва, зокрема ювелірного, охопило і території Русі з центром у Києві [163, с. 91].

Нині Україна виборює і доводить право на свою приналежність до високорозвинених культур сучасної Європи та Азії, через що питання генетичних взаємин у вітчизняному мистецтві, джерел його інспірацій дедалі набувають більшої актуальності.

Адже в основі ідеології держав, які досягли високого рівня розвитку у виробничому, суспільному й духовному житті, завжди покладалися великі ідеї, що були потужною рушійною силою. Вкарбовані у вічність великі сенси людського буття зазвичай найдовше зберігаються у пам'ятках золотарства.

У зв'язку з цим постала необхідність дослідити літературу, присвячену вивченню пам'яток ювелірного мистецтва Візантії, Київської Русі і України часів незалежності. Базисом для проведення даного дослідження стала низка спеціалізованих наукових праць. Також вперше за історію незалежності нашої держави була виявлена необхідність зібрати під однією обкладинкою весь величезний масив пам'яток золотарської спадщини Візантії, Київської Русі і сучасної України, розпорошених сьогодні по світових колекціях.

Таким чином, для ґрунтового аналізу широкого діапазону розрізнених джерел, виявлено необхідність розробити спеціальну методологію дослідження, яка б включала розуміння загальної філософії християнства, що впливало на весь культурний контекст, зокрема, художньо-образні засади виготовлення творів золотарства Візантії і Київської Русі.

Також для отримання якісних результатів дослідження необхідним стало здійснення мистецтвознавчого аналізу найбільш цінних артефактів, виконання їх класифікації за способами формотворення і функціональним призначенням, акцентуючи увагу на знаковій символіці сюжетного оздоблення виробів і специфічних ознаках атрибуції й експертного розрізнення за мистецькими технологіями, що найкраще піддаються верифікації.





### 1.1. Історіографія дослідження

Історіографію даного дослідження складають праці вітчизняних і закордонних вчених із різних галузей знань: хрестоматійні фундаментальні праці з історії та теорії мистецтв, дисертаційні дослідження, монографії, архівні матеріали, наукові статті, словниково-енциклопедична література, каталоги виставок, альбоми тощо.

Серед них найбільш значущою є фундаментальна наукова праця почесного професора історії мистецтв Інституту мистецтв Круто Лондонського університету Р. Кормака (Robin Cormack) «Мистецтво Візантії», [177], що була видана 2018 року. У ній автор унаочнює ситуацію, в якій багаточисельні політичні та релігійні події періоду із моменту заснування Константинополя (330 р.) – культурно-мистецького, політико-економічного центру імперії до його падіння (1453 р.) – сприяли формуванню широкого спектру стилістичних напрямів у візантійському мистецтві, зокрема ювелірному.

Ще однією фундаментальною працею хрестоматійного характеру є «Історія декоративного мистецтва України» [64]. Вона видана у 5-и томах під редакцією Г. Скрипник з ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, у м. Києві. Перший том означеної праці датований 2010 роком, автори Є. Архипова, С. Боньковська, Н. Бурдо присвятили особливостям декоративного мистецтва первісної доби та часів середньовіччя, частково охопивши золотарство Київської Русі.

В той час як у 5-ому томі даного видання доктор мистецтвознавства Р. Шмагало висвітлює окремі твори художнього металу, що містять ремінісценції візантійсько-кисворуських золотарських традицій. Зважаючи на те, що вказані томи означеного видання присвячені ґрунтовним питанням розвитку декоративно-ужиткового мистецтва Київської Русі і сучасної України і носять ознайомчий, репрезентаційний характер певних мистецьких явищ в межах загальної історії мистецтв, тому є важливим джерелом для даного дослідження.





Крім того, необхідними для вивчення означеної теми є окремі дисертаційні дослідження. Варто звернути увагу на захищену 2016 року у м. Києві на базі ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України кандидатську дисертацію Л. Пасічник «Ювелірне мистецтво України ХХ – початку ХХІ століття (історія, стилістика, персоналії)» [111]. Дана наукова праця є корисною оскільки у ній авторка звертає увагу на епізодичні звернення сучасних українських художників-ювелірів до витоків золотарських традицій Візантії і Київської Русі, що сприяє подальшому процесу поглибленого дослідження цієї теми.

Натомість, дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства С. Луця, захищена 2017 року в Львівській національній академії мистецтв під назвою «Творчість митців КЮД «Лобортас» у контексті українського ювелірного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століття» [92] якісно доповнює попередню працю, висвітлюючи творчість окремих художників-ювелірів України доби незалежності, на мистецьку працю яких значно вплинули візантійсько-києворуські золотарські традиції.

Захищена 2017 року на базі Львівської національної академії мистецтв дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства М. Кравченко «Мистецтво прикрас в Україні останньої третини ХХ – початку ХХІ століття: європейський контекст, художні особливості, персоналії» [82] є важливою для даного дослідження, оскільки висвітлює доробок сучасних художників-ювелірів України, чиї твори мають новаторський характер завдяки поєднанню інноваційних технологій і матеріалів із старовинними золотарськими техніками.

Зважаючи на те, що в історії розвитку ювелірного мистецтва на землях сучасної України важливе підґрунтя було закладено в кінці ХІХ – на початку ХХ ст., важливою для теми дослідження стає дисертація Н. Сапфірової на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства «Ювелірна справа Й. Маршака в художній культурі кінця ХІХ – початку ХХ століття» [127], захищена 2021 року на базі Прикарпатського національного університету



імені Василя Стефаника.

Одночасно із дослідженням творів відомої київської ювелірної фабрики Й. Маршака, авторка висвітлює розвиток і здобутки інших майстрів золотарства, виявляючи основні художні форми і зміст тогочасної продукції київських виробників і, відповідно, її стильові й художньо-образні особливості, котрі в подальшому знайшли своє відображення у творчості сучасних українських ювелірів.

Важливим джерелом, що доводить вплив давньоіндійської та давньоіранської мов на розвиток слов'янських племен з дніпровських порогів, й, у свою чергу, підтверджує результат дослідження О. Барбалат про іранський вплив стилістики і мистецьких технологій на творчість києворуських майстрів-ювелірів, є дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії В. Сіманкова «Оригінали та переклади: дослідження на основі старослов'янських текстів і руських журналів XVIII століть» [256], захищена 2017 року на кафедрі слов'янських мов Браунського університету (Brown University) м. Провіденс, США.

У контексті обраної теми цінною є кандидатська дисертація В. Сінгха, захищена 2009 року на історичному факультеті МГУ ім. В. М. Ломоносова під назвою «Залізний інструментарій середньовічного Новгороду». У ній автор у повній мірі проаналізував знаряддя давньоруських ювелірів, що дало можливість надалі розглянути специфіку техніко-технологічних процесів формотворення у києворуському золотарстві.

Відомий вітчизняний дослідник М. Фіголь у своєму дисертаційному дослідженні на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства, захищеному 1998 року в Прикарпатському університеті ім. В. Стефаника, «Мистецтво Галича XII–XIV ст.: (історія, типологія, художні особливості)» [135] комплексно досліджує мистецьку спадщину Галицької землі, котра сформувалася в удільне князівство наприкінці IX ст. й увійшла до складу Київської Русі. А на початку XII ст., відокремившись від Києва, була об'єднана правнуками Ярослава Мудрого Володарем і Васильком



Ростиславовичами зі столицею у м. Галич. Таким чином, увібрала у себе в тому числі і найкращі києворуські золотарські традиції, завдяки чому стала значним культурно-мистецьким, політико-економічним центром південно-західної Русі.

Важливою для даного дослідження є монографія французького історика мистецтва Анрі де Морана (Henry de Morant) «Історія декоративно-ужиткового мистецтва від зародження до наших днів» [204], котра вперше була видана 1970 року у м. Париж. Автор даного рукопису свого часу працював куратором музею Тюрпена де Кріссе в м. Анже (Musée Turpin de Crissé à Angers), котрий має унікальну колекцію виробів декоративно-прикладного мистецтва різних країн та народів.

В історичній частині даної книги подано теоретичний нарис про походження і специфіку декору та орнаменту. Матеріал якісно систематизовано за епохами та стилями, а всередині кожного розділу – за матеріалами: камінь, дерево, метал, скло, кераміка, текстиль тощо. Окрім того, що рукопис містить перелік музеїв, словник імен художників-майстрів, у ньому системно подано інформацію і про візантійське мистецтво.

Для якісного дослідження історії предметів золотарства, котрі були вивезені з Константинополя під час четвертого хрестового походу (1202–1204) і склали левову частку скарбів тогочасної Європи, важливим є архівні матеріали Національного товариства антикварів Франції (Société Nationale des Antiquaires de France), які містять витяги з мемуарів 1875 року французького науковця, графа П. Ріанта (P. Riant), що спеціалізувався на темі хрестових походів та був творцем Архіву Латинського Сходу (Revue de l'Orient Latin) – збірника середньовічних документів у 12-и томах, виданого у м. Женева, Швейцарія з 1893 по 1911 роки [242]. Дана праця до сьогодні є потужним джерелом інформації для дослідження хрестових походів, що невід'ємно пов'язані з історією Візантії, зокрема долею її золотарської спадщини.

Також, значущим для даного дослідження є унікальне, ексклюзивне видання, текст якого написано всесвітньо відомим науковцем, археологом,





істориком, дослідником візантійського і давньоруського мистецтва, що впровадив іконографічний метод вивчення пам'яток мистецтва, професором Н. Кондаковим (N. Kondakov) «Візантійські емалі з колекції О. Звенигородського», що вийшла друком 1892 року за фінансуванням власника унікальної колекції візантійських емалей X–XI століть, опису якої, власне, і присвячене видання. У даному дослідженні професор Н. Кондаков розглянув історичну і техніко-технологічну інформацію про емалі Давніх Єгипту, Азії, Греції, Візантії, Грузії та Київської Русі.

При цьому разом із поясненнями він представив зразки окремих середньоазійських емалей із Монголії (провінція Ордос), які разом із малюнками вперше були привезені до Європи відомою мандрівницею по країнах Сходу А. Потаніною. Один з небагатьох примірників даного видання сьогодні є доступним для науковців у колекції рідкісних книг дослідницької бібліотеки Дамбартон Оукс (Dumbarton Oaks Research Library) м. Вашингтон, США [217].

Також, величезний пласт візантійського мистецтва опрацював учень Н. Кондакова, уродженець м. Києва, видатний фахівець у галузі візантиністики, французький академік А. Грабар (A. Grabar). У своїй праці «Імператор у візантійському мистецтві» (*L'empereur dans L'art Byzantin*) [197], виданій 1896 року у м. Париж, Франція, він приділяє значну увагу впливам східного мистецтва на візантійських василевсів. Зокрема, формуванню іконографічних канонів християнського образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва. Окрім іншого, видання містить глибокий філософський сенс, що дозволяє провести паралелі між старовинними традиціями та дійсністю XX ст.

Важливою для вивчення художньо-образних і конструктивних особливостей виробів ювелірного мистецтва Київської Русі є монографія української дослідниці Л. Пекарської (L. Pekarska) «Ювелірні вироби княжого Києва» (*Jewellery of Princely Kiev*) [235]. Вказана праця була видана 2011 року на основі ювелірних виробів середньовічного Києва зі збірок



Британського музею у м. Лондон, Музею мистецтв Метрополітен м. Нью-Йорк і Скарбниці НМІУ м. Київ. Авторка вказаної праці репрезентує визначні твори золотарства, виконані київськими майстрами другої половини XI – першої половини XIII ст., частина з яких вперше була видана у міжнародний науковий обіг. Означене видання дозволило ознайомити широке коло знавців з унікальними автентичними творами киеворуських перегородчастих емалей, що були в свій час вивезені за кордон, та порівняти їх з тими виробами, котрі залишилися у збірках України.

При нагоді, варто зазначити, що частина виробів з вищезгаданої колекції О. Звенигородського увійшла до монографії Л. Пекарської. Наприклад, два золотих колта, фрагменти рясен із перегородчастими гарячими емаллями та медальйони зі скарбу, знайденого 1842 року біля Десятинної церкви у м. Києві [236], що нині зберігаються у Музеї мистецтв Метрополітен м. Нью-Йорк і безпосередньо пов'язані із темою дисертації, оскільки були досліджені 2003 року на хімічний склад киеворуської емалі співробітником відділу наукових досліджень (Department of Scientific Research) вищевказаного музею М. Випиським (M. Wypyski) [283].

Результати експертизи зазначеного науковця мають збіги з версією О. Барбалат, котра ґрунтується на вітчизняних [136] і власних дослідженнях складу киеворуських гарячих емалей, аналіз яких дозволяє припустити, що майстри княжого Києва мали власні виробництва скляних сумішей які застосовувалися для виготовлення виробів із гарячими емаллями [38].

Джерела інспірацій і техніко-технологічні особливості візантійських і киеворуських золотарських виробів з гарячою емаллю з колекції Скарбниці НМІУ розглянув провідний музейник Кисва В. Хардаєв. У його статті, «До питання про хімічний склад візантійських, давньоруських і грузинських перегородчастих емалей із колекції МІКУ» виданій 2011 року в матеріалах конференції НІМУ «Музейні читання» [136] було розглянуто результати хімічної експертизи візантійських і киеворуських золотарських виробів з гарячою емаллю з колекції МІКУ. Дане дослідження дає можливість



припустити, що майстерні княжого Києва, окрім того, що застосовували в роботі імпортні матеріали з Константинополя, мали власну рецептуру виготовлення скломаси для гарячого емалювання кольорових і коштовних металів.

Окремо варто зупинитися на унікальній у своєму роді праці доктора геолого-мінералогічних наук, професора кафедри товарознавства та митної справи КНТЕУ В. Індутного. У монографії під назвою «Оцінка культурних цінностей» [46], що вийшла друком у м. Києві 2016 року, автор охопив коло питань, пов'язаних із оцінкою культурних цінностей. Навів чисельні приклади оцінки пам'яток культури різних типів та видів, у тому числі й предметів киеворуського золотарства за власною методикою.

Значущими щодо обраної теми є результати експертного аналізу предметів киеворуського золотарства, знайдених на території сучасної Польщі, званої як «Червенські Городи», де станом на сьогодні тривають дослідження хімічного складу матеріалів, застосовуваних у тогочасній ювелірній справі. З даного питання важливі насамперед публікації науковців: М. Волошиної (M. Wołoszyn), М. Носека (M. Nosek), Я. Степінського (J. Stępiński), А. Рафальської-Ласохи (A. Rafalska-Łasocha), В. Ласохи (W. Łasocha), Є. Білянської (E. Bielańska), що безпосередньо здійснюють дослідження творів майстрів ювелірної справи Київської Русі.

Колективна наукова праця зазначених авторів «Печатки з Чермно (міста Червень, Східна Польща) – хімічний аналіз та металургійна експертиза» (The Seals from Czermno (Cherven towns, Eastern Poland) – chemical analysis and metallurgical examination) [281] розкриває хімічний склад сплавів металів, котрі застосовувалися у киеворуській ливарній справі. Це підтверджує результати досліджень О. Барбалат [38] стосовно складу мідних та інших металевих сплавів, що застосовували майстри Київської Русі у виготовленні тиражних натільних хрестів-енколпіїв, скроневи́х підвісок тощо.

Для якісних уточнень специфіки реставрації археологічних пам'яток з металу, зокрема розчищення, стабілізації та захисту їх від корозії, правил





зберігання у музеях тощо необхідним є підручник адресований здобувачам реставраційних відділень вищих художніх навчальних закладів «Реставрація творів з металу» [99], створений і опублікований 1998 року у м. Києві відомим вітчизняним художником-реставратором, мистецтвознавцем, професором О. Мінжуліним. У книзі докладно описано методи реставрації творів з металу, наведено приклади практичної реставрації археологічних пам'яток, зокрема середньовічних, подано рецепти речовин, що застосовуються в реставрації, що дозволяє зберегти безцінні скарби ювелірного мистецтва.

Для якісного аналізу мистецьких технологій і середньовічних технік золотарства в межах даного дослідження необхідною є монографія відомого німецького фахівця в галузі ювелірного ремесла Е. Бреполя. (E. Brehl) «Теорія і практика золотарства» (Theorie und Praxis des Goldschmieds) [173]. Книга охоплює широкий круг питань, пов'язаних з обробкою сплавів на основі благородних металів і з процесами виробництва ювелірних виробів. Вона складається з трьох частин.

У першій розглянуто фізичні, хімічні та технологічні властивості металів і сплавів, застосовуваних при виготовленні ювелірних виробів. У другій частині детально викладено стадії технологічного процесу виготовлення ювелірних виробів: зважування, пробірний і хімічний аналіз, розплавлення, лиття, травлення, пайка, поліруванням, чорніння, сріблення, золочення тощо. У третій частині описано конструкцію і способи оправлення коштовного каміння.

Однією з перших вітчизняних ґрунтовних праць, що були створені за роки незалежності України, є навчально-методичний посібник кандидата мистецтвознавства С. Луця «Основи ювелірного мистецтва» [90]. Видання містить весь необхідний діапазон інформації, необхідний для проєктування і виготовлення сучасних ювелірних виробів. Матеріали даного рукопису сприяли якості систематизації інформації щодо трансформації візантійсько-києворуських мистецьких технологій в умовах інтенсифікації виробництва у вітчизняній



ювелірній галузі.

Важлива увага приділена предметам візантійського золотарства у каталозі відомої виставки «Слава Візантії» (The Glory of Byzantium) [268], що експонувалася з 11 березня по 6 липня 1997 року у виставкових залах Музею мистецтв Метрополітен м. Нью-Йорк, США. Дане видання містить есе шанованих сучасних дослідників візантійського мистецтва, зокрема золотарства: П. Спероса (P. Speros), Ф. Томаса (F. Thomas), Г. Макгуайра (H. Mc Guire), І. Калаврезу (I. Kalavrezou), К. Хелен (C. Helen), С. Х. Еванса (H. Evans) і П. Коу (P. Cowe). Означена книга є джерелом важливої аналітичної інформації про основні золоті вироби Візантії із багатьох музейних і приватних колекцій світу, чим і корисна для проведення даного дослідження.

Також вагомим джерелом інформації для дослідження візантійського золотарства є каталог виставки, представленої у Музеях Лувру з 27 червня по 5 листопада 2018 року. виданий у м. Париж, Франція. Видання «Преславський скарб» (Le Trésor de Preslav) [221] висвітлює розкішні імператорські та князівські візантійські коштовності, виготовлені найкращими майстрами Константинополя, в яких золото поєднується із коштовними мінералами за допомогою різноманітних ювелірних технік, зокрема філіграні і гарячої емалі.

Дані коштовності яскраво ілюструють привілейовані зв'язки Першого Болгарського царства з Візантією, що відображено в опублікованих у даному виданні есе дослідників: Я. Дюрана (J. Durand), Д. Джованноні (D. Giovannoni), П. Славова (P. Slavov), А. Преслава (A. Preslav) А. Аладжова (A. Aladjov) та М. Інкової (M. Inkova).

Дослідженню особливостей ювелірного мистецтва Київської Русі присвячена низка праць доцента Маріупольського державного університету Ю. Нікольченко і доктора культурології, професора Маріупольського державного університету Ю. Сабадаш. Зокрема, їх спільна праця «Особливості ювелірного мистецтва Київської Русі» [104], опублікована 2018



року, де на прикладі унікальних знахідок із Торговицького і Дорогобузького скарбів, датованих X–XIII ст., що були знайдені на Рівненщині, висвітлено певні особливості розвитку киеворуського золотарства, традиції якого мають тяглість у поступі сучасного декоративно-прикладного мистецтва України.

Етапними щодо вивчення творів середньовічного золотарства, зокрема киеворуського, є публікації співробітників науково-дослідного відділу Скарбниці НМІУ. Наприклад, праці Н. Малюк стосуються музеєзнавчих історичних досліджень окремих творів з ввіреної їй колекції доби Середньовіччя. Окрім цього, в процесі дослідження музейника приділяє увагу питанням атрибуції творів. До прикладу, її стаття «Уточнення атрибуції експонату із фондів музею історичних коштовностей України» [96] висвітлює популярність іранських моделей ювелірних прикрас на території України часів Середньовіччя.

Важливим інформативним джерелом для дослідження взаємин ранньосередньовічних скандинавських мореплавців – вікінгів із Київською Руссю є ювелірні експонати з виставки «Русь – вікінги на Сході» (Rus – Vikings in the East) [187], що відбулася у грудні 2022 року у виставкових залах музею Мозгорд (Moesgaard Museum) м. Орхус, Данія. В експозиції виставки фігурують експонати Скарбниці Національного музею історії України – золоті барми і діадема з Сахнівського скарбу, знайденого 1900 року на території городища «Дівич-гора», що біля села Сахнівка на березі річки Рось Черкаської області, датованого XII ст.

Експозиція чітко доводить потужні взаємини між скандинавськими народами і Києвом, висвітлює поширення тогочасної ювелірної моди, що відбувалося завдяки торговому шляху «з варягів у греки». Останній відіграв важливу роль для економіки Київської Русі оскільки вона базувалася на транзитній торгівлі. Тож, торгові взаємини Скандинавії і Візантії приносили Києву та іншим містам Русі значний прибуток.

Загалом, варто констатувати, що напрацювання у галузі досліджень сучасного ювелірного мистецтва України висвітлюють значну, але лише





окрему частину авторського доробку провідних художників-майстрів кінця ХХ – початку ХХІ ст. У цьому сенсі показовою є ексклюзивна, фундаментальна праця доктора мистецтвознавства, професора Р. Шмагало «Енциклопедія художнього металу» [148], [149], що вийшла друком 2015 року у м. Львів.

Видання достатньо лаконічно знайомить читача із всесвітньою історією розвитку художнього металу від бронзової доби до сучасності, частково висвітлює історичні передумови виникнення ювелірної справи на території сучасної України, наводить назви і тлумачення технік, специфіку застосування матеріалів і окремих прийомів роботи, школи і осередки розвитку вітчизняного золотарства, зокрема містить каталог сучасних майстрів.

Серед досліджень ювелірних технік і техніко-технологічних особливостей, котрі були популярні у Візантії і Київській Русі та мають рефлексії у сучасному ювелірному мистецтві, варто звернути увагу на низку публікацій вітчизняних дослідників, присвячених питанням розвитку гарячої емалі в ювелірній справі. Насамперед, праць кандидата мистецтвознавства С. Луця «Ювелірство та емальєрство Олександрі Барбалат» (м. Ужгород, 2020 рік) [94], кандидата мистецтвознавства Л. Пасічник «Техніка гарячої емалі в ювелірному мистецтві України: сучасний стан розвитку, художні особливості творів» (м. Луганськ, 2014 рік) [110], доктора мистецтвознавства, професора Р. Шмагало «Художня емаль та ювелірство України у світі ХХ – початку ХХІ ст.» (м. Київ, 2013 рік) [149].

Також валивими для дослідження техніки гарячої емалі є матеріали I та II щорічних Міжнародних науково-практичних конференцій, що відбулись на базі КІПДМ ЛНАМ у м. Косів 2021 року [5] та у Вінницькому обласному художньому музеї у м. Вінниця 2022 року [166] в рамках проведення циклу міжнародних емальєрних пленерів для молоді. Серед представлених результатів досліджень на даних конференціях, варто зазначити доповіді: І. Удовиченко, О. Казмірук, О. Барбалат, О. Надольської, Ю. Белінської,



А. Брижак, Є. Кожухівської, С. Теслюк, І. Волощук, А. Кукурудзяк, Д. Боровика, С. Луця, О. Гаркуса, І. Задорожного, О. Фролескула, Х. Чорного (H. Czarny), М. Салгаонкара (M. Salgaonkar), Дж. Х. Байром (G. H. Byrom).

Значущими для даної дисертації стали статті вітчизняних науковців, що присвячені розвитку середньовічного та сучасного ювелірного мистецтва. Так, праця В. Ковалю «Про давньоруські амулети-змійовики» [76] 2007 року видання розкриває семіотику плетінкових та змісподібних орнаментів на золотих києворуських амулетах XI ст.

Натомість, стаття В. Пуцко «Золотарство Давнього Києва» [119], що була опублікована 2008 року, присвячена визначенню особливостей золотарства княжого Києва і поясненню процесів адаптації візантійських зразків під систему світосприйняття києворуської публіки, а також особливостям використання різних мистецьких технік.

Дослідження провідного вітчизняного доктора мистецтвознавства О. Роготченка «Ювелірне мистецтво України ХХ сторіччя: особливості розвитку» [125], опубліковане 2013 року, детально висвітлює весь процес становлення ювелірної галузі незалежної України.

Кандидат мистецтвознавства С. Луць у своїй публікації 2018 року «Ювелірство нової доби: грані дизайну та рукотворності» [93] знайомить читачів з широким колом сучасних художників-майстрів ювелірної справи України.

При цьому варто зауважити, що у наукових працях вітчизняних дослідників майже не акцентована увага на рефлексіях візантійсько-києворуських золотарських традицій у сучасному вітчизняному ювелірному мистецтві.

Також важливими для даного дослідження стала низка музейних і виставкових каталогів. Наприклад, видання ТОВ «Ковальська майстерня», датоване 2006 роком, «Художня обробка металу в навчальних закладах України» [77] надало достатньо розгорнуту інформацію про стан майстерень художнього металу і результати їх роботи у вищих навчальних закладах



України.

Натомість, каталог «Рукотворний світ» [126], опублікований вищезазначеним ТОВ 2011 року, містить фотографії робіт і біографії близько трьох десятків провідних сучасних майстрів авторської ювелірної справи України. У виданні представлено ряд ексклюзивних творів, виконаних під впливом золотарських традицій Візантії і Київської Русі.

Інформативним джерелом для дослідження сучасної ювелірної справи також є альбом «Ювелірне мистецтво України» (Jewelry Art of Ukraine) [153], що вийшов друком 2001 року за ініціативи АТ «Київський міжнародний контрактний ярмарок» під егідою Київської Міської Державної адміністрації. Він містить лаконічно викладену історію ювелірного мистецтва на теренах сучасної України, інформацію про переможців та дипломантів всеукраїнського конкурсу «Краща ювелірна прикраса року» та десятки фотографій ексклюзивних ювелірних виробів, створених з 1999 по 2000 роки з анотаціями.

Натомість каталоги всеукраїнських виставок «Квадра міні-метал: ювелірне-мистецтво-емалі» [69], [70], що видані Національним музеєм українського народного мистецтва. 2014 та 2018 роках, представляють вітчизняне середовище та творчі здобутки художників-майстрів з техніки гарячої емалі у ювелірній справі України.

При цьому, каталог виставки «Візантія і Київська Русь» [25], виданий 1997 року Національним Києво-Печерським історико-культурним заповідником, містить фотографії творів золотарства, ливарні форми та вдало ілюструє взаємовпливи художніх образів і мистецьких технологій означених держав.

Також значущим для написання даної роботи став каталог виставки «Синай, Візантія і Русь» (Sinai, Byzantium and Rus) [257], що відбулася 2001 року в Галереї Курто (Courtauld Gallery) м. Лондон. Дане видання містить фотографії відомих шедеврів, зокрема візантійського і києворуського золотарства, зі скарбниці монастиря Святої Катерини, що на г. Синай, де





загалом знаходиться величезне зібрання ікон, а також існує бібліотека старовинних рукописів, що поступається за історичним значенням лише Ватиканській бібліотці (Bibliotheca Apostolica Vaticana). Також у даному каталозі опубліковано важливі для дисертації наукові статті впливових сучасних дослідників візантійського та києворуського мистецтва: О. Баддлей (O. Baddley), Ю. П'ятницького (Yu. Pyatnytskyi), М. Манго (M. Mango), Р. Кормака (R. Cormak) [257].

Важливим джерелом, що яскраво демонструє усі етапи розвитку золотарства на землях України від раннього залізного віку до 90-х років ХХ ст., є каталог «Золота скарбниця України» [102], виданий 1999 року Музеєм історичних коштовностей України. Він містить фотографії експонатів з колекції зазначеного музею та лаконічні анотації до них.

Натомість, виданий 2020 року Інститутом колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ альбом «Золоті та срібні прикраси України-Руси» [45] представляє твори києворуського золотарства з вітчизняних музейних та приватних колекцій.

Зважаючи на те, що старовинне болгарське м. Несебр з часів еллінів до сьогодні є ремісничим і торговельним центром, зокрема осередком розвитку золотарства, для даного дослідження була сприятливою інформація та фотоматеріали з циклу музейних каталогів «Стародавній Несебр» (Ancient Nessebar), виданих 2018 року Археологічним музеєм зазначеного міста. Видання «Скарбниця Несебру» (The Treasures of Nessebar) [272] знайомить читача з греко-римськими і візантійськими традиціями ювелірної справи, демонструючи твори з колекції вищевказаного музею.

Також в рамках дослідження вагомою стала література словникового та енциклопедичного характеру. Наприклад, «Велика православна енциклопедія» І. Левашової, видана 2013 року у м. Донецьк [86], Біблійний словник В. Віхлянцева, який сьогодні є у вільному доступі в мережі інтернет [16], словник «Декоративно-ужиткове мистецтво», за редакцією Я. Запаса, що вийшов друком 2000 року у м. Львів [36]. «Словник української мови»



Б. Грінченка, опублікований у м. Київ: 1996 року [78].

«Словник дорогоцінних каменів і гемології» (Dictionary of Gems and Gemology) М. Манучехра-Данайя (M. Manutchehr-Danai), виданий 2009 року у м. Берлін [223], «Оксфордський довідник з візантійських досліджень» (The Oxford Handbook of Byzantine Studies) Дж. Хелдона (J. Haldon) і Р. Кормака (R. Cormak) 2009 року видання м. Оксфорд [199], «Оксфордський словник Візантії» (The Oxford Dictionary of Byzantium), котрий було укладено в редакції О. Каждана (O. Kazhdan) за сприянням дослідницької бібліотеки Дамбартон-Оукс (Dambarton Oaks) та видано 1991 року у м. Нью-Йорк [270].

Загалом, з огляду на викладену у вищенаведених літературних джерелах інформацію, можна констатувати той факт, що основна частина напрацювань сучасних дослідників візантійського золотарства переважно присвячена загальному мистецтвознавчому аналізу предметів, при цьому обмаль уваги приділено особливостям формування художньо-образної системи та процесам формотворення, зокрема їх сакральному призначенню

Лише незначна кількість сучасних вітчизняних досліджень ювелірного мистецтва присвячена розкриттю особливостей золотарства Київської Русі, котрі, в свою чергу, є дотичними або частково охоплюють традиції ювелірного мистецтва Візантії.

При цьому рефлексії візантійсько-києворуських золотарських традицій у сучасному ювелірному мистецтві України досі залишаються не розкритими. Також суттєвих уточнень, доповнень і поглиблень потребує інформаційне поле, що стосується висвітлення техніко-технологічних особливостей візантійського, києворуського та сучасного вітчизняного золотарства.

## 1.2. Джерельна база дослідження

Протягом останніх років інтерес до традицій візантійського золотарства має місце у творчості художників-ювелірів багатьох країн світу. У вітчизняній ювелірній справі ідея наслідування унікальних художньо-образних особливостей, техніко-технологічних прийомів києворуського золотарства,



напрацьованих нашими предками на підґрунті візантійських традицій, знаходиться лише на початковому етапі свого оновленого розвитку.

Окрім зазначених вище джерел, у дослідженні було застосовано інші рукописні відомості, що висвітлюють біографії окремих історичних осіб, з якими пов'язані певні предмети золотарства, архівні матеріали, що надають інформацію про втрачені предмети візантійського та києворуського золотарства та описують діяльність окремих сучасних художників-майстрів.

Проаналізовано філософські трактати та інші джерела інспірацій, що мають відношення до семіотики та сакральної складової розвитку золотарства Візантії, Київської Русі. Опрацьовано низку публікацій, що відносяться до суміжних з ювелірним мистецтвом галузей знань – політології, соціології, історії, дизайну, зокрема ряд нарисів, у котрих описуються ювелірні вироби та їх функціональне призначення.

Для кращого осягнення означеної царини, необхідно було виокремити ряд розрізнених першоджерел, частину з яких складають артефакти з археологічних розкопок, предмети з низки світових музейних колекцій, насамперед, Європи й Америки.

Таким чином, у дослідженні було застосовано твори візантійського золотарства, виконані переважно в імператорських майстернях Константинополя та при відомих монастирях, розташованих на території імперії, ювелірні вироби з майстерень княжого Києва і Стародавнього Галича та сучасні авторські роботи із золота і позолоченого срібла, котрі відображають ментальний зв'язок із вищевказаними культурами доби Середньовіччя.

Основні предмети києворуського золотарства, окремі візантійські ювелірні вироби, археологічні артефакти, твори мистецтва, дотичні до теми дослідження, і окремі твори сучасного ювелірного мистецтва, що були задіяні в роботі, зберігаються у відомих вітчизняних музейних колекціях і фондах м. Києва (Національний музей історії України, Скарбниця Національного музею історії України, Національний музей українського народного





декоративного мистецтва, Музеї історії Києва, Музей історії Києво-Печерської Лаври); м. Львова (Львівському Музеї етнографії та художніх промислів Інституту народознавства НАН України, Львівському історичному музеї, Львівському музеї історії релігій Інституті українознавства ім. І. Крип'якевича (Львівському відділі Інституту археології НАН України); м. Вінниці (Вінницькому обласному художньому музеї, Вінницькому обласному краєзнавчому музеї); м. Луцьк (Музей волинської ікони, Волинському краєзнавчому музеї), м. Чернігова (Чернігівському обласному історичному музеї імені Василя Тарновського), с. Кринос (Музей історії Стародавнього Галича), м. Косів (Музеї мистецтва по побуту Гуцульщини), м. Вижниця (Вижницький музей прикладного мистецтва).

Значна кількість шедеврів візантійського і киеворуського золотарства сьогодні зберігається у колекціях провідних музеїв світу, скарбниць храмів, монастирів і соборів, зокрема:

*Італії* (Скарбниця собору Святого Петра (Tesoro della Cattedrale di San Pietro), Музеї Ватикану (Musei Vaticani), Базилика Святого Іоанна Хрестителя (Duomo di Monza) м. Монца, Скарбниця собору Сан-Марко (Tesoro della Cattedrale di San Marco) м. Венеція, Базилика Св. Катерини (La basilica di Santa Caterina d'Alessandria) м. Галатина, Абатство Нонантоли (Abbazia di Nonantola) м. Нонантола);

*Франції* (Музей Лувр (Musée du Louvre), Музей Клоні (Musée de Cluny), Відділ монет, медалей і антикваріату Національної бібліотеки Франції (Cabinet des Médailles) та Національний музей Середньовіччя (Musée national du Moyen Âge) м. Париж);

*Німеччині* (Кельнський собор (Kölner Dom) м. Кельн, Скарбниця Трірського собору (Schatzkammer des Doms St. Peter in Trier) м. Трір, Старий художній музей (Altes Museum) м. Берлін, Єпархіальний музеї Домського Собору (Limburger Dom) м. Лімбург-ан-дер-Лан, Музей Архиспархії Мюнхена та Фрайзінга (Archidioecesis Monacensis et Frisingensis), Романо-германський музей (Landesmuseum Mainz) м. Майнц, Скарбниця



Хальберштадтського собору (Dom St. Stephanus und St. Sixtus zu Halberstadt) м. Хальберштадт);

*Швейцарії* (Приватна колекція Дж Ортіса (Privatsammlung J. Ortiz) м. Женева); *Данії* (Національний Музей Данії (Nationalmuseet) м. Копенгаген); *Австрії* (Тірольський державний музей Фердинандеум (Die Tiroler Landesmuseen) м. Інсбрук, Імператорська скарбниця Відня (Kaiserliche Schatzkammer Wien. Hofburg) та Музей історії мистецтв (Kunsthistorisches Museum) м. Відень); *Угорщини* (Парламентський палац (Országház) та Угорський національний музей (Magyar Nemzeti Múzeum) м. Будапешт, м. Естергом); *Великої Британії* (Музей Вікторії і Альберта (Victoria and Albert Museum) та Британський музей (British Museum) м. Лондон);

*Греції* (Монастир Святого Павла (Μονή Αγίου Παύλου), Монастир Есфігмен (Μονή Εσφιγμένου) та Святий Великий Ватопедський монастир (Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαδίου) Святої Гори Афон, Музей візантійської культури (Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού) м. Салоніки, Музей Павла та Олександри Канеллопулос (Μουσείο Παύλου και Αλεξανδρή Κανελλόπουλου), Музей Бенакі (Μουσείο Μπενάκη), Візантійський і Християнський музей (Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο) м. Афіни, Історичний музей Криту (Μουσείο Ιστορίας Κρήτης) м. Іракліон, о. Крит);

*США* (Музей мистецтв Метрополітен (Metropolitan Museum of Art) м. Нью-Йорк, Дамбартон Оукс (Dumbarton Oaks) м. Вашингтон, Клівлендський музей образотворчих мистецтв (Cleveland Museum of Art) м. Клівленд, Художній музей Уолтерса (The Walters Art Museum) м. Балтимор, Приватна колекція Ч. Е. Пакета (Private collection of C. E. Puckett) м. Акрон);

*Грузії* (Музей образотворчих мистецтв ім. Шалви Амірінашвілі (ქართული სახვითი ხელოვნების მუზეუმი) м. Тбілісі), *Болгарії* (Археологічний музей «Великий Преслав» (Археологически музей «Велики Преслав») м. Преслав, Музей «Старий Несебр» (Музей «Старинен Несебър») м. Несебр); *Туреччини* (Археологічний музей (İstanbul Arkeoloji Müzesi) м. Стамбул), при цьому ретельно опрацьовані золотарська спадщина Візантії



та ювелірна спадщина княжого Києва з музейних колекцій РФ.

Джерельна база дослідження спирається на натурні зразки – фрески і мозаїки з відомих візантійських та киеворуських архітектурних пам'яток *України* (Собору Святої Софії та Музею «Кирилівська церква» м. Київ); *Італії* (Катакомби Св. Панфила (Catacombe di Roma) м. Рим, Мавзолей Галли Плацидії (Mausoleo di Galla Placidia) м. Равенна, Базиліка Сан-Вітале (Basilica di San Vitale) м. Равенна); *Єгипту* (Монастир Святої Катерини (Μονή τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης) г. Синай); *Туреччини* (Собор Святої Софії (Ayasofya) м. Стамбул); *Греції* (Монастир Неа-Моні (Νέα Μονή) м. Хіос); *Ізраїлю* (Храм Гроба Господнього (Ναὸς τῆς Ἀναστάσεως) м. Єрусалим);

Також, вагомим джерелом для дослідження даної теми стали ілюстрації із середньовічних християнських ілюстрованих рукописів, що зберігаються у відомих світових бібліотеках *Італії* (Апостольській бібліотеці Ватикану (Biblioteca Apostolica Vaticana), Бібліотеці Марциана (Biblioteca Nazionale Marciana) м. Венеція); *Франції* (Національній бібліотеці Франції (Bibliothèque Nationale de France) м. Париж); *Німеччини* (Баварській державній бібліотеці (Bayerische Staatsbibliothek) м. Мюнхен); *Вірменії* (Інститут стародавніх рукописів ім. Месропа Маштоца (Матенадаран) (Մատենադարան) м. Єреван), *США* (Інтернет-архів Мічиганського університету (Internet Archive of University of Michigan) м. Анн-Арбор);

Фотографії з архівів Д. Лукіна, Д. Білоуса, М. Ніколенко (M. Nicolenko), О. Барбалат (A. Barbalat), Й. Лемана (Y. Lehmann), Маца і Шенка (Matz und Schenke), В. Бейер (W. Beyer), С. Бюхне (S. Büchner) та інших.

Окрему групу джерел складають пам'ятки часів Київської Русі, що були втрачені після Другої світової війни і залишилися лише у замальовках, начерках відомих істориків та археологів тощо. Наприклад: від Хреста Лазаря Богши, датованого другою половиною XII ст., створеного на території Київської Русі, залишилась лише літографія другої половини XIX ст. (В. Рис. 124), орієнтуючись на яку 1997 року брестським художником М. Кузьмичем було зроблено копію хреста і передано у Спасо-





Євфросинієвський монастир м. Полоцьк.

Окрім іншого, з подібних джерел у дослідженні застосовано втрачені києворуські золоті медальйони з барм, Кам'янобродську емалеву гривну-цату XII ст., кам'яні ливарні форми, малюнок втраченого колта із зображенням Симаргла, що останнього разу були опубліковані 2011 року у дослідженні Л. Пекарської (L. Pekarska) «Ювелірні вироби княжого Києва» (Jewellery of Princely Kiev) [235].

Також у роботі задіяно певну кількість втрачених з 1939 по 1945 роки пам'яток візантійського золотарства, фото яких зберігаються в архівах фондів Старого художнього музею м. Берлін (Altes Museum) та Музею мистецтв Метрополітен (Metropolitan Museum of Art) м. Нью-Йорк [Г. Табл 2.18, іл. 4; 5; 6].

Основу дослідження творів золотарства, виконаних сучасними ювелірами України, становить інформація, зібрана здобувачем із записаних інтерв'ю з майстрами, котрі у своїй творчості наслідують візантійсько-києворуські золотарські традиції, зокрема М. Столяром, Р. Хуцидзе, М. Керубом, І. Задорожним, О. Гаркусом, А. Деревянко, А. Золотаренко, Н. Подковирею, М. Франком, С. Максимовим, Р. Дорошенко, С. Нікітенко, Х. Фарилюк, В. Титинюком, А. Лунгу, М. Ковалем, С. Аленгозом, О. Глушко, П. Копчуком, А. Золотаренко.

### 1.3. Методологія дослідження

Методологія дослідження базується на сукупності принципів, підходів і методів, що дозволяють розглядати ювелірне мистецтво Візантії та Київської Русі у сенсі витоків традицій сучасного ювелірного золотарства України, як явища, що має історико-культурну тяглість. Також даному фокусу дослідження сприяє застосування кількох підходів, що є важливими для розуміння поступу сучасного вітчизняного ювелірного арт-дизайну на тлі загальноєвропейської та загальносвітової художньої культури.

Наприклад, *мистецтвознавчий підхід* створює своєрідний кут зору на



певні творчі досягнення художників-майстрів золотарства Візантії і Київської Русі, виходячи з мистецької цінності окремих етапних творів першого порядку. Критеріями їх художньої якості є рафінована стилістика, художньо-образна довершеність, дотримання високих іконографічних канонів, виконання досконалих форм з сюжетним оформленням, орнаментальні композиційні рішення глибокого філософського змісту, виразність пластичного моделювання.

*Культурологічний підхід* вжито зважаючи на специфіку середньовічних культуротворчих процесів, яка частково полягала у вкорінених зв'язках княжих та імператорських сімей, відрядженні та еміграції висококваліфікованих майстрів з ювелірних осередків Константинополя до Княжого Києва (особливо у XII ст.), що сприяло розвитку певних художніх процесів і окремих видів мистецтва. При цьому *дизайнерський підхід* дозволив досягнути специфіку застосування певних мистецьких технологій, притаманних для візантійсько-києворуського золотарства у сучасному арт-проектуванні.

*Теоретичній, емпірико-теоретичній, загальнонауковій і конкретно-науковій методи* даного дослідження укладаються у *філософські, історичні, культурологічні й мистецтвознавчі групи*, тим самим взаємодоповнюючись.

Насамперед, *онтологічний аналіз* сприяв розкриттю специфіки формування філософської складової золотарських традицій Візантії у межах IV–XV ст. і Київської Русі від IX – першої половини XIII ст.

При цьому *герменевтичний метод* допоміг здійснити інтерпретацію і розшифрування спадщини візантійського і києворуського золотарства, основою якого здебільшого були тексти Святого Письма, і розтлумачити віддзеркалення даних світоглядних засад у сучасному золотарстві України.

*Семіотичний метод* дозволив проаналізувати алегоричні мотиви та знакову символіку в сенсі значущих складових художньо-образної системи візантійсько-києворуського золотарства й окремих експериментів у сучасному вітчизняному ювелірному мистецтві доби незалежності.



*Історико-генетичний метод* був застосований для розкриття послідовних процесів розвитку соціальних явищ від їх зародження до сучасного стану, котрі мали вплив на формування золотарських традицій Візантії, Київської Русі та України часів незалежності.

*Просопографічний метод* знадобився для співставлення сукупності індивідуальних якостей окремих представників істеблішменту Константинополя, Княжого та сучасного Києва, котрі мали відношення до створення або у певний час володіли предметами золотарства сакральної тематики, котрі є частиною даного дослідження.

*Історико-хронологічний метод* використано для аналітики історичних процесів у хронологічній розгортці, що мали опосередкований вплив на розвиток традицій у візантійсько-києворуському золотарстві.

*Компаративний метод* прислужився для розгляду порівняння мистецького, історичного, культурного розвитку ювелірної справи Візантії, Київської Русі й незалежної України.

*Історико-культурний метод* забезпечив розуміння особливостей формотворення у золотарстві окреслених у дослідженні відрізків часу, що допомогло виявити функціональне призначення предметів різних типологічних груп. Зокрема, усвідомити і розкрити основні підстави використання ювелірних виробів типу препендулій, дископодібних сережок, колтів, рясен, барм, цат, діадем та інших предметів сакрального значення у золотарських традиціях Візантії, Київської Русі й незалежної України.

*Крос-культурний метод* сприяв усвідомленню причин появи спільних художньо-стильових особливостей і мистецьких технологій в культурному полі Візантії, Київської Русі та України часів незалежності.

*Культуротворчий метод* став у нагоді для висвітлення культуротворчих чинників появи візантійсько-києворуських традицій в ювелірній справі України кінця ХХ – початку ХХІ століть.

*Типологічний, формально-стилістичний та метод мистецтвознавчого аналізу* було використано для створення класифікації золотарських творів





Візантії, Київської Русі й сучасної України за функціональним призначенням, з акцентом на художньо-образну тематику, та способи формотворення, з наголосом на застосовані матеріали.

*Метод художньо-композиційного аналізу* вжито для розкриття специфіки художньо-образних засад проектування, й техніко-технологічних особливостей виконання візантійсько-києворуських предметів золотарства і творів сучасного ювелірного мистецтва України.

*Іконографічний й іконологічний методи* дозволили окреслити й систематизувати основні теми, мотиви, символи, сюжетні сцени і фігуруючих у них персонажів, що застосовувалися у створенні предметів візантійсько-києворуського золотарства та ювелірних виробів України кінця ХХ – початку ХХІ століть.

*Презентаційний метод* сприяв висвітленню впливу візантійсько-києворуського золотарства на творчість ювелірів України доби незалежності.

Методологія даного дослідження враховує практичний досвід викладання автором дисертації ювелірної справи у спеціалізованій майстерні кафедри декоративного мистецтва і реставрації факультету образотворчого мистецтва і дизайну Київського університету імені Бориса Грінченка для здобувачів першого та другого освітнього рівня навчання.

Варто також зауважити на теоретичній і практичній частинах дипломних робіт, захищених за останні п'ять років у вищих навчальних закладах України. Наприклад, захищена 2019 року дипломна робота під назвою «Виноградна лоза», створена О. Глушко в ювелірній майстерні Київського університету імені Бориса Грінченка (керівник О. Барбалат), безпосередньо віддзеркалює художньо-образну систему києворуського золотарства, інтегруючи її у сучасне ювелірне мистецтво України.

Натомість, захищений 2020 року ювелірний гарнітур «Стародавній Галич», виконаний П. Копчуком у майстерні художнього металу Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ (керівник О. Гаркус), унаочнює особливості традиційного для Київської Русі



золотарства та принципи його осучаснення у вітчизняній ювелірній справі.

Також, теоретичний фокус даного дослідження підкріплений власним концептуальним баченням автора історії розвитку візантійського, києворуського та вітчизняного золотарства, що сприяло створенню всеукраїнської програми відродження ювелірних традицій Київської Русі у сучасному золотарстві в межах авторського науково-дослідного проєкту О. Барбалат «Золотий Гамаюн».

Так само процесу дослідження сприяли створені його авторкою в рамках вищевказаного проєкту спеціалізовані міжнародні і всеукраїнські виставки, конкурси, пленери, науково-практичні конференції та семінари, проведені протягом 2019 – 2022 років в рамках Міжнародних мистецьких подій «Ювелір Експо Україна» (м. Київ, Україна), «Ювелірний Салон» (м. Одеса, Україна), «I Міжнародного емальєрного пленеру для молоді» (м. Косів, Україна), «II Międzynarodowy Młodzieżowy Plener Gorącej Emalii», «Braterskie Spojrzenie», «Gołąb rokoju» м. Криниця-Здруй, Польща) та «Ferraculum» (м. Ібзіц, Австрія).

Зазначені мистецькі події, в свою чергу, сприяли потужній активізації творчості студентів вищих навчальних закладів України (КУБГ, КІПДМ ЛНАМ, КДАДПМД, КІПНУ, ВФКМД), що брали участь у мистецьких етнокультурних пошуках, реконструкціях, стилізаціях, так і представників інших навчальних і творчо-виробничих закладів ювелірної галузі України, Польщі, Австрії, Італії тощо.

Таким чином, у межах означеного проєкту було зібрано інформацію щодо діючих сучасних ювелірів України: М. Столяра, Р. Хуцидзе, М. Керуба, І. Задорожного, О. Гаркуса, А. Деревянко, А. Золотаренко, Н. Подковирі, М. Франка, С. Максимова, О. Маслової, С. Нікітенко, Х. Фарилюк, В. Титинюка, А. Лунгу, М. Ковалю, С. Аленгоза, О. Глушка, П. Копчука, А. Золотаренко, Італії: Массіміліано Кремоніні (Massimiliano Cremonini), Рафаели Ламанни (Raffaella Lamanna), Діно Меле (Dino Mele), Данте Конті (Dante Conti), Перу: Джона Агіппе Дедіка (Jhonn Aguirre Dedies), США:



Алекса Бойда (Alex Boyd) та інших, що у своїй творчості застосовують традиції візантійсько-києворуського золотарства.

Факт того, що золотарство Київської Русі формувалась під потужним впливом Візантії є значущою складовою для відродження процесу самоідентифікації нації, в якому важливу роль відіграють форма і зміст творів образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва, зокрема ювелірного, створених сучасними майстрами України.

Сьогодні, в умовах відстоювання власної ідентичності, для України є унікальний шанс затвердити на світовому рівні той факт, що Русь із центром у Священному граді Києві – це наша історична, культурна і мистецька спадщина. Визнання цього є важливим кроком до повернення своїх витоків. Одним із шляхів досягнення цієї мети є дослідження традицій візантійсько-києворуського золотарства та висвітлення їх впливу на творчість сучасних ювелірів України з подальшим оприлюдненням результатів.

### Висновки до розділу 1

Теоретичною базою наукового дослідження стали ґрунтовні праці вітчизняних і зарубіжних вчених у різних галузях. Проведений аналіз літератури дав змогу умовно виділити основні групи теоретичних матеріалів:

- хрестоматійні, фундаментальні праці з історії та теорії мистецтва і культури (Р. Кормак, Анрі де Моран, Є. Архипова, С. Боньковська, Н. Бурдо, Р. Шмагало);

- дисертації і монографії, котрі висвітлюють тему дослідження (Н. Кондаков, А. Грабар, Л. Пекарська, Л. Пасічник, С. Луць, М. Кравченко, Н. Сапфірова, В. Сіманков, В. Сінгх, М. Фіголь);

- статті у періодичних наукових виданнях та з інших інформаційних ресурсів, в яких висвітлюються особливості візантійського, києворуського і сучасного золотарства (П. Сперос, Ф. Томас, Г. Макгуайра, І. Калаврезу, Е. Кісс, А. Кляйн, М. Бек-Копола, М. Шульце-Дерлам, С. Луць, Ю. Сабадаш, Х. Еванс, Л. Строкова, І. Удовиченко, О. Роготченко);





- мистецтвознавчі та культурологічні праці загального характеру, дотичні до питань, пов'язаних із проблематикою розвитку візантійського та києворуського мистецтва (Г. Абрамшвілі, М. Авіссо-Брусте, С. Колонна, В. Борреллі, Д. Бактон, Ф. Дайм, Д. Хехер, С. Реп, Ж. Дюран, М. Гарнчарська, Х. Еванс);

- філософські трактати та джерела інспірації, що мають відношення до семіотики та сакральної складової золотарства Візантії і Київської Русі (Біблія, Ратлендський псалтир, «Фізіолог», Гомер «Одіссея», «Слово о полку Ігоревім», «Велесова Книга», Д. Аліг'єрі «Божественна Комедія», «Остромирово Евангеліє», Д. Андерсон, Е. Хог, В. Лінке, В. Мишор, К. Ноакко, М. Стюарт, Е. Шюре, Дж. Спрутта, В. Ферлі, М. Столяр, О. Шепетяк, Р. Блюм);

- наукові роботи, що відносяться до суміжних з ювелірним мистецтвом галузей знань – політології, соціології, історії, дизайну, гемології тощо (П. Ріант, Н. Баумгартен, Дж. Бреммер, Дж. Бургер, С. Едішерашвілі, М. Ференц, Р. Джордж, К. Голєв, Дж. Харрел, М. Хацікіріакос, Н. Хітон, Дж. Геррін);

- окремі наукові праці із різних виявів художньої культури і мистецьких технологій (Е. Бреполь, М. Виписький, М. Волошин, Е. М. Носек, Я. Степінський, А. Рафальська-Ласоха, Є Білянська, А. Боссельман-Рюкбі, В. Хардаєв, О. Мінжулін);

- музейні каталоги, альбоми, що містять фотоматеріали з прикладами творів візантійсько-києворуського золотарства і сучасного ювелірного мистецтва («Слава Візантії», «Преславський скарб», «Художня обробка металу в навчальних закладах України», «Рукотворний світ», «Синай, Візантія і Русь», «Золота скарбниця України», «Скарбниця Несебру», «Преславський золотий скарб»);

- література словникового та енциклопедичного характеру (О. Каждан, Дж. Хелдон, Р. Кормак, М. Манучехр-Данай, Л. Брейєр, В. Гей, Е. Туно, Є. Онацький, І. Левашова, Р. Шмагалю);

Джерельну базу дослідження склали основні предмети золотарства, Візантії, окремі ювелірні вироби Київської Русі, археологічні артефакти і



твори декоративно-прикладного і образотворчого мистецтва, дотичні до теми дослідження, та окремі вироби сучасного ювелірного мистецтва України, що зосереджені у державних і приватних колекціях України, Італії, Франції, Німеччини, Єгипту, Швейцарії, Данії, Австрії, Угорщини, Великої Британії, Ізраїлю, Греції, США, Грузії, Вірменії, Болгарії, Туреччини.

Також досягнення поставленої мети стало можливим завдяки розробці власного методологічного інструментарію, побудованому на поєднанні принципів наукової достовірності і всебічності, підходів з певних галузей знань, зокрема мистецтвознавчого, культурологічного і дизайнерського та сукупності загальнонаукових і конкретнонаукових методів.

До яких увійшли: герменевтичний семіотичний, історико-генетичний, просопографічний, історико-хронологічний, компаративний, презентаційний, історико-культурний, культуротворчий, крос-культурний, типологічний, формально-стилістичний, іконографічний, іконологічний та методи онтологічного, мистецтвознавчого і художньо-композиційного аналізу.



## РОЗДІЛ 2

### ВІЗАНТІЙСЬКЕ ЗОЛОТАРСТВО

Візантійське золотарство стало тим «культурним полем», у межах якого розвивалося ювелірне мистецтво переважної більшості країн Середньовічної Європи, зокрема, Київської Русі. Власне, «Другий Рим», утворений наприкінці IV століття вже на початку V століття надав світу унікальні взірці творів християнського золотарства, що увібрали мистецькі напрацювання найдавніших цивілізацій світу: *Месопотамії (Ассирії (XX–VII ст. до н.е.), Вавилонії (XIX–VI ст. до н.е.), Урарту (VIII–VI ст. до н.е.)*, на території яких згодом розвивалося ювелірне мистецтво *Держави Ахеменідів* – першої Перської імперії (VI–IV ст. до н.е.), *Іберії (IV ст. до н.е. – VI ст. н.е.)*, *Держави Сасанідів (III–VII ст.)* та інших держав Стародавнього та Середньовічного Сходу, що славились традиціями художньої обробки коштовних металів.

Окрім іншого, візантійська цивілізація увібрала найкращі напрацювання античної Греції (XII ст. до н.е. – VI ст. н.е.), видатні досягнення єгипетських ювелірів Нового Царства (XV–XI ст. до н.е.), Птолемеївського (IV ст. до н.е.) і Римського періодів (I ст. до н.е. – VII ст. н.е.) і Стародавнього Риму (VIII ст. до н.е. – V ст. н.е.) в царині золотарства, зокрема, техніках перегородчастої інкрустації, гарячого емалювання, ювелірного ажурного карбування і філіграні.

Заданий майстернями *василевсів* високий еталонний стиль з різномірними джерелами інспірацій дав світу унікальні предмети золотарства, традиції створення яких вплинули на розвиток ювелірного мистецтва усієї Середньовічної Європи, зокрема Київської Русі XI – першої половини XIII століть.

При цьому певне наслідування композиційних і художньо-образних рішень дозволило отримати нові трансформовані форми, що зберігали семіотичні відсилки до оригінальних прообразів, зокрема у сенсі





пропорційних співвідношень, стилістичних прерогатив, іконографічної системи, однак поступово набували виразних місцевих рис у колористичних вирішеннях, композиції, сюжетного й орнаментального оздоблення, зокрема у застосуванні мистецьких технологій. За останніми з великою мірою і визначається достовірна приналежність ювелірних виробів до візантійської золотарської справи IV–XV століть.

### **2.1. Історичні передумови появи та розвитку золотарства Візантії**

Візантійське мистецтво є своєрідним синтезом греко-римських традицій із культурним надбанням Сходу, що поєдналося із філософією християнства та посіло чільне місце у розвитку світової цивілізації. Візантійський стиль образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва й архітектури розпочав своє формування на межі IV–V століть у столиці Східної Римської імперії – Константинополі – визначному тогочасному політичному і культурному центрі. Протягом усього Середньовіччя стилістика, напрацьована творцями візантійського мистецтва, мала потужний вплив у країнах Апеннінського й Балканського півостровів Західної та Східної Європи, зокрема й Русі із центром у Києві.

Візантійський стиль має характерні впізнавані риси. Гармонійна виразність художніх образів з біблійних сюжетів і міфологічних персонажів досягалася за рахунок суворої регламентації, зокрема у галузі художнього проєктування і створення ювелірних виробів сакральної тематики. Нетлінні твори візантійських художників-майстрів декоративно-прикладного мистецтва дійшли до наших днів у мозаїках, фресках, ілюстраціях до рукописів і творах золотарства.

Історія використання в ювелірному мистецтві основного дорогоцінного металу – золота – своїм корінням сягає глибин тисячоліть. Це вдало ілюструють деякі музейні експонати. Для кращого розуміння витоків ювелірного мистецтва Візантії слід ретроспективно розглянути художні та



техніко-технологічні особливості золотарства, що розвивалось в окремих державах Стародавнього Світу і вплинуло на розвиток ювелірної справи Східної Римської Імперії. Наприклад, золоте намисто із Месопотамії, що складається з круглих і місяцеподібних медальйонів із колекції музею мистецтв Метрополітен (м. Нью-Йорк), датоване близько 1800–1600 рр. до н.е. (В. Рис. 1). Даний виріб було створено у техніках ювелірного карбування, паяної зерні та філіграні на території Стародавнього Вавилону, котра згодом, у IV–V ст. н.е., буде провінцією Візантії, а її тисячолітній досвід у галузі ювелірного мистецтва частково формуватиме золотарські традиції Другого Риму.

Також численну кількість золотих ювелірних виробів, майстерно виконаних у техніках ювелірного карбування, філіграні, зерні, перегородчастої гарячої емалі й інкрустації, залишила по собі видатна східна держава Ахеменідів. Древній Іран (перс. *Agiyānām Xšaçam* – Арійська Імперія) інакше називався Першою Персидською імперією, яка існувала впродовж VI–IV ст. до н.е. на території Передньої Азії і північно-східної Африки і певною мірою підготувала підґрунтя греко-перського та скіфо-еллінського мистецтва, котре надалі влилося до витоків візантійського золотарства.

До кінця VI ст. до н.е. кордони Ахеменідської держави простягалися від річки Інд на Сході до Егейського моря на Заході, тобто від першого порога Нілу на Півдні до Закавказзя на Півночі. Осередком розвитку ювелірної справи Персидської Імперії було місто Ісфahan, яке і сьогодні залишається потужним центром ювелірного виробництва Західної Азії та Близького Сходу [161, с. 5].

Відомі золоті нагрудні пекторалі Стародавнього Ірану, на художнє конструювання яких вплинули аналогії із завойованого персами Єгипту, були невід’ємним атрибутом величі правителя. У подальшому мистецькі технології, застосовані у їх виробництві, віддзеркалилися у художньому проектуванні візантійського імператорського одягу. Вважалося, що у



скарбницях правителів Персії зберігалося «усе золото світу» [212] цей факт призвів до військової експансії греків під проводом Олександра Македонського (336–323 рр. до н.е.), із завоюваннями котрого пов'язана загибель Ахеменідської держави.

Називаючи себе «Царем Азії», Олександр намагався зрівняти переможених із переможцями, з'єднати їх звичаї в єдине ціле. Його ідея про злиття Східного й Європейського світів була останньою блискавкою орфічної Греції. А описані вище події значно вплинули на подальше формування моделей ювелірних прикрас країн тогочасної Європи, котре відбувалося під потужним впливом цивілізацій Сходу. Ідея О. Македонського продовжила жити у заснованій ним Олександрії, де східна філософія, юдейство і дух еллінів розчинилися в езотеризмі Єгипту в очікуванні того часу, коли світ почує новину про перемогу життя над смертю із вуст Христа [252, с. 344].

Для кращого розуміння витоків знакової символіки в ювелірній справі Візантії, де, по суті, кожен проєкт мав чітко обґрунтовану біблійними характеристиками смисловою концепцію, варто звернути увагу на видатні зразки ранньохристиянського періоду так званої передвізантійської культури I–III ст. Усі сакральні зображення на тогочасних предметах богослужбової і сакральної тематики мають певну спільність, побудовану на системі біблійних характеристик Небесного Єрусалима.

Одним із таких символів можна назвати «Квітку Життя». Зображення, що пов'язані з цим знаком, – «Дерево Життя», «Плід Життя», «Насіння Життя», – можна знайти у багатьох точках нашої планети. Шестипелюсткова квітка пов'язує між собою різні культури і цивілізації, країни і народи, навіть ті, котрі не мали в історії тісного контакту, наприклад давніх єгиптян і середньовічних кельтів.

З давніх-давен і до сьогодні зображення «Квітки життя» активно застосовується при художньому проєктуванні композицій предметів сакрального значення, оскільки містить геометрію, засновану на принципах золотого перетину [6, с. 63]. Яскравим прикладом використання даного





символу в якості композиційної основи у виготовленні сакральних ювелірних виробів ранньохристиянського періоду, так званої передвізантійської культури (I–III ст.), є золоті пластини-підвіси, принесені волхвами. («<...> Коли ж Ісус народився у Віфлеємі Юдейським, за днів царя Ірода, прийшли в Єрусалим волхви зі сходу і питали: “Де народився Цар Юдейський? Бо ми бачили зорю Його на сході і прийшли поклонитися Йому” <...>») [17]. Слід згадати, що дана Святиця зі Святої гори Афон у січні 2014 року вперше перебувала в Успенському соборі Києво-Печерської лаври (В. Рис.3).

«Дари Волхвів» склалися із двадцяти восьми невеликих багатокутних золотих пластин-підвісок, виконаних у техніці напаяної й ажурної філіграні із зерню. *Філігрань* – (лат. *filum* – нитка, *granum* – зерно) – ювелірна техніка, у якій застосовується ажурний або напаяний на металеве тло візерунок із тонкого золотого або срібного дроту, часто у поєднанні із зерню. Вироби, виконані у такій техніці, демонструють високий клас майстерності ювелірів. Дана техніка була відомою за часів Давніх Вавилону, Персії, Єгипту, яку згодом перейняли греки, римляни і майстри Візантії.

Шестипелюсткові квітки присутні майже у кожній золотій пластині «Дарів Волхвів» (В. Рис.2). Згодом, зірка з шістьма променями носитиме назву Віфлеємської, а її зображення традиційно будуть розміщуватися художниками Середньовіччя на творах, присвячених народженню Христа у Віфлеємі та приходу до Немовляти волхвів.

Євангеліст Матвій (I ст.) у своїй праці Євангеліє від Матвія, згадуючи волхвів, вживає термін *magoi* – (грец. μάγοι – маги, чарівники). З античної літератури нам відомо, що так називали людей, котрі належали до перських зороастрийських жерців, або жерців-астрологів Вавилону. Ми не можемо точно визначити, звідки саме прийшли волхви, але, зважаючи на стилістику золотих пластин та техніки їх виконання, очевидно, що вони були створені майстрами зі Сходу. Тобто, волхви, котрі принесли дари: золото, ладан і смирну [17], імовірно прийшли зі східних країн.

Знакова символіка золотих «Дарів Волхвів», їх сакральна геометрія,



художні особливості і техніки виконання, на рівні із біблійними характеристиками інших предметів та явищ, стали базовими для усього подальшого формування стилістики візантійського золотарства.

Кожен із цих дарів мав своє символічне значення. Ладан і смирна, принесені окремо, колись були з'єднані у невеликі, завбільшки з маслину, кульки темного кольору. Їх збереглося близько сімдесяти. Синтез даних елементів є дуже символічним: ладан і смирна, принесені Богу і Людині, з'єднані так само нерозривно, як у Христі поєдналися дві природи – Божественна і людська. В свою чергу золото було принесено Ісусу як Цареві Юдейському [86, с. 4]. Вклонившись Немовляті, волхви, побачивши уві сні одкровення не повертатися до Ірода, повернулись до своїх земель, минаючи Єрусалим [17].

Згідно із переказами, згодом волхви стали християнами і проповідниками Євангелія. Їх хрестив Святий апостол Хома, котрий благовістив у Парфії й Індії. У західних переказах говориться навіть про рукопокладення їх апостолом Хомою на єпископів. Моцці волхвів були знайдені Святою рівноапостольною царицею Єленою у Персії і перенесені до Константинополя, а у V ст., – до Мілану. У даний час золотий ковчег з їх мощами знаходиться у Кельнському соборі (м. Кельн. Німеччина).

У своїй публікації доктор мистецтвознавства Рольф Лауер розповідає про моцці волхвів, привезені до Кельна з Мілану в першій половині XII ст., і ковчег для них, котрий було виготовлено приблизно з 1190 по 1220 рр. у майстерні ювеліра Ніколауса фон Вердена [219]. Художній твір виконано у найкращих золотарських традиціях Візантії, характерних для періоду консерватизму при імператорах династії Комнінів (1081–1185).

*Релікварій* (лат. Reliquarium, від reliquiae) оздоблено золотими карбованими фігурами, ажурними пластинами, інкрустованими коштовними мінералами та цінними гемами, камями й традиційними вставками з гарячої емалі (В. Рис. 4). Враховуючи, що роки виготовлення релікварію співпадають з періодом Хрестових походів, у центрі котрих опинилася Візантія, можна



припустити, що деякі його деталі було привезено саме з Константинополя.

За переказами, «Дари Волхвів» Матір Божа дбайливо зберігала все життя. Незадовго до Свого Успіння Вона передала їх Єрусалимській Церкві, де вони перебували разом із її поясом і ризою до 400 року. Пізніше дари були перенесені візантійським імператором Аркадієм (377–408) у Константинополь, де їх згодом помістили у храмі Святої Софії.

29 травня 1453 року султан Мехмед II (1432–1481) осадив і захопив Константинополь. Візантійська імперія впала. За часів османського панування християнські правителі часто прагнули поріднитися із Портою, щоб хоч якось полегшити своє існування. Таким чином, дочка деспота Сербії, Георгія Бранковича (1377–1457), Мара Бранкович (1416–1487) побралася із султаном Мурадом (1404–1451), батьком Мехмеда II. Мара не прийняла іслам і до кінця своїх днів залишалася православною. Мехмед II дозволив їй взяти під своє особисте заступництво і захист Святу Гору Афон – обитель ченців, допомагати якій вважали за честь усі попередні правителі Константинополя.

1470 року Марія Бранкович зважилася відвідати Афон, на землі якого мріяла побувати, незважаючи на тисячолітню чернечу традицію, котра забороняла жінкам приїжджати на Святу Гору. Найбільше їй хотілося побачити монастир Святого Павла Ксіропотамського, в якому трудилося тоді багато сербів. Цю обитель дуже любив її батько – Георгій Бранкович, котрий побудував тут храм в ім'я свого святого покровителя Георгія Змісборця [286].

За переказами, корабель Марії пристав до берега неподалік від монастиря Святого Павла. Назустріч їй із монастиря вийшов ігумен з братією, котрому вона передала ковчеги зі святинями, повернувшись після цього до човна. На тому місці, де стояла колись уклінна Марія, був поставлений хрест, званий Царициним. У розташованій поруч каплиці зображено її зустріч із ченцями. Донині дорогоцінні дари зберігаються у монастирі Святого Павла. Відомо, що після нічного богослужіння їх виносять із ризниці у невеликому срібному релікварії (В. Рис. 3) на поклоніння паломникам. Ченці помітили, що Священні дари надають зцілення





душевнхворим й одержимим. Існують свідчення, що коли ченці підносили до їх вуха одну із золотих підвісок, від неї чудесним чином чувся як би шепіт, котрий розповідає про чудесне Народження у світ Предвічного Немовляти [286].

Загалом, слід зазначити, що художньо-образні особливості та техніки виконання золотих пластин «Дарів Волхвів» знайшли своє відображення у проєктуванні коштовних предметів християнського богослужіння. При цьому зображені на них орнаменти стали базовими елементами для подальшого розвитку системи знакової символіки християнства – єдиної універсальної мови, зрозумілої для усієї багатонаціональної Візантійської імперії [6, с. 66]. Золотих пластин було саме двадцять вісім, що є результатом множення числа сім (знаку духовної досконалості) на чотири (число творіння) і за Святим Писанням символізує призначення приходу в світ Христа [262, с. 10].

Наприклад, непересічним прикладом поєднання символів «Квітки життя», «Дерева Життя», «Свастики» та «Голубів» є пара золотих візантійських браслетів із колекції Музею мистецтв Метрополітен (В. Рис. 6), виконаних у техніці ажурного ювелірного карбування. Дані твори є характерним прикладом застосування системи знаків і символів у формуванні, у тому числі й ювелірних традицій у декоративно-прикладному мистецтві Східної Римської імперії на межі ранньохристиянського та ранньовізантійського періодів.

Перші християнські символи склались в умовах переслідування вірян саме для передачі знань таємними засобами [6, с. 66]. Наприклад, для позначення Христа зображали рибу, голуб символізував Святого Духа та Небесний Світ, якір означав твердість віри. При цьому переважна більшість символів християнства відноситься до вічного порятунку. До прикладу, – пальма, павич, фенікс та ягня.

З кінця II століття у катакомбах розвинулося образотворче та декоративно-прикладне мистецтво, частково оповідне, частково символічне. Як правило, твори означеного періоду були покликані ілюструвати біблійні



історії. Поважне місце у мистецтві катакомб займало зображення вищезгаданої шестипелюсткової «Квітки Життя». Також до наших днів дійшли деталі предметів, пов'язаних із християнським культом, з елементами декору золотом. Наприклад, фрагмент скляного сосуда з катакомб Святого Панфила IV ст. із зображенням Святої Агнеси, що містить зображення голубів, шестипелюсткових зірок, виконаних золотом на римському склі за допомогою техніки *цирування* (В. Рис. 5).

313 року між римськими імператорами Костянтином і Ліцинієм при зустрічі у Мілані було підписано важливу угоду – Міланський едикт (лат. *Edictum Mediolanense*), за допомогою якої християнство надалі набуло статусу офіційної релігії [6, с. 65]. Передумови даної події, згідно легенд, відбулися 27 жовтня 312 року перед вирішальною битвою біля Мільвійського мосту, де імператору Костянтину явилось видіння, котре «батько церковної історії» Євсевій Кесарійський (263–339), зарахований до Святих Отців Церкви, описує наступним чином: («<...> Найдивовижніший знак з'явився до нього з небес <...> Він сказав, що приблизно опівдні, коли сонце починало спадати, він побачив на власні очі світлоносний хрест на небі, над сонцем, – на ньому був напис: лат. “*Nos Vince*” (що в перекладі означало “Сим переможеш”), він сам був здивований, і вся його армія <...>»). Євсевій згадує про дане видіння у своєму слові василевсу Костянтину з нагоди тридцятиліття його царювання [230, с. 5].

Бачення Хреста стало не лише одним з поворотних моментів життя Костянтина, але також і вододілом усієї світової історії. У своїх рукописах християнський вчений і ритор Луцій Цецилій Фірман Лактанцій (240–320), також згадує про те, що імператор уві сні отримав наказ накреслити небесний знак на щитах своїх солдатів і лише після цього вступати в бій. Він зробив так, як йому було наказано, накреслив на їх щитах букву «X», провів через неї перпендикулярну лінію, закривши її нагорі, так що вийшла монограма Христа – *Хризма*. У подальшому даний символ розташовували на верху *лабарумів* (лат. *Labarum*) – військових штандартів (вексилумів), а на їхньому



полотнищі поміщали напис: «Цим переможеш» (лат. «Nos Vinces»).

Знак Хризми або Хрісмону (також відомий як Xi-Po) складається з двох початкових грецьких літер імені Христа (грец. Χριστός) – X та P, схрещених між собою. По краях монограми часто розміщують також грецькі літери α і ω, застосування яких пов'язано з текстом Апокаліпсису: («<...> Я Альфа й Омега, говорить Господь, Бог, Той, Хто є, і Хто був, і Хто має прийти, Вседержитель! <...>») [17, с. 296].

Принагідно слід зазначити, що монограма Христа отримала поширення у сакральному мистецтві оздоблення храмів, зокрема фресках, мозаїках (В. Рис. 8), а також і в декоруванні золотих та срібних із позолотою богослужбових предметів (В. Рис. 7). Також, варто звернути увагу на те, що писемність Східної Римської імперії була грецькою мовою. При цьому фонетика слова *золото* (грец. χρυσός) є подібною до вимови і написання імені Христа (грец. Χριστός). Імовірно такі спільності впливали на символічне застосування золота у декоративно-прикладному мистецтві Візантії, зокрема в ювелірній справі.

324 року Костянтин Великий (306–337 рр. н.е), впровадив християнство в якості панівної релігії. Ставши єдиним повновладним правителем Римської держави, 330 року він переніс столицю у м. Візантію, в подальшому перейменованій на свою честь у м. Константинополь, започаткувавши новий державний устрій [6, с. 65]. Це був початок народження нової естетики, зокрема, системи духовних і моральних цінностей, що вплинуло на трансформації світогляду людей означеної епохи, їх ставлення до всесвіту, природи, суспільства.

Тобто, слід зауважити, що візантійське золотарство формувалось на основі греко-римських язичницьких традицій, котрі знайшли компроміс із християнським світоглядом у значній мірі завдяки роботі видатних тогочасних мислителів. Насамперед, шанованих Святих Отців Церкви – Євсевія Кесарійського (236–339), Василя Кесарійського (329–379) (В. Рис. 10), Григорія Ніського (335–394), Григорія Богослова (330–390) й





Іоанна Златоуста (347–407) (В. Рис. 9). Означені історичні особистості створили підґрунтя візантійської філософії, що корінням сягає еллінського мислення. Наприклад, відомим автором правил життя монахів був Василій Кесарійський [205, с. 59].

За вченням останнього, Симеон Стовпник (390–459) (В. Рис. 11) започаткував рух відлюдництва – стовпництво. Саме способу життя вказаної персоні була присвячена унікальна пам'ятка візантійського золотарства доби Юстиніана I – срібна карбована пластина VI ст. Принагідно, варто зауважити, що стовпниками називали Святих Преподобних, що обрали для себе особливий подвиг – стояння на стовпі вдень і вночі, на якому вони проводили більшу частину свого життя. Таким чином вони приваблювали багатьох паломників, а завдяки такому способу свого життя часто набували дар зцілення (В. Рис. 12).

В цілому, трансформація багатонаціональної імперії у християнський світ водночас із процесами будівництва храмів, їх мозаїчного оздоблення і декорування, потребувала від майстрів золотарства створення численних сакральних предметів богослужіння. Поліхромні золоті емалеві ікони й обрамлення до них, оздоблені коштовними мінералами, хрести, патени, диски, потири, оклади для святого письма виконувалися золотих і срібних справ майстрами, котрі, як правило, традиційно об'єднувалися у гільдії. Таким чином, мистецтво, зокрема ювелірне, допомагало Візантійській імперії трансформуватися із античної держави у середньовічну [14, с. 17].

327 року імператриця Єлена (250–330) у віці сімдесяти двох років вирушила до Святої землі, де єпископ Єрусалимський Макарій (312–335) провів її основними місцями поклоніння. Там, за переказами, вона виявила Чесний Хрест Господній. Щоб переконатися, що це не один з хрестів, на яких були розіп'яті два розбійники, Єлена поклала його на жінку, що вмирає, і та чудесним чином зцілилася. Храм на місці Гробу Господнього 335 року було зведено на честь Воскресіння Христового. Його будівництво здійснювалось під керівництвом єпископа Макарія, за фінансуванням імператора



Костянтина, і тривало десять років [231, с. 5].

Частини животворящого Хреста Господнього зберігаються у відомих візантійських *релікваріях-ставротехах* (з грецької *staurotheke*; *stauros* – «хрест» і *theke* – «сховище») IX–XII ст. Зокрема, у «Лімбургійській ставротеці», «Естергомській ставротеці», «Філофіївській ставротеці» й інших (Г. Табл. 2.1.). Загальноприйнята назва для подібних культових предметів – «Ковчег для Хреста» (мощовик). Традиційно вони виготовлялися зі срібла у формі пласкої прямокутної скриньки та мали фігурний отвір для вкладення частки Святого Хреста. Подібні предмети зазвичай декорувалися позолоченими карбованими зображеннями імператора Костянтина Великого і матері його Святої Єлени. Часто вони оздоблювалися дорогоцінними вставками з *мінералів Небесного Єрусалима* і технікою перегородчастої гарячої емалі на золоті зі сценою Розп'яття, зображеннями Святих, Архангелів, Янголів тощо.

Принагідно слід зазначити, що Свята Єлена, за легендою, знайшла цвяхи, за допомогою яких був розп'ятий Христос. З одним із цих цвяхів пов'язана виготовлена з нього залізна смуга, що міститься у короні-релікварії IV ст., – священній реліквії Королівства Лангобардів, відомій як Залізна Корона (В. Рис. 13). Певний час вона належала принцесі лангобардів, Теоделінді (570–628), котра 628 року пожертувала її собору Монци, де вона зберігається по сьогоднішній день.

Вказана залізна корона є однією з найважливіших і значущих ювелірних пам'яток за історію ювелірного мистецтва лангобардів доби підпорядкування їх Візантії. Вона складається з шести золотих пластин, прикрашених карбованим орнаментом у вигляді семипелюсткових квіток, коштовними мінералами й емалевими вставками. Кількість пелюсток на квітках корони – сім – символ духовної досконалості, число заповіту, печатки Божої [262, с. 9].

Інший Святий Цвях з Розп'яття Господнього у IV ст. було передано Святою Єленою до Трірського собору, де він і досі зберігається у спеціалізованому релікварії, виконаному у X ст. (В. Рис. 14).



Майстри візантійського золотарства відігравали важливу роль в оздобленні багатьох християнських реліквій – історичних предметів, пов'язаних із життям Ісуса Христа, Діви Марії, інших Святих, Пророків, шанованих церквою. Дані християнські реліквії оформлені у коштовні релікварії, освячені церквою, є об'єктами шани і поклоніння усіх християн світу.

За наказом імператора Костянтина Великого 325 року в місті Нікеї був скликаний I Вселенський собор, метою якого було визначення основних істин християнської віри і засудження ересі священика Арія. Завдяки чудовим доказам святителя Спиридона Тримифунтського (270–378), був складений Символ Віри, котрий стверджував триєдність Бога Отця, Сина і Святого Духа. Повний текст символу віри було складено на II Вселенському соборі у Константинополі 381 року [86, с. 14–22], що також визначило основні орієнтири формотворення і декору у золотарстві ранньовізантійського періоду.

Дисциплінарні закони, так звані канони, приймалися на *Вселенських соборах* (грец. Σύνοδοι Οικουμενικαί, лат. Oecumenica Concilia), де також обговорювались питання і виносились рішення догматичного та церковно-політичного характеру, які впливали на параметри естетичної сфери візантійського соціуму [14, с. 17].

Високого культурно-політичного і мистецького розвитку, зокрема у галузі золотарства, Візантія досягла у так званій Ранньовізантійській період, (IV–VII ст.) відомий як «Золоте століття» імператора Юстиніана I (527–565). В цей час кордони імперії були значно розширені. Армія під керівництвом Велізарія (500–565) – одного із найславетніших полководців Візантійської імперії та світової історії (В. Рис. 15) 533 року завдала удару по державі вандалів у Північній Африці. Наступними було завойовано Остготське та Вестготське королівства, а 554 року і південна частина Іспанії, одним із наслідків чого було об'єднання традиції Східного і Західного ювелірного мистецтва (В. Рис. 17).





За часи правління Юстиніана I 537 року поруч із Великим імператорським палацом у Константинополі було споруджено видатну пам'ятку візантійської архітектури – Софійський собор. Айя-Софія (грец. *Αἷα Σοφία*, повна назва грец. *Ἱερός Ναός της του Θεού Σοφίας*). Вона стала своєрідним символом «Золотої Доби» імперії, де, до певного часу, зберігалася низка коштовних святих християнських реліквій.

В означений період і протягом двох століть м. Равенна функціонувало як візантійська столиця Заходу, і була мистецьким і культурним центром, де 547 року було споруджено Базиліку Сан-Вітале (італ. *Basilica di San Vitale*), відому своїми легендарними мозаїками, котрі не мають собі рівних за межами Константинополя. Мозаїчні зображення з її стін містять важливу інформацію про тогочасну моду, зокрема й ювелірну, а також предмети богослужбового призначення.

Наприклад, зображення полководця Велізарія на мозаїках собору Сан-Вітале ілюструє нам тогочасну ювелірну моду на носіння так званих арбалетних фібул (Г. Табл. 2.21.). Загалом, *фібула* (лат. *fibula*) – металева застібка для одягу, один із найдавніших предметів прикраси, який використовувався за часів Давніх Греції і Риму. У Стародавній Греції жінки носили фібули на верхньому і нижньому одязі, часто на обох плечах, а чоловіки тільки на верхньому, застібаючи ними плащі на правому плечі. Як елемент одягу фібула детально була описана в «Одіссеї» Гомера [232, с. 225].

Також про традицію використання даних аксесуарів у Візантії свідчить зображення арбалетної фібули на плащі охоронця консула Константинополя Флавія Ареобінда (460–512) (В. Рис. 16) з відомого диптиха 506 року, виготовленого зі слонової кістки.

Додатково про тогочасну моду на носіння фібул арбалетного типу свідчать археологічні знахідки часів Великого переселення народів (IV–VII ст.) з Преславського (Болгарія), Замосцького, Млотечського (Польща), Бужанського й Бершаківського (Україна) скарбів, а також експонати з колекцій Музею мистецтв Метрополітен (м. Нью-Йорк), Скарбниці



Національного музею історії України (м. Київ) та інші. Конструкція застібки даних виробів відрізняється наявністю пружини з цілою низкою спіральних обертів, котрі розташовані перпендикулярно до дужки. Такий тип фібул в окреслений період часу був розповсюджений у готів, гунів, слов'ян, та, як видно з іконографічних джерел, у Візантії.

Також всесвітньо відомі мозаїчні зображення імператора Юстиніана I та його дружини Феодори (500–548), що прикрашають базиліку Сан-Вітале, є важливим джерелом, що висвітлює тогочасну ювелірну моду та предмети релігійного призначення (В. Рис. 18).

Наприклад, імператриця Феодора зображена стоячою у нартексі, біля входу до жіночої половини галереї. У руках вона тримає золоту чашу, її голову, оточену нимбом вінчає коштовна діадема, а на плечах ювелірне намисто. На подолі її одягу золотом вишиті фігури трьох Волхвів з Дарами. Поруч із Феодорою стоять двоє охоронців, а за нею йде група придворних дам на чолі з дочкою і дружиною генерала Велізарія [205, с. 92].

Дане зображення також якісно ілюструє способи носіння парних браслетів, котрими у Візантії закріплювали рукави одягу. Також варто звернути увагу на намисто однієї з придворних дам, котре за формою і способом виконання нагадує відому прикрасу з Преславського скарбу (В. Рис. 19), котра, за однією із версій, є подарунком болгарського царя Петра своїй нареченій – візантійській принцесі Марії-Ірині, з якою він вінчався у Константинополі 927 року [221, с. 6]. Дане золоте, оздоблене коштовними мінералами намисто, датоване кінцем IX – початком X ст. Проте, з мозаїчних зображень базиліки Сан-Вітале стає зрозуміло, що подібні види жіночих прикрас були розповсюджені ще за часів правління Юстиніана I.

Наприклад, подібною за формою до намист з мозаїчних зображень придворних дам є тогочасна прикраса, виконана у константинопольській майстерні у техніці ажурного ювелірного карбування. Вона була оздоблена перлами і коштовними мінералами Небесного Єрусалима. (В. Рис. 20). Наразі дана пам'ятка зберігається у Старому музеї м. Берлін у Німеччині.



Також тогочасні богослужбові предмети вдало ілюструє мозаїчне зображення імператора Юстиніана I, що тримає у руках золоту євхаристійну чашу (В. Рис. 21) та єпископа Максиміана, в якого у руці хрест, близький за формою та способом оздоблення до експонату Ватиканської скарбниці, що відомий як Хрест Юстиніана (В. Рис. 22). Оформлений мінералами Небесного Єрусалима, вказаний золотий Ватиканський хрест-релікварій (лат. *Crux Vaticana*) містить у собі частку Святого Хреста Господнього. Це найдавніший із релікваріїв, що зберігається у скарбниці собору Святого Петра (місто-держава Ватикан). Дана пам'ятка відома як подарунок візантійського імператора Юстиніана II (669–711) і імператриці Софії Папі Римському Іоанну III і народу Риму [6, с. 69].

Сам Юстиніан II був останнім представником Іраклійської династії, племінником імператора Юстиніана I, а імператриця Софія – племінницею Феодори, дружини Юстиніана I. На аверсі хреста написано по-латині: «LIGNO QUO CHRISTUS HUMANUM SUBDIDIT HOSTEM DAT ROMAE JUSTINUS OREM ET SOCIA DECOREM» – «Дерево, яким Христос переміг ворога людства, Юстиніан дарує свою допомогу Риму, а його дружина дарує прикраси» [6, с. 69].

Період виконання «Ватиканського Хреста» датується VI ст. – часом створення мозаїчних панно собору Сан-Вітале у Равенні, а також з добою правління Юстиніана I (527–565). У той час, як дата народження Юстиніана II – 669 рік. Отже, ювелірний твір імовірно було виконано за наказом Юстиніана I у VI ст., а названо на честь імператора Юстиніана II, оскільки саме він передав цю коштовну реліквію Ватикану.

Також варто згадати, що за часи правління Юстиніана I розпочинають своє формування канони, котрі приймалися на Вселенських соборах стосовно того, як правильно зображати Христа, Діву Марію, Святих і Праведників [14, с. 17]. В той час було створено найдавніше із відомих іконописних зображень Христа – ікона Христа Пантократора. Вона була написана у Константинополі в середині VI ст. і принесена в дар імператором





Юстиніаном I Синайському монастирю, для якого він у цей час зводив базиліку та укріплені мури (В. Рис. 23). Зображене на даній іконі в рукці Спасителя Євангеліє, оздоблене золотом і коштовними мінералами, стало взірцем для подальшого виконання подібних окладів для Святого Письма.

Повертаючись до мозаїчного зображення Сан-Вітале, слід звернути увагу на двох дияконів, один з яких тримає Євангеліє, а другий – кадило. Традиція оздоблювати Святе Письмо у коштовні оклади також набула розвитку за часи правління Юстиніана I та залишається актуальною донині.

Яскравим прикладом ювелірного оформлення Євангелія ранньовізантійського періоду є робота лангобардської локальної школи *клуазоне* (франц. *cloisonne* – розділений). Дана ювелірна школа вперше проявила себе ще на Дунаї у VI ст. Саме у цей період лангобарди залишались вірними союзниками Візантії. Коштовний оклад Євангелія лангобардської королеви Теоделіни, датований VII ст. (В. Рис. 24), нині зберігається у соборі міста Монца (Ломбардія) та є характерним прикладом застосування символіки кольорів і шляхетних мінералів у християнстві.

Також важливою подією ранньовізантійського періоду є доручення Юстиніана I про переробку римського права, результатом котрого став новий звід законів, відомий як кодекс Юстиніана (лат. *Codex Iustiniani*). У даному документі особливо ретельно були розглянуті питання християнської віри і рішення, що впливали на церковні й економічні тогочасні проблеми. Документ зберігся лише у виданнях *Corpus iuris civilis* (534), тобто не в повному оригінальному вигляді. Працю достатньо швидко переклали грецькою мовою, а згодом усі нові закони почали видавати виключно грецькою [205, с. 99–100]. За ним регламентувалися способи нанесення написів на богослужбові предмети, у тому числі й в ювелірній справі.

Тогочасні представники ремісничо-торговельного класу Візантії носили назву *аргіропрати* (грец. *ἀργυροπράται*). Цей термін вперше з'явився у V столітті в писаннях Отців Церкви. Окремі дослідники вважають, що це були саме ювеліри [270]. Принагідно варто зауважити, що справжні майстри



Середньовіччя належали до достатньо відокремленої касты. У ній вони з дитинства виховували своїх наступників, передавали секрети майстерності із покоління у покоління. За своїм соціальним статусом такий ювелірний анклав був наближений до керівництва держави, представників світської і духовної влади, оскільки їхні творіння містили особливу символіку, були важливими для культурного та мистецького розвитку держави, служили ефективним візуальним засобом поширення постулатів християнства [14].

У Візантійській імперії аргіропрати утримували *ергастерії* – (грец. ἐργαστήριον, від грец. ἐργαστομαι – працюю) – майстерні або торгові лавки, а часто одне та інше одночасно. Точно невідомо, скільки ергастеріїв було в Константинополі, проте різноманітні майстерні були знайдені при розкопках у багатьох візантійських містах, вони могли бути власністю аргіропратів, церков, монастирів або самої держави.

Загалом, візантійці були великими поціновувачами предметів релігійного мистецтва, зокрема ювелірного. Знаменитий богослов і філософ Святий Іоан Дамаскін (675–749) у своїх працях висловлювався на користь вшанування ікон наступним чином: («<...> виготовлення ікон та поклоніння їм – справа не нова і є давньою традицією церкви <...> для нас є неможливим мислити без застосування фізичних образів <...> Людським зором ми досягаємо духовного споглядання. Тому Христос мав душу і тіло, оскільки людина складається з того та іншого <...>») [179].

Незважаючи на це, в історії Візантії був певний період так званих «темних часів» (VIII – початок IX ст.). В цей час імператор Лев III (717–741), засновник Ісаврійської династії, видав Едикт про заборону ікон. При цьому *іконоборство* (engl. iconoclasm – досі вживаний термін, що означає знищення, руйнування ікон) у Візантії обумовлювалося другою з *Десяти Божих Заповідей*. Останній термін означає (грец. δεκα λογοι – десятислів'я) – десять основних релігійних законів, котрі були дані самим Богом Мойсею на горі Синай. Мойсей є автором перших п'яти книг Біблії, остання з яких містить дані заповіді.



Так звана заповідь ідолоборства звучить наступним чином: («<...> Не роби собі різьби й усякої подоби з того, що на небі вгорі, і що на землі долу, і що в воді під землею. Не вклоняйся їм, і не служи їм, бо Я – Господь, Бог твій, Бог ревний, що карає провину батьків на синах, на третіх і на четвертих поколіннях тих, що ненавидять Мене, і що чинить милість тисячам поколінь тих, хто любить Мене, і хто виконує мої заповіді <...>») [17, с. 186].

Саме явище іконоборства було своєрідним нападом на зображення образу – ікону. Мислителі-іконофіли розглядали образ виключно як «уявний», звільнений від акценту на існуючий. Імпульс до переосмислення значень зображень виник у результаті суперечок усередині дохристиянської культури, між християнами й язичниками, а також між християнами, євреями та мусульманами, що у подальшому вплинуло на розуміння зображень часів пізнього Середньовіччя [208]. Згідно з іконоборчою доктриною, зображати Бога та Святих було заборонено.

Також 754 року з ініціативи імператора Костянтина V (741–775) було скликано Іконоборчий собор, знаний як Іерейський, оскільки відбувся він у палаці Іерії, на азіатському березі Босфору, між Халкідоном і Хрисополем. На даному соборі було прийнято низку рішень, що засуджували почитання ікон. Власна теорія імператора Костянтина V з приводу християнської віри була викладена у його праці «Peuseis» (грец. Πεύσεις – Лави), де він підкреслював, що *Євхаристія* (грец. Ευχαριστία – подяка, лат. eucharistia) – Святе Причастя – істинний Лик Христа, а Хрест – наймогутніший символ християнства [205, с. 136].

Загалом, мистецтво часів іконоборства, зокрема ювелірне, набуло справжньої символічності, знаходячись у тісному зв'язку із релігією (лат. religio – зв'язок), воно вирізнялося простотою і силуетною лаконічністю [7, с. 73]. Наприклад, золоті натільні хрести VIII ст. зі вставками *граната-альмандина* інтенсивно червоного кольору, що за рахунок огранювання різновиду *кабошон* нагадує краплину крові Христа, пролітої заради спасіння людства (В. Рис. 25, 26). Загалом, ювелірні вироби зазначеного періоду тільки





назовні здаються простими, а за техніками виконання складаються з кількох достатньо складних операцій, завдяки чому мають лаконічний, шляхетний, коштовний вигляд.

За часи іконоборчого періоду багато творів мистецтва, зокрема ювелірного, було знищено. Серед невеликої кількості зразків, що дійшли до нашого часу, в основному збережені натільні золоті хрести зі вставками гранатів-альмандинів (Г. Табл. 2.7.). Також варто звернути увагу на те, що у VIII ст. неабияк розвинулось мистецтво декору й отримала розвиток різноманітна орнаментация, котра і надалі застосовувалася у декоруванні ювелірних виробів сакрального змісту.

У даний проміжок часу набули популярності поєднання стилізованих рослинних мотивів, сповнених християнської символіки, виконаних із золота, переважно у техніці паяної філіграні, ювелірного карбування із застосуванням прийомів вальцювання, волочіння тощо. Переважно дані твори були оздоблені вставками з альмандинів – різновидами гранатів з цейлонського й індійського родовищ [6, с. 73].

Один із тогочасних торговельних шляхів, котрим до Візантії доставляли ці та інші коштовні мінерали з Індії, простягався Індійським океаном, Червоним морем вздовж Аравійського півострова, далі – по Середземному морю до Константинополя. Вказані дорогоцінні мінерали на той час були відомі завдяки творам візантійського мандрівника і ченця Козьми, який здійснив на початку VI ст. подорож до Цейлону та Індії. Багато уваги в його рукописах приділено опису торгівлі між Заходом і Сходом [6, с. 73].

Варто згадати, що гранат високо цінували давні перси, хозари, гуни, вважаючи цей мінерал царським. Золотарські традиції вищезгаданих народів, у свою чергу, знайшли віддзеркалення в ювелірному мистецтві Візантії, де гранат був найшанованішим мінералом, оскільки символізував кров Христа. Також відомо, що в окреслений період у візантійському золотарстві цінувалось та широко застосовувалось скло й емалеві суміші багряних відтінків. Вони вважались коштовними матеріалами, оскільки у своєму



складі, окрім металевої міді, містили й окисли золота та мали пряме відношення до символіки кольорів у християнстві.

Також, в якості символічних мінералів християнства, важливим було застосування порфіру і відтінків його кольору. Це набуло особливої популярності у VIII ст., коли хозарська принцеса Ірина (?–750), дружина Костянтина V (718–775), народила сина Лева, який був першим імператорським нащадком, *«Багрянородним»* (від грец. Πορφυρογέννητος). Цей вираз походить від багряного кольору порфіру, яким було облицьовано родильне приміщення за наказом вищезгаданої хозарської принцеси [205, с. 216]. З того часу вислів «народжений у пурпурі» мав відношення до нащадків імператора і символізував владу, дану йому Богом на Землі.

Іконоборчий період завершився 842 року, коли у Константинополі відбувся Собор, що відновив шанування святих ікон, залишивши по собі підґрунтя для подальшого розвитку знакової символіки у творах декоративно-прикладного мистецтва, зокрема у золотарстві.

Загалом, IX століття варто згадати як період важливих взаємин Київської Русі із Візантією, котрі у подальшому вплинули на формування культури і мистецтва слов'ян. Приміром, 866 року під керівництвом Аскольда (?–882) був звершений перший киеворуський похід на Константинополь, у результаті якого князь, за переказами, прийняв християнство [116, с.148].

Також, згадуючи етапи візантійсько-киеворуських взаємин, слід зазначити, що основні з них відбувались саме у період Македонського Відродження (867–1056). У ці часи Київ і Константинополь уклали торговельну угоду, а київська княгиня Ольга (910–969) прийняла хрещення у *«Царгороді»*. Це заклало підвалини для майбутнього хрещення Русі, котре відбулося так само у даний період взаємин. В цей же відрізок часу Святи брати Кирило (827–869) і Мефодій (815–885) заклали основи слов'янської писемності. За рахунок цього мешканці Булгарії, Сербії та Київської Русі отримали можливість молитися Богу на власній мові та створювати свої ортодоксальні традиції.



Окреслений проміжок часу прийнято вважати класичною фазою розвитку візантійського мистецтва. Загалом, IX – початок XI ст. стали найвищою точкою розквіту ювелірного мистецтва імперії. Поняття відродження було тривалим і керованим процесом відновлення суспільних, культурних та мистецьких явищ після періоду «темних часів».

У цей час Біблія була основним джерелом, з якого черпалися відомості про світ. А гармонійні композиційні рішення у декоративно-прикладному мистецтві, зокрема ювелірному, досягалися за рахунок суворої регламентації правил їх оздоблення. Одночасно відновлювалися традиції виготовлення коштовних предметів сакрального змісту, у процесі створення яких вдосконалювалися набуті та розвивалися інші золотарські техніки, зокрема перегородчастої гарячої емалі.

Наприклад, саме у період Македонського Відродження переважна більшість євхаристійних агатових чаш, виготовлених з I по VII століття була оздоблена золотими емалевими вставками і коштовними мінералами Небесного Єрусалима. Про це свідчать атрибутовані предмети з окремих музейних колекцій світу (Г. Табл. 2.13.).

Характерним прикладом чітко регламентованого коштовного оздоблення богослужбових предметів окресленого періоду є *патен* з колекції Музею Лувр (В. Рис. 27), основа котрого виготовлена із *сардоніксу* – п'ятого з дванадцяти мінералів – підвалин Небесного Єрусалима, описаних в «Одкровенні» Іоанна Богослова [17, с. 295]. Його основу виготовлено із вищезазначеного мінералу у VI–VII ст., а його срібне із позолотою коштовне оздоблення було створено у IX–X ст. При цьому ювелірна оправа патену прикрашена шістьома кабошонами зі *смарagdів* – (четвертого з дванадцяти мінералів – основ Небесного Єрусалима) [17, с. 295], *рубінів* (яхонтів) – (одинадцятого з дванадцяти мінералів – основ Небесного Граду) та трьома золотими емалевими шестикутниками. Декоративні елементи утворюють число дев'ять – символ завершеності або Страшного суду.

На центральному, окантованому низкою *перлин* (з яких, за писанням,





виготовлені брами Небесного Міста) золотому емалевому медальйоні даного патену зображено Таємну Вечерю (В. Рис. 28). Ісус Христос розташований зліва у кінці півкруглого стола, Апостоли розміщені навкруги. Один з них, Юда, що протягує руку до риби. Цей жест відноситься до моменту Страстей, коли Христос викриває зрадника [17]. Три орнаментальні золоті пластини чергуються із дорогоцінним камінням по краю патена, вони виконані у техніці перегородчастої гарячої емалі і належать до виробів паризької готичної ювелірної справи, що з'явилися у XIV ст. Дані пластини були змонтовані на виробі, щоб замінити три відсутні або пошкоджені кабошони [168].

Зважаючи на чітку регламентацію у галузі художнього проектування і виготовлення ювелірних виробів періоду Македонського Відродження, варто звернути увагу на те, що, створюючи нетлінні шедеври золотарства християнської тематики, майстри широко застосовували гарячу емаль у поєднанні із золотом.

Подібна технологія сполуки кольорової скломаси із коштовним металом в окреслений період й у подальшому асоціювалася із біблійною характеристикою Небесного Єрусалима, що описав Апостол Іоанн Богослов у своєму Одкровенні (« <...> а місто було чисте золото <...> подібне до чистого скла <...>») [5, с. 11], [17].

В основі виробів золотарства даного періоду є поєднання форм, що спираються на уявлення про світоустрій Царства Слави й Істини. Вони характеризуються застосуванням в оздобленні коштовних богослужбових та інших предметів сакрального змісту. Для ювелірної справи цього періоду притаманні вироби із золота у поєднанні із гарячою емаллю та коштовними мінералами Небесного Єрусалима. Одним із рафінованих прикладів подібних рішень є патен XI ст. з колекції Скарбниці собору Сан-Марко (В. Рис. 29).

Мармурова основа даного виробу виконана у формі шестипелюсткової «Квітки Життя». За рахунок цього були утворені виїмки, в які під час літургії покладаються частинки *проскури* (від грец. Προσφορά – «приношення»).



Останній являє собою богослужбовий літургійний хліб, який використовується під час православного богослужіння Літургії для Євхаристії. У центрі вищезгаданого предмета наявна золота кругла емалева пластина із зображенням Христа *Пантократора* (від грец. Παντοκράτωρ – всевладний, всесильний, всемогутній), довкола напис грецькою «ΛΑΒΕΤΕ ΦΑΓΕΤΕ ΤΟΥΤΟ Μ ΕΣΤΙ ΤΟ Σ» – «Візьміть, їжте – це моє тіло» [17]. Золота окантовка патену прикрашена низками перлів і коштовних мінералів, що символізують основи фундаменту Небесного Граду.

Загалом, зображення Пантократора – центрального образу в іконографії Христа, представляє його як Небесного Царя і Суддю. Він з'являється приблизно з IV–VI ст. Наприклад, ікона Христос Пантократор із Синайського монастиря Святої Катерини, датована серединою VI ст. (В. Рис. 23) є однією з найстаріших візантійських ікон – однією із найперших відомих версій даного іконографічного ізводу, яка зберіглася до наших днів. Дана пам'ятка вважається найважливішою і найвідомішою роботою у вивченні візантійського мистецтва, а також східного православного християнства [191, с. 99].

У період Македонського відродження розвивалися і вдосконалювалися закладені раніше основи формування високохудожнього символу – образу в іконописному каноні, котрий остаточно склався на початку XII ст. Наприклад, Спаситель міг зображуватися у повний зріст, сидячим на троні, по пояс або по груди. У лівій руці його – сувій або Євангеліє, права зазвичай у благословляючому жесті. Образ Христа Вседержителя використовувався в одиночних іконах, у складі композицій *«Deiçus»*, в іконостасах, настінних розписах, зокрема в оздобленні нетлінних творів золотарства.

Одна із стійких і найбільш давніх схем зображення Христа Вседержителя – «Спас на престолі». Христос представлений фронтально, сидячим на престолі у традиційному одязі з обов'язковою подушкою, ноги покладені на підніжжя. Подібні зображення Спаса на престолі зустрічаються ще в римських катакомбах, але остаточно іконографія складається саме у



період Македонського відродження. Престол розуміється як атрибут царської гідності («<...> тоді Він засяде на престолі слави Своєї <...> І перед ним усі народи зберуться <...>») [17, с. 37].

Певний тогочасний етап формування канонів візантійської перегородчастої поліхромної емалевої ікони вдало демонструє центральна золота емалева вставка з відомого релікварію, званого сьогодні як «Лімбургійська ставротeka» (Г. Табл. 2.1., іл. 1) із зображенням Христа Пантократора на престолі (В. Рис. 30). Дані канони склалися протягом багатьох століть і стали невід'ємною складовою культових предметів служіння у християнстві. Означена ставротeka створена у формі прямокутника, прикрашена численними золотими і срібними емалевими вставками і призначена для зберігання частин Животворящего Хреста Господнього, який у двадцяті роки IV ст. було знайдено Святою Єленою у ході її паломництва на Святу Землю.

Видатний твір візантійського золотарства сьогодні зберігається у Німеччині. Загальновідомо, що його було принесено лицарем Генріхом фон Ульменом (бл. 1175–1234) із Константинополя після завершення Четвертого хрестового походу 1202–1204 років. Ставротeku було виготовлено на замовлення Василя Лакапіна – незаконного сина імператора Романа I Лакапіна (870–948). Про це свідчить знайдений вченими напис на поверхні релікварію [218, с. 6]. Згодом даний твір золотарства належав імператору Василю II Болгаробійці (958–1025) (В. Рис. 31). Його бабусею була дочка імператора Романа I Лакапіна, Єлена Лакапіна (910–961) – візантійська імператриця, дружина імператора Костянтина VII Багрянородного (905–959) [205, с. 246].

Загалом у період Македонського Відродження було створено чимало коштовних ставротек для зберігання часток Святого Хреста. Відомі тогочасні вироби, що збереглися до наших днів: «Ставротeka істинного Хреста» X ст., оздоблена золотими емалевими вставками і мінералами Небесного Єрусалима з колекції Скарбниці собору Сан-Марко м. Венеція, Італія





(Г. Табл. 2.1., іл. 3). Ще одним прикладом подібних предметів є «Ставротека Фієскі Морган» IX ст., майстерно виконана із позолоченого срібла, декорована у техніці гарячої емалі на золоті з колекції Музею мистецтва Метрополітен м. Нью-Йорк, США (Г. Табл. 2.1., іл. 6).

Повертаючись до вищезгаданого володаря «Лімбургійської ставротеки», Василя II (В. Рис. 31), варто зазначити, що він, окрім іншого, був відомим покровителем науки і мистецтв. Також цей імператор усіляко підтримував інтелектуалів, таких, як Симеон Метафраст (900–1000) – автор відомого «*Місяцеслова*» званого як «*Менологій Василя II* – ілюмінований рукопис – *синаксарій*. Це був церковний календар, що містив перелік Святих та їх святкові дні з коротким описом із шістнадцяти рядків тексту і зображення Святого або групи Святих [199, с. 736]. Мініатюри з даного рукопису є важливим джерелом для досліджень, у тому числі й витоків візантійського золотарства. Адже, окрім іншого, детально ілюструють ювелірні елементи декору коштовного імператорського вбрання (В. Рис. 32).

За часи свого правління Василю II вдалося не лише скорити болгар, а й розширити імперію за Таврійські гори (В. Рис. 33) та звернути до християнства росів. Останні мали різні погляди на Візантію, котрі відображувались у військових походах: Олега (907–911) та Ігоря (941, 944) на Царгород, посольство княгині Ольги до Константинополя (946), балканські походи Святослава (968–971). Про зовнішній вигляд останнього нам відомо з опису візантійського історика-хроніста Лева Диякона (950–1000).

Сестра Василя II, Анна Багрянородна (963–1011), вийшла заміж за київського князя Володимира Великого (960/963–1015). Він, на відміну від своїх прашчурів, вирішив об'єднатися із християнською імперією, а не підтримувати ворожнечу. Таким чином, Київська Русь 988 року прийняла ортодоксальне християнство [205, с. 247].

Загалом, часи правління Болгаробойці, котрий, як відомо, сам ніколи так і не був одружений, визначаються міцними політичними і культурними взаєминами не тільки з Києвом, але й частиною Кавказу, яку він приєднав до



імперії.

Важливу роль у розвитку нових художніх напрямів імперського ювелірного мистецтва, зокрема гарячої емалі, відіграла невелика і маловідома держава давнього Кавказу – Іберія. Майстри Іберійської (грузинської) ювелірної школи високо цінувались у Візантії протягом усього Середньовіччя. Їхні творчі доробки згодом значно вплинули на розвиток золотарства Київської Русі, знайшли своє відображення у творах, виконаних у техніці гарячої перегородчастої емалі. Поліхромні золоті емалеві ікони були ефективним засобом розповсюдження інформації про історію Святих, а тогочасні коштовні оклади до них часто мали форму диптихів і триптихів [14, с. 19].

Важливими осередками розвитку культури і мистецтв Середньовіччя були монастирі, на території яких часто працювали ювеліри, зокрема й над виготовленням образів святих у техніці гарячої емалі. Адже процес створення ікони передбачав певний спосіб духовного життя майстра.

У період Македонського відродження одним із важливих центрів культури і мистецтв, де навчалось і працювало багато вчених, майстрів і богословів, був православний монастир Хахулі (груз. ხახული), що знаходиться в історичній області Тао-Кларджеті (територія сучасної Туреччини) [163, с. 93].

Оклад Хахульської ікони Божої Матері, відомий як триптих Khakhuli (В. Рис. 34) – найбільший і найвідоміший емалевий твір грузинської старовини. Він датований VIII–XII ст., містить 115 золотих пластин, виконаних у техніці *мінанкарі* (груз. მინანკარი – емаль). Серед емалевих фрагментів, котрі прикрашають триптих, є зразки, датовані VIII–IX ст., а також й XI–XII ст. Окрім того, даний виріб є визначною пам'яткою золотого ювелірного ковальства. Оклад Хахульської ікони Божої Матері був виготовлений у XII ст. із золота й електруму за наказом сина Давида IV Будівничого (1073–1122), царя Деметрія I (1093–1156). Даний твір має розміри 116×95 см [155, с. 16].



Повертаючись до триптихів Македонського відродження, варто згадати відомий емалевий твір XI ст. із зображенням композиції «Деїсус» з монастиря Сайданайя (В. Рис. 35), що поблизу Дамаску. Середня частина триптиха – ставротека, містить частку Животворящего Хреста Господнього. Центральне її зображення – Панторкратора на троні – іконографічно та стилістично близьке до Вседержителя з вищезгаданої «Лімбургійської ставротеки». Це дозволяє припустити імовірність виготовлення даного золотарського твору саме у майстернях Константинополя. Згідно тогочасної традиції, усі Святі реліквії, у тому числі й Святі мощі, повинні були знаходитись у серці першої християнської імперії – Царгороді [201, с. 4].

Частки Животворящего Хреста, предмети *Страстей Христових*, інші речі, пов'язані із життям Ісуса Христа, Діви Марії та усіх Святих Мучеників, у тому числі й їхні *мощі*, так само поміщалися у коштовні релікварії для поклоніння, зцілення та дбайливого їх зберігання. Незважаючи на чітке призначення, вмістилища для реліквій виготовлялися з різноманітних матеріалів, залежно від статків окремого ктитора [273, с. 150].

Релікварії виконувалися різних форм: скринька (Г. Табл. 2.1), циліндрична скринька, хрест (Г. Табл. 2.2). А також вони могли бути виконані у вигляді натільних *хрестів-енколтіонів* і медальйонів (Г. Табл. 2.3; 2.4).

Принагідно варто звернути увагу на те, що саме у період Македонського відродження виробництво коштовних релікваріїв набуло активної фази розвитку і популярності як у Східній імперії, так і на Заході, де багато у чому наслідували золотарські традиції Візантії.

З визначних тогочасних пам'яток варто згадати вівтар X ст., відомий як «Трірська Сандалія» або «Андреас» (В. Рис. 36). Даний експонат є унікальним взірцем найкращих традицій емальєрної справи візантійського золотарства. Релікварій створено для частини ремня від сандалії Святого Апостола Андрія Первозваного (6 р. до н.е. – 60 р. н.е.) – першого єпископа візантійського. Дану реліквію було привезено Царицею Єленою, матір'ю імператора Костянтина, зі Святої Землі і подаровано місцевій християнській





громаді [5, с. 20].

Апостол Андрій Первозваний вважається першим благовісником Євангелія Христового на землях сучасної України. Вівтар-релікварій виготовлений на його честь за наказом архієпископа Егберта (977–993) трірськими майстрами. Виріб декоровано золотими емалевими вставками, котрі, ймовірно, було замовлено у майстернях Константинополя. Адже емальєрні школи – Лімозька, Мозанська, Флорентійська, Сієнська й інші почали складатися лише протягом XII–XIII ст. під потужним впливом шедеврів, виконаних візантійськими емальєрами. Окрім іншого, даний твір містить декоративні елементи ранньовізантійського періоду. Про це свідчить вставка, що займає центральне місце зворотнього боку ковчега, – золота монета з портретом імператора Юстиніана (В. Рис. 37). Вона обрамлена перлинами й інкрустована гранатами-альмандинами, що є характерним прикладом ювелірної роботи IV–VII ст.

Загалом, «Трірська Сандаля» вважається шедевром романського ювелірного мистецтва, у якому використовувалися майже всі техніки, відомі у X ст., традиційні для візантійського золотарства.

Оскільки техніка гарячої емалі вдало асоціювалась із характеристиками Небесного Єрусалима, її активно застосовували в оздобленні різних предметів релігійного вжитку. Так, у Скарбниці Собору Сан-Марко зберігається видатна пам'ятка візантійського золотарства – релікварій Істинного Хреста X–XI ст. (В. Рис. 38). Цей твір найбільш вдало поєднує у собі золоту центральну прямокутну емалеву пластину зі сценою Розп'яття в оточенні круглих медальйонів із зображеннями святих. Означений композиційний прийом є характерним прикладом оздоблення тогочасних предметів сакральної тематики із чітко регламентованим художнім рішенням.

Подібний спосіб декорування застосовували для коштовного оздоблення окладів Євангелій. Важливим прикладом у цьому зв'язку також є взірць окладу Нового Заповіту кінця X – початку XI ст. (В. Рис. 39), на аверсі стулук якого наявне прямокутне емалеве зображення Христа Пантократора на



золоті. Натомість на реверсі цієї ж пам'ятки представлена Богородиця «Оранта» (від лат. *orans* – «той, що молиться»). Довкола центральних вставок розташовані круглі медальйони із зображенням Святих та Архангелів, чий погляд спрямовано на центральні зображення Діви Марії й Ісуса.

Також до видатних шедеврів Македонського Ренесансу належить золота емальована карбована ікона Архангела Михаїла, виготовлена за вказаним вище композиційним принципом в імператорських майстернях Константинополя (В. Рис. 40). Окреслений твір мистецтва поєднує у собі усі відомі техніки і прийоми тогочасної ювелірної справи. Навколо центрального зображення Архангела Михаїла, виконаного у техніці ювелірного карбування та гарячої емалі по рельєфній поверхні, розташовані круглі емалеві медальйони із зображенням Святих. Їх погляд спрямовано на центральний образ. Німб Архангела окантований геометричним орнаментом, котрий має пряме відношення до біблійних характеристик Небесного Єрусалима і символізує його як мешканця Небесного міста.

Загалом, класичним періодом розвитку і найвищою точкою розквіту візантійського золотарства прийнято вважати ювелірне мистецтво періоду Македонського Відродження (867–1056). Варто лише згадати про золоті медальйони з перегородчастою гарячою емаллю роботи візантійських майстрів X ст. Дані декоративні вставки є одними з найбільш ранніх коштовних фрагментів оздоблення Пала д'Оро (італ. *Pala d'Oro* – «золотий вівтар») – вівтарного образу з собору Святого Марка у Венеції. Дана пам'ятка, безумовно, визнана однією із найвишуканіших і найдосконаліших творів візантійської перегородчастої гарячої емалі.

Друга серія коштовних мініатюр золотого вівтаря, виконаних у даній техніці, була також створена у майстернях Константинополя 1105 року періоду правління династії Комнінів (1081–1185). Її виконали на замовлення дожа Орделаффо Фальєро (?–1117) (В. Рис. 41). Це, безумовно, свідчить про потужний вплив візантійських золотарських традицій на розвиток ювелірної



справи усієї Західної Європи.

Період консерватизму при імператорах династії Комнінів визначається великою кількістю пам'яток золотарства, котрі були еталонними взірцями для дальніх і ближніх сусідів імперії [284, с. 9]. У даний період остаточно сформувався високохудожній *іконописний канон* (певний порядок зображення іконографії Святих). Загалом слід зазначити, що ікони були ефективним засобом розповсюдження інформації про історію Святих, а коштовні оклади до них і сьогодні вражають своєю витонченістю та майстерністю виконання. Сповнені духовністю як досвідом спілкування з Господом, ікони відігравали важливу роль у формуванні тодішньої суспільної свідомості, були джерелом натхнення та підсилення віри.

Наприклад, відомий образ, створення прототипу якого приписується Апостолу Луці, Мадонна «*Нікопея Кіріотиса*» (від грец. Κυρία – Владичиця, Νικητής – Переможниця) X–XII ст. (В. Рис. 42) у коштовному оздобленні знаходилась у монастирі Святого Іоанна Богослова в Константинополі і була одним із найцінніших ікон міста. У творі зображена Діва Марія у ролі «*Одигітрії*» (грец. Οδηγήτρια – вказівна дорога) – Богородиці з Немовлям. Цей тип ікон є одним із найдавніших, хоча термін «Одигітрія» почали використовувати лише з XI ст. [274, с. 25].

Оскільки сама назва «Нікопея» означає переможниця, ікона вважалася хранительською імператорського будинку й емблемою тріумфів його військ над ворогами. Вважалось, що цей образ міг дарувати захист тим, хто його шанував, тому різні візантійські імператори часто використовували його під час військових походів.

Дана ікона того ж типу, що і центральне зображення мозаїчної композиції східної стіни південної галереї (хорів) Собору Святої Софії у Константинополі. По праву руку Богородиці з Немовлям – Іоанн II Комнін (1087–1143), зліва його дружина Ірина Арпад (1088–1134) – дочка угорського короля Ласло I (В. Рис. 43) [214, с. 62]. Оскільки Іоанн II більшу частину свого правління провів у полі, борючись із численними ворогами імперії, він





особливо цінував що ікону.

Іоанн II Комнін був сином Олексія I Комніна (1056–1118) – наступника Нікіфора III Вотаніата (1002–1081). Попередником останнього був Михайл VII Дука (1050–1090) (В. Рис. 44). Його зображення XI ст., виконане у техніці гарячої емалі на золоті є фрагментом декору корони Святого Стефана. Вінець, подарований останнім королем Гезі I (1040–1077) з династії Арпадів, став верхньою частиною цієї непересічної пам'ятки візантійського золотарства (В. Рис. 45).

Святий Стефан, або Іштван (970/975–1038), був першим королем Угорщини, представником династії Арпадів і близьким союзником візантійського імператора Василя II. [188, с. 37]. За часи його правління василевси коронувалися коштовними *діадемами* (грец. διάδημα), оздобленими *препендуліями* (грец. πρηνδοῦλια) – скроневими підвісками специфічної форми (В. Рис. 47). Згодом до діадеми додалась хрестоподібна верхівка, увінчана хрестом. Відтоді імператорська корона мала конструкцію закритого типу і називалася *стеммою* (грец. στέμμα) (В. Рис. 45).

Порівняльний аналіз стемми Іоанна II Комніна, зображеної на мозаїці Святої Софії у Константинополі (В. Рис. 46) з короною Святого Стефана (В. Рис. 45), унаочнює ідентичність конструкції вказаних предметів. Останній згаданий предмет увиразнює вставка з портретом Михаїла VII Дуки у верхній хрестоподібній частині (В. Рис. 44). Принагідно слід зазначити, що особливості художнього рішення візантійських імператорських церемоніальних головних уборів, як і саму церемонію коронації, наслідував весь тогочасний Західний світ.

Загалом, даним прикладом можна засвідчити, що твори ювелірного мистецтва найдовше зберігають пам'ять про історичні події минулого. Окреслюючи впливи візантійських золотарських традицій на творчість майстрів Русі, культурним і мистецьким центром котрої був княжий Київ, варто згадати коштовну емалеву діадему Костянтина IX Мономаха (1000–1055) (В. Рис. 48). У часи правління останнього саме відбувся розкол церкви



на католицьку та православну [215, с. 60].

За даними однієї з версій історичної легенди, *Мономах* (грец. Μονομάχος – єдиноборець) (В. Рис. 47), подарував дану діадему угорському королю Андрашу I (1015 –1060) з династії Арпадів до дня коронації його та його дружини Анастасії Ярославівни (1023–1074/1094) – старшої доньки київського князя Ярослава Мудрого (978–1054) з роду Рюриковичів. Про те, кому саме призначалася діадема, питання дискусійне [167, с. 22].

Останній похід київської дружини на чолі з Володимиром Ярославичем (1020–1052) на Константинополь завершився укладенням мирної угоди між Візантією та Руссю (1046–1047). Вказаний договір був закріплений шлюбом сина Ярослава Мудрого (987–1054) Всеволода (1030–1093) – батька Володимира Мономаха (1053–1125), з родичкою Костянтина IX Мономаха Анною (друга половина XI ст. –1113) [27, с. 64].

Церемонія коронації – явище, котре, окрім інших, наслідувала Русь. Коштовна діадема також була обов'язковим атрибутом вінчання на княжий престол. Згадуючи впливи візантійських золотарських традицій на Русь, варто згадати відомі діадери княжого Києва XII ст., виконані у техніці перегородчастої гарячої емалі та подібні за конструкцією до корони Костянтина IX Мономаха. Приналежність даних ювелірних виробів до чоловічих або жіночих лишається питанням відкритої дискусії. Порівнюючи золоті діадери, що, на думку окремих науковців [271], виконані ювелірами Константинополя X–XI ст. з подібними за конструкцією прикрасами княжого Києва кінця XII – початку XIII ст., варто звернути увагу на стилістичні подібності даних творів (В. Рис. 49).

Наприклад, золота емалева діадема з композицією «Деїсус», датована XII – початком XIII ст. (В. Рис. 50) з Київського скарбу, знайденого 1889 року, має витончену форму, оздоблена коштовними підвісами краплеподібної та ромбовидної форм, імовірно, належала жіночій постаті княжого роду. У той час як коштовна діадема XII ст. зі сценою вознесіння Олександра



Македонського (В. Рис. 51), знайдена на території сучасної України 1900 року в с. Сахнівка, вірогідно належала князю. Адже Македонського вважали «Царем Царів», а його зображення на центральній пластині даного виробу свідчить про потужність чоловічої княжої влади.

Також визначною пам'яткою візантійського золотарства є подібна за конструкцією до вищезазначених творів відома золота діадема середини X ст. з Преславського скарбу (В. Рис. 52). Вона, окрім сцени з вознесінням Олександра Македонського, містить емалеві зображення *грифонів* і *Сенмурвів* (перс. *سيمرغ*, – вершник) (В. Рис. 53) – міфологічних істот, шанованих на Русі ще у дохристиянську добу.

Оскільки метою Олександра, як зазначалось вище, було об'єднання Східного та Західного світів, можна зробити висновок, що задіяні у творі міфічні істоти з Греції (грифон) та Ірану (Сенмурв) символізують ідею, яка була підґрунтям його військової експансії на Схід.

Золоті грифони і крилаті пси Сенмурви – персонажі, що були популярні на території сучасної України в епоху Святослава Хороброго (бл. 938–972) [249, с. 353]. З походами останнього 969 року дослідники пов'язують вимушене сховування Преславського скарбу його власником далеко від палацу [184, с. 5].

Загалом, звернення до язичницьких художніх образів властиво для візантійського мистецтва періоду правління імператорів династії Комнінів (1081–1185) і так званого Палеологівського Ренесансу (1261–1453). У вказану добу імператор ототожнювався з легендарними героями Стародавньої Греції, Ірану, що було частиною тогочасної іконографічної програми. Таким чином, мистецтво даних періодів поєднало у собі компоненти язичницького світу з символами християнства [197, с. 241].

Повертаючись до Преславського скарбу, варто приділити увагу золотому ювелірному фрагменту, котрий за формою нагадує стилізоване дубове листя (В. Рис. 54), що було традиційним для еллінів символом вінчання та перемоги, а у християнстві ототожнювалось із «Деревом Життя».





Подібні стилізації, наприклад зображення сорока дерев з Райського саду (В. Рис. 55), можна зустріти на емалевій іконі Архангела Михаїла, датованої початком XII ст. (В. Рис. 56). Даний твір візантійського золотарства яскраво демонструє весь широкий діапазон опанованих майстрами Константинополя технік і прийомів роботи. Ювелірне карбування тут поєднане з виїмчато-перегородчастою технологією гарячого емалювання, у тому числі й рельєфної поверхні. А система монтування – дещо ускладнена наявністю численних золотих емалевих елементів, засоби кріплення яких свідчать про високу професійну майстерність ювеліра.

На іконі Архангела Михаїла представлено у повний зріст у військовому вбранні, на чолі з Христом Вседержителем, в оточенні чотирьох пар Святих воїнів. Це вказує на призначення даного твору в якості символу воєнної перемоги візантійської армії, очолюваної та підтримуваної воєводою небесних сил [285].

Варто зазначити, що з X ст. у декорі окладів ікон і оздобленні релікварій все частіше з'являються золоті круглі емалеві вставки із зображенням Святих і сцена із Розп'яттям. При цьому окремі твори золотарства мають історію творення довжиною у кілька століть. Наприклад, ікона-релікварій з центральною сценою Розп'яття (В. Рис. 57) містить емалеві вставки, датовані XI–XIII ст., а її карбована золота оправа виконана протягом XII–XIV ст.

Варто також підкреслити, що період правління династії Комнінів й Ангелів (1081–1204) вирізняється найбільшою кількістю пам'яток, що містять частки Святого Хреста. Вони, як правило, були покладені в ікони-релікварії (В. Рис. 58) і ставротеки, при цьому часто з погрудними зображеннями Святих у круглих медальйонах (В. Рис. 59). Подібні образи відомі у мистецтві як *імаджіо клініата* (лат. *imago clipeata* – портрети на круглому щиті), і характерні для пам'яток візантійського золотарства, що побутували у XI–XII ст.

Як правило, при виготовленні ставротек використовувалась наступна



*іконографія*: по обидві сторони Хреста розташовували зображення Архангелів Михаїла і Гавриїла, Святих Костянтина та його матері Єлени, що нагадувало про винахід Святою Єленою Істинного Хреста в Єрусалимі. Накривку релікварію прикрашали зображення Богородиці та Святого Іоанна у підніжжя Хреста.

Прикладом подібного художньо-композиційного рішення є коштовний релікварій XII ст., знаний як «Релікварій Жокура» (В. Рис. 60). Таку назву даний твір отримав, оскільки позолочений постамент із двома готичними янголами, котрі тримають ставротеку, був виготовлений, як зазначено в написі, для Маргарити д'Арк, дами де Жокур ювеліром із Шампані у XIV ст. [183, с. 127].

Загалом, за часи правління династії Комнінів, церква, яка до того грала самостійну роль, з XI ст. стала слухняним виконавцем волі імператора Візантії. В декоруванні окремих тогочасних пам'яток золотарства віддзеркалився світ візантійської епічної поезії та деякі реальні сторони життя імператорського двору Комнінів. Інформативним взірцем є коштовні чаші з імператорських майстерень Константинополя XII ст. (Г. Табл. 2.15), у декоративному оздобленні яких не прослідковується богословське підґрунтя. Ієрархію символічних героїв греко-римської та біблійної старовини тут очолює не саме божество, а персона самодержця – помазаника божого.

У візантійському живописі, зокрема в мініатюрах XI–XIII ст. у сценах трапез можна зустріти чаші на піддоні, іноді з лопатями у формі пелюсток. Подібним прикладом є срібна з позолотою і виїмчастою гарячою емаллю чаша XII ст. з Чунгульського кургану, що знайдена на території сучасної України. Зважаючи на зображені на ній постаті жінок-танцівниць в оточенні дерев, які досить часто зустрічаються у класичному мистецтві Візантії зазначеного періоду, даний виріб має спільні риси з іконографією таких вищезгаданих творів, як «Корона Костянтина Мономаха» та «Інсбруцька чаша», що дозволяє припустити її візантійське походження та підкреслити тогочасні художні взаємини Сходу і Заходу [282, с. 151].



Зміст композицій на таких посудинах виключає їх літургійне застосування [180, с. 47], залишаючи їх у групі предметів сакрального змісту. Також у мистецтві означеного періоду високо шанували пам'ять і божественний статус уславленого правителя Олександра Македонського, котрий одночасно вважався грецьким, єгипетським та перським [98, с. 48]. Його культ зберігався протягом століть, а символізм сцени його вознесіння прикрашав коштовні діадеми правителів, срібний посуд (В. Рис. 61) тощо.

Олександр був легендою свого часу. У романі *Псевдо-Калісфена* зазначено, як він, вирушивши до Індії, три дні тримав двох грифонів голодними. М'ясо перед їхніми дзьобами було прив'язано до двох жезлів, а трон, на якому сидів Олександр, прикріплений до голодних істот, котрі, потягнувшись за поживою, підняли володаря «ближче до Бога» [212]. Таким чином, сюжет був «канонічно» встановлений: навколо Македонського найчастіше знаходяться священні тварини Зевса – два грифони або орли, що звеличують його, а сам цар сидить на троні (В. Рис. 62).

Оскільки між IV та XVI ст. роман «Олександрія» був перекладений багатьма мовами, у тому числі й арабською, перською, вірменською, сирійською тощо, логічно, що даний сюжет став зрозумілим не тільки для багатонаціональної імперії, а й для усього навколишнього світу.

Еліти Середньовіччя мали потужні політичні, культурні та мистецькі взаємини. Багато предметів демонструють схожість тогочасних смаків і моди. Наступним прикладом взаємовпливів тогочасних золотарських традицій є чаша Артукіда, відома як Інсбруцька (В. Рис. 63) із зображенням сцени «Вознесіння Олександра Великого» в оточенні міфічних істот. Цей твір містить сюжети, котрі нагадують одночасно вияви мусульманського і візантійського мистецтва [261].

Подібні художні образи можна було побачити у християнському та в ісламському регіонах, що можна інтерпретувати як приклад потужних культурних і мистецьких відносин між народами Сходу і Заходу. Певні іконографічні програми були зрозумілими в усьому тогочасному Східному





Середземномор'ї [171, с. 75].

Широкий культурний обмін, що існував до Четвертого хрестового походу не лише між Візантією та Заходом, але також із доісламським та ісламським світом, віддзеркалився у творах багатьох середньовічних ювелірів.

Один із численних прикладів – медальйон із зображенням *Медузи Горгони* (В. Рис. 64), головою якої, згідно з романом «Олександрія», опановує Олександр Македонський. Твір, імовірно, виконаний у Сирії, за стилістикою, колористичною гамою, техніками виконання та прийомами роботи нагадує Інсбруцьку чашу, котра, на думку окремих дослідників, створена на околицях ісламських імперій [241, с. 13].

Сама іконографія голови Горгони є характерною рисою популярних візантійських і киеворуських амулетів-змійовиків. У візантійській традиції антична змієнога богиня стала хтонічним демоном – «*Сциллою*», згаданим у давньогрецькій епічній поемі Гомера «*Одіссея*» [232].

Найвідомішим прикладом киеворуських змійовиків із зображенням Медузи Горгони у якості захисниці на реверсі є «Чернігівська гривня Володимира Мономаха» (В. Рис. 65). Вона містить зображення змієнової богині-захисниці на реверсі та Архангела Михаїла на аверсі (В. Рис. 66).

У золотарстві Київської Русі XI–XII ст. на аверсі змійовиків, як правило, знаходилося зображення будь-якого християнського сюжету, наприклад, Богородиці, Архангела Михаїла, Бориса і Гліба тощо. У той час як на реверсі виробу часто було зображено голову Медузи Горгони або рептилоїдоподібної змієнової прародительки скіфів.

Яскравим прикладом звернення до зображень міфічних істот Давньої Греції у візантійському золотарстві часів Комнінів є срібна з позолотою чаша з дванадцятьма лопатями. (В. Рис. 67). Сюжетна композиція твору виключає богослужбове призначення, залишаючи його у групі предметів сакрального змісту. У центрі розташовано зображення музикуючого *Кентавра* – химерної істоти, напівлюдини-напівкня. Дані створіння вирізнялися своєю



пристрастю до жінок, вина і музики [105, с. 2031].

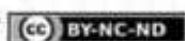
Прототипом подібного художньо-конструктивного рішення є греко-римський посуд, що застосовувався для ритуальних виливів. Як приклад варто згадати *фіал* зі Скарбу Бертувіля (В. Рис. 68), у центрі якого зображення давньогрецької богині *Омфали*, що спочиває на шкурі лева, вбитого Гераклом. Даний виріб, імовірно, слугував ритуальною чашею [278, с. 96].

У давньоримській традиції вилив відбувався на вітварі. Це була певна форма жертвопринесення. Вступний обряд до принесення тварин включав вилив пахощів і вина на палаючий вітвар [172, с. 138]. Зображення імператорів і божеств, що здійснюють вилив з фіалу, можна зустріти у сфері художнього металу, зокрема на монетах. Подібний ритуал у давніх римлян був релігійним обов'язком або благоговінням [280].

Таким чином, варто зазначити, що чаші із лопатями у греко-римських традиціях були предметами релігійного вжитку. У той час як візантійські патени із вираженими лопатями, створені подібним чином мали богослужбове призначення (Г. Табл. 2.12 іл. 5; 6). У зв'язку з відсутністю доказів про застосування візантійських срібних із позолотою чаш з лопатями XII ст. (Г. Табл. 2.15.) у якості богослужбових, зважаючи на тематику декору, можна припустити, що дані предмети є творами певного сакрального змісту.

Загалом, тогочасне звернення майстрів візантійського золотарства до постатей греко-римських міфів і легенд, з одного боку, було так званими «великими сенсами» дохристиянського мистецького підґрунтя, яке підсилювало імперію, оскільки великі ідеї, як правило, визначають успіх у сферах культури, політики й економіки. З іншого боку, вело імперію у вихідне духовне становище, що майже дванадцять століть тому передувало приходу Спасителя.

В останні десятиліття XII ст. Візантійська Держава, котра вже стояла перед катастрофою, занурилася у міжусобиці та смуті. У містах почалися виступи незадоволених народних мас. На хвилі цих рухів 1183 р. до влади прийшов Андронік I Комнін (1183–1185), останній племінник імператора



Іоанна II Комніна, син Ісаака Комніна (1047–1104) та Ірини Галицької, дочки Володаря Ростиславича, одного з засновників Галицького князівства [79, с. 78].

За часи правління Андроніка I також було укладено союз Червленої Русі з Візантією. Остання розглядала Галицьке князівство як (лат. *socii populi Romani* – союзний Риму народ) [281]. Від середини XII ст. м. Галич відіграло провідну роль у торгівлі в цьому регіоні, оскільки відомий торговельний «Бурштиновий шлях» пролягав саме по р. Дністер. Додатково про це свідчить грамота месемврійським купцям 1134 р. князя Івана Ростиславовича, згаданого у «Слові о полку Ігоревім» як Івана Берладника (1112–1162) [258, с. 187], оригінал та первинна копія якої втрачені ще у XIX ст., а цитата з тексту грамоти знаходиться в археологічному музеї м Несебр.

У перекладі на українську текст грамоти виглядає так: («<...> В ім'я Отця і Сина і Святого Духа, амінь. Я, Іванко Ростиславович, з престолу Галицького, князь Берладський, повідомляю несебрським купцям, котрі не будуть платити мита на товари, що зберігаються в нашому містечку Малий Галич. А хто порушить цю заповідь, того я покараю. Для цього я даю обітницю в 1134 році, народження Господа 20 травня <...>») [234].

1185 р. до влади Візантії прийшла династія Ангелів, за часи правління яких відбулися Третій і Четвертий Хрестові походи. Під час останнього хрестоносці захопили Царгород і скинули імператорів роду Ангелів з престолу. На певний час Візантія припинила своє існування.

Предмети ювелірного мистецтва протягом століть зберігають пам'ять про історичні події. Сьогодні переважна більшість вищезгаданих творів візантійського золотарства нагадує глядачеві про Четвертий Хрестовий похід 1204 року, в результаті якого на території імперії утворилися так звані держави хрестоносців (В. Рис. 70), а переважна більшість візантійських скарбів опинилась на Заході і донині зберігається у колекціях багатьох скарбниць музеїв і соборів.





Наприклад, реліквіями привезеними із Константинополя наповнені собор і скарбниця Святого Марка у м. Венеція. Складові верхньої частини, одного із самих знаменитих «Портретів Господа» вищезгаданого Пала д'Оро, датовані X–XII ст., були привезені із монастиря Пантократора 1204 року [14, с 20].

Численні бронзові скульптури, церковне начиння, ікони, шовк, посуд, манускрипти, мощі святих, інші реліквії та коштовні богослужбові предмети, вивезені під час латинської окупації Константинополя, лише частково збереглися до наших часів у скарбницях Заходу, але багато з них було назавжди втрачено [242, с. 36]. Згодом значну кількість творів золотарства різними шляхами було перевезено за океан у колекції окремих музеїв Америки.

На 57 років у самому серці Візантії – Константинополі – було створено центр Латинської імперії. Але, не зважаючи на це, багато візантійських міст відродились до життя. Одним із таких нових осередків торгівлі, мистецтва і ремесел на певний час стало м. Трабзон, що на південному кордоні, де майстри золотарства продовжували створювати коштовні пам'ятки сакрального мистецтва.

До наших днів зберігся золотий релікварій із зображенням Христа та чотирьох Святих, виконаний у техніці ювелірного карбування (В. Рис. 71). Зважаючи на якість роботи, складність технік виконання та обсяг застосовуваних матеріалів, можна зробити висновок, що, насправді, двоє братів Комнінів дійсно створили міні-імперію з центром у м. Трабзон, котра процвітала і була чимось значно більшим, ніж звичайне місто-держава, проіснувавши з 1204 по 1461 р. [205, с. 299].

У сучасній історії дане місто є побратимом з українським Маріуполем, що відоме життєписом Святого Йоана Нового, який мешкав там у XIV ст., а згодом зазнав мучеництва у м. Білгороді-Дністровському (на той час Монкастро). Сьогодні це один із найшанованіших Святих у північно-східній Румунії, Молдові, Буковині та Галичині, де з XVII ст. зберігались його мощі, з



якими було пов'язано багато див [246, с. 94].

Завдяки своєму прикордонному розташуванню м. Трабзон слугувало стратегічним пунктом, ключовим для торговельних шляхів зі Сходу, у тому числі й тому, що проходив з Чорного моря по Дніпру на Північ. Таким чином підтримувались і потужні торговельні стосунки із Руссю, центром якої був тогочасний княжий Київ, що перебував на хвилі розвитку мистецтв та ремесел, зокрема у галузі золотарства.

Варто припустити, що певна кількість майстерень та поодиноких фахівців з Константинополя внаслідок латинської окупації 1204 р. могли переміститись також і до Києва, де їхні знання і навички роботи знайшли своє віддзеркалення також і у створенні ювелірних виробів.

У липні 1261 року весь венеціанський флот вирушив у Чорне море, залишивши Константинополь незахищеним. Латинський імператор Балдуїн II (?–1131), котрий історично є прямим предком правителів Руси: короля Галичини Андрія II (1175–1235) та представника дому Романовичів з династії Рюриковичів Юрія I (1252–1308) [250, с. 1367] разом із патріархом та правлячим верхів'ям полишають Царгород, направившись на Захід [224].

Цією ситуацією вдало скористався Михаїл VIII Палеолог (1225–1282) (В. Рис. 72), що узурпував владу, увійшовши у місто Костянтина 15 серпня 1261 року в день Успіння Божої Матері з її іконою і підніс молитву у головному храмі на честь визволення столиці від латинян. Таким чином у серці імперії було відновлено візантійське правління. На честь даної події імператор доручає виконати відому мозаїку «Деїсус» (В. Рис. 73) у соборі Святої Софії [224, с. 317], [237, с. 90].

Таким чином розпочався новий етап, знаний в історії візантійського мистецтва як Період Палеологівського Ренесансу (1261–1453). Дана правляча династія займала імперський трон аж до оттоманського захоплення міста 1453 року. Палеологи були покровителями культури та мистецтв, будували храми, монастирі, сприяли створенню коштовних предметів золотарства, котрі, як і сама Візантія, вже ніколи не стали колишніми, частково втративши



стрижень своєї духовної величі.

В ювелірних пам'ятках означеного періоду чітко простежується вдала спроба відродити найкращі традиції, набуті протягом попередніх століть. Даний процес супроводжувався творчим поштовхом до пошуку нових композиційних і техніко-технологічних рішень.

Наприклад, коштовний карбований срібний з позолотою оклад для поліхромної емалевої ікони XIII ст. із зображенням Святого Федора змієборця (В. Рис. 74) відрізняється від звичних традиційних зразків тим, що домінуюче зображення асиметрично обрамлене у карбовану орнаментальну композицію. На відміну від звичних прийомів виконання, емалева частина містить перетинки різних товщин. Виїмка для емалі та основні широкі лінії сформовані засобом ювелірного карбування, а тонші перетинки фіксуються разом із скломасою.

Варто зазначити, що твори золотарства окресленого історичного періоду часто поєднують у собі кілька технік, прийомів роботи, вирізняються наявністю великого спектру різноманітних матеріалів, а іноді містять фрагменти з інших виробів різних століть. Ця тенденція була характерною для майстрів сусідніх держав, з якими Візантія підтримувала політичні і культурні взаємини.

Одним із таких прикладів є деталі з відомої джуматської ікони (В. Рис. 75). Цей твір поєднував у собі емалеві хрестоформи – медальйони-квадрифоїї, датовані XII ст., орнаментальні карбовані пластини XIII ст. та карбовані зображення XIV ст. Загалом, даний твір відноситься до мистецької спадщини Грузії, але, на думку деяких дослідників, містить фрагменти, виконані майстрами Візантії [257, с. 129].

Золотарство зазначеного періоду також вирізняється наявністю пам'яток, що поєднали у собі такі техніки і прийоми роботи, як ювелірна мозаїка та ажурне ювелірне карбування. Наприклад, мозаїчна ікона із зображенням Христа Пантократора, що зберігається у церкві Святої Катерини у м. Галатина, Італія (В. Рис. 77). Срібний із позолотою оклад даної пам'ятки,





виконаний у техніці ювелірного карбування, філігранно поєднаний з ажурними орнаментами паяної скані, стилістично подібний до художнього рішення золотих пластин «Дарів Волхвів», що неодмінно вказує на звернення тогочасних ювелірів до технік і прийомів роботи Давнього Світу.

В окреслений період у коштовному оформленні окладів для мозаїчних ікон все частіше застосовується техніка ажурного ювелірного карбування, що була домінуючою у виготовленні ювелірних виробів ранньовізантійського періоду (В. Рис. 76), (В. Рис. 78). Ювелірні мозаїки є характерною рисою золотарства даного періоду і вражають професійною майстерністю виконання (В. Рис. 79).

Також у зазначений період високої популярності набуло оформлення живописних ікон у коштовні карбовані оклади. Подібним прикладом є відома пам'ятка з м. Фрайзінг (Німеччина). Срібний із позолотою оклад до образу Богоматері виконаний у техніці ажурного ювелірного карбування, що поєднана із прийомами гарячого емалювання карбованої поверхні, містить золоті медальйони із зображенням святих, виконані у техніці перегородчастої гарячої емалі (В. Рис. 81).

Даний твір мистецтва був привезений на Захід візантійським імператором Мануїлом II Палеологом (1350–1425) (В. Рис. 80) під час його багаторічної подорожі до Європи (1399–1402 рр.), яку він здійснив з метою пошуку допомоги проти османської загрози. Мануїл II передав ікону графу Джан Галеаццо Вісконті (1351–1402) і через його спадкоємців вона знайшла своє остаточне місце зберігання у Фрайзінгу. Сам образ, згідно переказів, був написаний Святим Лукою і допрацьований у X ст. Твір містить напис «Надія безнадійних». Емалеві медальйони окладу, зважаючи на стилістичне і техніко-технологічне рішення, слід вважати більш ранньою роботою візантійських ювелірів [171, с. 86].

Окрім іншого, для сакрального ювелірного мистецтва Палеологівського ренесансу було характерним оформлення у коштовні оклади різних по каменю ікон. Наприклад, *стеатитова* ікона XIII–XIV ст. із зображенням



Святого Дмитрія Солунського (В. Рис. 82) – яскравий приклад поєднання старовинного мистецтва *гліптики* із технікою ювелірного карбування, що було досить популярним у золотарстві зазначеного періоду. Варто акцентувати увагу на тому, що гліптика є найдавнішим мистецтвом, з якого, власне, і починалась ювелірна майстерність, оскільки людство спочатку опанувало саме обробку каменів.

В окреслений період розвитку візантійського золотарства можна зустріти багато *камей, інталій і літиків* (Г. Табл. 2.22.), виконаних у більш ранні періоди та оправлених у коштовні метали згодом, з розбіжністю у десятки років. Важко сказати, як саме називали *ювелірів* в епоху Середньовіччя, але сучасна етимологія даного іменника розглядає його походження від (нідерл. *juweeltje* – «дорогоцінний камінь»).

Загалом, варто зазначити, що Візантію наслідував майже весь тогочасний цивілізований Захід і Схід, вплив її напрацювань у галузі культури і мистецтва, зокрема золотарства, живе донині.

Велика ідея про перемогу світла над темрявою, яку світ почув з вуст Христа, рухала культуру і мистецтво Імперії, а «великі сенси» християнської ідеології тримали її духовний стрижень і були потужним поштовхом до політичних взаємин і успіхів у розвитку економіки.

З-поміж пам'яток, виконаних під впливом майстрів Царгорода, варто зупинити увагу на коштовному окладі Ікони Богоматері Одигітрії, XIV ст., що виконаний із позолоченого срібла методом ювелірного карбування у найкращих ювелірних традиціях Візантії. Твір зберігається в Музеї «Старовинний Несебр» у болгарському м. Несебр (В. Рис. 83). На думку окремих дослідників, її коштовний оклад було виконано саме місцевими месемврійськими майстрами [74, с. 21].

У першій половині XIV ст. над Візантією нависла загроза потужного наступу турецької армії. 1441 року останній візантійський імператор Костянтин IX (1405–1453) зупинився у м. Несебр з метою заручитися військовою підтримкою Яноша Хуньяді (1407–1456). Адже останній, будучи



видатним угорським полководцем, завдав великих поразок туркам на землях Угорщини та Болгарії у 1441–1442 роках.

В обмін на допомогу Візантії Яношу Хуньяді було обіцяно передати м Несебр [74, с. 21]. У квітні 1453 року посольство угорського полководця прибуло на перемовини про перемир'я з османським султаном-завойовником Мехмедом II (1432–1481). Останній відкинув заклики угорців, оскільки розумів власну військову перевагу та, очевидно, мав впевненість у своїй перемозі [205, с. 356].

29 травня 1453 року османські загарбники підняли над Константинополем свій прапор. Героїчний імператор Костянтин XI, надихаючи супротив, зник під час атаки. Його тіло ніколи не було знайдено. В результаті виникла легенда, що правителя увібрали стіни міста [205, с. 357]. Мехмед завойовник наполіг на тому, щоб у Царгороді залишались християнські ремісники, незважаючи на те, що усі церкви було перетворено на мечеті. Візантія продовжувала жити у новому османському обличчі.

Сьогодні собор Святої Софії (В. Рис. 171) нагадує нам про «велику ідею» і «великі сенси», котрі були рушійною силою першої християнської імперії, чий напрацювання, зокрема у галузі золотарства, є нетлінною спадщиною людства.

Дух Візантії пережив не тільки руйнівний 1453 рік, але й усі часи відтоді і до сьогодні. Її духовна, культурна і мистецька спадщина продовжує жити у Європі, на Балканах та країнах Близького Сходу. Нетлінні твори золотарства, виконані у найкращих традиціях першої християнської імперії, століттями будуть розповідати нащадкам про Царство Слави й Істини – основу візантійської ідеї, котру вперше світ почув з вуст Христа.

## 2.2. Типологія творів золотарства Візантійської імперії

Особливу увагу у Візантії приділяли шануванню предметів, пов'язаних із життям Ісуса Христа, Діви Марії та Святих. Основним тогочасним вмістилищем усіх християнських святинь слугував собор Святої Софії у





Константинополі. Наприклад, вищезгадані золоті пластини «Дарів Волхвів» дбайливо зберігались у даному храмі включно до османської осади Константинополя 1453 року. Ця реліквія була привезена разом із поясом Богородиці до столиці візантійським імператором Аркадієм (377–408). Після подій, пов'язаних із падінням Царгорода, Святиня була передана у монастир Святого Павла на Святу Гору Афон Марою Бранкович (1416–1487).

Одна з найважливіших реліквій християнства, znana сьогодні як Туринська плащаниця, що, на думку італійських науковців Джуліо Фангіа та Клаудіо Фурлана [175], також перебувала у Візантійській імперії з початку VI ст. до її латинської окупації 1204 року, вже понад чотири століття зберігається у храмі Святого Іоанна Хрестителя у м. Турин (Італія). Завдяки дослідженням даної реліквії, виконаним за допомогою комп'ютерів НАСА, американські вчені встановили всі параметри тіла Христа, зокрема вигляд його обличчя (В. Рис. 84).

Важливим християнським скарбом – предметом Страстей Христових – є спис *центуріона* Лонгина (В. Рис. 85), (В. Рис. 86). Понад дві тисячі років існувала легенда про те, що власник даної реліквії буде Володарем світу для здійснення у ньому Добра та Зла. Близько сорока п'яти імператорів мали у власній скарбниці спис долі. Його власниками були Костянтин Великий та Юстиніан I. Сьогодні реліквія, котру вважають справжнім списом Лонгина, зберігається у віденській Скарбниці музею історії мистецтв [240, с. 350]. Вищезгадана пам'ятка складається з двох частин, в одній з яких вмонтовано цвях, котрим був розп'ятий Ісус.

Із вищезазначеного варто акцентувати увагу та тому, що для дбайливого зберігання Святих Цвяхів створювалися спеціальні релікварії. Прикладом є пам'ятка X ст. (В. Рис. 14) зі Скарбниці Трірського собору.

Частки знайденого Святою Єленою Істинного Хреста було оформлено у спеціальні коштовні ставротеки (Г. Табл. 2.1). Найвідомішими з них є: «Лімбургійська ставротека» X ст., «Естергомська ставротека» XII ст., «Ставротека істинного Хреста» X ст., «Філофіївська ставротека» XII ст.



Ставротека Фієскі Морган IX ст. тощо.

Також частки Святого Хреста Господнього були оформлені у коштовні *триптихи*. Прикладом є вищезгадана пам'ятка, виготовлена константинопольськими майстрами в XI ст. із зображенням Деїсуса, що певний час зберігався у жіночому монастирі м. Сайданая (Сирія) (В. Рис. 35).

Центральним зображенням в оздобленні даних виробів і найпоширенішим символом у творах візантійського золотарства є хрест – символ Розп'яття Спасителя. Для зберігання часток Істинного Хреста Господнього створювались спеціальні хрестоподібні релікварії. Серед відомих пам'яток: Хрест Юстиніана II (VI ст.), Хрест-релікварій Пасхалії I (IX ст.), Хрест-релікварій Бересфорда Хоупа (IX ст.) й інші (Г. Табл. 2.2).

З-поміж хрестів-релікваріїв варто звернути увагу на так звані *енколтіони* – натільні хрести, у середині яких зберігалися мощі Святих. Виготовлення подібних творів золотарства розпочалося у період Македонського відродження та набуло широкої популярності за часи правління династії Комнінів. Відомі пам'ятки сьогодні зберігаються у колекціях Британського музею, Національного музею Данії, музею Дамбартон Оукс, Вікторії і Альберта тощо (Г. Табл. 2.3).

Також для зберігання Святих мощей у вищезазначені періоди побутовали релікварії у вигляді медальйонів. Візантійські ювеліри створювали їх прямокутної, восьмигранної та округлої форм, переважно у техніці гарячої емалі, та оздоблювали мінералами Небесного Єрусалима. Серед найвідоміших пам'яток – медальйон-релікварій зі сценою поклоніння волхвів у вигляді восьмигранника X–XI ст. та медальйон круглої форми з зображенням Святого Дмитра Солунського XI ст. із колекції Британського музею тощо (Г. Табл. 2.4).

Основним символом християнської віри були натільні хрести. До сьогодні збереглася найбільша кількість даних пам'яток, що нині знаходяться у музейних і приватних колекціях багатьох країн світу. У різні періоди



побутовували їх певний модельний ряд і техніки виконання. Для золотарства ранньовізантійського (IV–VII ст.) та іконоборчого (VIII – початку IX ст.) періодів характерні моделі рівносторонніх симетричних хрестів, переважно оздоблених вставками гранатів-альмандинів. (Г. Табл. 2.7).

Також в означений проміжок часу фігурували форми хрестів з більш видовженою нижньою частиною та краплевидними або округлими кінцівками, схожими на трилисник. Останні, імовірно, символізували Трійцю. Натільні хрести окресленого часу оздоблювалися коштовними вставками з гранатів-альмандинів. Це ототожнювалося з ідеєю жертвності, оскільки червоний колір гранатів ототожнювався з кров'ю Христа, пролитою заради спасіння людей. Ювеліри окресленого періоду працювали переважно у техніці ювелірного карбування, зокрема ажурного, *таушування* та гравірування (Г. Табл. 2.6). На вироби наносилися карбовані або гравіровані зображення Ісуса Христа, Діви Марії в оточенні фітоморфних орнаментів (Г. Табл. 2.7).

Також хрестоформи в ансамблі із коштовними мінералами та символічними рослинними орнаментами можна зустріти у художньому рішенні золотих намист VI–X ст. (Г. Табл. 2.9; Г. Табл. 2.10).

В ювелірному мистецтві доби правління Македонської династії в оздобленні пам'яток, зокрема намист та натільних хрестів, з'являються вставки із коштовних мінералів і гарячої емалі, що за кольором мали безпосереднє відношення до біблійних характеристик Небесного Єрусалима (Г. Табл. 2.8. Лл. 4; 5; 6).

Невід'ємним та обов'язковим символом Святої Літургії є напрестольний хрест, що символізує найвищий подвиг Христа заради спасіння людства. Разом з *антимінсом* та Євангелієм він працює основним символом Таїнства Євхаристії яке встановив та виконував сам Ісус Христос під час Тайної Вечері. Вважається, що через Євхаристію Христос присутній у церкві Тілом і Кров'ю, що подаються вірянам за посередництвом хліба і вина.

Символічним входом у Божественну Літургію були процесійні хрести





(Г. Табл. 2.11). До сьогодні відомі пам'ятки VI–XII ст. Зберігаються у державних і приватних колекціях США, Греції, Швейцарії, Франції тощо. Основа даних виробів, як правило, була виконана із заліза, котре ювелірно оформлювали у срібну з позолотою оправу, на яку наносили символічний декор із зображеннями Спасителя, Богородиці, святих та Архангелів в оточенні рослинних орнаментів. Зазвичай майстри золотарства у виготовленні процесійних хрестів застосовували техніку ювелірного карбування, чорніння, гравірування.

У Середньовіччі основним замовником богослужбових предметів золотарства була церква. Невід'ємним атрибутом Святої Літургії були *дискос* або *патен* (Г. Табл. 2.12). У духовному сенсі дана посудина знаменує ясла, в які був покладений Ісус Христос при народженні, одночасно із кам'яним ложем, на яке було покладено Його тіло після зняття з Хреста. Крім того, патен разом з частинками, виїнятими на *проскомідії* з *проскур*, символізує Його Церкву.

Візантійські патени традиційно декорувались орнаментом із стилізованої виноградної лози, оскільки у Євангелії від Святого Іоанна йдеться: («<...> Я правдива виноградна лоза, а Отець Мій – Виноградар <...>») [17, с. 106].

Іноді основу патена виготовляли із каменю, що символізував вищезгадане кам'яне ложе (В. Рис. 27). Всередині, як правило, розміщували хризму – монограму Христа, зображення риби, яка була символом Спасителя, Таємної вечері (В. Рис. 27), Христа Пантократора, (В. Рис. 29), Святе Розп'яття тощо.

Наприклад, зображення події новозавітної історії – остання трапеза Ісуса Христа зі своїми дванадцятьма найближчими учнями – Тайна Вечеря, розміщується майже у кожному православному храмі над Царською брамою. Під час вечері Ісус встановив таїнство Євхаристії. На їх трапезному столі зображується одна або кілька чаш, описаних в Євангелії від Луки (В. Рис. 87).

Перший раз Ісус взяв чашу на початку Вечері («<...> взявши чашу і



вчинивши подяку, Він промовив: “Візьміть її поділіть між собою” <...>») Наприкінці Таємної Вечері Ісус так само говорить: («<...> “Оця чаша – Новий Заповіт у Моїй Крові, що за вас проливається” <...>») [17, с. 106]. Таким чином чаша стала невід’ємним атрибутом Євхаристії.

У Ранній Церкві чаші для причастя робилися з глини, дерева, в окремих випадках з металу. З III ст. виникла традиція їх виготовлення зі скла. Також в окреслений період з’явилися чаші на ніжці, що були прообразом сучасних виробів. Верхом популярності використання скляних і кам’яних чаш й потирів був період з V до XI ст. У пізніший час подібні твори почали виготовляти виключно з металу в силу міцності даного матеріалу.

Звертаючи увагу на збережені до сьогодні пам’ятки, варто зазначити, що при виконанні чаш для Євхаристії використовували мінерали, що згадані в Одкровенні Святого Іоанна Богослова [17, с. 295]. Їх переважно створювали із сардоніксу, агатової яшми, серпентину, агату, аметисту та золотовмісного рубінового скла.

Загалом, ранньохристиянські чаші вирізнялися відсутністю ніжки. Прикладом є пам’ятка, датована III–IV ст., що зберігається в Скарбниці музею історії мистецтв у м. Відень (Австрія) (В. Рис. 89). Також ранньохристиянська Церква використовувала євхаристичні посудини на широкій круглій ніжці. Зразком є аметистова чаша із Скарбниці Трірського собору м. Трір. (Німеччина) (В. Рис. 90). Її срібне з позолотою окантування було створене на десять століть пізніше у Богемії. Варто звернути увагу на те, що богослужбові посудини III–IV ст. традиційно вирізнялися лаконічністю форм, що, окрім іншого, було обумовлено складністю технології обробки каменю.

Іншою за формою посудиною для Причастя був *кратер* (грец. кратήρ) – дворучна глибока чаша. Їх використовували від IV ст., а виготовляли переважно зі позолоченого срібла. Приклади застосування подібних посудин можна зустріти у києворуському золотарстві. В язичницькій античності використовувались металеві та керамічні кратери.



Найбільша кількість збережених до сьогодні золотих, срібних із позолотою євхаристійних посудин – потирів, виконаних у техніці дифування, ювелірного карбування, гравірування, чорніння, прикрашених зображеннями Святих і символічними рослинними орнаментами, належать до ранньовізантійського періоду (IV–VII ст.) (Г. Табл. 2.14). Натомість, традиція застосування агатових, сардонікових, кришталевих, оформлених у золотому окантування, оздобленні гарячою емаллю та коштовними мінералами євхаристійних чаш, кратерів і потирів, належить до періоду Македонського Відродження (IX–XI ст.) (Г. Табл. 2.13).

Вищевказаний етап розвитку візантійського золотарства став його найвищою точкою розквіту. Окрім того, що самі судини виготовлялися із шляхетних каменів, згаданих в Одкровенні Святого Іоанна Богослова, вони оздоблювались виключно золотом, мінералами Небесного Єрусалима, рубіновим склом, образами святих, виконаних у техніці гарячої емалі та символічними фітоморфними орнаментами, згаданими у Біблії.

У період Македонського Відродження виготовлялися судини з кількома лопатями. Прикладом є агатова чаша X–XI ст. із Музею Лувр м. Париж (Франція) (В. Рис. 88). Імовірно подібні предмети так само застосовувались для Євхаристії. На мозаїці XII ст. «Тайна Вечеря» з собору Сан-Марко (В. Рис. 87), на столі, за яким зображені Спаситель та його учні, розташовані три чаші. Очевидно, що дані предмети виконані у найкращих золотарських традиціях Македонського Відродження, при цьому чаші мають кілька лопатей.

У скарбниці вищезгаданого собору, окрім іншого, зберігається кілька предметів сакрального призначення, основу яких складають багатолопатеві судини, виготовлені із рубінового скла та серпентину (В. Рис. 91), (В. Рис. 92). Дані вироби так само датовані XI–XII ст., оздоблені в найкращих ювелірних традиціях даного періоду. Але ці судини призначені для куріння пахоців. Подібні за формою чаші побутували у *Державі Сасанідів* протягом IV–VII ст. [180, с. 47]. Таким чином, можна припустити, що основа





вищевказаних виробів була імпортом зі Сходу, а її коштовне оздоблення виконано майстрами Константинополя.

У період правління династії Комніни (XI–XII ст.) також побутували багатолопатеві срібні із позолотою чаші, але, на відміну від вищенаведених пам'яток, вони мали дещо інше призначення. Основою декору цих творів були сюжети із давньогрецької міфології. Дані вироби містять зображення Птахо-дів, кентаврів, грифонів та інших персонажів античності (Г. Табл. 2.15). Подібні твори не мають натяку на символіку, властиву богослужбовим предметам, тому цілком логічно буде віднести їх до виробів сакрального значення з яскраво вираженим алегоричним змістом.

Повертаючись до предметів візантійського золотарства сакрального змісту, варто звернути увагу на коштовні оклади до книг, що використовуються при здійсненні богослужінь: Євангеліє, Апостол та Псалтир. Серед визначних збережених до сьогодні пам'яток ранньовізантійського періоду варто згадати оклад Євангелія лангобардської королеви Теоделіни VII ст. Твір виконаний із золота у техніці перегородчастої інкрустації рубіновим склом та оздоблений каменями і коштовними мінералами. Зберігається у базиліці Святого Іоанна Хрестителя. м. Монца, (Італія) (В. Рис. 24).

Загальноприйняту систему оздоблення Святого Письма вдало ілюструє оклад для Євангелія кінця X – початку XI ст. з емалевими зображеннями Христа Пантократора і Богородиці Оранти (В. Рис. 39). Центральні фігури Спасителя і Діви Марії знаходяться в оточенні Святих і Архангелів, зображених на круглих емалевих медальйонах. Композиція окантована коштовними мінералами Небесного Єрусалима [17, с. 295]. За подібним принципом створені відомі карбовані ікони Архангела Михаїла XII ст., що зберігаються у Скарбниці собору Сан-Марко у м. Венеція (Італія). На відміну від інших коштовних ікон, дані вироби є цільнометалевими.

Як правило, сама ікона із канонічним зображенням Спасителя, Діви Марії, Святих та Архангелів, створювалась окремо у техніці різьби по кістці



або каменю (В. Рис. 58), (В. Рис. 82), гарячої емалі (В. Рис. 74), ювелірної мозаїки (В. Рис. 76), (В. Рис. 77), (В. Рис. 78) або живопису по левкасу (В. Рис. 42), (В. Рис. 81), (В. Рис. 83). Після чого вони оформлювалися у срібний із позолотою карбований оклад, іноді з додатковими золотими емалевими вставками у вигляді круглих, квадратних або прямокутних медальйонів із зображенням Святих та орнаментами сакрального змісту. Як було зазначено вище, сам оклад для ікон часто міг створюватися в інший період часу.

Символічний образ Царства Божого також втілювався у виготовленні особливих судин у формі храму або каплиці. Іншими словами, подібні вироби називали «Єрусалим», «Сіон» (В. Рис. 125), (В. Рис. 126), *Дарохранильниця, ківорій*. Як приклад можна розглянути релікварій у вигляді ківорію Святого Дмитра Солунського початку X ст. (В. Рис. 93). Він містить зображення Святих воїнів Нестора і Лупа, Імператора Костянтина X (1006–1067) та імператриці Євдокії Макремболітиси (1021–1096), що вінчаються Христом. Всередині релікварія знаходяться мощі Святого Димитрія із Солуні. Окремі дослідники припускають, що всередині в «Єрусалимах» зберігались реліквії, пов'язані з Гробом Господнім [198, с. 19].

Вищевказана пам'ятка містить сюжет обряду вінчання, що був переосмислений християнами і цілком міг стати частиною церковного благословення шлюбу, або зведення на престол (В. Рис. 94). Імовірно, церковний обряд вінчання був обов'язковою складовою на шляху до єдиноспадковості. На карбованому зображенні Христос поєднує в обряді імператора й імператрицю, чиї голови увінчані коштовними діадемами із препендуліями.

Загалом золоті скроневі підвіски, у тому числі й округлої форми, у візантійській літературі мають кілька назв: *препендулії* (грец. *πρεπενδοῦλα* «висить», «що звисає», «спадає»), *катасисти* (грец. *κατάσειστα* – «підвіски»), *кремастарії* (грец. *κρεμαστάρια* – «підвішений», «що висить», «підвісний»), *енотії* (грец. *ἐνώτια* – «вушні прикраси, сережки») [270].



Скроневі підвіски можна помітити на діадемі жінки з подружньої пари, зображеної на золотому шлюбному поясі VI ст. з колекції Дамбартон Оукс. м. Вашингтон (США) (В. Рис. 99). На двох центральних медальйонах зображено Христа, який благословляє подружжя (В. Рис. 100) [213, с. 3]. Плащ чоловіка застебнутий фібулою, що цілком відповідало тогочасній моді (Г. Табл. 2.21). Окремі моделі подібних арбалетних застібок були трипалими, що символізувало Трисядність Отця Сина і Святого Духа.

Повертаючись до коштовних скроневих підвісок, варто згадати пам'ятку, що, безперечно, має сакральний зміст і призначення з колекції Музею мистецтв Метрополітен м. Нью-Йорк (США) (В. Рис. 95). Прикраса пустотіла всередині, має *швензу*, що на погляд ювелірів, не пристосована для носіння у вухах. Тож, цілком логічно, що даний виріб кріпився до стрічки, можливо, і золотої, котра, в свою чергу, була змонтована до діадемі. Оскільки можна припустити, що подібні елементи імператорського одягу були обрядовими, а, зважаючи на їх зображення у сцені вінчання, виконували свою особливу функцію.

Як зазначено вище, подібні твори всередині мали ємкість, куди, на думку окремих дослідників, за допомогою золотого емалевого стрижня, вкладали шматочок ароматизованої тканини [279, с. 88].

З-поміж збережених до сьогодні скроневих підвісок варто згадати золотий емалевий виріб XII ст. роботи візантійських майстрів із колекції Львівського історичного музею (В. Рис. 96). Його було знайдено 1940 року під час археологічних досліджень Княжої гори в с. Крилос, що свідчить про культурні взаємини Візантії і Галицько-Волинського князівства.

Окрім іншого, серповидні золоті емалеві підвіски у своїй більшості мали порожнину всередині, за рахунок чого їх цілком можна віднести до групи ароматичних прикрас сакрального призначення (Г. Табл. 2.16).

Повертаючись до вищенаведеного сюжету з коштовного релікварію Святого Дмитра Солунського, варто звернути увагу, що зображення імператора й імператриці так само може бути церемонією «долучення до





Царства Святих», «успадкування Царства Небесного».

У Євангелії від Святого Матвія йдеться про те, що потрібно намагатися бути подібним до Творця: («<...> будьте досконалі, як досконалий Отець Ваш Небесний <...>») [17, с. 8]. Василевс вважався уособленням Бога на Землі, достойним вінця слави, тому слід вважати, що імператорські *діадеми, стемми і тіари* є предметами золотарства з чітко вираженим сакральним змістом.

Вінець імператора був даром Божої благодаті та милосердя, символом духовного зближення з Ним, готовності і здатності василевса жити за нормами святих. Як результат – успадкувати Царство Небесне. Адже Святість є преображення, обожнення людського єства дією Божественної благодаті.

Серед відомих сьогодні візантійських імператорських вінців варто згадати Залізну корону лангобардів IV–V ст., що містить залізо Святого Цвяха (В. Рис. 13), стему Святого Стефана XI–XII ст., одна з частин якої виконана в імператорських майстернях Царгорода (В. Рис. 45), та золоту діадему XI ст. Костянтина IX Мономаха (В. Рис. 48).

Окрім іншого, існували так звані вотивні корони. Прикладом того є пам'ятка із Скарбниці собору Сан-Марко, відома як «Грот Богородиці» (В. Рис. 97). Вона належала імператору Льву VI (866–912) з Македонської династії (В. Рис. 98). Твір складається з кількох частин, створених у різні часи. Кришталева «Грот Богородиці» датований IV–V ст., а золота корона кінця IX – початку X ст. були виконані ювелірами Візантії, в той час як образ Богородиці належить до роботи венеціанських майстрів XIII ст.

Загалом вотивні корони зазвичай підвішувались під арками або над вівтарем храму, таким чином, щоб хрест, що звисав з корони, був прямо над Розп'яттям, поставленим на престолі. Сам вищезгаданий твір уособлював «Небесний Град Єрусалим», який за біблійним описанням виглядає наступним чином: («<...> І міський мур мав дванадцять підвалин і на них дванадцять імен дванадцяти Апостолів <...> а місто було – шире золото, подібне до чистого скла <...>») [17, с. 295]. Саме тому верхня частина



вищезгаданої вотивної корони була виконана з гірського кришталю, а її основа складалася із золотих медальйонів, на яких зображено дванадцять Апостолів, виконаних у техніці гарячої емалі, котра є кольоровою масою скла.

З огляду на вищенаведене, можна зробити висновок, що коштовні предмети візантійського золотарства, в першу чергу, мали богослужбове призначення і глибокий сакральний зміст, що базувався на постулатах християнства. Навіть прикраси, які на перший погляд здаються цілком світськими, містять у собі знакову релігійну символіку.

У золотарстві першої християнської імперії значна увага приділялась мінералам, що описані в Біблії. З коштовного каміння створювали *камеї* (Г. Табл. 2.32), *інталії* (Г. Табл. 2.33). В роботі переважно використовувались мінерали, згадані в Одкровенні Іоанна Богослова: *яспис, сапфір, халкидон, смарагд, сардонікс, сардій, хризоліт, берил, топаз, хрисопрас, якинт та аметист* [17 с. 295]. Окрім того, при виготовленні інталій використовували *гірський кришталь*, а ювелірні вироби додатково оздоблювали *перлами*.

Із вищезазначених коштовних мінералів майстри *гліптики* виготовляли самостійні декоративні вставки із зображеннями Спасителя, Діви Марії, Святих Воїнів, Архангелів тощо. Надалі ювеліри виготовляли коштовну оправу для камеї, інталій і літиків (Г. Табл. 2.23). *Гемі* частіше обрамляли у глухий каст або оздоблювали композиціями з фітоморфних орнаментів і коштовних мінералів (Г. Табл. 2.22). Камеї з монограмами й іншими зображеннями часто кріпили у золоті персні (Г. Табл. 2.31), сережки й інші прикраси сакрального змісту.

Світ ювелірної моди ранньовізантійського періоду яскраво проілюстрований на згаданій мозаїці VI ст. з базиліки Сан-Вітале, що у м. Равенна (Італія) (В. Рис. 18). На ній імператриця Феодора знаходиться в оточенні охорони, плащі якої застібнути вищезгаданими арбалетними фібулами (Г. Табл. 2.21), а придворні дами зображені у сережках-підвісках, рясно оздоблених вищезгаданими коштовними мінералами (Г. Табл. 2.25).



Варто звернути увагу на те, що широкі золоті браслети, оздоблені гарячою емаллю і перлами (В. Рис. 102), та модні в окреслений період часу ажурні браслети з центральним круглим елементом (В. Рис. 104), (Г. Табл. 2.19), (Г. Табл. 2.20) прикрашають зап'ястя придворних дам.

Натомість, сама імператриця Феодора зображена у цільному золотому карбованому браслеті, що зовні нагадує виріб з мозаїки Архангела Гавриїла, датованої X ст. з собору Святої Софії у Константинополі (В. Рис. 101).

Враховуючи наявність подібних золотих карбованих пам'яток у багатьох музеях світу (В. Рис. 103), доцільно зазначити, що модель браслетів VI ст., аналогічних зображеному на зап'ясті імператриці Феодори, побутувала у візантійській ювелірній моді протягом X–XII ст. Дані вироби, як правило, були парними, виконувались із золота та позолоченого срібла у техніках перегородчастої гарячої емалі, ажурного і цільного ювелірного карбування та містили знакову символіку християнства.

Повертаючись до зображень на вищезгаданій мозаїці, варто акцентувати увагу на моделях коштовних шийних прикрас придворних дам. Дані твори складаються з низки намистин, виготовлених з біблійних коштовних мінералів (Г. Табл. 2.24). Прикраси мають застібки, які у сучасному ювелірному мистецтві носять назву *чепраги*. Вони застосовувались у дохристиянські часи, були популярні протягом усього Середньовіччя, не втративши своєї актуальності до сьогодні.

Окрім іншого, серед представлених на мозаїці моделей жіночих прикрас, на одній із придворних дам зображено ексклюзивне намисто, за аналогією художнього рішення якого виконані пам'ятка VI–VII ст. із колекції Старого художнього музею м. Берлін (Німеччина) (В. Рис. 20) і *кольє* IX–X ст. з Археологічного музею м. Преслав (Болгарія) IX–X ст. (В. Рис. 19). Обидві прикраси так само декоровані коштовними мінералами, згаданими в Одкровенні Святого Іоанна Богослова, і в основі композиції містять знакові символи християнства.

Отже, зважаючи на вищенаведене, стає очевидним той факт, що за часи





правління Македонської династії (IX–XI ст.), які вважаються класичною добою в розвитку візантійського мистецтва, відбулося звернення, окрім іншого, і до золотарських традицій «Золотого століття» імператора Юстиніана (VI ст.). За рахунок чого IX–XI ст. називають періодом відродження.

У Середньовіччі відомості про світ черпалися із творів давніх авторів та із Біблії, яка була основою для побудови художніх та композиційних рішень, зокрема у творчості майстрів золотарства. Декоративна складова базувалася на формах, котрі, в свою чергу, мали глибоке коріння, побудоване на системі знаків і символів, на що калькою накладалась сакральна геометрія християнства. Таким чином, кожен твір був сповнений «великою ідеєю» перемоги світла над темрявою і життя вічного у Небесному Граді Єрусалимі – Царстві Слави й Істини.

Одним з давніх символів вічності життя є перстень. У Візантії вони оздоблювались у техніці гарячої емалі (Г. Табл. 2.30), були печатками із монограмами власника (Г. Табл. 2.27) та образами Святих покровителів (Г. Табл. 2.29), з захисними молитвами (Г. Табл. 2.28) і мінералами Небесного Єрусалима (Г. Табл. 2.26). Персні служили обрядовими, наприклад, шлюбними. Символами віри та індивідуальними прикрасами – уособленням внутрішнього світу свого володаря (Г. Табл. 2.31). Вони передавались із покоління у покоління, служили знаковими коштовними подарунками протягом багатьох століть.

В результаті дослідження типології творів візантійського золотарства, можна виокремити наступні групи: 1) ювелірні вироби сакрального змісту (ставротеки, релікварії, натільні хрести, енкалпіони, медальйони, намиста, колти тощо); 2) богослужбові предмети (процесійні хрести, патени, свхаристійні чаші, дискоси, потири тощо). Перша християнська імперія регулювалась віровченням, усі рішення влади мали релігійне обґрунтування. Тому, навіть звичайні ювелірні вироби, що побутували у повсякденному житті ромеїв, мали сакральне значення та містили релігійні символи.



### 2.3. Художньо-образна система візантійського золотарства

Ключову позицію у системі символів в культурі Візантії займало золото, оскільки саме із нього були майстерно виконані 28 пластин із принесених Волхвами Дарів. Золото, принесене Ісусу як Цареві Юдейському, символічно уособлювало імператора втіленням Бога на Землі [6, с. 68]. В Одкровенні Іоанна Богослова Небесний Град прирівнювався до щирого золота: («<...> а місто було – щире золото <...>») [17, с. 295].

Окрім того, для Стародавніх Греції та Риму, чий язичницькі компоненти увібрала Візантія, золото символізувало божественне світло, тобто його сприймали абсолютною метафорою енергії Творця [192, с. 88]. Краса золота по суті означала його світіння, котре було безпосередньо пов'язане із сяйвом, а його довгостроковість – із вічністю.

В основі художньо-образної системи візантійського золотарства, безперечно, були греко-римські традиції, котрі гармонійно поєдналися з символікою християнства, набувши при цьому нових якостей. У ранньохристиянський період (I–III ст.) для таємної передачі інформації вірянами створювалися спеціальні алегоричні зображення. Причиною того було постійне їх переслідування римською владою, що тривало до моменту підписання Міланського едикту 313 року [6, с. 66].

Формування знакової символіки християнства починалось з мистецтва катакомб. Алегоричні зображення були пов'язані з морем. Наприклад, Риба означала Христа – це найдавніший із християнських символів. Корабель ототожнювався з Церквою Христовою, Якір був символом надії.

У творах золотарства IV–VII століть часто можна зустріти вищезгадану шестипелюсткову «Квітку Життя», що символізувала Віфлеємську зірку (В. Рис. 5), (В. Рис. 6). Також, у декоруванні виробів окресленого періоду переважно застосовувались фітоморфні орнаменти, що склались із виноградної лози – символу Царства Небесного, пальмової гілки, що символізувала перемогу життя над смертю, трилисника, який символізував



Трьох Осіб Єдиного Бога (Г. Табл. 2.9), (Г. Табл. 2.10). У центрі листя конюшини християнські символісти часто зображували трьох риб, звернених головами в різні боки.

Ювелірні твори VI–VII століть символічно відображали нову реальність. Елементи декору, застосовані у їхньому виготовленні, вказували на божественний прояв у людині. Прикладом є стилізований лист аканту, шанований ще за часів античності, що був образом вічного життя, дарованого Спасителем, а у поєднанні із гілкою пальми означав перемогу Христа над смертю. Крин був втіленням чистоти люблячої Бога душі [6, с. 70].

Незмінний символ вічного відродження природи і водночас швидкоплинності людської долі – «Дерево Життя». Воно існувало у віруваннях багатьох народів. У країнах Давнього світу: Месопотамії, Єгипті, Греції, Вавилоні, Персії та Індії вважалось, що його плоди могли забезпечити безсмертя [259, с. 329].

В ювелірних прикрасах ранньовізантійського періоду набули поширення композиції, на яких зображені павичі з гілками виноградної лози у дзьобах (В. Рис. 105). Хрестоподібні орнаментальні візерунки могли символізувати чотири стихії, які живили «Дерево Життя»: землю, воду, повітря та сонце. Виноградна лоза в подібних композиціях, як правило, була частиною «Дерева Життя» та втілювала образ усієї сукупності віруючих [6, с. 69]. Гранати-альмандини символізували кров Христа, пролиту заради спасіння людства, а павич був уособленням Його Воскресіння.

Птахи і «Дерево Життя» є поширеним елементом декору золотих серповидних сережок VI–VIII ст. (Г. Табл. 2.17) та серповидних золотих сережок-підвісок X–XII ст., декорованих у техніці гарячої емалі перегородчастими візерунками чітко вираженого сакрального змісту (Г. Табл. 2.16). В Одкровенні Іоанна Богослова йдеться про «Дерево Життя», що росте у Небесному Єрусалимі, наступним чином: («<...> Той, хто має вухо, нехай чує, що Дух промовляє Церквам: переможцеві дам їсти від дерева життя, яке в раю Божім <...> Посеред його вулиці і по цей бік і по той бік



річки – дерево життя, що родить дванадцять раз плоди, кожного місяця приносячи плід свій. А листя дерев – на зцілення народів <...>» [17, с. 279, 296].

Звертаючи увагу на вищенаведене, варто згадати зображення дерев, з яких складається Райський Сад. Подібні символи можна побачити на тлі видатної емалевої ікони з образом Архангела Михаїла XII ст., створеної у Константинополі, що нині зберігається у Скарбниці собору Сан-Марко що у м. Венеція (Італія) (В. Рис. 55). Зображення стилізованих дерев одночасно нагадують за формою дубове листя (В. Рис. 54), що ототожнювалось із «Деревом Життя» [160, с. 81].

Схематична модель, яка, імовірно, описує самопожертву Христа, що вказала шлях до життя вічного, зображувалась на золотих емалевих вставках до окладів ікон та Євангелії. Прикладом є фрагмент декоративної пластини з Музею Лувр (В. Рис. 106). Центром її композиції є коло, що асоціюється з вічністю, всередині якого зображено червоний ромб – символ губки з оцтом, з якої дали пити Ісусу під час Хресних Страстей. Він знаходиться всередині хрестоподібної орнаментальної композиції що складається зі стилізованих білих половинок кринів – символів невинності та чистоти. Маленька крапка гранатового кольору всередині ромба, імовірно, символізувала Кров Христа.

При цьому дев'ятнадцять білих невеликих кругів навколо загальної композиції, за версією британського дослідника Джона Стюарта Мілля (1806–1873), могли означати встановлення Божественного порядку [262, с. 9].

Загалом, емалеві розети, декоровані рослинним орнаментом, що символізував «Дерево Життя» з Небесного Єрусалима, були розповсюдженим елементом декору золотих богослужбових виробів і творів ювелірного мистецтва сакрального змісту.

Відомий Святий і ранньохристиянський теолог, Іреней Ліонський (бл. 130–160 – бл. 200–205) розглядав символіку «Дерева Життя» у вигляді хреста як ідею космічного дерева, порівнюючи його з образом хреста, на якому був розп'ятий Ісус. («<...> злочин, який було скоєно за допомогою



дерева, було знято послухом Ісуса Христа, що був прицвяхований до дерева, чим відкинув пізнання зла, впровадив пізнання добра <...>») [227, с. 98].

Найдавніший та найвідоміший символ усіх часів і народів – хрест. Для християн він є знаком смерті, яка стала початком життя, символом воскресіння, предметом сили та знаменням спасіння.

Загалом у візантійському золотарстві побутувало два основних типи хрестів: латинський (сгux imissa) та грецький (сгux quadrata). Перший являє собою образ людини з розпростертими руками та є символом Страстей Христових. У його побудові вертикальну вісь перетинає горизонтальна на 1/3 своєї довжини. На відміну від латинського, грецький хрест є рівнобічною композицією.

Окрім іншого, варто зазначити інші форми хрестів, наприклад, хрест Святого Андрія (сгux decussata), який зображується у вигляді літери «X». За переказами, саме на такій формі хреста було розіп'ято зазначеного Святого. Натомість, у вигляді грецької літери «Т» зображується так званий Тау хрест (сгux comissa), що символізує сходження духа у земний світ.

Серед інших форм хрестів, що побутували у середньовічному золотарстві, але не стали «канонічними», варто згадати Іберійський хрест (грузинський), який за легендою Богородиця вручила Святій Ніні (280–335). Дана Свята відома як Ніна Грузинська або Ніна Каппадокійська (груз. ნინო ნინო, грец. Αγία Νίνα). Зазначену Святиню було сплетено з виноградних лоз, що символізують усю християнську сім'ю. Горизонтальна поперечина даного хреста вигнута, що робить його легко впізнаваним. Нині хрест Святої Ніни зберігається у срібному кіоті в Сіонському кафедральному соборі м. Тбілісі.

В окремі періоди розвитку візантійського мистецтва застосовували різні моделі хреста: «грецький хрест» з променями рівної довжини (В. Рис. 113), «латинський хрест» з видовженою нижньою частиною (Г. Табл. 2.11), «гамматичний хрест» (В. Рис. 107). Останній складається з чотирьох літер «гамма» і символізує Великого Архітектора Всесвіту. Вперше він



зустрічається ще у римських катакомбах та є однією із найдавніших форм хреста, що зображувався на церковних предметах, у мозаїці та орнаментах соборів.

Загалом, Концепція Бога як Великого Архітектора Всесвіту неодноразово використовувалася у християнстві. Подібну ілюстрацію можна знайти в Біблії Середньовіччя [206, с. 78], а порівняння Бога з архітектором використовувалося християнськими апологетами та вчителями.

Варто звернути увагу на те, що Царство Слави й Істини – Небесний Єрусалим, описаний в Одкровенні Святого Іоанна Богослова, представлений у вигляді міста, рівного за довжиною і шириною, підвални якого склалися із дванадцяти коштовних мінералів: *яспію, сапфіру, халкидону, смагагду, сардоніксу, сардію, хризоліту, берилу, топазу, хризопрасу, якиту та аметисту* [17, с. 295]. Схематично дану концепцію можна уявити, наприклад, у вигляді зірки *ерцгамми*, що складається з дванадцяти літер «гамма» з рівнораменним Хрестом всередині. Подібний символ вважається найдавнішим у знаковій символіці християнства, імовірно, являє собою Небесний Єрусалим та співвідноситься з «Темною Вечерею».

Якщо розташувати у певній відповідності навколо рівностороннього хреста дванадцять мінералів, згаданих в Одкровенні Святого Іоанна Богослова, котрі вочевидь символізують Апостолів, ми отримаємо схему, що відображає основну ідею перемоги Світла над темрявою, котру Світ почув з вуст Христа. Даний символ є глибинним і основним витокom розвитку знакової символіки та принципів застосування кольорів у християнстві. Він розкриває відповіді на питання, що стосуються особливостей нанесення художніх образів в якості декору на предмети богослужбової та сакральної тематики.

Наприклад, ідею Боговтілення та Різдва Христового відображають накладені одна на одну грецькі літери «X» і «P» – перші дві літери імені Христа. Цей найпопулярніший ранньохристиянський символ відомий сьогодні як «Вензель Христа», або «Хризма» (В. Рис. 108), є потужним





символом імперської перемоги. За легендою даний знак фігурував у видінні імператора Костянтина Великого перед битвою проти Максенція 312 року обіцяючи перемогу в ім'я Христа [216].

Варто звернути увагу на те, що ранньохристиянські символи розкривали важливу складову першої церкви – нову реальність, в якій Бог став людиною заради спасіння людства. Символи перших християн алегорично вказували на істину, не розшифровуючи її [6, с. 70]. Потреба у високохудожньому образі, зображеннях, покликаних захоплювати християнина до духовного способу життя, виникли набагато пізніше і сформувалися до XII ст.

У процесі формування іконописного канону та його символів важливу роль відіграла заборона на створення ікон, що була прийнята Сьомим Вселенським Собором 754 року. Даний догмат на шанування ікон дозволив сформувати символи іншого характеру, що в алегорично-графічній формі вказували на знані страждання Ісуса Христа.

Таким чином, у VIII ст. неабияк розвинулось мистецтво декору, який і надалі застосовувався в оздобленні богослужбових предметів золотарства [6, с. 71]. Символічні образи іконоборчого періоду вирізняються лаконічністю силуету. Наприклад, у вигляді чорної піки зображували копіє сотника Лонгина, червоний ромб символізував верхівку Святого Цвяха або, за іншою версією, губку з оцтом, з якої дали пити Христу під час Страстей. Також червоним було представлене серце Христове, а символ Розіп'яття – Хрест, як правило, був чорного кольору. Подібні символи, датовані VIII ст., сьогодні можна зустріти у розписах храмів на о. Мальта, у храмі Святого Миколая Чудотворця м. Демре (Туреччина), історична назва якого Міри Лікійські, на мозаїках храму Святої Софії м. Стамбул (Туреччина) – знаному за часи Середньовіччя як Константинополь.

Згодом VII Вселенський Собор стверджував вчення про ікону та її шанування, відтоді почалося формування іконописних канонів, що мали на меті об'явлення людству Царства Божого [210, с. 18]. Одночасно з'явилася і



продовжила складатися система знаків і символів в іконічному образі, які допомагають розкрити зміст творів мистецтва на зрозумілій для багатонаціональної імперії мові – важливій складовій у керівництві на шляху до християнського способу життя.

Ікони були ефективним джерелом поширення інформації про життя Ісуса Христа, Діви Марії і Святих [14, с. 19]. Основні іконографічні типи остаточно склалися у період Македонського Відродження (IX–XI ст.). Одним із найрозповсюдженіших був образ Христа Пантократора. На творах ювелірного мистецтва Спаситель часто представлений у повний зріст (В. Рис. 38) або сидячим на троні (В. Рис. 30). Також Христа зображували до пояса (В. Рис. 23) і по груди (В. Рис. 29). Зазвичай у лівій Його руці був сувій або Євангеліє, при цьому праву руку відображували у благословляючому жесті.

Також існують зображення Ісуса Христа, що виникли внаслідок дотику тканини до Його обличчя. Вони відносяться до іконографічного типу Спас Нерукотворний (грец. Αχειροποίητος – не руками вироблений). Відомі з них: Мандиліон (грец. μανδύας – мантія, обрус) – нерукотворний Образ з Едеси, Плат Святої Вероники й Туринська плащаниця (В. Рис. 84).

В іконографії Пресвятої Богородиці сформувались наступні типи: *Оранта* (лат. orans – «той, що молитися») – зображувалася з піднятими вгору руками – жест адорації (молитви) (В. Рис. 109). *Одигітрія* – (грец. Οδηγήτρια – вказівна дорога) – ікона, де представлена Богородиця з Немовлям. Цей тип ікон є одним із найдавніших, хоча термін «Одигітрія» почали використовувати лише з XI ст. (В. Рис. 42). *Єлеуса* (грец. Ελεούσα – милостива, ніжність, виявлення милосердя від έλεος – милосердя) – один із основних типів в іконографії Божої Матері, що зображує Богородицю з Ісусом на руці, котрий обіймає Її за шию, і лики Їх зближені, щока до щоки (В. Рис. 123).

*Нікопєя Кіріотисα* – (грец. Κυρία – Владичиця, Νικητής – Переможниця) – Богородиці, що підтримує рукою Немовля в центрі біля



грудей (В. Рис. 42). *Богородиця Деісусна* – (грец. δέσις – прохання, моління, деісус) – назва особливого роду ікони, на якій посередині зображений Спаситель, а по боках – обернені до Нього у молитовних позах Богородиця (В. Рис. 81) й Іоанн Предтеча (В. Рис. 73).

Для якісного вираження художніх образів Христа, Богородиці, Святих іконописна традиція сформувала систему символів і знаків: специфіку написання імені, особливості зображення *німбів, мандорли, асисту*, кольорів одягу тощо. Дана система залишається незмінною протягом століть [210, с. 18]. Знаковий символ в іконі є для об'єкта адорації вказівником на істину, закладену у зображенні.

Ікони Христа і Богородиці містять традиційні написи: ІС, ХС та МР, ΘΥ означають Ісуса Христа і Діву Марію. На хресті німбу спасителя традиційно зображуються три грецькі літери ΟΩΝ. Вироби сакральної тематики, як правило, мають достатньо велику кількість супроводжувальних написів. Це можуть бути молитви, у тому числі й особисті, що створені для тих, кому належав виріб, або написи, що пояснюють зображення тощо. Тексти лише уточнюють художні образи.

Також канонічний образ обов'язково містить *німб* – (лат. *nimbus* – хмара) – коло світла, що оточує голову особи в релігійному мистецтві, щоб вказати на її святість. Зображення духів і героїв з німбами відомі від часів античності (В. Рис. 111). У християнстві німб став символом святості персонажу та його приналежності до Небесного Світу. Лик Бога Отця, званого як Саваоф (івр. מְשֻׁבָּה – «Воїнство», «Сонм»), зображується із сяйвом восьми променевої зірки або з німбом у вигляді трикутника. Сяйво навколо Христа, Диви Марії, що символізує «Відкриті Небеса», часто має форму мандорли – (італ. *mandorla* «мигдалина») – особлива форма німбу, сяйво овальної форми, витягнуте у вертикальному напрямку, всередині якого міститься саме зображення.

Візантійська традиція зображувати предмети Страстей Святих на іконах поряд з ними дійшла і до наших днів. Окрім атрибутів, які належали





Святим за життя, поряд з ними можуть також зображуватись символи, що вказують на їх приналежність до певної духовної ієрархії.

Янголи Господні представляються у вбраннях церковних або в обладунках Небесного Воїнства. Супроводжуючі орнаментальні композиції зазвичай підкреслюють домінуючий образ, розкриваючи його семантичне значення. При цьому приналежність символу до основного зображення не є універсальним. Наприклад, зображення голуба символізує Бога Святого Духа, присутнє у сюжетах Богоявлення, Хрещення Господнього тощо. Янгол, що згортає небо у сувій (В. Рис. 112), може фігурувати тільки у сценах Апокаліпсису. Загалом, знаки і символи у християнстві є частиною цілісної семантико-семіотичної системи іконописної мови, що вказує людині на духовний шлях до Царства Слави й Істини – Небесного Єрусалима.

Варто звернути увагу на той факт, що християнству не вдалося повністю усунути витоки язичництва, що призвело до необхідності пристосування панівного віровчення до язичницького божественного пантеону у тогочасному повсякденному житті людей, зокрема у галузі золотарства [263, с. 112].

Середньовічні християни розуміли кожен елемент світу як прояв Бога, приділяючи особливу увагу релігійному значенню тварин. У мистецьких пам'ятках Візантії X – початку XIII століть достатньо чітко простежується активний процес звернення художників-майстрів до персонажів з греко-римської міфології. Велику кількість подібних художніх образів містить відомий ілюмінований рукопис XIII ст. – Псалтир Ратленда [248].

Ілюстрації з даної пам'ятки включають у себе зображення різноманітних сцен з людьми-гротесками, демонами, тваринами, птахами та драконами, деякі з яких натхнені історіями із середньовічного бестіарію (лат. *Bestiary Book* – «Книги звірів»). Зображення з даного рукопису були тогочасним невичерпним джерелом інспірацій для творчості художників-майстрів, зокрема у галузі золотарства.

Окрім іншого, дана пам'ятка наповнена християнськими алегоричними



вченнями, заснованими на характеристиках і звичках тварин, котрі зустрічаються у природі та легендах. Важливим є те, що Псалтир Ратленда включає в себе календар, оздоблений міфічними істотами – знаками Зодіаку [84 с. 4].

Найдавнішим бестіарієм можна відзначити християнський дидактичний трактат «Фізіолог» (грец. Φυσιολόγος; лат. Physiologus), що написаний грецькою мовою в м. Олександрія наприкінці III – початку IV ст. Даний рукопис був популярний у Візантії. Він містить алегоричні описи тварин, птахів, фантастичних істот, каміння і рослин. Трактат «Фізіолог» мав великий вплив на формування тваринної символіки в образотворчому та декоративно-прикладному мистецтві Середньовіччя. Серед згаданих у ньому персонажів фігурують сирени, кентаври, птах фенікс та інші [229, с. 279].

Рукопис увібрав у себе напрацьовані протягом століть знання про тварин від таких відомих авторів, як: Арістотель (384–322 до н.е), Геродот (480–422) та інші. Як передовий твір символічної зоології, «Фізіолог» став достатньо популярним в якості інструменту тлумачення алегорично-символічних форм та прикмет, що стосувалися міфологічних істот. Загалом серед персонажів середньовічного бестіарію, окрім реально існуючих тварин, зустрічаються і міфічні химери та антропозооморфні істоти.

Наприклад, синтез язичництва та християнства яскраво прослідковується у художньому вирішенні чотирьох Євангелістів і «Тетраморфа». Священні тварини тлумачилися в якості їх приналежності до чотирьох сторін світу, що є усталеною символікою у християнстві, і, в свою чергу, ототожнювалися із порами року, чеснотами тощо [263, с. 112].

Святий Григорій Великий (540–604), що протягом життя займався просвітою язичників вірою Христовою, вважав, що символами в різні періоди земного життя Ісуса Христа виступають певні живі створіння: народився він як людина, був розіп'ятий, а значить приніс жертву як телець, при воскресінні був левом, а політ орла до небес уособлював Його Вознесіння.

В Одкровенні Святого Іоанна Богослова фігурують чотири



апокаліптичні істоти (лат. *quattuor animalia*), що є охоронцями Трону Господнього і Раю, відомі як «Тетраморф» (грец. *тетраμορφος* – чотири форми) – символ Слова Божого, переданого людству чотирма Євангелістами: Матвієм, що ототожнюється з янголом, Марком, якого зображають у вигляді лева, Лукою в образі тельця й Іоанна у вигляді орла. Іконографічно склалося таким чином, що кожна з цих істот є крилатою і тримає Євангеліє [263, с. 112].

Звертаючи увагу на викладене у главі 21 Одкровення Святого Іоанна Богослова, можна помітити, наскільки детально описані мінерали Небесного Єрусалима. Варто зазначити, що мінералом, з якого зроблений мур, є яспис [17, с. 295]. Оскільки Небесний Єрусалим являє картину безсмертя, що походить від Бога, немає жодного сумніву в тому, що цим головним каменем є Ісус Христос. Він – підгрунтя спасіння. Яспис – камінь, до якого ми прагнемо, і знаємо також, що єдиний шлях, яким ми можемо прийти до цієї досконалості, пролягає сходами із семи кольорів веселки [262, с. 7].

Наприклад, у добу Македонського Відродження (IX–XI ст.), яку прийнято вважати класичною у розвитку візантійського мистецтва, на виготовлення сакральних творів мистецтва, зокрема й золотарства, існував суворий регламент. Саме тому чаші для євхаристії, диски і патени вищезазначеного періоду виготовлялись переважно із яспису та декорувались зазначеними в Одкровенні Святого Іоанна Богослова мінералами, що символічно відтворюють усі кольори веселки.

Поєднання усіх основних кольорів вищезгаданих мінералів і похідних від них відтінків, за законами колористики, має утворити біле сяйво. Так було на початку, коли Бог спостерігав Своє творіння. Він не бачив нічого, крім білого світла. Метою послання Господа Ісуса Христа (поданого ясписом), було створення стану, при якому буде знову тільки біле сяйво. Як сказано, що коли той великий момент настане, не знадобиться ні сонячного, ні місячного, ні іншого джерела світла, бо слава Божа (біле світло) покриє землю, як води покривають море. Вічна мета Бога стане реальністю, коли пустеля розквітне,





як троянда, коли Бог буде ВСЕ у ВСІМ, коли мета Христа стане реальністю, коли гріх буде подолано [262 с. 7]. Таким чином, усі процеси проєктування та подальшого виготовлення творів сакрального змісту, у тому числі й ювелірних, були достатньо чітко налаштовані на біблійні характеристики.

У Середні віки найбільш цінними творами золотарства вважались вироби, виконані у техніці гарячої емалі. Протягом століть Візантія тримала монополію на виробництво перегородчастої емалі на золоті. Дана форма мистецтва стала тісно пов'язана з імператорським двором Константинополя. Накопичення емальованих реліквій у соборних і монастирських скарбницях Європи засвідчує особливе шанування даної техніки [281, с. 151].

У XII–XIII ст. під впливом шедеврів, створених майстрами Царгорода, склалися школи виїмчастої та перегородчастої емалі у м. Лімож (Франція). У Лотарингії розвинулася Мааська школа, Рейнська складалася у м. Кельн (Німеччина). При цьому флорентійські техніки вдосконалювалися у напрацюваннях майстрів м. Сієни (Італія). Яскравим прикладом наслідування візантійських золотарських традицій ювелірами європейських шкіл є Релікварій Животворящого Хреста із Музею Лувр (В. Рис. 114). Його основа датована XI ст. і створена у Візантії. А коштовне емалеве обрамлення виконане у XII ст. майстрами Мааської емальєрної школи.

Зважаючи на те, що Візантія регулювалася основними постулатами християнства й усі державні рішення мали релігійне обґрунтування, у тому числі й у галузі золотарства, варто акцентувати увагу на тому, що ювелірні вироби, створені з IV по XIV ст., мали богослужбове призначення або чітко виражений релігійний, сакральний зміст.

## Висновки до розділу 2

Отже, історичні передумови появи та розвитку ювелірної справи Візантії вкорінені у синтезі культур країн Сходу і Заходу. Золотарство Другого Риму увібрало в себе потужні напрацювання найдавніших цивілізацій світу: Месопотамії (Ассирії, Вавилонії), Урарту, на території яких



згодом розвивалося ювелірне мистецтво першої перської імперії, Іберії, Держави Сасанідів та інших держав Стародавнього та Середньовічного Сходу, що славились ювелірними традиціями.

Окрім іншого, візантійська цивілізація увібрала найкращі напрацювання античної Греції, видатні досягнення єгипетських ювелірів Нового Царства, Птоlemeївського і Римського періодів, зокрема Стародавнього Риму, в галузі перегородчастої інкрустації, гарячого емалювання, ювелірного ажурного карбування і філіграні.

Дані взаємини і певні тенденції наслідування візуалізуються у типологічних групах творів візантійського золотарства: ювелірних виробів сакрального змісту (ставротеки, релікварії, натільні хрести, енколпіони, медальйони, намиста, колти), богослужбових і релігійних предметах (процесійні хрести, патени, євхаристійні чаші, диски, потири), що згодом, завдяки техніко-технологічним процесам формотворення набули впізнаваних рис, характерних для ювелірного мистецтва першої християнської імперії.

Завдяки дослідженню функціонального призначення, художньо-образних особливостей і формотворчих процесів візантійського золотарства, стає очевидним той факт, що усі процеси художнього проектування та подальшого виготовлення ювелірних виробів сакрального змісту керувалися перш за все відомостями із Святого Письма.

Заданий майстернями Царгорода високий еталонний стиль з різномірними джерелами інспірацій, дав світу унікальні предмети золотарства, традиції створення яких вплинули на розвиток ювелірного мистецтва усієї Середньовічної Європи, зокрема Київської Русі XI – першої половини XIII століть.

У процесі дослідження традицій візантійського золотарства було важливо приділити значну увагу особливостям формування художньо-образної системи з акцентом на сакральне призначення виробів. Також уточнень, доповнень і поглиблень потребувало інформаційне поле, що стосується мистецьких технік і технологій ювелірного мистецтва Візантії.



### РОЗДІЛ 3

## ЗОЛОТАРСТВО КИЇВСЬКОЇ РУСИ

Золотарство Київської Русі розвивалося під значним впливом ювелірних традицій першої християнської імперії – Візантії. Водночас його невід’ємною складовою були художньо-образні особливості язичництва давніх слов’ян, народів Півночі та Близького Сходу, з якими Київ мав культурні, мистецькі, політичні і торговельні взаємини.

Культура Київської Русі є наслідком довготривалого процесу внутрішнього розвитку язичницького суспільства із зовнішнім впливом християнства Візантії, мистецька спадщина якої залишила тут значний відбиток на формуванні традицій в образотворчому та декоративно-прикладному мистецтві.

Задля уникнення всеосяжного впливу Константинополя, керівництво княжого Києва надавало перевагу власним культуротворчим особливостям у різних сферах мистецтва. Присутність у києворуському ювелірному мистецтві знакової символіки фітоморфних орнаментів у поєднанні з антропоморфними і орнітоморфними зображеннями, у тому числі й міфологічними істотами, була обумовлена церковною догматикою, при цьому язичницькі образи органічно нашарувались на культу священних тварин з біблійних сюжетів.

Золотарські традиції Візантії знайшли нові втілення у мистецтві Київської Русі, котре розвивалося у межах концепції поступу християнської держави під покровом Константинополя. Зокрема, у творах «Золотої доби» києворуських майстрів середини XI – початку XIII століть втілені найкращі традиції візантійського золотарства, оскільки майстри княжого Києва тісно співпрацювали з вихідцями із Царгорода та інших мистецьких осередків імперії.

Ці зв’язки відслідковуються за типологічним рядом ювелірних виробів, які збереглися від домонгольського періоду. Особливо тих, що виконані у





техніці гарячої емалі, технологія якої запозичувалася з Візантії та Іберії.

Насамперед, процеси впливу візантійського золотарства на творчість києворуських майстрів простежуються у виконанні окладів для Євангелія, хрестів-енколпіонів, натільних хрестів, медальйонів із зображеннями Святих, скроневиx кілець, колтів, діадем, цат, барм, браслетів, які, в свою чергу, вирізняються власним художньо-образним строем та місцевою стилістикою і колоритом.

Перебіг останніх важливих історичних подій, що відбуваються в Україні на шляху відродження культурних традицій, провокує процес переоцінки її мистецького надбання. Зважаючи на те, що тлумачення окремих здобутків золотарства княжого Києва, що були запропоновані у ХХ ст., сьогодні втратили свою актуальність, постає необхідність їхнього повторного перегляду, поглибленого вивчення і мистецтвознавчого переосмислення.

### **3.1. Золотарські традиції Візантії у роботах києворуських ювелірів**

Візантійське золотарство стало тим «культурним полем», у межах якого розвивалося ювелірне мистецтво Київської Русі. Ювеліри княжого Києва, пристосували у роботі з коштовними матеріалами майже всі окреслені вище техніки, а до візантійських прообразів додали власні напрацювання.

Таким чином, сутність ювелірних предметів, створених у майстернях Царгорода передбачала застосування у їх виробництві, різні конструктивно-формотворчі процеси, що були переосмислені і доповнені майстрами києворуського золотарства, за рахунок чого твори отримали новий рівень довершеності. Заданий імператорськими майстернями Константинополя високий стиль, дав світу унікальне явище києворуського золотарства XI – першої половини XIII ст.

При цьому певне наслідування художньо-образних особливостей і техніко-технологічних способів формотворення окремих груп виробів – окладів для ікон і Євангелій, речей богослужбового культу, зокрема предметів для Євхаристії – дозволили отримати трансформовані форми, які зберігали



семіотичні відсилки до оригінальних візантійських прообразів. При цьому твори киеворуського золотарства згодом набували виразних місцевих рис й вирізнялись колористичними та композиційними рішеннями сюжетів, орнаментальним оздобленням і специфікою застосування мистецьких технологій.

Так, з візантійських препендулій утворилися киеворуські рясна і колти, аналогами лорумів стали варіанти нагрудних прикрас – цати, барми із зображеннями Святих.

Відомо, що основи золотарських традицій Візантії, що вплинули на розвиток ювелірного мистецтва Київської Русі були сформовані при згаданому вище імператорові Юстиніані I. З історичних джерел відомо, що він захопив Боспорське царство і заклав підвалини формування так званої Кримської Готії – провінції Візантії на теренах означеного півострова. Згаданий правитель заселив ці території готами і гунами, що принесли в означену місцевість техніку перегородчастої інкрустації ювелірних виробів рубіновим склом.

Саме при Юстиніані було збудовано стратегічні оборонні фортеці у Алустоні (сучасна Алушта), Горзуїті (нині Гурзуф), Символоні (теперішня Балаклава), й укріплені стіни Боспору (у межах сучасної Керчі) та Сугдеї (наразі землі Судака). Тут кочовики нової хвилі змішалися з нащадками вихідців з іранського світу – скіфів і скіфо-таврів, які мали стале спілкування з персами від часів Ахеменідів і Сасанідів (останні мали особливі традиції створення срібних і золотих виробів).

Надалі, після римлян, візантійців, тюрків-хозар і печенігів за землі Криму боролися русичі на чолі з Володимиром Великим. Останній, завдяки кількомісячній осаді, захопив Херсонес Таврійський і змусив вищезгаданого візантійського імператора Василя II Болгаробойця видати за нього свою сестру візантійську царівну Анну. Це відбулося 988 року по прошестю тридцяти років від хрещення княгині Ольги (920–969) в цей же час хрещення прийняв і сам князь Володимир, а надалі і весь киеворуський рід великих



Рюриковичів.

У результаті прийняття Руссю ортодоксального християнства у Києві розпочалося потужне будівництво церков і монастирів, котрі створювалися за участю майстрів Царгорода у найкращих візантійських традиціях, які відобразились у тому числі й у ювелірному мистецтві.

Відносини Київської Русі з Візантією, розпочаті династичним шлюбом кінця X ст., надалі відчутно укріпилися. Русь із центром у Києві була могутньою і розвинутою середньовічною державою, кордони якої вже в XI ст. простягалися від Чорного до Балтійського та Білого морів (В. Рис. 115), з якою було престижно мати політичні, культурні й мистецькі взаємини.

Період християнізації Русі визначався переходом від політеїзму до монотеїзму, який перед тим проходила Візантія, коли відмовлялася від язичницьких богів. Де-факто у Києві за часи княжіння Володимира Великого основних божеств поганського пантеону замінили християнські: Бог-Отець, Святий Дух, Ісус Христос, Діва Марія, Іоанн Хреститель, Архангели, Янголи, Серафіми, Херувіми й інші.

Культура Київської Русі є наслідком довготривалого процесу внутрішнього розвитку язичницького суспільства, із зовнішнім впливом християнства Візантії, мистецька спадщина якої залишила значний відбиток на формуванні традицій в образотворчому і декоративно-прикладному мистецтві. Задля уникнення всецілого впливу Константинополя, керівництво княжого Києва надавало перевагу власним культурним особливостям у різних сферах мистецтва [263, с. 114].

Оскільки Русь знаходилась у процесі трансформації у християнський світ, ювеліри княжого Києва, що був одним із центрів розвитку золотарства, створювали переважно богослужбові предмети і вироби сакрального значення, система орнаментування яких була привезена із Візантії греками, одночасно із новими техніками і прийомами роботи [161, с. 6].

Тогочасні іконописні й ювелірні майстерні були зосереджені на території київського православного монастирського комплексу – одного із





найбільших християнських центрів, званого сьогодні як Києво-Печерська лавра. Його було засновано ченцем Антонієм (983–1073) у XI столітті за часи правління князя Ярослава Володимировича (987–1054). Це був один із перших монастирів Київської Русі, чийм співзасновником був учень Антонія – Феодосій (1029–1074).

В свою чергу духовним наставником Святого Антонія був Святий Агапіт Печерський (?–1095), який вважається першим лікарем Київської Русі, що прославився своєю безоплатною допомогою болящим і набув великої популярності зціленням важко хворих. Свого часу він зцілив князя Володимира Мономаха (1053–1125).

У XI столітті означений монастир став центром розвитку християнства у Київській Русі. З XII століття він отримав статус «лаври» – головного великого монастиря, де працювали відомі літописці Нікон Великий (?–1088) і Нестор Літописець (1056–1114) – відомий автор «Повісті минулих літ».

Важливим джерелом історії Києва є «Києво-Печерський патерик» датований XIII ст., містить інформацію про діяння та життя багатьох Святих. Наприклад, на межі XI–XII століть на території Печерського монастиря жив і працював Марко Печерник (Гробокопач) – православний Святий, чернець. У Музеї історії Києво-Печерської лаври зберігся хрест-релікварій, знаний як «Хрест Марка Печерника» (В. Рис. 116), який, за переказом, він виготовив самостійно. Зважаючи на техніку й якість виконання даного предмета, можна зробити висновки, що майстер досконало володів прийомами ювелірної роботи і віднести преподобного Марка Печерника до перших майстрів золотарства XI–XII ст., що жили і працювали на території Києво-Печерської лаври.

Також початки зв'язку ювелірного й образотворчого мистецтва доби Київської Русі прослідковуються у творчості відомого художника-майстра Аліпія (?–1114) – православного Святого, київського іконописця, мозаїста, ювеліра, лікаря, ченця та священника Києво-Печерського монастиря.

За даними «Києво-Печерського патерика», він від 1084 р. навчався у



візантійських майстрів, котрі виконували оздоблення Успенського собору Києво-Печерської лаври, і спільно з ними працював над виконанням мозаїк. Надалі Святий Аліпій брав участь у створенні ансамблю мозаїк і фресок Михайлівського Золотоверхого собору. На замовлення церков і приватних осіб писав ікони до яких здійснював коштовне оздоблення [117].

Вищезгаданий святий вважається покровителем ювелірів. Його мощі знаходяться у Близьких печерах Києво-Печерської лаври, до них традиційно приходять майстри золотарства вклонитись і попросити благословення й допомоги у роботі.

Можливо, саме він став автором Чудотворної ікони Богородиці Холмської, адже про інших київських майстрів такого рівня означеної доби нічого не відомо. Зважаючи на поєднання двох фахів в одній особі, цей факт уявляється цілком імовірним. І закріплені на поверхні кипарисових дошок ювелірні прикраси, можливо, є «автографом» знаного майстра (В. Рис. 121).

З життя преподобного відомо, що один благочестивий християнин вмовляв через двох монахів упросити Аліпія зголоситися написати образи для його домової церкви. Для цього замовник передавав через них дошки для ікон та багато срібла з надлишком кількості у два рази. Врешті були виконані сім ікон, з-поміж яких виділялися образи Спасителя, Богоматері та Святих угодників (п'ятифігурний «Деїсус» і дві намісні ікони). Принагідно варто зазначити, що деїсусний чин утвердився у киеворуській іконографії тільки у XII столітті, тому більшість пам'яток з ним датуються відповідно.

Відомо про останню ікону, виконану преподобним, присвячену Успінню Пресвятої Богородиці. На сьогодні з доробку святого, якого поминають щорічно 30 серпня, достеменних творів його авторства не встановлено. Хоча деякі вчені припускають, що знамениті ікони «Печерська Богоматір з предстоячими Антонієм і Феодосієм» та «Богородиця Велика Панагія» гіпотетично можуть належати його пензлю. Відомо також, що Аліпій, якого ще підлітком, за часи князювання Всеволода Ярославовича (1030–1093), батьки віддали до лаври на навчання. Третю частину від свого



прибутку він витрачав на матеріали і фарби, які, вочевидь, були високої якості.

Сукупність фактів щодо його життєпису, діянь і тематики виконаних ним пам'яток, з-поміж яких був образ Богоматері Холмської, а також дані з життя преподобного щодо праці з дорогоцінними матеріалами, підкріплені літописними згадками, де фігурувало срібло, свідчать про те, що саме він міг виконати і закріпити на іконі дорогоцінні емалеві прикраси з металу, призначеного для шат [117].

За нотатками єпископа Холмського та Белзького з 1652 р. Якова Суші [265, с. 523], раніше золоті та срібні пластини на іконі Холмської Божої Матері, які не збереглися, вкривали її всю поверхню [124, с. 22]: («<...> Весь образ колись був оздоблений пластинами із щирого золота, про це здогадуємось з інформації, що знаходиться у кількох до сьогодні збережених книгах слов'янських та з одного рукопису, а також з малих цвяшків щирозолотих, що в Образі самому містяться, які, коли на ново оправляли в ризи, були помічені майстром <...>») [265, с. 26–78]. Також твір був одягнений у подвійні (нижній шар – м'який із перлами, верхній твердий – срібний із золоченням) ризи [122, с. 190–197].

Також варто акцентувати увагу на проведених сучасними фахівцями-реставраторами дослідженнях ікони, що підтвердили колишню наявність значної кількості слідів від цвяхів, якими були закріплені декоративні вставки, що покривали ікону. Їм вдалося встановити, що значна частина з них була не «щирозолотими», а срібними із позолотою та навіть мідними [124, с. 23]. Крім того, за описом зберігача пам'ятки Олександра Будиловича відомо, що ікону Холмської Божої Матері прикрашали опліччя, подібні до барм [124, с. 23].

Якщо уважно розглянути срібні із мідним підкладом і позолотою емальовані деталі з ікони Холмської Божої Матері (В. Рис. 122), на яких зображені райські птахи і дерева, можна помітити, що вони одночасно подібні до елементів, що фігурують на реверсі києворуського золотого колта,





атованого XI–XII ст. з колекції Музею мистецтв Метрополітен м. Нью-Йорк (США), і фітоморфних орнаментів з візантійської ікони Архангела Михаїла із Скарбниці собору Сан-Марко м. Венеція (Італія), що датовані початком XII ст., і створені у майстернях Константинополя.

Зважаючи на вищенаведене, можна припустити, що окремі майстер-моделі для коштовного оздоблення предметів християнського культу, вірогідно, були привезені майстрами Царгорода до княжого Києва, в той час як інші були створені місцевими майстрами.

Також, зважаючи на окреслену вище інформацію, можна припустити, що емальовані деталі з ікони Холмської Божої Матері були виготовлені у майстернях княжого Києва із використанням візантійських майстер-моделей, можливо, навіть за участі золотаря й іконописця Аліпія у Києво-Печерській лаврі.

Адже саме в означеній обителі були створені всі умови для такої роботи: поруч працювали майстри з Царгорода, що вміли виконувати іконописьмо у візантійських традиціях, а також на території діяли майстерні з виготовлення скла, що були пізніше розкопані археологами.

Інша версія може виглядати наступним чином: якщо вищезгаданий твір було виконано у Візантії або майстрами з Царгорода у княжому Києві і оздоблено коштовними вставками місцевим ювеліром, то найбільш вірогідною персоною кінця XI – початку XII ст. може бути преподобний золотар-емальєр і майстер шат ікон Аліпій та його підмайстри або учні, що працювали упродовж 1120-х – 1130-х рр., або пізнішого часу від 1130-х до 1170-х рр.

З тогочасних київських ювелірів можна згадати Лазара Богшу, відомого майстра, що 1161 р. створив хрест преподобної Єфросинії Полоцької [119, с. 51], копія якого, була виготовлена 1997 р. і передана у Спасо-Євфросиніївський монастир м. Полоцьк (Білорусь) (В. Рис. 124).

Також до його творів відомий дослідник візантійського мистецтва Н. Кондаков причисляв медальйони коронаційних барм, знайдених у



київському скарбі 1824 р. разом із кількома колтами і перегородчастими емаллями, які невдовзі зникли. Ці та інші твори, що вважалися кращими зразками мистецтва емалі Київської Русі, виконані у поєднанні стилізованих рослинних і геометричних орнаментів, багато дослідників пов'язували із творчістю означеного майстра-ювеліра, а пізніші предмети високої якості, близькі до стилістики його робіт, вважалися працями його учнів [119 с. 51].

Другий варіант може розглядатися у тому випадку, якщо зважати на те, що ікона мала, швидше за все, проіснувати певний період часу, до того, як хтось із вірян мав би «подарувати» їй емалеві пластини, які разом з пам'яткою були перевезені за розпорядженням Данила, князя галицького (1205 – з перервами до 1264 р), волинського (упродовж 1215 – з перервами до 1238 р.), київського (1240 р.), з Києва упродовж 1223–1237 рр. Якщо ж колти були приєднані до ікони, яка була однією з найбільших святинь і доступною для споглядання, цей факт міг пізніше спричинити появу аналогій у творчості майстра Максимоса, котрий працював у Києві на початку XIII ст. (до 1240 р.).

Але все ж таки, за результатами експертизи, проведеної в Києві Володимиром Цитовичем упродовж 2002–2003 рр., ікона, написана на трьох кипарисових дошках у традиціях константинопольської школи, датується другою половиною XI ст., хоча за стилістичними ознаками радше це твір першої половини XII ст. У свою чергу це означає, що й відповідні фрагменти з емаллями, які є залишками ансамблю з коштовними золотими шатами, не могли з'явитися раніше, ніж у вказану добу [138].

Самі емалеві пластини із зображеннями дерев з райського саду і пташок були досліджені Віктором Голубом, відновлювалися відділом реставрації скульптури та творів декоративного-ужиткового мистецтва Національного науково-дослідного реставраційного центру України і були датовані XI–XII ст. [29, с. 97–105], [22, с. 177–180].

Швидше за все подібні вироби виготовлялися у княжій майстерні м. Києва, існування якої підтверджується наявністю датованих золотих



києворуських колтів з емаллю XI ст. (відомо щонайменше про три майстерні скла того часу – двох на теренах Києво-Печерської лаври, однієї на території Софії Київської та на Подолі). Вірогідно, для створення коштовних предметів християнського культу запрошували візантійських майстрів, котрі навчали місцевих ювелірів особливостям золотарської справи [254, с. 24].

Важливим сакральним компонентом у виготовленні ювелірних виробів християнського культу було золото, що символізувало божественне світло, тобто було уособленням абсолютної енергії Творця [192, с. 88]. Але навряд чи воно на той момент завозилося у Київську Русь тільки з Середньої Азії або Візантії, адже відомо про наявність його видобутку на землях Закарпаття від XII ст. (терени сучасного м. Берегового) у так званих «турецьких штольнях», які могли існувати і раніше [71, с. 7–10].

Невід’ємною складовою формотворення у візантійсько-києворуському золотарстві була техніка гарячої емалі. Зважаючи на знайдені археологами майстерні скла на території Києво-Печерської лаври, можна припустити, що місцеві ювеліри мали власну рецептуру виготовлення скломаси для гарячого емалювання коштовних металів, проте, звісно, за наявності використовували і привозні матеріали.

Принагідно варто зазначити, що основними замовниками виробів сакрального значення, створених із золота у техніці перегородчастої гарячої емалі, зважаючи на їх вартість, були церква, князь та його найближче оточення. Про це свідчать знайдені навколо Десятинної церкви скарби, що можуть бути пов’язані із культом вінчання на царство княжої родини, їх донаціями, десятиною тощо. Даний храм був оплотом православ’я, в ньому були поховані великі хрестителі Руси – княгиня Ольга і Володимир, а також його візантійська дружина Анна, брати святителя Ярополк і Олег.

Так, з-поміж останніх знахідок у розкопках ювелірної майстерні на київському Подолі, було знайдено бронзові кулони XII – початку XIII ст. у формі квадрифоліїв із зображенням Хреста Пантократора та Богоматері Оранти.





Варто зазначити, що іконографія квадрифолійних зображень на шестикінцевому хресті була запозичена Лазарем Богшею в ізводах найбільш древньої пам'ятки з-поміж рукописних книжок Київської Русі – Остромирова Євангелія 1056–1057 рр. Характерним прикладом є ілюстрація з цього видання, пов'язана з образом Євангеліста Марка (В. Рис. 117).

Ця книга була написана для Остромира – онука билинного Добрині Нікітіча, котрий приходився дядею Святому Володимирі Великому, що хрестив Русь, тобто представника одного з найдревніших киеворуських родів. Призначення для такої особи передбачало виконання її на рівні, гідному репрезентації у князівських колах, з відповідним вжитком чистого золота в оформленні срібного окладу з емалевими вставками.

При цьому варто звернути увагу на декоративне оформлення буквиць даного Євангелія. Вони складаються з візерунків рослинного орнаменту, що розташований навколо облич. Надалі ці зображення буквиць, імовірно, могли бути одним із прообразів портретних рис птахо-дів у киеворуських емалевих композиціях (В. Рис. 118).

Дослідження, виконані в Інституті ядерної фізики, показали склад сплавів, що часто являли собою пізніші переплавки окремих предметів попередніх часів, що свідчить про виконання означеної групи ювелірних виробів у кількох майстернях. Зокрема Києва, Чернігова, де могли виготовити деталь для емалювання з золота близько 583°, а інші складові виробу – з 385° [2, с. 31–37].

У музейних зібраннях України вироби з киеворуськими перегородчастими емалями часто датують кінцем XI – першою половиною XIII століття, що зазначене в етикетажі. Таке датування частково спирається на розробки відомого київського історика-музейника В. Хардасва, котрий 2011 р. опублікував результати техніко-технологічної експертизи низки золотих предметів з гарячою емаллю з колекції Скарбниці музею історичних коштовностей України. Його стаття під назвою «До питання про хімічний склад візантійських, давньоруських і грузинських перегородчастих емалей з



колекції Музею історичних коштовностей України» (за матеріалами конференції у зазначеному закладі 2010 р.) [136], дозволяє зробити достатньо ґрунтовні висновки щодо періодизації означених пам'яток.

За ними всі проаналізовані предмети вказаних державних утворень датуються у межах XI–XIII століть, що свідчить про їх синхронний розвиток у межах одного періоду часу [136, с. 193–204]. При цьому, прозорі й opakові емалі були поширені у візантійській і грузинській традиції (зважаючи на те, що Іберія мала тісні мистецькі та культурні взаємини з Візантією) Натомість киеворуські майстри застосовували переважно opakові емалі [136, с. 195].

Упродовж 2009–2010 рр. у лабораторії Київського національного торгово-економічного університету методом РФА (рентген-флуоресцентного аналізу) було проведено дослідження емалей з колтів Київської Русі, а також середньовічних візантійських і грузинських творів. З-поміж музейних експонатів були відібрані предмети із Сахнівського скарбу і Княжої Гори [136].

Склад емалей різних скарбів з предметами доби Київської Русі дав наступний перелік основних інгредієнтів: свинець й олово разом – до 80–90%, решта – це залізо-цинк-мідь-марганець, іноді селен і кальцій. При цьому основними кольорами емалей на киеворуських колтах зі скарбу Княжої Гори були білий, синій, червоний і зелений.

Ця ж палітра була розширеною у Сахнівському скарбі, де додатково наявні блакитна, бірюзова, світло-коричнева, чорна барви. При цьому близькість складу емалей може свідчити на користь припущення того, що вони могли вироблятися в одній майстерні.

Натомість твори з візантійських центрів мали у складі, крім перелічених, ще жовту барву, а бірюзову в них заміняла синя. Свинець з оловом при цьому становили у складі їх емалі до 98%, а решта припадала на залізо-цинк-марганець-(мідь), кадмій-кальцій-калій-сурма та інколи хром, або молібден-вісмут. Додатково варто відзначити, що кожна барва у візантійських емалях складалася з 9–12 інгредієнтів, тобто була багатокomпонентною.



Майже той самий склад був притаманний і грузинській емалі. У ній додатково фіксується у сполученні танталу-селену ще кобальт (за відсутності осмія-цирконія), а також подеколи сірка (до 1%). При цьому хром у сакартвельських майстрів, окрім жовтого та зеленкуватого відтінків, інколи мав синюватий. Колористична гама транспарентних емалей на виробих іберійських майстрів, була достатньо яскравою і подібною до тих, що застосовувались у візантійському золотарстві. Вона містила 9 барв, з тією різницею, що синій колір замінював фіолетовий, а чорний – коричневий.

Ці дані дозволяють здійснювати первинну візуальну мистецтвознавчу експертизу, а за наявності можливості перевірки проби золота, що для києворуських виробів коливається у межах 580–660°, а у візантійських і грузинських сягала діапазону 800–911°, уточнювати та підтверджувати попередню атрибуцію. Загалом варто зазначити, що вміст близько 60–90% ауруму відповідав існуючим на той період часу стандартам високоякісних золотих виробів. І нині в Україні, як і десять століть тому, для золота лишилася найбільш поширеною і прийнятною 585° проба, що за рахунок різних домішок натомість у спадкоємиці золотарських традицій Візантійської імперії – Грузії – досі вживана так звана 800° проба, наближена до історичних аналогів.

Керівником проєкту від КНТЕУ була фахівець з товарознавчої експертизи, доктор економічних наук, професор Т. Артюх, яка звіряла отримані результати щодо хронологічних меж виготовлення пам'яток із даними досліджень щодо матеріальної культури означених народів, отриманими шляхом аналогічного техніко-технологічного аналізу в інших країнах.

Загалом варто зазначити, що техніка гарячої емалі у Візантії потужно розвивалася у період з VI по XIII ст., при цьому її найвищий розквіт припадає на XI–XIII ст. Грузинська емаль відома від VIII ст., але її синхронний розвиток відбувався і вдосконалювався в обміні творчим досвідом і техніко-технологічними напрацюваннями з візантійськими майстрами. Натомість





києворуські вироби з гарячою емаллю здебільшого обмежуються в часі кінцем XI – першими сорока роками XIII ст. [136, с. 193–204].

Враховуючи археологічні знахідки ювелірних виробів у Крилосі (Галич), датовані XI–XIII ст., а також Вербові, Холмі, Ізяславі, які датуються XII–XIII ст., причому в Ізяславлі і Галичі [135, с. 410] виявили залишки ювелірних і скляних майстерень, можна припустити започаткування в означених містах і невеличких поселеннях власних виробництв у києворуську добу. Тим більше, що в Ізяславлі на додачу, крім кам'яних матриць і ливарних форм, як у Галичі, були знайдені бронзові матриці для тиснення, щипці, пінцети, ваги та інший залізний інструментарій ювелірів [254, с. 35]. Враховуючи, що князь Данило Галицький (1201–1264) з 1240 р. став і київським князем, зрозумілою є генетична спорідненість й спадковість означених процесів.

У типовій ювелірній майстерні Стародавнього Галича означеного часу було знайдено 154 ливарні форми – тиглі від відливання виробів із бронзи та срібла із залишками означених металів, а також 8 матриць для виготовлення декоративних елементів, що нашивались на одяг [135, с. 141]. Також під час археологічних розкопок було знайдено матриці для виготовлення окремих частин рясен [135].

Але стилістика виробів Стародавнього Галича видає майстерню периферійну, з дещо примітивним художнім мисленням майстрів, хоч і не позбавлених знань відносно техніки виконання виробів. Досить недбале зображення на медальйоні, що вбачається з матриці та занадто схематизовані образи птахів на заготовці для колтів свідчать про спроби копіювання досягнень майстрів княжого Києва, у майстернях якого було знайдено численну кількість кам'яних ливарних форм (В. Рис. 143) і матриць для тиснення (В. Рис. 142) датованих XII – першою половиною XIII ст.

При цьому в Києві спостерігалась зворотня ситуація – при великій кількості форм виробів знайдено замало, що свідчить на користь припущення того, що столийнний град забезпечував цією продукцією інші населені пункти.



Так, швидше за все, найбільша кількість еталонних виробів завозилася з Києва, де ця реміснича галузь була достатньо розвинутою і стала й певною мірою довершеною. Місцеві майстри у перших десятиліттях XIII ст. розповсюджували по території Київської Русі не лише готові вироби, а й форми для їх виготовлення, майстер-моделі і матеріали для роботи.

На окремих формах, знайдених у Києві, було зазначене ім'я «Макосимос», що означало приналежність виробів, вочевидь, до доробку столичного ювеліра початку XIII ст. [254, с. 36]. Уважний аналіз цього напису дає підстави вважати, що підпис «Макосимос» є транслітерованим записом грецького імені «Максимос» і для приїжджого грека, що вчився на Русі наново абетці на слух, може бути цілком зрозумілим (В. Рис. 144).

Саме ім'я цього майстра, не характерне для києворуських теренів домонгольської доби, може бути пов'язане з греком – виходцем із Царгороду або латинянином Максиміліаном, що опосередковано підтверджує тези про появу у середньовічному Києві наприкінці XI ст. венеціанців-генуезців, які налагодили форпости у Криму, або, після 1204 р., нової хвилі греків з Візантії.

Знаряддя праці києворуських золотарів відомі й за майстернею ювеліра в кварталі з восьми будинків київських ремісників на теренах садиби Михайлівського монастиря. Цей фахівець спеціалізувався на намистах з сердолікових і кришталевих намистин, які зберігав прямо на сходах при вході до споруди в амфорі (різновид посудини дотично свідчить на користь того, що це міг бути грек або італієць).

Деякі із знайдених бусин вже були просвердлені і мали отвір, інші ще чекали доопрацювання або містили сліди невдалих розколів навпіл. Вірогідно, цей митець працював над виготовленням складових масової продукції, і, можливо, збував коштовний товар «на вагу», оскільки у приміщенні були наявні бронзові ваги, котрими він користувався. Таким чином, можна зазначити, що на початок XIII ст. з-поміж київських ювелірів вже відбувалася певне розподілення техніко-технологічних процесів



формотворення між окремими майстрами ювелірної справи.

Так, знайдені на території найбільш древньої частини Києва (садиба М. Петровського, що свого часу належала О. Анненкову та О. Муравйову і знаходилася поруч з Десятинною церквою) кам'яні й окремі глиняні формочки для відливки і штампування виробів, що містять підпис майстра-ювеліра кириличними літерами: «Макосимос», свідчать про те, що він мешкав на початку XIII ст. поблизу Десятинної церкви, виготовляв широкий асортимент товарів у своїй майстерні. Зокрема, зірчасті колти (В. Рис. 139), скроневі підвіски із фітоморфними, орнітоморфними і зооморфними рельєфними зображеннями, неширокі наручі, браслети, підвіси тощо.

Можливо, він працював не один, а з підмайстрами або й іншими фахівцями у межах одного виробничого цеху. Принаймні, за формами фіксується кілька речей: вони набагато вищої якості, ніж синхронні вироби у літописному Стародавньому Галичі, їх творець володів техніками лиття у форму, тиснення, філіграні і зерні.

Окрім іншого, майстерня зазначеного ювеліра мала право створювати вироби для княжої родини (зважаючи на наявність з-поміж його доробку форми для тризубу – символічного хреста Володимира, Ольги й Ярослава), тобто його продукція на той час вважалася взірцевою за якістю. Також у приміщенні, де працював майстер, знайшли шматок лімозької емалі, школа виготовлення якої почала складатися у XII ст., що уточнює інформацію про творчі «горизонти» означеного митця і його обізнаність у тогочасних технологіях [254].

Так, ще одна з майстерень, що знаходились поблизу Десятинної церкви, мала величезний горн у підвальному ярусі будівлі та триметрову завдовжки піч на верхньому поверсі, де працювали емальєри, оскільки при розкопках повсюди були знайдені шматки емалі. Також в даному приміщенні могли працювати і майстри ливарної справи [18, с. 82–84].

Друга майстерня київського ювеліра зі сходами мала дві печі (маленьку та велику). При цьому товщина їх стінок сягала 0,55–0,58 м. тут була





знайдена велика кількість ливарних форм для виготовлення колтів, намист, наручнів, енколпіонів тощо [80, с. 116–127].

Ливарні форми киеворуських злато-ковалів були зроблені у досить міцному, але м'якому камінні, придатному для обробки, що дозволяло виконати у ньому досить деталізований рельєф. Парні стулки оздоблювалися додатковим штифтом, що встромлявся, затискаючись крізь отвори-чарунки, аби притримувати скріплені частини при відливці. Більшість київських форм знайдено здебільшого на теренах садиби М. Петровського на Старокиївській горі, садиби біля Десятинної церкви та поблизу садиби Є. Трубецької, що знаходились у межах теренів княжого двору і його околиць.

Зважаючи на художньо-образні особливості, матеріали і техніки виконання виробів і місцезнаходження «княжих майстерень», можна припустити, що замовниками подібних творів мистецтва в середньовічному Києві подібно до того, що у Царгороді, було князівське середовище, особи знатного походження і церква.

Відомо, що окремі предмети християнського культу: золоті колти, рясна були знайдені у скарбі біля Десятинної церкви. Імовірно, вони зберігались у храмі і були призначені для обряду вінчання, можливо, і «на царство». Дану церемонію у візантійській традиції вдало ілюструє карбоване зображення з відомого релікварія Святого Дмитра Солунського, датованого початком X ст. (В. Рис. 94).

У XIX ст. на Старокиївській Горі, за згодою тогочасного її земельного власника О. Анненкова, відбулися перші розкопки 1824 р. Його робітники на місці апсиди Десятинної церкви, зруйнованої пожежею 1240 р., натрапили на погріб із посудом і прикрасами із дорогоцінних металів. Перші знайдені на історичному місці скарби О. Анненков привласнив. Як пригадував його служник, знайдені витвори ледь помістилися у два мішки. (сьогодні близько 20 з них розпорошені по різних музеях світу) [80, с. 116–127].

Згодом власник, що утаїв знахідку, вивіз артефакти до Полтавщини, де тривалий час переховував у своєму маєтку. Звідти він їх потроху збував, не



виказуючи джерело їх надходження.

Згодом з'ясувалося, що полтавський маєток був неправильно оформлений. Через судові тяганини він повернувся попереднім власникам, що, знайшовши скарб, здали крупні предмети посуду на просту переплавку. Після їх смерті садибу успадкували їх далекі родичі, котрі довгий час не звертали уваги на металеві предмети, що згодом потускніли [132, с. 79, 157], [114, с. 48–53].

З часом про твори довідався місцевий колекціонер Г. Кирьяков, що за цукерки повимінював раритетні пам'ятки та частину з них подарував згаданому вище колекціонеру О. Звенигородському. Врешті на початку ХХ століття залишки так званого «Анненківського скарбу» стали власністю банкіра зі США, інвестора компаній General Electric, U.S.Steel Дж. Пірпонта Моргана [40, с. 160–161].

Останній пішов з життя 1913 р., а його сином 10000 предметів з колекції батька було подаровано до збірки Музею мистецтв Метрополітен м. Нью-Йорк (США). Таким чином, сьогодні у колекції налічується близько 18 творів з означеного скарбу, що складають золоті скроневі підвіски, колти (Г. Табл. 3.2), рясна, персні, в яких відображені ознаки візантійсько-києворуських золотарських традицій (Г. Табл. 3.10). У світі надзвичайно цінується спадщина першої християнської імперії і дотичні до неї артефакти, зокрема києворуського походження якісно представлені у збірках Художнього музею Уолтерса м. Балтімор (США), Британського музею м. Лондон (Велика Британія), музеї Дамбартон Оукс м. Вашингтон (США).

Повертаючись до осередків золотарства княжого Києва XI – початку XIII ст., слід зазначити, що в окреслений період у кількох глинобитних печах у межах ремісничого Подолу та двох горнах на території Києво-Печерської лаври було знайдено багато кольорового скла. Так зану смальту (італ. *smalto* – емаль) зазвичай виготовляли для створення мозаїчних композицій, а тогочасні майстри широко застосовували її в ювелірній справі для приготування емалевих сумішей [14, с. 19].



Від XII ст. мозаїчне місцеве виробництво повністю зникло, звільнивши ділянку на ринку для більш запотребованого сегменту товарів склярства. В цей період прийшла мода на *літики* (скляні камеї та інталій), натільні хрести, образки, медальйони прикрашені у техніці гарячої емалі.

Враховуючи, що особливою специфікою розвитку Києва кінця XII – початку XIII століть були місцеві торги, куди з'їжджалися різні перекупники, деякі з них мешкали тут постійно. Дана тенденція сприяла видозміні художніх смаків, орієнтирів та уподобань. Так, невдовзі після знищення міста монголами 1240 р. папський посланець П'єтро Карпіні, що прямував до Монголії, зустрів у Києві купців з Генуї, Венеції та Пізи, про це і занотував у своїх щоденниках [66, с. 62].

При цьому з інших документів фіксується наявність у Києві в означений час також купців з Греції (які, вірогідно, постачали ікони, емалі та фарби до них), Моравії (де розвивалися нові технології європейського скла), Вірменії, (де добре знали ткацьке та килимарське ремесло, створювали золототкані вироби з відповідними східними азійськими візерунками і співпрацювали із константинопольськими майстрами), німецьких держав (звідки надходили новітні технологічні віяння у галузі виготовлення продукції з металів), представники яких утворили у Києві кілька власних кварталів [66, с. 343].

Зважаючи на захоплення Царгорода хрестоносцями 1202–1204 рр. є всі підстави припускати, що значна кількість візантійських майстрів могла переміститися до княжого Києва і продовжувати розвиток золотарства, зокрема техніки гарячого емалювання коштовних металів, яка потужно розвивався у стольному граді на початку XIII ст. Про безпосередню участь кваліфікованих вихідців зі Східної Римської імперії у виготовленні ювелірних виробів свідчить їх стилістика, що містить впізнавані багатовікові традиції формотворення.

Слід зазначити, що золоті вироби: діадери, намиста, гривни, колти, елементи окладів для Євангелій та ікон, часто знаходили на всій території





нинішньої України, котрі в основному датуються XII – першою половиною XIII століття.

Підсумовуючи, необхідно наголосити на тім, що ювелірне мистецтво Київської Русі успадкувало найкращі традиції візантійської культури, на формування якої вплинули художньо-образні і техніко-технологічні особливості греко-римського золотарства і ювелірного мистецтва країн Півночі і Близького Сходу. Нетлінні пам'ятки, створені майстрами княжого Києва, можна розглядати як еталонні в контексті «чистої» вишуканої стилістики Київської Русі – однієї з наймогутніших та високорозвинених середньовічних держав на мапі Європи.

### **3.2. Типологічний ряд ювелірних виробів Київської Русі**

Трансформація Київської Русі у християнський світ так само потребувала від майстрів золотарства створення предметів богослужбового і релігійного призначення із поглибленим сакральним змістом.

Система їх декоративного і смислового оздоблення була запозичена із християнської Візантії. Нові техніки і прийоми роботи потужно розвивалися у майстернях княжого Києва. У процесі створення ювелірних виробів було важливо акцентувати увагу на символіці християнства, дух якого віддзеркалювався у стилізованих фітоморфних, орнітоморфних, орніто-антропоморфних і зооморфних орнаентах, якими декорувалися емалеві ікони, золоті і срібні оклади, діадеми, барми, колти, рясна, натільні і напрестольні хрести, медальйони із зображенням Святих тощо.

Нетлінні твори золотарства вкарбовувались у вічність майстрами філіграні, зерні, чорніння і перегородчастої гарячої емалі, що працювали у майстернях княжого Києва, стародавнього Галича та інших ювелірних осередків Київської Русі. Порівняльна характеристика золотарських традицій Візантії, народів Близького Сходу і Півночі дозволяє зрозуміти історичні передумови виникнення модельного ряду києворуських ювелірних виробів.

Для кращого розуміння взаємовпливів у середньовічному мистецтві



варто згадати великі торговельні шляхи, що надавали можливість обмінюватися благами, збагачували людство у галузі культури і мистецтв, робили життя і побут різноманітнішим, відкривали доступ до корисних винаходів, їжі, матеріалів, знань тощо.

Так, знаменитий водний шлях зі Скандинавії по Дніпру – у Чорне море, прямо до Константинополя і в зворотню сторону сприяв постачанню металів, зокрема коштовних, кістки, бурштину тощо. З Візантії, окрім іншого, везли ювелірні та скляні вироби, ікони, книги. Для історії Київської Русі даний торговельний шлях відіграв дуже важливу роль, оскільки її економіка базувалася на транзитній торгівлі, при цьому взаємини Скандинавії і Візантії приносили Києву та іншим містам Київської Русі непоганий прибуток.

У X столітті ще один із потужних торгових шляхів пролягав через країни Близького Сходу, Центральну Азію, далі через Каспійське море і Волгу до Булгару, а звідти – на Русь і в Скандинавію. Таким чином, можна зрозуміти традицію носіння намист із коштовних мінералів у поєднанні із круглими медальйонами і місяцеподібними підвісами, що стали основою для створення барм і цат [161, с. 5]. Також провідну роль у торгівлі на Русі від середини XII ст. відігравало м. Галич. Шлях по р. Дністер з Візантії на Північ і в зворотньому напрямку постачав різноманітні товари, зокрема і для ювелірної справи.

Зважаючи на означені торговельні шляхи, варто звернути увагу на традицію носіння прикрас з кількома ажурними намистинами, що була популярною у Візантії, країнах Балканського півострова, Північної Європи, Кавказу, зокрема на території Київської Русі.

Так звані скроневі кільця, оздоблені трьома намистинами, виконаними у техніці ажурної і паяної філіграні, також відомі як підвіски або сережки київського типу (Г. Табл. 3.1).

Дані прикраси були парними. Конструкція так званих швенз цілком виключає традицію їх носіння у вухах. Окремі дослідники вважають, що існували різні способи їх застосування. Так, скроневі кільця могли вплітати у



волосся, прикріпляти до головного убору або стрічки, носити на ряснах як колти. Також побутує думка, що подібні вироби мали певне символічне значення.

Зокрема, розташування намистин на кільці пов'язують з рухом сонця і трьома його положеннями – вранішнім, полуденним і вечірнім. Так само, можна припустити, що в трьох рівновеликих намистинах, об'єднаних кільцем, наші пращури вбачали символіку християнської Трійці, живого Бога у трисадності Отця і Сина і Святого Духа. Сама традиція носіння тринамистинних скроневиx кілець зникає на землях Київської Русі у 1240-х роках (після монгольського завоювання) [128].

У Візантії з X по XI ст. були поширені підвіски, так само створені у техніці ажурної паяної філіграні, що складались із п'яти напівсфер, утворюючи «корзинку» (Г. Табл. 2.18.). Оскільки конструкція їх швенз також цілком виключає спосіб їх носіння у вухах, можна припустити, що це були предмети сакрального значення. Ажурна конструкція з порожниною всередині могла призначатися для ароматизованої тканини, а сама підвіска, імовірно, була скроневою і нашивалася на стрічки.

Також варто зазначити, що у Києві княжої доби та у Константинополі мешкала значна частина хозар, чийі золоті ажурні прикраси із зерню так само вплинули на формування традицій киеворуського золотарства [225 с. 187]. Окремі ювелірні вироби Хозарського Каганату (VII–X ст.) – держави, яка контролювала територію Північного Кавказу, Нижнього і Середнього Поволжя, сучасного північно-західного Казахстану, Приазов'я, північну частину Криму, а також степи і лісостепи Східної Європи до Дніпра, сьогодні представлені в колекції Скарбниці національного музею історії України.

Принагідно варто зазначити, що у XII – початку XIII ст. серед ювелірних товарів, що відомі за археологічними знахідками, фіксуються так звані шийні гривни (В. Рис. 127). Дані вироби створювались у техніці ювелірного куття, виготовлялись із золота, срібла й *електруму*. Останній зазначений рідкісний мінерал є природньою сполукою золота та срібла.





Зазвичай від світло-жовтого до срібно-білого кольору, був глибоко символічним, оскільки у культурі наших пращурів срібло ототожнювалось з енергією місяця, а золото – сонця.

Також частиною киеворуського парадного одягу були прикраси із золотих намистин, іноді доповнені бусинами з коштовних мінералів, переважно сердоліку, у чергуванні із золотими хрестами (В. Рис. 129), кринами (В. Рис. 128) або круглими медальйонами, виконаними у техніці перегородчастої гарячої емалі, філіграні і зерні.

Нагрудні прикраси, що складались із великих золотих медальйонів переважно із зображеннями Святих, сьогодні прийнято називати «барми». Дану назву було запропоновано у першій половині XIX ст. вченим археографом У. Калайдовичем (1792–1832) саме для знайденого 1822 року намиста у Старорязанському скарбі (В. Рис. 133). Дослідивши останній, науковці зробили висновки, що знайдені предмети є церемоніальними прикрасами великокнязівської гідності. Написи, що були на виробках, дозволили приблизно визначити часові межі їх виготовлення: XII – початок XIII ст. [161, с. 7]. Зазначений скарб становить виключення, оскільки практично усі відомі знахідки золотих барм походять із Києва і навближених до нього районів Подніпров'я і Побужжя.

Наприклад, у Сахнівському скарбі, знайденому 1900 року на Дівич-горі у с. Сахнівка на місці, де був розташований княжий палац Мстислава Ізяславича Хороброго (1125–1170), окрім знаменитої золотої князівської діадеми із сюжетом «вознесіння Олександра Македонського» (В. Рис. 51) були знайдені барми, що складались з медальйонів, утворюючи композицію «Деїсус» (В. Рис. 130) [161, с. 6].

Згідно з дослідженнями окремих науковців, зазначені прикраси, могли належати великій княгині Агнесі (1137–1151), що була донькою короля Польщі Болеслава Кривостиги (1086–1138) і дружиною князя Мстислава Ізяславича (1125–1170). [161, с. 6], [202, с. 76]. З вищенаведеного є підстави вважати, що барми були у тому числі й частиною парадного князівського



жіночого вбрання. Зазвичай їх виготовляли із золота у техніці ажурної або паяної філіграні, ювелірного карбування і перегородчастої гарячої емалі. При цьому окремі вироби були рясно оздоблені мінералами підвалин Небесного Єрусалима (В. Рис. 134).

Частіше за все на золотих емалевих медальйонах зображувалась композиція «Деїсус» (грец. Δείσις – прохання, благаання), яка містила у центрі зображення Христа, праворуч – Богоматері, ліворуч – Івана Хрестителя, що представлені у традиційному жесті молитовного заступництва. Вироби могли включати аналогічні зображення апостолів, святих отців, мучеників тощо (багатофігурний «Деїсус»). Основний сенс композиції – посередницька молитва, заступництво за рід людський перед обличчям Царя Небесного і Судді.

Наявність золотих конусоподібних намистин у чергуванні із сердоліковими бусинами свідчить про вплив східних ювелірних традицій на їх дизайн. Одним із осередків виготовлення подібних намист із металевими бусинами означеної форми був Стародавній Галич, у майстернях котрого знайдено бронзові матриці для карбування таких намистин. Також відомі і майстерні княжого Києва з виготовлення барм. Їх києворуське походження підтверджують і закордонні науковці [161, с. 7].

Фрагменти барм початку XIII ст. із колекції Чернігівського історичного музею ім. В. Тарновського із зображеннями Святого Іоанна Хрестителя (В. Рис. 136) свідчать про те, що прикраса традиційно складалась із композиції «Деїсус», а наявність у ній святого покровителя власника виробу (В. Рис. 135) вказує на імовірну їх приналежність чоловіку, в той час як додатковим свідченням про приналежність барм до жіночих, може бути наявність у композиції фігур Святих жіночого роду – покровительок їх власниці [161].

Окрім барм, сьогодні відомі києворуські нагрудні прикраси, знані як *цата* – (дав.-рус. цата – «дрібна монета»). Вони виготовлялися у формі



півмісяця, символізували чин Царства і первосвященства. Так само були аналогом візантійського лоруму.

Наприклад, киеворуська золота цата XII ст. прикрашена перегородчастою емаллю і зерню із скарбу, знайденого 1903 р. у Кам'яному Броді на Житомирщині (В. Рис. 132), складалася з дев'яти медальйонів, що містили композицію Деїсус і зображення князів Бориса і Гліба (одних із перших канонізованих киеворуських Святих – молодших синів Володимира Святославовича), апостолів Павла і Петра, архангелів Михаїла і Гавриїла. Дані зображення Святих чоловічого роду, імовірно, були сакральними покровителями свого власника і свідчать про належність прикраси до чоловічих ювелірних виробів [161, с. 6].

Одним із потужних середньовічних осередків золотарства Київської Русі, що був розташований на вищезгаданому торговельному шляху «з варяг у греки» був Новгород – місце покликання літописного Рюрика (830–879) і зародження Києворуської держави. Майстерні даного осередку увібрали найкращі візантійські та скандинавські золотарські традиції.

Значущим прикладом є срібні із позолотою барми із зображенням квітучого Хреста (В. Рис. 131). Даний символ є одним із найпоширеніших і шанованих на Русі. Симетричне роздвоєння нижньої частини стовпа і перетворення парних відростків в рослинний орнамент (у візантійському варіанті – у виноградну лозу із листям і гронами ягід), що символізує квітуче Життя, котрому ми зобов'язані Господу нашому Ісусу Христу. Стилзація даного символу у виконанні новгородських майстрів більш наближена до скандинавських орнаментальних рішень. Виріб також вирізняється за техніками виконання. Зображення, нанесене методом ручного гравіювання свідчить про ексклюзивність даної прикраси [161, с. 7].

Золота кладова вищевказаного міста містить Сіон, датований XII ст. (В. Рис. 125), основу якого було виготовлено у Візантії, а допрацьовано місцевими ювелірами. Для золотарства Київської Русі означеного періоду було характерним поєднання співтворчості ювелірів. Дана тенденція могла





бути обумовлена еміграцією майстрів з Константинополя під час Четвертого Хрестового походу, або, як у випадку з виконанням славетного окладу для Євангелія київського князя Мстислава Великого (1076–1132), що був старшим сином Володимира Мономаха (1113–1125), престижністю наявності у роботі виробів з майстерень Царгорода.

Так зване Мстиславове Євангеліє (В. Рис. 119) є унікальною за науковою та художньою значимістю пам'яткою духовної культури Київської Русі. Воно було написано і ювелірно оздоблено на замовлення вищезгаданого князя за часів його правління у Новгороді для внеску на престол кам'яної церкви Благовіщення Пресвятої Богородиці, зведеної у князівській резиденції «на Городищі». Про це свідчать три записи з кодексу: перша зроблена переписувачем Євангелія Олексою, сином попа Лазаря, чудовим каліграфом; друга, дуже коротка, виконана золотом і містить ім'я золотописця Жадена, який прикрасив рукопис багатим орнаментом; третій запис майстра-срібника Наслава, який оповідає про виготовлення самого окладу [43].

Так, за дорученням князя він здійснив подорож до Царгорода для придбання ікон-пластин, виконаних у техніці перегородчастої емалі: («<...> вчинив хімпеті <...>») тобто придбав *фініфть* (так за часи Київської Русі називали техніку емалювання ювелірних виробів), після чого («<...> справив зла дорогий камінь, прийшовши до Києва <...> ціну ж цього Євангелія один Бог знає <...>») [43].

Час створення Євангелія традиційно визначається інтервалом між літописною датою закладення храму – 1103 рік, до 1117 року, коли князя Мстислава було покликано до Києва своїм батьком – Володимиром Мономахом [43].

У його декоративному оздобленні панує філігранний візантійський фітоморфний орнамент. Один із записів у кодексі свідчить про те, що Мстиславове Євангеліє було «оновлено» у XVI ст. При цьому, новий оклад було виготовлено новгородськими майстрами у техніці срібної позолоченої



філіграні, на якому було змонтовано візантійські емалеві мініатюри XII ст., роботи ювеліра Наслава [43].

Ще одним цікавим прикладом поєднання роботи візантійських і києворуських майстрів є натільні хрести, в основі яких – кам'яні хрестоформи, виконані у Візантії, переважно у XII ст., з коштовних мінералів Небесного Єрусалима, а золоте оздоблення було створено майстрами Київської Русі у XII – на початку XIII ст. (Г. Табл. 3.12). Також у XII ст. києворуські ювеліри виготовляли хрести, наближені за стилістикою до речей, модних за добу Юстиніана I (В. Рис. 120).

Також невід'ємною частиною києворуського ювелірного ансамблю були браслети-наручні (В. Рис. 140; 141). Дані прикраси виготовлялися із срібла, декорувалися фітоморфними, орнітоморфними і антропо-орнітоморфними орнаментами. У їх виготовленні застосовувалися техніки гравірування, тистення, карбування, чорніння, золочення.

Подібно до візантійської традиції браслети були парними, носилися чоловіками і жінками, скріплючи рукави одягу. Вони були парадними прикрасами, що мали ритуально-обрядовий характер. Імовірно одягалися на визначні свята, події, весілля, церемонії тощо. Браслети-наручні знайдені археологами при розкопках у різних куточках України, зокрема на місці княжих міст і поселень. У київських скарбах: 1893; 1899; 1903; 1939 рр., Кудрявському 1986 р., і Молотівському 1896 р. [33].

Окрім іншого, києворуські ювеліри створили справжній тогочасний «бренд» – колти, завдяки яким золотарство Київської Русі мало власне обличчя, чим вирізнялося на тлі модних прикрас XI – початку XIII ст.

Щодо самого терміну *колти*, від якого походить і діалектна назва сережок – «ковтки», варто зазначити, що він вперше зустрічається в описі зовнішнього вигляду князя Святослава (?–972), батька Володимира Великого. Так, змальовуючи останнього під час зустрічі із візантійським імператором Іоанном I Цимісхієм (925–976), візантійський історик-хроніст Лев Диякон (950–1000) свідчив, про те, що князь («<...> в одному вусі мав золотий



ковток, оздоблений двома перлами з червоним гранатом посередині <...>») [105, с. 102], [27]. Ці нотатки фіксують факт носіння сережок тогочасними представниками сильної статі.

Імовірно, що у X ст. колгтами (ковтками) могли називати будь-які серповидні (луноподібні) або дископодібні (солярні) прикраси, що від XI ст. почали укладатися у чотири основні типологічні групи.

А саме: 1) золоті п'ятипроменеві колти у вигляді зірчастих прикрас на швензі (В. Рис. 139); 2) срібні колти з черню, зерню та зооморфно-орнітоморфними чи зооморфними мотивами; 3) золоті променеподібні колти, оздоблені гарячою емаллю (Г. Табл. 3.9); 4) колти, декоровані орнітоморфними (Г. Табл 3.2; 3.3; 3.6), антропо-орнітоморфними (Г. Табл 3.4; 3.5), антропоморфними і фітоморфними (Г. Табл. 3.7; 3.8) мотивами, створеними у техніці гарячої емалі.

Враховуючи поширення вищевказаних прикрас у києворуському середовищі саме від XI ст. цікаво прослідкувати зв'язок їх форми і змісту. Так, аналогії серповидних ювелірних виробів, що нагадують києворуські колти, ми знаходимо, насамперед, у східних народів. Надалі вони прослідковуються у візантійських сережках VI–VIII ст. (Г. Табл. 2.17) і підвісках X–XII ст. (Г. Табл. 2.16). Також серповидної форми були прикраси, відомі як лунниці, що сприймалися багатьма країнами Азії та Східної Європи. На теренах Київської Русі вони були частиною культу родючості, а поступово почали ототожнюватися із вшануванням Богородиці [254].

Однак, в цілому варто зазначити, що сама форма колтів Київської Русі, їх призначення й іконографія сформувалась насамперед на підґрунті візантійських золотарських традицій, які, у свою чергу, увібрали культуру Близького Сходу. Однією із версій носіння колтів є спосіб їх кріплення до *рясен* (Г. Табл. 3.10; 3.11) які виготовлялись із металевих ланок у вигляді кола або квадрифоля, декорованого у техніці гарячої емалі, і кріпилися до головного убору. У візантійській традиції рясна складались переважно із перлів.





Зважаючи на техніки виконання, вагу і орнаментальне оздоблення колтів, рясен і золотих пластин, що нашивались на головний убір, можна зробити висновок, що це були прикраси обрядового характеру з яскраво вираженим сакральним змістом, що, імовірно, зберігалися у храмі могли призначатися для весільного обряду або церемонії «вінчання на Царство», що символізувала «долучення до Царства Святих».

Враховуючи той факт, що у візантійському обряді вінчання існував так званий шлюбний пояс, є підстава припустити, що окремі квадрифолійні і круглі золоті ланки з гарячою емаллю, декоровані парними фітоморфними і орнітоморфними символами цілком могли бути його елементами, оскільки вони здаються занадто громіздкими і важкими для кріплення до головного убору. Натомість майстри золотарства виготовляли овальні золоті напівсферичні накладки легкої ваги, що нашивались на стрічки до яких, в свою чергу, кріпилися колти, і разом вони фіксувалися на діадемі.

В результаті дослідження типології форм творів киеворуського золотарства, можна виокремити наступні групи: 1) ювелірні вироби сакрального змісту (релікварії, натільні хрести, енколпіони, медальйони, намиста, колти, рясна, барми, діадеми тощо); 2) богослужбові предмети (процесійні хрести, євхаристійні чаші, дискоси, потири, оклади для ікон і Євнгелія та інші).

Цікавим є той факт, що у декоруванні киеворуських ювелірних виробів кінця XI – першої третини XIII ст. знайшли відображення, водночас, представники язичницького пантеону і християнського світу.

### **3.3. Художньо-образні особливості киеворуського золотарства.**

Середньовічні християни розуміли кожен елемент світу як прояв Бога, приділяючи особливу увагу релігійному значенню рослин. Активний процес звернення художників-майстрів до фітоморфних орнаментів сакрального значення чітко простежується у мистецьких пам'ятках Візантії IV–XV ст., Київської Русі XI – початку XIII ст.



Звернення середньовічних майстрів золотарства до міфологічних і біблійних сюжетів народжувало твори, сповнені символічності, якої справжнє мистецтво набуває у своєму тісному зв'язку із віровченням [7, с. 73]. У свою чергу, християнство, як будь-яка інша релігія (від лат. *religio* – зв'язок), мало власну світоглядну систему, яка поєднувала культурні, духовні і моральні цінності, що обумовлювало поведінку тогочасної людини.

Одночасно із поширенням нового віросповідання, в Київській Русі відбулися певні зміни й у символічному призначенні ювелірних виробів. Адже княжий Київ прийняв нову релігію від цивілізації, котра для створення власного, відмінного від інших стилю, пристосувала дохристиянські художні традиції, у тому числі, у галузі поширення сакрального мистецтва [14, с. 17].

Твори майстрів княжого Києва: золоті емалеві ікони й оклади до них, діадеми, барми, колти, рясна, натільні та напрестольні хрести, медальйони із зображенням святих, виконані у техніках філіграні, зерні, чорніння і перегородчастої гарячої емалі, символічно доповнені мінералами підвалин Небесного Єрусалима, обов'язково містили знакову символіку фітоморфних, орнітоморфних, антропоморфних і орніто-антропоморфних мотивів [7, с. 74].

Наприклад, у Візантії вона почала складатися у добу правління імператора Юстиніана I (IV–VII ст.), а остаточно затвердилася в період Македонського Відродження (867–1056) і часи правління династії Комнінів (1081–1185). Зважаючи на факт, що саме X–XII ст. визначалися активними взаєминами між майстрами княжого Києва і Царгорода, варто звернути увагу на те, що ключову позицію у декоруванні сакральних предметів києворуського золотарства також займало «Дерево Життя».

Це було обумовлено згадками про нього у Святому Письмі. Одним із двох конкретних дерев в історії Едемського саду є Дерево пізнання добра і зла, що згадане у книзі Буття: («<...> І зростив Господь Бог із землі кожне дерево, принадне на вигляд і на їжу смачне, і дерево життя посеред раю, і дерево пізнання добра і зла <...>») [17, с. 24]. Окрім того, деякі вчені стверджують, що дерево пізнання добра і зла – це просто інша назва «Дерева



Життя» [160, с. 79].

Загалом, культ «Дерева Життя» був поширений у переважній більшості світових релігій, існував й у язичництві наших предків. Сама ідея Світового дерева була переосмислена одночасно із впровадженням християнства на Русі як державної релігії князем Володимиром Великим наприкінці X століття.

У золотарстві Київської Русі символ Райського дерева, або «Дерева Життя», часто застосовувався у поєднанні із птахами Сиріном і Алконостом, що символізувало дуальність буття, рівновагу явищ у Всесвіті. Такі зображення фігурували у переважній більшості киеворуських обрядових колтів [7, с. 74].

Адже з усього пантеону міфічних істот і божеств, що застосовувались в якості декору у візантійському золотарстві періоду правління династії Комнінів (XI–XII ст.), найбільш зрозумілими для населення Київської Русі виявились саме антропо-зооморфно-орнітоморфні мотиви птахо-дів Сиріна й Алконоста у поєднанні із «Деревом Життя», оскільки даний сюжет містив у собі зрозумілу для язичництва систему поєднання і взаємодії Трьох Світів (Г. Табл. 3,4; 3,5).

В язичництві давніх слов'ян, що мешкали на території Київської Русі у дохристиянську добу, «Дерево Життя» було уособленням небесного, земного і підземного світів. Тварини, наприклад, належали до кожного окремого з них: риби, змії – нижній світ, земноводний; звірі, свійські тварини – середній світ, земне буття; птахи – верхній, небесний, що ближче до божественного простору. Якщо зосередити увагу на язичницькому баченні «Дерева Життя», варто додати, що кожне з трьох згаданих у священній книзі Велеса царств мало особливу назву та ідеологію [23].

У даному рукописі зазначено, що Нав (Нава) – є світ невидимий, духовний, той, де знаходяться душі предків. Там же і починається коріння всього людства, туди ж вони і повертаються. Яв (Ява) – світ земний, звичаний, той, де живуть люди, і той, де проходить стовбур «Дерева Життя»,





який тісно пов'язаний з двома світами: нижнім і верхнім. Прав (Права) – світ небесний і духовний, обитель богів. Це є крона «Дерева Життя» та одна з рівноправних частин всього суцього, яка несе порядок і гармонію у Всесвіт [160, с. 79], [24].

В ювелірних прикрасах княжого Києва, зокрема обрядових колтах із зображеннями птахо-дів, були поширені композиції, які склались із хрестоподібних орнаментальних візерунків, що символізували чотири стихії – елементи живлення «Дерева Життя»: землю, воду, повітря і сонце (Г. Табл. 3,4; 3,5). У подібних композиційних рішеннях основною складовою Світового Дерева була виноградна лоза, що втілювала образ усієї сукупності віруючих, символізувала землю обітовану і Царство Небесне [6, с. 69].

Також у вищезазначених композиціях фігурував стилізований лист аканту, що у християнському мистецтві Середньовіччя асоціювався із терновим вінцем – символом страждань Христа, а крапки червоного кольору всередині таких композицій ототожнювалися із кров'ю Ісуса, пролитою заради спасіння людства, при цьому птахи, імовірно, голуби, були уособленням Святого Духа (Г. Табл. 3.2).

Найпоширенішим елементом декору киеворуських золотих виробів, зокрема колтів XI – першої половини XIII ст., були Птахи і «Дерево Життя» (Г. Табл. 3.3). Для кращого розуміння сакрального значення символу останнього у християнстві варто звернутися до його опису з Одкровення Святого Іоанна Богослова, в якому йдеться про «Дерево Життя», що росте у Небесному Єрусалимі: («<...> Той, хто має вухо, нехай чує, що Дух промовляє Церквам: переможцеві дам їсти від дерева життя, яке в раю Божім <...> Посеред його вулиці і по цей бік і по той бік річки – дерево життя, що родить дванадцять раз плоди, кожного місяця приносячи плід свій. А листя дерев – на зцілення народів <...>») [17, с. 279; 296].

Звертаючи увагу на вищенаведене, варто згадати зображення дерев, з яких складається Райський Сад. Подібні символи можна побачити в обрамленні згаданої вище емалевої ікони з образом Архангела Михаїла кінця



X – початку XII ст., створеної у Константинополі, що нині зберігається у Скарбниці собору Сан-Марко у м. Венеція (Італія) (В. Рис. 55).

Зображення стилізованих дерев одночасно нагадують за формою дубове листя, що, імовірно, ототожнювалось із «Деревом Життя». Подібні зображення згодом широко застосовувались в оздобленні киеворуських золотих колтів XI – першої половини XIII ст. [160, с. 80].

Також характерним для декорування киеворуських ювелірних виробів сакральної тематики є крин, що символізує Богородицю і божественну чистоту душі. Слід підкреслити традицію його застосування у квадрифоліях (лат. *Quadrifolium* – чотирилисник), що утворювало символ квітучого Хреста – одного із найбільш шанованих на Русі символів Животворящего Хреста Господнього, котрий втілює ідею позбавлення роду людського від первородного гріха [7, с. 75].

Також популярними були вироби із зображенням так званого пророслого хреста, із симетричним роздвоєнням нижньої частини стовпа і перетворенням парних відростків у рослинний орнамент, що складається із роздвоєних гілок крина (В. Рис. 131) (у візантійському варіанті – у виноградну лозу із листям і гронами ягід). Подібні зображення символізували вічне квітуче Життя, втілюючи ідею Воскресіння Господнього [7, с. 75]

Так, відомий Святий і ранньохристиянський теолог, Іреней Ліонський (бл. 130–160 – бл. 200–205) розглядав символіку «Дерева Життя» у вигляді хреста як ідею космічного дерева, порівнюючи його з образом Хреста, на якому був розп'ятий Ісус: («<...> злочин, який було скоєно за допомогою дерева, було знято послухом Ісуса Христа, що був прицвяхований до дерева, чим відкинув пізнання зла і впровадив пізнання добра <...>») [227, с. 98].

Загалом, варто зазначити, що розвиток золотарських традицій Київської Русі у період X – першої половини XIII ст. вирізняється потужними культурними взаєминами з усім континентом, у результаті чого відбулося прийняття запозичених художніх образів у власні мистецькі традиції.

Релігійна реформа князя Володимира Великого 988 р. не змогла



повністю витіснити вкорінене на території Київської Русі язичництво. Натомість відбувся процес нашарування новоприйнятої релігії на поганські традиції. Як наслідок – художні образи киеворуського мистецтва набули нових сенсів.

Язичництво наших пращурів, так само як інші давні релігійні культури, не існували окремо від вірувань іноземних народів та етносів. Його припустимо розглядати як частину стародавнього індосвропейського віровизнання, яке мало доволі автономний розвиток. Знайдені матеріали, що належали язичництву слов'ян, корінням сягають кам'яної доби, а їх вплив на творчість художників-майстрів у трансформованій формі зберігається і сьогодні [254, с. 646].

Приміром, сучасник Володимира Мономаха (1053–1125), Даниїл Паломник (?–1122), висвітлював чотири історичні стадії розвитку язичництва.

Перша стадія: Найдавніший мисливський культ «упирів і берегинь», що є першими уявленнями та уособленням про добро і зло.

Друга стадія: Культ «Рода і рожаниць» – землеробських благодатних божеств. Автор періодизації вважає, що культ Рода сягає своїм корінням інших народів Близького Сходу та Середземномор'я. Варто припустити, що в різноманітних джерелах Род мається на увазі під ім'ям Сварога або Стрибога.

Третя стадія: Культ «Перуна» – Бога грози, грому і блискавок, що очолював язичницький пантеон, а надалі став уособленням божества війни – покровителем воїнів і князів. Під час формування Київської Русі як держави Перун був головним і найбільш шанованим божеством X ст.

Четвертою стадією, що вплинула на всі звичні сфери життєдіяльності народу стало Хрещення Київської Русі [263, с.113].

Прийняття і становлення християнства як релігії видалося процесом довготривалим. Першим етапом можна назвати процес нашарування християнських ідей і принципів на язичницьку реальність, наступним, не менш значущим, трансформацію язичницьких образів у новонароджені





християнські мотиви [26, с. 56].

Синтез язичницьких і християнських художніх образів яскраво прослідковується у вищезгаданому художньому рішенні чотирьох Євангелистів і «Тетраморфа». Святий Григорій Великий (540–604), що протягом життя займався просвітою язичників вірою Христовою, вважав, що вищевказані істоти виступають символами в різні періоди земного життя Ісуса Христа.

Багатотисячлітня історія існування язичництва настільки глибоко пристосувала людську свідомість до поклоніння силам природи, що нова християнська ідеологія не змогла повністю подолати стіну встановлених традицій і звичаїв. Християнству не вдалося повністю усунути коріння язичництва і позбутися всіх його проявів в культурі. Це призвело до необхідності пристосування панівного віровчення до язичницького божественного пантеону у тогочасному повсякденному житті людей, зокрема у мистецтві, що мало потужний розвиток у киеворуській середньовічній державі [161, с. 5].

Кожен елемент декору ювелірних виробів сприймався як прояв Бога. При цьому особливу увагу приділяли релігійному значенню тварин. Активний процес звернення художників-майстрів до греко-римських міфологічних істот чітко простежується у мистецьких пам'ятках Візантії і Київської Русі X – початку XIII ст. Численну кількість різновидів міфічних істот містить відомий ілюмінований середньовічний рукопис XIII ст. – Псалтир Ратленда, він був збіркою своєрідних християнських алегоричних уроків, заснованих на характеристиках і звичках тварин, що зустрічаються у природі та легендах. Важливим є те, що Псалтир Ратленда включає календар, оздоблений міфічними істотами – знаками Зодіаку [263, с. 113].

Також популярним у Київській Русі був вищезгаданий християнський дидактичний трактат «Фізіолог» (грец. Φυσιολόγος; лат. Physiologus), що написаний грецькою мовою у м. Олександрія наприкінці III – початку IV ст. [238]. Він також був потужним джерелом інспірацій для киеворуських



ювелірів, оскільки містив у собі описи тварин, птахів, фантастичних істот, каміння і рослин із короткими алегоричними розповідями повчального характеру. Окрім іншого, трактат «Фізіолог» справив великий вплив на формування антропо-орнітоморфної і зооморфно-орнітоморфної символіки в образотворчому і декоративно-прикладному мистецтві Середньовіччя. Серед згаданих у ньому персонажів – сирени, кентаври тощо [229, с. 279].

Таким чином, у творах золотарства епохи Київської Русі був представлений широкий спектр міфологічних істот. Тогочасний «бренд» києворуських ювелірів, знаний як колти, був уособленням вищих досягнень мистецької думки майстрів, за якими відчувається величезна внутрішня духовна культура та їхнє професійне бездоганне знання матеріалів та технік. [254, с. 646]. Колти із зображеннями різноманітних міфологічних істот були знайдені у багатьох київських скарбах: 1909 року біля Десятинної церкви, 1936 року біля Михайлівського Золотоверхого монастиря тощо.

Міфологічні істоти Сирін та Алконост, розташовані по обидві сторони «Дерева Життя» традиційно прикрашають дані вироби. Верхня частина тіла даних химер антропоморфна, а нижня – орнітоморфна, іноді з риб'ячим хвостом. Голови істот прикрашені діадемами та увінчані німбами.

Подібні створіння зустрічалися у давньогрецькій міфології, окрім іншого, згадуються в «Одіссей» Гомера [232] та в «Божественній комедії» Данте [35, с. 134]. Враховуючи уявлення слов'ян про світи, можна припустити, що діадеми і німби, що увінчують голови міфічних істот є знаком їх приналежності до небесної і духовної сфери Богів – Праві. До світу земного, людського, звичайного – Яві – їх наближає власна антропоморфність. Ногами вони стоять на землі, де починається коріння і світ Наві.

Їхня орнітоморфність дозволяє переміщуватися і подорожувати між світами. У православній традиції вважається, що ці істоти, пролітаючи, зронили живу росу зі своїх крил та у свято Спаса перетворювали плоди яблунь на цілющі, що здатні були наділити людей силою.



Ще одна антропо-орнітоморфна істота, що фігурує киеворуських ювелірних виробках – птахо-діва Гамаюн. Вона посідала особливе місце у київському пантеоні язичницьких богів князя Володимира. Її іконографія має іранське коріння. Гамаюн була на службі у Велеса (Верховного Бога-провісника, покровителя волхвів і колеса часу, на якому трималися мистецтво, краса, добробут та розвиток ремесел). Мала здатність передбачати майбутнє. У золотарстві Київської Русі, як правило, зображується самотійно в оточенні фітоморфного орнаменту [263, с. 114].

У декоруванні ювелірних виробів княжого Києва можна зустріти химерних істот – грифонів. Вони присутні також на багатьох срібних колтах XII ст. Даних створінь називали «Собаки Зевса», вони були провідниками у потойбічний світ. Зображувались у вигляді птаха з головою та крилами орла, лапами і хвостом лева.

Образи грифонів фігурують у популярному сюжеті «Вознесіння Олександра Македонського». Прикладом є фрагмент золотої княжої діадери, XII ст. із Сахнівського скарбу (Г. Табл. 3.14). Подібні емалеві зображення є частиною декору відомої Інсбруцької тарілі XII ст. (В. Рис. 63) та преславської золотої діадери (В. Рис. 52). На відміну від інших, остання, окрім зображень грифонів, містить образи крилатих псів Смарглів, що мають іранське походження і були шановані у Київській Русі як істоти, котрі оберігають «Дерево Життя». Сам образ Смаргла фігурував на багатьох ювелірних прикрасах княжого Києва, а зкомпанований із міцно переплетеним корінням, був знаний як Смаргл-переплут.

Також основою композиції багатьох киеворуських амулетів-оберегів було зображення змієногої богині-захисниці у поєднанні із християнськими сюжетами. Прикладом є відомий золотий змійовик Володимира Мономаха, датований XI ст. знайдений поблизу м. Чернігів із зображенням змієногої богині на реверсі (В. Рис. 65) й Архангела Михаїла на лицьовій стороні. Даний виріб є характерним прикладом синтезу язичницької міфології та християнського культу в окреслений вище період.





Принагідно слід зазначити, що традиційним для золотарства Київської Русі було зображення Святих на ювелірних виробах. Як правило, композиція «Деїсус» зображалась на бармах (В. Рис.130) і цатах (В. Рис. 132). В той час як на обрядові колти, виходячи із символіки кольору німбів, наносили зображення окремих шанованих на Русі Святих (Г. Табл. 3.7).

Цікавими є окремі антропоморфні зображення облич у головних уборах, що мають вигляд усіченого ромба, подібного до митри єпископа, що у формі голови риби. Дані персонажі традиційно зображуються в оточенні елементів листя аканту, що утворюють Світове Дерево (В. Табл. 3.8), а форма їх головного убору апелює до асирійських моделей під назвою «дагон» (ім'я однойменного божества), що у формі риби, яку носили особи духовного сану [226]. Згодом подібна форма стала відзнакою папи, якому підкорюються всі християни світу. Оскільки риба є символом Ісуса Христа, а стовбур дерева поєднує світи, наявність такого атрибуту може вказувати на зв'язок його володаря з Небесним Єрусалимом.

При уважному аналізі однієї з ілюстрацій до Євангелія, що належить до Гладзорської школи мініатюри, створеної Торосом Таронаці у XIV ст., і нині зберігається в Інституті стародавніх рукописів ім. Месропа Маштоца (Матенадаран) м. Єреван (Вірменія) (В. Рис. 110), стає зрозумілим символізм даних антропоморфних зображень з колтів Київської Русі. Подібні композиції, імовірно, втілювали процес Вознесіння душі.

### Висновки до розділу 3

Отже, золотарські традиції Візантії прослідковуються у спадщині Київської Русі переважно другої половини XI – початку XIII ст. Так, у Києві виявлені ювелірні вироби, датовані цим періодом, виконані за участі майстрів з Царгорода, що засвідчує низка експертів за результати аналізу їх художніх особливостей і техніко-технологічних процесів формотворення.

Крім того, у межах киеворуської держави були відомі твори іконописця, мозаїчиста й ювеліра Аліпія, котрий працював у майстерні Києво-Печерської



лаври наприкінці XI – на початку XII ст., саме в період роботи візантійських майстрів з опорядження Успенського собору. Також володінням ювелірними техніками відзначився Марко Печерник, що жив і працював на території означеного монастиря. Також у другій чверті й наприкінці XII ст. в Київській Русі працював золотар Лазар Богша, що виготовляв хрести-енколпіони й підготував низку учнів. Відомо й про осілих візантійських майстрів-ювелірів у Києві, що підтверджується археологічними знахідками напрацювань золотарської майстерні Максимоса, початку XIII століття напередодні 1240 року, про діяльність якого свідчать археологічні артефакти. Імовірно, цей та інші майстри золотарства, що підписували свої твори лише ініціалами, наприкінці домонгольської доби підготували в Києві значний доробок і були причасні до створення потужного осередку ювелірної справи Княжого Києва, а деякі з них виконували замовлення, частиною яких вірогідно, були і пластини, що прикрашали ікону Холмської Богоматері.

Традиції киеворуського золотарства визначалися безпосереднім або опосередкованим навчанням ювелірів у візантійських майстрів, в результаті чого вони наслідували їх манери виконання виробів і застосування стилістики й іконографії, що відповідали вимогам Ранньовізантійського (IV–VII ст.) та Іконоборчого періодів (VIII – початок IX ст.), доби Македонського відродження (IX–XI ст.) і періоду правління династії Комнінів (XI–XII ст.).

При цьому вплив даних традицій призводив до певних трансформацій форм предметів відповідно до функцій, що визначало типологію виробів. Приміром, з візантійських місяцеподібних скроневиx підвісок, виникли колти, що мали власні художньо-образні особливості та стали своєрідною «візитівкою» ювелірів княжого Києва. Культура Київської Русі була наслідком довготривалого процесу внутрішнього розвитку язичницького суспільства, із зовнішнім впливом християнства Візантії. Так, сформовані у киеворуському золотарстві художні образи і техніко-технологічні способи формотворення досі зберігають актуальність, про що свідчать результати творчості сучасних українських ювелірів.



## РОЗДІЛ 4

### ВІЗАНТІЙСЬКІ ТА КИЄВОРУСЬКІ ЗОЛОТАРСЬКІ ТРАДИЦІЇ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ ХУДОЖНИКІВ-ЮВЕЛІРІВ УКРАЇНИ

Зважаючи на те, що часовий інтервал між розвитком традицій візантійсько-києворуського золотарства і сучасного українського ювелірного мистецтва складає кілька сотен років, варто стисло і ретроспективно розглянути історичне підґрунтя й особливості формування ювелірного мистецтва на землях України XV – кінця XX ст. для якісного виявлення рефлексій золотарських традицій означених середньовічних держав у вітчизняній ювелірній справі 1990-х – 2000-х років.

Історично склалося, що з XIV по XVII ст. ювелірне мистецтво на українських землях розвивалося у складі Великого князівства Литовського та Речі Посполитої, при цьому, віддзеркалилось у творах золотарства Гетьманщини (1648–1764). Надалі воно формувалося протягом XVII–XIX ст. в складі Австро-Угорської та Російської імперій. Згодом, продовжувало існувати за часів Української Народної Республіки і СРСР до моменту свого пробудження, яке відбулося майже одночасно із проголошенням незалежності України 1991 року і триває донині.

У сучасному науково-мистецтвознавчому дискурсі києворуську золотарську спадщину запропоновано розглядати в якості самодостатньої складової декоративно-прикладного мистецтва, оскільки історичні артефакти, зокрема ті, що збереглися якнайкраще, а саме – ювелірні вироби, дозволяють достатньо чітко зрозуміти точки перетинів художньої культури окремих осередків, їх спільні чи різні творчі прерогативи і факти певного єднання.

Процес наслідування сучасними майстрами золотарських традицій предків неодмінно важливий для створення нових концептуальних колекцій з метою представлення їх на світовій арені ювелірного мистецтва. Також рефлексія візантійсько-києворуських золотарських традицій у вітчизняній ювелірній справі XXI ст., є необхідною складовою для розробки концепції





репрезентативної державної сувенірної продукції призначеної для офіційних візитів закордонних гостей, написання й оновлення навчальних програм у вищих спеціалізованих закладах освіти України. Дане звернення – своєрідний «ключ» до національної самобутності, що визначає наше місце у Європі і світі.

#### **4.1. Рефлексії традицій візантійського та києворуського золотарства у сучасному ювелірному мистецтві України**

Загальновідомо, що від XVII ст. у Києві працювали потужні школи майстрів золотих і срібних справ, котрі відроджували мистецтво києворуських ювелірів, створюючи срібні шати для ікон, коштовні оклади для Євангелія, панікадила, потири, кубки тощо. Варто згадати визначних представників київської ювелірної галузі кінця XVII – початку XIX ст., чиї імена вкарбовані у вічність у творах золотарського мистецтва. Зокрема із колекції СНМІУ: І. Равича, І. Білецького, М. Юревича, І. Атаназевича, О. Іщенка, І. Ярославського, М. Бишевського, С. Стрельбицького та інших [75, с. 25].

Також, в історії розвитку ювелірного мистецтва на землях сучасної України важливе підґрунтя було закладено в кінці XIX – на початку XX ст. Здобутки тогочасних майстрів золотарства якісно охарактеризовані у дисертації Н. Сапфірової, де в основному проаналізовані твори фірми Й. Маршака та інших відомих київських ювелірних фірм із музейних і приватних збірок, антикварного ринку й інтернет-простору [127, с. 2].

Загалом, культуротворче середовище Києва кінця XIX – початку XX ст. сформувалося у співіснуванні в єдиному соціумі представників різних етнічних груп (українців, росіян, євреїв, поляків, німців) в умовах існуючої на той час державності. У зазначений часовий період в оздобленні предметів золотарства фігурувало стилістичне поєднання елементів декору із попередніх історичних епох що отримало назву «еклектика» [127, с. 3].

В свою чергу еклектика і модерн зазнали загального впливу сакрального ювелірного мистецтва часів Античності, Середньовіччя й епохи



Відродження, що також значно вплинуло на розвиток культури і мистецтва Києва кінця XIX – початку XX ст. і розкриває особливу роль тогочасної ювелірної спадщини у формуванні сучасного вітчизняного золотарства [127, с.5].

Мудрість, записана у книзі Еклезіястовій («<...> Для всього є свій час, і година своя кожній справі під небом: <...> час мовчати і час говорити <...> час війні і час миру <...>») [17, с. 666] дозволяє нам краще зрозуміти ідею вічного повернення, яка, імовірно, відображена на фресці XII ст. музею «Кирилівська церква», що у м. Києві. Янгол, що згортає Небо у сувій, символізує початок і кінець, вічне оновлення і неминучість повернення до витоків (В. Рис. 112).

Варто згадати, що ця та інші старовинні фрески вищезазначеної архітектурної пам'ятки було відкрито у другій половині XIX ст. під час проведення ремонтних робіт. У цей період було виконано реставрацію і консервацію стародавніх розписів під керівництвом відомого мистецтвознавця, професора А. Прахова [97].

Також доцільно звернути увагу на те, що в останній чверті XIX ст. на території Західної Європи зародився і пізніше досяг свого піку так званий *неовізантійський стиль*. Характерною його рисою було наслідування традицій мистецтва Візантії доби «Золотого століття» імператора Юстиніана (IV–VII ст.) Він також побутував на землях України, які в означений період часу входили до складу Російської імперії.

Саме в останній чверті XIX ст., видатний візантиніст, історик Н. Кондаков (1844–1925) видав монографію «Історія і пам'ятки Візантійської емалі: зі збірки А. В. Звенигородського» (1892), яка досі зберігає свою цінність та актуальність і була найдорожчим виданням в історії тогочасного друкарства [217]. Також, варто зазначити, що вищезгаданий вчений був науковим керівником одного із основоположників вивчення візантійського мистецтва та ікон XII ст., киянина за походженням – А. Грабара (1896–1990), який значну частину свого життя провів у Франції та США, тому більшість



його праць написані французькою.

Згадана вище монографія Н. Кондакова, окрім іншого, містить твори золотарства з київських скарбів, знайдених в останній чверті XIX ст., котрі волею долі згодом опинились у відомих колекціях світу. Сьогодні вони експонуються у Музеї мистецтва Метрополітен м. Нью-Йорк (США), Британському музеї м. Лондон (Велика Британія), Художньому музеї Уолтерса м. Балтімор (США), фігурують у колекції візантійського золотарства Дамбартон Оукс м. Вашингтон (США), Скарбниці Національного музею історії України м. Київ (Україна) тощо.

Для кращого розуміння витоків впливу традицій візантійсько-києворуського золотарства на сучасне ювелірне мистецтво України, варто розглянути окремі прообрази. Адже, візантійсько-києворуські золотарські взаємини були настільки потужними, що археологи і досі продовжують знаходити ювелірну спадщину, зокрема на території сучасної України.

Наприклад, 2021 року біля стін Софійського собору у м. Київ (Україна) в рамках програми «Велика реставрація» у процесі заміни кам'яного покриття, за свідченнями кандидата історичних наук Т. Бобровського, археологами було знайдено унікальний предмет – емалевий фрагмент золотої ікони XI ст. (В. Рис. 169).

Окрім іншого, науковець зазначає, що це перша подібна знахідка на території Східної Європи. Порівнюючи даний екземпляр з емалевими вставками з окладу ювелірної карбованої ікони Архангела Михаїла XI ст. зі Скарбниці собору Сан-Марко м. Венеція (Італія) (В. Рис. 40), місцем створення якої, за даними багатьох дослідників, був Константинополь (Візантія), дійсно дає можливість припустити, що дана знахідка могла бути частиною подібного коштовного окладу ювелірної ікони. Наразі вона потребує додаткових досліджень складу емалі, сплаву золота, котрі зможуть довести її приналежність до ювелірної справи візантійського періоду.

Високий рівень роботи майстрів Царгорода, що створювали ікону Архангела Михаїла зі Скарбниці Сан-Марко, був одним із об'єктів





наслідування для майстрів золотарства княжого Києва, чії твори досі є невичерпним джерелом інспірації для сучасних ювелірів України.

Доцільно звернути увагу на те, що принцип композиційного рішення, який був застосований у вищезгаданій візантійській іконі Архангела Михаїла, використав у створенні образу Святого Спиридона Триміфунтського сучасний український ювелір-емальєр М. Керуб (В. Рис. 167) [52]. Центральним фрагментом його виробу є зображення Святого, якому присвячений твір (В. Рис. 168), малюнок його окантовки подібний до вищезгаданої археологічної знахідки і емалевих фрагментів з візантійської ікони Архангела Михаїла XI ст.

Даний орнамент, імовірно, символізує Небесний Град Єрусалим, а оточуючи центральне зображення Святого, ніби вказує на його приналежність до Вищого Небесного Світу. Ікона М. Керуба виконана у техніці поліхромної перегородчастої емалі на сріблі із застосуванням техніки позолоти. Адже золото було регламентованою складовою візантійсько-києворуського золотарства, оскільки ототожнювалось із Царством Слави Сили й Істини – біблійною характеристикою Небесного Єрусалима, що описав Апостол Іоанн Богослов у своєму одкровенні («<...> а місто було чисте золото <...> подібне до чистота скла <...>») [17, с. 295]. Таким чином, поліхромна емалева ікона, створена із даного коштовного металу була традиційною складовою візантійського і києворуського золотарства і донині зберігає свою актуальність.

Загалом, варто зазначити, що активне звернення до традиції застосування техніки перегородчастої гарячої емалі у поєднанні із філігранню, ажурним ювелірним карбуванням і оздобленням творів золотарства мінералами Небесного Єрусалима побутувало у творчості ювелірів останньої чверті XIX ст. Цікавим прикладом є наперсний хрест з колекції Скарбниці Національного музею історії України (В. Рис. 148). Його центральна частина із зображенням Богородиці Оранти виконана у техніці поліхромної перегородчастої емалі на золоті, датована XI – першою



половиною XIII ст., створена візантійськими майстрами, а коштовну філігранну оправу до центральної вставки, оздоблену мінералами Небесного Єрусалима, цілком могло бути створено київськими ювелірами кінця XIX – початку XX ст.

Також варто акцентувати увагу на тому, що у вищезазначений період було виконано велику кількість коштовних окладів для ікон. При цьому постає необхідність згадати основні святині Київської Русі, що мають візантійське походження, оскільки виготовлення ювелірного оздоблення до списків з цих чудотворних образів широко практикується сучасними майстрами України.

Серед значущих Святинь варто згадати: Вишгородську (В. Рис. 123), Холмську (В. Рис. 121), Ченстоховську або Белзьку ікони Божої Матері (В. Рис. 146) – чудотворні образи Богородиці, які, згідно з церковною традицією, вважаються написаними Євангелістом Лукою. Окрім іншого, чудотворні ікони Почаївської Божої Матері (В. Рис. 147) й Успіння Богородиці (В. Рис. 149, 152), що також мають візантійське походження.

Наприклад, ікону Вишгородської Богородиці було привезено із Константинополя до Вишгорода 1136 року. Чудотворний образ датований кінцем XI – початком XII ст., відноситься до іконографічного типу «Богородиця Єлеуса». Святиню було вивезено з м. Києва сином Юрія Долгорукого (1090–1175) – Андрієм Боголюбським (1111–1174) до м. Володимира-на-Клязьмі, де Вона отримала назву ікони Володимирської Богородиці.

До іконографічного типу «Богородиця Єлеуса» також відноситься і Чудотворна ікона Холмської Богородиці, датована XI–XII ст., що нині зберігається у музеї Волинської ікони в м. Луцьк (Україна). Існує версія, що Володимир Великий (960–1013) привіз дану святиню із м. Константинополь до княжого Києва 1001 року. Назву «Холмська» вона отримала в результаті перевезення Данилом Галицьким (1201–1264) до столиці його тогочасного князівства – м. Холма [100, с. 10].



Натомість, появу чудотворної ікони Ченстоховської, або Белзької, Божої Матері, що відноситься до іконографічного типу «Одигітрія», на території Київської Русі датують другою половиною XII століття. До м. Белз Святиню привіз син короля Данила, Лев Данилович (1228–1301), у другій половині XIII ст. 1382 року онук белзької князівни Гремислави (1284–1302) з династії Рюриковичів. Сілезький князь Владислав Опольський (1326–1401) перевіз образ з Белза до заснованого ним 1352 року Ясногорського кляштору отців-паулінів у Ченстохові. З того часу Богородиця Белзька стала називатися Богородицею Ченстоховською [247, с. 28].

Також одним із шанованих православною церквою ікон є чудотворний образ Божої Матері, що сьогодні зберігається у Почаївській Лаврі м. Почаїв (Україна). Походження даної ікони не з'ясоване. Оскільки образ був написаний давнім візантійським письмом, є підстави вважати, що святиню створили саме у Візантії, або на території Болгарії. На іконі Божа Матір зображена по пояс з Немовлям у правій руці.

Зверху розташовані монограми Діви Марії й Ісуса Христа. На списках даної ікони прийнято зображати слід ноги Діви Марії в пам'ять про її проявлення на горі Почаївській. Варто звернути увагу на те, що коштовну ризу для Почаївської ікони Божої Матері було виготовлено 1866 року із золота у техніці ювелірного карбування та оздоблено коштовними огранованими мінералами [150, с. 155].

Однією ж з найдавніших Святинь Русі є Києво-Печерська ікона Успіння Пресвятої Богородиці, яку, за легендою, Діва Марія вручила чотирьом візантійським зодчим. Останні 1073 року принесли чудотворний образ преподобним Антонію і Феодосію Печерським.

Дана ікона багато разів захищала Київ від навали ворогів. 1677 року, коли турки оточили Чигирин і стольному граду загрожувала небезпека, чудотворний образ протягом дня носили навколо міста. Також біля неї завжди молилися усі захисники Києва від XI ст. [72], [142].

Загалом, доцільно зазначити, що протягом XVIII–XIX ст. ікони і





коштовні оклади до них були культовими об'єктами і важливими складовими образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва. Традиція оздоблювати їх *ризами* й *окладами* з коштовних металів бере свій початок від Сьомого Вселенського Собору, що відбувся 787 року у м. Нікея за часи правління імператриці Ірини (752–803). Як вже зазначалось у другому розділі даного дослідження, Собор було скликано проти іконоборчої єресі, яку він осудив і відкинув. Натомість було визначено розміщувати ікони у храмах для їх вшанування. Також було затверджено, що основою для їх написання має бути дерево, оскільки саме з цього матеріалу було створено *Ковчег Заповіту*.

Традиція оздоблення ікон окладами існувала й у Київській Русі. Це були твори золотарства, виготовлені з коштовних металів, переважно у техніці ювелірного карбування, паяної й ажурної філіграні, оздоблені емалевими вставками і мінералами Небесного Єрусалима. Оскільки шати закривали ретельно прописаний одяг і символічні зображення Небесного Світу, можна стверджувати, що у певній мірі вони слугували захисним елементом виробу. Саме тому при знятті ризи зі старовинних ікон, навіть у наш час, можна бачити добре збережений живопис по левкасу. Переважна більшість окладів виготовлялася із дорогоцінних металів і самоцвітів, натомість зустрічалися мідні та латунні гравіровані та карбовані вироби.

Зазвичай виготовлення окладів для Святих ікон мало свою символіку. («<...> Зодягає Він світло, як шати <...>») – віщає псалмоспівець Давид [17, с. 604]. Вони були справжніми творами мистецтва. Сяйво коштовних мінералів, карбованих і гравірованих шляхетних металів, переливаючись у світлі лампад або сонця, наче випромінювали Божественний Світ. Таким чином, ікона в окладі викликає у вірянина, що читає молитву, особливе сприйняття святого образу.

Найдавніші оклади Київської Русі створені переважно у XII ст. Один із перших був виготовлений із золота для ікони Вишгородської Божої Матері на замовлення вищезгаданого князя Андрія Боголюбського.

З XIV ст. з'явився вид простих окладів, що виготовлялись із тонкого



листового металу, з вибитими на них по матриці рослинних орнаментів, що символізували живоносну Божественну силу. Техніка, в якій виготовлялись дані вироби, називається *басма*. Далі на зміну строгим басманим окладам прийшли карбовані, декоровані барочними елементами, що були популярні до кінця XIX ст.

Варто зазначити, що для останньої третини XIX століття – період історизму – у виготовленні коштовного оздоблення ікон було характерним звернення до старовинних зразків часів Київської Русі.

Більшість окладів для ікон, що знаходились на території сучасної України, були втрачені після 1921 року, коли вийшов Декрет про повну ліквідацію монастирського майна. До наших днів збереглися рідкісні пам'ятки у дорогоцінних ризах із приватних колекцій. Також можна зустріти і храмові ікони в коштовному оздобленні, які чудом були врятовані від знищення в період революції. Досить часто такі твори потребують реставрації.

Наприклад, у колекції Скарбниці Національного музею історії України зберігається срібний із позолотою, карбований, оздоблений коштовними мінералами оклад для ікони Успіння Богородиці, датований кінцем XIX ст. роботи відомого тогочасного ювеліра І. Ярославського (В. Рис. 149).

Даний виріб стилістично подібний до того, в який оздоблено список ікони Успіння Богородиці, що нині знаходиться у Хрестовоздвиженському храмі Києво-Печерської лаври над Царськими вратами. Ікона написана у першій половині XIX ст. Згідно із документацією, що містить Центральний державний архів України, 1822 року було виконано роботи з коштовного оздоблення даної пам'ятки київськими ювелірами С. і А. Стрельбицькими [75, с. 26] (В. Рис. 150). Оригінальний чудотворний образ, як згадано вище, був дарований Константинополем через візантійських майстрів, які йшли до Києва на будівництво Успенського Храму. Окрім іншого, на позолоченій ризи XIX ст. стоїть клеймо майстра М. Бишевського. На реверсі кіоту інвентарний номер ікони 0001 [8, с. 558].



1922 року за наказом радянського уряду про передачу церковних цінностей у державні фонди, ікону позбавили її дорогоцінного вбрання [72, с. 28]. Нині місце перебування коштовного оздоблення святині невідомо.

На початку ХХІ ст. на потужностях «Київського ювелірного заводу» відбувся масштабний проєкт по створенню нового *окладу* для головної ікони Києво-Печерської лаври «Успіння Богородиці». В процесі роботи старий кіот (В. Рис. 151) було замінено на новий позолочений срібний (В. Рис. 153), який сьогодні так само після літургії опускається на ременях для поклоніння вірян.

Протягом 2005–2006 років провідні майстри «КЮЗ»: М. Столяр, Є. Семеняка, Я. Луз та Д. Борщенко, що були задіяні у створенні коштовного оздоблення пам'ятки, на основі фотографій з оригіналу та зібраної інформації виконали серію пошукових ескізів, дизайн-проєкт з урахуванням основ сакральної геометрії, скульптурне воскове моделювання горельєфів, дифування, карбування, лиття по виплавленій моделі та монтування виробу. Також в означений період часу в майстернях Києво-Печерської Лаври було створено нову *ризу* для ікони (В. Рис. 152) [59], [8].

Зважаючи на вищенаведене, варто акцентувати увагу на дослідженні провідного сучасного вітчизняного доктора мистецтвознавства О. Роготченка, який у своїй праці «Ювелірне мистецтво України ХХ сторіччя: особливості розвитку» зазначає той факт, що сучасне українське ювелірство за вагою виробів із дорогоцінних металів і коштовних каменів у каратах досягло рівня 1913 року [125, с. 117]. Достатньо звернути увагу на високий щабель виконання коштовного кіоту для ікони «Успіння Богородиці», створеного майстрами «КЮЗ», щоб упевнитись у тім, що сучасне вітчизняне золотарство не лише перевершило рівень майстерності початку ХХ ст., а привело його на наступні етапи інтенсивного оновленого розвитку.

Рефлексія ювелірних традицій Візантії і Київської Русі спостерігається у творчості відомих українських майстрів 1980-х: В. Хоменка, О. Косенка, Л. Косигіна, О. Мінжуліна, С. Мацюка, В. Друзенка й інших, чії твори нині зберігаються у фондах Скарбниці Національного музею історії України.





Роботи вищевказаних художників-ювелірів виконані переважно з *мельхіору* в техніках філіграні, карбування, зокрема ажурного, зерні та чорніння, оздоблені самоцвітами найдавнішого способу огранування – кабошон, який був притаманний традиціям візантійсько-києворуського золотарства.

Окрім іншого у своєму дослідженні вищевказаний науковець О. Роготченко зазначає, що ювелірна галузь на землях сучасної України на початку ХХ ст. мала потужні осередки розвитку, але вимушена була пережити багатолітнє забуття. Процес її відродження і становлення був достатньо складним і тривалим. Він розпочався у післявоєнний, важкий для країни період, але тогочасні тотальні заборони, що підтримувались державними законами і страхом в'язниць, надовго призупинили творчий хід [125 с. 117].

Активний поступ світового ювелірного мистецтва 1960-х років був одним із чинників, що стали передумовами розвитку ювелірної справи на території сучасної України. Упродовж 1970-х років вітчизняна промисловість почала відроджуватись у майстернях «КЮЗ» і філії Науково-дослідного інституту «Ювеліпром». Для розвитку авторської ювелірної справи проблемою залишалася заборона працювати з коштовними металами, тому переважну більшість виробів створювали у мельхіорі [134, с. 243].

1979 року у Києві було відкрито ювелірну майстерню В. Хоменка, який на той час отримав дозвіл працювати зі сріблом, що надходило через Художній фонд. Спочатку майстер працював там один, а згодом домовився про те, що зазначена організація викликатиме ювелірів з різних міст України до нього з метою виготовлення творчих робіт. 1981 року у студії вищезазначеного ювеліра свої авторські прикраси виконали знані сьогодні майстри: подружжя Т. і О. Письмених, Л. Косигін, С. Серов, Ю. Федоров, О. Міхальянц, О. Косенко та інші [134, с. 249].

За попередньою домовленістю В. Хоменка з директором «Золотої кладової» (тодішня назва СНМІУ), Л. Лаукартом, твори вищевказаних ювелірів, виконані в його майстерні, увійшли до першої виставки сучасного ювелірного мистецтва «Сучасне ювелірне мистецтво України 1950–1980-х



років» [134, с. 249].

Згодом Л. Лаукарт, який достатньо багато зробив для створення колекції сучасного ювелірного мистецтва в СНІМУ у своєму інтерв'ю 1982 року зазначав важливість рефлексії києворуського золотарства у тогочасному ювелірному мистецтві: («<...> На ґрунті давньоруського мистецтва, прекрасні зразки якого зібрані в нашому музеї, сучасні митці за останні десять років досягли значних успіхів. Цінним у їх творчості є те, що на основі відомих традицій вони прагнуть відбити нашу космічну еру. Колись нащадки, як ми сьогодні, матимуть підстави скласти уявлення про наші смаки, художні уподобання, зокрема, і на основі подібних прикрас <...>») [134, с. 250].

У січні 1982 р. у восьмому та дев'ятому залах СМІКУ було відкрито спеціалізовану виставку, структура якої поділялася на дві теми: «Ювелірне мистецтво індивідуальної творчості» та «Вироби підприємств ювелірної промисловості». («<...> У двох залах виставлено понад двісті експонатів радянської доби. Відвідувачі мають змогу познайомитися з мистецтвом найкращих сучасних ювелірів, що застосовують в роботі техніки філіграні та зерні, що відомі з часів Київської Русі <...>») [134, с. 250].

Власне, окремі експонати з вищезазначеної виставки склали основу колекції сучасного ювелірного мистецтва України в якій сьогодні знаходяться твори авторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: В. Балибердіна (м. Київ), О. Барбалат (м. Київ), М. Брезинського (м. Київ), О. Венгера (м. Одеса), М. Воловика (м. Київ), О. Гулька (м. Київ), С. Дрокіна (м. Харків), В. Друзенка (м. Київ), О. Жаркова (м. Чернівці), Ю. Жданова (м. Сімферополь), О. Заславської (м. Київ), Т. Калюжної (м. Донецьк), О. Клича (м. Сімферополь), О. і Н. Косенко (м. Дніпро), Л. Косигіна (м. Одеса), Ю. Кочубеєва (м. Донецьк), Ю. і Р. Кочутів (м. Ужгород), А. Крюкова (м. Сімферополь), О. Кузнцова (м. Севастополь), Л. Куцевича (м. Харків), А. Кушніра (м. Одеса), В. Лесуна (м. Київ), С. Леонової (м. Миколаїв), В. Лукашева (м. Харків), С. Маро (м. Київ), С. Мацюка (м. Одеса), С. Кімельферда (м. Київ), О. Міхальянца (м. Сімферополь),



О. Мінжуліна (м. Київ), О. Мірошнікова (м. Миколаїв), М. Мухіної-Арчер (м. Сан-Франциско), подружжя Я. і Б. Паламарчуків (м. Київ), В. Панченка (м. Київ), Т. Перепечко (м. Київ), Т. і О. Письменних (м. Сімферополь), А. Погорецької (м. Одеса), В. Сауткіна (м. Київ), С. Серова (м. Київ), Ю. Сілантьєва (м. Київ), Ю. Федорова (м. Сімферополь), В. Хоменка (м. Київ) [134].

Нові перспективи розвитку ювелірної галузі були обумовлені економічною політикою 1990-х. Полегшена процедура реєстрації приватних майстерень і фірм, можливість роботи із коштовними металами привела до збільшення виробництва золотих, срібних і платинових виробів і неминучої конкуренції. У державних підприємств, які з часів СРСР звикли тримати монополію, з'явилися реальні суперники з можливістю застосування в роботі імпортованих матеріалів [125, с. 125]. Одним із чинників потужного розвитку золотарства 1990-х був також неабиякий попит на ювелірні вироби передумовами якого слід зазначити тривалий дефіцит даної продукції за часи СРСР.

Даний період відзначається відкриттям приватних салонів і великих відділів продажу ювелірних виробів у новозбудованих торговельних комплексах. Таким чином, надалі дефіцит змінився перевиробництвом, що спонукало виробників вітчизняної ювелірної галузі зосередити увагу саме на художньому образі твору [125, с. 125].

Варто звернути увагу на те, що національна складова практично зникла у дизайні малотиражних виробів заводів і приватних підприємств. Переважна більшість виробництв користувалася каталогами з виставок різних країн. На ювелірних виставках з'являється пропозиція готових воскових моделей та окремих елементів декору [125, с. 125], зокрема, модельний ряд для створення продукції сакрального змісту: натільних хрестів, підвісок із зображеннями Ісуса Христа, Діви Марії, Святих, Янголів та Архангелів.

Виготовлення складних предметів золотарства, що створювалися у майстернях приватних підприємств, нагадувало цеховий стиль роботи,





характерний для зламу XIX–XX ст. Створення подібних коштовних предметів зайняло окрему нішу. Це були колективні твори, виконані на високому професійному рівні, у роботі над якими кожен з авторів якісно виконував свою частину [125, с. 125]. Серед таких підприємств першопрохідниками були ТОВ «Фіал Плюс» на потужностях якого 1999 року було створено гербову печатку Президента України [59], а також його настільний письмовий прибор, «Ювелірне ательє Лобортас і Карпова», ТОВ «Арт-Віваче», ТОВ «Євлогія», творча майстерня «Фенікс» й інші.

Варто зазначити, що вищезгадані підприємства створювали ексклюзивну продукцію, у тому числі і для керівництва держави. У дизайні ювелірних виробів, що призначались для подарунків іноземним делегаціям, як правило, застосовувалась національна символіка. Інколи в їхньому художньому вирішенні прослідковувалась рефлексія візантійсько-києворуських золотарських традицій.

Також слід відмітити, що модельний ряд продукції сакральної тематики, зокрема символів християнства, був присутній на кожному ювелірному виробництві, оскільки у зазначений період часу в Україні відбувалось відродження релігійної свідомості суспільства.

Так, нішу виготовлення сакральної богослужбової продукції, яка з початку 1990-х була порожня, успішно зайняли «Класичний ювелірний дім Лобортас» [126, с. 7], творча майстерня О. Сорокіна «Art Studio» [126, с. 40], ПП «Словін» [126, с. 52], С. Соколов [126, с. 56], М. Коваль (В. Рис. 166) та інші. Також продукцію християнської тематики створювали на потужностях Київського, Одеського, Львівського та Харківського ювелірних заводів.

У своєму інтерв'ю з Р. Кухарчуком, вітчизняний поет і драматург Д. Корчинський зазначив: («<...> Мистецтво і релігія з'явилися раніше, ніж людина нашого виду. Людина нашого виду формується релігією і мистецтвом. Базовою потребою людини є прекрасне, більш базовою, ніж потреба задовольняти голод. І потреба вповідувати вищі цінності <...> спочатку проривні технології з'являються, щоб обслуговувати наші естетичні



потреби, а вже через тисячі років вони починають вживатись, щоб обслуговувати наші матеріальні потреби <...> все починається з прекрасного <...> коли європейське мистецтво перестало обслуговувати релігію, воно досить швидко вмерло <...>» [85].

Національна складова, зокрема вплив візантійсько-києворуських золотарських традицій сьогодні спостерігається у творах поодиноких майстрів. Наприклад, С. Дорошенка у виконаній ним серії прикрас, джерелом інспірацій для створення яких були колти княжого Києва (Г. Табл. 4.4 іл. 1; 2). Також до києворуської спадщини у своїй творчості звертаються О. Барбалат (Г. Табл. 4.4 іл. 3) і С. Аленгоз (Г. Табл. 4.4 іл. 4), котрі у своїх виробах вдало осучаснюють характерні для золотарства Київської Русі фітоморфні мотиви, зокрема стилізації гілок крина.

Доки існуватиме християнство, не втрачатимуть своєї актуальності натільні хрести, зокрема в авторському виконанні. Варто звернути увагу на вироби В. Шоломія (Г. Табл. 4.3. іл. 1), і А. Деревянко (Г. Табл. 4.3. іл. 2), в основі композиційного рішення яких закладена символіка рослинних орнаментів. Цікавими є рівносторонні натільні хрести роботи майстра С. Аленгоза (Г. Табл. 4.3. іл. 5; 6), дизайн яких базується на греко-римських і візантійських золотарських традиціях. Також привертають особливу увагу хрести створені Р. Хуцидзе в найкращих традиціях візантійської поліхромної перегородчастої емалі (Г. Табл. 4.3. іл. 4) і живописні емальєрні твори Я. Паламарчук (Г. Табл. 4.3. іл. 3).

Досліджуючи рефлексію традицій візантійського і києворуського золотарства у сучасному ювелірному мистецтві України, варто акцентувати увагу на творах вітчизняних ювелірів 2000-х років. В означений період часу майстер Є. Заварзін створив гривну «Легенда» (В. Рис. 158). У даній роботі він вдало осучаснив києворуський орнамент «плетінка». 2004 року твір В. Титинюка – єдиного в Україні майстра ювелірної мозаїки – «Вертеп», виконаний на потужностях ТОВ «Мальва» (м. Вінниця), отримує коштовний приз – Кубок від компанії «Signity». Це був I Міжнародний конкурс ювелірної



моди проведений в рамках VIII Міжнародної виставки «Ювелір Експо Україна». Композицію «Вертеп» було розроблено із застосуванням знакової символіки візантійсько-києворуського золотарства [60].

Також слід зазначити, що саме у 2000-х роках вплив києворуських золотарських традицій значно відчутний у дипломних і курсових роботах майстерень художнього металу вищих навчальних закладів України. Наприклад, у першому десятилітті 2000-х в майстерні Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника О. Городецький створив вінчальну корону з препендуліями, оздоблену києворуським плетеним фітоморфним орнаментом [77, с. 45].

На кафедрі художніх виробів з металу на той час Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука (в минулому Київський художньо-промисловий технікум, надалі КХПТ, а нині Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, надалі КДАДПМД) києворуські золотарські традиції осучаснювали Г. Ігнат'єв, А. Деревянко, К. Метелиця, З. Агатіна, О. Барбалат та інші здобувачі, що працювали під керівництвом В. Ралко і В. Тарасенка [77, с. 58–63].

У майстерні художнього металу Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ, (надалі КПДМ ЛНАМ) під керівництвом О. Гаркуса та М. Салиги, звертаючись до знакової символіки києворуського золотарства, свої дипломні роботи створили А. Щербина та А. Мельник [77, с. 86].

В ювелірних майстернях Вишницького коледжу прикладного мистецтва імені В. Шкрібляка, надалі ВКПМ, під керівництвом І. Задорожного і Т. Майгур, І. Поп'юка звертаючись до художньо-образних особливостей золотарства Київської Русі, свої дипломні роботи майстерно виконали І. Тахчіанов, К. Большакова, О. Куконін та інші [77, с. 100, 102].

З вищезазначених навчальних закладів вийшла значна кількість відомих сьогодні ювелірів, котрі зробили свій вагомий внесок у розвиток





вітчизняного золотарства початку 1990-х – першого десятиліття 2000-х. Наприклад, випускники колишніх КХПТ і КДІДПМіД ім. М. Бойчука, що навчались під керівництвом визначних майстрів – М. Пономаренка, І. Поп’юка, В. Ралко, В. Сауткіна, В. Сладкевича, В. Тарасенка: С. Барановський, О. Барбалат, В. Басюк, В. Владовський, М. Гаркуша, В. Губченко, А. Деревянко, В. Єловенко, Г. Ігнат’єв, М. Калінін, В. Клен, Д. Клименко, Я. Колесник, В. Комарницький, А. Коркушко, А. Лубінов, С. Петченко, А. Полотнюк, Г. Рихальський, О. Сингаєвський, С. Синьокий, М. Столяр, Д. Тимченко, В. Титинюк, Д. Усенко, І. Юрков й інші.

Для багатьох із вищезазначених ювелірів зразком для наслідування були твори майстрів ювелірної справи 1970-х – початку 1990-х років: В. Балібердіна, В. Беляєва, С. Вольського, С. Дорошенка, В. Друзенка, О. Дуднікова, Є. Заварзіна, С. Капітонова, М. Кіндяка, О. Косенка, Л. Косигіна, К. Кравчука, А. Ласкавого, С. Мацюка, О. Мінжуліна, О. Мірошнікова, О. Міхальянца, Ш. Пержана, О. Сорокіна, О. Тарновського, Р. Усманова, В. Хоменка й інших.

Варто зазначити, що у другому десятилітті ХХІ ст. з’являються нові ювелірні майстерні у закладах вищої освіти. Наприклад, існуючий сьогодні осередок у Київському університеті імені Бориса Грінченка, надалі КУБГ, було засновано доктором мистецтвознавства Ю. Романенковою. Нині основи золотарства на базі КУБГ викладають знані вітчизняні фахівці ювелірної справи – О. Барбалат і М. Столяр. Натомість, у Кам’янець-Подільському національному університеті імені Івана Огієнка, студенти навчаються основам ювелірної справи під керівництвом художника-майстра, кандидата мистецтвознавства С. Луця. При цьому здобутки спеціалізованої майстерні Київського національного університету технологій і дизайну, надалі КНУТД, на міжнародних ювелірних імпрезах протягом багатьох років представляв президент Союзу ювелірів України Д. Видолоб.

З 2018 року в рамках даного дисертаційного дослідження було організовано науково-дослідний проєкт «Золотий Гамаюн», одним із завдань



якого була стимуляція впливу візантійсько-києворуських золотарських традицій на дизайн сучасних ювелірних виробів.

Автором зазначеного проєкту у співпраці з організаторами провідних вітчизняних ювелірних виставок: ТОВ «Київський Міжнародний контрактний ярмарок» м. Київ, що є засновником головної ювелірної події року «Ювелір Експо Україна» та ТОВ «Центр виставкових технологій» м. Одеса, що є організатором Міжнародної ювелірної події «Ювелірний Салон», було впроваджено конкурси для студентів вищих навчальних закладів України на кращий дизайн ювелірних прикрас із застосуванням візантійсько-києворуських золотарських традицій.

Результати дослідження довели, що рефлексія ювелірних традицій Візантії і княжого Києва досі простежується у роботах здобувачів КІПДМ ЛНАМ, котрі працювали під керівництвом О. Гаркуса: Х. Фарилюк, П. Копчука, які стали переможцями даних конкурсів. Змістовні напрацювання було представлено студентами ювелірної майстерні КНУТД, зокрема диплом з відзнакою отримала Н. Подковиря. Гарні результати показали вихованці ВКПМ, що працювали під керівництвом І. Задорожного і здобувачі КУБГ: О. Глушко і Ю. Борсук, що виконували конкурсні роботи під керівництвом О. Барбалат і М. Столяра.

Важливим є той факт, що на оприлюднені результати конкурсів відреагували засновники італійської компанії «Rayan Lunch», які вже у грудні 2019 року на запрошення автора проєкту «Золотий Гамаюн» та «Київського Міжнародного контрактного ярмарку» прибули з офіційним візитом до м. Києва і представили власні твори у рамках «Ювелір Експо Україна».

Джерелом інспірацій для творчості провідного художника-ювеліра вищезазначеної компанії, М. Кремоніні є золотарство лангобардів, котрі досить тривалий час були союзниками Візантії. Вагомим є той факт, що рефлексія традицій золотарства Середньовічної Європи, яке формувалось під потужним впливом першої християнської імперії сьогодні прослідковується у творчості ряду ювелірів ЄС, наприклад, Р. Ламанні (Італія), Д. Конті (Італія),



Д. Шира (Італія), К. Холлосі (Угорщина), Д. Мельє (Франція) та інших [58].

У межах науково-практичного семінару, організованого у VIP-зоні павільйону «Ювелір Експо Україна» 2019, засновник компанії «Rayan Lynch» М. Кремоніні, який напередодні мав можливість відвідати собор Святої Софії та представити власні твори на науково-практичній конференції у Скарбниці Національного музею історії України, висловив своє абсолютне захоплення історією архітектури, декоративно-прикладного мистецтва, зокрема золотарством Київської Русі.

У своїй промові він зазначив, що нині настав час повернення до витоків власної історії мистецтв – потужного підґрунтя для створення новітніх ювелірних колекцій, в яких звучав би код нації. Тим самим майстер закликав присутніх на семінарі студентів, ювелірів, власників підприємств у пошуках джерел інспірації звернутися до власної величної історії часів Київської Русі, що допоможе сформувати впізнаване «ювелірне обличчя» України [58].

Загалом, варто зазначити, що для якісного розвитку ювелірного мистецтва необхідним компонентом є стабільна економічна ситуація. Криза 2008 року, початок війни РФ проти Української держави 2014 року, всесвітня епідемія коронавірусу 2020 року повномасштабне вторгнення РФ в Україну 24 лютого 2022 року – не найкраще підґрунтя для розвитку золотарства. Нині українські майстри-ювеліри продовжують працювати попри все, в межах обраного напрямку.

#### **4.2. Візантійсько-києворуські мистецькі техніки і технології у сучасній ювелірній справі України**

Матеріали, техніки і технології є засобами вираження художнього образу. В умовах інтенсифікації виробництва сучасних творів золотарства художникам-майстрам потрібно уважно слідкувати за їх достатньо швидкими змінами і трансформаціями. Наприклад, у 1960-х роках популярною технікою передачі авторських ідей в металі було *карбування*. Його застосування у виготовленні прикрас вважають предтечею відродження сучасного





ювелірного мистецтва України [134, с. 14].

Слід зазначити, що техніка карбування була відома у Давніх Єгипті, Ірані, античній Греції, Римі, згодом у Візантії, і широко застосовувалась майстрами золотарства Київської Русі, фігурувала у виготовленні коштовних ювелірних творів з XV по XIX ст. Дана техніка дозволяла створювати з листового металу оклади для ікон, богослужбові чаші, дискоси, потири, у тому числі й ювелірні вироби: браслети, кулони, рясна, колти.

Як процес отримання рельєфного зображення на площині та об'ємно-просторових формах, карбування відноситься до засобів так званої холодної обробки металів. Остання широко застосовувалась у ДПМ на території сучасної України в 1970-х – 1980-х роках в декоруванні фасадів, інтер'єрів, зокрема й у виготовленні авторських ювелірних прикрас.

Наприклад, браслет «Скіфське полювання» (В. Рис. 156), створений наприкінці XX ст. майстром-ювеліром з м. Миколаїв, Сергієм Дорошенко, є характерним прикладом застосування популярної у золотарстві ранньовізантійського періоду техніки ажурного ювелірного карбування.

Значущим прикладом застосування даної техніки ювелірами Константинополя IV–V ст. є золотий браслет з колекції Музею мистецтва Метрополітен м. Нью-Йорк (В. Рис. 6). У процесі виконання творів золотарства у техніці ажурного ювелірного карбування, як правило, застосовувалось кілька прийомів роботи: різка, вирубка, виколотка рель'єфу та перфорація [173].

Одним із засобів виконання середньовічних богослужбових чаш, потирів, дискосів, патенів тощо була техніка *дифування* – витягування металу в об'ємну форму. При цьому подібні вироби декорувались паяною філігранню, емаллю, чорнінням, гравіруванням, зокрема й ювелірним карбуванням. Наприклад, візантійська чаша «Музичний кентавр» XII ст. (В. Рис. 67) була виконана методом дифування листового срібла з подальшим карбуванням, гравіруванням і позолотою окремих фрагментів декору.

Своєрідним вдосконаленням й еволюцією техніки карбування була



*басма*. Вона широко використовувалась у виготовленні окладів для ікон у візантійському і киеворуському золотарстві. Наприклад, у поєднанні з ювелірним карбуванням тиснення басми було застосовано при створенні коштовного окладу для різьбленої по стеатиту ікони «Святого Дмитра Солунського», датованої XIII–XIV ст., виготовленої у м. Константинополь чи м. Фессалоніки (В. Рис. 82).

Переваги даної техніки полягають у швидкості виготовлення виробів, значній економії коштовних металів завдяки товщині листа і можливості подальшого тиражування. Для здійснення технологічного процесу виготовлялася спеціальна басманна дошка – матриця, що являла собою невисокий монолітний рельєф від 1–2 до 5–6 мм, без гострих кутів. Матриця створювалася методом лиття з мідних сплавів. На неї зверху накладался тонкий лист металу 0,2–0,3 мм., і прокладка з листового свинцю, по якій наносили удари дерев'яним молотком – киянкою, а в умовах майстерень 1980-х років необхідний тиск на поверхню забезпечували за допомогою ручних пресів.

У виготовленні сучасних окладів для ікон застосовуються техніки тиснення і *гальванопластики*, що іноді містять елементи ручного карбування у вигляді декоративних фактур. Серед сучасних майстрів, що використовують у виготовленні ікон і окладів для них вищезазначені способи формотворення, можна назвати А. Дерев'янку (Г. Табл. 4.1 іл. 3; 5; 6), М. Чебурахіна (Г. Табл. 4.1 іл. 1; 2; 4), О. Музальова [126, с. 31], і С. Соколова [126, с. 55].

Загалом варто зазначити, що штампування і гальванопластика майже замінили ручне карбування, оскільки застосування даних технік дозволяє створювати достатньо тонко деталізовані зображення, а також є значною економією часу і матеріалів. Обладнання для гальванічної пластики сьогодні працює на базі КППДМ ЛНАМ, де здобувачі мають можливість застосовувати дану технологію у створенні власних творчих робіт.

Загалом у сучасному ювелірному мистецтві ручне ювелірне карбування металу використовується, як правило, у створенні різноманітних фактур на



виробах, виконаних у техніках гальванопластики і лиття. Зокрема, для усунення слідів, що виникають при здійсненні технологічних процесів при застосуванні вищезазначених технік та уточнення тонких деталей декору.

Прийоми ручного карбування у сучасному ювелірному мистецтві на початку XXI ст. активно застосовували наступні майстри: В. Ралко, М. Чебурахін, Г. Ігнат'єв, А. Дерев'янка, М. Столяр та інші.

Сьогодні у виробництві ювелірних прикрас заводи і приватні підприємства широко застосовують механізоване карбування – штампування. Воно виконується на спеціальних пресах у процесі виготовлення тиражованої продукції.

Одним із найдавніших методів декоративної обробки ювелірних виробів вважається *гравірування*. Дана техніка використовується в ювелірній справі для декорування металевих і неметалевих поверхонь виробів. Наприклад, у Візантійському золотарстві гравіровані орнаменти наносили на різьблення по кістці (В. Рис. 16). Окрім іншого, за допомогою даної техніки створювали написи на виробах (Г. Табл. 2.6 іл. 3; 5). Гравірування часто поєднували з іншими техніками, наприклад, карбуванням (В. Рис. 62). Сутність даного процесу полягає у нанесенні лінійного або рельєфного малюнка на виріб спеціальним інструментом – штихелем.

Гравірування буває площинне й об'ємне. До першого відносяться способи нанесення малюнка під чорніння, по гляцю та гільйоширування поверхні під транспарентну емаль [90, с. 81]. Об'ємне гравірування застосовується для створення рельєфних композицій, буває випуклим і поглибленим. Дані прийоми роботи застосовувались у візантійсько-києворуському золотарстві у створенні пернів-печаток з монограмами (Г. Табл. 2.27 іл. 1; 3; 5; 6).

В ювелірному мистецтві України у 1980-х–1990-х роках техніку об'ємного гравірування використовували для створення штампів і прес-форм, що надавало можливість репродукування виробів. Згодом для полегшення процесу їх виготовлення застосовували фрезерні станки для отримання грубої





основи, яку після того детально обробляли штихелем. У 2000-х роках штампи і прес-форми виготовляли методом *ерозії* металів, що значно прискорило та полегшило процес роботи.

Серед відомих вітчизняних майстрів, котрі якісно володіють технікою ручного гравірування, варто зазначити: В. Сауткіна, В. Сладкевича, С. Барановського, Д. Тимченка, О. Палука, Д. Паламарчука, В. Ворненко, Р. Пшеничного, О. Гакало, В. Романенкова, Г. Синяка, А. Полотнюка й інших.

Гравірування буває ручне і механічне. Останнє виконується борами із застосуванням бормашини. Рідко застосовується у роботі із коштовними металами. Наприклад, майстри емальєрної справи з метою увиразнення глянцю для випалу транспарентних емалей застосовують переважно прийоми ручного гравірування – гільйоширування, оскільки блиск хвилястих або променеподібних граней від роботи ручного штихеля виглядає під шаром емалі набагато ефектніше. Дана техніка сьогодні залишається невід’ємною складовою навчальних програм майстерень художнього металу КУБГ, КПДМ, ЛНАМ, КДАДПМД, ВКПМ та інших.

Ручний штихель також застосовують як основний інструмент у декоруванні ювелірних виробів у техніці *таушування* або насічки. Це спосіб інкрустації одного металу іншим, більш м’яким, що має меншу температуру плавлення. Означена техніка широко застосовувалась майстрами Візантії з IX по XII ст. Середньовічні ювеліри виконували таушування золотом і сріблом по сталі та бронзі, сріблом по золоту і при цьому часто срібло оксидували, за рахунок чого воно отримувало чорний колір (Г. Табл. 2.7 іл. 4).

У сучасному ювелірному мистецтві України техніку таушування застосовують поодинокі майстри, серед них: В. Сауткін, В. Вороненко та інші.

Ще одним давнім способом декорування золотих і срібних виробів є техніка *чорніння*. Вона була популярною у візантійсько-києворуському золотарстві, а сьогодні її майже не застосовують. У склад черні входять срібло, мідь, свинець або олово та сірка, що сплавляються у певній пропорції.



Наприклад, ювеліри Середньовіччя плавляли чернь у вугільній печі. Перед тим, як випалювати виріб, чернь у вигляді мокрої сметаноподібної суміші накладалася на його поверхню, на котрій попередньо штихелем було вигравірувано зображення. Після цього виріб випалювали у печі за температури від 300°C до 400°C. Цей спосіб називають «мокрый».

Для прикладу того, наскільки міцна й як довго побутувала дана техніка декорування коштовних предметів візантійсько-києворуського золотарства, можна розглянути деякі варіанти золотих перснів з монограмами, що датовані VI–XIV ст. (Г. Табл. 2.27. іл. 2; 4; 5; 6). Також, у техніці чорніння існував інший спосіб, так званий «сухий». На поверхню металу, попередньо змочену розчином бури, поташі та солі, через сито насипали чернь у вигляді порошку. Після просушування видаляли її залишки і випалювали так само, при температурі 300–400°C. Даний спосіб, на відміну від попереднього, застосовували для покриття достатньо великих поверхонь, наприклад фрагментів дифованих, оздоблених карбуванням чаш (Г. Табл. 2.15. іл. 2; 4).

Для досягнення відтінків металево-сірих, коричневих і чорних кольорів на сріблі сучасні вітчизняні ювеліри в роботі переважно застосовують техніку тонування (В. Рис. 159). Для цього використовують розчин сірки і поташу у пропорції 1:2.

Високий рівень майстерності демонструють вироби, виконані у техніці *філіграні* – (лат. *filum* – нитка, *granum* – зерно) – скань – ювелірна техніка, в якій застосовується ажурний або паяний на металеве тло візерунок із тонкого золотого або срібного дроту, часто у поєднанні із зерню. При цьому ювеліри, що створюють філігранний виріб зі срібла, часто застосовують прийоми його золочіння (В. Рис. 160) або тонування, що увиразнює орнамент і візуально додає глибину та об'єм. Найдавніші пам'ятки золотарства, виконані у даній техніці, датовані другим тисячоліттям до н.е., були знайдені на території Середньої та Західної Азії, Єгипту тощо (В. Рис. 1).

Для найбільш давніх творів філігранного мистецтва характерною рисою є наявність значної кількості *зерні*, яка була типовим мотивом для



візантійсько-києворуського золотарства X–XI ст. У складі припою для зерні тогочасні майстри застосовували ртуть, яка розчиняла у собі золото, утворюючи *амальгаму*, а після нагрівання випаровувалась, при цьому зернь міцно з'єднувалась з тлом. З XII ст. у техніці філіграні домінуючим елементом стає орнамент з тонкого дроту, в той час як зернь займає другорядну позицію.

У творах окреслених періодів філігранні мотиви мали тло, тобто напаяювалися на листовий метал (В. Рис. 40). Ажурні елементи з'явилися з XIII ст. (В. Рис 133). У подальшому філігрань набуває поліхромності. В композиційних рішеннях виробів застосовують неметалеві матеріали: емаль, скло, коштовні мінерали, кістку, дерево тощо.

Для ювелірного мистецтва кінця XIX ст. характерним є використання означеної техніки у виготовленні окладів для ікон, що дозволяло достатньо тонко виконати декор одягу Святих. До цього періоду відноситься відродження техніки ажурної філіграні, яку часто поєднували із гарячою емаллю, у результаті чого з'явилась так звана «вітражна емаль».

Цікавим прикладом поєднання останньої з технікою філіграні є ювелірний гарнітур В. Друзенка «Вишневі хризантеми», що датований 1979 р., що нині зберігається у колекції сучасного ювелірного мистецтва СНМІУ. Даний комплект був однією із п'яти коштовностей, котрі фонд музею закупив 1981 року [134, с. 253]. Також у колекції зазначеного музею зберігаються твори 1980-х років, виконані у техніці напайної філіграні по об'ємній поверхні, зерні, і тонування, оздоблені коштовними мінералами (автори – О. Мінжулін та О. Косенко) (Г. Табл. 4.2. іл. 2).

Загалом у сучасному ювелірному мистецтві у чистому вигляді кропітку і складну техніку філіграні застосовує невелика кількість майстрів. Наприклад, А. Асанов (Г. Табл. 4.2. іл. 4). Ю. Вісіч, Ю. Барановський, В. Ванькович, М. Кіндяк, М. Франко (В. Рис. 160). При цьому, роботи останнього із зазначених майстрів вирізняються характерним наслідуванням золотарських традицій Візантії.





Також, варто згадати ювелірів так званої «епохи мельхіору» 1980-х – 1990-х років, що працювали у техніці ажурної і напаяної філіграні та зерні на потужностях творчої майстерні О. Роготченка «Ювілекс»: І. Туку, С. Столяра, В. Набожника, О. Тюрменка й інших [59].

Дані процеси формотворення у зазначений період часу викладали у КХПТ під керівництвом В. Тарасенка [77, с. 61], згодом у КДІДПМід під керівництвом В. Ралко [77, с. 62], нині в КДАДПМД під керівництвом І. Поп'юка [Г. Табл. 4.2. іл.1; 3; 5; 6]. При нагоді варто зазначити, що сучасні ювеліри застосовують філігрань переважно у поєднанні з іншими техніками. Наприклад, М. Коваль і О. Сорокін використовують філігранно-перегородчасту техніку з її подальшим гарячим емалюванням [126, с 41]. У вищезазначеному КДАДПМД навчають застосовувати паяну скань на литих і дифованих рельєфних поверхнях (Г. Табл. 4.2. іл. 5). У КПДМ ЛНАМ та ВКПМ при створенні авторських робіт здобувачі О. Гаркуса та І. Задорожного застосовують прийоми ажурного пропилювання з технікою філіграні [76, с. 105].

2018 року в рамках конкурсу ініційованого науково-дослідним проєктом «Золотий Гамаюн», що відбувся у межах виставки «Ювелірний Салон» у м. Одеса, диплом за відродження візантійсько-києворуських золотарських традицій у сучасному ювелірному мистецтві України отримало подружжя Каш. Вікторія і Олександр представили до розгляду журі шлюбний пояс, традиція застосування якого була розповсюджена у Візантії (В. Рис. 99). Представлена робота була виконана у техніці ажурної паяної філіграні із використанням характерних для києворуського золотарства фітоморфних орнаментів.

Натомість 2019 року в межах конкурсу вищезазначеного проєкту, котрий відбувся в рамках виставки «Ювелір Експо Україна» у м. Київ, відзнаку за інновації у відродженні візантійсько-києворуських золотарських традицій отримала О. Маслова. Майстриня представила сережки, у виготовленні яких достатньо тонко імітується техніка ажурної філіграні.



Вони були створені шляхом 3D-моделювання і лиття по виплавленій моделі.

2021 року, натхненний ідеєю осучаснення золотарських традицій Київської Русі, П. Копчук під керівництвом О. Гаркуса в майстерні художнього металу КІПДМ ЛНАМ створює дипломний і одночасно конкурсний твір під назвою «Стародавній Галич» (В. Рис. 161). У даній роботі здобувач застосував традиційні для києворуського золотарства орнітоморфні та фітоморфні орнаменти, що склалися з елементів філіграні вмонтованих в ажурне тло, виконане методом ручного ювелірного пропилювання. Варто акцентувати увагу на тому, що даний технологічний прийом роботи є частиною сучасних навчальних програм з художнього металу. Його активно практикують у майстернях таких навчальних закладів, як КДАДПМД [77, с. 68], ВКПМ [77, с. 102], КІПДМ ЛНАМ (В. Рис. 162) та інших.

*Пропилюванням* називають процес отримання ажурного декору з листового металу за допомогою лобзика. Це одна із найскладніших монтувальних операцій. [90, с. 58]. У сучасному ювелірному мистецтві часто замінюється лазерною різкою, що значно економить час і дозволяє створювати максимально точні майстер-моделі. Означену технологію у процесі малого тиражування впровадив сучасний вітчизняний емальєр грузинського походження Р. Хуцидзе. Майстер створює ажурні орнаментальні основи для подальшого гарячого емалювання, окрім того, він є одним із небагатьох сучасних ювелірів в Україні, що розвиває напрямок вітражної, або віконної, емалі (Г. Табл 4.4. іл. 6) [63].

Варто зазначити, що сьогодні, як і багато століть тому, старовинне, шляхетне і вічне мистецтво гарячої емалі в Україні практикується лише поодинокими художниками-майстрами, зокрема і в ювелірній галузі. Це одна із небагатьох технік, яка відноситься до найскладніших, при цьому вона не підлягає копіюванню. Емалеві мініатюри високо цінувались протягом багатьох століть, вони завжди були надбанням вищих прошарків суспільства та держав, майстри яких створювали вироби подібного ґатунку.



Майстри Візантії в роботі над ювелірними шедеврами християнської тематики, чиї твори значно вплинули на розвиток золотарства Київської Русі, широко використовували гарячу емаль у поєднанні із золотом. Сполука кольорової скломаси – емалі з металом якнайкраще асоціювалося із біблійною характеристикою Небесного Єрусалима, що описав Апостол Іоанн Богослов у своєму Одкровенні («<...> а місто було щире золото <...> подібне до чистого скла <...>») [17, с. 295].

Візантійські поліхромні перегородчасті емалі IX–XII ст. і сьогодні вражають своєю витонченістю й яскравістю кольорів. Сповнені духовністю, як досвідом спілкування з Господом, майстерно виконані у найкращих християнських традиціях, формуючи суспільну свідомість, стали джерелом натхнення для подальшого розвитку і формування емальєрних осередків усєї Європи. У XII–XIII ст. під потужним впливом шедеврів, виконаних візантійськими емальєрами, формувалися школи у м. Лімож (Франція) – ліможська, у м. Кельн (Німеччина) – рейнська (В. Рис. 4), мааська в Лотарингії (В. Рис. 114), а флорентійські техніки вдосконалились на базі потужних напрацювань емальєрів м. Сієни (Італія).

Для кращого розуміння витоків техніки гарячого емалювання коштовних металів, варто згадати ювелірні вироби періоду Великого переселення народів (IV–VII ст.), коли в золотарстві набули популярності поліхромні рішення. Своім походженням вони були пов'язані із культурою Сходу. Основою для виготовлення прикрас вищезазначеного періоду було золото, на яке напаявались перетинки, переважно з геометричних орнаментів, таким чином утворювались виїмки для подальшої інкрустації рубіновим склом, гранатами-альмандинами, сердоліком, бурштином тощо.

Дану техніку виконання цілком можна назвати клуазоне – (франц. *cloisonne* – розділений). У сучасному ювелірному мистецтві термін *cloisonné enamel* застосовується для визначення техніки перегородчастої гарячої емалі, оскільки зазначені прийоми інкрустації стали базовими для її подальшого розвитку. Прикладом синтезу клуазоне з гарячою емаллю є згаданий у





другому розділі даного дослідження золотий оклад Євангелія, що належав Теоделіни (570–628), датований VII ст. (В. Рис. 24) і візантійські браслети із Перещепинського скарбу датовані VII ст., що були знайдені на території сучасної України (Г. Табл. 2.19. іл. 5; 6) [14, с. 17–18].

Техніка перегородчастої інкрустації рубіновим склом і коштовними мінералами у сучасному ювелірному мистецтві не застосовується, оскільки на заміну їй прийшла технологія гарячого емалювання коштовних металів. Прийоми, що використовували емальєри Стародавніх Єгипту, Ірану, Риму, Греції, Візантії, Київської Русі, сьогодні знаходяться у стані вдосконалення, а деякі лише на початкових етапах свого оновленого розвитку [5, с. 12].

Твори емальєрного мистецтва багаторазово випалюються при температурі від 600°C до 850°C у спеціальних муфельних печах, в результаті чого вони здатні протягом століть зберігати яскравість своїх кольорів. Приголомшливі та унікальні предмети, виготовлені за допомогою техніки гарячої емалі, з часом лише набувають цінності [5, с. 12].

Незважаючи на двадцятирічну наполегливу працю поодиноких вітчизняних майстрів емальєрної справи, в Україні техніка гарячої емалі набула популярності впродовж 2010-х–2020-х років, коли виробники грузинської мінанкарі увійшли на вітчизняний ринок [14, с. 21]. Нині у м. Одеса успішно розвивається школа гарячої емалі, засновником котрої є вищезгаданий ювелір-емальєр, Р. Хуцидзе [14, с. 21].

У сучасному ювелірному мистецтві використовується велике розмаїття матеріалів для емальєрної справи. Вони відрізняються за складом і засобом підготовки робочої поверхні металу. Вітчизняні майстри широко застосовують техніку перегородчастої гарячої емалі. Можна вирізнити декілька способів її виконання, більшість з яких відноситься до середньовічних прийомів роботи але практикується і сьогодні.

Наприклад, спосіб виготовлення перетинок з листового металу у сучасній ювелірній справі майже не застосовується, натомість готовий дріт потрібного діаметру розвальцьовують, таким чином отримують пласку форму



перетинок. Даний прийом роботи є найдавнішим в емальєрній справі і традиційним для візантійсько-києворуського золотарства. У сучасному ювелірному мистецтві України його застосовує переважна більшість майстрів-емальєрів, серед них: О. Дудніков, С. Аленгоз (Г. Табл. 4.4. іл. 4), М. Столяр, О. Барбалат, М. Керуб (Г. Табл. 4.6. іл. 4; 5; 6), Р. Хуцидзе (Г. Табл. 4.3. іл. 4), А. Хуцидзе, К. Родіонова, М. Котлинська та інші.

Натомість філігранні перегородчасті емалі були характерні для золотарства XVII ст. Нині цей спосіб практикують українські ювеліри М. Коваль (В. Рис. 164, 165, 166), О. Сорокін, О. Дудніков.

Техніку вітражної емалі, що була популярною у XIX ст., у сучасній ювелірній справі застосовують вітчизняні майстри: В. Друзенко, О. Дудніков, Р. Хуцидзе (В. Табл. 4.4. іл. 6). Виїмчасті гарячі емалі, що були характерні для візантійсько-києворуського золотарства фігурували у творчості С. Дорошенка (Г. Табл. 4.4. іл. 1; 2), застосовувались у декоруванні ювелірних виробів О. Дуднікова, О. Барбалат (Г. Табл. 4.4. іл. 3). При цьому зазначені майстри у виготовленні робіт активно зверталися до художніх образів києворуського золотарства. На відміну від того, що середньовічні ювеліри створювали поглиблення – виїмку під емаль засобом гравірування, у сучасній ювелірній справі застосовують технологію фототравлення й ерозії кольорових металів.

Великої професійної майстерності потребує від художника-майстра живопис по емальованій поверхні – фініфть. За часи Київської Русі так називали техніку емалювання ювелірних виробів. Сьогодні даний термін використовують стосовно розпису вогнестійкими надглазурними фарбами на емальованій металевій пластині, котру після випалу при температурах від 700°C до 750°C, додатково вкривають прозорим матеріалом, що дозволяє зображенню довгостроково зберігати чистоту й яскравість кольорів [14, с. 22].

У сучасній ювелірній справі живописом по емальованій поверхні коштовних металів професійно займаються С. і С. Васильцови [126, с. 66]. Подружжя професійно поєднує техніку паяної філіграні з литтям по виплавленій моделі і живописними емальєрними вставками. Натомість,



М. Томасік у своїх живописних творах майстерно осучаснює символи християнства (Г. Табл. 4.5. іл. 3; 4). Ювелір О. Дудніков поєднує у роботі розпис вогнестійкими надглазурними фарбами на емальованій поверхні коштовних металів при цьому застосовуючи гільйоширування поверхні та традиційні для візантійсько-києворуського золотарства способи формотворення [14 с. 22].

Майстерність останнього успадкували його донька та її чоловік. Так, подружжя Я. і Б. Паламарчуків, в умовах технічного прогресу в ювелірній галузі, впроваджують комп'ютерне моделювання і лиття по виплавленій друкованій 3D-моделі у поєднанні із рукотворною фініфтою, емальованим гільйоше і техніками гарячої емалі, що були популярними у Київській Русі протягом XI–XII ст. [14, с. 22]. При цьому їх живописні емалеві твори, зокрема сакральної тематики, виконуються з дотриманням візантійського іконописного канону (Г. Табл. 4.5 іл. 1; 2).

Складним і кропітким процесом вважається емалювання рельєфної поверхні коштовних металів. Дану техніку широко застосовували майстри Візантії упродовж X–XII ст., наприклад у виготовленні ювелірних ікон із зображенням Архангела Михаїла, що нині зберігаються у Скарбниці собору Сан-Марко у м. Венеція (В. Рис. 56; 40). У зазначених творах рельєфні зображення Архангелів спочатку були виконані у техніці ювелірного карбування по золоту. Після того на рельєф і площину навколо напаявалися пласкі перетинки, що утворювали орнамент. Надалі відбувався процес гарячого емалювання філігранної і карбованої площин виробу.

У сучасному ювелірному мистецтві України емаль по рельєфній поверхні у роботі застосовує невелика кількість майстрів. Серед них львівський художник-ювелір, доцент кафедри художнього металу ЛНАМ, С. Вольський і легендарний київський майстер В. Хоменко. Останній вперше серед вітчизняних ювелірів використав досить новий метод в емалюванні коштовних металів, відомий як графіті. Це експериментальний сучасний прийом для створення нових рішень, зокрема у художньому проектуванні





ювелірних виробів. Малюнок виконують на підсушеному верхньому нашаруванні емалі, нанесений на заздалегідь випалений нижній, після чого повторно відправляють у муфельну піч [14, с. 23].

В умовах інтенсифікації виробництва у сучасній ювелірній галузі, майстер-моделі під виїмчасту і перегородчасту гарячу емаль все частіше створюються шляхом 3-D моделювання і подальшого лиття по виплавленій моделі. Дані прийоми і методи роботи широко застосовують вищезгадане подружжя Я. і Б. Паламарчуків, О. Гаркус, І. Коваленко, О. Барбалат, М. Столяр. Останні із зазначених авторів, звертаючись до художніх образів Київської Русі, поряд із технікою виїмчастої гарячої емалі застосовують у роботі металізовані суміші – *фемеші*. Подібна комбінація матеріалів для емалювання дозволяє створювати ефекти, схожі на вставки, що виготовляли майстри Стародавнього Єгипту для імітації таких мінералів, як лазурит і бірюза [14, с. 23].

Серед навчальних закладів України, де здобувачі мають можливість вивчати техніку гарячої емалі, варто зазначити спеціалізовані майстерні на базі: КУБГ (викладачі О. Барбалат, М. Столяр), КПДМ (викладач О. Гаркус), ЛНАМ (викладач С. Вольський), КДАДПМД (викладач Т. Ільїна – представниця емальєрної школи О. Бородая), ВКПМ (викладач І. Задорожний) та інші [5].

З 2015 року в м. Києві працює молодіжна емальєрна школа «Майстерня Сонця» яка з 2021 року є співзасновником і співорганізатором циклу міжнародних емальєрних пленерів для молоді – мистецького явища, яке не має аналогів у світі [166]. Дана циклічна імпреза є щорічною і проходить в межах науково-дослідного проєкту «Золотий Гамаюн» та арт-проєкту «Мистецтво, народжене вогнем» [166].

Нині техніка гарячої емалі в ювелірному мистецтві України переживає етап активного відродження, пов'язаний з рефлексіями спадщини художньої культури Візантії і Київської Русі. Прийоми, що використовували в роботі тогочасні емальєри, на чію творчість, в свою чергу, вплинули твори майстрів



Стародавніх Єгипту, Ірану, Риму, Греції, сьогодні знаходяться у стані відновлення, а деякі лише на початкових етапах свого оновленого розвитку [14, с. 22].

У сучасному ювелірному мистецтві дедалі частіше застосовують техніку гарячої емалі на литих поверхнях коштовних металів. Сьогодні технології 3D-моделювання і подальшого 3D-друку дозволяють створювати високоточні майстер-моделі, з імітацією плоских і філігранних перетинок, гільйошированої поверхні тощо. Виїмки під опаківі й інші фактури під транспарентні емалі за допомогою сучасних технологій виконуються з ювелірною точністю.

Варто зазначити, що *лиття* є одним з найдавніших засобів обробки металів. Про це свідчать археологічні знахідки, датовані 5000 до н.е., з Давніх Вавилону і Єгипту. Також довершеними зразками ливарної справи є пам'ятки Стародавніх Греції та Риму. Ливарна справа була невід'ємною складовою візантійського і києворуського золотарства, про що свідчать знайдені в різних місцях колишньої християнської імперії, зокрема на території сучасної України кам'яні ливарні форми датовані XII – першою половиною XIII ст. (В. Рис. 143).

Найдавнішим способом, який досі не втратив своєї актуальності є лиття у земляні форми, котрі використовуються одноразово, створюються із суміші глини з піском при цьому повторюють авторський оригінал і руйнуються після заливання металу внаслідок вилучення відливки. У Стародавніх Єгипті, Греції, Римі, Візантії і Київській Русі застосовували спосіб лиття по виплавленій моделі, яку виготовляли з воску, формували у суміш піска з глиною і шляхом нагріву видаляли з форми, у котру потім заливали розплавленний метал. Також у візантійсько-києворуському золотарстві був розповсюджений спосіб лиття коштовних металів у постійні роз'ємні форми (В. Рис. 142; 143). Їх виготовляли шляхом різьблення твердих порід каменю, що дозволяло створювати достатньо точний контррельєф, який складався з двох частин для отримання об'ємної відливки. Таким чином можливо було



серійно випускати браслети, колти, натільні хрести тощо.

Розповсюдженою у часи Середньовіччя була технологія лиття у вапняну внутрішню раковину молюска, зокрема каракатиці, з якої, власне, і створювали ливарну форму. У сучасному ювелірному мистецтві даний спосіб лиття застосовує вищезгаданий італійський ювелір М. Кремоніні [58].

Переважає більшість сучасних майстрів золотарства застосовує технологію відцентрового лиття по виплавленим моделям. Суть процесу залишилась та сама, при цьому дещо змінилися обладнання і матеріали. Воскові моделі нині формують у металеву циліндричну опоку, яка надалі кріпиться у відцентровій машині. Для процесу формовки сучасні майстри ливарної справи застосовують суміш кварцевого піску із невеликим відсотком борної кислоти. Воскові моделі виплавляють з форми шляхом нагріву, після того прокалюють її у муфельній печі за температури від 850°C до 900°C. Надалі розплавлений коштовний метал заливають у прогріту до 700°C форму і приводять у процес обертання на відцентровому верстаті. Для визволення відливки з вогнестійкої оболонки застосовують лужний розчин.

У цілому, ливарна майстерня – це окрема ділянка виробництва в ювелірній справі. Серед сучасних вітчизняних професійних ливарників варто згадати Н. Маркзітцера, А. Нідзельського, М. Абрашина, С. Максимова й інших. У сучасній ювелірній справі, зокрема у виробництві масової продукції, дедалі частіше використовують технологію лиття, із закріпленими у воскові моделі огранованими вставками, що витримують температуру плавлення коштовних металів.

Загалом, складно уявити золотарство без коштовних мінералів. Їх професійну обробку застосовують з давніх-давен, а мистецтво різьблення по ним називають *гліптикою*. Даний термін відноситься до ювелірної справи. Це одне з найдавніших мистецтв, відомих людству. Майстерністю різьблення по твердому каменю володіли єгипетські, шумерські, вавилонські, ассирійські майстри. Особливо вирізняються своєю красою і вишуканістю виконання різьблені камені Стародавньої Греції та Риму.





У Візантії зародилася специфічна виразна християнська мова гліптики, оскільки, як було зазначено вище, окремі коштовні мінерали ототожнювалися з біблійними характеристиками Небесного Єрусалима, а їх наявність у творах золотарства була обов'язковою. Для різьблення по каменю застосовували інструменти з агату, сердоліку, гранату, гематиту, сардоніксу. В якості абразиву використовували порошок корунду або алмазний пил з олією і водою. Для остаточного полірування застосовували порошок з мінералу гематит з оливковою олією.

З раннього Середньовіччя гліптика стає невід'ємною частиною християнської культури. Зразки різьблення по каменю ми знаходимо у візантійському та киеворуському золотарстві. Зображення Спасителя, Божої Матері та Святих фігурують в медальйонах (Г. Табл. 2.22; 2.23), персях (Г. Табл. 2.31), окладах для Євангелія (В. Рис. 24), іконах тощо.

В якості коштовних вставок у культові предмети золотарства майстри гліптики створювали *камеї* (Г. Табл. 2.32) та *інталії* (Г. Табл. 2.33) з образами Ісуса Христа, Диви Марії, Архангелів і Святих. Найкращі традиції давнини в Україні відроджують лише поодинокі майстри-каменерізи. Наприклад С. Нікітенко з м. Дніпро, створює камеї з образами святих, дотримуючись візантійського іконописного канону, а також у своїй творчості звертається до міфології еллінів (В. Рис. 163).

Натомість, ювелір О. Мірошніков з м. Миколаїв застосовує у своїх творах різьблення по аквамарину, нефриту, сердоліку [126, с. 81]. Також варто згадати роботи С. Вольського з м. Львів, в яких він поєднує гліптику з технікою гарячого емалювання коштовних металів. Окрім іншого, варто зазначити, що сучасні вітчизняні майстри-каменерізи освоїли технологію обробки таких непростих у роботі мінералів, як топаз, берил, смарагд та аметист.

При нагоді в контексті ручної обробки коштовних мінералів доцільно буде згадати творчість окремих майстрів цієї справи, зокрема, огранувальника з майстерні «Ювілекс», О. Набожника, котрий володів



способом огранки кабошон, що побутував у візантійсько-києворуському золотарстві та українського майстра В. Перегуду, який сконструював власну авторську оснастку для втілення фантазійних форм огранування. Це дозволило максимально проявити характер, блиск і колір мінералів, які потрапляли йому у роботу.

При нагоді, варто зазначити, що першими ювелірами в історії були ковалі. Загалом, технологія ювелірного куття відома з часів бронзової доби. Окремі техніко-технологічні прийоми ювелірного куття сьогодні використовують майстри вітчизняної ювелірної справи: П. Ключко, А. Деревянко, Г. Ігнат'єв, І. Поп'юк й інші. Наприклад, у сучасному ювелірному ковальстві застосовуються традиційні методи осадки, витягування та прошивки, способи поділу частин рубкою, гнуття та зварювання, а прийом скручування круглого та плоского дроту дозволяє отримувати моделі подібні до києворуських шийних гривен (В. Рис. 127).

Велич творів золотарства майстрів Візантії і Київської Русі базувалася на високому відчутті матеріалів, поєднаному із глибоким знанням їх техніко-технологічних властивостей і семантико-семіотичних характеристик. Творчі процеси, що відбувалися у майстернях княжого Києва і Царгорода відрізняються від сучасних не тільки способами формотворення, а наявністю глибинного проникнення у сенс виробу і потужної духовної складової.

В цілому, варто зазначити, що техніки, які застосовували середньовічні золотарі так чи інакше продовжують жити, трансформуючись в умовах інтенсифікації виробництва сучасної ювелірної галузі та виходити на інші етапи свого оновленого розвитку. Сучасне ювелірне мистецтво, на відміну від епохи Середньовіччя, не керується постулатами християнства. Масово з'являються і застосовуються майстрами проривні технології, натомість одиниці ювелірів у своїй творчості сповідують вищі цінності, знаходячись у тісному зв'язку із релігією.

У своєму інтерв'ю з Русланом Кухарчуком вітчизняний поет і драматург Дмитро Корчинський зазначив: («<...> Найважливішою складовою



нації є публіка, <...> а публіки поки що немає <...>» [85].

Загалом, слід зауважити, що Українське суспільство має перейти від цінностей виживання до духовних цінностей самовираження. Формування еліт, свідомість яких дозволить замовляти твори золотарства з глибоким філософським і сакральним змістом, потребує певного часового періоду. В даному процесі важливу роль відіграє система освіти, зокрема навчання у галузі ювелірного мистецтва і художнього проєктування творів золотарства.

#### **Висновки до розділу 4**

Протягом останніх років інтерес до традицій візантійського золотарства значно зростає у світовому середовищі ювелірів. В Україні ідея наслідування унікальних художньо-образних особливостей, стилістики, техніко-технологічних прийомів, що були характерні для золотарства Київської Русі, і розвивалися під значним впливом Візантії, знаходиться на початковому етапі свого формування.

Загалом варто зазначити, що найвищого свого розквіту українське золотарство досягло у період з 2000 по 2008 роки. Зокрема, у царині арт-проєктування і виготовлення авторських ексклюзивних виробів, в тому числі й сакральної тематики. Чимало коштовностей означеного періоду виконано із застосуванням комплексу візантійсько-києворуських мистецьких технологій. Також варто зазначити, що основою композиційних рішень великої частки дипломних робіт, створених в окреслений період здобувачами майстерень художнього металу КХПТ, КДІДПМД, ВКПМ, КПДМ ЛНАМ під керівництвом В. Сауткіна, В. Сладкевича, В. Ралко, В. Тарасенка, О. Гаркуса, М. Салиги, І Задорожного, С. Вольського, була художньо-образна система і стилістика творів києворуського золотарства.

Принадно слід зауважити, що протягом 2010-х–2020-х років в ювелірній справі України активно розвивалася техніка гарячої емалі. Серед відомих майстрів-емальєрів вітчизняного золотарства у контексті теми дослідження доцільно згадати творчість О. Хоменка, О. Міхальянца,





О. Косигіна, С. Аленгоза, О. Дуднікова, Я. і. Б. Паламарчуків, Р. Хуцидзе, М. Керуба, М. Ковалю, С. Вольського, М. Столяра, О. Барбалат.

Означені ювеліри у своїх роботах активно застосовують візантійсько-києворуські емальєрні техніки, апелюють до стилістики і художньо-образних особливостей золотарських творів означеної доби. Окрім іншого, С. Вольський, М. Столяр та О. Барбалат викладають емальєрну справу в ювелірних майстернях Львівської національної академії мистецтв, Київського університету імені Бориса Грінченка та молодіжної емальєрної школи «Майстерня Сонця».

Загалом доцільно звернути увагу на те, що активний розвиток сучасної вітчизняної ювелірної галузі тимчасово призупинений, що засвідчує низка її представників [48], [49], [52], [54], [56], [57], [59], [60], [62], [63]. На це поступово вплинули наступні події: економічна криза 2008 р., анексія Криму 2014 р., пандемія COVID-19, і повномасштабне вторгнення РФ на землі України від 24 лютого 2022 р.

Наразі українське золотарство потребує процесів відновлення, відродження та регенерації. На даному шляху, в процесі проєктування і виготовлення ювелірних творів, особливо репрезентативної державної сувенірної продукції, призначеної для офіційних візитів закордонних гостей, важливим залишається питання звернення сучасних майстрів до стилістики і художньо-образних особливостей напрацьовань Київської Русі.

Таким чином, наша країна увиразнить власну національну самобутність, а вироби, створені в означеному контексті якісно презентуватимуть її на світовій арені. Також варто зазначити, що в умовах технічного прогресу й активного розвитку нейронних мереж, для подальшої професійної підготовки фахівців ювелірної галузі, особливо у державних навчальних закладах України, питання оновлення існуючих навчальних програм й обладнання робочих майстерень є надзвичайно важливим для збереження конкурентоспроможності.



## ВИСНОВКИ

В результаті проведеного дослідження отримано наступні наукові висновки:

1. Розроблено методологічний інструментарій дослідження, побудований на поєднанні принципів наукової достовірності і всебічності: мистецтвознавчого, культурологічного і дизайнерського підходів. Сукупності загальнонаукових і конкретно-наукових методів: онтологічного, герменевтичного семіотичного, історико-генетичного, просопографічного, історико-хронологічного, компаративного, презентаційного, крос-культурного, історико-культурного, культуротворчого, типологічного, іконографічного, іконологічного, формально-стилістичного та методів мистецтвознавчого і художньо-композиційного аналізу, що дозволили повному осмислити спадщину Візантії й Київської Русі та довести тяглість певних традицій у сучасному ювелірному мистецтві України.

2. Висвітлено передумови формування і розвитку золотарських традицій Візантії та Київської Русі. При цьому встановлено, що дані процеси відбувалися на територіях означених держав у тісних взаєминах із традиціями інших народів (персів, сирійців, греків, арабів тощо). У процесі дослідження з'ясовано, що візантійське золотарство було тим «культурним тлом», у межах якого розвивалося ювелірне мистецтво усіх країн Середньовічної Європи, зокрема, Київської Русі.

3. На основі систематизації пам'яток візантійського та києворуського золотарства, а також творів сучасного ювелірного мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть, здійснено їх класифікацію за способами формотворення з огляду на вивчення першоджерел. При цьому було комплексно проаналізовано натурні взірці – ювелірні твори Візантії, Київської Русі і вироби сучасного ювелірного мистецтва із 46 відомих світових музейних державних і приватних колекцій. Зокрема, *України* (м. Вижниця, м. Вінниця, м. Київ, м. Косів, м. Луцьк, м. Львів, м. Чернігів) і визначних світових державних і приватних колекцій *Італії* (місто-держава



Ватикан, м. Венеція, м. Галатина, м. Монца, м. Нонантола, м. Равенна, м. Рим); *Франції* (м. Париж); *Німеччини* (м. Берлін, м. Кельн, м. Лімбург-андер-Лан, м. Майнц, м. Мюнхен, м. Трір, м. Хальберштадт); *Єгипту* (г. Синай); *Швейцарії* (м. Женева); *Данії* (м. Копенгаген); *Австрії* (м. Відень, м. Інсбрук); *Угорщини* (м. Будапешт, м. Естергом); *Великої Британії* (м. Лондон); *Ізраїлю* (м. Єрусалим); *Греції* (м. Афіни, Св. Гора Афон, о. Крит, м. Салоніки, м. Хіос); *США* (м. Акрон, м. Балтимор, м. Вашингтон, м. Клівленд, м. Нью-Йорк.); *Грузії* (м. Тбілісі); *Вірменії* (м. Єреван); *Болгарії* (м. Несебр, м. Преслав); *Туреччини* (м. Стамбул). При цьому було ретельно опрацьовано золотарську спадщину Візантії і княжого Києва з музейних і приватних колекцій РФ.

Загальна кількість досліджених пам'яток склала близько 450 одиниць виробів, створених із золота і позолоченого срібла. Їх вдалося класифікувати за способами формотворення згідно технік ювелірного карбування, філіграні, зерні, черні, гарячої емалі, котрі надалі відроджували сучасні майстри золотарства України, що працювали у межах візантійсько-києворуських ювелірних традицій наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть.

4. Унаочнено типологію форм ювелірних виробів Візантії, Київської Русі і сучасного золотарства України відповідно до їх функціонального призначення. Розрізнено дві основні групи творів: 1) предмети богослужбового вжитку, 2) твори сакрального призначення. До першої відносяться процесійні і напестольні хрести, патени, чаші для Євхаристії, оклади для Євангелія тощо. Другу групу склали релікварії у вигляді натільних хрестів і медальйонів, ставротеки, браслети, намиста, підвіски персні та сережки, оздоблені мінералами Небесного Єрусалима й декоровані зображеннями Святих і молитовними написами, а також, діадери, скроневі підвіски, барми, колти, карбовані ікони, ризи й оклади для живописних образів.

5. Уточнено понятійно-категоріальний апарат ювелірної справи Візантії, Київської Русі і сучасного золотарства України, зважаючи на





художньо-образні особливості, типологію і способи формотворення. Роз'яснено наступні поняття і терміни: аграф, асист, альмандин, антиміс, аргіропрати, багрянородний, басма, барми, електрум, ергастерії, літик, патен, сардій, Сенмурв, серпентин, синаксарій, сирени, цати, фіал, фемеші, чепраги, якінт.

6. Здійснено аналіз джерел інспірацій, що були основою іконографії ювелірних виробів Візантії IV–XV ст., Київської Русі XI – першої половини XIII ст. і впливали на формування сучасного ювелірного мистецтва України кінця XX – початку XXI ст. Виявлено, що система декоративного оздоблення ювелірних виробів Київської Русі була значною мірою успадкована від християнської Візантії. Визначено основні традиції киеворуського золотарства, що вплинули на творчість сучасних ювелірів України.

7. Розкрито основні засади для формування художньо-образної системи і стилістики творів візантійського, киеворуського та сучасного українського золотарства на підґрунті історіографії і джерельної бази. Виявлено факт синтезу візантійських і киеворуських золотарських традицій, що проявлявся у способах формотворення, стилістиці, художньо-образних особливостях і техніко-технологічних прийомах роботи. Адже заданий майстернями Царгорода високий еталонний стиль з різнорідними джерелами інспірацій, дав світу унікальні предмети золотарства, традиції створення яких вплинули на розвиток ювелірного мистецтва Середньовічної Європи, зокрема Київської Русі XI – першої половини XIII ст.

8. Окреслено характерні ознаки і межі впливу золотарства Візантійської імперії на ювелірне мистецтво Київської Русі, при цьому здійснено аналіз синтезу різних ювелірних технік, технологій і матеріалів, застосованих майстрами означених держав у роботі. Розроблено комплексну систематизацію модельного ряду киеворуських колтів з урахуванням джерел інспірацій, що сприяли процесу їх художнього проєктування і подальшого виробництва. Всебічно проаналізовано трактування сакрального призначення форм і змісту у предметах візантійського, киеворуського і сучасного



золотарства.

В якості уточнених джерел інспірацій подана інформація буде корисною для розробки нових концептуальних ювелірних колекцій, що можуть бути виготовлені з урахуванням традицій візантійсько-києворуського золотарства, що, у свою чергу, впливатиме на їх популяризацію у сучасному художньому художньому проєктуванні ювелірних виробів для якісної презентації вітчизняного золотарства у світі.

9. Визначено особливості впливу традицій золотарства Візантії та Київської Русі на формування сучасного ювелірного мистецтва України. України. Окреслено систему застосування орнітоморфних, зооморфних, фітоморфних, антропоморфних та антропо-орнітоморфних художніх образів, що фігурували у золотарстві вищевказаних середньовічних держав і виявлено їх рефлексію у сучасному вітчизняному ювелірному мистецтві.

Вперше за 30 років незалежності України було доведено факт впливу візантійсько-києворуських золотарських традицій на формування сучасного ювелірного мистецтва нашої держави. В процесі даного дослідження було осмислено специфіку застосування візантійсько-києворуських мистецьких технологій які вплинули на розвиток окремих тенденцій українського золотарства кінця ХХ – початку ХХІ ст. При цьому було виявлено середньовічні техніки, які сьогодні знаходяться на початкових етапах свого оновленого розвитку.

Акцентовано увагу на необхідності створення міжнародних мистецьких проєктів для молоді з наголосом на традиції візантійсько-києворуського золотарства для популяризації мистецького надбання України у світі.

Запропоновано основні засади для створення концепції репрезентативної державної сувенірної продукції призначеної до офіційних візитів закордонних гостей із застосуванням ювелірних традицій Київської Русі.

Основні теоретичні положення і висновки, сформульовані в дисертації, сьогодні можуть бути використані у подальшому дослідженні візантійсько-



києворуської художньо-образної системи золотарства, мистецьких технологій та їх рефлексії у сучасному ювелірному мистецтві України. Матеріали даного дослідження можуть знайти відображення при розробці навчальних дисциплін, які стосуються поглибленого вивчення історії середньовічного золотарства, техніко-технологічних процесів формотворення в ювелірній справі, зокрема, гарячого емалювання коштовних металів.

Також даним дослідженням визначається важливість створення спеціалізованих навчальних центрів, щорічного проведення арт-семініарів, симпозіумів, майстер-класів і науково-практичних конференцій для популяризації, розвитку, відновлення, вдосконалення і збереження національних традицій у галузі золотарства.

Особистий внесок здобувача окрім іншого полягає у створенні науково-дослідного проєкту «Золотий Гамаюн» (метою якого є популяризація візантійсько-києворуських золотарських традицій у сучасному ювелірному мистецтві України). У межах даного проєкту було впроваджено всеукраїнський конкурс на кращий дизайн ювелірного виробу, засновано цикл міжнародних емальєрних пленерів для молоді і науково-практичних конференцій в рамках означених мистецьких подій, що мають на меті відродження і популяризацію візантійсько-києворуських емальєрних традицій у світі.

Авторкою даного дослідження було розроблено темарій і проведено міжнародний симпозіум художників сучасного золотарства Європи у межах головної ювелірної події 2019 року «Ювелір Експо Україна», присвячений впливу візантійських традицій на сучасне ювелірне мистецтво ЄС. Нині результати взаємозв'язку золотарських традицій Візантії і Київської Русі віддзеркалюються у значній кількості творів сучасного українського золотарства, вдосконалюються і трансформуються, відкривають широкі можливості самореалізації. Вони є потужним поштовхом, цікавим досвідом і невичерпним джерелом інспірацій для усієї вітчизняної ювелірної галузі.





## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Артюх Т. Діагностика та експертиза коштовностей: підручник. Київ: Альтпрес, 2003. 448 с.
2. Артюх Т. Н., Хардаєв В. М. Експертна оцінка ювелірних прикрас Середньовіччя. *Вісник ювелірів України*. 2004. № 1. С. 31–37.
3. Асєєв Ю. С. Джерела. Мистецтво Київської Русі. (Нариси історії українського мистецтва.) Київ: Мистецтво, 1980. 214 с.
4. Барбалат О. В. Візантійсько-києворуські золотарські традиції у творчості сучасного українського ювеліра-емальєра Максима Керуба: Музейні читання / Національний музей історії України; Музей історичних коштовностей України. *Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки*: Всеукр. наук. конф., 24 грудня 2020 р. Київ, 2020. С. 20.
5. Барбалат О. В. Емальєрна школа «Майстерня Сонця» – перша і єдина в Україні для дітей та юнацтва: Міжнар. наук.-практ. конференція в рамках Першого і єдиного Міжнародного молодіжного емальєрного пленеру, м. Косів, 29 жовтня 2021 р. № 1. С. 11–14.
6. Барбалат О. В. Знакова символіка фітоморфних орнаментів візантійського золотарства IV–IX століть. *Art and Design*. Київ, 2021. № 2(14). С. 63–74. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.2.6>
7. Барбалат О. В. Знакова символіка фітоморфних орнаментів києворуського золотарства. *Гагенмейстерські читання*: міжнар. наук.-практ. конф., 19–20 листопада 2020 р. Кам'янець-Подільський: КПНУ ім. І. Огієнка, 2020. С. 73–75.
8. Барбалат О. В. Ідеї з архівів Всесвіту, вкарбовані у вічність: Творчість сучасного художника-майстра художньої обробки металу, ювеліра-модельєра Максима Столяра. *Науковий вісник Національного музею історії України*. 2019. Вип. 4. С. 558–568.
9. Барбалат О. В. Мистецтво народжене вогнем: старовинна техніка гарячої емалі на теренах сучасної України. *Культурні та мистецькі*



- студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матеріали міжнародного симпозіуму, 6 червня 2019 р. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 120–123.*
10. Барбалат О. В. Сакральна геометрія у дизайні ювелірних виробів Візантії культової тематики: нагрудні хрести. *Дизайн-освіта як галузь креативних індустрій: матеріали Всеукраїнської наук.-практ. конференції, 18–19 квітня 2019 р. МК України, Київ. Національний університет культури і мистецтв; редкол.: Н. Удріс-Бородавко, А. Болтенков, О. Чистіков. Київ: КНУКіМ, 2019. С. 205–210.*
  11. Барбалат О. В. Старовинна техніка гарячої емалі в умовах інтенсифікації виробництва ювелірних прикрас у творчості сучасного майстра Роїні Хуцидзе. *Науковий вісник Національного музею історії України. 2020. Вип. 6. С. 471–478.*
  12. Барбалат О. В. Форма та зміст у дизайні ювелірних виробів. *Сучасні тенденції розвитку науки. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. 26–27 червня 2017 р. Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2017. С. 7–9.*
  13. Барбалат О. В. Цикл Міжнародних емальєрних пленерів для молоді – явище яке немає аналогів у світі. *Гагенмейстерські читання. До 135 ліття від дня народження Володимира Гагенмейстера: тези II Міжнар. наук.-практ. конф. К-ПНУ ім. І. Огієнка, 1–2 грудня. 2022 р. м. Кам'янець-Подільський: Видавець А. С. Панькова, 2023. С. 145–147.*
  14. Барбалат О. В., Школьна О. В. Візантійсько-києворуські емальєрні традиції у дизайні сучасних ювелірних виробів України. *Art and Design. Київ, 2020. № 2. С. 14–26. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.2.1>*
  15. Белічко Н. Проблеми становлення сучасної української живописної емалі. *Вісник ХДАДМ. Харків, 2008. №12. С. 8 –10.*
  16. Біблійний словник Віхлянцева. URL: <http://surl.li/crgwn> (дата звернення: 12.08.2022).



17. Біблія або Книги Святого письма Старого й Нового заповіту. Об'єднання Біблійних товариств. 1980. 296 с.
18. Білоусова В. Ливарні форми XII–XIII ст. з колекції НМІУ. *Церква Богородиці Десятинна в Києві*. Київ, 1996. С. 82–84.
19. Блюм Р. Х. Книга рун. Софія, 2009. 332 с.
20. Бородай Ю. О. Українська емаль. Київ: Український письменник, 2013. 261 с.
21. Брайчевська О. А. Вироби дрібної пластики, монети і актові печатки як джерело для вивчення чоловічих головних уборів давньоруського часу Старожитності Південної Русі: матеріали історико-археологічного семінару «Чернігів і його округа в IX–XIII ст.» 15 травня 1990 р. м. Чернігів, 1993. С. 112–117.
22. Василевська С., Вигоднік А. Холмський чудотворний образ Богородиці у Музеї волинської ікони. *Минуле і сучасне Волині та Полісся. Християнство в історії і культурі Володимира-Волинського та Волині*. 2013. Вип. 47: Мат-ли XLVII Всеукр. наук. історико-краєзнавчої конф. / Упор. А. Силюк. Луцьк, 2013. С. 177–180.
23. Велесова Книга. Легенди. Міти. Думи. Скрижалі буття українського народу. I тис. до нової доби – I тис. нової доби. / Упорядк., ритм. Переклад, підг. автентичного тексту, довід. Мат. Б. Яценка / Заг. ред. В. Довгича. Київ: «Велесич», Індоевропа, 1995. 315 с.
24. Велесова Книга / у редакції Г. Лозко; публікатор та імовірний автор Ю. Миролубов. Київ: ФОП. Стебляк О. М., 2019. 512 с.
25. Візантія і Київська Русь. Каталог виставки. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. Каталог. Київ, 1997. 55 с.
26. Войтович В. Міфи та легенди стародавньої України. Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2009. 408 с.
27. Войтович Л. В., Домановський А. М., Козак Н. Б., Лильо І. М., Мельник М. М., Сорочан С. Б., Файда О. В. Історія Візантії. Вступ до





- візантиністики / За ред. С. Б. Сорочана і Л. В. Войтовича. Львів: Видавництво «Апріорі», 2011. 880 с.
28. Всеукраїнська виставка «КВАДРА міні-метал. Ювелірне – мистецтво – емалі»: каталог. Київ, 2018. 40 с.
29. Голуб В. Особливості реставрації прикрас з чудотворної ікони Холмської Богородиці. *Волинська Ікона: дослідження та реставрація: матеріали XV міжнародної наукової конференції*, м. Луцьк, 25–26 вересня 2008 року. Луцьк, 2008. С. 97–105.
30. Гомер. Одиссея / переклад із старогрецької і склав примітки та словник Борис Тен. Київ: Дніпро, 1968. 462 с.
31. Грушевський М. Історія України-Руси. Т. 2: XI–XIII ст. Київ: Наукова думка, 1992. 633 с.
32. Гулько Г. З історії знахідок гривень доби Київської Русі на Волині. Скарб з давньоруського м. Червень. XII–XIII ст. *Скарби та рідкісні монети з теренів Північно-Західної України*. Луцьк: Вежа Друк, 2019. С. 147–150. URL: <http://surl.li/boqvr> (дата звернення: 12.08.2022).
33. Давньоруські браслети-наручні. URL: <http://surl.li/etiag> (дата звернення: 12.12.2022).
34. Данішук І., Коваль І. Перегородчасті емалі Галицько-Волинської Русі. *Українознавчі студії*. 2012–2013. № 13(14). С. 268–281.
35. Данте Аліг'єрі. Божественна Комедія. Пекло / переклад М. Стріхи. 3-тє вид. Львів: Астролябія, 2019. 352 с.
36. Декоративно-ужиткове мистецтво: словник: у 2 т. / кер. автор. кол. Я. П. Запаско. Львів: Афіша, 2000. Т. 1. 364 с. 51 с.; Т. 2. 400 с. 279 іл.
37. Дерев'янок Н. В. Прикраси X–XV століть із нових надходжень у фонди НКЗ «Чигирин». Музейні читання / Національний музей історії України; Музей історичних коштовностей України. *Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки: Всеукр. наук. конф.*, 15–17 листопада 2010 р. Київ, 2011. С.186–193.



38. Дослідження хімічного складу емалі і сплаву металу натільного києворуського хреста з приватної колекції С. Максимова на обладнанні Elvax Mini. XRay Fluorescence Spectrometer. Протокол дослідження від 01.06.2021. Київ. 2021 (з архіву О. В. Барбалат).
39. Досьє ювелірної творчості фірми «Фіал». *24 Карати*. 2000. №3 (5). 76 с.
40. Еванс Х. Ювелірні вироби зі скарбів Десятинної церкви: Колекція Метрополітен-Музею (Нью-Йорк). Церква Богородиці Десятинна в Києві. Київ: Арт Эк, 1996. С.160–161.
41. Експертиза дорогоцінних металів та коштовного каміння: навч. посіб. / Артюх Т. М., Черняк Л. В., Марчук Н. Б., Піркович К. А.; Київ. нац. торг.- екон. ун-т. Київ: КНТЕУ, 2008. 188 с.
42. Етимологічний словник української мови. Київ: Наукова думка. 2012. 568 с.
43. Євангеліє апракос «Мстиславове» URL: <http://surl.li/ddkbj> (дата звернення 07.12.2022).
44. Єлісєєва Т., Вигоднік А. Музей волинської ікони: каталог. Київ: Майстер принт, 2010. 88 с.
45. Золоті та срібні прикраси України-Руси. Серія Українське народне мистецтво / Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ. Львів, 2020. 340 с.
46. Індутний В. В. Оцінка культурних цінностей: підручник / Київ: нац. торг.-екон. ун-т, 2016. 880 с.
47. Інтерв'ю з Аленгозом С. Г.: записано 16.07.2020 р., в онлайн-форматі анкетування науково-дослідного проєкту «Золотий Гамаюн» (з архіву О. В. Барбалат).
48. Інтерв'ю з Глушко О. Ю.: записано 30.04.2019 р., в Ювелірній майстерні Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, м. Київ (з архіву О. В. Барбалат).
49. Інтерв'ю з Деревянко А. О.: записано 06.09.2021 р., в онлайн-форматі



- анкетування науково-дослідного проєкту «Золотий Гамаюн» (з архіву О. В. Барбалат).
50. Інтерв'ю з Дорошенко Р. С.: записано 10.11.2020 р., в онлайн-форматі анкетування науково-дослідного проєкту «Золотий Гамаюн» (з архіву О. В. Барбалат).
51. Інтерв'ю з Золотаренком А. М.: записано 20.12.2019 р., у приміщенні МВЦ «Лівобережний» на стенді науково-дослідного проєкту «Золотий Гамаюн» в рамках міжнародної виставки «Ювелір Експо Україна» м. Київ (з архіву О. В. Барбалат).
52. Інтерв'ю з Керубом М. Б.: записано 27.11.2020 р., у приміщенні МВЦ «Лівобережний» на стенді науково-дослідного проєкту «Золотий Гамаюн» в рамках міжнародної виставки «Ювелір Експо Україна» м. Київ (з архіву О. В. Барбалат).
53. Інтерв'ю з київськими ювелірами, засновниками ювелірної творчої майстерні «PALAMARCHUK», Паламарчуком Б. Г. та Паламарчук Я. В. Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (АНФРФ ІМФЕ). Ф. 56 (Інтерв'ю) Од. зб. 39. 2018. Арк. 1–12. (з архіву І. В. Удовиченко).
54. Інтерв'ю з Ковалем М. Д.: записано 07.05.2020 р., в онлайн-форматі анкетування науково-дослідного проєкту «Золотий Гамаюн» (з архіву О. В. Барбалат).
55. Інтерв'ю з Лунгу А. В.: записано 8.07.2019 р., у приміщенні МВЦ «Лівобережний» на стенді науково-дослідного проєкту «Золотий Гамаюн» в рамках міжнародної виставки «Ювелір Експо Україна» м. Київ (з архіву О. В. Барбалат).
56. Інтерв'ю з Нікітенко С. О.: записано 30.12.2021 р., в онлайн-форматі анкетування науково-дослідного проєкту «Золотий Гамаюн» (з архіву О. В. Барбалат).





57. Інтерв'ю з Подковирею Н. В.: записано 17.06.2019 р., м. Київ, Ювелірна майстерня Київського Національного університету технологій та дизайну м. Київ (з архіву О. В. Барбалат).
58. Інтерв'ю з представниками провідної італійської ювелірної компанії «Rayan Lynch»: записано 20.12.2019 р., у приміщенні МВЦ «Лівобережний» на стенді науково-дослідного проєкту «Золотий Гамаюн» в рамках міжнародної виставки «Ювелір Експо Україна» (з архіву О. В. Барбалат).
59. Інтерв'ю зі Столяром М. С.: записано 9.11.2018 р., на стенді науково-дослідного проєкту «Золотий Гамаюн» в рамках міжнародної виставки «Ювелір Експо Україна», м. Київ (з архіву О. В. Барбалат).
60. Інтерв'ю з Титинюком В. М.: записано 26.11.2018 р., у приміщенні творчої емальєрної майстерні Барбалат О. В. м. Київ (з архіву О. В. Барбалат).
61. Інтерв'ю з Фарилюк Х. М.: записано 17.06.2019 р., м. Косів, Майстерня художнього металу Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ м. Косів (з архіву О. В. Барбалат).
62. Інтерв'ю з Франком М. О.: записано 01.06.2020 р., в онлайн-форматі анкетування науково-дослідного проєкту «Золотий Гамаюн» (з архіву О. В. Барбалат).
63. Інтерв'ю з Хуцидзе Р. Д.: записано 10.08.2019 р. м. Одеса, Виставковий центр одеського морвокзалу, стенд компанії «Родоніт» в рамках виставки «Ювелірний Салон» (з архіву О. В. Барбалат).
64. Історія декоративного мистецтва України: у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник. Київ, 2008. Т. 1: Мистецтво первісної доби та стародавнього світу / ред. Р. Михайлова. 710 с.
65. Історія Русів / переклад Івана Драча. Львів: Атлас, 1991. 317 с.
66. Історія середніх віків: для історичних факультетів університетів / ред. Л. Войтович. Чернівці, 2002. 560 с.



67. Казакевич Г. Кельти на землях України. Археологічна, мовна та культурна спадщина. Київ, 2010. 304 с.
68. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття. Київ: Либідь, 2005. 280 с.
69. Квадра міні-метал: ювелірне-мистецтво-емалі. *Всеукраїнська виставка: каталог* / Національний музей українського народного мистецтва. 2018. 40 с.
70. Квадра міні-метал: Ювелірне –мистецтво –міні-емалі: каталог / вступ. сл.: А. Вялець, Л. Пасічник, Т. Льбіна; упоряд. та ред. Л. Пасічник. Київ: Арталекс-принт, 2014. 63 с.
71. Квасниця В. М., Латиш І. К. Самородне золото України. Київ: Квартет, 1996. 151 с.
72. Києво-Печерська ікона «Успіння Пресвятої Богородиці». *Київське православ'я: міжнародний науковий проект*. 2014. URL: <http://surl.li/damdw> (дата звернення: 07.10.2022).
73. Києво-Печерський Патерик виданий друкарнею Києво-Печерської лаври 1661 р. URL: <http://surl.li/erpb0> (дата звернення: 07.12.2022).
74. Кияшкина П. Несебър. Милениум Сити. Библиотека за Културно-Историческо Наследство. Варна, 2000. 48 с.
75. Ковалинський В. Родина ювелірів Стрельбицьких. *24 Карати: мода, стиль, коштовності*. Київ, 2000. № 3(5). 80 с.
76. Коваль В. Ю. Про давньоруські амулети змійовики. *Короткі повідомлення Інституту археології*. 2007. Вип. 221. С. 54–63.
77. Ковальська майстерня. *Художня обробка металу в навчальних закладах України: каталог*. 2006. № 3 (5). 216 с.
78. Ковтки: термін. *Словник української мови: в 4-х т.* / автор-упорядник Борис Грінченко. Київ: Наукова думка, 1996. Т. 2: 3-Н. 262 с.
79. Козачок О. Б. Нижнє Подунав'я в політиці Візантії та Галицького князівства у ХІІ ст. *З історії західноукраїнських земель*. 2015. Вип. 10–11. С. 78.



80. Козюба В. Церква Богородиці Десятинна в Києві (короткий історичний нарис). *Український історичний журнал*. 2014. № 3. С. 116–127.
81. Король Данило Галицький у пам'ятках історії та культури: краснавчий історико-культурологічний навч. посіб. / Автори-упоряд.: Б. Гаврилів, І. Миронюк. Івано-Франківськ: Плай, 2009. 180 с.
82. Кравченко М. Мистецтво прикрас в Україні останньої третини ХХ – початку ХХІ століття: європейський контекст, художні особливості, персоналії: дис. канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.06 – «Декоративне і прикладне мистецтво». Львів, 2017. 267 с.
83. Краща ювелірна прикраса року. *Ювелірне мистецтво України*. Київ: Київський міжнародний контрактний ярмарок, 2000. 167 с.
84. Курилка Т. Середньовічна Англія в маргіналіях Псалтирів Латтрелла та Ратленда / Міністерство освіти і науки України ЗВО «Український католицький університет», гуманітарний факультет Artes Liberales, кафедра історії. Львів, 2021. 81 с.
85. Кухарчук Р. Корчинський: Українська і світова культура та архітектура Києва. Сучасне мистецтво. *Кабінет експертів* Київ, 2022. URL: <http://surl.li/fbjza> (дата звернення: 25.12.2022).
86. Левашова І. Ю. Велика православна енциклопедія. Донецьк: Глорія Трейд, 2013. 278 с.
87. Лепкий Б. Слово о полку Ігоревім. У віршованих і прозових перекладах українською та польською мовами. Івано-Франківськ: Грань, 2011. 312 с.
88. Линюк Л. Скарби Княжої Гори у зібранні Чернігівського історичного музею ім. В. В. Тарновського (05 липня 2013 р.). URL: <http://surl.li/dalxn> (дата звернення: 04.06.2020).
89. Луць С. В. Класичний ювелірний Дім «Лобортас» і Українське ювелірство кінця ХХ – початку ХХІ століття. Проект «Енциклопедія художнього металу»: монографія. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2021. 280 с.





90. Луць С. В. Основи ювелірного мистецтва. Навчально-методичний посібник для здобувачів освіти галузі знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» м. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2022. 116 с.
91. Луць С. В. Сучасні емалі як засіб творення художнього образу в мистецтві Класичного ювелірного Дому «Лобортас». *II Міжнародний фестиваль емалі в Україні: матеріали конференції*. Київ, 2013. С. 83–85.
92. Луць С. В. Творчість митців КюД «Лобортас» у контексті українського ювелірного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.06 – «Декоративне і прикладне мистецтво». Львів, 2017. 232 с.
93. Луць С. В. Ювелірно-дизайнерство нової доби: грані дизайну та рукотворності. Ковальська майстерня. Київ, 2018. Ч. 2. С. 6–10.
94. Луць С. В. Ювелірно-дизайнерство Олександрії Барбалат. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. Вип. 14. Ужгород, 2020. С. 157–164.
95. Мала гірнича енциклопедія: у 3 т. / за ред. В. С. Білецького. Донецьк, 2004. Т. 1. 640 с.
96. Малюк Н. І. Уточнення атрибуції експонату із фондів музею історичних коштовностей України. Музейні читання / Національний музей історії України; Музей історичних коштовностей України. *Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки: Всеукр. наук. конф.* 15–17 листопада 2017 р. Київ, 2018. С.129–140.
97. Марголіна І., Ульяновський В. Дзеркало вічності. Київ: Либідь, 2019. 379 с.
98. Милетич Л. Една българска Александрия от 1810 г. София: Българска старина ХІІІ. 1936. 48 с.
99. Мінжулін О. І. Реставрація творів з металу / Міжнародний фонд «Відродження». Київ: Спалах, 1998. 232 с.



100. Музей волинської ікони: фотоальбом. Луцьк: Майстер-принт, 2010. 88 с.
101. Музей історичних коштовностей України. 2020. URL: <http://surl.li/damdu> (дата звернення: 12.11.2020).
102. Музей історичних коштовностей України. Золота скарбниця України: каталог. Київ: Акцент, 1999. 206 с.
103. Музей історичних коштовностей України: фотоальбом. Київ. Мистецтво. 1984. 114 с.
104. Нікольченко Ю. М., Сабадаш Ю. С. Особливості ювелірного мистецтва Київської Русі (скарби X–XIII ст. з Рівенщини). Вісник НАКККиМ. Київ, 2018. №1. С. 88–91. DOI: <http://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2018.159807>.
105. Онацький Є. Українська мала енциклопедія / Адміністрація УАП Церкви в Аргентині. Буенос-Айрес, 1959. Кн. V: К–Ком. 692 с.
106. Онищенко О. С. Монофізитство. Українська радянська енциклопедія: у 12 т. / гол. ред. М. П. Бажан. 2-ге вид. Київ: Головна редакція УРЕ, 1974–1985. Т. 7. Київ, 1982. 112 с.
107. Осипчук І. Біля стін Софії Київської ми знайшли фрагмент старовинної золотої ікони, імовірно візантійської. *Факти*. Київ, 2021. URL: <http://surl.li/drigo> (дата звернення: 12.08.2022).
108. Особливості релігійних вірувань праслов'ян. URL: <http://surl.li/coqhg> (дата звернення 01.08.2022).
109. Остромирово Евангеліє / Харківський національний аграрний університет ім. В. В. Докучаєва. URL: <http://surl.li/dalxa> (дата звернення: 03.06.2020 р.).
110. Пасічник Л. В. Техніка гарячої емалі в ювелірному мистецтві України: сучасний стан розвитку, художні особливості творів. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка*: зб. наук. праць. Луганськ, 2014. Вип. 27–28. С. 220–228.



111. Пасічник Л. В. Ювелірне мистецтво України ХХ – початку ХХІ століття (історія, стилістика, персоналії): дисертація канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 – «Теорія та історія культури». Київ, 2015. 223 с.
112. Пасічник Л. В. Ювелірне мистецтво України ХХ–ХХІ століть. Київ: Наукова думка, 2017. 302 с.
113. Пастернак Я. Старий Галич. Археологічно-історичні дослідження у 1850–1943 рр. Краків; Львів, 1944. (Перевидання: Івано-Франківськ, 1998). 243 с.
114. Пекарська Л. Дорогоцінності тайника Десятинної церкви. Церква Богородиці Десятинна в Києві: до 1000-ліття освячення. Київ, 1996. С. 48–53.
115. Пекарська Л. Маловідомі скарби з розкопок Дмитра Мілеєва 1909 р. на садибі Десятинної церкви в Києві. *Opus Mixtum*. 2016. № 4. С. 166–177.
116. Повернення в Царгород. *Бібліотека газети «День»* / за ред. Л. Івашиної. ТОВ «Українська прес-група». Київ, 2016. 495 с.
117. Преподобний Аліпій іконописець (бл. 1065–1114). URL: <http://surl.li/dalwo> (дата звернення: 02.06.2020 р.).
118. Програма Щорічної науково-практичної конференції НІМУ 28–29 лист. 2019 р. / Міністерство культури України. Національний музей історії України. Київ, 2019. 25 с.
119. Пуцко В. Г. Золотарство Давнього Києва. *Археологія*. 2008. № 3. С. 51–60.
120. Рассоха І. М. Язичницькі релігії та міфи народів світу. Харків: Ранок, 2002. 98 с.
121. Ременяка О. Ікони Богородиці Ченстоховської та Холмської як свідчення культурної спільності Польщі та України. *Мистецтвознавство України*. 2017. Вип. XVII. С. 190–197.
122. Ременяка О. Історія порятунку ікони Богородиці Холмської у





- XIX–XX століттях. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2016. № 12. С. 229–250.
123. Ременяка О. Слідами мандрів ікони Богородиці Холмської. 09.02.2020. URL: <http://surl.li/dalwd> (дата звернення: 02.06.2020 р.).
124. Ременяка О. *Nigrased Formosa: Занурена в печаль, проте прекрасна. Слідами мандрів ікони Богородиці Холмської / Інститут проблем сучасного мистецтва*. Київ: Фенікс, 2018. 184 с.
125. Роготченко О. Ювелірне мистецтво України ХХ сторіччя: особливості розвитку. *Сучасне мистецтво*. 2013. № 9. С. 117–126.
126. *Рукотворний світ: каталог*. Київ: Ковальська майстерня, 2011. Вип. 4. С. 84–85.
127. Сапфірова Н. Н. Ювелірна справа Й. Маршака в художній культурі кінця ХІХ – початку ХХ століття. дис. канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 – «Теорія та історія культури». Київ, 2021. 219 с.
128. Скарбниця Національного музею історії України. Скроневі кільця, оздоблені трьома намистинами. URL: <http://surl.li/eropd> (дата звернення 19.12.2022)
129. Скурлов В. В., Сапфірова Н. Н. Капітул орденів Меморіального фонду Карла Фаберже: проект «Україна і Фаберже». Санкт-Петербург: НФ-Принт, 2013. 12 с.
130. *Спіраль часу: ювілейна виставка художника-ювеліра В. Ф. Хоменка: альбом / упоряд. І. Удовиченко*. Київ, 2021. 56 с.
131. Столяр Максим Сергійович: до 40-річчя від дня народження. Архів Валентина Скурлова. 2014. URL: <http://surl.li/dgnii> (дата звернення: 07.10.2022).
132. Строкова Л. Ювелірні вироби з колекції «Десятинна церква» у НМІУ та МІКУ. *Церква Богородиці Десятинна в Києві*. Київ: АртЕк, 1996. С. 79–158.
133. Тендітна мить торкає вічність. Образ квітки у творах сучасних



- українських ювелірів: каталог виставки. Київ: Фенікс, НМІУ, 2018. 48 с.
134. Удовиченко І. В. Формування колекції сучасного ювелірного мистецтва: історія та перспективи / *Науковий вісник НМІУ*. Вип. 5 / Відп. ред. Б. К. Патриляк. Київ: НМІУ, 2019. С. 241–255.
135. Фіголь М. Мистецтво Галича XII–XIV ст. (Історія. Типологія. Художні особливості): дис. д-ра мист-ва. 17.00.05 / Прикарпатський ун-т ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 1998. 410 с. + 109 с. додатків.
136. Хардаєв В. М. До питання про хімічний склад візантійських, давньоруських і грузинських перегородчастих емалей із колекції МКУ. Музейні читання / Національний музей історії України; Музей історичних коштовностей України. *Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки*: Всеукр. наук. конф., 15–17 листопада 2010 р. Київ, 2011. С.193–204.
137. Цинкаловський О. Старовинні пам'ятки Волині. Торонто; Вінніпег, 1975. 22 с.
138. Цитович В. Деякі аспекти дослідження ікони «Богоматір Холмська»: до питання атрибуції (іконографічний та стилістичний плани). URL: <http://surl.li/dppza> (дата звернення: 02.06.2020 р.).
139. Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен: альбом-каталог. Київ: Атлант ЮСІ, 2002. 511 с.
140. Черненко О. Є. Археологічна колекція Чернігівського історичного музею імені В. В. Тарновського (1896–1948 рр.). *Скарбниця української культури*. Чернігів, 2007. Вип. 9. Спецвип. 1. С. 61–71.
141. Черненко О. Є. Барми з Княжої гори (скарб 1891 р.). *Музейні читання МКУ*: за мат-лами наук. конф. 17–18 грудня 1996. Київ, 1998. С. 66–67.
142. Чудотворна ікона «Успіння Пресвятої Богородиці» *Київське православ'я*. Міжнародний науковий проект. 16.05.2014. URL:



- <http://surl.li/damdw> (дата звернення: 16.11.2022).
143. Шепетяк О. Історія релігій. Том третій. Жовква: Місіонер, 2020. 856 с.
  144. Шепетяк О., Шепетяк О. Нікейсько-Константинопольський символ віри: правда і міти. *Українське релігієзнавство*. 2021. №90. С. 37–58.
  145. Школьна О. В., Барбалат О. В. Києворуські зірчасті та дископодібні колти з чорнінням в українських закордонних колекціях: джерела інспірації. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика» 2020. Том 5. № 28. С. 252–259. ISSN 2308-4855. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208927>
  146. Шмагало Р. Т., Роготченко О. О., Руденченко А. А. Техніка перетинчастої інкрустації в ювелірному мистецтві Візантії VI–IX ст. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика» 2023. Том 3. № 61. С. 104–108. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/61-3-16>
  147. Шмагало Р. Т. Енциклопедія художнього металу. Львів: Априорі, 2015. Т. I: Світовий та український художній метал. 420 с. 1780 іл.
  148. Шмагало Р. Т. Енциклопедія художнього металу. Львів: Априорі, 2015. Т. II: Художній метал України XX – поч. XXI ст. 276 с. 668 іл.
  149. Шмагало Р. Т. Художня емаль та ювелірство України у світі XX – початку XXI ст. *II Міжнародний фестиваль емалі в Україні*: матеріали конф. Київ, 2013. С. 90–95.
  150. Шподарунок Н. Божої Матері Почаївської ікона. Тернопільський енциклопедичний словник: у 4 т. редкол.: Г. Яворський. Тернопіль: Видавничо-поліграфічний комбінат «Збруч» 2004. Т. 1: А–Й. С. 155.





151. Шюре Э. Великие Посвященные. Очерк эзотеризма религий. Калуга: Типография Губернской Земской Управы. 1914. 218 с.
152. Ювелір Експо Україна. Підсумки Всеукраїнського конкурсу ескізів на кращий ювелірний дизайн 2014. URL: <http://surl.li/dgnjm> (дата звернення: 25.12.18).
153. Ювелірне мистецтво України. Jewelry Art of Ukraine: альбом. Київ: ТОВ Київський міжнародний контрактний ярмарок, 2001. 192 с.
154. Ювелірний салон. Підсумки Всеукраїнського конкурсу Лазурная волна 2019. URL: <http://surl.li/dgnvo> (дата звернення: 25.12.2019).
155. Abramishvili G. Treasury of the Georgian Museum of Arts. Tbilisi: Khelovneba, 1977. 77 p.
156. Akchurina-Muftieva N. M. Ethnic Style in the Contemporary Art of Crimea. *Zolotoordynskoe obozrenie. Golden Horde Review*. 2018. P. 569–578. DOI: <https://doi.org/10.22378/2313-6197.2018-6-3.569-578>
157. Andreas R., Hetherington P., Shashina O., Dennert M., Schäfer S., Antonaras A., Steinert A. New Research on Late Byzantine Goldsmiths' Works (13th–15th Centuries). / Edited by Antje Bosselmann-Ruickbie. *Byzanz Zwischen Orient Und Okzident*. Heidelberg: Propylaeum, 2020. 191 p. DOI: <https://doi.org/10.11588/propylaeum.667>
158. Avetisyan A. Gladzor School of Armenian Miniatures. Yerevan, 1971. URL: <http://surl.li/derke> (date of application: 01.10.2022).
159. Avisseau-Broustet M., Colonna C. Le luxe dans l'Antiquité / Trésors de la Bibliothèque nationale de France. Musée départemental Arles antique. 2017. 350 p.
160. Barbalat O. Artistic and Pictorial Peculiarities of the Symbol of the Tree of Life in the Kyiv in Gold Business of the XI – first half of the XIII century. *Humanities Science Current Issues: Interuniversity collection of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Young Scientists Research Papers*. 2022. Issu. 54, Vol. 1, 2022. P. 77–82. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/54-1-10>



161. Barbalat O. Barmy Rusi Kijowskiej w Zbiorach Ukraińskich i Zagranicznych: Techniki Wykonania, Cechy Artystyczne. *Knowledge, Education, Law, Management*. № 3(31), 2020. S. 3–8. DOI: <https://doi.org/10.51647/kelm.2020.3.2.1>
162. Barbalat O. Peculiarities of Hot Enamel Technique Application in the Artistic-Images System of Kyivan Rus Goldsmithing XI – first half of XIII century. *Humanities Science Current Issues: Interuniversity collection of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Young Scientists Research Papers*. Issu. 55, Vol. 1, 2022. P. 77–82. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-1-7>
163. Barbalat O. Reflexions of Medieval West Asian Enamel Traditions in the Jewellery Art of Kyivan Rus. *Problems of Arts and Culture*. International scientific journal. 2022. Vol. 1(79). P. 87–99.
164. Barbalat O. Sacred Geometry in Jewellery Design by Modern Ukrainian Artist and Master Maksym Stoliar. *Art and Science*. 2020. № 2. P. 19–29.
165. Barbalat O. Technika Gorącej Emalii – Zdumiewająca Sztuka Znana od Dawna: Emalię Jako Kosztowną Wstawkę w Wyrobach Jubilerskich *Apm-npocmip*, 2018. № 3. С. 120–122.
166. Barbalat O. The Cycle of International Enamel Pleners for Youth is a Chronicle of the Development of Modern Enamel Art in Europe – a Phenomenon that has no Analogues in the World. *Streszczenia Międzynarodowej Naukowo-Praktycznej Konferencji w ramach II<sup>o</sup> Międzynarodowego Pleneru Gorącej Emalii*. Winnickie Obwodowe Muzeum Sztuki. Autorka pomysłu stworzenia konferencji Alexandra Barbalat. Winnica, 30 października 2022 r. №2. S. 12–13.
167. Baumgarten N. *Généalogies et Mariages Occidentaux des Rurikides Russes du X au XIII siècle*. *Orientalia Christiana*. Roma: Pont. Institutum Orientalium Studiorum, 1927. 94 p.
168. Beck-Coppola M. *Patène*. Musée du Louvre. 1997. URL:



- <http://surl.li/bpycr> (date of application: 13.04.2022).
169. Biotite as inclusions. *Dictionary of Gems and Gemology* / Manutchehr-Danai M. (eds). Springer, Berlin, Heidelberg, 2009. DOI: [https://doi.org/10.1007/978-3-540-72816-0\\_2288](https://doi.org/10.1007/978-3-540-72816-0_2288)
  170. Borrelli V. L. La «Porta Bella» di S. Sofia a Costantinopoli: un Palinsesto. Le porte di Bronzo Dall'antichità al Secolo XII a Cura di S. Salomi. Roma, 1990. P. 97–107.
  171. Bosselmann-Ruickbie Antje. Contact between Byzantium and the West from the 9th to the 15th Century: Reflections in Goldsmiths' Works and Enamels. *Byzanz zwischen Orient und Okzident. Teil 1: Bilder und Dinge. Römisch-Germanischen Zentralmuseums. Mainz, 2018. P. 73–104.*
  172. Bremmer J. N. *Greek Normative Animal Sacrifice*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2010. 138 p.
  173. Brepohl E. *Theorie und Praxis des Goldschmieds*. Carl Hanser Verlag GmbH & Co. München, 2003. 596 p.
  174. Buckton D. *Treasury of San Marco, Venice* / Metropolitan Museum of Art. Olivetti. Milan, 1984. 337 p.
  175. Burger J. Złoty pył dowodem, że Całun Turyński istniał przed XIV wiekiem. URL: <http://surl.li/cqehs> (date of application 09.08.2022).
  176. *Churches of Nessebar: Catalogue* / Ancient Nessebar Museum. Nessebar, 2018. 8 c.
  177. Cormack R. *Byzantine Art. Oxford History of Art. Second Edition*. Oxford University Press. UK, Oxford, 2018. 263 p.
  178. Daim F., Heher D., Rapp C. *Byzanz zwischen Orient und Okzident. Teil 1: Bilder und Dinge. Römisch-Germanischen Zentralmuseums. Mainz, 2018. 44 p.*
  179. *Damascus St. John. On the Divine Images: Three Apologies Against those who Attack the Divine Images*, tr. D. Anderson. New York: Crest Wood, 1980. P. 64–72.
  180. Darkevich V. *Byzantine Secular Art in the 12th and 13th Centuries*.





- Publishing Iskusstvo, 1975. 267 p. DOI: <https://doi.org/10.21744/lingcure.v5nS4.1736>
181. Dictionnaire d'histoire et de Geographie Ecclesiastiques. Andronic Comnène. / edit. by Baudrillart A., Rouzies U., É van Cauwenbergh D. Paris: Letouzey et Ané, 1914. Vol. II. 651 c.
  182. Durand J. Byzance: L'art Byzantin Dans les Collections Publiques Françaises, cat. exp. (Paris, Musée du Louvre, 6 novembre 1992 – 1er février 1993) / Réunion des musées nationaux. Paris, 1992. 249 p.
  183. Durand J. Les Reliques du Reliquaire de Jaucourt, dans *Mélanges Catherine Jolivet-Lévy. Association des Amis du Centre d'Histoire et Civilisation de Byzance*. Paris, 2016. P. 127–144.
  184. Durand J. Le Trésor de Preslav au Musée du Louvre: Catalogue. Paris: Musée du Louvre. 2019. P. 4–7.
  185. Edisherashvili S. Georgia. Eye of Georgia. 2008. 147 p. URL: <http://surl.li/bvjcc> (date of application: 23.04.2022).
  186. Evans H., Holcomb M., Hallman R. The Arts of Byzantium. New-York: Metropolitan Museum of Art, 2001. 68 p.
  187. Exhibits of the Treasury of the National Museum of the History of Ukraine from the Middle Ages at the exhibition «Rus – Vikings in the East» in the Moesgaard Museum near the Danish city of Aarhus 2022. URL: <http://surl.li/efthb> (date of application: 30.01.2022).
  188. Ferenc M. On the Foreign Policy of Saint Stephen. *Saint Stephen and His Country: A Newborn Kingdom in Central Europe / Attila Zsoldos (ed.)*. Budapest: Lucidus Kiadó, 2001. P. 37–48.
  189. Foster J. Beyond Awakening: The End of the Spiritual Search. Oakland: Non-Duality Press, 2007. 141 p.
  190. Furley W. D. Prayers and Hymns. Companion to Greek Religion. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2010. 127 p.
  191. Galey J., Forsyth G., Weitzmann K. Sinai and the Monastery of St. Catherine. Givatayim, Israel: Massada, 1980. 99 p.



192. Garnczarska M. Some Remarks on the Significance of Gold Based on Byzantine Ekphraseis of Works of Art. *Studia Ceranea*. 2020. Vol. 10. P. 83–121. DOI: <https://doi.org/10.18778/2084-140X.10.05>.
193. Gay V. *Glossaire Archéologique du Moyen Age et de la Renaissance*. Paris: Librairie de la société bibliographique, 1928. T. II: H–Z. 294 p.
194. George P. La Typologie des Reliquaires, dans *Chemins d'étoiles. Reliques et pèlerinages au Moyen Âge / cat. exp. Saint-Antoine l'abbaye, abbaye*. Paris: Editions Ouest-France, 2019. p. 78.
195. Golev K. The Bulgarophilia of the Cumans in the Times of the First Asenids of Bulgaria. *Zolotoordynskoe obozrenie. Golden Horde Review*. 2018. P. 452–471. DOI: <http://dx.doi.org/10.22378/2313-6197.2018-6-3.452-471>
196. Gospels of Ivan Alexander, Tsar of Bulgaria. XIV AD. Reduced facsimile of BL Add. MS. 39627. *Online Archive of British Library. Archives and Manuscripts*. URL: <http://surl.li/cjuzy> (date of application: 09.07.2022).
197. Grabar A. *L'empereur dans l'art Byzantin: Recherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient*. Paris: Les Belles Lettres / Collège de France, 1936. 296 p.
198. Grabar A. Quelques Reliquaires de Saint – Démétrios et le Martyrium de Saint à Salonique. *Dumbarton Oaks Papers*, 1950. Vol. 5. P. 18–28.
199. Haldon J., Cormack R. *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*. Oxford University Press, 2009. 736 p.
200. Harrell J. A. Archaeological Geology of the World's. First Emerald Mine. *Geoscience Canada*, 2004. Vol. 31(2). P. 69–76.
201. Hatzikyryakos M. *Guide to the Byzantine Museum of Saint Lazarus. Cyprus*, 2014. P. 22 p.
202. Hawryluk J. *Podlasze. Śladami ruskiej przyszłości*. Bielsk Podlaski: Osnowy, 2000. 271 s.
203. Heaton N. *The Production and Identification of Artificial Precious Stones: Annual Report of the Board of Regents of the Smithsonian*



- Institution. Washington: Government Printing Office, 1911. 217 p.
204. Henry de Morant. *Histoire des Arts Décoratifs des Origines à Nos Jours Suivi de le Désign et les Tendances Actuelles*. Paris: Hachette, 1970. 578 p.
205. Herrin J. *Byzantium: The Surprising Life of a Medieval Empire*. Princeton University Press Princeton and Oxford. New Jersey, 2007. 416 p.
206. Hog E. The Depth of the Heavens: Belief and Knowledge During 2500 years. *Europhysics News*, 2004. Vol. 35(3). P 76–80 p.
207. *Icons of Nessebar: Catalogue*. Ancient Nessebar Museum. Nessebar, 2018. 8 c.
208. Jaś Elsner. Iconoclasm as Discourse: From Antiquity to Byzantium. *The Art Bulletin*. 2012. Vol. 94, No. 3. P. 368–394.
209. Jasper Gemstone: Meaning, Types, Properties, Value, Origins & More. URL: <http://surl.li/cqwzh> (date of application: 10.08.2022).
210. Jazykowa I. Słowo Stało się Ciałem. Ikona Jako Odzwierciedlenie Tajemnicy Wcielenia: XII Międzynarodowe Warsztaty Ikonograficzne Nowica. *Stowarzyszenie Przyjaciół Nowicy*. 2020. S. 4–20.
211. Jordan S. *The Story of Tiaras: A History of Elegance*. Sotheby's. URL: <http://surl.li/crawo> (date of application: 11.08.2022).
212. Julius Valerius, Pseudo-Callisthenes. *Res Gestae Alexandri Macedonis. Translatæ ex Aesopo Graeco. Accedunt Collatio Alexandri cum Dindimo, Rege Bragmanorum. / recensuit B. Kuebler*. Lipsiae: BG Teubneri, 1888. 332 p.
213. Kantorowicz E. H. *The Golden Marriage Belt and the Marriage Rings of the Dumbarton Oaks Collection*. *Dumbarton Oaks Papers*. Washington, 1960. P. 1–16.
214. Khairullah Cengiz, Sabriye Parlak, Hussein Odzhuk, Ishin Firlaty, Defne Bali, Bilgen Devedzhi. *Museum of Saint Sophia*. Istanbul: Anatolian Cultural Entrepreneurship, 2019. 95 p.
215. Kiss E. *The State of Research on the Monomachos Crown and Some*





- Further Thoughts / The Metropolitan Museum of Art Symposia. Perceptions of Byzantium and Its Neighbors (843–1261). Yale: Yale University Press, 2000. P. 60–83.
216. Klein A. Sacred Gifts and Worldly Treasures: Medieval Masterworks from the Cleveland Museum of Art. Cleveland, Ohio: Cleveland Museum of Art, 2007. P. 66–67.
217. Kondakov N. P. Histoire et Monuments des Émaux Byzantins. Francfort sur Mein. 1892. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Rare Book Collection. Washington. URL: <http://surl.li/bkuye> (date of application: 11.08.2022).
218. Kreutz B. Heinrich von Ulmen (ca. 1175–1234). Ein Kreuzfahrer zwischen Eifel und Mittelmeer. Porträt einer europäischen Kernregion. *Der Rhein-Maas-Raum in historischen Lebensbildern*. Trier, 2006. P. 80–91.
219. Lauer R. Dreikönigenschrein. URL: <http://surl.li/bnogz> (date of application: 14.03.2022).
220. Le Chiese Orientali. Encyclopaedia del Santi. Vol. 2. / Edited by J. Nadal, Canellas, S. Virgulin, G. Guaita. Roma: Città Nuova, 1999. 778 p.
221. Le Trésor de Preslav. Reflet d'un âge d'or du Moyen Âge bulgare. Materials from the exhibition at the Louvre Museum, Paris, from 27 June to 5 November 2018. URL: <http://surl.li/calsx> (date of application: 21.05.2022).
222. Linke W. Słowo Wcielone (Jan 1:14) – Ikona Boga. Słowo Stało się Ciałem: XII Międzynarodowe Warsztaty Ikonopisów Nowica. Stowarzyszenie Przyjaciół Nowicy, 2020. S. 21–40.
223. Manutchehr-Danai M. Dictionary of Gems and Gemology. 3rd Edition. Springer-Verlag Berlin: Heidelberg, 2009. 1037 p. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-540-72816-0>
224. Mayer Hans E. Mélanges sur l'histoire du Royaume Latin de Jérusalem. Paris: Imprimerie Nationale, 1983. 33 p.
225. Melin E. Sambatas and the City Names in Ch. IX of Constantine



- Porphyrogenetus De Administrando Imperio. *Die Welt der Slaven*, Cologne, 2003. P. 187–192.
226. Mitre. New Advent. URL: <http://surl.li/cjvjk> (date of application: 01.06.2020).
227. Myszor W. Symbolika Krzyża Według Św. Ireneusza. *Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne*. Katowicach: Uniwersytet Śląski w Katowicach, 1997. 98 s.
228. Nell'altare della Cappella di Teodolinda è Custodita la Corona Ferrea. *Museo e Tesoro del Duomo di Monza*. URL: <http://surl.li/boncl> (date of application: 19.03.2022).
229. Noacco C. Physiologos. Le Bestiaire des Bestiaires. / Texte traduit du grec, introduit et commenté par Arnaud Zucker. *Anabases*, Cleveland, 2006. № 3. P. 279–281. DOI: <https://doi.org/10.4000/anabases.2624>
230. Norwich J. A Short History of Byzantium. London: Penguin Books Ltd, 1997. 110 p.
231. Norwich J. History of Byzantium. New York: Vintage Books. A. Division of Random House, 1999. 496 p.
232. Odyssea Homerowska ku czci Ulissa Lubertowicza z Itaki. / per. Jacka Idziego Przybylskiego. Kraków: Druk. Greblowskiy, 1815. 353 s.
233. Pair of Kolts with Sirens, Middle Byzantine Period. Late XI–XII A.D. URL: <http://surl.li/cjvix> (date of application: 08.04.2020).
234. Panaitescu P. Diploma Barladeana din 1134 si Hrisovul Lui Lung Koriatovici din 1347. *Revista istorica Romana*, 1932. T. 2. Vol.1. P. 47–48.
235. Pekarska L. Jewellery of Princely Kiev. The Kiev Hoards in the British Museum and the Metropolitan Museum of Art and Related Material: monographien. London: Mariz, 2011. 172 p.
236. Pekarska L. V. Treasures from Ancient Kiev in the Metropolitan Museum of Art and Dumbarton Oaks. New York: *Metropolitan Museum Journal*, 1910. 333 p.



237. Pentcheva B. V. *Hagia Sophia: Sound, Space, and Spirit in Byzantium*. Philadelphia: University Park; Pennsylvania State University Press, 2017. 90 p.
238. Physiologos. *Le Bestiaire des Bestiaires / texte traduit du grec, traduit et commenté par Arnaud Zucker*. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 2004. 325 p.
239. Pyatnitsky Y. A Byzantine Cloisonne Triptych in the State Hermitage Museum: From The Monastery of Saydnaya to St. Petersburg. *ECA*. 2009. Vol. 6. P. 87–118. DOI: <https://doi.org/10.2143/ECA.6.0.2052730>
240. Ravenscroft T. *La Lance du Destin*. Rosières-en-Haye: Camion Blanc, 2009. 352 p.
241. Redford S. How Islamic Is It? The Innsbruck Plate and Its Setting. *Muqarnas*. 1990. Vol. 7. 119 p.
242. Riant P. *Des Dépouilles Religieuses Enlevées à Constantinople au XII siècle par Les Latins / Extract from Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France*. Paris, 1875. 36 p.
243. Rohotchenko O., Shmahalo R., Konovalova O., Yur M., Rudenchenko A. Australian Opals in the Works of Modern Ukrainian Jeweller Maksym Stoliar. *Art and Design*. 2023. №1 (21). С. 45–52. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.1.4>
244. Rohotchenko O., Shmahalo R., Rudenchenko A., Konovalova O. Motyw Ptaków Złotnictwa Rusi Kijowskiej – Źródło Inspiracji dla Uczestników II Międzynarodowego Młodzieżowego Pleneru Gorącej Emalii. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. № 1. С. 13–21.
245. Romanenkova J., Bratus I., Gunka A. Historical Jewels in the Museums of the World. *Agathos*. FIAL-CAT Association, Iași, 2020. Vol. 11, Issu. 1. P. 131–144.
246. Rotoff B., Yereniuk R., Hryniuk S. *Monuments to Faith. Ukrainian Churches in Manitoba / The University of Manitoba Press*. Manitoba, 1990. 94 p.





247. Różycka-Bryzek A., Gadomski J. Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej w świetle badań historii sztuki, *«Studia Claromontana»*, 1984. S. 27–52.
248. Rutland Psalter. *British Library*. URL: <http://surl.li/coxrl> (date of application: 02.08.2022).
249. Rybakov B. Pogańska symbolika ruskich ozdób z XII wieku. I Międzynarodowy Kongres Archeologii Słowiańskiej. Warszawa, 1965. S. 352–374.
250. Schein S. Balduin II. Lexikon des Mittelalters (LexMA). Band 1, Artemis & Winkler, München. Zürich, 1980. P. 1366–1367.
251. Schulze-Dörrlamm M. Zur Sammlung Byzantinischer Goldschmiedearbeiten des RGZM. *Kataloge Vor-und Frühgeschichtlicher Altertümer / M. Schulze-Dörrlamm (Hrsg.)*. 2020. № 42. P. 1–3.
252. Schure E. The Great Initiates: A Study of the Secret History of Religions. Harper Collins. 1-St Edition. New York, 1980. 526 p.
253. Shkolna O. V., Sosik O. D., Barbalat O. V., Buihasheva A. B., Zaitseva V. I. Concerning the closeness of the form of Sufi Kashkul and the Slavic boats. *Linguistics and Culture Review*. 2021. Vol. 5(S4). P. 891–903. DOI: <https://doi.org/10.21744/lingcure.v5nS4.1736>
254. Shkolna O. V., Sosik O. D., Barbalat O. V., Sytnyk I. V., Kashshay O. S. Kyivan Rus Kolts with Enamels and Niello: Genesis, Sources of Inspiration, Iconography, Attribution issues. *Linguistics and Culture Review*. 2021. Vol. 5(S2). P. 645–677. ISSN 2690-103X. DOI: <https://doi.org/10.21744/lingcure.v5nS2.1409>
255. Shtaparov V. God Alexander in Ancient Bulgarian Mythology. URL: <http://surl.li/cloes> (date of application: 17.07.2022).
256. Simankov V. Originals and Translations: a Study Based on Old Slavic Texts and Russian Eighteenth-Century Journals: a dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of doctor of philosophy. Department of slavic languages. Brown University. Providence, 2017. 625 p.



257. Sinai, Byzantium and Rus: Exhibition catalog. London: Courtauld Gallery, Somerset House, 2001. 472 p.
258. Słowo o Pułku Igora / Przełożył Bohdan Lęcki. Kraków: Drukarni W. L. Anczyca i Spółki, 1905. 309 s.
259. Sprutta J. Krzyż Mistyczny jako Drzewo Życia w Sztuce Średniowiecza. *Studia Gnesnensia*. 2015. Vol. XXIX. S. 329–338.
260. Stemma. *Merriam Webster Dictionary*. URL: <http://surl.li/gpxjx> (date of application: 11.08.2022).
261. Steppan T. Die Artuqidenschale im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck: mittelalterliche Emailkunst zwischen Orient und Occident. München: Editio Maris, 1995. 104 p.
262. Stewart M. D. The Miraculous Significance of Numbers and Colors as they Appear in the Holy Scriptures. Livonia, 1984. 49 p.
263. Stoliar M., Solomko I., Opanasiuk O. Stworzenia Mityczne z Dziel Złotnictwa Kijoworuskiego w Nnowoczesnej Sztuce Zdobniczej oraz Sztuce Pięknej Ukrainy. *Aktualni pytannia humanitarnih nauk: міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2022. Вип 54, т. 2, 2022. С. 109–116. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/54-2-16>
264. Super American Blue Topaz. In: Manutchehr-Danai, M. Dictionary of Gems and Gemology. Berlin; Heidelberg: Springer, 2009. URL: <http://surl.li/ergom> (date of application: 11.08.2022).
265. Susha Y. Phoenix Iterctoredivivum albo Abraz Starozytny Chelmski Matki Bozey Przez cudowne oney przyniem dzieła powtorze ożyły przez Naywielebniejszego w Christisie I.M.X. Jakuba Susze Episkopa Chelmskiego y Belskiego w Roku Pańskim 1653 na świaat wydanewe Lwowie Typografiey Michala Slioski. Zamość. 1684. 523 s.
266. Susha Y. Phoenix Redivivus albo Obraz Starozytny Chelmski Panny Maryi Przenajświętszej Sławą Cudownych Dziel Swoich Ożyły. Zamość: Drukarnia Akademii Zamojskie, 1646. 108 s. URL: <http://surl.li/goufn> (date



- of application: 12.08.2022).
267. The Byzantine Idea. Byzantine under Komnenian and Palaiologan Rules: Meeting the 21st International Congress of Byzantine Studies, August 21–26. London, 2006. 248 p.
268. The Glory of Bizantium: Art and Culture of the Middle Bizantine Era A.D. 843–1261 / Edited by Helen C. Evans H. and William D. Wozom. New-York: Metropolitan Museum of Art, 1997. 574 p.
269. The Museum of Volyn Icon. Volyn Regional Charitable Fund Ridna Volyn. Lutsk, 2010. 88 p.
270. The Oxford Dictionary of Byzantium / Prepared at Dambarton Oaks, editor in chief Alexander P. Kazhdan. New York, 1991. Vol. 2. 2232 p. URL: <http://surl.li/bpasb> (date of application: 11.08.2022).
271. The Preslav Golden Treasure. Veliki Preslav Archaeological Museum. Veliki Preslav. Bulgaria, 2020. URL: <http://surl.li/cbenh> (date of application: 28.06.2022).
272. The Treasures of Nessebar: Catalogue. Ancient Nessebar Museum. Nessebar, 2018. 8 c.
273. Thuno E. Reliquaries and the Cult of Relics in Late Antiquity. The Routledge Handbook of Early Christian Art. Rutgers University. New Jersey, 2018. P. 150–168.
274. Urbani M. Cathedral of San Marco. Catalog. Venice: Storti Edizioni, 2006. 25 p.
275. Veneskey L. Truth and Mimesis in Byzantium: A Speaking Reliquary of Saint Demetrios of Thessaloniki. Wiley: Art History. Vol. 4. 2019. P. 16–39. DOI: <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12412>
276. Villela-Petit I. 1204, la Quatrième Croisade: de Blois à Constantinople & Éclats D'empires, cat. exp. / Musée-Château de Blois & Paris, Bibliothèque nationale de France, Musée du cabinet des Médailles, octobre 2005 – janvier 2006. *Revue Française d'héraldique et de Sigillographie*. Paris, 2003–2005. Vol. 29. P. 220–222.





277. Voytovich L. Galician Land and Byzantium in the XI–XIV centuries. Belgorod: Kondakov's readings, 2010. P. 255–280.
278. Waldstein C. Hermès en Aargent Éphésien sur un Pater de Berne en France. *Journal of Hellenic Studies*. 1982. Vol. 3. P. 96–106.
279. Wichom W. D. Mirror of the Medieval World. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999. № 103. P. 88–89.
280. Williams J. Religion and Roman Coins. Companion to Roman Religion. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2010. P. 153–154.
281. Wołoszyn M., Nosek E., Stępiński J., Rafalska-Iasocho A. The Seals from Czermno (Cherven towns, Eastern Poland) – chemical analysis and metallurgical examination. *Archeologia Polski*. 2015. Vol.: LX. S. 123–152.
282. Woodfin W. T. Within a Budding Grove: Dancers, Gardens, and the Enamel Cup from the Chungul Kurgan. *Art Bulletin*. 2016. Vol. 98 (2). P. 151–180. DOI: <https://doi.org/10.1080/00043079.2016.1108148>
283. Wypyski M. Compositional Analysis of Byzantine, Kyivan Rus Cloisonne Enamels from the Collection of the Metropolitan Museum of Art. Department of Scientific Research / The Metropolitan Museum of Art. New York, 2003. (Without sequential numbering).
284. Zalesskaya V. The Byzantine Idea. Byzantine under Komnenian and Palaiologan Rules: Meeting the 21st International Congress of Byzantine Studies. August 21–26. London, 2006. P. 214.
285. Zanet F. Pannello con il busto di San Michele Arcangelo e altri santi. *Tesoro di San Marco*. 2021. URL: <http://surl.li/chsxxg> (date of application: 28.06.2022).
286. Χολοντιούκ Ανατόλι. Δώρα των μάγων της εξουσίας. Ποιοι είναι οι Μάγοι που έφεραν δώρα στον Χριστό. URL: <http://surl.li/bnovi> (date of application: 12.11.2020).

